

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav románských studií
studijní obor Románské literatury

Disertační práce

**Hranice labyrintu. Poetika prostoru italského
postmoderního románu**

Boundaries of the labyrinth. Literary space in the
Italian postmodern novels

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

2016

Mgr. et Mgr. Olga Čaplyginová

Děkuji své školitelce, doktorce Alici Flemrové, za inspiraci a podnětné vedení práce, a děkuji svým dětem, manželovi a celé rodině za jejich bezmeznou trpělivost, péči a neobyčejnou podporu, bez níž bych práci jen stěží dokončila.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Říčanech, dne 2. 8. 2016

.....

Klíčová slova

italská literatura 20. století, postmoderna, postmodernismus, moderna, román, prostor, topos, město, dům, hotel, cesta, pluralita, fragmentárnost, labyrint, hranice, Alessandro Baricco, Stefano Benni, Italo Calvino, Antonio Tabucchi

Anotace

Dizertační práce s názvem *Hranice labyrintu* a podtitulem *Poetika prostoru italského postmoderního románu* usiluje o konkretizaci a přesnější definici žánru postmoderního románu skrze analýzu literárního prostoru. Formálně je práce rozdělena do tří částí. První část práce se snaží o teoretický úvod do problematiky tří okruhů souvisejících s uvedeným tématem, a sice definice postmoderny a postmodernismu, žánru románu samotného a v neposlední řadě do studia prostoru v literatuře. Obsahem druhé části práce je již vlastní literárněvědná analýza zvolených románů (*Città invisibili* a *Se una notte d'inverno un viaggiatore* Itala Calvina, *Notturmo indiano* Antonia Tabucchiho, *Comici spaventati guerrieri* Stefana Benniho a *Oceano mare* a *City* Alessandra Baricca), která sleduje tři základní a nejčastější prostorová topoi, jež se v těchto románech vyskytují, a sice topos města, domu-hotelu a cesty. Závěrečný, třetí oddíl pak shrnuje výsledované aspekty a charakteristiky a snaží se na jejich základě stanovit určitý zobecňující časoprostorový princip, pomocí kterého by bylo alespoň částečně možné charakterizovat postmoderní román jako samostatný žánr.

Key words:

Italian literature of 20th century, postmodernity, postmodernism, modernity, novel, space, topos, city, house, hotel, road, plurality, fragmentarity, labyrinth, boundaries, Alessandro Baricco, Stefano Benni, Italo Calvino, Antonio Tabucchi

Abstract

The Phd thesis titled *Boundaries of the labyrinth* and subtitled *Literary space in the Italian postmodern novels* strives for specification and closer definition of the genre of post-modern novel through the analysis of literary space. Formally, the thesis is divided into three parts. The first part aims to provide a theoretical introduction into the problems of three areas related to the given topic, namely the definition of postmodernity and postmodernism, the genre of the novel itself and last but not least the study of space in literature. The content of the second part is the actual literary and scientific analysis of the selected novels (*Città invisibili* and *Se una notte d'inverno un viaggiatore* by Italo Calvino, *Notturmo indiano* by Antonio Tabucchi, *Comici spaventati guerrieri* by Stefano Benni and *Oceano mare* and *City* by Alessandro Baricco) which follows three basic and most frequent spacial topoi occurring in these novels, namely the topos of the city, the house-hotel and the road. The third and final section sums up the observed aspects and characteristics and strives to use them as a basis for determining a certain and generalizing spacial and temporal principle which would facilitate at least a partial characterization of the postmodern novel as an independent genre.

OBSAH

1. část: <u>Prolegomena k poe</u>	
<u>románu</u>	... 8
I. Situace postmoderny	... 8
<i>To sprosté slovo „postmoderna“</i>	<i>... 8</i>
<i>Postmoderna a zkušenost konce</i>	<i>... 12</i>
<i>Uplatnění postmoderních principů v literatuře</i>	<i>... 16</i>
<i>Postmoderna bez moderny?</i>	<i>... 20</i>
<i>Estetika kopie</i>	<i>... 24</i>
<i>Těžkosti s vymezením pojmu</i>	<i>... 26</i>
II. Souřadnice postmoderního románu	... 29
<i>Román jako otevřený žánr</i>	<i>... 29</i>
<i>Geneze žánru postmoderního románu</i>	<i>... 32</i>
<i>Román-kaleidoskop, román-labyrint a metaromán (postmoderní román a jeho podoby)</i>	<i>... 37</i>
III. Poetika prostoru	... 40
<i>Role a pojetí prostoru v literárním díle</i>	<i>... 40</i>
<i>Naratologická metoda analýzy prostoru</i>	<i>... 46</i>
<i>Prostor vnější a vnitřní a jiné možné dichotomie prostoru</i>	<i>... 49</i>
<i>Poetika místa</i>	<i>... 52</i>
2. část: <u>Nejvýraznější topoi</u>	<u>postmoderního</u>
<u>románu</u>	... 55
I. Okruh vybraných textů	... 55
II. Postmoderní město jako křižovatka významů a obrazů	... 59
<i>Velkoměsto jako nový životní prostor</i>	<i>... 59</i>
<i>Bariccova poetika simulace a předstírání</i>	<i>... 60</i>
<i>Calvinovo město jako objekt</i>	<i>... 69</i>
<i>My a oni, tam a tady. Benniho velkoměsto jako oddělené světy středu a okraje</i>	<i>... 78</i>

III. Topos domu a jeho metamorfóza	... 86
<i>Proměna podoby domu v diachronním náhledu</i>	... 86
<i>Hostinec Almayer – místo, které jako by neexistovalo</i>	... 90
<i>Někdy se člověku v životě přihodí, že nocuje v hotelu Zuari</i>	... 100
IV. Postmoderní cesta aneb pohyb v labyrintu	... 108
<i>Topos cesty?</i>	... 108
<i>Smysl cesty</i>	... 111
<i>Hledání versus toulání</i>	... 113
<i>Od okraje ke středu</i>	... 115
<i>Cesta labyrintem</i>	... 118
<u>3. část: Chronotop postmoderního románu</u>	... 120
1. Má vůbec smysl mluvit o chronotopu postmoderního románu?	... 120
III. Atributy postmoderního prostoru	... 122
IV. Čas v postmoderním románu	... 126
<i>Čas lineární a simultánní</i>	... 126
<i>Splývání času s prostorem</i>	... 128
<i>Rychlost a tříštění času</i>	... 130
IV. Postava v postmoderním chronotopu	... 132
<i>Postava v pohybu</i>	... 134
<i>Postavy a jejich vztahy</i>	... 136
V. Hranice labyrintu	... 138
Riassunto	... 141
Seznam použité literatury	... 143

1. část: Prolegomena k poetice prostoru postmoderního románu

I. Situace postmoderny

*Dnes už není příliš užitečné ptát se, zda
postmodernismus je či není. Neboť postmodernismus
je.*

Martin Hilský

To sprosté slovo „postmoderna“

Když v roce 1979 vydal François Lyotard svůj spis *Postmoderní situace*,¹ nejspíše sám netušil, jak složitou cestou se bude tento tolikrát zatracovaný kulturně-společenský termín prodírat a že vskutku bude namísto hovořit více o určité specifické situaci ve vývoji společnosti a umění a v reflexi dějin než o postmodernismu jako legitimní historické a umělecké epoše. Postmoderní filosofie a sociologie poslední třetiny 20. století se snažila vyrovnat se s určitým zážitkem rozpadu a deziluze, který ohlašovala už předcházející moderní éra. Z některých premis a postulátů lze těžít dodnes, jiné se ukázaly jako příliš hysterické nebo tiše samovolně odezněly. Proč však ještě dnes pojem postmoderny a takřka všeho s ní spojeného stále vzbuzuje takové emoce a zavlou nelibost (jak již naznačuje poněkud žoviální název této kapitoly)? Proč postmoderna stále marně čeká (nebo již možná zcela rezignovala) na své potvrzení a čelí neustále kritice stran své platnosti a smysluplnosti

¹ Česky in Lyotard, Jean-François. *O postmodernismu*. Přeložil Jiří Pechar. Praha: Filosofický ústav AV 1993.

(o čemž mimo jiné svědčí i fakt, že výtek adresovaných postmoderně ohledně její nekonzistence, neoriginality apod. je zřejmě více než samotných jejích konstitutivních charakteristik)?

Než se však pokusíme tyto otázky zodpovědět, načrtněme alespoň ve zkratce, co vše vlastně postmoderna a postmodernismus zahrnuje, co si pod těmito kontroverzními termíny představit a jaké teoretické koncepty jsou v této debatě k dispozici.

Situaci, v níž se postmoderna nachází (či lépe řečeno nacházela v době, kdy se snažila prosadit jako aktuální převládající filosofické a společenské stanovisko), zřetelně vystihl německý filosof Wolfgang Iser ve své knize *Naše postmoderní moderna*,² v níž nejenže podává poměrně ucelený přehled stávajících postmoderních pozic ve společenských vědách, ale sám přispívá k diskusi o smyslu postmoderny snahou o její přesnější a funkčnější vymezení. Iser se doslova brodí rozmanitými hodnotovými stanovisky ostatních filosofů, aby poté ukázal a obhájil základní hodnotu postmoderny v jejím přijetí plurality jako bazálního, nově všeobecně přijímaného přístupu ke světu vůbec. Tuto radikální pluralitu, jak ji sám nazývá, považuje Iser za aktuálně prožívanou realitu vycházející ze skličující dějinné zkušenosti s represivní povahou totalitních režimů, a dává ji proto do přímé souvislosti s principy demokracie. Takto pojatou postmodernu otevírající se tvůrčí a názorově heterogenitě Iser vnímá velmi pozitivně. Vítá ji totiž mimo jiné jako účinný způsob vyrovnávání se s rozpadem univerzální jednoty, o níž neúspěšně usilovala modernita a která se ukázala být realizovatelná pouze prostřednictvím plochých a neživotných utopií za cenu ztráty individuality, autentičnosti a svobody. Jednotu jako velký projekt, všeobecný koncept, jak ji konstruuje novověk a jak se jí snaží více či méně naplnit všechny následující epochy, konečně můžeme přestat oplakávat a naopak přijmout mnohost v její bohatosti.

Tato veskrze optimistická vize nového pojetí umění i vědeckého diskursu měla samozřejmě i své stinné stránky, jež jsou dnes obzvlášť

² Iser, Wolfgang. *Naše postmoderní moderna*. Přeložili Ivan Ozarčuk a Miroslav Petříček jr. Praha: Zvon 1994.

akcentovány a jsou zřejmě jednou z příčin nevole, kterou postmoderna vzbuzuje. Jsou jimi především nejasně určené či zcela absentující hranice takovéto mnohosti, která se pak může lehce vymknout kontrole a převrátit se do podoby nezměrné masové produkce, u níž kvantita jasně dominuje kvalitě. Welsch si je však tohoto úskalí dobře vědom, když definuje dva krajní póly postmoderní vize, totiž tzv. postmodernismus bezbřehý, který již rezignuje na pečlivé vnímání distinkcí a upadá do jisté neforemnosti a nijakosti,³ a postmodernismus, který přes všechna provolávaná hesla o spásné pluralitě stále intuitivně tíhne k jednotě.⁴ Obou pólů je podle Welsche třeba se vyvarovat a nepolevit v hledání střední cesty, která by při zachování a vyzdvížení rozdílů netrpěla devalvací kvality; řečeno metaforicky je třeba sebejistě proplouvat klidnou hladinou rozmanitých vln se zbystřeným vnímáním, ale nenechat se unést dravým vírem hromadné produkce a neutopit se v něm.

Nutno podotknout, že také literatura považovaná za postmoderní se často mezi těmito dvěma krajnicemi zmítá, respektive často trpí právě sklouzáváním k onomu nepřičetnému bujení, čímž se sama diskvalifikuje z kategorie hodnotné tvorby, která stojí za pozornost (a ačkoli se postmoderna programově snaží o stírání či prostupnost hranic mezi vysokými a triviálními, popkulturními žánry, právě literatuře tato bezbřehost příliš nesvědčí). V té kvalitní postmoderní produkci, a v italské literatuře obzvlášť, naopak cítíme blízkost druhé meze, tedy jisté reziduum nostalgické touhy po ztracené jednotě. Projevuje se buď v rovině obsahu (např. u Antonia Tabucchiho, který ze zde zkoumaných autorů nejvíce staví své texty na dialogu s modernou) nebo v rovině formální (např. ve *Jménu růže* Umberta Eca, jež je považováno za vlajkové dílo postmoderny, ačkoli

³ Podobné pojetí lze shledat u Baudrillarda a jeho teorie hypertelie neboli stavu naprostého zmnožení obrazů, objektů či jevů do beztvare mozaiky, v níž již od sebe nelze odlišit jednotlivé entity, a jakýkoli konkrétní obsah se tudíž naprosto vyprázdní. In Baudrillard, Jean. *Dokonalý zločin*. Přeložila Alena Dvořáčková. Olomouc: Periplum 2001.

⁴ K tomuto pojetí postmoderny směřuje dle Welsche ve své práci americký architekt Charles Jencks, jenž usiluje o dialog s minulými styly ve snaze o určitou funkční syntézu.

jde o román s velmi propracovanou strukturou směřující jednoznačně k hladké syntéze). Této tendenci pak dozajista odpovídá i postmoderní záliba v žánrovém i motivickém synkretismu, který se coby narativní postup snaží vypořádat s fragmentárností, jež nezřídka zasahuje všechny úrovně literárního textu. Roztříštěnost a diskontinuita, která se projevuje jak ve formální struktuře textu, tak v tematickém rejstříku děl, není samozřejmě v postmodernismu ničím novým - pokusy o různé narušení celistvé struktury se objevují již v romantismu a později v dekadenci a její zálibě v makabrázních motivech nejrůznějších deformací, v první polovině 20. století se pak podobnému rozbití a přeskupení tvaru programově věnuje kubismus či surrealismus, a to i v literatuře. Co však lze považovat za inovaci a přidanou hodnotu postmoderny, je možná lehčí a hravější způsob uchopení tohoto tématu či narativního postupu, rozpolcenost a torzovitost už není látkou výhradně fantaskních, hororových nebo později pesimistických existenciálních žánrů, ale stává se všeobecně přijímaným stavem věcí, výchozím bodem pro nejrůznější oblasti umění, které pak s tímto materiálem rozehrávají barvitě kaleidoskopické hry.

Postmoderna a zkušenost konce

François Lyotard i ostatní postmoderní filosofové otevřeně přiznávají, že postmoderní éra nepřichází s vlastními, zcela původními doktrínami, jimiž by mohla negovat období předchozí a posléze podpořit svou legitimitu. Naopak vždy postmodernu usouvztažňují s modernou, a to nikoli ve smyslu překonání jedné druhou, nýbrž zdůrazňují jejich provázanost a komplementaritu. Rovněž v oblasti umění je velmi obtížné specifikovat konkrétní postupy, jež by daly postmoderní poetice specifický ráz, protože (jak ostatně zní jedna z výtek vůči postmoderně) vše už tu bylo, nic zcela nového nepřichází, veškeré postupy, motivy či styly se již někdy v historii literatury objevily, byť jen jako ojedinělý experiment s nepřiliš dlouhou životností. Postmoderna maximálně nově kombinuje, převrací hodnoty a úhel pohledu, dává do nových nečekaných souvislostí a svým způsobem tak „recykluje“ objem artefaktů, motivů či témat, které jsou již k dispozici v kanonickém archivu především západní kultury.

Obecně lze tedy říci, že význam a obsah postmoderny nespočívá v objevování a prezentování nového, ale především v pečlivé reflexi stávajícího, konkrétně tehdejší historické a sociokulturní transformace, ať již pokud jde o přeměnu industriální společnosti v konzumní společnost služeb, hledání nových politických uspořádání, převratný technologický pokrok, či objev a přijetí virtuální reality. K reflexi tohoto celospolečenského klimatu se pak přidává další výrazná zkušenost formující postmodernu, a sice vědomí konce.

O rozpadu moderní jednoty jsme se již zmínili, nyní ho však trochu rozvedme. Lyotard připomíná, že vědecký a umělecký diskurs novověku a následné moderní éry měl podobu totalitního konsensu založeného na metanarativních schématech, která představovala určité univerzální zastřešení sumy lidského vědění či tvoření a vycházela z osvícenského optimismu o schopnostech lidského ducha. Moderní metavyprávění jsou dle Lyotarda trojí a zahrnují osvícenskou

emancipaci lidstva, idealistickou teologií ducha a historizující hermeneutiku smyslu.

Tuto dějinnou fázi, v níž je člověk se svým rozumem a nanejvýš racionálním přístupem k vědě a světu považován za všemocného a vyvázaného z otěží náboženství a mýtu, nepovažuje Lyotard za konečný vrchol vývoje lidského myšlení, ale za pouhé stadium, jímž bylo třeba projít a které se v éře postmoderny jeví jako překonané. Jedním z úkolů postmoderního myšlení pak má být právě překonání úzkosti z tohoto zániku metavyprávění a jejich rozpadu na menší útvary, jež se již nemohou těšit univerzální platnosti, ale zakládají dílčí diskursivní okruhy se schopností vést dialog.

V souvislosti s konceptem univerzální jednoty je užitečné zmínit také pojetí modernity jako projektu, jak o něm hovoří polský sociolog Zygmunt Bauman: *„Pokud byl tedy lidský svět předmětem administrativních opatření a péče, cílem řádotvorného úsilí a oblastí, v níž platily pevně stanovené zákonitosti, organizovaly se všechny vize lidského světa kolem kategorií celku, spojitosti a kumulativního a orientovaného času. Právě toto se má na mysli, když se dnes při pohledu zpět mluví o modernitě jako o 'projektu.'“*⁵ Bauman popisuje životní styl moderního jedince jako vytváření a naplňování projektu, tedy určitý pečlivě budovaný konstrukt, ne nedopodobný středověké pouti, avšak v novém pojetí. Životní cesta moderního člověka se vyznačuje linearitou a kontinuitou, pokud jde o časový horizont (tedy postupné spění od výchozího k cílovému bodu), a to za pomoci kumulace dosažených dílčích cílů a potřebných artefaktů. Příkladem takového projektu je budování vlastní identity, která už nově není nečím všeobecně daným, není podmíněna prostředím a situací, do nichž se člověk rodí a z nichž se nelze vyvázat. S rozvojem cestování, opouštění malých komunit a růstem velkoměst spojených s anonymitou se identita náhle stává nepopsaným listem, něčím, co teprve čeká na svůj tvar, který může být jakýkoliv, jinými slovy něčím, co je potřeba pečlivě konstruovat. V tomto smyslu pak postmoderna znamená upuštění od takového

⁵ Bauman, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*. Přeložil Miloslav Petrusek. Praha: Sociologické nakladatelství 2002, s. 12.

projektu. Postmoderní jedinec totiž identitu postrádá právě proto, že postmoderní epoše už není vlastní onen kumulativní čas, který konzistentní vytváření nutně potřebuje: „*Osobnost skutečně postmoderní se vyznačuje absencí identity. Její následná vtělování se proměňují stejně rychle a stejně podstatně jako obrázky v kaleidoskopickém kukátku.*“⁶

S přehodnocením lineárního času a představou, že lidstvo se chýlí ke konci dějinného vývoje (po němž nutně následuje onen lyotardovský rozpad a rozdrobení se na malé částičky), pak souvisí s dalším z významných „konců“, jimž musí postmoderní společnost čelit, a sice konec dějin, na jaké jsme byli zvyklí a jak jsme je tradičně vnímali a hodnotili. Tímto teoretickým konceptem amerického filosofa Francise Fukuyamy,⁷ vypořádávajícím se s Hegelovou filosofií dějin, se zde však nebudeme podrobněji zabývat, poslouží nám pouze jako další doklad toho, že zkušenost konce je opravdu silným fenoménem určujícím do jisté míry povahu postmoderního myšlení.

Mnohem přínosnější pro oblast literatury a pro směr bádání této práce obzvlášť je v této souvislosti rozpad celistvého prostoru, který pochopitelně také souvisí s koncem lineárního času. Nelze-li kumulovat čas, nelze ani prostor konstruovat jako celistvý a konzistentní. O decentralizaci prostoru jako struktury pojednává hojně např. francouzský filosof Jacques Derrida:⁸ po období formalismu a strukturalismu (jež by v jistém smyslu také bylo možné chápat jako určitý metakonsensus, a tedy odkaz novověkého myšlení) přichází filosofie dekonstrukce. Struktura se začíná otevírat, znak ztrácí své hranice a označované přestává beze zbytku odpovídat jedinému označujícímu. Struktura tak pojednou přichází o svůj střed a významu v ní nabývá pojem periferie. Tento jev lze vnímat i v literatuře, která s motivem roztržitého prostoru s absentujícím centrem často pracuje. Postmoderní text tak situaci rozpadu prostoru (nebo též struktury, v jiné

⁶ Ibid, s. 35.

⁷ Viz Fukuyama, Francis. *Konec dějin a poslední člověk*. Přeložil Michal Prokop. Praha: Rybka, 2002, nebo: Sim, Stuart. *Derrida a konec historie*. Přeložila Eva Vacková. Praha: Triton 2001.

⁸ Viz Derrida, Jacques. *Texty k dekonstrukci*. Přeložil Miroslav Petříček jr. Bratislava: Archa 1993.

úrovni nazírání) řeší taktéž přijetím pluralitní formy. Dochází tak k určitému mozaikovitému či kaleidoskopickému zobrazování prostoru, které často nepostrádá jistý prvek hravosti a jež je právě pro postmoderní literaturu typické.

Právě různé uspořádání a forma prostorové a časové roviny postmoderních textů bude klíčovým předmětem analýzy, na jejímž základě se v závěrečném oddílu práce pokusíme charakterizovat určité opakující se časoprostorové souřadnice postmoderního románu po vzoru Bachtinovy koncepce chronotopu. O tom však později.

Uplatnění postmoderních principů v literatuře

Jak jsme již naznačili, je konkrétní vymezení postmoderní poetiky pro oblast literatury a umění vůbec značně problematické. Italský literární historik Giulio Ferroni popisuje stav literatury v tomto období takto: „*La storia letteraria si trova davanti a una quantità di scritture che vanno nelle direzioni più diverse; si dovrebbero costruire numerosissime distinzioni di fasi, privilegiando l'una o l'altra di queste esperienze, mettendo in evidenza generi, scelte, gruppi particolari: ma si finirebbe sempre, comunque per cadere in un'ottica parziale e deformata.*“⁹ Přispívá k tomu jednak ono postmoderní otevření se pluralitě, které s sebou nutně přináší určité paradoxy při snaze udat konkrétní tvar natolik heterogenním a protichůdným narativním postupům, jednak určitá atmosféra skepse a vyčerpání, v níž se literatura v sedmdesátých letech 20. století, kdy se o postmoderních vlivech hovoří nejvíce, nachází. Obzvlášť Itálie prochází v této době nelehkým a sociálně nestabilním obdobím, poznamenaným vlnou politicky motivovaného násilí. Není proto divu, že tvůrčí duch se v této době ocitá jaksí v kleštích a orientuje se spíše na politicky a společensky angažovanou, střízlivou produkci. V následujících desetiletích se však zase obrozuje tvůrčí síla individua a objevuje se touha po přesahu národních zájmů. Ne nadarmo nazval Ferroni ve svých Dějinách italské literatury (*Storia della letteratura italiana*) kapitolu týkající se proměnlivé postmoderní éry *Dal „sogno della rivoluzione“ al nuovo disordine mondiale*, tedy od revolučního snu k novému světovému chaosu.¹⁰ Rozlišuje v ní tři fáze vývoje poslední třetiny 20. století právě podle vztahu literární tvorby ke světovému společenskému dění. Avantgardní vlna nadšení pro umění samo o sobě, která je příznačná pro 60. léta, postupně utichá a začíná zaznívat názor,

⁹ „*Literární historie se potýká s velkým množstvím nejrozmanitějších textů, které by se daly rozdělit do četných skupin a upřednostňovat jednu před druhou tím, že se zdůrazní určitý žánr, výběr či zvláštní skupina. Pokaždé bychom se však dobrali pouze částečného a značně zkresleného pohledu.*“ (vlastní překlad). In Ferroni, Giulio. *Storia della letteratura italiana*, vol. XVII. Mondadori: Milano 2005, str. 33.

¹⁰ Ibid. 32.

že román je mrtev, oblast nových námětů je již zcela vyčerpána a posledním zbývajícím způsobem, jak lze tvořit, je kompilovat, komprimovat a transformovat už hotové syžety do formy novodobého palimpsestu, v němž můžou dosáhnout alespoň nových významů či interpretací. S tímto postupem si pohrává například Italo Calvino, když pod vlivem francouzské experimentální skupiny Oulipo¹¹ vydává své dva soubory *Il castello dei destini incrociati* a *La taverna dei destini incrociati*.¹² Inspiruje se v nich emblematickými významy tarotových karet a ukazuje, jak lze tyto symboly a obrazy libovolně kombinovat a řetězit, a generovat tak neustále nové a nové příběhy. Tyto narativní „hrátky“ však ještě odpovídají spíše dozvuku experimentálních poetik let šedesátých, a teprve když Calvino v roce 1972 vydává svůj román *Le città invisibili*,¹³ signalizuje a předesílá tím přechod k určitému novému způsobu románového vyprávění. V něm se na sebe takřka simultánně vrší obrazy i příběhy a rozehrává se intertextuální hra. Tyto postupy, které snad již lze řadit k charakteristikám postmoderní poetiky, pak naplno využívá a rozvíjí o sedm let později v románu o románech obecně *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.¹⁴ V tomto díle Calvino kromě zmíněné techniky aluzí, vsrtnení a jazykové hry, jejímž prostřednictvím paroduje zautomatizované způsoby psaní, také bravurně dosahuje toho, co si od postmoderního díla slibovala např. Susan Sontag a co teoreticky popsala Linda Hutcheon, a sice propustnosti hranic žánrů a relativně volný pohyb v žánrové krajině. Hutcheon navíc dodává, že žádný takový kontakt žánrů není prost silného napětí, které je právě tím, co postmodernismus akcentuje.¹⁵

¹¹ **Ouvroir de Littérature Potentielle**, tedy *Dílňa potenciální literatury*. Oulipo bylo založeno v roce 1960 a jeho zakladateli byli Raymond Queneau a François Le Lionnais.

¹² Poprvé vychází v roce 1969. Česky Calvino, Italo. *Hrad zkřížených osudů*. Přeložila Irena Kurzová. Praha: Volvox Globator 2001.

¹³ Česky Calvino, Italo. *Neviditelná města*. Přeložil Vladimír Hořký. Praha: Odeon 1986 a později v témže překladu Praha: Dokořán, 2007.

¹⁴ Česky Calvino, Italo. *Když jedné zimní noci cestující*. Přeložil Jiří Pelán. Praha: Mladá fronta 1998.

¹⁵ Více viz Hutcheon, Linda. *A poetics of postmodernism*. London-New York: Routledge, 1987.

Také Monica Jansen rozlišila ve své knize *Il dibattito sul postmoderno in Italia*¹⁶ tři fáze postmoderní poetiky, které kmitavě oscilují mezi hledáním nových forem ve smyslu avantgardního experimentování a rehabilitaci a „renovaci“ žánrů tradičních, až dospívají k více či méně dramatické symbióze či koexistenci obojího. Umberto Eco pak podobný přístup uplatnil ve svém románu *Il nome della rosa*,¹⁷ kde důmyslně kombinuje již zavedené narativní postupy různých žánrů, aby jejich pomocí vytvořil dílo o mnoha úrovních. V doprovodném textu k tomuto svému románu¹⁸ pak sám definuje zvolené postupy jako nový přístup k románové tvorbě, která má potenciál jak populární četby, tak vysoké intelektuální hry. Americký literární vědec Leslie Fiedler ostatně přesně takto definuje postmoderního autora, a sice jako zdomácnělého obyvatele mnoha různých světů a „dvojitýho agenta“ literatury, obratně těžícího z okruhu mýtů i ze soudobého světa pokroku a techniky.¹⁹

80. léta v italské literatuře, jež se otevírají právě těmito dvěma výraznými romány, tak slibují bohatší a barvitější literární produkci než předchozí chudší desetiletí, a výše popsaný styl tvorby si na dalších minimálně dvacet let najde své příznivce, i když se nestane jediným užívaným způsobem uměleckého vyjádření (což ostatně přesně odpovídá pluralitní povaze postmoderny).

Italský teoretik umění Remo Ceserani se ve své knize *Raccontare il postmoderno*²⁰ zamýšlí nejen nad obecnými rysy postmoderny jako dějinné etapy poslední třetiny či čtvrtiny 20. století, ale snaží se její principy aplikovat i na literaturu. Uvádí, že právě snaha charakterizovat tento proud literární produkce pomocí tradičních nástrojů a vymežit ho jednotným, nekonfliktním způsobem, je největším úskalím debaty o smyslu a podobě postmoderny: „C'è un

¹⁶ Více viz Jansen, Monica. *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, Firenze: Franco Cesati Editore, 2002.

¹⁷ Česky Eco, Umberto. *Jméno růže*. Přeložil Zdeněk Frýbort. Praha: Odeon, 1985.

¹⁸ Eco, Umberto. *Il postille al Nome della rosa*. Milano: Bompiani, 1984.

¹⁹ In Welsch, Wolfgang. *Naše postmoderní moderna*. Přeložili Ivan Ozarčuk a Miroslav Petříček jr. Praha: Zvon 1994, s. 26.

²⁰ Ceserani, Remo. *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri, 1997.

*pericolo, per gli studiosi della produzione artistica e in particolare per gli studiosi della produzione letteraria postmoderna, ed è quello di cadere nel facile tranello, preparato da molti dei protagonisti e movimenti dell'attività artistica e letteraria e di quella critica e interpretativa in questi ultimi anni, di cercare di identificare l'arte o la letteratura postmoderna con una precisa poetica, un sistema retorico coerente e stringente, uno stile, una modalità di scrittura tipica e individuante.*²¹ Dodává poté, že spíše než jednotný styl představuje postmoderna kognitivní strategii.²²

²¹ „Na teoretiky umění a na kritiky postmoderní literatury obzvlášť číhá jisté nebezpečí v podobě pasti, kterou nastražili nejrůznější protagonisté uměleckých hnutí a literárněvědná obec posledních let, a sice snaha identifikovat postmoderní umění či literaturu pomocí přesné poetiky, přesvědčivého a koherentního rétorického systému jako jednotný styl a typický způsob psaní.“ (vlastní překlad) In Ceserani, Remo, s. 135

²² In Ceserani, Remo, s. 135. „La novità, evidentemente, sta in altro; sta, anzitutto, in una diversa funzionalità dell'intera pratica intertestuale, che viene spregiudicatamente collegata con la più ampia pratica dei rapporti fra codici e interfacce; in secondo luogo essa si inserisce in un processo, di tipo epistemologico, che ha schiacciato e ridotto il „mondo“ a testo, lo ha testualizzato, ha interposto fra testo e mondo una serie di interessi che lo rendono forse più enigmatico e incomprensibile, forse, paradossalmente, solo dopo lunghi esercizi interpretativi, „leggibile““. („Tato novost spočívá samozřejmě v něčem jiném, a sice v odlišné funkci celé intertextuální praxe, která je nepředpojatě spojená s nejširší praxí vztahů mezi kódy a rozhraními. Za druhé je součástí epistemologického procesu, který vměstnalsvé a zredukoval „svět“ do textu, textualizoval jej, vložil mezi svět a text celou řadu prvků, které ho činí tajemnějším a nepochopitelnějším, aby byl, možná paradoxně, „čitelný“ až po mnoha a mnoha výkladech.)

Postmoderna bez moderny?

Hovoříme-li o postmoderně, nezaznívá nikdy jako samostatné téma. Postmoderna je již ze své podstaty odsouzena k neustálému vztahování se k něčemu. Jak již zaznělo, není ničím novým, nepřináší revoluci, ale spíše neustálou revizi či aktualizaci. (Není rovněž náhoda, že Welsch své pojednání o podstatě postmoderní filosofie nazval *Naše postmoderní moderna*, tedy nikoli postmoderna jako taková, jako autonomní myšlenkový proud).

V kapitole příznačně nazvané *Ma allora come interpretiamo il postmoderno letterario?* své knihy *Raccontare il postmoderno* Remo Ceserani předesílá, že většina filosofických či sociologických koncepcí definuje postmodernu na základě jejího vymezení vůči moderně. Sám se pak pokouší převést tyto principy na oblast literatury, čímž dochází k velmi zajímavým pozorováním. Např. dle modelu amerického sociologa Daniella Bella jsou dvěma ústředními momenty, které odlišují postmodernu od moderny, „zatmění vzdálenosti“ a „vztek vůči řádu“²³. Ono zatmění nebo také rozmělnění vzdálenosti je zde myšleno jako zrušení distance mezi autorem a čtenářem či mezi hercem a divákem. V přenesém smyslu jde pak také o zrušení hranice mezi vysokým a nízkým žánrem, mezi vysokým (elitním) a masovým uměním. „Běsnění proti řádu“ bylo prvotně zamýšleno jako vzdor proti rigidnímu tradicionalismu (především církevnímu), opět jej však můžeme posunout do jiné roviny a spatřovat v něm rozpad totalitních uspořádání a otevření se pluralitě. Zde je však nutno upozornit na rozdíl v pojetí moderní literatury v anglosaském světě a v italském kulturním prostředí. Britští a američtí modernisté byli vnímáni jako elitističtí intelektuálové, kteří onu propast mezi vysokým a nízkým spíše akcentovali než rušili. Jejich nemožnost „přistoupit ke světu“ pramenila z odlišných postojů a společenského postavení, než tomu bylo u modernistů středoevropských a italských. Máme zde na jedné straně distanci aristokracie a výjimečnosti a jisté neochoty přiblížit se

²³ In Ceserani, Remo, s. 125-126

maloměstské přízemnosti a na straně druhé neschopnost (spíše psychologického rázu) zapojit se, určité kafkovské outsiderství v italském podání (Pirandello, Svevo). Proto vidí-li Bell požadavek zatmění vzdálenosti jako ryze postmoderní záležitost, musíme si uvědomit, že v italském prostředí se snaha o zrušení vzdálenosti objevuje již v moderně a ještě více v avatgardě.

Některá rozlišení však platí téměř univerzálně. Literární teoretik Ihab Hassan vytvořil celou tabulku binárních opozic vyjadřujících distinkci mezi moderním a postmoderním, pro ilustraci uvedme alespoň několik z nich (první výraz se vždy vztahuje k moderně, druhý k postmoderně): symbolismus x dadaismus; uzavřená forma x otevřená forma; hierarchie x anarchie; projekt x případ; odstup x sdílení, paradigma x syntagma; hypotaxe x parataxe; selekce x kombinace apod.²⁴ Zároveň však uvádí, že nejde o vztah negace, popření či vyvrácení, ale že druhé vždy vychází z prvního (logicky postmoderna je odvozena od moderny) a na základě toho také stanovuje sedm hlavních ústředních bodů, jež definují modernu a které postmoderna nejenže nepopírá, ale naopak rozvíjí.²⁵

Chceme-li tedy alespoň rámcově vystihnout konkrétní rysy, jež by ohraničovaly literaturu považovanou za postmoderní, jsme zřejmě odkázáni na pouhé vyjmenování častěji se vyskytujících narativních postupů, jako je žánrový synkretismus, fragmentarizace příběhu, prostoru, časové linky i samotné integrity postav, struktura koláže, mozaiky či kaleidoskopu, míšení vysokých a nízkých stylů, intertextuální dialog a struktura palimpsestu. Jsme si přitom vědomi nutné schematičnosti takové definice, ale vzhledem k heterogenní povaze tohoto literárního okruhu nelze sáhnout k ucelenější a „hladší“ generalizaci. Navíc opět může zaznít protiargument, že všechny uvedené principy znala literatura už dávno předtím. Welsch k tomuto nevyvratitelnému faktu poznamenává, že zásadní rozdíl spočívá v tom, že v dřívějších obdobích se převážně jednalo o ojedinělé výkřiky,

²⁴ In Ceserani, Remo. s.127

²⁵ Těmito body jsou urbanismus, technologie, dehumanizace, primitivismus, erotismus, paradoxnost a experimentalismus. In Ceserani, Remo, s. 132.

izolované experimenty na okraji spektra literární produkce, zatímco v postmoderně se tyto dřívější „excesy“ stávají všeobecně přijímanou normou a samy o sobě se tak do jisté míry stávají bezpříznakovými. Opět jsme tedy u nového (rozumějme postmoderního) chápání v zásadě moderních a předmoderních principů. Většina literárních teoretiků zabývajících se postmoderní literaturou se pak ponejvíce věnovala otázce vymezení či určení postmoderních žánrů. Setkáváme se přitom často s úvahami, které již zazněly i v této práci, a sice že v souvislosti s postmodernismem je obtížné hovořit o nějakém nově se profilujícím žánru, ale spíše o travestii žánrů,²⁶ které už literatura znala z dřívějška. Matteo di Gesù zase hovoří o ironickém převrácení a „hybridizaci“,²⁷ tedy o určité specifické transformaci tradičních žánrů, která zpravidla znamená kombinaci známých forem a zcela nový (převrácený, hyperbolizovaný, ironický) smysl obsahu.

Uvedené charakteristiky se pochopitelně týkají především tvaru postmoderní literatury, protože pokud jde o obsah, tedy oblast námětů, je situace ještě komplikovanější. Přestože se postmoderní romány dotýkají všemožných námětů a nevyhýbají se ani látkám fantaskním, pohádkovým, historickým apod., můžeme snad alespoň říci, že se v nich takřka vždy skrývá alespoň stopa reflexe stavu současného světa a postavení jedince a společnosti. Toto tíhnutí k přítomnosti, které by Bachtin nazval přiblížení se zóně maximálního kontaktu s aktuálním světem²⁸ (jež je obecně pro žánr románu naprosto klíčové) a které se často záměrně skrývá za kulisami historickými nebo naopak vědeckofantastickými (ve smyslu tematického zpracování budoucnosti, kterou ještě neznáme), lze tak snad považovat za další důležitý moment konstituující postmoderní poetiku. Zatímco moderní poetika rozkrývá vztah jedince a světa přímo a bolestivě tím, že tento vztah naplno zobrazuje jako konflikt, jako fatální rozpor, postmoderna

²⁶ Více viz La Porta, Filippo. *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*. Torino: Bollati Boringhieri, 1999.

²⁷ In Di Gesù, Matteo, *Palinsesti del moderno*. Milano: Franco Angeli, 2005, s. 47-54.

²⁸ In Bachtin, M. Michail. *Román jako dialog*. Přeložila Daniela Hodrová. Praha: Odeon, 1980, s. 14.

spíše upřednostňuje motiv úniku před realitou, která je nezřetelná a její pravidla nejasná. Postmoderní postavy proto stojí často vně reality, avšak už nikoli jako ojedinělí outsideři, ale jako společenství, masa.

Estetika kopie

Ve velmi podnětném dodatku ke své vynikající knize *Modernisté*²⁹ uvádí Martin Hilský několik inspirativních postřehů o situaci postmoderní literatury či spíše umění obecně. Hilský sám smysl a podstatu postmoderny nikterak nezpochybňuje, naopak se snaží ji konkrétněji uchopit a poskytnout argumenty pro upevnění její pozice. V jedné z charakteristik, které uvádí, popisuje postmodernismus jako synkrezi dvou zdánlivě protichůdných tendencí, jež mají historickospolečenskou základnu: „*Postmodernismus (...) v sobě obsahuje jak inovační impuls zděděný z politického a estetického radikalismu evropské a americké avantgardy, tak silný prvek reklamní a reprodukční, zděděný z konzumní a neokonzervativní životní filosofie sedmdesátých let.*“³⁰

Úvahy o zmiňované reprodukční vlastnosti postmoderny pak Hilský rozvíjí ještě dále a ve dvojici moderna - postmoderna pak první vnímá jako „*kulturu originálu*“, zatímco druhé jako „*kulturu kopie*“. („*Knihy jsou kopiemi jiných knih. Lidé jsou kopiemi jiných lidí*“).³¹ Modernismus si zakládal na originálu, protože už od romantismu básník znamená geniálního, jedinečného ducha, obdařeného ničím menším než božským vnuknutím. Odtud pak koneckonců vychází elitistická povaha modernismu a zcela zřetelné vydělení vyšší literatury a její jisté odtržení od každodennosti. V kontrastu s tím si už postmoderna nenárokují tvorbu „*ex nihilo*“ (ba co víc, ani v ní již nevěří), ale celkem radostně se spokojuje s variacemi, kombinováním či reyklováním.

Nejedná se však o pouhé kopírování v dnešním, pejorativně zabarveném smyslu slova (které v zásadě odpovídá platonské představě zbytečné či dokonce škodlivé *mimesis* jako pouhého napodobení už jedné napodobeniny). Hilský připomíná, že výraz kopie znamená primárně plození, množení, tedy vznik něčeho nového z něčeho původního (např. syn jako kopie otce), a tedy také svého druhu tvůrčí

²⁹ Hilský, Martin. *Modernisté*. Praha: Torst. 1995

³⁰ *Ibid.*, s. 242

³¹ *Ibid.*, s. 243

akt: „*Kopie*’ neznamená nutně druhořadost a odvozenost, ale bohatost a množnost světa a přírody. Znamená hojnost (jako ve slovu *cornucopia*) přírodní i duchovní, plody ducha i těla.“³² Kopie v postmoderním umění pak jednoznačně má tuto schopnost znovu oživovat, obrozovat, doplňovat či přetvářet. Podíváme-li se na postmoderní romány obecně a povšimneme si několika nejčastějších syžetů, jedná se většinou o kopie svého druhu: parodické napodobení něčeho (Benni, Baricco), vrstvení a kupení motivů či obrazů (Calvino), intertextuální dialog (Eco) apod. Ke kopii se však vždy přidává určitý prvek navíc, byť třeba jen tím, že se spojí více kopií v nový celek (viz obrazy Andyho Warhola nebo ve filosofii Baudrillardova představa bujení a hypertelie). Postmoderní člověk není už božským tvůrcem, ale spíše přirozeným lidským kutilem, který pracuje s tím, co už je k dispozici, co je okolo. Není režisérem, ale spíše stříhačem. Postmoderní umění nejenže kopie vytváří, ale používá je dál jako materiál k dalšímu tvoření a zároveň je nabízí volně k dispozici, nestojí o licenci na uzavřený, hotový a neměnný artefakt. V této estetice kopie je vždy nějaká přidaná hodnota. Tím, že něco rozmnožuje, přisuzuje tomu nové a nové významy a uvádí to do nového kontextu, v němž se může původní smysl zcela obrátit. To je možná jedna z nejpříhodnějších charakteristik postmoderního principu tvorby vůbec – nevytváří nic zcela nového, ale mění znaménka stávajícího a tím zakládá zcela nové vztahy přitažlivosti a odporu.

³² Ibid., s. 244

Těžkosti s vymezením pojmu

Obloukem se vracíme na začátek kapitoly, abychom se nyní pokusili zodpovědět otázku, proč je stále pojem postmoderny a postmodernismu jako vymezeného historického období a uměleckého výrazu tolik znevažován a zatracován. Důvodů je po stručném nástupu problematiky postmoderní otázky nasnadě hned několik, ale pro přehlednost je rozdělme do dvou okruhů: za první, proč selhává postmoderna jako historická éra, a za druhé, proč se v dějinách umění bezpečně a bezproblémově neuplatnil termín postmodernismus.

Začneme-li s časovým vymezením postmoderny, hned narážíme na potíže spočívající v nemožnosti určení konkrétního historického rámce. Pojmu postmoderny (konkrétně přívlastku „postmoderní“) poprvé užil architekt Joseph Hudnut již v roce 1945 ve svém článku *Postmoderní dům* a následně Charles Jenks ve své knize *Řeč post-moderní architektury*. Oba jím měli na mysli něco nového, něco, co zákonitě přichází po éře moderny a co ji v jistém smyslu překonává. Do filosofie a společenských věd však tento termín proniká až o téměř 40 let později, prostřednictvím právě Françoise Lyotarda. Lyotard ovšem neaspiruje na uznání postmoderny jako historické epochy nekompromisně střídající a negující epochu předchozí, ale právě tím, že hovoří o postmoderně spíše jako o situaci, předesílá, že v jeho pojetí a chápání jde spíše o určitý stupeň myšlení, který se s modernou komplementárně prolíná, aniž by ji popíral. A jako s myšlenkovým postojem či filosofickým modelem se podle Lyotarda bylo lze setkat s postmodernou již mnohem dříve než ve dvacátém století, obecně vzato kdykoli, kdy bylo potřeba vymezit se určitým způsobem proti stávajícímu diskursu a nabídnout optiku alternativních úhlů pohledu. Toto dvojí chápání postmoderny (jednou jako historické éry, podruhé jako gnómického filosofického konceptu) samozřejmě tím spíše znemožňuje její konkrétnější uchopení.

Neméně problematický je také onen aspekt postmoderny související s tušením konce. Definovala-li postmoderna samu sebe jako

způsob, jak čelit koncům, co počít v situaci, kdy se konec nekoná? Dnešní době, která již opět postupuje spíše od dekonstrukce ke konstrukci a v leččems rehabilituje modernu jako skutečný konstitutivní základ západního myšlení, se tak postmoderna nutně jeví jen jako jedna z mnoha nenaplněných vizí, jako neuskutečněné prorocství, které je odsouzeno k zapomnění. Některé aspekty postmoderny jsou však aktuální i dnes (smysl pluralitního přístupu a odmítnutí totalitních a utopických konceptů), zatímco jiné se skutečně ukázaly být příliš naivní, přemrštěné či dokonce nebezpečné (přehnaná víra v možnosti technologického pokroku, výhody globalizace, zrychlené tempo produkce všeho druhu apod.), i to však může být známkou plnohodnotné životnosti určité epochy, která má své opěrné myšlenkové body, své představy o civilizačním a kulturním směřování, ale nikdy dostatečný odstup potřebný k sebereflexi. Nežli naprosto rezignovat na postmodernu a upřít ji jakékoli právo na potvrzení, je možná skutečně namístě spíše rozlišovat postmodernu jako období a postmodernitu (ve smyslu postmoderní situace) jako způsob chápání skutečnosti, jinými slovy rozlišovat *postmodernu* jako podmět a *postmoderní* jako atribut, jakkoli se to může zdát nepohodlné a matoucí.

K oběma termínům se pak připojuje ještě třetí – *postmodernismus*. Tím tradičně označujeme umělecký směr vycházející z pozic postmoderny a i zde pochopitelně narážíme na terminologické problémy, ne-li přímo paradoxy. Kromě nesnadného historického zařazení popsaného výše, které samozřejmě s vymezením uměleckého postmodernismu úzce souvisí, jde především o samotný obsah tohoto pojmu, do něhož se již z jeho podstaty vejde lecos a jemuž jsou pak uměle přisuzovány nejrůznější přidané významy. O principech postmoderní poetiky jsme se již zmínili v předchozí kapitole, proto je zřejmé, že zásadní problém s definicí postmodernismu bude spočívat v poměrné vágnosti pojetí postmoderní poetiky. Vše, s čím postmoderní literatura operuje, se již v jejím rejstříku objevilo dřív, nelze tedy hovořit o žádné kategorii nového. Právě kategorie nového (nebo přinejmenším nově rehabilitovaného) je hlavním obsahem většiny přelomových literárních směrů, ať je to zájem o boha, přírodu

nebo lidské individuum v nejrůznějších konstelacích. Postmodernismus se však něčím takovým může prokázat jen těžko. Welsch se tomuto problému věnuje poměrně obsírně a vysvětluje, že sice postmodernismus užívá starých známých motivů a postupů, které různě deformuje nebo je uvádí v nových souvislostech a kontrastech, ale právě tento přístup (také nikterak objevný sám o sobě) se v době postmoderny stává normou a hlavním proudem, a nikoli jen záležitostí žánrové a formální periferie literární produkce. Považuje to přitom za další z důkazů přijetí pluralitního přístupu ke světu.

Dalším problémem je však fakt, že tento mnohostní princip zahrnuje příliš mnoho heterogenního materiálu různých úrovní, čímž snadno dochází k babylonskému komplexu zmatení, nečitelnosti a nesmyslnosti. Tento stav, na jehož hranici právě literatura ze všech odvětví umění nejvíce balancuje, vystihl Welsch takto: *Kříží se libido a ekonomie, digitalita a kynismus, nezapomíná se na esoteriku a simulaci a přidá se k tomu něco New Age a apokalypsy – a postmoderní hit je již hotov.*³³ Fenomén hitu a rychlé spotřební kultury, které se samozřejmě dotýkají i knižní produkce, pak samozřejmě s problematičností snahy chápat postmodernismus jako seriózní umělecký směr také nemálo souvisejí.

³³ Welsch, Wolfgang. *Naše postmoderní moderna*, s. 10.

II. Souřadnice postmoderního románu

Román jako otevřený žánr

Jelikož je ohniskem této práce zkoumání románu v jeho postmoderní podobě, zabývejme se nyní blíže samotnou podstatou románu jako neustále se proměňujícího žánru. Román, jak ho definuje Michail Bachtin ve své studii *Epos a román*,³⁴ je v žánrovém spektru jediný nehotový, nepetrifikovaný útvar, který se neustále přizpůsobuje aktuálním potřebám uměleckého vyjádření.

Bachtin se pak dále snaží problematiku románu uchopit na pozadí srovnání se starším žánrem eposu, přičemž si náležitě uvědomuje nemožnost snadného a pevně sevřeného vymezení románu, jak pokud jde o jeho rozmanitou formu, tak o zpracovávanou látku. Nachází proto alespoň obecnější kritéria, jejichž pomocí lze román a epos odlišit. Tato kritéria se vesměs odvíjejí od toho, co a jakým způsobem román reflektuje (a to způsobem od eposu odlišným).

Prvním důležitým rozdílem mezi eposem a románem je užitý jazyk, který se právě u románu skládá z více stylových úrovní. Bachtin to vysvětluje jednak určitou familiarizací vysokého stylu eposu, jednak výpůjčkami z ostatních, a to nejen prozaických žánrů. Román v tomto pojetí představuje široké pole, v němž se běžně setkávají prvky vysoce stylizovaných literárních žánrů i mimoliterárních útvarů každodenního života, jako je dopis, zpráva apod. Už zde lze tedy vyzorovat jistou příbuznost románu s palimpsestem a mozaikou. V souvislosti s touto mnohvrstevnatostí jazyka pak později Bachtin hovoří o polyfonii neboli vícehlasí v románu.

Další významnou odlišností je vztah románu a eposu k minulosti. Epos se obrací výhradně k minulosti a prezentuje ji jako minulost absolutní, která nemá k současnosti žádnou vazbu a jejíž

³⁴ In Bachtin, M. Michail. *Román jako dialog*. Přeložila Daniela Hodrová. Praha: Odeon, 1980.

tematické konstanty představují hotové a takřka neměnné fabule lidové slovesnosti. Román oproti tomu ohraničenou a uzavřenou minulost pouští ze zřetele a čím dál více se blíží k aktuální přítomnosti vypravěče. Snaha o překročení těchto dvou zón a navázání kontaktu s přítomností také posouvá do středu zájmu postavu samotného vypravěče, a tedy vzdává se bájného hrdiny zobrazovaného pomocí třetí osoby a přiklání se k subjektu v ich-formě. Román se tedy, zjednodušeně řečeno, neustále vyjadřuje k aktualitě světa. Podobně jako epos usiluje o zachycení celku pozorovaného světa, ale vzhledem ke složitosti a obsáhlosti moderního světa se mu daří zmocnit se vždy jen jeho zlomku či pouhého odrazu.

Analogicky k celistvě předkládané minulosti a jednotnému obrazu světa je i hrdina eposu naprosto nerozporuplný a harmonický. Tato konzistence je bezesporu zajištěna či alespoň podpořena tím, že hrdina je prezentován jedinečně vnějškově. Bachtin sice uvádí, že nitro epického hrdiny je v naprostém souladu s jeho vnějším vystupováním, jelikož jeho identitu určuje výhradně jeho sociální status a veřejné poslání, bylo by však možné tvrdit, že hrdina eposu nitro dokonce naprosto postrádá. Naopak podstata moderní literární postavy spočívá právě ve fatálním kontrastu mezi osobními potřebami a touhami a společensky přiřazenou úlohou. Snaha o překonání tohoto rozporu a důsledky protichůdných jednání jsou pak jedním z nejčastějších témat moderního románu vůbec.

Podobně definuje základní situaci románu také maďarský literární vědec György Lukács. Ve své *Teorii románu* z roku 1920 také vychází ze srovnání epopie a románu, v němž proti sobě, podobně jako u Bachtina, stojí uzavřenost a celistvost na jedné straně (epopej) a otevřenost a rozpor na straně druhé (román). Oba žánry přitom dle Lukáče usilují prakticky o totéž, a sice o tzv. objektivaci velké epiky.³⁵ Rozdíl mezi nimi pak nevychází ze struktury jich samotných či užitého narativního postupu, ale z převládajícího filosofického diskursu a historického kontextu jejich výskytu, který se v době novověku

³⁵ Lukács, György. *Metafyzika tragédie*. Praha: Československý spisovatel 1967, str. 115.

radikálně proměňuje. Svět antiky byl jednotným prostorem: „*V ději Iliady – bez začátku a bez konce – rozkvétá ucelený vesmír k všeobjímajícímu životu;*“ zatímco „*román je epopejí doby, pro niž extenzivní totalita života už není zjevně dána, pro niž se životní imanence smyslu stala problémem a která nicméně smysl pro totalitu má.*“³⁶ K tomu lze jen dodat, že v postmoderní podobě románu se zcela jistě vytrácí i zbytky smyslu pro totalitu a zůstává jen rozporuplný hrdina tváří v tvář nesrozumitelnému mnohotvárnému světu zbaveného boha (a možná ovládaného zcela novými božstvy v podobě médií a technologií).

Podnětná je rovněž Lukácsova typologie románu vycházející především z poměru hlavní postavy k vnějšimu světu. Konflikt, který je nosnou osou románu, má vždy povahu vnitřní, pramení v hrdinově duši, jež buď vnější realitu přesahuje (je širší), nebo jí naopak nedosahuje, a tedy je užší.

Všechny tyto aspekty románu, obecně řečeno jistý posun od celistvosti k rozpornosti, od absolutního k relativnímu a od jednoduchého ke složenému a složitému, jsou pak v naprostém souladu se samotnými postmoderními principy, tak jak jsme se je pokusili nastínit výše. Termín „postmoderní román“ se pak v tomto úhlu pohledu nejeví jako paradoxní, oxymoronní či přímo nesmyslný, ale mnohem spíše jako redundantní či pleonastický, protože v tomto smyslu a podle Bachtinovy definice lze jako postmoderní vnímat každý román již ze samé jeho podstaty.

³⁶ Ibid. s. 115.

Geneze žánru postmoderního románu

Dostali jsme se tímto ke klíčové otázce – co tedy máme přesně na mysli, hovoříme-li o postmoderním románu? Závěr předchozí kapitoly naznačil, že z jistého úhlu pohledu jde o jakýkoli román od dob novověkého nástupu individua a jeho problematického obývání moderního světa vnímaného jako cizí, nepřátelské a bezbožné místo. Pokusme se však přece jen úžeji vymezit hmatatelnější narativní konstanty i dějinné souřadnice postmoderního románu a tím obhájit samu platnost takového pojmenování.

Budeme-li hovořit o vlastním postmoderním románu v užším smyslu, a tedy o textech vážících se dobou vzniku k poslední třetině (případně čtvrtině) dvacátého století, nemůžeme jako hlavní inspirační zdroj opomenout román modernistický.³⁷ Evropská tvorba raného dvacátého století, zahrnující Joyce, Woolfovou, Prousta, Kafku, Musila, Pessou a jiné, zakládá některá témata, ke kterým se bude literatura po zbytek století více či méně vztahovat, rozvíjet je či je popírat.

Jedním (možná vůbec nejzásadnějším) z takových je zaostření na subjekt, na individuum a rozpad jeho integrity. Barokní dualismus dobra a zla, který později utváří romantickou představu o rozervaném hrdinovi a nachází odezvu u mnohých autorů 19. století (za všechny jednoznačně R. L. Stevenson, a zůstaneme-li na italské půdě, pak bezesporu milánská bohéma zvaná *scapigliatura*), ztrácí v modernismu svůj etický rozměr, rozpíná se a vysvětluje složitost a protichůdnost lidské povahy. Po první světové válce, která znamenala naprosté zhroucení dosavadních hodnot starého světa a z geografického hlediska rozpad značné části Evropy na nové státní celky, se objevuje snaha hledat v těchto troskách a torzech novou tvář poválečné společnosti.

³⁷ V italském literárněhistorickém kontextu se pod tímto označením tradičně rozumí autoři jako Luigi Pirandello, Italo Svevo, Federigo Tozzi aj. Více viz Flemrová, Alice. *Protagonisté italského modernistického románu*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2004.

Fragment se stává jedním ze základních tvarů nejen v umění, ale i ve společenských vědách - s objevem psychoanalýzy a odborným pojmenováním schizofrenní duševní poruchy ztrácí literární hrdina nekonfliktní integritu a začíná být vnímán jako soubor rozmanitých postav, jako vícečetná osobnost, a onen hlavní románový konflikt, jak ho popisuje Lukács, sice zůstává navýsost vnitřní záležitostí, přesouvá se však z osy subjekt – objektivní svět na osu neslučitelných a vzájemně zápasících stránek lidské psýchy. Takto rozehraný konflikt hledá východisko z krize v opětovném nastoletí harmonie a v nalezení konsensu jednotlivých poloh duše. V postmoderním románu posléze tyto fragmenty osobnosti již na vzájemné propojení rezignují, nehledají cestu k souladu, ale učí se existovat vedle sebe nebo si jen žoviálně užívají svou jinakost. Postmoderna neusiluje o simultánní soulad různých úhlů pohledu; místo kubistického portrétu předkládá spíše rozložené leporelo různých obrazů, na něž se divák nedívá současně, ale postupuje libovolně od jednoho ke druhému, na přeskáčku, anebo si vybírá jediný a na ostatní rezignuje. Takové je například rozuzlení Tabucchiho *Indického nokturna*, které výrazně čerpá z modernistických principů zobrazování mnohočetné osobnosti³⁸ a zachycuje pout', během níž jedinec metaforicky hledá sebe sama. Když však toto své chybějící alter ego nalezne, netouží již po setkání ani splynutí, spokojí se s konstatováním paralelní existence:

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

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

³⁸ Tabucchiho velkým vzorem je podle jeho vlastních slov Fernando Pessoa.

Dalším z témat, které se v moderně nově objevuje a které teprve postmoderní literatura plně využívá, je určité „znejistění“ jazyka a jeho smyslu související s Wittgensteinovou filosofií jazyka.³⁹ Toto rozvolnění vazby mezi označujícím a označovaným je pocíťováno jako ztráta pevného významu platného za všech okolností. Smysl již není apriorní daností,⁴⁰ je třeba ho hledat nebo nově vytvářet či přinejmenším přehodnocovat stávající. V této situaci se pak snáze hledá nové a opětovně interpretuje již známé, což rovněž nahrává intertextuálním zálibám postmoderny a jejímu vsazování kanonických textů do nových, byť kontroverzních či absurdních souvislostí. V jistém posunutém významu také dochází k odhalování „nových“ světů (respektive nových podob stávajícího světa). Ještě nikdy „neunikala“ literatura každodenní realitě natolik jako právě v období postmoderny: svět je nazírán jen jako jeden z možných odrazů a odhaluje se tzv. svět za zrcadlem (což má jistě své kořeny v předválečném surrealismu).

Slovesné vytváření zcela nových, jiných světů se navíc stalo samostatným žánrem, ať již jde o světy budoucí (sci-fi), nebo alternativní varianty minulého (antiutopie nebo fantasy a jeho záliba ve starověkých a středověkých motivech). Světy minulé zachycené v postmoderních textech mívají málokdy historiografický základ a neaspírají na faktickou hodnověrnost, stávají se naopak tvárnou součástí autorské licence. Takto svévolně s historickými fakty nakládá např. Alessandro Baricco, jemuž dějinné události slouží převážně jako kulisy, v nichž obzvláště vynikají úvahy o aktuálním světě.⁴¹

³⁹ Podle rakouského filosofa Ludwiga Wittgensteina nelze sledovat pouze logiku struktury jazyka, protože význam jazyka nesouvisí pouze s jeho znakovou povahou, ale odvíjí se rovněž od způsobu jeho užití. Proto je jazyk v umění velmi tvárnou materií a „je svolný“ takřka k čemukoli. Více viz Wittgenstein, Ludwig. Filosofická zkoumání. Přeložil Jiří Pechar. Praha: Filosofia, 1998.

⁴⁰ „V tom nejautentičtější, čím trvá, zůstává dílo výzvou, rozvrhem, iniciací smyslu, jeho děním neukončeným v žádném označovaném. Zůstává docela určitým podnětem nedourčeného, otevřeného smyslu, který naplňuje v proměnách lidských situací.“ In Jankovič, Milan. Nesamozřejmost smyslu. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 59.

⁴¹ Řeč je především o románu *Castelli di rabbia* z roku 1991 (česky *Hrady hněvu*, 2003), jehož děj se odehrává v prostředí připomínající Anglii v dobách průmyslové revoluce a dotýká se fenoménu vzniku a rozvoje železnice. V románu

Jiným příkladem nově vytvořeného a hojně obývaného světa, který je výsostným prostorem postmoderny, je svět multimédií a virtuální reality. Virtuální realita převzala od umění kouzlo mýtu a fikce a zasadila obojí do každodenního života reálného světa. Tento nový a zásadní fenomén, který nedozírně ovlivnil celou západní civilizaci a její kulturu, literaturu nevytlačil, ale ještě více posílil stírání hranic mezi nízkým a vysokým, mezi elitním a masově popkulturním a na té nejjobecnější úrovni mezi životem a uměním neboli realitou a imaginací vůbec. Pro postmoderní literaturu se pak tento nový způsob neautentické existence, která se řídí jinými pravidly než existence fyzická, stává dalším ze stěžejních témat.

Přes všechny tyto úniky je však postmoderní literatura k přítomné skutečnosti stále silně přitahována skrze její neustálou reflexi a aktualizaci; tyto zdánlivé odklony od reality plní funkci odstupu od neuvěřitelně rychle se proměňující reality, kterou jinak není literatura s to postihnout.

Pokud jde o formální stránku postmoderního románu, kde se zpravidla setkáváme s kombinováním různých postupů či vypravěčských perspektiv, i zde lze hledat předchůdce především v první polovině 20. století. Nabízejí se například Gidovi *Penězokazi* z roku 1925, v nichž je lineární vyprávění narušováno různými úhly pohledu, vkládanými deníkovými záznamy apod. Podobný postup, jež se pro postmoderní texty stane takřka závazným, volí o zhruba dvacet let později také Boris Vian ve svém snově surrealistickém ztvárnění jinak vcelku všedního milostného příběhu v románu *Pěna dní* či Vladimír Nabokov v *Lolitě*. Nabokovův román navíc splňuje onen požadavek víceúrovňového plánu čtení, tak jak jej později požaduje a realizuje Eco. Čtenář s bohatší a vytříbenější čtenářskou základnou se

Oceano mare (1993, česky *Oceán moře*, 2001) zase tvoří jednu ze tří autonomních částí textu příběh, jehož inspiračním podkladem byla skutečná událost z roku 1816, a sice ztroskotání francouzské lodi Méduse poblíž Dakaru. Do časoprostorových kulís 19. století se Baricco obrací také v novele *Seta* (1996, česky *Hedvábí*, 2004). Historické motivy se vyskytují i v další autorově tvorbě po roce 2000. V ani jediném případě však nelze u Baricca hovořit o klasickém historickém románu, autorova záliba v zobrazování minulosti má spíše zdůraznit referenci k současnosti než se zabývat smyslem či výkladem historických událostí.

může vydat po stopách četných aluzí a nechat se okouzlit autorovým smyslem pro ironii, nebo může setrvat na povrchové vlně syžetu kontroverzního a ve své době skandálního příběhu.

Nutno podotknout, že u pozdější postmoderní literatury již však zpravidla nejde o snahu experimentovat s formou s úmyslem šokovat či záměrně rozbít zavedené postupy a tím anulovat předchozí uměleckou epochu, jak o to obecně usilují avantgardy. Tento kaleidoskopický narativ je opět především platným a účinným způsobem umělecké reprezentace rozpadu velké moderní jednoty a odmítnutím totalitního principu na jedné z úrovní textu, je sám o sobě výpovědí o mnohoúhelném vidění světa.

Za vlajkové postmoderní texty lze pak považovat již zmiňované romány Umberta Eca a Itala Calvina, z francouzského prostředí i George Péreca a francouzsky psané romány Milana Kundery. V angloamerickém kontextu si toto označení vysloužili např. Britové David Lodge, Peter Ackroyd, Julien Barnes či John Fowles a Američané Thomas Pynchon, Don DeLillo, Alice Walkerová a John Barth. Také mnohem blíže k nám, ve středoevropském literárním prostoru, kde již od rozpadu rakousko-uherské monarchie rezonují svébytná kulturní témata, lze hovořit o postmoderních tendencích, a to zejména u německy píšících autorů Oswalda Wienera, Hanse Wollschla a Urse Widmera či u polské spisovatelky Olgy Tokarczukové; u nás se v této souvislosti hovoří o románech Miloše Urbana.

Román-kaleidoskop, román-labyrint a metaromán (postmoderní román a jeho podoby)

Hovoříme-li o postmoderním románu, setkáváme se s různými pojmenováními, která se snaží postihnout specifickou narativní strukturu tohoto žánru. Na přetřes tak přicházejí výrazy jako pastiš, mozaika, intertextuální román, románová koláž apod. Všechna tato označení postihují do jisté míry především prostorové uspořádání takového románu (vrstvení, vztahy blízkosti a vzdálenosti apod.), čímž se opět potvrzuje představa postmoderního románu jako textu více prostorového než časového neboli spíše simultánního než lineárního. Za skutečně funkční však považujeme tři označení, která nejvíce vystihují podstatu postmoderního románu a která se vyskytují buď samostatně, nebo se mohou vzájemně doplňovat a prostupovat. Je jím za první románový tvar, který si pracovně nazvěme román-kaleidoskop, za druhé román-labyrint a naposledy tzv. metaromán.

Román-kaleidoskop, jak je z tohoto pojmu na první pohled zřejmé, těží z kompozičních principů mozaiky či koláže. Mozaika je však zpravidla pečlivě promyšleným, harmonicky uspořádaným obrazem zdánlivě nesourodých a neladících jednotlivin, koláž či palimpsest zase vychází z překrývání textů, z nichž některé významy prosvítají z původního pramene více než jiné. Domníváme se proto, že termín kaleidoskop se nejvíce blíží hravé, neuspořádané a fragmentární povaze takového textu, který někdy sám nabízí různé možnosti četby (neboli různé narativní obrazy utvářející se pokaždé jinak „po zatřesení“ románovým kaleidoskopem). Kamínky tohoto kaleidoskopu pak tvoří různé motivy a stylové prvky čerpané napříč žánrovým spektrem i světovým literárním kánonem, které spolu takto vstupují do intertextuálního dialogu. Podstatný při této skladbě je pak skutečně onen prvek náhody, který k sobě dílčí elementy poutá.

Typickým příkladem takového textu, který sám nabádá k různým způsobům čtení, je například román Julia Cortázara *Nebe*,

peklo, ráj,⁴² který lze číst buď klasicky (tzn. respektovat chronologické pořadí kapitol), nebo podle autorem navrhovaného klíče, který na posloupnost kapitol nedbá. Obě varianty pak čtenáři otevírají různé interpretační možnosti. Dalším takovým příkladem je také román Georgese Pereca *Život návod k použití*,⁴³ jenž je pestrou skládkou osudů obyvatel jednoho činžovního domu. Z italských autorů pak k tomuto konceptu nejvíce tíhne zřejmě Alessandro Baricco, který sice nepředkládá čtenáři přímo „kód“ či mapu čtení, ale jeho útržkovité řazení kapitol, v nichž se střádají perspektivy pohledu a promluvy, již samo o sobě linearitu a klasickou kauzalitu příběhu ruší.

Román-labyrint má s výše popsaným společnou neuspořádanou torzovitou strukturu, avšak oproti románu-kaleidoskopu obsahuje dva důležité momenty – jde o motiv cesty, putování, které zde ovšem není přímočaré a nespěje zpravidla od počátku k jasně definovanému cíli. Druhým odlišujícím faktorem, souvisejícím s chronotopem cesty, je typ literární postavy tuláka či blouda, který labyrint obývá, není do něho vržen jako v antické mytologii, aby se zoufale snažil nalézt cestu ven, ale již se v něm rodí a spíše příležitostně hledá jeho možná vyústění (kterých může být hned několik, ale také ani jedno), nebo se zabývá způsoby jeho „zabydlování“. Labyrint je esenciálním postmoderním prostorem úzce spjatým s rozvolněním řádu a prožíváním chaosu. O tomto typu prostoru a s ním spojených postavách podrobněji pojednáme později v souvislosti s románem Antonia Tabucchiho *Indické nokturmo*. V širším literárním kontextu pak jeví znaky labyrintičnosti především povídková tvorba Argentince Jorge Luise Borgese. Borges, jenž se tradičně řadí k autorům hispanoamerické fantastické literatury, považuje tuto „bludištní“ formu za ideální umělecké ztvárnění prolínání snu a skutečnosti i nejistého pohybu jedince uvnitř takového imaginativního prostoru.

⁴² V originále *Rayuela*, česky Cortázar, Julio. *Nebe, peklo, ráj*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2001.

⁴³ V originále *Vie mode d'emploi*, česky Perek, Georges. *Život návod k použití*. Přeložila Kateřina Vinšová. Praha: Mladá fronta, 1998.

Poslední ze jmenovaných postmoderních románových struktur – metaromán – lze nazírat jako dialog vyššího řádu. Jde o román či několik románů uvnitř jiného románu, tedy jakousi specifickou rámcovou novelu, kde se však jednotlivé syžety a rámcový příběh prolínají či protínají, ale již mezi nimi neexistuje jasná a neprostupná hranice. Od rigidní hierarchie se tak opět přibližují spíše k pluralitní otevřené struktuře. Za ilustrativní příklad metarománu lze považovat román Itala Calvina *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (č. *Když jedné zimní noci cestující*), jehož rámeček sice tvoří velmi prostý a klasický milostný příběh (téměř až ve stylu antických dobrodružných románů), je ovšem protkán velmi sofistikovanými románovými útržky, v nichž autor odhaluje svůj talent pro parodii žánrů a zároveň zálibu v otevřeném dialogu se čtenářem, tak jak ho chápala německá recepční estetika⁴⁴ i Umberto Eco ve svých dílech *Opera aperta* a *Lector in fabula*.⁴⁵ Vidíme tedy, že i zde je využit narativní princip kaleidoskopu.

Jako svého druhu metaromán může být chápáno také Ecovo *Jméno růže*. I tento komplexní román v sobě zahrnuje více žánrů – detektivní román, bildungsroman, filosofický traktát, historický román apod., text je však stále týž a jeho rozmanité významy se realizují výhradně různověstím. Určité indicie k těmto úrovním čtení Eco rafinovaně zapracovává do textu využíváním fixních žánrových postupů či pomocí aluzí a intertextových odkazů, které odhalí vnímavější čtenář, jenž neulpívá pouze na prvoplánové detektivní zápletky, ale přistupuje na autorovu hru.

⁴⁴ Pojem recepční estetiky zformovala německá kostnická škola v 50. letech 20. století. Její přední představitel Wolfgang Iser vyjádřil své pojetí teorie recepce např. ve studii *Apelová struktura textu*, v níž tvrdí, že se význam každého literárního díla neustále aktualizuje při aktu čtení, při němž čtenář svou vlastní interpretací „doplňuje“ jistá místa nedourčenosti v textu. Tato místa nedourčenosti se vyskytují v každém literárním textu a svědčí o jeho kvalitě, protože autor je takto záměrně konstruuje a vytváří tak ideálního, tzv. implicitního čtenáře. Viz *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno, Host 2001.

⁴⁵ V obou dílech z let 1962 a 1979 se Eco zabývá spoluúčastí čtenáře při odhalování významu textu. Jeho termín „modelový čtenář“ má mnoho společného právě s Iserovým „implicitním čtenářem“.

III. Poetika prostoru

Role a pojetí prostoru v literárním díle

Po nástinu postmoderních konceptů a teorie románu přichází na řadu třetí vrchol metodologického trojúhelníku této práce a tím je poetika prostoru. Prostor textu či v textu, obzvláště stavěn vedle motivu času v literatuře, byl pro literární badatele tradičně spíše druhořadým prvkem narativního díla, přestože, jak upozorňuje např. Marie-Laure Ryanová, je prostor stejně jako čas základním principem každého vyprávění: „*Kantovská filozofie pohlíží na čas a prostor jako na dvě základní kategorie, které strukturují lidskou zkušenost. Za projev lidské zkušenosti je obecně považován narativ; ale většina jeho definic, charakterizujících příběhy jako reprezentaci sousledných událostí, upřednostňuje na úkor prostoru čas. Avšak právě události jsou změny stavu jednotlivých skutečností, které samy o sobě představují tělesa obývající prostor a zároveň umístěná v prostoru.*“⁴⁶

Slovesnému umění byl nejprve přičítán charakter veskrze lineární, jelikož jeho primárním estetickým výrazem bylo zachycení plynutí děje - literaturu jako umění temporální, oproti malířství a sochařství, jež se naopak realizuje v prostoru a reprezentuje prostorové objekty, definuje v polovině 18. století osvícenec G. E. Lessing. Prostor, mluví-li se o něm vůbec, býval nejčastěji stavěn do opozice s časovou složkou textu. Takto k prostoru přistupuje např. Joseph Frank, který se ve své eseji *Spatial Form in the Modern Novel* z roku 1948⁴⁷ proti Lessingově pojetí literatury vymezuje a všímá si rostoucího významu prostorové složky v moderní literatuře. Právě modernímu umění prvních desetiletí 20. století přisuzuje hlavní zásluhu na radikálním posunu chápání role prostoru a proměně jeho estetické

⁴⁶ Ryanová, Marie-Laure. Narativní prostor. In ALUZE 3/2010 – Revue pro literaturu, filozofii a jiné, s. 38.

⁴⁷ Více viz Frank, Joseph. *The Idea of Spatial Form*. New Brunswick : Rutgers University Press, 1991.

reprezentace také Martin Hilský ve své knize *Modernisté: „Modernistické chápání prostoru znamenalo ještě radikálnější převrat myšlení, vnímání a cítění než nové filosofické a psychologické modely času, třebaže šlo o proměnu stejného řádu či stejné podstaty: newtonovský, absolutní a homogenní prostor byl na počátku dvacátého století nahrazen prostorem heterogenním. Výsadní postavení euklidovské geometrie bylo po dvou tisíciletích poprvé vážně zpochybněno a zákony perspektivy, platné v evropském umění od renesance, vystřídala modernistická zmnožená perspektiva.“*⁴⁸

Souvztažnosti času a prostoru se naopak věnuje M. M. Bachtin ve své studii o chronotopu neboli časoprostorovém uspořádání románu, avšak konstitutivní a zásadní roli při výstavbě epického textu přiznává v této dvojici spíše času. Teprve ruští formalisté a posléze strukturalisté přišli s pojetím textu jako systému znaků, přičemž tyto znaky mezi sebou utvářely vztahy. Právě tyto vztahy byly vnímány především prostorově, a tak se prostor v literatuře jako takový konečně dostává do popředí zájmu. Na jeho ztíženou situaci při literárněvědném bádání však upozorňuje např. Gabriel Zoran: „*Prostor není zcela opomíjen, ale jeho postavení v textu není ani jasně definované a uznané. Lze jej chápat různými způsoby, žádný z nich však není tak jasný a jednoznačný jako chápání termínu čas. Tento nedostatek symetrie ve vztahu mezi prostorem a časem je zřejmý nejen z jejich postavení v textu, ale také ze stupně pokroku ve výzkumu těchto pojmů. Ačkoli se otázka prostoru řešila vícekrát, obecný výzkum tohoto předmětu je dosti rozptýlený a existuje jen málo všeobecně přijatelných hypotéz. Problém očividně spočívá v jednom ze základních rozdílů mezi prostorem a časem v narativu. O čase můžeme hovořit z hlediska korelace mezi strukturací textu a strukturací světa, kdežto hovořit z takového hlediska o prostoru možné není.*“⁴⁹

Přes veškeré obtíže uchopit prostor v literatuře jasně a strukturně je však jisté, že otázky po výstavbě a významu prostorového

⁴⁸ In Hilský, Martin. *Modernisté*. Praha: Torst 1995, s. 27-28.

⁴⁹ Zoran, Gabriel. K teorii narativního prostoru. In ALUZE 1/2009 – Revue pro literaturu, filozofii a jiné, s. 39.

uspořádání literárního díla, do té doby zpravidla opomíjené, začínají zaznívat stále častěji a hlasitěji. V 70. letech 20. století se pak studiu prostoru zevrubněji věnuje polský literární teoretik Janusz Sławiński, který zkoumání tohoto fenoménu v literární vědě předpovídá velkou budoucnost: „*Jsmé tedy svědky živé překladové akce; do jazyka prostorových otázek se dnes překládá problematika v minulosti zpracovávaná v jiných kategoriích a jinou terminologií. Týká se to především problémů, které se v minulosti zpracovávaly v souvislosti s časovou výstavbou literárního díla, a poté problémů, které vznikly především v okruhu fabule a způsobů, jimiž je kolem ní zorganizována síť postav, včetně vypravěče (širše: literárního subjektu), vyprávěcí situace a vypravěčských hledisek. Je zřejmé, že v každé z těchto oblastí byl – tak či onak – vzat v úvahu prostorový parametr zobrazeného světa díla. Byl však považován za druhoplánový vzhledem k jinému parametru, který byl uznáván za hlavní. Nyní dochází k převrácení hierarchie. Prostor chystá odplatu za svou dlouhodobou podřízenost. (...) Fabule, svět postavy, konstrukce času, literární komunikační situace, ideologie díla – se stále častěji jeví jako odvozeniny základní kategorie prostoru, jako jeho aspekty, části či převleky.*“⁵⁰

Sławiński si je však současně vědom úskalí, se kterými se tato nejasně definovaná oblast bádání musí vypořádat, aby mohla stanovit alespoň základní metodologická východiska. Tím hlavním problémem je především jistá vágnost samotného pojmu prostor. Sławiński proto vymezuje sedmero základních literárněvědných či filosofických přístupů k analýze prostoru (ať již zobrazeného, či implikovaného), podle hlavního aspektu, jež daná metodologie zkoumá. Také Marie-Laure Ryanová ve své studii o narativním prostoru upozorňuje na jistou chaotičnost, pokud jde o užívání termínu prostor v literární vědě. Pro větší přehlednost pak rozlišuje tři základní principy, skrze něž lze k narativnímu prostoru přistupovat. Jedná se o imaginaci, textualizaci a tematizaci prostoru. Tyto přístupy v podstatě reflektují samotný vývoj

⁵⁰ in Sławiński, Janusz. Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti. In Trávniček, Jiří. *Od poetiky k diskursu. Výbor z polské literární teorie 70.-90. let XX. století*. Brno: Host 2002, str. 116-117.

myšlení o literárním prostoru ve 20. století, v němž se ke slovu dostávaly různé úhly pohledu na samotné literární dílo a tím samozřejmě i na otázku prostoru. Ve zkratce se podívejme alespoň na některé z nich:

K uvažování o prostoru v umění v metafyzických kategoriích dospěla např. heideggerovská filosofie „básnického bydlení“,⁵¹ z níž pak vychází koncept vnitřního existenciálního prostoru, jak jej rozvíjí například Gaston Bachelard. Bachelard ve svém díle *Poetika prostoru*⁵² chápe prostor ponejvíce jako ontologickou kategorii, jako ryze vnitřní krajinu, která se odehrává skrze jedinečnou a okamžitou imaginaci, jakou v člověku evokuje například četba poezie, přesto však poskytuje zásadní a konkrétní charakteristiku důležitého literárního topoi, a sice prostoru domu. Bachelard si vybírá dům záměrně jakožto „šťastný prostor“, který se vyznačuje uzavřeností, ochráněnou intimitou a atmosférou bezpečí a z psychoanalitického hlediska poukazuje na analogii mezi domem a duší, přičemž sklep a jiné nepřístupné utajené části domu (zamčené zásuvky, hluboko skryté prostory ve skříních a jiné) fungují jako naše podvědomí atd. Tento přístup v zásadě odpovídá podle klasifikace Ryanové imaginaci prostoru.

Jednu z forem textualizace prostoru představuje například strukturalista a semiotik Jurij Lotman, hlavní představitel tartuské školy. Literární prostor funguje podle Lotmana jako znakový systém opozic (na základě analogie s mytickým prostorem), například *vysoký x nízký, pravý x levý, nebe x země, nahoře x dole, otevřený x uzavřený*; a právě překračováním či rušením těchto hranic (v pohádce například hranice lesa a zámku) se konstruuje a určuje syžet (přechod, překonání hranice, zasvěcení, nalézání cíle) a formuje se konkrétní žánr.⁵³ Toto pojetí prostoru přitom vychází především z jazyka, jenž je chápán jako ideální nástroj ke znázornění prostorových vazeb. Vztahem jazyka a

⁵¹ viz Heidegger, Martin. *Básnický bydlí člověk*. Přeložil Ivan Chvatík. Praha: Oikuméné, 2006.

⁵² Bachelard, Gaston. *Poetika prostoru*. Přeložil Josef Hrdlička. Praha: Malvern, 2009.

⁵³ viz Lotman, Jurij Michajlovič. „Problém umeleckého priestoru“. In. *Štruktúra umeleckého textu*. Přel. Milan Hamada. Bratislava: Tatran, 1990.

prostoru se pak zabývají další filosofické, lingvistické a kognitivní teorie, mezi nimiž zmiňme např. Gerarda Genetta a později George Lakoffa a Marka Johnsona, kteří upozorňují na všudypřítomnost a hlubinnou zakotvenost prostorové metaforiky v jazyce.

Metodologickému přístupu, který by odpovídal naopak tematizaci prostoru a který Sławiński označuje za studium kulturních vzorů a jejich rolí při modelování zobrazeného světa literárních děl, odpovídá tzv. archetypální kritika, jejímiž představiteli jsou Northrop Frye či Maud Bodkinová. Jejich pojetí vychází ze studia mýtů jakožto kolektivně sdílených prazákladních obrazů, v jejichž struktuře lze hledat význam a původ ustálených literárních vzorců (a tedy i prostorových uspořádání). Určení a interpretace konkrétních archetypálních míst, jež jsou v příbězích opakovaně zobrazována, je však pouze dílčí součástí této komplexní teorie.

Vědou, která povýšila zkoumání prostoru na svou přední úlohu a přidala k obecnému a často metaforicky pojatému pojmu *prostor* také termín *místo*, se stává teprve tematologie a literární topologie, která vstupuje do širokého záběru literární teorie až ve druhé polovině 20. století (u nás známá především z teoretické práce Daniely Hodrové).⁵⁴ Opět zde jde především o princip tematizace prostoru, neboť tematologie mapuje proměny toho, co je podle Ryanové podstatou prostorové tematizace, a sice: „*přisuzování symbolických významů k různým oblastem a orientačním bodům narativního světa.*“⁵⁵

Toto literárněteoretické odvětví zkoumá téma prostoru víceméně jako samostatný (přítom však konstitutivní) prvek narativního celku, ohlíží se po jeho vývoji, zkoumá spojitosti mezi tématem prostoru a žánrem, literárněhistorickým obdobím, všímá si proměn prostorových topoi v závislosti na proměně literární produkce, literárního publika, literárního stylu a žánru vůbec. Navíc se detailně zabývá konstrukcí prostoru, jeho vzhledem, jeho konvenčními i

⁵⁴ viz Hodrová, Daniela a kol. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Jinočany: H & H, 1997.

⁵⁵ Ryanová, Marie-Laure. Narativní prostor. In ALUZE 3/2010 – Revue pro literaturu, filozofii a jiné, s. 43.

atypickými charakteristikami vzhledem k žánru (určitou ustálenou podobu má strašidelný zámek v anglickém gotickém románu, jinou má naopak pronajatý pokoj v románech ruského realismu), jeho dílčími sounáležitostmi (místnosti v domě, vybavení místností - symbolika různého typu nábytku a jeho umístění v prostoru, smysl dekorací - zajímavý je například motiv zrcadla či obrazu v romantické fantastické próze i přesah tohoto motivu do realismu a dál). Transgrese těchto ustálených konstrukcí pak mohou signalizovat širší proměnu literárního spektra či proměnu horizontu čtenářského očekávání, jak bychom řekli s Jaussem, a tedy krok směrem k žánrové inovaci. Snahou o definici žánru skrze prostorové aspekty díla se jakoby obloukem vracíme zpět k Bachtinově termínu chronotopu, a proto bude právě jeho koncept spolu s tematologicko-naratologickým pojetím prostoru základním metodologickým východiskem také této práce. O naratologickém přístupu k literárnímu prostoru pojedná následující kapitola.

Naratologická metoda analýzy prostoru

Janusz Sławiński se později ve své studii podrobněji věnuje prvnímu ze sedmi stanovených a popsáných přístupů ke zkoumání literárního prostoru, jehož bazálním principem je systematická a strukturální analýza prostoru výhradně zobrazeného v textu (Sławiński tedy v tomto pojetí odmítá veškeré čtenářské, autorské i vypravěčské implikace z reprezentace prostoru plynoucí). Toto pojetí pak tvoří jádro vědecké linie, kterou Sławiński nazývá spaciologie a která se dle jeho předpokladu měla stát vůdčí teoretickou disciplínou zkoumající literární prostor.

Sławińského pevně vymezené základy studia prostoru se v mnoha oblastech reflexe prostoru blíží pojetí naratologickému, proto si nyní koncept narativního prostoru blíže představíme.

Jak už bylo zmíněno, o prostoru v narativu nelze uvažovat v podobných pojmech a relacích jako o čase (na mysli máme nyní stanovení času vyprávěného versus času vyprávění a následné zkoumání a klasifikování vztahů mezi těmito dvěma liniemi). Gabriel Zoran v této souvislosti hovoří o asymetrii prostoru a času v literárním textu, která znemožňuje analyzovat prostor pomocí stejného terminologického aparátu jako čas: *„Vztah mezi prostorem a časem v narativním textu postrádá jasnost i symetrii, kterou vykazuje, když jej aplikujeme na skutečnost.(...) Ať už při výkladu o čase použijeme jakýkoli specifický termín, vždy bude podléhat základní opozici mezi časem textu a časem světa (vyprávěný čas a čas vyprávění, erzählzeit-erzählte Zeit, čas předvedení a předvedený čas a do značné míry také fabule a syžet). Různé možné vztahy v rámci těchto dvojic stavebních prvků mohou vytvořit širokou škálu kategorií, založených na způsobech korelace (ať už jde o negativní či pozitivní korelaci a na zvláštních typech odchylek od „přirozeného“ strukturování času (např. zhuštění, převrácení časového pořádku atd.). V zásadě můžeme také rozlišit mezi užitím termínu prostor v souvislosti s fikčním světem a jeho užitím ve smyslu dimenze verbálního textu samého. (...) Nicméně i přes možnost*

rozlišit mezi prostorem textu a prostorem světa nelze poukázat na žádnou konstantní korelaci mezi nimi.“⁵⁶

V této situaci tedy nezbyvá než se zaměřit výhradně na prostor uvnitř textu, na prostor zobrazovaný, a analyzovat zákonitosti jeho uspořádání, jeho vztah k ostatním složkám textu (korelaci s časem, postavami apod.), jeho význam a smysl v textu. Neznamená to však nutně, že se musíme spokojit pouze s chápáním prostoru jako „reprezentace světa“, prostoru, „*který slouží jako nádoba jsoucna a jako lokace události.*“⁵⁷ Ryanová nabízí hned čtyři formy textové prostorovosti, jimiž se lze zabývat. Patří mezi ně samotný narativní prostor, dále se lze také zabývat prostorovým rozměrem textu (neboli prostorem diskurzu, který „*odkazuje k prostorovosti textu jako materiálního objektu a k dimenzi vzájemného vztahu se čtenářem, divákem nebo uživatelem. Prostorový rozměr se pohybuje v rozmezí od nulových prostorových dimenzí /ústní narativy kromě gest a výrazů obličeje; hudba/ přes zdánlivou jednorozměrnost /text zobrazovaný na jediném řádku pomocí písmen pohybujících se zprava doleva, jako například panely v televizích zprávách, elektronické billboardy a některé digitální literární texty/, přes dvourozměrnost /tištěné narativy, film, malířství/ až k trojrozměrnosti /divadlo, balet, sochařství/“), prostorem kontextu či prostorovou formou textu.⁵⁸*

Pro potřeby této práce se však omezíme pouze na první zmiňovanou formu, a sice narativní prostor v samotném textu, tak jak se postupně rozvíjí před čtenářem. Takový prostor je komplexem několika vrstev narativu, z nichž primární je „fyzické“ prostředí, v němž se pohybují jednotlivé postavy a v rámci něhož dochází k

⁵⁶ Zoran, Gabriel. K teorii narativního prostoru. In ALUZE 1/2009 – Revue pro literaturu, filozofii a jiné, s. 39-40.

⁵⁷ Ryanová, Marie-Laure. Narativní prostor. In ALUZE 3/2010 – Revue pro literaturu, filozofii a jiné, s. 39.

⁵⁸ „*Termín prostorová forma byl zaveden literárním teoretikem Josefem Frankem k popisu toho typu narativního uspořádání, které je charakteristické pro modernismus, tj. takového, které neutralizuje temporalitu a kauzalitu pomocí kompozičních prostředků, jakými jsou fragmentace, montáž různorodých prvků a juxtapozice paralelních linií osnovy.*“ In Ryanová, Marie-Laure. Narativní prostor. In ALUZE 3/2010 – Revue pro literaturu, filozofii a jiné, s. 41.

posunu děje. Pro toto prostředí (chceme-li jednoduše kulisy) se dosud v literární vědě nevžilo jednotné označení, proto Ryanová ve své studii pracuje s pojmy *prostorový rámeček*, *zasazení* či *zorné pole*.⁵⁹ Na rozdíl od Sławińskiego se však současná naratologie nespokojuje se studiem pouze těchto prostorových rámců, ale vnímá je, jak již bylo naznačeno, jako součást komplexního systému narativního prostoru v textu, jako základní dimenzi tohoto souboru. Nad prostorovým rámcem, který je ze své podstaty proměnlivý (děj se realizuje překročením těchto rámců, podobně jako se rozvíjí syžet překračováním prostorových hranic u Lotmana), stojí ještě širší zasazení neboli zakotvení příběhu v určitém geograficko-historickém kontextu, který je většinou neměnný a vztahuje k celému textu.

⁵⁹ Ibid., s. 39

Prostor vnější a vnitřní a jiné možné dichotomie prostoru

Ryanová ve své klasifikaci hierarchicky uspořádaných rovin prostoru postupuje tak, že spíše zahrnuje základní prostor (ve smyslu vnějších kulis) do stále širšího okruhu možných prostorových konstrukcí. Hovoří tak například o prostoru příběhu, který definuje jako „prostor vztahující se k osnově, protože je mapován pomocí aktivit a myšlenek postav. Je tvořen všemi prostorovými rámci a všemi lokacemi zmíněnými v textu, které nejsou dějištěm právě probíhajících událostí.“⁶⁰ Dalším, vyšším stupněm je poté svět příběhu, kde kromě výše zmíněných prostorů explicitních i implicitních do hry vstupuje interakce se čtenářem, který prostor příběhu dovytváří na základě své zkušenosti s fyzickým prostorem a skutečným světem. Obdobně jako u zasazení se jedná o určitý spojující princip při konstrukci fiktivního světa: „narativní svět je utvářen představivostí jako spojitá, jednotná, ontologicky zaplněná a materiálně existující geografická entita, a to dokonce i když se jedná o svět fikční, pro nějž neplatí žádná z těchto vlastností (fikční versus faktuelní narativ).“⁶¹

Nejvyšším stupněm je pak celý narativní vesmír neboli „svět (v časoprostorovém smyslu slova) ztvárňovaný textem jako skutečný, zahrnující také všechny kontrafaktuální světy vykonstruované postavami jako jejich přesvědčení, přání, obavy, úvahy, hypotetické myšlenky, sny a představy.“⁶²

Je zřejmé, že v této stratifikaci narativního prostoru není prostor explicitně zobrazený (pouze jej označuje oním termínem *prostorový rámec* či *zasazení*) příliš oddělen od prostoru pouze implikovaného, prostoru, který postavy „myslí“. Fungují koherentně v rámci jedné roviny. Domníváme se však, že může být užitečná alespoň bazální distinkce základního prostoru a určitého „nadstavbového“ prostoru,

⁶⁰ Ryanová, Marie-Laure. Narativní prostor. In ALUZE 3/2010 – Revue pro literaturu, filozofii a jiné, s. 39.

⁶¹ Ibid., s.39.

⁶² Ibid., s.39.

který postavy pouze zmiňují nebo který se realizuje skrze jejich představy či vyprávění (jako příklad je uváděna divadelní hra, jejíž fyzický prostor tvoří jeviště s veškerými rekvizitami, ale přítomny jsou samozřejmě i další prostory v dialogích postav). Proto zde budeme hovořit o prostoru *vnějším* (ve smyslu zasazení) a prostoru *vnitřním* (implikovaném postavami). Podrobná analýza konkrétních textů nám posléze odhalí jistá specifika obou těchto prostorových konstrukcí právě v postmoderní literatuře, jejíž poetika zmnožení, simulace a stírání hranic reálného a virtuálního má značný dopad i na konstrukci prostoru samotného.

V této souvislosti lze hovořit i o rozlišení prostoru autentického a neautentického, jinými slovy pravého a „falešného“, který např. Alessandro Baricco ideálně demonstruje ve svém románu *City*. Baricco v podstatě popírá samu existenci vnitřku, v jeho vizi postmoderního světa je vše pouze vnějškové, prostor působí jako slupka, jako obal bez obsahu, protože zde neexistuje žádný střed, neexistuje jádro. Zobrazovaný prostor je často iluzorní, je jen klamem, promítaným obrazem, na nějž lze s odstupem pohlížet, ale není možné stát se jeho centrem, jeho součástí. V takovém prostoru bez zjevně oddělení perspektivy tady a tam jsme zároveň pozorovateli i pozorovanými objekty. Podobně zaměnitelná, nepřístupná a s nejasnými hranicemi skutečnosti a snu jsou rovněž města v Calvinových *Città invisibili*, která se také prezentují skrze proměnlivé obrazy a zrcadlení.

Jistou analogií ke dvojici *vnější* a *vnitřní* může být rozlišování *cizího* a *vlastního*, jak jej vnímá a popisuje Zygmunt Bauman. Jedná se samozřejmě o jistý posun v perspektivě oproti problému vnitřního a vnějšího, protože zde nehraje v první řadě roli fyzická vzdálenost míst, ale přístup a vztah konkrétních postav k určitému prostoru, a jelikož tato dvojice pojmů může být (a často také bývá, obzvláště v textech, o kterých zde bude řeč) chápána metaforicky, nemusí nutně ten, kdo je považován za cizího, stát vně prostoru, a naopak.

S problémem cizího a vlastního, nebo chceme-li domácího, je pak samozřejmě nutně spojen motiv hranice a jejího překračování a v důsledku toho proces přivlastňování nebo naopak odcizování, s nímž

souvisí klasická dichotomie centrum-periferie. Té si všímáme např. v Benniho románu *Comici spaventati guerrieri*, kde se však zdánlivě beznadějná kafkovská pouť od periferie k nedosažitelnému centru přece jen realizuje jiným způsobem.

Poetika místa

Vedle prostoru, jehož definice je obtížná a zahrnuje různé a ne vždy sourodé aspekty, můžeme také hovořit o místě. Nejedná se přitom o konkurenční termíny, ale spíše o komplementárně spojené prvky téže oblasti. Joanna Derdowska ve své publikaci zaměřené na městský prostor v literárním díle charakterizuje rozdílnost těchto dvou pojmů takto: „*Rozdíl mezi ‚místem‘ a ‚prostorem‘ byl v humanitním uvažování o prostoru tematizován už od doby fenomenologického rozlišování mezi místem geometrickým a místem antropologickým. Je přítomný v díle Gastona Bachelarda (1990) a Maurice Merleau-Pontyho (1945). Také Norberg-Schulz používá pro shrnutí základních vztahů mezi člověkem a jeho prostředím termín ‚existenciální prostor‘. Rozlišení místa od prostoru bylo zavedeno i v jiných oborech a ve většině případů ‚místo‘ vystupuje jako opak absolutního ‚prostoru‘, který může být podle kantovského vzorce vedle kategorie času chápán jako prázdná a neměnná nádoba na věci a události. Místo je oproti prostoru relativní a je vytvářeno subjektivním vnímáním.*“⁶³

Místo je zde tedy charakterizováno jako určitá konkrétní realizace prostoru, jako individuální zkušenost s prostorem, podobně jako syžet ve vztahu k fabuli. V tomto smyslu se pak jedná o pojem, který evokuje subjektivitu a proměnlivost vycházející ze závislosti na ostatních složkách narativu. Podobně o místě uvažuje také Daniela Hodrová, která jej přibližuje Curtiovu termínu literárního topoi.⁶⁴ Pro Hodrovou je místo na rozdíl od prostoru (který vnímá ahistoricky, tedy jako více méně stabilní entitu nepodléhající proměnám v průběhu času) předmětem studia historické poetiky, protože jeho konkrétní uspořádání čerpají vždy z momentálně dostupných dobových uměleckých prostředků a často odpovídají určitému stereotypu (jako příklad uvádí Hodrová prostory lidové slovesnosti a pohádek): „*Všechna tato místa*

⁶³ In Derdowska, Joanna. *Kmitavá mozaika – městský prostor a literární dílo*. Pistorius a Olšanská, Příbram, 2011, s. 49.

⁶⁴ Viz Curtius, Ernst Robert. *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha: Triáda, 1998.

a jejich sémantická pole fungují jako prostorová struktura v rámci určitého díla, žánru, žánrové oblasti. (...) I když prostor v díle představuje model jistého přirozeného prostoru (a dodejme i jistých trajektorií – cest, možných a typických v určité konkrétní době a určitém reálném prostoru) a modeluje různé reálné vztahy (časové, sociální a etické), není (...) tato modelovost nikdy přímočará, jelikož jde o skutečnost jiného řádu (...) Je jasné, že v různých druzích umění a různých literárních druzích existují odlišné typy prostorů (zvláště výrazný je rozdíl mezi prostorem v románu a v dramatu) a že také každý autor a zčásti i každé jeho dílo představují specifický model světa. Tento model není nicméně nikdy zcela inividuální – vždy do určité míry patří své době (případně uměleckému směru) – a jak se domníváme – i určitému žánru. Dalo by se říci, že spisovatel sice v díle buduje svůj vlastní prostor, ale z možností, které mu nabízí „prostor“ doby a toho kterého žánru či žánrové oblasti. Nejen mezi místy a syžetem, ale i mezi místy a žánry existuje těsná provázanost.“⁶⁵

Tuto vlastnost určité ustálené prostorové konfigurace Hodrová nazývá *paměť žánru*. Dochází-li pak k proměnám v zobrazování určitého místa, tedy k jistému narušení zavedeného prostorového topoi, signalizuje to proměnu samotného žánru nebo vznik žánru nového. Tato žánrotvorná schopnost takto chápaného místa podobně jako bachtinovského chronotopu je právě tím momentem, který nás při analýze textů bude zajímat nejvíce.

O vztahu prostorové konfigurace díla k samotnému žánru (jehož hledání a pokus o jeho bližší určení je ostatně cílem této práce) hovoří i Tomáš Kubíček v knize *Naratologie – Strukturální analýza vyprávění*, v oddíle věnovaném právě prostoru, jak jej chápe naratologie: „*Vyprávěný svět je zároveň těsně spojen s žánrovou charakteristikou textu. Množina elementů, u nichž je konstruován, je ve vztahu k žánru výrazným způsobem omezena či předurčena. Protože je žánr jedním z nejdůležitějších významových klíčů pro interpretaci textu, je třeba jej dostatečně pevně založit a ve vztahu ke čtenáři učinit jasně*

⁶⁵ In Hodrová, Daniela. *Poetika míst*. Praha: H&H, 1997, s. 14-15.

rozpoznatelným (jen málokterý text přitom nese specifikum jediného žánru, ve většině případů dochází k žánrové synkrezi, za účelem rozpoznání dominant významové výstavby je proto nutné rozpoznat textem aktivované žánry).“⁶⁶

⁶⁶ In Kubíček, Tomáš; Hrabal, Jiří; Bílek, Petr A. *Naratologie – Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin 2013. s. 83-84.

2. část: Nejvýraznější topoi italského postmoderního románu

I. Okruh vybraných textů

Dostáváme se nyní k samotné analyticko-interpretaci části této práce, ve které se pokusíme vytyčit a charakterizovat základní prostorová topoi, jaká můžeme nalézt v postmoderním románu. Jako materiál nám poslouží tato díla: romány *City* a *Oceano mare* Alessandra Baricca, romány *Città invisibili* a *Se una notte d'inverno un viaggiatore* Itala Calvina, román *Comici spaventati guerrieri* Stefana Benniho a román *Notturmo indiano* Antonia Tabucchiho.

Tento výběr se na první pohled jeví jako velmi nesourodý a limitovaný, ale jak jsme již nastínili v kapitole Geneze žánru postmoderního románu, není takřka možné nalézt jednotící klíč, podle něhož by bylo lze jednoduše určit hranice vymezující postmoderní tvorbu. Hovořit můžeme spíše o jednotlivých tendencích postmoderní poetiky, které se v tom kterém románu realizují, a sledovat, jakým způsobem se v něm realizují. Přesto je samozřejmě namístě uvést zdůvodnění tohoto výběru:

V první řadě sledujeme jistý časový rámeček, o němž již byla řeč, a sice poslední třetinu 20. století (ve většině literárních slovníků a dějin literatury se za postmoderní éru považují léta 80. a 90., zde k nim přidáváme ještě Calvinův „vlastovkový“ román *Città invisibili* z roku 1972 a zakončujeme románem *City* z roku 1999, který trochu symbolicky uzavírá 20. století. Je samozřejmě nasnadě, že roky 1980 a 2000 jsou v tomto vymezení pouze orientační).

Calvinovy romány, které jsou v tomto výběru nejstarší, nám zde plní onu roli předzvěsti nově nastupující poetiky. Přestože teprve román *Se una notte d'inverno un viaggiatore* je všeobecně považován (spolu

s Ecovým *Jménem růže*)⁶⁷ za skutečně první italský postmoderní román, troufáme si k němu řadit právě ještě předchozí román *Città invisibili*. Jedná se o mozaikovitě strukturovaný příběh (či spíše leporelo obrazů) jednoho města, které je vizualizováno v „tisíci a jedné“ podobě skrze vyprávění cestovatele Marca Pola Kublaji Chánovi. Právě tato strategie koláže a zmnožení obrazu jsou pro postmoderní postupy příznačné a otevírají Calvinovi cestu k dalším prózám podobného vyprávěcího paradigmatu.⁶⁸

Benniho a Barricovy romány pak zastupují onu tvář postmoderny, kterou charakterizuje jistá rozpustilost a hravost, a to jak v rovině obsahové, tak v rovině narativních postupů, zatímco Tabucchi ohlašuje opětovný nástup serióznějšího tónu v prozaickém vyprávění a jisté obnovení (či spíše připomenutí a opětovné otevřené přiznání) vazeb s modernismem (Tabucchiho texty lze obecně vnímat jako postmoderní právě ve smyslu dialogu s modernou, který je v nich takřka nepřetržitě veden). Všechny texty pak elementárně spojuje to, co zde nazýváme poetikou fragmentu. Fragment, útržek zde však nestrhává pozornost sám na sebe, na jedinečnost svého deformovaného tvaru (jako např. v romantismu), nejedná se o vyzdvižení jednoho úhlu pohledu, jednoho výseku na úkor ostatních, ani neslouží k vyjádření zmaru a zhroucení bývalé celistvosti (jako v moderně). V postmoderní literatuře jsou fragmentární narativní postupy jednoduše nejadekvátnějším tvůrčím principem pro zachycení nespojité reality s jejími simultánně probíhajícími verzemi. Tuto epizodičnost a

⁶⁷ Ve skutečnosti však Ecoův román odpovídám charakteristikám postmoderní literatury pramálo, zejména pokud jde o narativní postupy, které jsou zde zcela tradiční. Pokud se Eco snaží dostat poetice mísení, fragmentarice a plurality, nečiní tak v rovině formální, ale čistě obsahové – ve *Jménu růže* lze odhalit různé tematické vrstvy a apely na různou čtenářskou úroveň, realizované např. četnými aluzemi a intertextuálními odkazy, o fragmentarizaci vyprávěcího postupu však nemůže být řeč.

⁶⁸ Calvina tvůrčí cesta celkem spolehlivě mapuje literární vývoj ve druhé polovině 20. století obecně, od neorealistických počátků v 50. letech přes linii realismu až po literární experimenty 60. a 70. let ústící do postmoderní poetiky. Román *Città invisibili* stojí právě na přechodu od experimentu, inspirovaného francouzskou skupinou Oulipo, k postmoderně. Domníváme se však, že nejde o pouhou hru a fascinaci kombinatorickými možnostmi vyprávění, jako tomu bylo u jeho románu *Il castello dei destini incrociati* a *La taverna dei destini incrociati*, ale že směřuje více k onomu postmodernímu zrcadlení a k hledání smyslu skrze postulát plurality. Právě z tohoto důvodu jej zařazujeme ke skupině textů zde analyzovaných.

nekonsekventnost ostatně označuje Zygmunt Bauman za naprosto charakteristické prvky postmoderny vůbec: „Zřejmě nejvýraznějším rysem, který charakterizuje postmoderní bytí, je absence sociálních struktur, jež by jednou provždy (to znamená, prakticky vzato, po dobu realizace „životního projektu“) určovaly rámce toho, co je možné, současně ale také byly oporou pro to úsilí, jež je orientováno k realizaci kterékoliv z vybraných možností. Řečeno přesněji, rámce, s nimiž každé životní počínání musí počítat a s nimiž počítat může, sice nezanikly zcela, ale nejsou konstantní, jak bývaly kdysi. Jako by plynutí času přestalo být kontinuálním procesem. Místo přímky je tu soubor epizod, které sice opravdu postupují za s e b o u , ale stejně dobře mohou být myšleny jako probíhající vedle sebe; jejich chronologická následnost v sobě neobsahuje nutnost; neurčuje ani jejich obsahy, ani nedeterminuje jejich průběh. Jinými slovy, z jedné epizody vyplývá pro jinou epizodu pramálo.“⁶⁹

Prostorovými motivy (či uspořádáními, protože se vesměs jedná o komplexní konstrukce), v nichž je ona fragmentárnost nejvíce patrná a jež zde proto označíme za určitá topoi postmoderního románu, jsou topos města, potažmo velkoměsta, domu a nakonec cesty. Město jako komplikovaná struktura, jež je s to rozbít či přinejmenším narušit všechny výše uvedené binární charakteristiky prostoru,⁷⁰ a dům, jenž zde bude zastoupen prostorem hotelu jako domu charakteristého pouze přechodným pobytem, jsou motivy spíše statickými (ačkoli určitou dynamiku vykazují, jak si později ukážeme). Oproti tomu topos cesty zde bude představovat dynamickou složku vyprávění, která umožňuje pohyb mezi prostory a která tímto způsobem na různé prostory přímo působí. Opět tedy vidíme, že se nejedná o zcela nové atypické prostory, ale pokusíme se odhalit spíše novou konfiguraci již

⁶⁹ In Bauman, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*, s.33.

⁷⁰ „Město, jež se vynořilo z moderních dějin, je vším možným jen ne stejnorodým prostorem. Je spíše souborem kvalitativně odlišných prostranství s diferencovanou atraktivitou. Každé území se liší nejen typem obyvatel, ale i druhem cizích, jež je možné v jeho ulicích potkat. Hranice mezi územími jsou někdy vedeny výrazně, jsou opatřeny znameními a pečlivě střeženy, častěji jsou však rozmazané, postrádají symbolické bariéry a strážce.“ In Bauman, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*, s. 100.

ustálených vazeb – uvidíme, že například město, tento navýsost postmoderní prostor, má v tomto pojetí svou specifickou podobu a specifické fungování, stejně jako dům, který v postmoderním pojetí nejlépe vystihuje právě podoba hotelu, jak již bylo řečeno. Zrovna tak cesta není jednoduchou trajektorií z místa A do B s jistým posláním či cílem (jako např. v barokních poutnických románech), ani zacykleným pohybem v kruhu (jako v idylických románech), ale má svá vlastní nastavení, smysl a specifika.

II. Postmoderní město jako křižovatka významů a obrazů

Velkoměsto jako nový životní prostor

Motiv velkoměsta v analýze prostorových topoi postmoderní literatury samozřejmě nemůže chybět, ba co víc, je naprosto prvořadý. Již svými základními atributy - jistou umělostí (oproti divoké přírodě, která byla esenciálním prostorem romantismu), vykonstruovaností, anonymitou obyvatel a vztahem ke zrodu moderní společnosti – je ideálním prostředím pro vyobrazení nespojitosti, mnohotvárnosti a torzovitosti, na nichž postmoderna staví. Ne náhodou se postmoderní estetika hojně realizovala v architektuře, kde označení tohoto uměleckého směru nikdo nezpochybňuje (na rozdíl od literárněteoretických a jiných společenskovedních kruhů) a je bez rozpaků přijímaným a zavedeným termínem pro označení jisté etapy vývoje stavebnictví. Některá moderní města, zrodivší se ve 20. století, jsou hmatatelným příkladem umělé konstrukce, v níž projekt a stavba předcházely obyvatelům.⁷¹

Řeč je samozřejmě o městě novodobém (Bauman toto město nazývá moderním, aby jej odlišil od drsného a ohrazeného města středověkého či naopak útulného maloměsta *biedermeieru*) - městě, které prošlo industrializací a jistým odlidštěním, městě, do něhož spíše lidé přicházejí žít a adaptují se v něm, než aby se v něm rodili a považovali jej za své přirozené útočiště. Toto pojetí města je spojováno s takovými aspekty jako cizost, povrchnost, nebezpečí, neautentičnost, simulace, uniformita či anonymnost a s těmi všemi se setkáme v následných analýzách.

⁷¹ „Jako ideální typ města modernismu slouží často příklad města *Brasílie*, postaveného od základů podle nového projektu. Tento *Le Corbusierem* oceňovaný projekt nachází odpůrce kvůli své údajné ‚nelidskosti‘, kvůli tomu, že nejdokonaleji a nejkompaktněji vyhovoval postulátům ‚stroje na bydlení‘ či ‚města-stroje‘.“ In *Derdowska, Joanna. Kmitavá mozaika – městský prostor a literární dílo. Pistorius a Olšanská, Příbram, 2011, s. 68.*

Bariccova poetika simulace a předstírání

*A přitom jsme možná uzpůsobeni k životu na
náměstí,
nebo v nějakém veřejném parku, abychom se tam zastavili
a nechali život ubíhat, možná, že jsme křižovatkami,
svět potřebuje, abychom byli nehybní,
byla by to pohroma, kdybychom jen odešli, v jistý moment, naši
cestou,
jakou cestou? ostatní jsou cestami, já jsem náměstí, nevedu nikam,
já jsem místo.*

Alessandro Baricco - City

Úryvek z románu *City* Alessandra Baricca v sobě ve zkratce shrnuje základní motivy a narativní postupy, s nimiž Baricco žongluje,⁷² vyjadřuje-li se k literárnímu prostoru. Jsou jimi postavy konstruované jako místa, motivy pohybu a cesty i schéma bludiště. Bludiště nebo raději labyrint je pak základním obrazcem, základní strukturou a prostorovou konfigurací, s níž se v tomto románu setkáváme, zároveň je nám neustále připomínána analogie románu a města.

Alessandro Baricco jako autor dosud vzbuzuje na literární scéně silné emoce, má své skalní příznivce i zaryté odpůrce, kteří se hlasitě vyjadřují nejen k jeho textům, ale i k veškeré „nadstavbě“ jeho působení. Bariccova osobnost totiž představuje pravou postmoderní syntézu stylů a stírání hranic mezi uměním a spotřebním zbožím. Svým sepětím s médií a popkulturou úspěšně boří představu spisovatele jako v jistém smyslu vyloučené osobnosti, stojící na okraji, postavu hloubavého intelektuála, která se pečlivě budovala už od romantismu, a přibližuje ji tomu, čemu se dnes říká mediální hvězda. Stejným „metaživotem“ jsou obdařeny i samotné jeho texty, které fungují jako

⁷² Tohoto výrazu, který může evokovat jistou neserioznost či nahodilost, je užito záměrně, jelikož Bariccova poetika často balancuje na hraně sofistikovaného odhalování významů a bezbřehé experimentální hry a sázky na efekt.

jakýsi glosář citátů a mott a často se objevují jako potisky na tričkách, podobně jako citáty slavných herců či zpěváků pop music. My se však od této nadstavby autorova literárního života oprostíme (ačkoli její podrobnější analýza by byla jistě nesmírně zajímavá) a zaměříme se pouze na Baricca jako autora několika románů, které stojí za pozornost.

Pomineme-li několikero muzikologických esejů, debutoval Baricco v roce 1991 románem *I castelli di rabbia* (č. *Hrady hněvu*, 2003), kde se ihned naplno odhalily autorovy základní formální postupy: extravagantní jazykové postupy rozbíjející klasickou formu, princip montáže, hra s aluzemi a intertextovostí, silná audiovizualita vyprávění či záliba v historických látkách, se kterými však pracuje velmi svérázně. Torzovitý román *I castelli di rabbia* je příběhem v náznacích o konstrukci první železnice jako nového způsobu spojení se světem v Anglii na počátku 19. století a zároveň oslavou rychlosti jako nově objevené veličiny, která bude pro člověka znamenat naprostou změnu perspektivy ve vnímání světa. Podobně jako v románu *City* tyto myšlenky nevyplývají z lineárně vystavěného vyprávění, nýbrž narázovitě vyvěrají ze skládané promluvy jednotlivých, dosti izolovaných postav a jejich plánů, vizí a soukromých utopií oscilujících mezi minulostí, budoucností či naprostou fikcí a absurdní realitou.

V roce 1993 následuje druhý román s názvem *Oceano mare* (č. *Oceán moře*, 2001), který se opět drží schématu roztržité kompozice a nepravidelně poskládaných kapitol. Ústředním místem, k němuž se vztahují postavy i příběhy, je zde hotel na mořském pobřeží. Prostor hotelu, jak uvidíme v pozdější kapitole, zde funguje jako symbol přechodnosti, neurčitosti, proměnlivosti, vytržené epizody bez úvodu i konce - prostor, kde se příběh postavy jen mihne a už uvolňuje „místo v pronajatém pokoji“ další postavě.

O tři roky později vychází novela *Seta* (č. *Hedvábí*, 2004), kde se na velmi exotickém pozadí Japonska a Francie v 19. století rozehrává milostný příběh. Děj románu je tentokrát velice konzistentní, příběh se zvolna odvíjí jako klubko nití a takřka bez odboček vypráví osud francouzského obchodníka s vajíčky bource morušového, který se na své cestě do Japonska zamiluje do mlčenlivé tajemné dívky. Právě

mlčení, ticho a s ním spojená nedořečenost je další silnou významonosnou vrstvou textu a dalším možným způsobem vyjádření autorem vyznávané synestezie hudby (zvukovosti) a textu.

Na konci 90. let Baricco opouští svou oblíbenou pseudohistorickou látku a nabízí svou osobitou reflexi obrazu soudobé společnosti. Prostoru celého města a fenoménu postindustriální společnosti je zasvěcen již několikrát zmiňovaný román *City* z roku 1999. Kromě několika „westernových“ pasáží (kde však nejde ani tak o připomínku minulosti, jako spíše o alternativu současného, o svět představy a fantazie na pozadí světa takzvaně reálného) se zde Baricco snaží o jisté podobenství současného velkoměsta, kde nic není takové, jaké bychom to čekali, vše je podřízeno vlastnímu utajenému plánu a funguje pomocí námi neodhalených mechanismů. Základním principem Bariccovy estetické reprezentace světa je simulace či předstírání. Baricco předkládá čtenáři prostor ne takový, jaký je (ve smyslu, jak jej on coby autor vytvořil), ale jaký se jeví různým postavám, přičemž neustále zpochybňuje jeho autentičnost, jeho skutečnost, jeho pravdivost. V Bariccově světě není nic takové, jak se zdá, vždy záleží na úhlu pohledu, na vzdálenosti, na zkušenosti či vnímání. Město je zároveň nehybnou hladinou rybníka, která odráží ty, co na ní hledí, i střepinou zrcadla, která zkresluje, vždy je ale prezentováno z něčího pohledu a takřka nikdy není prostorem samým o sobě. Nejde však o pouhý odraz, o zrcadlení, ale přímo o předstírání, o iluzionistický trik. Bariccova hra znamená především hru „na něco“.

Obecně lze říci, že Bariccovy originální stylistické i formální figury, které mu zpočátku zajistily místo na výsluní literární scény, se postupně začínají opakovat a tím i vyčerpávat, jeho posledlost autocitací a neustálou recyklací témat začíná unavovat, a proto jen málo z jeho textů vydaných po roce 2000 dosahuje kvalit jeho raných próz. Zmíňme z nich ještě například román *Senza sangue* (2002), kde rovněž hraje významnou roli prostor hotelu, nebo román *Questa storia* (2005), v němž se Baricco opět vrací do minulosti a k tématu rychlosti (tentokrát skrze automobilovou vášeň hlavní postavy Ultima Parriho). Hlavním tématem je zde však usilování o rovnováhu mezi řádem a

chaosem, kterou se Parri snaží nastolit skrze konstrukci dokonalého okruhu.

Bariccovo postmoderní období samozřejmě neskončilo rázem s rokem 2000, základní narativní principy např. dvou posledně zmiňovaných románů zůstávají vcelku konstantní, v kontextu literárního vývoje se však jedná spíše o rezidua postmoderní literatury a sám Baricco se posléze začíná orientovat na jiný model vyprávění.

Román-město a postava-místo

Hlavní postavou románu *City* je malý chlapec Gould, který svým postavením ve světě dospělých evokuje Pipi Dlouhou punčochu Astrid Lindgrenové – také Gould žije ve velké domě prakticky bez dospělého dozoru, stará se o sebe sám a musí si nalézt svůj způsob přežití ve světě „tam venku“. Zde ovšem srovnání s hrdinkou populární dětské knihy končí - na rozdíl od Pipi, která je adorací svobodného dětství ve vši jeho spontánnosti, fantazii a tvořivosti, Gould při bližším zkoumání jako klasická dětská postava neobstojí. Gould totiž není jako jiní chlapci jeho věku, má zvláštní záliby a vykazuje známky geniality, a proto již ve svém věku navštěvuje univerzitu a usiluje o Nobelovu cenu. Také si nehraje s ostatními vrstevníky, protože žije ve vlastním uzavřeném světě, který obývají jen jeho dva jediní přátelé – imaginární dvojice Diesel a Poomerang, kteří jsou vlastně také spíše dospělými muži. Do omezeného okruhu mezilidských vztahů, které Gould navázal či navazuje, patří kromě jeho nepřítomného otce guvernanta Shatzy a univerzitní profesori. Všichni Gouldovi společníci ve skutečném světě jsou dospělí, čímž samotné jeho dětství ještě více vyniká a problematizuje se. Některé základní atributy dítěte, jako je hravost a bezstarostnost, tato postava totiž zcela postrádá, zatímco jiné naopak nepřiměřeně akcentuje až karikuje, např. ono předstírání ve smyslu hraní rolí a nasazování masek, někdy dětské, jindy dospělácké. Gould v podstatě v některých případech předstírá, že je dítě, respektive jím spíše zoufale touží být:

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

- ...

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

- ...

- Un modo di non sembrare un bambino.

- ...

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

- ...

- Voglio dire: credo che sia il suo sogno.⁷³

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

...

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

Způsob, jak nevypadat jako dítě.

...

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

...

Chci říct: myslím, že to je jeho sen.⁷⁴

Jindy zase z nedostatku možnosti být skutečně dítětem Gould naopak předstírá, že už je dospělý, aby ho okolní svět, jemuž dospělí vládou, přijal.

Základním prostorovým rámcem Gouldova příběhu je dům, v němž bydlí, a město, které je mu celým světem, v další kapitole však uvidíme, že roli intimního prostoru bezpečí a naopak cizího, potenciálně nebezpečného okolního prostoru, si v tomto případě dům a město spíše vyměnily. Kromě toho si Gould sám pro sebe na základě poslechu rozhlasových přenosů boxerských utkání vytváří ještě jakýsi snový svět ringu, ve kterém se odehrávají boje, k nimž by se v reálném životě neodhodlal, ale které na jiné úrovni musí tak jako tak svádět (boj s univerzitními předpisy, otcem, městem, samotou apod.). Další významnou postavou je již zmiňovaná Gouldova guvernanta Shatzy Shell, která se také vzpírá vžité představě o úloze „chůvy“, není chlapci

⁷³ In Baricco, Alessandro. *City*. Milano: Rizzoli, 2000, s. 245. Všechny následující italské citace budou pocházet z tohoto vydání.

⁷⁴ In Baricco, Alessandro. *City*. Přel. Alice Flemrová, Praha: Volvox globator, 2000, s. 250-251. Všechny následující české citace budou pocházet z tohoto vydání.

nijak nadřazená jako vyšší autorita, ba dokonce je často „dětšější“ postavou než sám Gould. Také Shatzy má svůj soukromý prostor, jímž je již zmiňované westernové prostředí příběhu, který si Shatzy tvoří: „*Da quando aveva sei anni, Shatzy Shell lavorava a un western. Era l'unica cosa che le stesse veramente a cuore, nella vita. Ci pensava in continuazione. Quando le venivano delle buone idee, accendeva il suo registratore portatile e le diceva lì dentro. Aveva centinaia di cassette registrate. Lei diceva che era un western bellissimo.*“ (s. 49) / „*Od té doby, co jí bylo šest let, Shatzy Shellová pracovala na westernu. Byla to jediná věc, na které jí v životě opravdu záleželo. Stále na něj myslela. Když dostala dobrý nápad, zapnula svůj přenosný kazeťák a namluvila ho tam. Měla stovky nahraných kazet. Říkala, že je to krásný western.*“ (s. 46).

V Bariccově románu se tedy vyskytuje několikero různorodých scénérií, kromě samotného městského prostoru, který je v podstatě protagonistou příběhu, nás autor v průběhu vyprávění zavádí do westernového městečka či boxerského ringu. Román má totiž u Baricca podobnou strukturou jako reálné moderní město – sdružuje různorodé postavy a nabízí platformu pro jejich interakci, jeho jednotlivé kapitoly či oddíly mohou fungovat jako metafory ulic a celých čtvrtí, protože jsou jako v současném velkoměstě podobně heterogenní, některé dokonce vzájemně neslučitelné, a přesto musí existovat vedle sebe. Přechody z jedné do druhé tak leckdy působí nuceně až násilně, jindy jsou prakticky nemožné. Jiné pasáže (čtvrti) mohou být naopak celkem vřelými „sousedstvími“, mohou se prolínat a hranice mezi nimi nejsou jasně vytyčené či skoro neexistují. Všechny tyto románové oddíly (městské části) však mají svůj specifický modus vivendi, svůj kolorit, své životní tempo (neboli tempo vyprávění).

Jednotlivé prostory jsou pak úzce navázány na konkrétní postavy, které je buď obývají, nebo je tvoří svým vyráběním, svou imaginací, jak jsme viděli u Goulda i Shatzy (budeme je proto analyzovat jako celek, pomocí týchž nástrojů, v duchu Ryanové *prostoru příběhu*, který zahrnuje reálné i fikční rámce). S trochou nadsázky lze říci, že Baricco dokonce využívá postavy jako místa a

naopak a celkem svévolně zaměňuje jejich funkce. Jednotlivé postavy jsou totiž jakýmisi sekundáři hlavní postavy: pomáhají Gouldovi v jeho cestě, jíž je hledání svého vlastního místa, své pozice ve světě. Jakožto postavy-průvodci mu pomáhají zorientovat se v jeho vlastním světě (nebo ho spíše teprve nalézt, odhalit vlastní identitu), v pozicích míst fungují analogicky jako orientační body.

Je tedy do jisté míry lhostejné, objevuje-li se na scéně například prostor univerzity a s ním spojené dění, nebo postava univerzitního profesora a jeho monolog, neboť obojí – postava i místo – sdělují čtenáři prakticky totéž. Vyplývá to mimo jiné z výše uvedené citace, v níž se sama postava prohlašuje místem.

Město jako expozice

Jakým způsobem je tedy prostor města v Bariccově románu konstruován? Především mu chybí cosi jako prostorová hloubka, vše se odehrává jen ve dvourozměrné dimenzi, vidíme prostor pouze jako obrazy zvenčí, nijak zvlášť ho „nežijeme“. Ani my čtenáři, ani postavy. Je-li přítomno nějaké místo, je jen „promítnuto“ na scénu. Jedná se tedy především o zachycení povrchu: „*V životě městské ulice jsou si lidé navzájem pouhými povrchy. Chodec si razí cestu středem přehlídky povrchů, jíž je sám účastníkem — procházka městem je prohlídkou expozice povrchů, v níž ten, kdo se prochází, je sám exponátem.*“⁷⁵ Tato ulpění na povrchu se však v románu *City* netýká pouze exteriérů města. Nejde o anonymitu začínající za prahem domu. Hovoří-li Bauman o tom, že se stáváme cizinci, jakmile vykročíme do ulic,⁷⁶ Baricco dovádí tuto představu ještě dále a dělá ze svých postav cizince i v jejich nejintimnějším prostorovém útočišti.

⁷⁵ In Bauman, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*, s.107

⁷⁶ „Mezeru, hiát mezi tím, co by bylo k bezchybné navigaci třeba znát, a tím, co člověk o faktických a možných pohybech jiných lidí skutečně ví (nebo si myslí, že ví), vnímá obyvatel moderního města jako „cizost“ jiných lidí (a sebe samého v jejich společenství). Právě tento hiát, tato mezera konstituuje a definuje potkávané osoby jako cizí. Městský život vedou cizí mezi cizími. Řečeno slovy Michaela Schlutera a Davida Lee, „cizím je každý z nás, když vyjde na ulici“. In Bauman, Zygmunt, *Úvahy o postmoderní době*, s.96.

V *City* totiž prakticky neexistuje předěl mezi vnitřním prostorem a vnějškem, protože se zde nenachází žádné skutečně „obydlené“ prostory, všechny se určitým způsobem jeví nedostupné:

- Come fai a vivere qui dentro?
- Non è proprio che ci vivo.
- È casa tua, no?
- Più o meno. Io ho due stanze al college, giù all'università. C'è anche la mensa, lì. (s. 32)

Jak tu můžeš uvnitř žít?
Ne že bych tu přímo žil.
Je to tvůj dům, ne?
Víceméně. Já mám dva pokoje na koleji, dole na univerzitě. Je tam taky menza. (s. 30)

Právě tato nemožnost žít „uvnitř“, ať už se jedná o jakékoli místo, je pro Bariccův prostor příznačná a týká se takřka všech míst obsažených ve vyprávění: domu, ve kterém Gould bydlí jen tak napůl a ne doopravdy, univerzity, kam dochází a kde má také možnost přebývat, ale fakticky je mu její prostor a vše s ním související z důvodu věku odepřen, nebo dětské fotbalové hřiště, na které se jen dívá z okna svého domu nebo za plotem, ale hry se nikdy neúčastní. Tuto nedosažitelnost prostorových objektů je možné vysvětlit samotnou neexistencí středu:

Credo che c'entri il fatto di essere sempre fuori, in quei momenti lí, sei sempre lí che li guardi da *fuori*. Non ci puoi entrare (...) È una cosa strana. Quando ti accade di vedere il posto dove saresti *salvo*, sei sempre lí che lo guardi *da fuori*. Non ci sei mai dentro. È il *tuo* posto, ma tu non ci sei mai.“ /s. 46/

Myslím, že s tím má něco společného skutečnost, že je člověk vždycky mimo, v oněch chvílích, stojíš tam a díváš se na to zvenčí. (...) Divná věc. Když se ti namane uvidět místo, kde bys byl v bezpečí, vždycky je to tak, že ho vidíš *zvenčí*. Nikdy nejsi uvnitř. Je to *tvoje* místo, ale ty tam nikdy nejsi.“ (s. 43)

Bariccovo postmoderní město tedy neplní úlohu útočiště nebo hracího pole plného neomezených možností (jako bylo pro Pipi Dlouhou punčochu, vrátíme-li se k paralele ze začátku této kapitoly), a to nejen pro cizince, ale ani pro své obyvatele. Mnohem více se totiž

podobá jakési výstavě (která je v románu také přítomná jako zajímavý motiv a o níž Shatzy hovoří, když vyslovuje své úvahy o nedosažitelnosti vnitřku).⁷⁷ V rámci této přehlídky nejrůznějších míst si lze exponáty opakovaně prohlížet, obdivovat je, ale je zakázáno se jich dotýkat, natož aby je člověk mohl považovat za přirozenou součást svého každodenního života. Základní opoziční dvojice, jaké u prostorových konfigurací hledal Lotman a pomocí kterých bychom obecně uvažovali o městském prostoru, jako např. intimní a veřejné, interní a externí, centrální a okrajové, se zde výrazně nevymezují, nefungují, jejich distinkce je zrušena.

⁷⁷ „Quando ero piccola la cosa più bella era andare a vedere il Salone della Casa Ideale. Era all'Olympia Hall, un posto enorme, sembrava una stazione, con il tetto fatto a cupola, enorme. Invece dei binari e dei treni c'era il Salone della Casa Ideale. Non so se ha presente, colonnello. Lo facevano tutti gli anni. La cosa incredibile è che costruivano delle vere e proprie case, e tu giravi, come in un paese assurdo, con le stradine e i lampioni agli angoli, e le case erano tutte diverse, e molto pulite, nuove. Era tutto molto a posto, le tendine, il vialetto, c'erano anche i giardini, era un mondo da sogno. Potevi pensare che era tutto di cartone e invece lo facevano con mattoni veri, anche i fiori erano veri, tutto era vero, ci avresti potuto abitare, potevi salire le scale, aprire le porte, erano case vere. È difficile da spiegare ma tu camminavi lì in mezzo e sentivi una cosa molto strana nella testa, come una sorta di meraviglia dolorosa. Voglio dire, quelle erano case vere, e tutto, ma poi, in realtà, le case vere erano diverse.“ (Baricco, A. City, s. 41-42).

Calvinovo město jako objekt

Jiný estetický obraz města podává ve svém románu *Le città invisibili* Italo Calvino. Zatímco Baricco pracuje s prostorem jako s postavou-vypravěčem, u Calvina je město objektem, projektem, příběhem, který je vyprávěn a v důsledku toho nekonečně modifikován.

Literární dráha Itala Calvina může s trochou nadsázky sloužit jako průvodce italskými literárními dějinami druhé poloviny Novecenta, neboť Calvino skrze své dílo vcelku pečlivě reflektuje (a zároveň ovlivňuje a transformuje) jednotlivé tendence a směry literárního vývoje od 50. do 80. let 20. století. V jeho prvotině s názvem *Il sentiero dei nidi di ragno* (1948, č. *Cestička pavoučích hnízd*, 1959) se částečně odráží prvky neorealistickej poetiky, k níž Calvino však již zřetelně přidává svůj osobitý vklad v podobě netypického protagonisty na pomezí dětství a dospělosti. Calvinův dospívající, ale stále velmi naivní a hravý hrdina tak klade klasické neorealistickej téma válečného odboje do poněkud jiného světla. Brzy však Calvino na estetický diktát neorealismu rezignuje úplně a v novém desetiletí nalézá nový umělecký výraz, který mu pomáhá zachycovat složitost světa a společnosti. V roce 1952 proto vydává první díl své trilogie *I nostri antenati* (č. *Naši předkové*, 1970) s názvem *Il Visconte dimezzato* (č. *Rozpůlený vikomt*), v němž oživuje žánr alegorie a rehabilituje scapigliaturní a buzzatiovskou fantastiku.⁷⁸ Obě tyto prvotní vyhraněné tvůrčí linie

⁷⁸ Fantastická literatura má v italských literárních dějinách své nezpochybnitelné místo, přestože se jí např. v období romantismu nedostalo takové pozornosti jako třeba fantastice německé (E. T. A. Hoffmann) nebo angloamerické (Stevenson, Poe). V 60. letech 19. století se v Miláně zformovala umělecká skupina tzv. scapigliatura, jejíž představitelé se fantaskní tvorbě věnovali poměrně výrazně (především Iginio Ugo Tarchetti). Ve 20. století se pak přoze s pohádkovými a fantastickými prvky věnuje např. Dino Buzzati či Tommaso Landolfi, nelze proto tvrdit, že by Calvinova alegoricko-fantastická tvorba v 50. letech byla úplným zjevením na literárním poli, ale stejně jako tomu bylo u jeho předchůdců, v kontextu převažujícího realistického proudu nápadně vyčnívala. Více viz Pelán, Jiří a kol.

Calvino i nadále sleduje a rozvíjí jak svůj smysl pro experiment a novotvar v *Našich předcích*, tak zároveň zachycuje tehdejší probíhající industrializaci a stavební „boom“ v románech *La formica argentina* (Argentinští mravenci) z roku 1953, *La speculazione edilizia* (Stavební spekulace, 1957) nebo *La nuvola di smog* (Mračno smogu, 1958).

V šedesátých letech se opět přiklání k fantastice: výsledkem jsou dvě knihy fantastických povídek *Le Cosmicomiche* (1965, č. *Kosmické grotesky*, 1968) a *T con zero* (T nula, 1967). Zájem o pohádkové motivy obohacuje posléze Cavino o další rozměr – naratologickou kombinatoriku. Během svého pobytu v Paříži v ovzduší uměleckého experimentu a avantgardy 70. let nachází zálibu v tvorbě francouzské skupiny Oulipo (**O**uvroir de **L**ittérature **P**otentielle, č. Dílna potenciální literatury) a pod jejím vlivem píše *Il castello dei destini incrociati* (1969, č. *Hrad zkřížených osudů*, 2001) a posléze *La taverna dei destini incrociati* (1973, č. *Hospoda zkřížených osudů*, 2001), kde jsou jednotlivé příběhy postupně generovány na základně semiotiky tarotových karet a jejich emblematických významů.

Na počátku sedmdesátých let pak přichází román *Le città invisibili* (č. *Neviditelná města*, 1986), jež prostřednictvím vyprávění cestovatele Marca Pola Chánu Kublajovi hyberbolicky portrétuje nesčetné podoby města jako téměř nadpřirozeného prostoru neomezených možností a půvabů. Právě touto knihou na pomezí již ověřeného kombinatorického experimentu a nastupující pluralitní poetiky se pozvolna otevírají dveře k postmoderním estetickým postupům mozaikovitosti a koláže, jak jsme již zmínili v předchozí kapitole.

Tyto postupy pak Calvino plně rozvine v roce 1979 v románu *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (č. *Když jedné zimní noci cestující*), jímž se pokusil stvořit jakousi metaknihu (knihu, která hovoří

Slovník italských autorů. Praha: Libri 2004, a Pelán, Jiří. Kapitoly z francouzské a italské literatury. Praha: Torst 2000.

o knihách), metaautora i metačtenáře. Jde o text komunikující se čtenářem originální formou, ve druhé slovesné osobě, zavazující si ho už předem ke spolupráci a jaksi otevřeně mu přiřazující jeho úlohu a místo v textu („*Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo Se una notte d'inverno un viaggiatore di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti. Allontana de te ogni altro pensiero.*“⁷⁹ „*Chystáš se započít četbu nového románu Itala Calvina Když jedné zimní noci cestující. Uvolni se. Soustřed' se. Zapud' všechny ostatní myšlenky.*“ /.../)⁸⁰ Po introdukci ve stylu návodu se však před čtenářem skutečně rozvine příběh a v tomto příběhu se pak identifikace románového čtenáře se skutečným čtenářem narušuje, aniž se změní forma vyprávění, a zároveň se objevují další čtenářské typy a prezentují se různé způsoby recepce textu. Stáváme se tudíž jako čtenáři nositeli zajímavého paradoxu - zachází se s námi jako s protagonisty textu, přímo se nám vnucuje pozice demiurga a zároveň jsme pozorovateli a příjemci příběhu v tradičním smyslu.

Nepřítomné město

Vraťme se však k románu *Le città invisibili*. Zde figuruje postava cestovatele Marca Pola, který vládci nezměrné říše Kublaji Chánovi podává zprávy o nejvzdálenějších končinách jeho impéria, které Kublaj Chán sám nikdy nenavštívil a zřejmě ani v budoucnu nenavštíví. Marco Polo se tedy stává jakýmsi prostředníkem mezi postavou a prostorem, ale nejedná se o jednoduché jednosměrné zprostředkování. Způsob Marcova přibližování (kódování) prostoru si totiž žádá vládcovu spolupráci, interpretaci: „*Il Gran Kan (...) rimaneva incerto: non sapeva mai se Marco volesse rappresentare un'avventura occorsagli in viaggio, una impresa del fondatore della città, la profezia d'un astrologo, un rebus o una sciarada per indicare un nome. Ma, palese o oscuro che fosse, tutto quel che Marco mostrava*

⁷⁹ In Calvino, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Milano: Mondadori, 2000. s. 10.

⁸⁰ In Calvino, Italo. *Když jedné zimní noci cestující*. Přeložil Jiří Pelán. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 9. Všechny následující české citace budou pocházet z tohoto vydání.

aveva il potere degli emblemi, che una volta visti non si possono dimenticare né confondere. Nella mente del Kan l'impero si rifletteva in un deserto di dati labili e intercambiabili come grani di sabbia da cui emergevano per ogni città e provincia le figure evocate dai logogrifi del veneziano.“⁸¹/Velký Chán (...) nikdy nevěděl, zda Marco chce zobrazit dobrodružství, které ho na cestě potkalo, nebo nějaký čin zakladatele města, věštbu astrologa, rébus či šarádu skrývající nějaké jméno. Ale všechno, co Marco naznačoval, ať to bylo zjevné či nejasné, mělo moc symbolů, které kdo jednou spatří, nemůže zapomenout ani zaměnit: V Chánově mysli se říše obrážela jako zrnka písku v poušti pomíjivých a zaměnitelných údajů, z nichž vystupovaly obrazy míst, evokované Benátčanovými hádankami.“⁸² V určitém smyslu by se zde dalo hovořit o jisté nedourčenosti, o níž v 60. letech hovořil Wolfgang Iser, či otevřenosti textu, o níž pojednal Eco. Tím, kdo nepřítomné město zpřítomňuje, zde proto není jen Marco Polo, ale rovněž Kublaj Chán.

Vraťme se však ještě k samotnému titulu Calvinova podivuhodného románu. Prívlastek „neviditelná“ totiž okamžitě upozorňuje na samu podstatu evokovaného prostoru. U Baricca bylo město naopak viditelné (jeho vizualita ve smyslu jevištní expozice byla jedním z jeho nejcharakterističtějších rysů), a ačkoli jsme naznačili, že nebylo postavami přímo „žité“, přece jen bylo takřka hmatatelným způsobem přítomné. Naproti tomu Calvinovo město⁸³ spadá podle naratologických termínů do kategorie prostoru příběhu (prostoru, který postavy vyprávějí či myslí), tedy nadstavbového prostoru vedle základního zasazení, které v tomto případě představuje palác Kublaje Chána, v němž spolu vládce a cestovatel rozmlouvají. U vyprávěného města jde o prostor evokovaný, a tedy v určitém smyslu fyzicky

⁸¹ In Calvino, Italo. *Romanzi e racconti*. Milano: Mondadori, 2000, s. 373-374. Všechny následující italské citace budou pocházet z tohoto vydání.

⁸² In Calvino, Italo. *Neviditelná města*. Přeložil Vladimír Hořký. Praha: Dokořán, 2007, s. 17. Všechny následující české citace budou pocházet z tohoto vydání.

⁸³ Navrhujeme o městě v tomto případě hovořit v jednotném čísle, protože jak následně ukážeme, vystupují v románu *Neviditelná města* především variované obrazy téhož prostoru.

nepřítomný. V paralele k Bariccově románu by zřejmě tento vyprávěný městský prostor odpovídal prostoru, jaký si vytvářejí Shatzy a Gould. Ovšem i prvoplánový prostor v *City* (město, ulice, dům, univerzita) „trpí“ jistou nedosažitelností, jak odhalila předchozí kapitola. Tato nedosažitelnost či nepostižitelnost prostoru má však u Baricca jiný důvod. Vězí za ním ztráta středu, zatímco v *Città invisibili* je tímto středem, centrálním bodem, sám Marco Polo. Byl-li v *City* prostor subjektem (ve smyslu postavy či literární figury), u Calvina je jednoznačně objektem. Veškerý prostor, který Marco Polo svou narací oživuje (tedy prakticky přímo utváří), je jeho vlastní projekcí, obrazem, vizí. Jelikož je Marco Polo velice sugestivní vypravěč, jsou jeho popisy (přesněji řečeno jeho fikční, fantazijní konstrukce a kreace) velice životné, a prostor je tak prezentován možná konkrétnějším a detailnějším způsobem, než jak tomu bývá u kulisy základního zasazení. Přesto však mějme stále na paměti onu *neviditelnost* prostoru. Kublaj Chán tak město, které mu Marco Polo předkládá, nevidí, nýbrž slyší (podobně jako Gould „slyší“ boxerský ring a Shatzy může „slyšet“ z nahraného pásku své westernové město). Prostor je mu prezentován skrze zvuky, případně dílčí předměty, syntézu (v podobě mozaiky či koláže) z ní však již musí vytvořit Chán sám:

„In lingue incomprensibili al Kan i messi riferivano notizie intese in lingue a loro incomprensibili (...) Ma quando fare il suo resoconto era il giovane veneziano, una comunicazione diversa si stabiliva tra lui e l'imperatore. Nuovo arrivato e affatto ignaro delle lingue del Levante, Marco Polo non poteva esprimersi altrimenti che con gesti, salti, grida di meraviglia e d'orrore, latrati o chiurli d'animali, o con oggetti che andava estraendo dalle sue bisacce: piume di struzzo, cerbotanne, quarzi, e disponendo davanti a sé come pezzi degli scacchi.“⁸⁴

„V jazycích Chánovi nesrozumitelných podávali poslové zprávy, které sami slyšeli v jazycích, jimž nerozuměli (...) Ale když podával svou zprávu mladý Benátčan, vytvářel se mezi ním a vládcem jiný druh dorozumění. Marco Polo, který přišel před nedávnem do Levanty a vůbec neznal tamní jazyky, se nemohl vyjadřovat jinak než gesty, poskoky, výkřiky úžasu a hrůzy, psím štěkotem či sovím houkáním, anebo pomocí předmětů, které

⁸⁴ In Calvino, Italo. *Romanzi e racconti*, s. 373.

vytahoval ze svých tlumoků: pštosích per, píšťal, krystalů, a stavěl je před sebe jako šachové figurky.“⁸⁵

Tím, že Kublaj Chán města sám nikdy neviděl a Marco Polo v nich již není, pro přítomný okamžik neexistují (zatímco fiktivní prostory v *City* zdá se fungují nezávisle na vědomí svých postav, ty jim daly pouze prvotní impuls vzniku, ale tyto „minisvěty“ dále existují v jakémsi paralelním vesmíru a Gould a Shatzy si do nich jen tu a tam „odskočí“).

Na Marcovu „hru“ vyvolávání nepřítomného (neexistujícího) z hlubin paměti (fantazie) navíc po čase přistupuje i sám Chán a také on začíná ve své představivosti líčit města a dožaduje se od Marca jejich potvrzení: „– *D’ora in avanti sarò io a descrivere le città, – aveva detto il Kan. – Tu nei tuoi viaggi verificherai se esistono.*“ (s. 415) / „*Od této chvíle budu já popisovat města – prohlásil chán. – Ty na svých cestách budeš ověřovat, zda existují.*“ (s. 46). Anebo jinde: „– *Ti racconterò cosa ho sognato stanotte, – dice a Marco. – In mezzo a una terra piatta e gialla, cosparsa di meteoriti e massi erratici, vedevo di lontano elevarsi le guglie d’una città dai pinnacoli sottili, fatti in modo che la Luna nel suo viaggio possa posarsi ora sull’uno ora sull’ altro, o dondolare appesa ai cavi delle gru. E Polo: – La città che hai sognato è Lalage.*“ (s. 419-420) / „– *Budu ti vyprávět, o čem se mi dnes v noci zdálo – říká Markovi. – Viděl jsem, jak se v dálce, uprostřed ploché a žluté pláně, poseté meteority a bludnými balvany, zvedají kupole města s ostrými špicemi, postavené tak, aby si luna na své pouti mohla tu na jedné, tu na druhé odpočinout, anebo se houpat na lanech jeřábů. A Polo dodává: – Město, o kterém jsi snil, je Lalage.*“ (s. 48).

Paradoxně je proto město, které je neviditelné, víc žité či přímo autentičtější prožívané než město, které je nehybnou a umělou expozicí.

⁸⁵ In Calvino, Italo. *Neviditelná města*, s. 17.

Město jako čas

Italo Calvino v názvech kapitol spojuje město s určitými symboly či přívlastky, jež ho určují, například *města a paměť*, *města a touha*, *města a jméno*, *města a vztahy*, *města a znaky*, *skrytá města*, *nepřetržitá města* apod. Každý takový atribut charakterizuje konkrétní městský prostor a zároveň jej jistým způsobem katalogizuje (román je pečlivě strukturován do symetrického obrazce a Kublaj Chán vytváří podle Marcova vyprávění velký atlas, jakýsi sumář všech měst svého impéria). Přestože se vypráví o městech v množném čísle, jde nakonec vždy o variace téhož města, a sice Benátek, které Marco Polo projektuje do všech svých vizí a evokací. („– *Sire, ormai ti ho parlato di tutte le città che conosco. – Ne resta una di cui non parli mai. Marco Polo chinò il capo. – Venezia, – disse il Kan. Marco sorrise. – E di che altro credevi che ti parlassi?*“ /s. 432/ „*Pane, nyní už jsem ti vyprávěl o všech městech, která znám. – Zbývá jedno, o kterém nikdy nemluvíš. Marco Polo sklonil hlavu. – Benátky – řekl chán. Marco se usmál. – A o čem jiném sis myslel, že ti vyprávím?*“ /s. 58/).

Kromě toho, že jde o prostory fiktivní, evokované, jak jsme již vysvětlili v předchozí kapitole, neunikne nám při bližším zkoumání způsob narativní výstavby tohoto města-hypotézy. Marco Polo totiž nepředkládá strnulé, hotové obrazy, ale převádí vnímání prostoru na pocity, zvuky a především pohyb. Jeho města jsou ponejvíce snahou o zachycení proměny, plynutí. Téměř nikdy se také městského prostoru nezmocňuje jako celku, ale uchyluje se k určitým redukcím (výřezům, zúžením) na specifické části, znaky, symboly, vlastnosti, vzbuzované emoce apod. (např. pomocí textualizace města):

Lo sguardo percorre le vie come pagine scritte: la città dice tutto quello che devi pensare, ti fa ripetere il suo discorso, e mentre credi di visitare Tamara non fai che registrare i nomi con cui essa definisce se stessa e tutte le sue parti. (s. 368)

Pohled probírá ulice jako popsané stránky: město říká vše, co si máš myslet, nutí tě opakovat svou řeč, a zatímco si myslíš, že si prohlížíš Tamaru, registruješ vlastně jen jména, kterými sama sebe a všechny své části definuje. (s. 12).

Anebo naopak pomocí hyperbolizace či multiplikace dílčí jednotliviny:

Al centro di Fedora, metropoli di pietra grigia, sta un palazzo di metallo con una sfera di vetro in ogni stanza. Guardando dentro ogni sfera si vede una città azzurra che è il modello di un'altra Fedora. Sono le forme che la città avrebbe potuto prendere se non fosse, per una ragione o per l'altra, diventata come oggi la vediamo. (s. 382)

Uprostřed Fedory, metropole z šedivého kamene, stojí kovový palác, kde je v každé místnosti skleněná koule. V každé kouli je vidět azurové město, které je modelem jiné Fedory. Jsou to podoby, kterých město mohlo nabýt, kdyby z toho či onoho důvodu nebylo takové, jak je dnes vidíme. (s. 23).

Ani Barricovo město nefungovalo beze zbytku jako klasické kulisy (*zasazení*, chceme-li), tedy pole geografických souřadnic, které je koncipováno především jako pozadí odvíjejícího se děje. Přesto se o takovém městě dalo jako o prostoru uvažovat celkem snadno. Calvinovo město má však mnohem blíže k dynamickému času než statickému prostoru. S fenoménem času je totiž spojeno ono plynutí a pohyb a také přítomný motiv paměti (jako zachycení času minulého). Vypráví-li Marco o městech, vypráví především o svém pohybu, své cestě a také o své minulosti či o minulosti města. Zároveň se můžeme dočíst, že to, co se neproměňuje, ustrne a přestává existovat: „...*obbligata a restare immobile e uguale a se stessa per essere meglio ricordata, Zora languí, si disfece e scomparve.*“ (s. 367) / „*Zora, nucená zůstat bez pohybu a beze změny, aby se vzpomínka na ni lépe vtiskla do paměti, zchřadla, rozpadla se a zmizela.*“ (s. 13).

Tento paradox touhy zachytit okamžik v proudu času ve snaze uchovat jej navždy a mumifikovat jeho podobu a současně uvědomění si marnosti takového počínání tváří v tvář postupnému zanikání a zmaru je vlastně ústřední myšlenkou celého tohoto působivého Calvinova románu. Melancholie a pocit únavy z koloběhu mizení a získávání se prolíná celým příběhem a promlouvá ústy Chánovými:

Nella vita degli imperatori c'è un momento, che segue all'orgoglio per l'ampiezza sterminata dei territori che abbiamo conquistato, alla malinconia e al sollievo di sapere che presto rinunceremo a conoscerli e a comprenderli (...) è il momento disperato in cui si scopre che quest'impero che ci era sembrato la somma di tutte le meraviglie è uno sfacelo senza fine né forma che la sua corruzione è troppo incancrenita perché il nostro scettro possa mettervi riparo, che il trionfo sui sovrani avversari ci ha fatto eredi della loro lunga rovina. (s. 360)

V životě vládců nastane okamžik, který vystřídá hrdost na nekonečnou rozlohu dobytých území, melancholii a úlevné vědomí, že se brzy vzdáme snahy poznat je a pochopit /.../ Je to okamžik zoufalství, kdy vyjde náhle najevo, že tato říše, která nám připadala jako div všech divů, je vlastně zkázou bez konce a tvaru, že její rozklad se jako zhoubný nádor už příliš rozrostl, než aby jej naše žezlo dokázalo zastavit, že triumf nad nepřátelskými vládci z nás učinil dědice jejich dlouhotrvajícího úpadku. (s. 6)

I Marcovými:

– Le immagini della memoria, una volta fissate con le parole, si cancellano, – disse Polo. – Forse Venezia ho paura di perderla tutta in una volta, se ne parlo. O forse, parlando d'altre città, l'ho già perduta poco a poco. (s. 432)

Obrazy, které jednou vyjádříš slovy, se vymažou z paměti – řekl Polo. – Mám možná strach, že ztratím Benátky naráz a celé, když o nich budu mluvit. Anebo jsem je už poznenáhlu a po kouskách poztrácel, když jsem vyprávěl o jiných městech. (s. 59)

My a oni, tam a tady. Benniho velkoměsto jako oddělené světy středu a okraje.

Poslední ukázkou postmoderně pojímaného městského prostoru bude město z románu Stefana Benniho *Comici spaventati guerrieri*, které bude více než předchozí dvě města představovat strukturu vztahů. Konkrétně pak vztahů mezi centrem a periferií. Benniho město je totiž spíše než složitým autonomním organismem (Baricco) nebo fiktivním, ale ucelým obrazem (Calvino), bizarním slepencem heterogenních čtvrtí, jejichž prostupnost je velmi problematická, přesně tak jak o tom ve svém pojednání o moderním městském prostoru hovoří Bauman. Existenciální vzdálenost mezi těmito oddělenými, fyzicky sousedícími prostory a vůbec (ne)možnost tuto vzdálenost překlenout je pak jedním z klíčových témat tohoto Benniho románu.

Literární vývoj Stefana Benniho do jisté míry podobně jako Calvinův osciluje mezi žánry. Nejčastěji čerpá z prvků fantaskní literatury, které pak využívá pro osobitou satiru, neboť ani při zdánlivém „odklonu“ od reality neztrácí ze zřetele aktuální společenskokulturní situaci Itálie. Nezbytným nástrojem je mu při tom jeho svébytný, originální jazyk, který nikdy není normativní, zkostnatělý, ale přímo před očima čtenáře se rozvíjí v nikdy nekončícím tvůrčím procesu. Benniho styl čerpá ze všech stylistických vrstev a slovní zásoby mnoha cizích jazyků, je plný neologismů, zvukomalebných slovních přesmyček či morfologických a syntaktických výstřelků, které však nejsou samoúčelné a nemají za cíl ukázat pouze autorovu narcistní zálibu ve slovotvorbě. Kromě komického potenciálu vždy odkazují k podstatě věci samé, kterou se tímto způsobem Benni snaží sdělit. Humor, jazykový i situační, je pro něj primárním a nejpřirozenějším způsobem vyrovnání se s okolním světem skrze estetickou výpověď.

Benniho prvotinou je povídková sbírka *Bar Sport* z roku 1976 (česky *Bar Sport*, 2006). Bar je esenciálním prostorem italského každodenního života, je to útočiště pracujícího úředníka i penzisty,

sportovce i bohéma, je to miniaturní svět sám pro sebe, kde se příběhy tvoří, vypráví i donekonečna recyklují a Benni si je tohoto univerzálního *genia loci* jakéhokoli baru dobře vědom. Jako správný „barista“ nechává vyprávět příběh vlastního života nejen náhodné kolemjdoucí či naopak štangasty, ale i samotný bar. K *Baru Sport* se posléze volně připojují ještě sbírky *Il bar sotto il mare* a *Bar Sport Duemila*.

O šest let později pak vychází Benniho první román *Terra!*, román inspirující se kultovními sci-fi seriály a filmy, a přesto pevně připoutaný k našemu známému světu. V daleké budoucnosti, kdy je život na Zemi pomalu znemožněn, bojují mezi sebou tři vesmírné lodi o zmocnění se zcela nové planety. Tak jako Calvino v románu *Se una notte d'inverno un viaggiatore* odhaluje s jistou dávkou nostalgie svůj vztah ke knize jako vymírajícímu dinosaurovi multimediálního a digitálního věku, dává nakonec i Benni před zcela novou planetou ještě jednu šanci staré dobré Zemi.

Román *Comici spaventati guerrieri* (1986) je hned druhým Benniho románem a opět zde se zde pomocí brilantní jazykové přestřelky rozehrává vyzývavá společenská satira, tentokrát organicky smíšená s detektivním příběhem a humoristickou novelou. Hrdinové tohoto příběhu jsou dalo by se říci okrajovými členy společnosti (dítě, dospívající, blázen a důchodce) z okrajové části města, kteří se jednoho dne vydají do exkluzivního centra města mezi občany (rádoby) první kategorie, aby vypátrali, co jejich obdivovaný přítel, fotbalová hvězda Leone pohledával v lepší čtvrti a kdo jej tam zavraždil a proč. Jejich pouť funguje svým způsobem jako určitý řez městem, který obnažuje tradiční i netradiční neřesti a úchyly různých sociálních vrstev (především té nejvyšší, považované za elitu) a zpochybňuje městskou hierarchii obecně.

K dalším autorovým dílům patří ještě romány *Baol* (1990), *La compagnia dei Celestini* (1992), *Elianto* (1996), *Spiriti* (2000), *Saltatempo* (2001; česky *Časoskokan*, 2003), *Achille piè veloce* (2003), povídkový soubor *L'ultima lacrima* (1994), sbírky básní *Prima o poi l'amore arriva* (1981), *Ballate* (1991) či *Blues in sedici* (1998) a další.

Podobně jako Baricco, i Benni ve svých textech často prchá do fiktivní minulosti, budoucnosti či alternativní reality především proto, aby z této „vzdálenosti“ mohl s odstupem a nadsázkou glosovat přítomný stav společnosti. Protagonisty většiny Benniho prozaických textů jsou postavy z hlediska většinové normy nějakým způsobem marginální nebo přinejmenším příznakové (sociálně slabší, děti, různé nadpřirozené bytosti stojící vždy trochu mimo hlavní dění), v hodnotovém žebříčku Benniho narativního mikrokosmu však platí za ty ctnostnější, přirozenější, spravedlivější, nezkorumpované konzumní a násilnou společností, a proto jsou často doslova nuceny opustit své místo na okraji a vydat se bojovat proti nějaké podobě zvěle (zpravidla systému, nadvlády apod.). Tento boj, nezřídka v podobě cesty, putování, však není nikdy příliš dramaticky vyhocen, líčen jako tragédie nebo s heroickým patosem, ale vždy probíhá ruku v ruce s komičností a leckdy bizarní nadsázkou.

Drobné mikrosvěty jednoho města

Král čtvrti, nadaný fotbalista Leone, jednoho dne beze stopy zmizí a teprve až z novinových titulků se zjistí, že byl nalezen zastřelený uvnitř bytového komplexu v lepší čtvrti, kam však nikdy nechodil. Jeho přátelé, stárnoucí profesor Lucio Lucertola (Ještěrka) a jeho „pobočník“, chlapec s přezdívkou Lupetto (Vlček), se proto vydají za hranice své čtvrti, aby po Leonově osudu pátrali. Posléze se k nim připojuje ještě Leonova dívka Lucia a blázen Lee, který uprchl z nemocničního zařízení. Podivná a nesourodá sestava „válečníků“ tak opouští celkem bezpečný a dobře známý prostor, jež je zde hned od začátku popsán jako periferní, okrajový, se všemi konotacemi, jež se k tomuto atributu váží:

Il paesaggio era molto diverso dal nostro. In agglomerati di abitazioni chiamati città vivevano milioni di uomini dentro case altissime e uguali. Nell'era detta del Vecchio con la Caffettiera (dal nome del più antico reperto trovato) risulta che esse fossero più densamente abitate nelle zone dell'anello esterno, le cosiddette periferie. Frammenti di un

libro dell'epoca così descrivono queste grandi costruzioni: "Se le si osserva con attenzione, c'è in ognuna di esse una riga sottile che le percorre. Un presagio di quello che sarà. Di come la maceria si ritaglierà." ⁸⁶

Krajina se od té naší velmi lišila. V obytných aglomeracích zvaných město žily miliony lidí uvnitř úplně stejných věžáků. Ve věku zvaném Stařec s moka konvičkou (podle nejstaršího předmětného nálezů) byly nejhustěji osídleny zóny vnějšího prstence nazývané periferie. Fragmenty dobové knihy popisují tyto kolosy takto: „Podíváme-li se pozorně, spatříme skrze každou stavbu procházet tenkou linku. Předzvěst toho, co se stane. Toho, jak se sutiny poskládají.“ ⁸⁷

Periferie je místo, kde se odehrává život, místo s vlastními pravidly. Každá jednotlivá předměstská čtvrť se zdá naprosto autonomní a jazyková hříčka obsažená v jejím názvu ji zároveň charakterizuje: najdeme zde čtvrti jako Hory Tři, Hory Čtyři a Hory Pět (jejichž fádni stejnost a zaměnitelnost se nijak nezastírá: „*Ora dal terrazzo il suo sguardo effettua una lunga carrellata sui monti Quattro e Cinque ove altri Luci su terrazze lontane intrecciano carrellate analoghe, e ne sorprende due in pigiama a righe, come galeotti.*“/s. 13// „*Jeho pohled z terasy se teď vydává na dlouhou jízdu po horách Čtyři a Pět, kde se kříží se stejnými pohledy dalších takových Luciů a zaskočí dva v pruhovaných pyžamech, jaké nosí vězni.*“); dále pak čtvrť Čtyř benzínek či Fazolovou čtvrť podle stejnojmenné protékající řeky, která svou čistotou připomíná polévku minestrone a která „*non ha altro compito se non di accogliere con pazienza lo sfregio delle spazzature, spargere ogni tanto all'intorno maestralate di fogna e ospitare qualche rana che finisce poi spalmata sull'asfalto dalle auto degli indigeni. Vi si pescano orrendi pesci bitorzoluti con occhi sbarrati che sembran dire: grazie di averci portato via di lì.*“/s. 12// (...nemá jiný úkol, než trpělivě přijímat posměšky smetí, čas od času kolem sebe šířit pach žumpy nebo poskytnout na čas útočiště žábě, která stejně skončí rozmáznutá na asfaltu pod koly aut domorodců. A také se tu chytají

⁸⁶ In Benni, Stefano. *Comici spaventati guerrieri*. Milano: Feltrinelli, 2013, s. 9. Všechny následující italské citace budou pocházet z tohoto vydání.

⁸⁷ Vlastní překlad.

obludné bradavičnaté ryby s vytřeštěnýma očima, které jako by říkaly: díky, žes nás odtamtud vytáhl“).

Centrum zde sice také existuje, ale pro malý svět periferie představuje svým způsobem nedosažitelný bod, chiméru či určitou legendu, o níž se pouze vypráví. Z periferie do centra města se zásadně nechodí, nehodí se to, není to potřeba a může to být i nebezpečné (*„Dietro di lui arranca Coniglio che non essendo mai stato fuori del suo quartiere si guarda intorno come andasse in canoa sull'Amazonas./.../ Voglio tornare a casa," piagnucola riabbottonandosi./.../ I miei genitori non vogliono che io vada in centro da solo.“/s. 44, 46// „Za ním se plahočí Králík, který svoji čtvrť ještě nikdy neopustil, a proto se rozhlíží, jako kdyby plul v kánoji po Amazonce./.../ Chci se vrátit domů, fňuká a znovu si zapíná bundu /.../ Naši nechtějí, abych chodil sám do centra.“).* Proto se také hrdinové příběhu velmi podivují nad tím, že se Leone právě na takovém místě ocitl, a fakt, že tam našel smrt, jen potvrzuje a zdůrazňuje jeho nepříslušnost k tomuto místu.

Je tedy na první pohled vidět, že Benniho městskému prostoru střed sice nechybí, tak jako v Bariccově *City*, ale nelze se v něm zcela svobodně pohybovat či jej dokonce svévolně zaměňovat za okraj. Byli u Baricca střed nedosažitelný existenciálně (člověk stojí vždy vně věcí i sebe sama, viz předchozí kapitola), u Benniho je nedosažitelný, nebo přinejmenším dostupný s velkými obtížemi, jednoduše fyzicky (Bytový komplex ve via Bessico je popsán jako pevnost doslova odříznutá od světa neproniknutelnou železnou bránou).⁸⁸ Hierarchie prostoru je tedy v románu *Comici spaventati guerrieri* zcela evidentní a je poměrně často připomínaná i všem postavám. I jména, respektive přezdívky postav odkazují k jejich příslušnosti k tomu kterému světu (k prostší, živočišnější periférii patří Lev (Leone), Vlček, Ještěrka a další; naopak k podlému a nevyzpytatelnému světu náleží Chameleon /příjemní novináře z předníku deníku/, nedůtklivá obyvatelka luxusního

⁸⁸ In Benni, Stefano. *Comici spaventati guerrieri*, s. 30.

bytu paní Dikobrazová, fotograf nočního života Netopýr či ředitel banky Lemur).⁸⁹ Centrum zde však není nijak adorováno, neplní úlohu svatého grálu nebo místa zaslíbeného, kam se všichni ti chudáci z periferie touží vyšvihnout. Je naopak nekompromisně obnažována jeho pofidérnost, povrchnost, přetvářka a nízkost.

Dalším z výrazných atributů Benniho města (jímž se pro změnu přibližuje spíše Calvinovi) je úzké spojení města a textu. Město je strukturováno podobně jako je vystavěn text a pro obojí lze použít lexikální prostředky spojené s procesem psaní. Kromě románu *Città invisibili*, kde jsou některá města představována skrze nápisy a popisky nebo jsou spíše čtena než vizualizována, se nám rovněž nemůže nevybavit jiný Calvinův román, a sice *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, kde začátek jedné z kapitol *přehlušuje sípot pístu* a odstavec *halí oblak dýmu*.⁹⁰ To je však případ spíše opačného procesu, při němž dochází k detextualizaci, tedy spíše popření zákonitostí psaného textu či ještě lépe smíšení textu a obrazu (popřípadě v jiné rovině obsahu a formy). V Benniho městě však dochází k jakémusi kladení rovnítka mezi text a prostor, když je noční město popisováno jako souvětí:

Man mano che la notte arrivava in città la salutavano parole luminose. Alcune erano lunghe e pulsanti, tremavano e camminavano invittando a film e snack e ristori, altre erano semplici punteggiature, virgole di lampioni, esclamativi di semafori, file di punti rossi di auto incolonnate. (s. 85)

Ruku v ruce s tím, jak přicházela noc, vítala ji ve městě svítící slova. Některá byla dlouhá a pulsující, třásla se a procházela a zvala na filmy a občerstvení, jiná byla pouhou interpunkcí, čárkami pouličního osvětlení, vykřičníky semaforů, třemi tečkami automobilů v koloně.

Větné struktury prostoru pak rovněž odpovídá i ono hypotaktické uspořádání čtvrtí, které mají svou vlastní autonomii, své

⁸⁹ Primárně však jména postav akcentují jejich základní vlastnosti a fungují tak jako poznávací znamení.

⁹⁰ In Calvino, Italo. *Když jedné zimní noci cestující*, s. 16.

vazby, a přesto jsou určitým způsobem podřízené centru, tedy větě hlavní.

V noci se dějí věci

Camminava ora tra due file di Notturni accalorati, alcuni col braccio terminante in un gelato, altri armati di lattine a gas, altri in procinto di armarsi. Dal bar venivano suoni di votacanzoni e imbecilli singoli, in complesso e in banda revival: dalla strada esplosioni di clacson. Lucio Lucertola si chiuse le orecchie con le mani cercando silenzio e si trovò in un abisso profondo, una vibrazione di oceano. In quel momento i cinesi si avviavano al lavoro in bicicletta, suonando tutti insieme i campanelli come grilli. Lucio Lucertola riaprì occhi e orecchie. Guardò con appetito una farfallona notturna, una Saturnona con vestito maculato, e le tenne appiccicata un po' addosso la lingua predatrice dello sguardo. (s. 85-86)

Procházel se nyní mezi dvěma řadami rozvášněných Nočních tvorů, někteří měli na konci paží zmrzlinu, jiní byli vyzbrojeni plechovkami sycenými plynem, jiní se teprve vyzbrojit chystali. Z baru se linuly zvuky jukeboxů a blbců sólo, v kapelách a v revivalových skupinách: z ulice exploze klaksonů. Lucio Ještěrka si ve snaze najít ticho rukama zakryl uši a ocítl se v hlubinné propasti, ve vibraci oceánu. V tom okamžiku se Čínani jako kobylky rozjeli na kole do práce a zvonili přitom všichni najednou na zvonky. Lucio Ještěrka znovu otřevil oči i uši. S chutí pohlédl na nočního motýla, Saturnici v šatech s leopardím vzorem a na chvíli k ní přísál dravý jazyk pohledu.

Uvedená citace odhaluje pulsující život centra i po setmění. Ulicemi stále proudí lidé, děti jdou klidně na zmrzlinu, všudypřítomné zvuky nenechávají obyvatele spát. Jak napovídá i název této kapitoly, který je parafrází citace z románu,⁹¹ jedním z atributů náležících centru (tedy srdci města) je noc a s ním spojený specifický život a pohyb. Kromě Benniho se motivu noci a nočního prostoru zhostil také Tabucchi ve svém románu *Notturmo indiano*, kde noc hraje roli jakési alternativní reality, rubové strany světa. U Benniho však noc není negativem dne. Stejně jako město New York v písni Franka Sinatry, také Benniho město (jeho střed) nikdy nespí. Noc v centru není obdobím klidu, ticha a dočasně přerušené existence, ale spíš jejím

⁹¹ „Sarà la notte in cui molte cose, forse, si sveleranno.“ In Benni, Stefano. *Comici spaventati guerrieri*, s. 81.

jiným způsobem, ba dokonce přirozeným vyústěním. Pohyb se nezastavuje ani nezpomaluje, probíhá stále, ale získává jinou podobu, stejně tak vzdálenosti, barvy a tvary mění své vlastnosti. Noční scéna města je odlišně osvětlená, v důsledku čehož se město „zobrazuje“, zviditelňuje jinak.

Tato nepřetržitost, kontinuita je výsadou postmoderního města par excellence a naznačuje nezávislost prostoru na člověku (do jisté míry analogicky k člověkem nespoutané rousseauovské přírodě, zde ovšem je prostor /příroda/ prvotní a člověk do něj nemůže zasahovat, zatímco pokud jde o velkoměsto, je člověk spíše demiurgem, který nad svým výtvořem posléze pozbyl kontroly).

Noc navíc není jen pokračováním, vyústěním dne, ale v prostoru velkoměsta se naopak stává primárním časem děje. Tím, že „neosvětluje“ vše jako den, zdůrazňuje či poprvé poodkrývá některé věci, které ve dne nenabývají žádného zvláštního významu. Proto se také komičtí vyděšení válečníci vydávají na hlavní průzkum v noci, stejně jako hrdina *Indického nokturna* pátrá po ztraceném vnitřním já také především skrze noční obrazy a noční výlety do své minulosti. Noc je totiž časem pravdy a noc ve velkoměstě není temnou tmou, která skrývá, ale polostínem, který odhaluje.

III. Topos domu a jeho metamorfóza

Proměna podoby domu v diachronním náhledu

Budeme-li postupovat od obecnějších prostorů ke konkrétnějším a uzavřenějším (jinými slovy od celku k detailu), zákonitě po analýze městského prostoru následuje zkoumání prostoru lidského obydlí, jednak jako základní jednotky ve vztahu k prostoru města, jednak jako zásadního existenciálního prostoru člověka.

V předchozích kapitolách souhrnně se věnujícím studiu literárního prostoru již zaznělo, že jedním z literárněvědných proudů, které se prostorem zabývají v první řadě, je tematologie a literární topologie. Klíčovou roli při studiu prostoru hrají pro tematologii a topologii jednotlivá ustálená topoi, jimž topos domu jednoznačně dominuje. Hrad či dům (chaloupka, pokojík, byt) ve smyslu lidského obydlí je esenciálním prostorem většiny literárních příběhů, je jakýmsi statickým protějškem postavy (ačkoli právě tato jeho charakteristika bývá v prózách 20. století často zpochybňována či přímo rušena), tvoří zázemí či naopak cíl směřování postavy, ve způsobu svého uspořádání může odrážet charakter postavy, nebo naopak zdůraznit významný rozpor mezi prostorem a bytostí v něm se nalézající. Svými atributy, které se utvářely a proměňovaly dlouhou tradicí tohoto topoi, až se pro ta která období a styly konkrétněji konstituovaly, odkazuje k různým žánrům románu, povídky či novely. Dá se tedy považovat i za důležitý žánrový konstituent a posléze signifikátor, jelikož prochází dlouhým vývojem reflektujícím zásadní proměny literární poetiky: od středověkého hradu - kulisy rytířských románů, zobrazující dvorské prostředí: soukromé královské komnaty, do nichž je těžké proniknout (viz lsti, jaké musí použít Tristan, aby se dostal ke své milé - královně Izoldě, ženě krále Marka), nádvoří, otevřené prostory k turnajům, kontrastní komůrky, stáje a skromné příbytky pro služebnictvo; přes renesanční paláce (známé např. ze Shakespearových dramát), rokokové

aristokratické salony, charakteristické svou otevřeností vyšší společnosti a vysokou stylizovaností; až po romantický hrad či zámek, který už značně nabývá na významu ve výstavbě díla, stává se mnohdy nejen působivým dějištěm příběhu, ale i jeho demiurgem, má romantické rysy odpovídajícím rysům romantického hrdiny (rozervanost, tajemnost, dobrodružnost, vášeň). Poté je tu dům měšťanský (posléze nesčítelně variováný), v souvislosti s tím, jak se ocitá v ohnisku zájmu měšťanská vrstva jako taková v období biedermeieru, kritického realismu a posléze naturalismu. A s nástupem moderního „objevu“ subjektu se i prostor v textech intimizuje, individualizuje nebo naopak vzdaluje, vzdoruje, ale stále v těsném vztahu k já, jako je tomu například v Kafkových odlidštěných, nedosažitelných prostorách – zámku, soudu apod.

Gaston Bachelard si pro svou studii o poetice prostoru⁹² také vybral téma domu, a to protože, jak sám v knize přiznává, se chtěl zabývat šťastným prostorem, a tak zvolil takový, který bezpečné štěstí symbolizuje nejvíce. Mluvíme-li pak o tradičním pojetí domu, máme na mysli právě toto bachelardovské šťastné místo, útočiště. Ovšem označil-li Bachelard dům za místo štěstí a bezpečí, pak fakt, že se vyskytují v literatuře domy s tajemstvím, domy strašidelné a především pak v moderní a postmoderní literatuře domy s převrácenými či jinak deformovanými tradičními atributy, poukazuje právě na onu změněnou strukturu, na porušení určitých zásadních pravidel utváření takového prostoru (například porušení uzavřenosti, stability apod.), které se může stát znakem žánrové proměny.

Již v modernistických románech ze začátku 20. století se začíná biedermeierovská přívětivost domu jako rodinného hnízda poněkud vytrácet a tradiční vyobrazení je různě modifikováno tak, aby se zdůraznila existenciální odcizenost postav (viz již zmíněný Kafkův Zámek), jejich ztracenost, uniformnost apod. Dům tedy začíná sloužit spíše než jako útočiště jako zrcadlo duše, jako skutečný aktivní

⁹² Bachelard, Gaston. *Poetika prostoru*. Přeložil Josef Hrdlička. Praha: Malvern, 2009.

společník či protihráč postavy. Daniela Hodrová ve své práci *Místa s tajemstvím*⁹³ předkládá klasifikaci nejčastějších typů literárního domu, která zahrnuje dům idylický (odpovídající v podstatě Bachtinovu idylickému chronotopu - idylické, ohraničené místo se znakem uzavřenosti a izolovanosti od okolního negativního světa, s dostředivou silou, která poutá obyvatele domu do té míry, že jejich odchod pak nezřídka znamená jejich zkázu); dále šlechtické sídlo, utopický dům, rodný dům a dům vzpomínky a dva typy domu s tajemstvím: dům hrůzy, s exoterickým, světským tajemstvím, a dům s esoterickým tajemstvím, které nedojde racionálního rozluštění.

Pro zkoumání charakteru prostoru v postmoderním románu bychom však potřebovali ještě další kategorii, a to takovou, která by byla schopna reflektovat proměnu rodného/rodinného domu v pozdější literatuře 20. století. Vyjdeme-li z filozofického konceptu postmodernismu, pak je tento směr či tato poetika nejčastěji spojována s otevřenou strukturou (ne-li přímo absencí struktury), pluralitou a decentralizací, literární věda pak postmoderním textům přiřkla charakteristiky jako metatextualita, hravost, balancování na hranici žánrů a s tím související jazykovou i stylovou koláž. Toto vše pak lze spojovat s pojmem fragmentu coby jednoho ze zásadních motivů postmoderních děl a s fragmentarizací a následným „slepováním útržků“ jako převládajícím narativním postupem. Může tedy v postmoderním textu, který rozehrává všechny noty nestálosti, transformace, roztříštění a hry, fungovat nějaký prostor tak celistvý a jasně definovaný jako dům - obydlí? Může a zachovává si dokonce svou vlastnost útočiště, jehož potřebu cítí i postmoderní postavy bloudů a hledačů. Pro účely této studie ji nazvěme kategorií dům-hotel a na příkladu románů *Oceán moře* Alessandra Baricca a *Indické nokturmo* Antonia Tabucchiho se podíváme, jakým způsobem v textech funguje, kde se přibližuje k tradičnímu pojetí domu, přebírá jeho funkce a kde se s ním naopak

⁹³ Hodrová, Daniela. *Místa s tajemstvím*. KLP, Praha 1994.

naprosto rozchází, aby plně odhalila svá vlastní specifika a kvality.

Hotel je totiž druhem obydlí a současně opozicí domova:

V našich postmoderních časech jsme všichni aspoň trochu turisty, a to nejen o prázdninách či dovolených. Svět má sloužit našemu sběratelství dojmů; hodnotíme ho podle toho, kolik dojmů poskytuje. Všeми místy, v nichž žijeme, vlastně jenom projíždíme: naše jednotlivá bydliště jsou hotelovými pokoji, jejichž hlavní hodnota spočívá v tom, že jsou umístěny blízko „zajímavých“ míst: míst vzrušujících, příjemných a především nevšedních. Hotely mají být pohodlné, ale neměly by nás lákat k tomu, abychom se v nich usadili na trvalo. Najímáme si je na předem stanovenou dobu — čas se člení podle „pravidel hotelového provozu“. Dočasnost je důležitá: poskytuje nám anonymitu, právo zvolit si podobu, v jaké se chceme davu ve vestibulu ukázat, osvobozuje nás od povinnosti sdílet „pravdu“, kterou s jinými zde a nyní sdílet prostě nechceme. A tak potkáváme hotelové hosty, kteří včera přijeli z míst nám neznámých, aby zítra odjeli stejně neznámým směrem.⁹⁴

Jenže jak sám Bauman později upozorňuje, i toto je další z opozic, které se začínají rušit a znejasňovat. Dočasnost a limitovanost hotelu přestáváme vnímat jako příznakový způsob bydlení (pobývání), anebo naopak pocítujeme ztrátu pevného zakořenění v tradičním domově:

Co je ale vlastně opravdový život a co život jen jakoby, život zdánlivý? Co je všední den a co dovolená? A kde je domov? Příliš mnoho míst připomíná hotelové pokoje, příliš mnoho dní plyne v rytmu hotelového času, příliš mnoho románek má podobu prchavých hotelových avantýr, takže je stále méně zřejmé, kde se nachází ten „pravý domov“ a co by jej vlastně mělo od zbytku světa odlišovat.⁹⁵

⁹⁴ Bauman, Zygmunt. Úvahy o postmoderní době, s. 52.

⁹⁵ Ibid., s. 53.

Hostinec Almayer – místo, které jako by neexistovalo

Hotel-postava mezi skutečností a neexistencí

V Bariccově románu *Oceano mare* z roku 1993 (česky *Oceán moře*, 2001) jsme konfrontováni s prostorem hostince Almayer, který symbolizuje určité přechodné místo mezi nezměrností moře a bezpečnou a konečnou uzavřeností pevniny od moře vzdálené (a svým způsobem izolované). V příběhu, který je více než čímkoli jiným onou postmoderně fragmentarizovanou koláží příběhů, je právě zájezdní hostinec sjednocujícím polem, prostorem, který k sobě příběhy vábí, spojuje je, ale nespoutává. Je protorem, který se stává dočasným domovem několika hostů, již mu svěřují, věnují či vyprávějí svůj osud. Tato dočasnost pobytu pak zde nefunguje jen v roli bazálního distinktivního znaku prostoru hotelu, ale je i metaforickým odkazem na dočasnost existenciální, jde tedy o pobyt i ve smyslu heideggerovském, jako propůjčený a ohraničený okamžik v nekonečném trvání času. Přechodnost jako hlavní atribut tohoto románového prostoru i leitmotiv celé příběhové mozaiky je nám připomínána na mnoha úrovních, nejen umístěním hotelu na pobřeží, které už není pevninou, ale ještě není úplně v náručí moře, ale zrcadlí se také v osudu postav, které se v hostinci objeví jen na moment, v přechodnosti příběhů, které jsou bez konce nebo bez začátku, apod. Je to přechodnost směřující ke zpochybnění, k neexistenci:

Che posto è mai questo, dove la gente c'è ma è invisibile, o va avanti e indietro all'infinito, come se avesse l'eternità davanti per...
— Questa è la riva del mare, Padre Pluche. Né terra né mare. È un luogo che non esiste.⁹⁶

Co je tohle za místo, kde jsou lidé, ale neviditelní, utíkají před nekonečnem, nebo za ním, jako kdyby před sebou měli celou věčnost na...

⁹⁶ In Baricco, Alessandro. *Oceano mare*. Milano: Rizzoli, 1993, s. 90. Všechny následující italské citace pocházejí z tohoto vydání.

- Tohle je mořský břeh, otče Pluche. Ani pevnina, ani moře. Je to místo, které neexistuje.⁹⁷

Chiméričnost a metafyzický ráz hostince však autorovi nijak nebrání dát mu konkrétní a velmi personifikované rysy, které ho řadí spíše k jeho obyvatelům než ke statickým prostorům. V *Océanu moře* snad ještě více než v románu *City* platí, že prostor zde vystupuje jako další z protagonistů, plnohodnotně rozehrávající svůj part, a je víc než pouhou kulisou či nehybnou rekvizitou událostí. Všimněme si, jak hostinec Almayer doslova vstupuje na scénu, přirovnáván k poutníku:

Posata sulla cornice ultima del mondo, a un passo dalla fine del mare, la locanda Almayer lasciava che il buio, anche quella sera, ammutolisce a poco a poco i coloridei suoi muri: e della terra tutta e dell'oceano intero. Pareva - lì, così solitaria - come dimenticata. Quasi che una processione di locande, di ogni genere e età, fosse passata un giorno da lì, costeggiando il mare, e tra tutte se ne fosse staccata, una, per stanchezza, e lasciata sfilare accanto le compagne di viaggio avesse deciso di fermarsi su quell'acceso di collina, arrendendosi alla propria debolezza, chinando il capo e aspettando la fine. Così era la locanda Almayer. Aveva quella bellezza di cui solo i vinti sono capaci. È la limpidezza delle cose deboli. È la solitudine, perfetta, di ciò che si è perduto. (s. 33)

Hostinec Almayer, stojící na poslední výspě světa, jen kousek od konce moře, nechával i v tento večer tmu, aby postupně umlčela barvy jeho zdí: i všechny barvy země a celého oceánu. Vypadal - zde, tak osamělý - jako zapomenutý. Jako kdyby tudy jednoho dne procházelo procesí hostinců, všeho druhu i stáří, postupovalo podél moře, a jeden z nich se oddělil od skupiny, unavený, nechal se předejít svými druhy na cestě a rozhodl se, že zůstane stát na tomto náznaku kopce, a podlehe své vlastní slabosti, a s hlavou skloněnou vyčká konce. Takový byl hostinec Almayer. Byl krásný tak, jak mohou být krásní jen poražení. A neposkvrněný jako ten, kdo je slabý. A opuštěný, dokonale, jako ten, kdo se ztratil. (s. 35)

K představě hostince jako další jednající figury příběhu přispívá i motiv tajemství, které si hostinec uchovává v podobě sedmého pokoje, ze kterého host nikdy nevychází, ale ostatní věří v jeho v přítomnost.

⁹⁷ In Baricco, Alessandro. *Océan moře*. Přeložila Alice Flemrová. Praha: Volvox globator, 2001, s. 93. Všechny následující české citace pocházejí z tohoto vydání.

Záhadný host a záhadný pokoj pak po většinu příběhu splývají, jejich rozlišování není důležité, oba jsou obrazem uzavřenosti, nepřístupnosti a balancují na hraně skutečnosti, až se nakonec přece jen oddělí a host z pokoje vystoupí a vyjeví svůj příběh, tak jako ti druzí. Tím se vlastně dokoná přeměna prostoru pokoje v živoucí postavu.

V samém závěru románu pak hotel, tak jak se nenápadně jako poutník „zastavil“ na jednom u útesů, se také od svého dočasného bytí oprošťuje a ztrácí se, jako odchází člověk, který dovyprávěl svůj příběh a doufá v brzké shledání s dalšími posluchači:

Camminava veloce, senza voltarsi mai. Così non la vide, la locanda Almayer, staccarsi da terra e disfarsi leggera in mille pezzi, che sembravano vele e salivano nell'aria, scendevano e salivano, volavano, e tutto portavano con sé, lontano, anche quella terra e quel mare, e le parole e le storie, tutto, chissà dove, nessuno lo sa, forse un giorno qualcuno sarà così stanco che lo scoprirà. (s. 210)

Kráčel rychle, bez jediného ohlédnutí. Takže ho neviděl, hostinec Almayer, odpoutat se od země, lehounký, a rozpadnout se na tisíc kousků, které se podobaly plachtám a vznášely se ve vzduchu, klesaly a stoupaly, létaly, a odnášely všechno s sebou, daleko, i tu zem a to moře, a slova a příběhy, všechno, kdovíkam, nikdo neví kam, možná jednoho dne bude někdo tak unavený, že to objeví. (s. 212)

Depozitář putujících příběhů

Vedle rozkladné přechodnosti, a tedy torzovitosti času, je dalším nápadným znakem hotelového prostoru jeho opačná tendence – tíhnutí ke kumulaci, ke skladbě příběhů. Lze namítnout, že v tom netkví žádné specifikum roztržitého prostoru hotelu, neboť i tradiční dům působí často jako zapisovatel osudů, jako deník, nejčastěji jednoho rodu. Vzpomeneme-li si například na rozsáhlý dům rodiny Buendíů v Marquézově románu *Sto roků samoty*, okamžitě se nám propojí s rozvětveným, avšak posloupným příběhem rodinných příslušníků několika generací, kteří v něm žili své životy ovlivněné tímto fatálním prostorem a zároveň tento prostor sami událostmi svého života pomáhali utvářet. Dům zde figuroval jako jeden z vypravěčů. Ovšem příběhy, které takový prostor strádá, mají, jak jsme již naznačili,

lineární charakter, rozvíjí se jako nit kauzality v průběhu rodinné historie.

Naproti tomu postmoderní texty, a *Oceán moře* v tomto případě nevyjímaje, se nezřídka vyznačují absencí bergsonovského trvání času,⁹⁸ oné kontinuity, která v sobě zahrnuje minulé i nadcházející a jíž se tak lze v jednotlivostech více či méně úspěšně zmocnit. Moment fragmentárnosti postmoderní narace se projevuje tedy i v této rovině, v rovině času. Příběhy, které zachycuje hostinec Almayer, tak nemají žádnou souvislost, žádné společné předitivo, ze kterého by se odvíjely, ocitají se simultánně v jednu chvíli na jednom místě, bez vazby na minulost i na budoucnost.

Pokud by tedy bylo možné metaforicky přirovnat dům k románu nebo k rodinné sáze, hotel by byl analogicky spíše heterogenní povídkovou sbírkou rozmanitých anonymních autorů, které svedla dohromady náhoda jednoho okamžiku a jednoho místa. Tímto pojátkem je právě prostor hotelu. Prostor, který bývá každému otevřen bez otázek, připraven poskytnout azyl, je místem, kam přichází postava jako cizinec a zanechává bezprostřední kus sebe bez nároku na trvalý odkaz, protože brzy po něm přijde další a další host. Příchozí se nestává členem rodiny, pokračováním historie či naplněním cizích očekávání, ale jen dalším samostatně nicneříkajícím zápisem v knize hostů:

- La stanza è al piano terreno. Giù di là, la terza porta a sinistra. Chiavi non ce n'è. Non le ha nessuno, qui. In quel libro dovreste scrivere il vostro nome. Non è obbligatorio, ma tutti lo fanno, qui.

Il librone con le firme aspettava aperto su un leggìo di legno. Un letto di carta appena rifatto che aspettava i sogni di nomi altrui. La penna dell'uomo lo sfiorò appena. (s. 73)

- Pokoj je v přízemí. Tudy dolů, třetí dveře vlevo. Klíče nemáme. Nemá je nikdo, tady. Do téhle knihy musíte napsat svoje jméno. Není to povinné, ale všichni to dělají, tady.

Knihy s podpisy čekala otevřená na dřevěném stojanu. Čerstvě ustlané lůžko z papíru, které čekalo na sny dalších jmen. Mužovo pero se jí sotva dotklo.

(s. 76)

⁹⁸ Více viz Bergson, Henri. *Čas a svoboda*. Přeložil Boris Jakovenko. Praha: Filosofie, 1994.

Jak přicházejí do hostince Almayer hosté, vláčejí s sebou své příběhy jako tíživá zavazadla. A příběhům je přikládána větší váha než postavám, jejich nositelům (či mnohem výstižněji prostým nosičům). Příběh je nejdůležitější materií, z níž lze tkát život, je povýšen i nad pravdu, respektive nově nahrazuje pravdu. Je nejvyšší hodnotou, které se lze domoci, a v dichotomii tělo-duše představuje příběh oživující substanci uvězněnou ve schránce jako skořápce člověka-vypravěče. S trochou nadsázky by bylo lze říci, že až poté, co člověk umírá, ožívá a osvobozuje se plně jeho příběh. Jedna z postav *Oceánu moře*, kapitán Langlais, který tráví čas shromažďováním příběhů a tříděním je na „pravdu“ a nesmysl nehodný dalšího zachování a šíření, se takto snaží zmocnit příběhů jiné postavy a nezdráhá se vyslovit touhu po příběhu silnější než potřebu společnosti:

Langlais sapeva tutto questo. Eppure prese Adams con sé. Lo rubò alla miseria e lo portò nel suo palazzo. In qualsiasi mondo fosse andato a rifugiare la sua mente, là lo sarebbe andato a prendere. E lo avrebbe portato indietro. Non voleva salvarlo. Non era esattamente così. Voleva salvare le storie che erano nascoste in lui. Non importava quanto tempo ci sarebbe voluto: voleva quelle storie e le avrebbe avute.(s. 56)

Langlais to všechno věděl. Přesto vzal Adamse k sobě. Vyrval ho chudobě a přivedl ho do svého paláce. Ať už svou mysl ukrýval v jakémkoli světě, půjde ho tam hledat. A přivede ho zpátky. Nechtěl ho zachránit. Ne tak docela. Chtěl zachránit příběhy, které se v něm ukrývaly. Bylo jedno, kolik času mu to zabere: chtěl ty příběhy a bude je mít.
(s. 60)

Archivář příběhů Langlais povyšuje historiky, které k němu přicházejí ze světa, na pravdu anebo zatracuje k zapomnění podle svého vlastního soudu. Adorovaným smyslem příběhů však ve skutečnosti není jejich poselství, pointa či objev dosud nepoznaného, ale právě proces vyprávění, jeho demiurgická slovesná síla a s tím spojené prosté štěstí. Nakonec i tajemný úděl návštěvníka sedmého pokoje spočívá ve vyprávění. Když nakonec odhalí svou identitu a představí se ostatním obyvatelům hostince, rozkrývá také svůj záměr, svůj osud, a tím je povědět moře.

Čas hotelu

Již byla zmíněna zpochybňující přechodnost a tendence ke shromažďování, násobení, nechceme-li přímo použít baudrillardovského termínu bujení, jako výrazných a určujících konstitutivních rysů hotelového prostoru. Neméně důležité je ovšem upozornit na vlastnost, která se promítá do více úrovní tohoto velmi specifického prostoru, a tou je *statičnost*. Prohlížíme-li si kanonické ukázky domů – rodinných sídel v literatuře, jako třeba již zmíněný dům ze *Sta roků samoty* nebo mnohem starší dům Usherů z povídky Edgara Allena Poea a mnohé další, konstatujeme u nich určitý vývoj korespondující s vývojem jeho obyvatel, zánik posledního člena rodiny nezřídka znamená i zánik jeho esenciálního obydlí. Můžeme tedy hovořit o dynamickém pohybu prostoru domu.

Ovšem prostor hotelu je definován svou neměnností, jež tak dokáže dokonale kontrastně odrážet neustálý pohyb a proměnu svých návštěvníků. Hotel zde zpravidla bývá před návštěvou i po ní, jeho inventář je uniformní a stále týž (pokoje hostince Almayer jsou popsány takřka identicky a samozřejmě poměrně neosobně, stroze, jedinou proměnnou bývá host – profesor Bartleboom píšící v županu u stolu, neznámá dívka ležící v posteli Ann Deveria apod.). I když se hosté leckdy snaží zanechat v prostoru svůj otisk, svou stopu, na tvářnosti hotelového pokoje, který už čeká na další příležitostné obyvatele, se toho zpravidla příliš nezmění. Smyslem hotelového pokoje obecně je být prázdný, bezpříznakový, připravený k ozvláštňení zvenčí. Jedinou možností jak mu dát obsah, příznak a jedinečnou podobu, je obývat ho. Jen po tu dobu, kdy je v něm nějaký host, přebírá pokoj určitou energii a životnost, absorbuje příběh, bezprostředně po odjezdu návštěvníka se však zase vrací ke své prázdnotě. Zatímco rodinný dům si udržuje příběhy svých obyvatel, které se do něho promítají, a ovlivňuje zpravidla nově příchozí, hotel se vyznačuje naopak uniformní homogenitou, neochotou k jinakosti, všechny jeho pokoje bývají vesměs stejné a v nich stejné zařízení, je sám o sobě jako libovolně zaměnitelná prostorová konstanta:

In mille posti diversi del mondo, ho visto locande come questa.
O forse: ho visto questa locanda in mille diversi posti del mondo.
La stessa solitudine, gli stessi colori, gli stessi profumi, lo stesso
silenzio. La gente ci arriva e il tempo si ferma. (s. 93)

Na tisíci místech na světě jsem viděl hostince jako tenhle. Nebo
spíš: viděl jsem tento hostinec na různých místech světa. Stejná
samota, stejné barvy, stejné vůně stejné ticho. Lidé sem přijdou
a čas se zastaví.
(s. 96-97)

A jak naznačuje poslední věta citace, tato neměnnost a statická
se týká i samotného času. Nepodléhá-li prostor proměnlivosti, znamená
to v podstatě, že vzdoruje zákonitostem lineárního času.

Ač může pojednání o čase určitého prostoru znít na první pohled
jako oxymoron, nelze se v tomto případě o fenoménu času v románu
Oceano mare nezmínit. A s připomenutím Bachtinova pojmu
chronotopu bychom mohli vytušit i určitou konstatní souvislost mezi
prostorem hotelu a určitým „vytrženým“ časem, který ho reprezentuje
a dovytváří. Že čas spojený s obrazem hotelu je omezený, ukončený,
naznačuje jednak sama podstata takového prostoru, kde hosté přeruší
svou cestu a spočinou zde „jen na chvíli“, jednak i onen metaforický
přesah k heideggerovskému dočasnému pobytu. Čas hotelu má ovšem
ještě další a konkrétnější specifika, která jsou vlastní právě tomuto typu
prostoru a jejichž podobnou reprezentaci spatříme i u Tabucchiho
Indického nokturna.

Nejde totiž jen o pouhé zastavení se v čase, malou pauzu na
životní cestě, po níž následuje opět putování. Nejedná se o čas, který
lineárně plyne a jehož přirozenou součástí jsou menší přestávky či
odbočky. Hostinec Almayer má vlastní čas a ten je zbavený obecných
zákonů, má svá vlastní pravidla. Tento čas je navíc nutné přijmout,
pokud člověk přijímá i prostor hotelu, je jeho nezpochybnitelnou
integrální součástí, a stává se proto součástí i všech příchozích. Každý
z hostů čelí tomuto „novému“ času a každý se s ním vypořádává svým
způsobem, nikdo mu však nedokáže vzdorovat a odejít z hotelu
nepoznamenán zpět do „svého původního“ času, posloupného času

svého životního příběhu. Člověk je tak ze svého času sice skutečně vytržen, ale již se zpět nevrací, útržek času je ztracen a nahrazen dílem úplně jiné stavebice. Jedna z obyvatelk hostince Almyer, Ann Deveria, která se v prostoru hotelu snaží zapomenout na lásku a touhu, si uvědomuje nejprve odtržení od minulosti, pak od budoucnosti a následně zůstává jen věčný a neměnný každodenní okamžik, který vede až ke zpochybnění existence vůbec, jak se o tom ostatně zmiňujeme v samém názvu a úvodu této kapitoly věnované hostinci Almayer jako místu na pomezí skutečnosti:

Ma questo è un posto strano. La realtà sfuma e tutto diventa memoria. Perfino tu, a poco a poco, hai cessato di essere un desiderio e sei diventato un ricordo. Mi sono arrivate le tue lettere come messaggi sopravvissuti a un mondo che non esiste più.

(...)

Questo è un posto dove prendi commiato da te stesso. Quello che sei

ti scivola addosso, a poco a poco. E te lo lasci dietro, passo dopo passo, su questa riva che non conosce tempo e vive un solo giorno, sempre quello. Il presente sparisce e tu diventi memoria.

(...)

Il futuro è un'idea che si è staccata da me. Non è importante. Non significa più nulla. Non ho più occhi per vederlo. Ne parli così spesso, nelle tue lettere. Io faccio fatica a ricordarmi cosa vuol dire. Futuro. Il mio, è già tutto qui, e adesso. Il mio sarà la quiete di un tempo immobile, che collezionerà istanti da posare uno sull'altro, come se fossero uno solo. Da qui alla mia morte, ci sarà quell'istante, e basta. (s. 155-156)

Ale tohle je zvláštní místo. Realita se vytrácí a všechno se stává vzpomínkou. Dokonce i ty jsi, postupně, přestal být touhou a stal ses vzpomínkou. Tvé dopisy přicházely jako vzkazy, jež přežily svět, který už neexistuje.

/.../

Tohle je místo, kde se rozloučíš sám se sebou. To, čím jsi, od tebe, postupně, odplouvá. A ty to necháváš za sebou, krok za krokem, na tomto břehu, který nezná čas a žije jen jeden den, stále stejný. Současnost mizí a ty se stáváš vzpomínkou.

/.../

Budoucnost je idea, která se ode mě odtrhla. Není důležitá. Už nic neznamená. Už nemám oči, které by ji viděly. Ty o ní mluvíš tak často, ve svých dopisech. Dělá mi potíže rozpomenout se, co to znamená. Budoucnost. Ta moje je už celá tady a teď. Ta moje bude klid nehybného času, který bude sbírat jednotlivé momenty, aby je kladl jeden na druhý, jako kdyby byl jen jeden jediný. Od

nynějška až do mé smrti tu bude jen tenhle okamžik, a nic víc.
(s. 60-162)

Modlitba za toho, kdo se ztratil, a tedy, popravdě, modlitba za mě

Prozatím jsme podrobně rozkryli problém neměnnosti prostoru v souvislosti s časem, nyní se proto zaměříme na otázku vztahu stacionarity hotelového prostoru a naopak pohybu postav. Slovy uvedenými v názvu této podkapitoly začíná jedna z pasáží románu, v níž se ze svého dilematu vypovídá postava otce Pluche, ocitající se pomyslně i doslovně na rozcestí. Naznačuje nám tak mimo jiné i další důležitou rovnu textu, a tou je právě problematičnost pohybu postav jako kontrast k nehybnosti prostoru. Postavy a prostor spolu interagují různým způsobem, řeč byla například o dostředivé síle rodinného domu, která znesnadňuje postavám pohyb ven, pryč a spíše se váže k pohybu cyklickému, s motivem návratu. S prostorem hotelu sice nespojujeme takto konkrétně definovanou sílu, přesto lze vyzorovat určité opakující se motivy, především pak motiv poutě, cesty. Aby se postava vůbec mohla zmocnit takového prostoru, jakým je hotel – noclehárna pro cizince, musí samozřejmě vykonat cestu, cestovat. Cestování jako významný současný sociologický fenomén je pak jedním z vůbec nejzásadnějších elementů postmoderní kultury jako takové související s globalizací, proměnou světa jako celku ve smyslu zkrácení vzdáleností a akcelerací pohybu a snadnou dosažitelností téměř všech koutů zeměkoule.

Pro hosty hostince Almayer ovšem taktéž platí různé podoby a druhy cesty a cestování, najdeme zde dobrodružnou výpravu, bloudění, hledání inspirace, bádání a mnohé další, které všechny spojuje výchozí stanovení cíle. Každý z návštěvníků dokáže dost zřetelně vysvětlit, proč se v hotelu nachází, za jakým účelem se tam (nebo jinam) vydal. Na začátku cesty vždy nalzáme smysl, ovšem v průběhu cesty a hlavně při zastávce v hotelu se buď cíl sám vytratí, změní, ztratí své opodstatnění, někdy se překvapivě i naplní, a přece tím cesta nekončí, neuzavírá se.

Hotel se nemůže stát domovem, může však být dočasným útočištěm, azylem pro tápající a ztracené.

Zde se nám opět připomíná poetika chaosu a fragmentu. Cesty se protínají, ztrácejí, jsou jako stěpiny původní lineární poutě, ale rozdrobené, pomíchané a sebrané dohromady na jednom místě, aby se vzápětí zase rozprášily jinde a jinam. Nejde zde ani o mozaiku, v níž by se jednotlivé, zprvu různorodé cesty nakonec spojily v konzistentní celek a osudy se naplnily. Spíše vnímáme náhodilost setkání, které v jeden moment na jednom místě nakrátko propojí neslučitelné. Zpochybnění linearitu cesty, především její existenciální verze, přímo vyslovuje právě otec Pluche, když v modlitbě rozmlouvá s bohem:

Adesso, non per sminuire, ma dovrei spiegarvi questa cosa, che è cosa da uomini, e non è cosa da Dio, di quando la strada che si ha davanti si disfa, si perde, si sgrana, si eclissa, non so se avete presente, ma è facile che non abbiate presente, è una cosa da uomini, in generale, perdersi.

(...)

Innanzitutto non dovete farvi fuorviare dal fatto che, tecnicamente parlando, non si può negarlo, questa strada che corre scorre soccorre, sotto le ruote di questa carrozza, effettivamente, volendo attenersi ai fatti, non si disfa affatto. *Tecnicamente* parlando. Continua dritta, senza esitazioni, neanche un timido bivio, niente. Dritta come un fuso. Lo vedo da me. Ma il problema, lasciatevelo dire, non sta qui. Non è di questa strada, fatta di terra e polvere e sassi, che stiamo parlando. La strada in questione è un'altra. E corre noti *fuori*, ma *dentro*. Qui dentro. Non so se avete presente: la *mia* strada. (s. 146)

Nyní, ne že bych to chtěl zlehčovat, ale měl bych vám vysvětlit tuhle záležitost, která je lidská, a nikoli Boží, to když cesta, kterou máte před sebou, se ztrácí, mizí, rozpadá se, skrývá se, nevím, jestli víte, o čem mluvím, ale je nasnadě, že nejspíš nevíte, je to záležitost lidí, obecně, ztrácet se.

/.../

Především se nesmíte nechat vykolejit skutečností že, technicky řečeno, to se nedá popřít, ta cesta, která ubíhá, popobíhá a na pomoc přibíhá, pod koly tohoto vozu, se ve skutečnosti, pokud se chci držet faktů, neztrácí. *Technicky* řečeno. Pokračuje přímo, bez zaváhání, ani sebemenší odchylnka, vůbec nic. Přímá jako čára. To vidím sám. Ale problém, dovolte mi to říci, není v tomhle. To není tahle cesta, z hlíny, prachu a kamení, ta o níž hovoříme. Cesta, o kterou jde, je jiná. A nevedu *venku*, ale *uvnitř*. Tady uvnitř. Nevím, jestli víte, o čem mluvím: *moje* cesta.

(s. 149-150)

Někdy se člověku v životě přihodí, že nocuje v hotelu Zuari

Hotel Zuari a ty ostatní

Opět se uchylujeme k začátku pomocí přímé citace, tentokrát z drobného románu Antonia Tabucchiho *Indické nokturno (Il notturno indiano, 1984, česky 2002)*, protože její půvabné znění v sobě zahrnuje hned několik aspektů, jež budeme zkoumat v tomto oddílu našeho pojednání. Výše uvedená věta, jíž začíná třetí část novely *Indické nokturno*, ve své jednoduchosti odhaluje moment náhody, neplánovanosti, dále již zmiňovaný motiv cesty, poutě a v neposlední řadě nás opět přivádí k literárnímu prostoru hotelu. Ten má ovšem u Tabucchiho poněkud jinou podobu než u Baricca, i když principiální podobnost je v mnoha ohledech nesporná.

Tabucchi především představuje obrácenou perspektivu, v *Indickém nokturnu* nesledujeme jedno místo a v něm se střídající anonymní postavy, ale naopak jednu ústřední postavu vykonávající výpravu a při té příležitosti se dostávající do kontaktu s různými prostory, jistá „kaleidoskopická“ struktura, s níž jsme se setkali již u Baricca, je však zachována i zde. Tato poetika založená na střídání perspektivy a proměnlivosti úhlů je totiž jak Bariccovi, tak Tabucchimu vlastní, ač u prvního jmenovaného je spíše výrazem stylistické hravosti a autorské invence, zatímco u druhého jedním ze způsobů existenciálního přiblížení se problematické a mnohotvárné skutečnosti.

Tři roky před *Indickým nokturnem* vydává Tabucchi povídkovou sbírku s názvem *Il gioco del rovescio*⁹⁹, doslova „hra na obrácenou“, „hra rubu a líce“, a tato strategie pohledu z druhé strany se nadále stává nosným pilířem Tabucchiho narativu, funguje jako kaleidoskop, jímž je třeba pootočit, aby byl člověk s to zahlédnout podstatu bytí. Setkáváme se s tímto přístupem i v *Indickém nokturnu*, kde pohled z druhé strany tvoří jádro účinné sebereflexe. Dvojice

⁹⁹ Česky vychází v roce 2006 pod názvem *Pohled z druhé strany*.

postav - kdysi ztracený přítel a jeho nynější „pronásledovatel“ (hledač) se v závěru představí ne jako dvě bytosti, ale jako dvě tváře, dva obrazy téhož, jako minulost a přítomnost jednoho životního času, a to tak, že jedna část je schopná nazírat druhou. Navíc tím nedochází k rozbití a zhroucení syžetu, ale naopak k určité podvojně syntéze.

Tabucchiho cestovatel je nám na rozdíl od Baricca odhalován jen málo. Tím, kdo se dívá a skrz jehož pohled se příběhu může zmocnit i čtenář, je v tomto případě právě postava a nikoli prostor, v tom spatřujeme onu obrácenou perspektivu. Zatímco v *Oceánu moře* byl jednotlívým a objektivním pozorovatelem hostinec Almayer, jehož prostřednictvím před námi postavy defilovaly jako figurky na orloji, zde nás naopak hlavní postava sama uvádí do rozmanitých prostorů, s nimiž se setkává a jež se stávají nakrátko jejím domovem. Tím je umocněna apriorní představa hotelu jako navýsost anonymního místa, což naopak Baricco, v jehož hostinci se postavy poznávají, svěřují, komunikují i se do sebe zamilovávají, nikterak neakcentuje. I postava Adamse, který chce svou totožnost utajit, je okamžitě usvědčena ze lži a tajeň svého pravého jména, a to navíc malou holčičkou v recepci hotelu. Poutník *Indického nočního* si na své „inkognito identitě“ naopak velmi zakládá, a proto se snaží hotely střídát a svou stopu nikde nenechávat:

„E lei?“ chiese, „anche lei alloggia lì?“

„Ci ho dormito la notte scorsa, ma domani cambierò, cerco di non restare nello stesso albergo più di una notte, quando è possibile.“

„Perché?“ chiese lui insospettito. Aveva un fascio di carte fra le braccia e mi guardava al di sopra degli occhiali.

„Perché sì,“ dissi. „Mi piace cambiare ogni notte, ho noc me solo questa piccola valigia.“

„E per domani ha già deciso?“

„Non ancora,“ dissi io. „Credo di desiderare un albergo molto confortevole, forse di lusso.“¹⁰⁰

„A vy?“ zajímal se. „Vy tam bydlíte taky?“

„Přespal jsem tam minulou noc, ale zítra se přestěhuju, snažím se nenocovat v hotelu více než jednou, pokud je to možné.“

¹⁰⁰ In Tabucchi, Antonio. *Notturmo indiano*. Palermo: Sellerio editore, 1991, s. 26. Všechny následující italské citace budou pocházet z tohoto vydání.

„Proč?“ zeptal se mě podezíravě. V náručí držel kupu lejster a hleděl na mě přes obroučky brýlí.
„Jen tak,“ odpověděl jsem. „Rád spím každou noc jinde, mám s sebou jen tenhle kufřík.“
„A už víte, kam půjdete zítra?“
„Ještě ne,“ řekl jsem. „Myslím, že bych chtěl do nějakého hodně pohodlného hotelu, možná i luxusního.“¹⁰¹

Díky tomuto přístupu se pak v průběhu svého cestování konfrontuje s řadou různorodých prostorů, které všechny spojuje jistý stupeň uzavřenosti a nepřístupnosti. V úvodu je nám představen hotel pochybné pověsti a nízké úrovně, od jehož návštěvy je hlavní hrdina zrazován, později naopak hotel honosný, který svou exkluzivitou také není určen každému přichozímu turistovi. Koncipuje-li Baricco svůj hostinec jako otevřenou náruč, jako bezpříznakové místo nabídnuté komukoli, pak Tabucchiho hotely už vyžadují určité předporozumění, jsou „předdefinované“, a jako text, který svou strukturou implikuje jistý druh čtenáře, předpokládají i tyto hotely konkrétní druh návštěvníka. Hrdina Indického nokturna je na tuto skutečnost upozorněn hned v úvodu svého putování:

„L'albergo che mi ha detto è in un quartiere miserabile,“ disse affabilmente, „e la merce è di cattiva qualità, i turisti che vengono a Bombay per la prima volta finiscono spesso in luoghi poco raccomandabili, la porto in un albergo adatto a un signore come lei.“ (s. 14)

„Ten hotel, který jste udal, je v chudé čtvrti,“ řekl mi přívětivě, „a zboží je tam mizerné kvality, turisti, co přijedou do Bombaje poprvé, často končí v různých pochybných místech, já vás vezu do hotelu, který je vhodný pro takového pána, jako jste vy.“ (s. 13)

Kromě své primární funkce azylu mají tedy hotely ještě další vyhraněnou a zpřesňující funkci, například hotel Khadžuráho je místem pro návštěvníky hledající především levné sexuální dobrodružství, zatímco luxusní hotel Tádž Mahal je vyobrazen jako svět sám pro sebe,

¹⁰¹ In Tabucchi, Antonio. *Indické nokturno*. Přeložila Kateřina Vinšová. Praha: Argo, 2002, s. 21. Všechny následující české citace budou pocházet z tohoto vydání.

odtržený od krušné reality zbytku města, a je tak určen hostům, kteří nepřicházejí poznat autentické prostředí cizí země, ale pro něž se simuluje lepší a přepychová skutečnost:

É meglio non bere l'acqua di Bombay. Lo si può fare al Taj Mahal, che possiede i suoi depuratori e che va orgoglioso della sua acqua. Perché il Taj non è un albergo: con le sue ottocento camere è una città dentro la città.

Quando entrai in questa città fui ricevuto da un portiere travestito da principe indiano, con fuscianca e turbante rossi, che mi guidò fino alla portineria tutta ottoni dove c'erano altri impiegati anch'essi mascherati da *maharaja*. Probabilmente pensarono che anch'io ero mascherato, ma al contrario, che ero un riccone travestito da povero, e si dettero un gran daffare per trovarmi una stanza nell'ala nobile dell'edificio, quella con la mobilia antica e la vista sul Gateway of India. Sul momento fui tentato di dire che non ero lì per questioni estetiche, ma solo per dormire in un sfacciato conforto (...)

(s. 34)

Bombajskou vodu raději nepít. Lze tak činit v Tádž Mahalu, který má vlastní čističky a svou vodou se pyšní. Tádž totiž není hotel: se svými osmi sty pokoji představuje město ve městě.

Když jsem do tohoto města vstoupil, přivítal mě vrátný přestrojený za indického knížete s rudou šerpou a turbanem, a ten mě zavedl k recepci, která byla samá mosaz a kde postávali další zaměstnanci, rovněž maskovaní za mahárádže. Pravděpodobně se mylně domnívali, že i já jsem maskovaný, ale opačně, že jsem boháč převlečený za chudáka, a snažili se, seč mohli, aby mi našli pokoj ve vznešeném křídle budovy, které má starožitný nábytek a výhled na Gateway of India. V první chvíli jsem byl v pokušení jim říct, že tam nejsem pro estetický zážitek, nýbrž jen abych se vyspal v nestydatém přepychu (...)

(s. 25)

Host, který přichází, jen aby se vyspal (či něco našel), a nesplňuje žádný další rozlišovací znak, tak ve většině takto určených prostorů působí nepatříčně a tuto nepatříčnost vypravěč Tabucchi nijak nezastírá. I tak se ale dveře žádného hotelu před návštěvníkem nezavřou, svou schopnost přijmout hosta a poskytnout mu dočasné zázemí, i když nedochází k hladkému splynutí osoby a prostoru, si podržují hotely v *Indickém nokturnu* stejně jako hostinec Almayer v *Océanu moře*. Navíc však mají jistý iniciační prvek.

V předchozí kapitole jsme také věnovali značnou část otázce koherence hotelového prostoru s motivem času a nastínili jsme, jakým způsobem byl čas tímto prostorem určován. V textu *Indického nokturna*

je problém času a jeho kontinuity dokonce jedním z klíčových motivů, ovšem v souvislosti s prostorem hotelu, jak je zde koncipován a esteticky ztvárněn, je třeba se zmínit o jiném, ač souvisejícím motivu, a tím je motiv noci. Čas dne je zde určen k výpravě, k hledání a poznávání, na rozdíl od času noci, takřka jediného času stráveného výhradně v hotelovém prostoru, který je pak určen k reflexi prožitého, ke kontemplaci, k hledání na existenciální úrovni, spánek je vždy až druhotnou činností. V noci také zpravidla dochází k setkáním s ostatními postavami, které zde figurují jako průvodci, rádci, inspirátoři či zasvěcovači. Noc je také časem, kdy splývá skutečné a imaginární, současné a minulé, a zde pak zdi hotelu představují promítací plátna prožitého i skoro zapomenutého, právě pro svou anonymitu a univerzálnost, proto, že v nich není nic osobního, a tak poskytují ideální podmínky pro projekci vlastních myšlenek:

(...) la vita dell'India, sotto il Taj Mahal, riprendeva il suo brulicare, le pesanti tende di velluto verde scorrevano dolci e morbide come un sipario, io le feci scorrere sul paesaggio e la camera fu solo penombra e silenzio, il ronzio pigro e confortante del grande ventilatore mi cullò, feci appena in tempo a pensare che anche quello era un lusso superfluo perché nella camera c'era una climatizzazione perfetta, e arrivai subito a una vecchia cappella su un colle mediterraneo, la cappella era bianca e faceva caldo, eravamo affamati e Xavier ridendo tirava fuori da un cesto dei panini e del vino fresco, anche Isabel rideva, mentre Magda stendeva una coperta sull'erba, lontano sotto di noi c'era il celeste del mare e un asino solitario ciondolava all'ombra della cappella. Ma non era un sogno, era un ricordo vero: guardavo nel buio della camera e vedevo quella scena lontana che mi pareva un sogno perché avevo dormito molte ore e il mio orologio segnava le quattro del pomeriggio. Rimasi a lungo nel letto pensando a quei tempi, ripercorsi paesaggi, volti, vite.

(...)

E quando quei ricordi assunsero contorni insopportabili, nitidi come se fossero proiettati da una macchina sulla parete, mi alzai e uscii dalla camera.

(s. 35-36)

...život Indie pod Tádž Mahalem procital do svého hemžení, těžké závěsy ze zeleného sametu splývaly hebce a měkce jako opona, zatáhl jsem jimi výhled a pokoj opanovalo přítmí a ticho, líný, uklidňující bzukot velikého ventilátoru mě ukonejšil, sotva jsem si stihl pomyslet, že i to je nadměrný přepych, protože v pokoji fungovala perfektní klimatizace, a už jsem byl z jedné kapličky na středomořském vršku, kaplička bělostně svítila a

bylo horko, měli jsme hlad a Xavier se smíchem vytahoval z koše obložené chleby a vychlazené víno, Isabel se také smála, zatímco Magda rozprostírala na trávu deku, daleko pod námi se rozkládal blankyt moře a ve stínu kapličky se klátil osamělý oslík. Ale nebyl to sen, byla to skutečná vzpomínka: hleděl jsem do tmy pokoje a viděl ten vzdálený výjev, který mi připadal jako sen, protože jsem spal spoustu hodin a na hodinkách jsem měl čtyři odpoledne. Zůstal jsem dlouho ležet a přemýšlel o těch časech, procházel jsem krajinami, tvářemi, životy.

(...)

A když vzpomínky nabyly nesnesitelných, ostrých obrysů, jako by byly promítány na stěnu, vstal jsem a vyšel z pokoje ven.

(s. 26)

Již sám název celého příběhu *Indického nokturna* odkazuje k motivu noci, který je zde naprosto klíčový. Tabucchi pracuje s prvkem noci zdánlivě tradičně: akcentuje všechny klasické konotace noci - temnota, snovost, iluzivnost, ba dokonce zlověstnost a bloudění. Noc figuruje jako stínový protějšek dne, jako opak stavu bdělého vědomí. Co však vytrhává tento motiv z nebezpečí banálnosti je právě jeho filosofická zatíženost. Můžeme konstatovat, že v pojetí bergsonovského trvání je noc symbolem přerušeno vědomí času, v podstatě okamžikem nebytí; a jako takový je čas noci v *Indickém nokturnu* symbolem oddělenosti od života, zbloudilosti, neautentičnosti, či přímo dočasné neexistence (na rozdíl od pojetí noci u Benniho, jak jsme viděli v předchozí kapitole). Hlavní postava prožívá takřka celý svůj příběh v noci, je to doba, kdy potkává důležité osoby či kdy dochází k pochopení podstaty, přesto je toto dění stále zřetelně oddělené, distancované od běžného denního rytmu a vědomí. Zjednodušeně lze tedy říci, že časem hotelového prostoru tohoto textu je čas noci.

Hledání, bloumání, toulání a mnohé další podoby postmoderního cestování

Již jsme naznačili, že pohyb spojený s prostorem hotelu obecně je pohybem nomádkým, pohybem nepřetržitým, jen přerušovaným krátkými zastávkami. Podívejme se tedy nyní na podobu tohoto pohybu v *Indickém nokturnu*.

Ve vyprávění *Indického nokturna* pracuje Tabucchi originálně přímo s cestopisným žánrem a tím, kolik významových rovin mu podřadil, můžeme o něm prohlásit, že bezpečně funguje jako jakýsi postmoderní hyperžánr. Kulisou exotické exkurze docílil podkreslení osobní cesty skutečnou (fyzickou) cestou a doslovnou rovinou tak podepřel metafyzický záměr. Tento „realistický“ ráz má být navíc umocněn i soupisem navštívených míst v úvodu knihy, který může poskytnout návod k rekonstrukci cesty (jež je sama už rekonstrukcí, jak se nám vyznává hrdina, opět tedy máme co do činění s určitým baudrillardovským zdvojením, bujením, zrcadlením či simulací). Výchozí situace pro čtenáře je tak naprosto odlišná od Bariccova románu, kde se zachází s fiktivními místy a do určité míry i s fiktivním časem – v příběhu se vyskytují spíše pouhé náznaky bližšího časového určení. V *Indickém nokturnu* naopak čelíme zdánlivé autenticitě a konkrétnosti, která se však záhy rozplývá ve snovém líčení pohybu (průběhu cesty) i prostoru, a především pak ve vyústění příběhu.

Podoba cestopisu, kterou Tabucchi zvolil, souvisí dále s otázkou poutnictví a poutníka jako určité literárního typu vyvíjejícího se již od středověku. Pout' jako cesta vykonávaná s určitým posláním duchovního charakteru v sobě nese silný meditativní impuls. Laicizovaná podoba poutě, cesty, případně útěku zase přibírá aspekt vyprávění či deníkové zповědi. Tabucchiho literární „pout“ těžší z obou výše popsaných konceptů a přidává navíc osvěžující náznak detektivního pátrání. Zde je namístě vrátit se k již zmíněnému Baumanovi a jeho úvaze o nové podobě poutnictví a její náhradě ve věku postmoderny.

Zygmunt Bauman hovoří o pouti a poutníkovi v souvislosti s moderním uvažováním. Moderně pojaté poutnictví (vycházející z náboženského základu) funguje jako symbol osudu moderního člověka, přičemž s motivem poutnictví spojuje představu jasného cíle a jeho postupného dobývání jako jediné smysluplné životní náplně jedince. Tento cíl pak je dle Baumana naprosto zřejmý: „*V sekularizované verzi již cílem pouti není spása duše, ani naplnění Božího rozhodnutí. (...) Je jím ‚naplnění poslání‘ - realizace potenciálu, využití možností*

obsažených v přirozené dispozici; jinými slovy, je jím vlastně důsledná, konsekventní a do konce dovedená konstrukce identity.“¹⁰² Vzápětí pak dodává: „Chápat život jako pout' je možné pouze v uspořádaném světě: ve společnosti s pevnou, na individuou nezávislou strukturou, tzn. společenství s pevným rozložením pravděpodobnosti.“¹⁰³

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

„É un pellegrinaggio?“, chiese lui.
Dissi di no. O meglio, sì, ma non nel senso religioso del termine.
Semmai era un itinerario privato, come dire?, cercavo solo delle tracce.
(s. 41)

Je to pout'?" zeptal se.
Řekl jsem, že ne. Nebo vlastně ano, ale nikoli v náboženském smyslu. Něco jako soukromé putování, jak bych to řekl, jenom hledám jisté stopy.
(s. 31)

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

¹⁰² in Bauman, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*, str. 31.

¹⁰³ *Ibid.*, str. 31

IV. Postmoderní cesta aneb pohyb v labyrintu

Topos cesty?

Poslední významnou motivickou konstrukcí často přítomnou v postmoderních románech je cesta. Na první pohled se může zdát, že tento zjevně dynamický motiv se s předchozími dvěma statickými příliš neslučuje. Nebo lépe řečeno, že cesta není skutečným topoi, protože není prvoplánově prostorovým konceptem. Celý předchozí oddíl věnovaný prostoru hotelu a poslední kapitola obzvlášť však s motivem cesty implicitně pracují, protože prostor, který je jakýmkoli způsobem vnější, vzdálený, není tady, ale tam, nutně vyžaduje pohyb, přesun, a tedy cestu. I M. M. Bachtin ve své studii o chronotopu uvádí jako jednu z těchto konstrukcí právě cestu. Definuje-li sám chronotop jako určitou konstrukci, která má především syžetotvorný význam, můžeme v tomto smyslu pracovat s motivem cesty i zde v tomto pojednání, neboť o případné syžetotvorné konstanty (či pilíře) toho, co nazýváme postmoderním románem, nám jde především. Proto se pokusíme ukázat, že se nejedná o motiv spojený pouze s kategorií postavy, ale o skutečnou konstitutivní složku prostoru; proměnlivý postmoderní prostor se totiž bez pohybu neobejde.

Stejně jako v případě města a domu je zřejmé, že i topos cesty se v postmoderním pojetí liší. A podobně jako prostor můžeme i cestu chápat jako vnitřní (ve smyslu osobnostního vývoje) a vnější, která má nejrůznější podoby a cíle. Oba tyto typy jsou v literatuře přítomné odpočátku, jen se proměňuje jejich ztvárnění. Vnitřní cestu postavy za poznáním či prozřením zachycovala již řecká tragédie (v moderní verzi pak iniciační román, popřípadě bildungsromán). Vnější cesta jako pouť a překonávání vzdáleností a překážek je pak ústředním tématem literatury vůbec, neboť se vyskytuje v zakládajícím díle západní literatury, Homérově *Odyssee*. Velmi často jsou pak oba proudy

pohybu, vnitřní i vnější, propojeny, jelikož má strastiplná vnější cesta nezřídka vliv na vnitřní proměnu postavy (výjimkou jsou snad pouze řecké dobrodružné romány, v nichž, jak poznamenal právě Bachtin, jsou hlavní hrdinové vůči působení času i prostoru rezistentní a po dobrodružných útrapách se shledávají v téže podobě a duševním rozpoložení, v jakých se rozloučili).

Genezi chronotopu cesty bychom mohli věnovat celou samostatnou studii, neboť lze samozřejmě nalézt nespočet variant, jak v synchronním, tak diachronním náhledu. Jiná je cesta ve středověkém rytířském románu, pouť s duchovním obsahem v barokním románu, dobrodružná či exotická cesta v romantismu. Moderní cestu pak Bauman označuje za metaforu života samotného: „*Poutí byl život jako celek a právě tato okolnost vymezovala rámeček plánování. Plán byl na celý život — byl to sartrůvský „projekt“, který mlčky předpokládal možnost celistvého, spojitého a konsekventního úsilí, možnost života prostorově podřízeného jedinému, jednou zvolenému a pak již neměnitelnému cíli.*“¹⁰⁴ Ubírat se od narození ke smrti a plnit přitom životní projekt, tj. uplatňovat svůj potenciál bylo možné ještě u moderního člověka, avšak u postmoderního již ne, protože svět ztratil svou organizovanost a trpí nekonekventností a epizodičností. Sama moderní literatura však již začíná signalizovat problematičnost této projektové „nalinkovanosti“ a nezřídka se objevují literární postavy, které se do tohoto rámce nemohou vejít, které nemohou dostat ideálu přímé cesty a zažívají frustraci ze „ztracení se“ na této cestě. Typickým příkladem takové postavy je italský *innetto*,¹⁰⁵ který nejde, nepokračuje v pouti, ale zastavuje se, stojí opodál a raději pasivně sleduje pohyb ostatních.

¹⁰⁴ In Bauman, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*, s. 32.

¹⁰⁵ *Innetto* (česky *nešikovný, neschopný*) je typ literárního antihrdiny typického pro italskou modernistickou prózu první poloviny 20. století (označení pochází od Itala Sveva). Jeho charakteristikou je, jak výraz napovídá, jistá odevzdanost či pasivita plynoucí z neschopnosti čelit životu, aktivně se ho účastnit. Postava *innetta* není aktérem vlastního životního příběhu, ale spíše jeho pozorovatelem a nezřídka ironickým glosátorem. Kromě Svevových románů se objevuje i u Luigiho Pirandella, Federiga Tozziho a dalších modernistů. Více viz Flemrová, Alice. *Protagonisté italského modernistického románu*. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2004.

Postmoderní literární postava nejenže dědí tuto skepsi vůči smyslu cesty, ale proměňuje i představu cesty jako poutě. V podmínkách rozpadu celku na sebe cesta bere různé jiné podoby, např. bloudění, toulání, turismus, dobývání apod. Cesta může sledovat různé trajektorie – může být zacyklená, může být těkavá a rozbíhavá či se klikatit v bludištích chaosu (přičemž s klasickým lineárním přesunem z bodu A do bodu B se už prakticky nesetkáváme, a pokud ano, jde spíše o ony nespojité, epizodické úseky než o linii). S trochou nadsázky se dá říci, že po romantismu¹⁰⁶ zažívá motiv cesty velký „boom“ právě v literatuře (a nejen v ní, podíváme-li se do kinematografie, nemůžeme si nevšimnout obliby žánru *road movie*) poslední třetiny 20. století. Od Kerouacova románu *Na cestě* se bezcílné, libovolné putování stalo vnějším symbolem vnitřní svobody, zpretrhání vazeb s veškerými konvencemi a naprostého podmanění si prostoru. Cestování se stalo převažujícím postmoderním životním principem a nešlo jen o cestování z místa na místo, ale také o cestování v čase (boom fantasy a sci-fi literatury), cestování v umění (intertextualita). S cestováním je také neodmyslitelně spojen fenomén rychlosti, kterou „vynalezla“ modernita, ale převzala, rozšířila (hyperbolizovala) a následně zcela znormalizovala právě postmoderna. Pro moderního člověka je rychlý přesun nevídaným zázrakem,¹⁰⁷ zatímco pro postmoderního již naprosto běžnou a bezpříznakovou součástí každodennosti, která ovšem poněkud deformuje jeho vnímání okolní skutečnosti. Ta se v důsledku rychlosti „promítá“ jako kusé obrazy a člověk pomalu ztrácí schopnost spojovat tyto fragmenty reality.¹⁰⁸ Jednou z podob (smyslů) postmoderní cesty je proto zcela jistě snaha o hledání a spojování těchto útržků, slepování střepů provázené příznačnou tabucchiovskou nostalgií po kontinuu.

¹⁰⁶ Náležitostem, smyslu a podobě romantické poutě věnují Zdeněk Hrbata a Martin Procházka celý oddíl ve své publikaci *Romantismus a romantismy*. Praha: Karolinum, 2005, s. 75-116.

¹⁰⁷ Toto téma výmluvně zpracovává Alessandro Baricco v románu *Castelli di rabbia*, jenž vypráví o vynálezu železniční přepravy a budování první železnice v zapadlém anglickém městečku v 19. století.

¹⁰⁸ O vztahu rychlosti, obrazu a jeho vnímání jsme pojednali zde: Čaplyginová, Olga. Postmodernismus a mizející realita. Svět literatury, 2013, ročník XXIII, č. 48.

Smysl cesty

Bauman předkládá typologii čtyř vzorců postmoderního chování,¹⁰⁹ z nichž dva svým způsobem úzce souvisí právě s pohybem, cestou, cestováním. Jsou jimi tulák a turista. Tuláka definuje jako figuru velmi dobře ukotvenou ve společnosti již zhruba od středověku, která pouze nově přebírá některé atributy a získává ve společnosti jiné postavení a hodnocení. Turista je oproti tomu postavou novou, protože podle Baumana reprezentuje vůbec poprvé cestování jako volnočasovou aktivitu, jako zábavu, bez úmyslu poznávat, dobývat, unikat apod. Turistovi jde pouze o dočasnou změnu z domácího prostředí:

Turista opouští dům, aby vyhledával dojmy. Dojmy a povídání o dojmech — to je jediná kořist, s níž se vrací, a jediná, na níž mu také záleží. Od tuláka, jehož v mnoha ohledech připomíná, se liší tím, že cestovat nemusí. Nic ho z domu nepudí, kromě neukožené touhy po dobrodružství. Co turista činí, Činí z vlastní vůle. V turistovi tedy není oné poddajnosti vůči domorodému světu, pokory vůči jeho vrtošivým a neprůhledným pravidlům, rezignace vůči osudu plnému uskoků, což vše charakterizuje tuláka. Již tím, že si vybral trasu, se turista může vytahovat na svět, který chce navštívit: jeho vůle přece učinila ten svět světem, který se navštěvuje, který je hoden navštěvování — a ten svět musí plnit turistova očekávání, musí se snažit, aby byl hoden další návštěvy. Turista platí, turista vyžaduje. Klade podmínky. Může se kdykoliv otočit a odvrátit, zjistí-li, že podmínky nebyly splněny nebo jsou plněny pomalu a nedbale.¹¹⁰

Zdálo by se proto, že turista je ideální postmoderní literární figuru a že cesta v postmoderním románu by mohla mít právě tuto podobu. Podíváme-li se blíže na zvolené romány, musíme však konstatovat, že se v jejich pojetí cesty vždy přece jen ukrývá něco navíc. Ve smyslu postmoderní cesty však bývá nezřídka obsažen paradox: V případě výprav Marca Pola v Calvinově *Città invisibili* jde, jak jsme již naznačili v předchozím oddílu, o snahu skrze předkládání mnoha variant rozmanitých obrazů rekonstruovat jeden celistvý:

¹⁰⁹ In Bauman, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*, s. 25.

¹¹⁰ In Bauman, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*, s. 50.

Alle volte mi basta uno scorcio che s'apre nel bel mezzo d'un paesaggio incongruo, un affiorare di luci nella nebbia, il dialogo di due passanti che s'incontrano nel viavai, per pensare che partendo di lí metterò assieme pezzo a pezzo la città perfetta, fatta di frammenti mescolati col resto, d'istanti separati da intervalli, di segnali che uno manda e non sa chi li raccoglie. (s. 469).

Někdy mi stačí zvláštní perspektiva, která se najednou objeví jako nesoulad přímo uprostřed nějaké krajiny, paprsky světla, které se prodírají mlhou, rozhovor dvou chodců, kteří se potkají v tlačenci, abych se domníval, že když odtud vyjdu, dám kousek po kousku dohromady dokonalé město, vytvořené z fragmentů smíšených s tím, co zbylo z okamžiků oddělených intervaly, ze signálů, které někdo vysílá a neví, kdo je přijme. (s. 113)

V Tabucchiho *Indickém nokturnu* jde zdánlivě o zcela zřejmé hledání v exotické krajině, které se však ukáže být mnohem komplikovanější a jehož cílem nakonec není nalézt, ale právě spíše se ztratit. Bariccův Gould se v románu *City* vydává na různá, i fiktivní místa, ale jeho skutečnou touhou je nastoupit do vlaku a opustit známé (město, svou „uvíznost“ mezi dospělými) ve prospěch nepoznaného (dětství). Naopak hrdinové románu *Oceano mare* přijíždějí do hotelu, aby se vyrovnali se svou existencí někde jinde. Dá se svým způsobem říci, že v postmoderních textech se pohybem dynamice paradoxně vzdoruje (I Shatzy chce být raději místem, náměstím). Změnou se vymáhá status quo, vydáváním se na cestu, a tedy „trháním“ místa, diskontinuitou se usiluje o kontinuitu (tomu odpovídají nejen Calvinova *Città invisibili*, ale také román *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, v němž má cesta přes oceán po různých světadílech vyústit zpět do výchozího bodu a jednotlivé kapitoly různých románů mají pomoci nalézt román jediný, jediný příběh). Vydává-li se na cestu za svým já postmoderní hrdina, nedělá to proto, aby se změnil či pochopil sám sebe (viz bildungsroman či iniciační román), ale naopak aby mohl zůstat nezměněn (Calvinův Čtenář, který touží zůstat čtenářem konzistentních příběhů).

Hledání versus toulání

Figuru postmoderního cestovatele nelze tedy jednoduše definovat. Od navrhovaného turisty ho vzdaluje takřka vždy přítomný, byť paradoxní smysl jeho cesty, a spíše se naopak přibližuje k tulákovi podobným vzorcem chování:

Tulák „žije na zastávce“, protože každou situaci, v níž se nachází, chápe jako útulek, v němž se dlouho nezdrží, který brzy opustí, aby přešel na jiné místo, jež nebude zase ničím více než dočasným útlukem. Pro tuláka i poutníka je život změnou a pohybem. Ale jak odlišné jsou to pohyby a jak odlišně se dějí změny! Tulák neví, kam jej neustálé putování dovede, ale toto nevědění ho příliš netrápí. Pohyb je pro něho důležitější než cíl: nikoliv z cíle, ale ze sebe samé čerpá potulka svůj smysl.¹¹¹

Tento životní způsob si přímo vynucuje existenci přechodného prostoru, tak jak jsme o něm pojednali v oddíle o domě-hotelu (a naopak toto prostorové uspořádání zase předpokládá a formuje tyto toulavé, migrující postavy tím, že je k sobě přitahuje z jejich standardního obydlí, načež je opět pudí do dalšího prostoru).

V tomto „přechodném“ způsobu bytí nemůžeme ignorovat aspekt hledání, jakkoli je příznačný především pro moderní hrdiny a zaměřený nejčastěji na hledání vlastního *já*. Jak poznamenává opět Bauman, postmoderní jedinec už identitu nehledá, ale konstruuje. S hledáním, jak dokládají výše načrtnuté příběhové syžety, však stále mají literární postavy co do činění. Pro ty postmoderní však již nejde o jeho výsledek, lze říci, že ten je buď nedůležitý, nedosažitelný (nezdolnost Marca Pola je spíše výjimkou: „*Se ti dico che la città cui tende il mio viaggio è discontinua nello spazio e nel tempo, ora più rada ora più densa, tu non devi credere che si possa smettere di cercarla.*“ (Città invisibili, s. 469) / „*Říkám-li ti, že město, ke kterému směřuje má cesta, je přetržité v prostoru a čase, někdy je řidší a někdy hustší, nesmíš si myslet, že je možné přestat je hledat.*“ / Neviditelná města,

¹¹¹ In Bauman, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*, s. 47-48.

s. 113/), anebo je tento cíl natolik nejasný, že se na něj nijak neaspiruje. Hledání (něčeho konkrétního) je proto nezřídka nahrazeno blouděním (v chaotickém prostoru) či bezcílým potulováním. Smysl má pohyb samotný (viz výše citovaná definice tuláka a opět Bariccovo *ostatní jsou cestami*). S pojmem bloudění je však spojena představa ztracenosti a zoufalství, bloudění nutně vyvolává potřebu záchrany, nalezení. Bloudění je pohybem nežádoucím, svědčícím o selhání či slabosti (klasicky v pohádkách, kde je bloudění výsledkem působení negativních sil anebo hrdinovy nedostatečnosti) Ani to v postmoderním románu nutně neplatí, proto chceme-li pracovat s tímto tématem, použijme raději pojmu toulání, který může být všem výše uvedeným nadřazen. Toulání jako dobrovolný pohyb, který nutně nemusí (ale může) být zatížen cílem, údělem, posláním, disponuje rozmanitými významy, sleduje nejrůznější „mapy“ a může zahrnovat také všechny zmiňované trajektorie a formy pohybu dohromady (tedy i bloudění, ztrácení se apod.).

Od okraje ke středu

Tématu centra a periferie jsme se věnovali již v kapitole týkající se Benniho románu *Comici spaventati guerrieri*, nyní se však podrobně podíváme na ono putování z okraje města do jeho středu, kde došlo k Leonově záhadné vraždě. Pohyb je přitom pro všechny hrdiny tohoto románu naprosto zásadním modem vivendi. Téměř každá kapitola od okamžiku, kdy se komičtí vyděšení válečníci vydávají na cestu, začíná zastížením hrdinů na cestě: „*La mattina del giorno seguente Lucio Lucerto la precipita per quaranta metri dentro un cassone metallico sostenuto da corde ed esce nel sole.(...) Due aurore sono apparse e due giorni dopo Lucia cammina a braccetto di Rosa.(...) Lee cammina lento nella strada che attraversando il giardino della clinica porta al cancello principale.(...)*“/str. 35, 53, 58// *Následujícího rána sjede Lucio Ještěrka čtyřicet metrů v kovové kleci na lanech a vyjde do slunce.(...) Přešly dva úsvity a dva dny nato se Lucia prochází ruku v ruce s Rosou.(...) Lee pomalu kráčí po cestě, která vede přes zahradu kliniky až k hlavní bráně.*“/ Všichni jsou v neustálém pohybu a směrem k centru se tento pohyb zrychluje a násobí pohybem ostatních obyvatel (Číňané na kolech, automobilisté, spěchající novináři, obchodníci apod.).

Cesta od okraje ke středu mívá zpravidla iniciační ráz, a to ať je vykreslena doslovně (jako zde), či metaforicky (směr, pohyb od okraje do středu může rovněž znamenat cestu do vlastního nitra po vzoru Tabucchiho, anebo cestu od abstraktního ke konkrétnímu, zvnějšku dovnitř). I v Benniho příběhu jsou hlavní postavy postupně zasvěcovány do tajemství centra města, respektive se snaží tohoto tajemství zmocnit „dobytím“ centra. Ač jde samozřejmě o metaforickou nadsázku, je jejich výprava zobrazována s odkazem na rytířský román: „*In quell'istante il cavaliere Lucio della Lucerto la e il suo giovane scudiero uscivano dalla locanda ove avevano speso una discreta somma in beveraggi e sfere di cereale ripiene di bue stritolato e salsa cinese chengchung.*“ (s. 100) *V té chvíli rytíř Lucio z Ještěří se*

svým mladým panošem opouštěli hostinec, kde utratili slušnou sumu za nápoje a cereální koule plněné mletým hovězím s čínskou omáčkou čeng-čung./

Ba dokonce jako skutečné válečné tažení s nebezpečím číhajícím na každém kroku:

Ed ecco Lucio Lucertola su Bice e Arturo Astice su Atala entrare in città e sfilare davanti agli acquari di scarpe e ai vetri antiproiettile mentre le macchine li bombardano di clacson e li mandano a quel paese, che roba due vecchi in bicicletta e per di più con tre braccia in due. Per arrivare in via Bessico bisogna attraversare una piazza dove le macchine ruotano e rombano in direzioni diverse, inseguendosi con gerarchie di precedenza inestricabili.

(s. 62)

A tady už Lucio Ještěrka na své Bici a Artur Humr na Atale vjíždějí do města a míjejí akvária s obuví a neprůstřelné výlohy, zatímco je auta bombardují klaksony a posílají je tam, kam patří dva starci na bicyklech, co mají navíc dohromady jen tři paže. Aby se dostali do via Bessico, musí přejít náměstí, kde auta v jednom kuse troubí, kličkují všemi směry a pronásledují se na základě hierarchie spleťových předností.

Válečnou kořistí je zde pravda, která se však ukáže jako nedobytná, neodhalitelná a nedosažitelná, a nejspíš právě kvůli problematičnosti samotného středu.

Struktura postmoderního prostoru však často střed postrádá, jak jsme ukázali na příkladu Bariccova *City*. Hrdinka Shatzy tvrdí, že středu se nelze zmocnit, že skutečnost nahlížíme vždy zvenčí. K témuž svým způsobem dojdou i Benniho vyděšení válečníci, kteří sice do centra dorazí (alespoň někteří), ale pravdy se stejně nedoberou. Jediné, co objeví, je nápis na zdi, tedy opět ryze *vnější* značka, pouhý otisk skutečnosti, ale nikoli jádro. Této narativní struktury putování a hledání jakéhosi neexistujícího grálu pak nanejvýš vyhovuje zvolený detektivní syžet, se kterým se setkáme u poměrně velkého množství postmoderních románů. U Tabucchiho motiv pátrání často slouží k odhalování tajů identity (např. v již zmiňované novele *Notturmo indiano*, ale i v románu *Il filo del'orizzonte* a v některých povídkách z

výboru *Il gioco del rovescio*). Rovněž Calvino koncipuje svůj román *Se una notte d'inverno un viaggiatore* jako svého druhu detektivku, v níž nechybí „zločin“ (krádež románů) a s ním související vyšetřovatelé, podezřelí a nakonec i pachatel.

Pohyb od okraje ke středu tedy simuluje jakési pátrání, znamená postup od neznalosti a nevědění k poznání, které je ovšem dost často zdrojem deziluze, ne-li přímo zkázy, a to ještě v případě, že je toto poznání vůbec dosažitelné (motiv nemožnosti dosažení středu koneckonců dobře známe již od dob Kafky). Tak je tomu nejen v románu *Comici spaventati guerrieri*, ale i v dalším Benniho románu *Il Saltatempo*, kde se hlavní hrdina, opět zvaný Lupetto (Vlček), rovněž vydává z bezpečného venkova, který svými atributy v podstatě odpovídá periférii z románu *Comici spaventati guerrieri*, do města coby prostoru anarchie a zkaženosti, prostoru chaotického a labyrintického ve smyslu absence pevné a přehledné struktury. S takovým prostorem, v němž chybí jasné hranice a nelze od sebe jednoznačně odlišit střed a okraj (nebo již nemá význam je odlišovat), se setkáváme i v Calvinových *Città invisibili*:

Il viaggiatore gira gira e non ha che dubbi: non riuscendo a distinguere i punti della città, anche i punti che egli tiene distinti nella mente gli si mescolano. Ne inferisce questo: se l'esistenza in tutti i suoi momenti è tutta se stessa, la città di Zoe è il luogo dell'esistenza indivisibile. Ma perché allora la città? Quale linea separa il dentro dal fuori, il rombo delle ruote dall'ululo dei lupi? (s. 16).

Cestovatel chodí sem a tam a stále pochybuje: rotože se mu nedaří odlišit důležité body ve městě, začínají se mu plést i ty, které má roztríděné v paměti. Z toho pak vyvodí toto: jestliže je existence ve všech svých momentech zcela totožná, město Zoe je místem nedělitelné existence. Ale nač je potom město? Jaká čára odděluje vnitřek od vnějšku, dunění kol od vytí vlků? (s. 24)

Cesta labyrintem

Rozklad struktury je jednou z klíčových otázek postmoderní filosofie jako takové. Poststrukturalismus odmítá pevný řád saussurovských binárních opozic a Derrida zpochybňuje centrum, dekonstruuje hierarchický systém základního a druhotného, primárního a odvozeného¹¹² (v tomto smyslu má pak základní roli samozřejmě střed města, zatímco předměstí je až druhotné, a to samozřejmě z hlediska architektonického vývoje – město se rozšiřuje zpravidla od středu – a tím i společenského významu). Chybí-li střed, dochází ke změti. Strukturalistická mřížka je nahrazena labyrintem. Labyrint je svým způsobem vždy druhou (střídající) fází řádu, tak jako je manýrismus alternativou klasicismu.¹¹³ Pregnantně to vystihuje polská literární badatelka Ewa Nicewicz:

La nuova realtà, frammentaria e decentrata, viene anche spesso definita come labirintica. Il labirinto, che non si presta a definizioni univoche, esprime il senso di perdita, riflette la dimensione di una realtà ingarbugliata, composta di tante strade fra cui è necessario scegliere quella giusta, uno stato d'essere privo di certezze e di punti di riferimento fissi: esso è allora più che adatto a rispecchiare la condizione in cui si trova l'uomo contemporaneo e diventa perciò protagonista della letteratura contemporanea, nonché simbolo prediletto di scrittori come Borges o Calvino.¹¹⁴

Ewa Nicewicz, která labyrintickou strukturu prostoru demonstruje na příkladu Bariccova *City*, ukazuje, že labyrint jako topos

¹¹² Viz Derrida, Jacques. *Texty k dekonstrukci*. Přeložil Miroslav Petříček jr. Bratislava: Archa 1993.

¹¹³ Viz Hocke, Gustav René. Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře. Přeložili Miloslava Neumannová, Anita Pelánová, Jiří Pelán, Jaromír Povejšil a Jiří Stromšík. Praha: Triáda, 2001.

¹¹⁴ In Nicewicz, Ewa. Nei labirinti dello spazio cittadino – *City* di Alessandro Baricco. In *Études romanes de Brno*, 30, 2009, 1. „Roztříštěná a decentralizovaná nová realita bývá často definována jako „labyrintická“. Labyrint, jež se vzpírá jednoznačným definicím, vyjadřuje pocit ztráty, odráží dimenzi spletené reality složené z mnoha cest, z nichž je třeba zvolit tu pravou, stav bytí bez jistoty a pevného bodu. To všechno více než příhodně odráží situaci, v níž se nachází současný člověk a kvůli níž se stává protagonistou současné literatury a oblíbeným symbolem spisovatelů jako Calvino či Borges“ (vlastní překlad).

má v dějinách literatury své pevné místo (a to již od řeckého mýtu), a pojí se s ním nejčastěji motivy zasvěcení a tajemství. Vzápětí však dodává, že pojetí labyrintu prošlo v postmoderně značnou proměnu (a podobně jako většina témat či motivů převzatých postmodernismem z předchozích epoch a stylů, zde ztrácí svou příznakovost a výjimečnost a stává se v podstatě normou):

La nostra contemporaneità ha elaborato un' altra visione del labirinto, radicalmente diversa dalle precedenti. Prima di tutto il labirinto postmoderno non ha centro - una delle sue caratteristiche principali nella tradizione -, non conduce in alcun luogo e, non avendo una forma fissa, è privo di punti di riferimento: rispecchia perciò lo stato d' essere, il senso di perdita. Inoltre l' uomo contemporaneo lo vive come quotidianità - non è più l' avventura della sua vita -, egli a volte non si rende neanche conto che è possibile la vita fuori da esso.¹¹⁵

Poznámka o každodennosti prožívání takového prostoru je velmi přesná. A dokonce bychom mohli zajít ještě dále a tvrdit, že onen zmiňovaný život mimo labyrint, který si současný (rozumějme postmoderní) jedinec už ani neuvědomuje, pravděpodobně tak úplně možný není.

¹¹⁵ Ibid. *Naše současnost však vypracovala jinou vizi labyrintu, a to radikálně odlišnou od všech předchozích. Postmoderní labyrint především postrádá střed, který byl tradičně jedním z jeho charakteristických rysů. Postmoderní labyrint nikam nevede a tím, že nemá žádnou pevnou formu, postrádá referenční bod. Odráží proto stav existence a pocit ztráty. Současný člověk ho žije jako každodennost, a ne již jako o dobrodružství. Často si už ani neuvědomuje, že by mohl žít mimo tento labyrint (vlastní překlad).*

3. část: Chronotop postmoderního románu

I. Má vůbec smysl mluvit o chronotopu postmoderního románu?

Když ve 30. letech 20. století definoval M. M. Bachtin ve své studii *Čas a chronotop v románu* tento pojem jako „*bytostný souvztah osvojených časových a prostorových relací*“,¹¹⁶ uvažoval o něm v diachronním pohledu jako o jednom z hlavních distinktivních rysů konkrétních žánrů. Povšiml si, že určité žánry vykazují jistou podobnost nejen v samotné prostorové či temporální konfiguraci, ale právě a především v jejich vztahu (zjednodušeně řečeno se určitá prostorová topoi pravidelně kombinují s určitým vyprávěcím časem a vzájemně interagují a působí specifickým způsobem na postavy): „*V literárně uměleckém chronotopu splývají prostorové a časové indicie ve symplupné a konkrétní jednotě. Čas se v něm zhušťuje, stává se hmotnějším a umělecky viditelným; prostor se naopak intenzifikuje, zapojuje se do pohybu času, syžetu a historie. Časové indicie se vyjevují v prostoru a prostor se z významňuje a měří časem. (...) Chronotop jako formálně-obsahová kategorie do značné míry determinuje také obraz člověka v literatuře, který má vždy bytostně chronotopickou povahu.*“¹¹⁷

Tato korelace pak při charakterizaci žánru připadala Bachtinovi významnější než například jazyková či tematická rovina díla (kterou svým způsobem vnímal jako druhotnou, vycházející až z chronotopu). Ideálním příkladem je chronotop antického dobrodružného románu, který je z hlediska chronotopu určen exotickými kulisami s velkými vzdálenostmi (různé cizokrajné země a krajiny) spojenými s časem, který je v zásadě statický, tzn. při jeho plynutí nedochází k proměnám,

¹¹⁶ Bachtin, Michail. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, s. 222.

¹¹⁷ *Ibid.*, s. 222.

stárnutí, toku. To má samozřejmě přímý vliv na postavy, které tak zůstávají fyzicky stále stejné, neprochází proměnou, a to v podstatě ani mentální (ve smyslu duševního zrání). V kontrastu s touto nehybností času je však značná dynamika děje – hrdinové dobrodružného románu překonávají spoustu útrap, zdolávají ony exotické dálky, prchají a čelí různému druhu nebezpečí, aniž je to jakkoli vnitřně nebo navenek poznamená. Na tomto příkladu lze tedy pozorovat, jak určitý chronotop zároveň ovlivňuje dějovou složku i postavy samotné.

Máme-li o několik desítek let později potíže s definicí nového žánru (v našem případě postmoderního románu), který zahrnuje širokou škálu různorodých témat, konceptů, stylistických prostředků a u něhož se příliš nedaří nacházet styčné plochy, jeví se princip určení chronotopu jako možné východisko. Pokusme se tedy na základě provedené naratologické analýzy prostorových (a okrajově i časových) uspořádání těchto románů stanovit alespoň v hrubých obrysech určitý postmoderní chronotop, který co možná nejvíce zohlední odlišnosti a zároveň syntetizuje společné rysy.

II. Atributy postmoderního prostoru

V přechozích kapitolách jsme si představili nejčastější prostorová uspořádání, s jakými se lze setkat v románech posledního třicetiletí 20. století. Hierarchizovali jsme je od nejobecnějšího a nejkomplexnějšího (město) k nejspecifičtějšímu a nejúžeji vymezenému vymezenému (dům-hotel) a zároveň vzali v úvahu i statický prostor (dům) versus dynamický topos (cesta). Nyní se pokusíme rozkrýt a zdůraznit určité spojnice napříč těmito topoi. Vycházíme přitom z obecných postmoderních principů, jak jsme je nastínili v úvodní části (pluralita, intertextualita, zkušenost konce, textualizace, estetika kopie atd.), a zkoumáme, do jaké míry se tyto principy a postupy promítají do prostorové konfigurace románu.

Předně je zde zcela zásadní ono otevření se pluralitě. Setkáváme se s ním, jak pokud jde o formu – jazykovou a kompoziční rovinu díla, tak pokud jde o obsahovou (tematickou) stránku postmoderního textu. Pluralita se zde tedy netýká pouze vnější struktury, ale pramení ze samé podstaty díla (a nezřídka je tato mnohvrstevnatost samotným námětem a balancuje na nebezpečném okraji samoúčelnosti – např. u Baricca lze shledat jisté formální experimenty již zcela významově vyprázdněné). Kategorie narativního prostoru s mnohostí rovněž pracuje – ztvárňuje se buď jako určité zmnožení téhož prostoru (vrstvené a postupující se obrazy města v Calvinových *Città invisibili*), nebo prolínání, dotýkání nesourodých prostorů, ba dokonce světů (např. propojování různých prostorových rámců v Bariccově *City*, vzálených prostorů v Tabucchiho *Notturmo Indiano* či společensky oddělených prostorů – periferie a centrum u Benniho). Násobení či zmnožování obrazů, motivů, v našem případě prostorových obrazců, souvisí rovněž se zmiňovanou estetikou kopie a recyklace. Skládání obrazů na sebe či vedle sebe, případně jejich zrcadlení pak často vede k odhalení jejich neautentičnosti (a tím k neautentičnosti postav či otázce reality a fikce, imaginace). Baricco často pracuje s motivem kaširovaného prostoru, prostoru jako naaranžované výlohy, prostoru jako kulis, které svou umělostí ještě zdůrazňují nepřirozenost (v jistém smyslu virtuálnost)

reality postmoderního světa obecně. Co se týče naopak mísení prostorových rámců, dochází k němu i mezi prostory vnějšími (zobrazovanými) a vnitřními (které si vytváří samy postavy), fyzické hranice prostoru zde autor nemusí respektovat (Tabucchiho *Notturmo Indiano*).

Dalším důležitým aspektem postmoderní poetiky je určitá naratologická kombinatorika spojená s intertextuální hrou. I zde vstupují do vzájemné interakce kromě různých motivů, událostí, postav a dalších dílčích naratologických složek také jednotlivé prostorové rámce, aby spolu utvořily spleť strukturu či síť prostorových motivů a vztahů. Za jistý druh kombinatorní hry uvnitř textu může být také považována záměna vnitřního prostoru za vnější, převrácení prostoru intimního a veřejného (viz Gouldův dům v *City*, kde se hlavní hrdina sice vyskytuje, ale nepocítuje jej jako své útočiště, a naopak prostředí univerzitního kampusu, kde se více cítí jako doma, byť jde o prostor ukázkově veřejný) či zproblematizování cizího a vlastního – postavy se často cítí být vně, nikoli však ve smyslu moderního vyloučení (outsiderství), ale jsou spíše konfrontovány s neexistencí vnitřku (outsidery jsou tedy všichni a jde o zcela běžnou pozici, jelikož žádného postavení „in“ už nelze dosáhnout).

Kromě vnitřku, středu či centra je u postmoderního prostoru problematický i jeho okraj, jeho hranice. Souvisí to bezpochyby s postmoderní zkušeností konce a způsobem, jakým se postmoderna s fenoménem završenosti a konečnosti vyrovnává. Postmoderní prostor zpravidla své meze vnímá (stejně jako postmoderní filosofie tušila konec dějin a snažila se podle toho zařídit), ale rozhodl se je nerespекtovat, ignorovat je nebo je s lehkostí překračovat směrem k neomezenému chaosu. Již od surrealismu první poloviny 20. století se v umění objevovala snaha dohlédnout za okraj a překonávat a bořit staré hranice vnímání. Právě odtud (z avantgardně chápaného umění, jehož podstata spočívá v popírání starých pořádků, převrácení stávajícího a rozkrývání nového a netušeného) se bere poetika světa za

zrcadlem,¹¹⁸ jehož hledání a ztvárňování je typické především pro hispanoamerický magický realismus a laplatskou fantastickou povídku druhé poloviny 20. století obecně. Rozmanité způsoby propustnosti alternativních realit či časových horizontů se pak v různé míře objevují u všech zde analyzovaných autorů: U Tabucchiho jde o hledání spojnic mezi minulým a současným já, u Baricca zase o dotek a interakci fiktivního a reálného prostoru a postav. U Calvina se pak v podstatě setkáváme s kombinací obojího (tedy promítání fikce a prostorové reality i splývání minulosti s přítomností a budoucností v rovině časové) a Benni zobrazuje přímo proces překonávání bariér v podobě „válečné“ výpravy.

Pokud jde o princip textualizace, ten se prostoru týká bytostně. S převáděním prostoru na text (či alespoň přirovnáváním prvního k druhému) jsme se setkali u Benniho, Baricca, Calvina i Tabucchiho. Město, obytný prostor i cesta mají často povahu textových znaků, chovají se jako příběh či jsou ztvárňovány skrze metafory související s psaním či hotovým textem (ulice jako věty, čtvrti jako kapitoly, dům-hotel je románem, v němž jednotlivé pokoje odpovídají příběhům, které v nich postavy zanechávají).

V neposlední řadě se zastavme ještě u dichotomií, kterými se snažil postihnout charakteristiku postmoderny Ihab Hassan a o nichž jsme se letmo zmínili v kapitole *Postmoderna bez moderny?* Hassan, jak už bylo řečeno, nestaví dvojice distinktivních rysů moderny a postmoderny do opozice, ale zdůrazňuje, že druhé vždy vychází z prvního. Jde tedy spíše o jakýsi vývojový stupeň a v tomto smyslu pak chápe prefix *post* v pojmu *postmoderna* jako skutečnou následnost. Vedle uzavřené versus otevřené formy, hierarchie proti anarchii,

¹¹⁸ Svět za zrcadlem (podle pohádkových románů Lewise Carrola *Alenka v říši divů* a *Za zrcadlem* z let 1865 a 1872) se stal synonymem magického a neprobádaného území, jakéhosi stínového prostoru naší každodenní reality, do něhož proniknout je umožněno pouze vyvoleným, konvenčním a zkosnatělým pohledem na svět nezátíženým postavám, a to naprosto nepředvíitelnými způsoby a v nejneočekávanější okamžiky. V povídkách argentinských spisovatelů J. L. Borgese nebo J. Cortázara se často také objevuje motiv zrcadla nikoli jako prostého odrazu reality, našeho bytí, ale spíše jako vstupní brány do alternativního, paralelního světa, který lze zahlédnout nebo se k němu na okamžik přiblížit pouze skrze otevřenou mysl, skrze originální vidění světa s citem pro detail, nesrovnalost či trhlinu v našem světě, která může být zanechanou stopou světa druhého.

selekce versus kombinace (jichž jsme se právě rovněž nepřímo dotkli), uvádí Hassan ještě dvojici hloubka x povrch či koncentrace x rozptýlení. Obojí na první pohled evokuje prostorové vztahy. Pro postmoderní prostor by měl tedy měl platit povrch jako opak hloubky a rozptýlení v opozici vůči koncentraci. S povrchem jako jedním z atributů postmoderního prostoru nelze než souhlasit, poté co jsme demonstrovali absenci vnitřku či centra (v tomto pojetí tedy hloubky). Postmoderní postavy se skutečně povětšinou pohybují horizontálně a objevují spíše šíři a rozlehlost (Bariccovo moře v *Oceano mare*), než aby pronikali k nějakému jádru, podstatě. Nejblíže tomuto tradičnímu postupu do hloubky či do nitra jsou Benniho válečníci, kteří se vydávají z periferie dobýt centrum města. Jak jsme si však ukázali, centrum města je spíše iluzorní představou, nedosažitelným bodem než místem s reálnými souřadnicemi a nakonec se rozpadá na další a další uzavřené mikrosvěty (redakce novin, luxusní obytný dům, noční podniky atd.).

S povrchem pak samozřejmě souvisí i rozptýlení, které jde ruku v ruce s představou bezmezného prostoru bez středu i vnějšího ohraničení, jenž svádí k chaosu. Koncentrace znamená soustředění jistých bodů a v prostorové představě v podstatě onen střed, centrum. Chybí-li střed, nemůžeme uvažovat ani o koncentraci, a nutně tak docházíme k rozmělněnému a značně neurčitému prostoru. Představa povrchu i rozptýlení je zároveň spojena s motivem neurčité cesty a pohybu postav, který jsme popsali jako bloumání či toulání ve smyslu bezcílného putování neomezeným prostorem. Tím se dostáváme k postmodernímu prostoru chápanému jako labyrint, o němž však bude řeč ještě později.

III. Čas v postmoderním románu

Čas lineární a simultánní

Chceme-li postihnout chronotop postmoderního románu, nesmíme samozřejmě vedle prostoru vynechat druhou konstitutivní součást, jíž je čas. Věnovat se mu však budeme pouze okrajově, neboť naším hlavním zájmem, který nechceme ztratit ze zřetele, zůstává prostor.

Také čas v postmoderní estetice podléhá novým pravidlům. Některá jsme již naznačili, o jiných se zmíníme nyní. Především nás však bude zajímat vztah času k prostoru a jejich vzájemné působení.

Pokud jde o samotný čas, jeho nejvýraznějším rysem je zřejmě ztráta kontinuity a linearity. V kategorii vyprávěného času i času vyprávění se uplatňuje postmoderní fragmentárnost v maximální míře. Již Bauman upozorňoval, že dlouhodobý moderní projekt, jehož znakem byla kumulace dosažených dílích výsledků (a tedy jistá konzistentní posloupnost), byla v postmoderně nahrazena epizodičností a seriálovostí. Jednolitý „velký“ příběh (ve smyslu metavyprávění, jak o nich hovořil Lyotard) se rozpadl na střípky drobných dějů, nespojitých událostí, vytržených okamžiků. Esenciálním postmoderním žánrem je nekonečný seriál, který se nevyvíjí odněkud někam, od zápletky k rozuzlení, ale spíše vrství příběhy a variuje situace, přidává, ubírá a obměňuje postavy, kombinuje prostorová a časová uspořádání a v podstatě může v kterémkoli okamžiku skončit (anebo naopak od kteréhokoli začít znovu a jinak, odštěpit se – případ tzv. spin off seriálů). Místo lineárního času se tedy uplatňuje čas simultánní – několik dějů probíhá současně, v témže okamžiku a zároveň často bez patrné souvislosti.

U Baricca se často prolínají dvě a více časových linií, které jsou od sebe historicky velmi vzdálené (viz *Oceano mare* – příběh ze současnosti proložený příběhem o ztroskotání fregaty Alliance z 19. století). Stejně tak u Tabucchiho sledujeme dvě časová pásma, která

jsou spolu zdánlivě spojená a která se nakonec spíše přiblíží a letmo dotknou, než že by se klasicky protнула (spíše než o prolnutí můžeme uvažovat o prosté zaměnitelnosti jedné za druhou, o nemožnosti definitivního odlišení pravého a fiktivního neboli originálu a kopie, jak o nich uvažuje Jean Baudrillard).¹¹⁹

U Benniho pak naopak v jeden okamžik sledujeme více obrazů s odlišnou dynamikou - různé postavy z různých částí města a předměstí jsou v daném čase zastiženy v různých situacích a zatímco pro jedny začíná akce a vydávají se na výpravu, druzí naopak svůj den končí. Žádné z postav není věnováno příliš prostoru a poměrně svižně „se přeskakuje“ z jedné na druhou jako ve filmovém střihu. Právě tento princip zobrazení, který vytváří jakousi pestrou mozaiku obrazů podobně jako u Calvinových *Città invisibili*, je v postmoderních textech velmi častý, protože popisovaná struktura koláže nejvíce odpovídá seriálovému členění (Sám Calvino uvádí jisté schéma vyprávění, které systematicky řadí jednotlivá vyprávění do jakéhosi řetězce epizod, na čtenáře však působí spíše jako nahodile poskládané vzpomínky).

¹¹⁹ „Je to tak, že obraz dnes už nemůže být imaginací reálného, protože autentická realita je obrazem. Nelze o realitě snít, protože v obraze je obsažena virtuální realita. Je to, jako by věci spolklly svoje zrcadlo a sobě samým se staly transparentními, úplně a cele přítomny v sobě samých, v plném světle, v reálném čase, v neúprosném přepisu. Namísto toho, aby samy sobě byly nepřítomny v iluzi, jsou nuceny k tomu, aby se vepsaly do tisíců obrazovek na horizontu, z něhož vymizela nejen realita, ale i obraz. Realita byla vyhnána z reality.“ In Baudrillard, Jean. *Dokonalý zločin*, s. 13.

Splývání času s prostorem

Další ze zajímavých a signifikantních charakteristik kategorie času v postmoderních textech je jeho zaměnitelnost (alespoň do určité míry) s prostorem, respektive jejich splývání či směšování jejich atributů. S tím jsme se setkali především v Calvinových *Città invisibili*, kde k popisu různých městských scénérií využívá Marco Polo pojmy jako trvání, plynutí, paměť či nepřetržitost. Prostor je zde neustále nahlížen optikou pohybu vnímatele, jeho pozicí blízko či daleko, uvnitř či vně. Je esteticky reprezentován především skrze pohyb v podobě toku času a konstruován pomocí časového určení. Nejčastěji je vymežován souřadnicemi minulého, přítomného a budoucího.

Podobně je pak také čas naopak zobrazován jako prostor, s čímž souvisí jeho simultánní povaha, kterou jsme právě nastínili: Mezi časovými obrazci, které na sebe chronologicky nenavazují, ale jsou spíše vrstvené či náhodně seskupené, lze totiž v podstatě libovolně přeskakovat či se přemísťovat (Baricco s oblibou různé časové roviny zdánlivě svévolně prokládá, bez zjevnější souvislosti mezi nimi). Tím se vytváří a zdůrazňuje prostorová povaha a vztahy časového rámce příběhu. Pohyb prostorem se tak zároveň stává pohybem v čase:

(...) era un passato che cambiava man mano egli avanzava nel suo viaggio, perché il passato del viaggiatore cambia a seconda dell'itinerario compiuto, non diciamo il passato prossimo cui ogni giorno che passa aggiunge un giorno, ma il passato piú remoto. Arrivando a ogni nuova città il viaggiatore ritrova un suo passato che non sapeva piú d'aver: l'estraneità di ciò che non sei piú o non possiedi piú t'aspetta al varco nei luoghi estranei e non posseduti. (...)

– Viaggi per rivivere il tuo passato? – era a questo punto la domanda del Kan, che poteva anche essere formulata cosí: – Viaggi per ritrovare il tuo futuro? (s. 12-13).

(...) byla to minulost, která se ponaáhlu měnila, jak postupoval dál po své cestě, protože minulost cestovatele se mění podle toho, jak plní svůj cestovní plán, možná to není minulost blízka, k níž každý den, který uběhne, připojí jeden den, ale minulost vzdálenější. Pokaždé, když cestovatel přijde do nového města, nachází znovu nějakou svou minulost, o které už nevěděl, že ji

má: cizota toho, čím už nejsi anebo co už nemáš, na tebe číhá na cizích místech, kterých ses nezmocnil. (...)

- Cestuješ, abys znovu prožíval svou minulost? To byla v tomto okamžiku chánova otázka, která mohla být formulována i takto:

- Cestuješ, abys znovu našel svou budoucnost? (s. 20-21).

Cestování prostorem koncipuje jako pouť do minulosti rovněž Antonio Tabucchi v *Notturmo indiano*. Jeho hrdina využívá kulis exotické scenérie, aby podrthl rozdílnost a zdánlivou nespojitost dvou prostorů – domácího a cizího - analogicky k minulému já a současnému, „odcizenému“ já. Mezi oběma světy se pak pohybuje jako turista, který si podmaňuje cizí svět a činí ho na čas vlastním, aby ho vzápětí zase opustil. Jeho počínání více než pohyb cíleným směrem připomíná tĕkání, ovšem s úmyslem objevovat nikoli nová místa, ale staré časy.

V jistém smyslu se pak stejně tak Benniho komičtí vyděšení válečníci vydávají na výpravu ne proto, aby dobyli nový prostor, ale aby odhalili, co se stalo, jinými slovy zmocnili se opět minulosti. S trochou zobecnění tak lze říci, že v postmoderních románech se pohyb v prostoru kupředu často paradoxně rovná pohybu nazpět v čase.

Rychlost a tříštění času

Kromě simultánnosti, která v postmoderní estetice nahrazuje lineární povahu času, se postmoderní čas vyznačuje také značným zrychlením. To má opět za následek narušení kontinuity a konzistence času a vede k jeho fragmentarizaci. Jak podotýká francouzský filozof Paul Virilio, fenomén rychlosti postmoderního věku, spojený především s rozvojem automobilového průmyslu (a tedy náhlou schopností člověka rychle se přemísťovat v prostoru), stojí za tzv. piknoleptickou krizí člověka.¹²⁰ Za „piknoleptické“ označuje Virilio takové nahlížení reality, které již není schopno komplexního a plynulého vnímání plynutí času/děje, ale zachycuje jen útržky obrazů. Přirovnává takové vidění k vnímání krajiny z okna jedoucího vlaku – rychlost střídání obrazů nám neumožňuje sledovat plynulou linii cesty, ale pouze jednotlivé, z celku vytržené momenty. Tak vlastně zrychlený čas přímo zapříčiňuje tříštění, nebo dokonce zrušení prostoru: *„Zjednodušeně by se tak dalo říci, že současný člověk realitě „ujel“, zmizel, s nástupem rychlosti nechává realitu za sebou, což nás opět přivádí k pojmu mizení reality. Narušuje se tak i kontakt jedince s časoprostorem, člověk se náhle ocitá mimo něj a způsob jeho koexistence s ním se diametrálně mění. Virilio tvrdí, že překonáním vzdálenosti zaniklo místo, neboť „tady“ je zároveň „tam“, proto „tady“ je najednou „všude“, a tím „všude“ vlastně není „nikde“ (paradox podobný Baudrillardovu zmnožení obrazů, jímž se ze všeho /všech/ stává nic, vyprazdňuje se). Tato konverze se děje i s člověkem jako subjektem a jeho postavením ve světě, když se hranice časoprostoru zbouraly, není již člověk uvnitř něj, ale zároveň není ani vně jako objektivní pozorovatel. Dichotomie rolí divák – aktér, jež byly člověku v různých epochách střídavě přisuzovány, nyní svým způsobem splývá a zvrhává se zase mimo realitu, respektive nad realitu, do sféry*

¹²⁰ Více viz Virilio, Paul. *Estetika mizení*. Přeložil Michal Pacvoň. Červený Kostelec: Pavel Merhart 2010.

*metareality neboli virtuální reality.*¹²¹ Právě zhroucení prostoru v důsledku přílišné akcelerace času má za následek ztrátu vnitřku, středu, o níž jsme se zmínili již několikrát.

¹²¹ In Čaplyginová, Olga. Postmodernismus a mizející realita. Svět literatury, 2013, ročník XXIII, č. 48.

IV. Postava v postmoderním chronotopu

Výše jsme se pokusili rozkrýt a uvědomit si jisté souvztažnosti postmoderního prostoru a času a nyní je potřeba se v této souvislosti také blíže podívat na kategorii postavy v postmoderním románu.

Na rozdíl od modernismu, který se soustředil spíše na zdánlivě typové postavy své doby (měšťanské muže středního věku, bez přespříliš výstředního životního stylu či povolání – pokud jde o italskou literární půdu, viz typické Svevovy a Pirandellovy antihrdiny, v širším středoevropském kontextu jsou to pak často „neviditelní“ a bezejmenní musilovští a kafkovští úředníci), postmodernismus si vybírá postavy vybočující z řady a nejčastěji ještě nezasažené a „nesemleté“ mašinerií okolního světa, a proto schopné spatřit právě ony skryté trhliny kaširované skutečnosti. Nejtypičtější a zřejmě nejčastější postmoderní literární postavou je proto dítě.

Dítě v postmoderní textu však není zpravidla zobrazováno jako nehotová individualita, jež má před sebou určitý vývoj k zasvěcení. Tomu totiž odpovídá struktura bildungsrománu, v němž jde především o dospívání, zrání postavy, a jak uvidíme v následující podkapitole, postmoderní postavy přílišným vnitřním vývojem neprocházejí. Dítě je v postmoderně naopak alternativou k dospělému, a to často alternativou lepší, čistší a především autentičtější a poctivější ve svém vztahu ke světu i k sobě samému. Často pak dochází k převrácení role dítěte a dospělého. O takovém uspořádání můžeme hovořit u Benniho, kde se děti a dospívající ujímají detektivního pátrání po pachateli zločinu, nebo v případě Bariccova *Oceano mare* (kde děti vedou hotel) a především *City*: Mladík Gould je přesně případem postavy, která je do příběhu vržena už „hotová“, v zásadě neměnná, a neprochází takřka žádným vývojem kupředu. Baricco dovádí představu dospívání až do absurdnosti a libuje si v naprostém převrácení zavedených kategorií, proto se Gould, posouvá-li se vůbec někam, vrací spíše nazpět, k samé podstatě dětství jako jedinému přijatelnému způsobu bytí:

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

- ...

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

- ...

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

- ...

- Un modo di non sembrare un bambino.

- ...

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

- ...

- Voglio dire: credo che sia il suo sogno. Credo che adesso che è grande, potrà finalmente essere piccolo, per tutta la vita.¹²²

- Potřeboval někoho, kdo by mu pomohl být malý.

...

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

...

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

...

Způsob, jak nevypadat jako dítě.

...

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

...

Chci říct: myslím, že to je jeho sen. Myslím, že teď, když už je velký, může být konečně malý, po celý život.¹²³

Vidíme tedy, že už samotný proces dospívání tradičně vnímaný jako cesta od nepoznaného, nevědomého ke zkušenosti a zasvěcení doznává v postmoderní próze značných změn, původně lineární pohyb se cyklí, nebo přímo vrací nazpět (jako v případě času, pohybu do minulosti). Dochází tím i ke zmatení rolí, děti přejímají úlohu dopělých a naopak dospělí se chovají dětinsky, absentují při vedení svých potomků (Gouldův otec) nebo selhávají na jiných úrovních.

¹²² Baricco, Alessandro. *City*, str. 252-253.

¹²³ Baricco, Alessandro. *City*, str. 250-251.

Postava v pohybu

Vyjdeme-li při snaze o charakterizaci, ba přímo klasifikaci postmoderních postav opět z Baumana, setkáme se s tvrzením, že typická postmoderní individualita čerpá ze čtyř osobnostních vzorců, které se ovšem utvářely dávno před příchodem a zformováním úvah o postmoderní filosofii či umění. Se dvěma vzorci nazvanými turista a tulák jsme se již setkali v analýze topoi cesty. Dalšími dvěma jsou pak zevloun a hráč: *„Trvalým atributem ‚postmoderního‘ životního stylu se zdá být nespojitost, nekonekventnost jednání, fragmentarizace a epizodičnost různých sfér lidských činností. Následující úvahy obsahují charakteristiku čtyř vzorců či modelů postmoderní osobnosti: zevlouna, tuláka, turisty a hráče. Ačkoliv se objevovaly i v dobách minulých, ‚postmoderní‘ charakter jim dávají dvě okolnosti: 1. fakt, že dnes se staly v každodenním životě „normou“ chování, zatímco v minulosti byla jejich role marginální, 2. že v životě těchže lidí i v těchže úsecích života vystupují současně, koexistují, zatímco v časech ‚předpostmoderních‘ měla jejich přítomnost v životě individuí disjunktivní, vylučující charakter — byly totiž předmětem volby; dnes si je jedinec nevybírání ani není třeba, aby si je vybíral. Prostě zde jsou. Mnohoznačnost této situace dává pocit svobody, ale má současně své negativní stránky.“*¹²⁴

Zásadním spojujícím momentem všech těchto vzorců, které tedy dohromady tvoří rozporuplné a multidimenzionální postmoderní individuum, je jejich dynamičnost. Ve všech případech se jedná o typ postavy v pohybu, postavy, které cestují, bloumají, často mění místa pobytu (a je zcela irelevantní, zda se mezi prostory pohybují fyzicky jako Benniho válečníci, či pouze fiktivně jako Bariccův Gould či Calvinův Marco Polo, který o svých cestách zpětně vypráví Kublaji Chánovi. Obě varianty pohybu jsou z hlediska naratologického rámce příběhu v zásadě rovnocenné). O významu pohybu a rychlosti v postmoderním románu obecně již ostatně také byla řeč. Co je však zajímavým paradoxem, pokud jde o staticnost a dynamičnost postav, je, že nakolik

¹²⁴ Bauman, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*, s. 25.

jsou postavy vnějšími projevy dynamické, tzn. nesetrvávají na týchž místech, natolik jsou naopak statické uvnitř, v mentální sféře. Podobně jako v chronotopu dobrodružného románu, jak jej definoval Bachtin a jak jsme jej krátce načrtli v úvodu této pasáže, postmoderní postavy jen zřídka kdy procházejí nějakou vnitřní proměnou (ale zpravidla žádnou) během svého přesouvání. Důvodem možná není ani tak jejich ustrnulost, neschopnost změny, jako spíš analogicky k prostoru absence samotného nitra, které by mohlo takovou proměnou projít. Ač o ni usilují (hledají svou minulost, své ztracené já, nenaplněné dětství apod.), většinou se jim to nepodaří anebo si uvědomí, že to nemá smysl. Zůstávají tak stále na povrchu sebe sama, neproniknutelní, a my jako čtenáři se za jejich vnější slupku takřka nedostáváme. Neznámená to nutně plochost, jednoduchost či schematičnost postavy, ale jde o specifický typ hrdiny, který reprezentuje svou dobu, pro niž, jak ukázal již Ihab Hassan, je charakteristický spíše povrch než hloubka, extenze než koncentrace a pluralita a oteřvřenost než ústřední bod.

Postavy a jejich vztahy

Dalším významným aspektem, jímž se postmoderní postavy zpravidla liší od těch moderních (a potažmo i romantických), je jejich snaha o začlenění se a navázání kontaktu. Postmoderní postavy nejsou solitérní z vlastního rozhodnutí, nestraní se společnosti druhých a necítí se a priori vykořeněné nebo odlišné. Chtějí někam patřit, a navazují proto vztahy nejrůznějšího druhu. Moderní postavy naopak stojí na okraji, a i když usilují o vzájemnost a integraci, jsou si neustále vědomy své jinakosti a nekompatibility s jinou lidskou bytostí. Pokud nějaké vztahy navazují, jedná se spíše o dílo náhody a jen málokdy o vlastní volbu (např. v případě Svevova Zena Cosiniho a jeho manželství či Pirandellova Mattii Pascala a jeho „nového“ života, jehož směr však Mattia opět nedokáže určovat). Nemožnost přiblížit se jiné lidské bytosti (popřípadě kafkovská nemožnost přiblížit se čemukoli obecně) je v postmodernismu opět nahrazena určitým přitákáním všem možnostem a schopností přimknout k čemukoli.

Dětské postavy, které postmoderním románům dominují, jsou naopak téměř vždy součástí nějakého většího celku, komunity. Tradičně bývají spojovány s homogenní skupinou či partou souputníků a této konotaci zůstávají svým způsobem postmoderní texty věrné. V případě malých géníů se samozřejmě otázka družení a homogenity opět relativizuje a získává jiný rozměr i podobu. Kamarádství, či dokonce spiklenectví s vrstevníky se shodným zájmovým okruhem se zpravidla realizuje odlišně. Vyčleňující jinakost k sobě přitahuje další izolovanou jinakost, tak to funguje jak u Benniho, tak u Baricca, u kterého máme opět co do činění s hravější a parodičtější variantou: Gould, který žije sám ve velkém domě, nemá ani přítomné rodiče, nechodí do školy se svými vrstevníky, přesto není úplně osamocený. Spíše než o přátelích je však namístě uvažovat o jeho společnících a průvodcích. Guvernantka Shatzy má o Goulda pečovat, její péče přitom spočívá hlavně ve zprostředkovávání vnějšího světa, kterého se Gould jinak není s to zmocnit. Dalšími důležitými postavami jsou jeho

imaginární přátelé Diesel a Poomerang, kteří suplují klasické chlapecké kumpány, přestože ani jeden neodpovídá vžité představě dětského kamaráda (Diesel je obr a Poomerang je němý).

Taktéž Benniho hrdinové jsou součástí předměstské komunity, ač značně nesourodé, jejíž členové přesto drží v případě potřeby při sobě. Marco Polo a hlavní hrdina Tabucchiho *Indického nokturna* zase usilují o navázání vztahu se svým alter egem, čímž se nevědomky přibližují i ostatním.

V. Hranice labyrintu

Jak tedy jednoduše formulovat konstitutivní prvky chronotopu postmoderního románu? V předchozích kapitolách jsme se pokusili sumarizovat některé aspekty jak prostorové, tak časové složky postmoderního narativu a jejich vzájemné působení. Demonstrovali jsme roztržitost a hybridnost prostoru, stírání hranic mezi vnitřním a vnějším prostorem, naznačili otázku jeho problematické autentičnosti apod. Ze všech těchto rysů se nám postupně vyjevuje obraz *labyrintu*. Nikoli však jako přísně pravidelné geometrie prostoru, promyšlené od vstupu na okraji ke svému středu, ale spíše chaotické změti možných cest. Možná by bylo lépe užít výrazu bludiště, jehož rozvětvená struktura spíše odpovídá neurčitému a mnohvrstevnatému prostoru, s jakým jsme se setkali v analyzovaných románech. Podstatná je především nejasnost směru cesty, její variabilita a otevřené možnosti, dále pak hledání středu (to již klasické definici labyrintu odpovídá více), ať už jde o nitro sama sebe, nebo centrum města. A v neposlední řadě pak jistý stupeň rezignace na toto úsilí, které však není provázeno skepsí a modernistickým pocitem zmaru, ale zcela racionálním a pragmatickým přijetím otevřeného konce a plurality. Rozvětvené paralely příběhu či postav se v postmoderních textech na konci zpravidla nestřetnou, ale spíše se nastíní možnost jejich nerušivé koexistence.

Ke vnímání nezřetelnosti prostoru přispívá jistě i jeho zaměnitelnost s časem, již jsme jako jeden z základních atributů analyzovali v předchozí kapitole. Je nasnadě, že prostor, který se chová jako čas, je hůře uchopitelný, protože plyne a rozkládá se jiným způsobem, než na jaký jsme tradičně zvyklí. Svým působem se dá rovněž tvrdit, že prostor a čas se vzájemně anulují. Ukázali jsme si, že pohyb v prostoru dopředu v jistém smyslu odpovídá pohybu v čase nazpět, tedy do minulosti. Hledání minulosti však u všech zmiňovaných autorů nikdy nedojde kýženého výsledku – Calvinův Marco Polo nedokáže trvale znovuoživit obraz svých Benátek, Benniho válečníci

nezjistí, co přesně se stalo jejich zavražděnému příteli, Tabucchiho hrdina nenachází uspokojení z nalezení svého já, Bariccovy hoteloví hosté nenacházejí v odcizených oprostředcích to, co ve skutečnosti hledají uvnitř sebe. Minulost a budoucnost se tedy ruší, stejně jako se rozdíl prostorového „tam“ a „tady“ vlivem zrychlení stírá. Martin Hliský tvrdí, že „postmoderní senzibilita rezignuje na minulost i na budoucnost. Souvisí to s postmoderním chápáním času a prostoru. Život ve věčné přítomnosti je osvobozen od nostalgie i od naděje“.¹²⁵ Pokud však jde o ono osvobození od nostalgie i naděje, nelze jej tak úplně bez okolků přijmout. S nostalgií se totiž ve značné míře setkáváme například u Tabucchiho, který ze všech uvedených autorů nejvíc těží z poetiky modernismu. Jeho přijetí nejednoznačnosti a variability konců je nesporné, ovšem není natolik radostné či alespoň pasivní, jak toto přijetí v souvislosti s postmoderním poetikou chápe Hliský. Podobně u Baricca zase nechybí naděje do budoucna. Když Gould nastupuje do vlaku, aby opustil svůj dosavadní svět, v němž pro něj v podstatě ani nebylo místo, chceme věřit a doufáme, že nalezne to, co hledá.

Splynutí prostoru a času, anulaci dimenzí a život v přítomném okamžiku lze však chápat i jinak, a sice jako ustrnulost s pouhou iluzí pohybu: „*Non le labili nebbie della memoria né l'asciutta trasparenza, ma il bruciaticcio delle vite bruciate che forma una crosta sulle città, la spugna gonfia di materia vitale che non scorre più, l'ingorgo di passato presente futuro che blocca le esistenze calcificate nell'illusione del movimento: questo trovavi al termine del viaggio.*“¹²⁶ „Právě to jsi nacházel na konci cesty: nikoli nestálé mlhy paměti, ani suchou průzračnost, ale přiboudlinu spálených životů, jež vytváří nad městy neprodyšnou clonu, houbu nasátou životní materií, která už zmrtvěla, zácpu minulosti, přítomnosti a budoucnosti, která blokuje iluzi pohybu zkamenělých existencí.“¹²⁷

¹²⁵ In Hliský, Martin, *Modernisté*, s. 252

¹²⁶ In Calvino, Italo. *Città invisibili*, s. 49.

¹²⁷ In Calvino, Italo. *Neviditelná města*, s. 68.

Při četbě postmoderních děl tedy často čelíme labyrintické struktuře, která kombinuje techniky palimpsestu a vytváří více či méně funkční hybridní útvary. Přesto se však nejedná o časoprostor úplně chaotický, zmatečný, bez jakýchkoli pravidel. U Baricca, Benniho, Calvina i Tabucchiho lze vždy nahmatat určité hranice, které tento časoprostor alespoň přibližně vymezují a činí ho uchopitelným, ať už jsou to hmatatelné hranice reálného prostoru jako dveře a stěny pokoje, železné brány města a zašpiněná okna vlaku, nebo subtilní a pomyslná linka mezi věcmi, stavy a ději před a za, prostorem v mysli a mimo mysl nebo linka oddělující svět, který jsme si stvořili, od světa, který tvoří nás. Nezáleží, jak moc jsou tyto hranice bytelné a zřetelné a jestli jsou zcela nepřekročitelné. Stačí nám jejich tušení, vědomí jejich platnosti. Takovou hranicí pak může být cokoli, co tuto schopnost vymezovat má, i když se jedná o něco tak subtilního jako například oční víčka Marca Pola a Kublaje Chána:

Forse del mondo è rimasto un terreno vago ricoperto da immondezze, e il giardino pensile della reggia del Gran Kan. Sono le nostre palpebre che li separano, ma non si sa quale è dentro e quale è fuori. (s. 50).

Možná, že ze světa zbyla jen pustina pokrytá smetišti a visutá zahrada sídelního paláce Velkého chána. Oddělují je jen naše víčka, ale nikdo neví, co je venku a co je uvnitř. (s. 70).

Riassunto

La tesi di dottorato intitolata *Hranice labyrintu. Poetika prostoru italského postmoderního románu (Il confine del labirinto. Lo spazio letterario nei romanzi postmoderni italiani)* si pone come obiettivo quello di concretizzare e ridefinire in modo più preciso il genere di romanzo postmoderno attraverso un'analisi dello spazio letterario in questo tipo di romanzo. Il lavoro è suddiviso in tre parti principali – la parte teorica, la parte pratica, che consiste nell'interpretazione e nell'analisi dei testi scelti, e la parte finale e conclusiva che riassume i risultati dell'analisi.

Nella parte introduttiva si esaminano tre concetti teorici legati all'argomento della tesi, ovvero il problema di definizione della nozione di “postmoderna” e “postmodernismo”, la teoria e lo sviluppo del genere di romanzo, e lo studio dello spazio letterario.

Il primo concetto è il problema di postmoderna e postmodernismo. Il primo termine rappresenta un concetto filosofico atemporale, mentre il secondo termine indica la fase storicamente definita della storia dell'arte e della letteratura. Tuttavia, entrambi esibiscono alcune limitazioni.

Il postmodernismo letterario come la fase storica della storia della letteratura (e in questo senso circoscritta dall'esterno) soffre della sua incoerenza interna per quanto riguarda la definizione precisa della poetica, dello stile, dei temi o generi in generale. Il concetto filosofico di postmoderna viene dal rapporto con la moderna ma questo rapporto può essere visto da diversi punti di vista (per esempio, come un semplice rapporto di successione, o viceversa superare, o addirittura la negazione).

I tentativi di ridefinire postmoderna e postmodernismo si basano in parte sulla distinzione più enfatica in entrambi i termini sottolineando alcuni aspetti specifici del pensiero postmoderno (per esempio una struttura aperta, il pluralismo, la simultaneità, etc.) e la poetica postmoderna (la frammentarietà di tutte le categorie narrative, intertestualità, etc.).

La parte teorica di questa sezione introduttiva del lavoro è la teoria del genere di romanzo. Mediante un'analisi diacronica dello sviluppo del romanzo ci siamo interessati alla definizione di struttura e dell contenuto di questo genere che si deve al saggio esplorativo di M. M. Bachtin. In questo concetto il romanzo viene concepito come un genere esistenziale par excellence che si riferisce sempre alla realtà attuale dell'uomo.

L'ultimo problema teorico riguarda la teoria dello spazio letterario in generale. Le origine di tale teoria si possono far risalire all'inizio del ventesimo secolo. Lo sviluppo di questo settore della critica letteraria era abbastanza difficile; per un lungo tempo lo studio dello spazio letterario si era trovato ai margini dell'attenzione dei critici letterari. Solo negli anni 70 un ramo separato si è stabilito sotto il nome di spaziologia. In questo lavoro, però, si parte da un approccio narratologista che si concentra principalmente sul testo stesso e la sua configurazione spaziale.

A questa introduzione teorica più ampia segue la seconda parte che verte già direttamente sull'analisi letteraria dei testi selezionati – romanzi *Città invisibili* e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino, *Notturmo indiano* di Antonio Tabucchi, *Comici spaventati guerrieri* di Stefano Benni e *Oceano mare e City* di Alessandro Baricco.

La struttura del presente lavoro, tuttavia, non analizza i singoli autori in ordine cronologico, ma segue tre topoi spaziali di base e più comuni in romanzi scelti: la città, la casa-albergo e il viaggio.

La sezione finale della tesi riassume gli aspetti e le caratteristiche delineate cercando di determinare un principio spazio-tempo(rale?), grazie al quale possiamo almeno parzialmente caratterizzare romanzo postmoderno come genere. Secondo la concezione di cronotopo di Bachtin siamo alla ricerca di modelli di configurazione spaziale di romanzi ambientati in relazione alla componente temporale della narrazione.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Primární literatura k analýze:

BARICCO, Alessandro. *City*. Milano: Rizzoli, 2000.

BARICCO, Alessandro. *City*. Přel. Alice Flemrová, Praha: Volvox globator, 2000.

BARICCO, Alessandro. *Oceano mare*. Milano: Rizzoli, 1993.

BARICCO, Alessandro. *Oceán moře*. Přeložila Alice Flemrová. Praha: Volvox globator, 2001.

BENNI, Stefano. *Comici spaventati guerrieri*. Milano: Feltrinelli, 2014.

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

CALVINO, Italo. *Neviditelná města*. Přeložil Vladimír Hořký. Praha: Dokořán, 2007.

CALVINO, Italo. *Romanzi e racconti*. Milano: Mondadori, 2000.

CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Milano: Mondadori, 2000.

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

TABUCCHI, Antonio. *Nokturno indiano*. Palermo: Sellerio editore, 1991.

Sekundární literatura:

AMENDOLA, Giandomenico. *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*. Roma-Bari: Laterza, 1997.

BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Přeložil Josef Hrdlička. Praha: Malvern, 2009.

BACHTIN, M. Michail. *Román jako dialog*. Přeložila Daniela Hodrová. Praha: Odeon, 1980.

BAUDRILLARD, Jean. *Dokonalý zločin*. Přeložila Alena Dvořáčková. Olomouc: Periplum, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*. Přeložil Miloslav Petrusek. Praha: Sociologické nakladatelství, 2002.

BERGSON, Henri. *Čas a svoboda*. Přeložil Boris Jakovenko. Praha: Filosofia, 1994.

CESERANI, Remo. *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri, 1997.

CURTIUS, Ernst Robert. *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha: Triáda, 1998.

ČAPLYGINOVÁ, Olga. Postmodernismus a mizející realita. Svět literatury, 2013, ročník XXIII, č. 48.

Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky.

Brno: Host, 2001.

DEBENEDETTI, Giacomo. *Il romanzo del Novecento*. Milano: Garzanti, 1998.

DERDOWSKA, Joanna. *Kmitavá mozaika – městský prostor a literární dílo*. Příbram: Pistorius a Olšanská, 2011.

DERRIDA, Jacques. *Texty k dekonstrukci*. Přeložil Miroslav Petříček jr. Bratislava: Archa, 1993.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Milano: Bompiani, 1985.

ECO, Umberto. *Opera aperta*. Milano: Bompiani, 1967.

ECO, Umberto. *Il postille al Nome della rosa*. Milano: Bompiani, 1984.

FERRONI, Giulio. *Storia della letteratura italiana*, vol. XVII. Milano: Mondadori, 2005.

FLEMROVÁ, Alice. *Protagonisté italského modernistického románu*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2004.

FRANK, Joseph. *The Idea of Spatial Form*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1991.

FUKUYAMA, Francis. *Konec dějin a poslední člověk*. Přeložil Michal Prokop. Praha: Rybka, 2002.

GANERI, Margherita. *Postmodernismo*. Milano: Editrice Bibliografica, 1998.

GIANETTO, Nella. *Oceano mare di Baricco: molteplicitá, emozioni, confini tra Calvino e Conrad*. Milano: Cooperativa libreria Iulm, 2002.

HEIDEGGER, Martin. *Básnický bydlí člověk*. Přeložil Ivan Chvatík. Praha: Oikuméné, 2006.

HILSKÝ, Martin. *Modernisté*. Praha: Torst, 1995.

HOCKE, Gustav René. *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*. Přeložili Miloslava Neumannová, Anita Pelánová, Jiří Pelán, Jaromír Povejšil a Jiří Stromšík. Praha: Triáda, 2001.

HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím (kapitoly z literární topologie)*. Praha: KLP, 1994.

HODROVÁ, Daniela a kol. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Jinočany: H & H, 1997.

HODROVÁ, Daniela a kol. *...na okraji chaosu. Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001.

HODROVÁ, Daniela. *Román zasvěcení*. Jinočany: H & H, 1993.

HRBATA, Zdeněk. Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle. In: ČERVENKA, Miroslav et al. *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2005.

HRBATA, Zdeněk a PROCHÁZKA, Martin. *Romantismus a romantismy*. Praha: Karolinum, 2005.

HUTCHEON, Linda, *A poetics of postmodernism*. London-New York: Routledge, 1987.

JANKOVIČ, Milan. *Nesamozřejmost smyslu*. Praha: Československý spisovatel, 1991.

JANSEN, Monica, *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, Firenze: Franco Cesati Editore, 2002.

DI GESÙ, Matteo, *Palinsesti del moderno*. Milano: Franco Angeli, 2005.

KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří; BÍLEK, Petr A. *Naratologie – Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013.

LA PORTA, Filippo. *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*. Torino: Bollati Boringhieri, 1999.

LOTMAN, Jurij Michajlovič. „Problém umeleckého priestoru“. In. *Štruktúra umeleckého textu*. Přel. Milan Hamada. Bratislava: Tatran, 1990.

LUKÁCS, Gyorgy. *Metafyzika tragédie*. Praha: Československý spisovatel, 1967.

LUPERINI, Romano. *Lezioni sul postmoderno*. Palermo: Palumbo, 2007.

LUPERINI, Romano. *La fine del postmoderno*. Napoli: Alfredo Guida Editore, 2005.

LYOTARD, Jean-François. *O postmodernismu*. Přeložil Jiří Pechar. Praha: Filosofický ústav AV, 1993.

NICEWICZ, Ewa. Nei labirinti dello spazio cittadino – City di Alessandro Baricco. In *Études romanes de Brno*, 30, 2009, 1.

NÜNNING, Ansgar, ed., TRÁVNÍČEK, Jiří, ed. a HOLÝ, Jiří, ed. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Vyd. 1. Brno: Host, 2006.

PAGETTI, Carlo. La casa dell'immaginario narrativo. In *Dimore narrate: spazio e immaginario nel romanzo contemporaneo* / a cura di Gianfranco Rubino e Carlo Pagetti. Roma: Bulzoni, 1988.

PELÁN, Jiří a kol. *Slovník italských autorů*. Praha: Libri, 2004.

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

RYANOVÁ, Marie-Laure. Narativní prostor. In ALUZE 3/2010 – Revue pro literaturu, filozofii a jiné.

SIM, Stuart. *Derrida a konec historie*. Přeložila Eva Vacková. Praha: Triton, 2001.

SLAWIŃSKI, Janusz. Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti. In Trávníček, Jiří. *Od poetiky k diskursu. Výbor z polské literární teorie 70.-90. let XX. století*. Brno: Host, 2002.

VIRILIO, Paul. *Estetika mizení*. Přeložil Michal Pacvoň. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.

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

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Filosofická zkoumání*. Přeložil Jiří Pechar. Praha: Filosofia, 1998.

ZORAN, Gabriel. K teorii narativního prostoru. In ALUZE 1/2009 – Revue pro literaturu, filozofii a jiné.