

Západočeská univerzita v Plzni
Fakulta pedagogická

Diplomová práce

**POSTMODERNISMUS V LITERATUŘE
A VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ**

Pavla Rychetská

Prohlašuji, že jsem svou diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a zdrojů informací.

V Plzni, 15. května 2012

Pavla Rychetská

Děkuji panu PaedDr. Jiřímu Staňkovi CSc. za cenné rady a metodické vedení práce.

Obsah

1 Úvod	5
2 Uchopení pojmu postmodernismus	9
3 Filozofické a estetické pojetí postmodernismu	10
3.1 Co je postmoderno?	12
3.2 Jean-Francois Lyotard	13
3.2.1 Architektonický postmodernismus	13
3.2.2 Skutečnost pravdy a vědění	13
3.3 Wolfgang Welsch	15
3.3.1 Radikální proměny moderní společnosti	15
3.3.2 Postmoderní umění	15
3.3.3 Postmoderní literatura	16
3.3.4 Postmoderní jedinec	17
3.4 Zygmunt Bauman	17
3.4.1 Postmoderní společnost, kultura a jedinec	17
3.4.2 Fenomén postmoderní identity	18
3.4.3 Postmoderní vnímání kategorie času	19
3.4.4 Fenomén pomíjivosti	19
3.5 Jean Baudrillard	20
3.5.1 Vášeň k iluzi	20
3.6 Václav Bělohradský	22
3.6.1 Nejen tvůrčí psaní, ale i tvůrčí čtení	22
3.6.2 Postmoderní jedinec jako součást vyššího celku	22
3.7 Umberto Eco	24
3.7.1 Masová kultura a fenomén kýče	24
3.8 Konrad Z. Lorenz	25
3.8.1 Postmoderní jedinec na útěku před vlastní samotou	25
3.9 Shrnutí myšlenek o postmodernismu	26

4 Postmodernismus v architektuře a ve výtvarném umění	27
4.1 Projevy postmodernismu v architektuře	27
4.1.1 Pojetí architektury podle Jana Kaplického	29
4.2 Současný stav výtvarného umění	31
4.2.1 Dílčí umělecká hnutí postmodernismu	32
5 Projevy postmodernismu v literatuře	35
5.1 Přehled výrazných rysů postmodernismu	35
5.2 Interpretace literárních textů poslední čtvrtiny 20. století	37
5.2.1 Italo Calvino – <i>Neviditelná města</i>	38
5.2.2 Jorge Luis Borges – <i>Nesmrtelnost</i>	49
5.2.3 Umberto Eco – <i>Foucaultovo kyvadlo</i>	61
ZÁVĚR	74
BIBLIOGRAFIE POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ	78
RÉSUMÉ	81

1 ÚVOD

Důvod volby tématu diplomové práce

Zvolila jsem si téma postmodernismu, neboť postmodernismus pro mne vždy představoval určitou „záhadu“, které jsem povinna porozumět, a to alespoň do takové míry, abych porozuměla dění, jehož jsem nedílnou součástí. A protože jsem součástí současného dění, které je právě takové, jaké je, tak pro mne postmodernismus představuje i mnohem více než jen cestu, jak nabýt širších vědomostí o charakteru současnosti. Postmodernismus pro mne představuje také cestu, jak se lze přes současný stav překlenout: kdy společnost projde takovou proměnou, která bude znamenat zásadní změnu (možnou komplexní a kompletní transformaci v jeden soudržný celek). Vedle postmodernismu mne k tématu přivedla také obliba literatury a malířství.

Postmodernismus, který je chápán jako komplexní myšlenkový směr, má jak své stoupence, tak i ty, pro které je buď něčím dávno překonaným, nebo něčím, co není schopno současné dění pojmout.

Než jsem začala podrobněji studovat filozofické a jiné prameny o postmodernismu, neřadila jsem k žádnému z výše řečených soudů či do skupin, které buď postmodernismus obhajují, nebo argumentují proti. Již dříve jsem si ale pokládala otázky, které se týkají smyslu lidského života a jiných životních skutečností. Například: Kdy se zásadně změnilo jedincovo myšlení o sobě samém? Co bylo tím prvním impulzem k takovéto změně? Kdy jedinec přestal být jedincem „poslušným“, podřízeným pevnému řádu, a stal se jedincem, který se nebojí svobodně vyjádřit své postoje a myšlenky? Kam taková zásadní proměna (bez „pevného“ řádu) směřuje? Je současnost prostorem, které je na takovou změnu připraveno? Je současná společnost tak vyspělá a uvědomělá, aby proměna mohla být kompletní? Mohla by společnost do takové fáze vůbec někdy dospět? Kdo má v rukou moc, aby rozhodoval o celosvětovém dění na této planetě?

Studium postmodernismu mi pomohlo mnoho otázek zodpovědět, ale jelikož se jedná o komplexní myšlenkový směr, který prostupuje různými oblastmi lidského života, uměleckými oblastmi i vědními disciplínami, mnoho jiných otázek přineslo.

Ještě než přistoupím k samotnému tématu, je nezbytné dodat, že lze hovořit pouze o změně v myšlení „západních“ zemí, tedy euroamerické civilizace, neboť, podívám-li se na planetu Zemi globálně, lze vidět, jak je nesouměrně rozdělena na

části, které se od sebe vzájemně odlišují, a to nejen kulturou, ta by nebyla v celku až tak zásadní, ale především vzdělaností, která zahrnuje nejen základní vědomosti a znalosti, ale také uvědomování si sebe samého, vzájemnou toleranci, morálku a etiku. Ovšem vzdělanost neexistuje sama o sobě. Vzdělanost velice úzce souvisí i s jinými podstatnými skutečnostmi, které nelze v tomto ohledu vyloučit. Jedním z nejpodstatnějších pedestalů vzdělanosti je například svoboda lidu, neboť vzdělanost se rozvíjí pouze tam, kde je tato svoboda zajištěna.

Na malém modelu planety Země lze vykreslit oblasti s různou mírou „svobody“ lidu a také oblasti s její absencí. Není potřeba vykreslovat veškeré oblasti dopodrobna, neboť k celkovému porozumění vzájemné souvislosti mezi svobodou a vzdělaností postačí vykreslení pouze těch zemí, které se řídí principy demokracie, respektive liberální demokracie. Hovoří-li se tedy o problematice postmodernismu, pak se o něm jistě uvažuje pouze v rámci demokratických společností. (Například z postmodernismu vychází Listina základních práv EU.)

Zásadním zlomem v myšlení jedince by mohl být okamžik, kdy si sám sobě začal pokládat otázky, které se týkají „pravdy“ a těch, kteří takovéto „pravdy“ vlastní. Jedinčovo myšlení se postupně měnilo společně s tím, jak se měnila důvěra ve všechna tolik dříve uznávaná dogmata.

Ani minulost ale nelze považovat za důvěryhodnou, neboť nelze s jistotou říci, co je skutečné, co se opravdu v minulosti událo a co nikoliv. Není divu, když byly po staletí inkvizicí či jinými mocnáři ničeny knihy, které se nehodily jejich moci, a naopak byly vydávány pouze takové knihy, které jejich moci dobře sloužily.

Tím, že minulost ztratila na důvěryhodnosti, jako by jedinec ztratil pevná pouta, která ho po staletí pevně svírala. Jedinec se odpoutal od pevného řádu, osvobodil svou mysl a stal se opět „volným“, podobně jako tomu bylo na samotném počátku, kdy jedincova mysl byla nezatížena nepotřebnými informacemi. Mysl současného jedince se do určité míry odpoutala od minulých řádů, očistila se od některých dějinných nepravd a otevřela se všem novým myšlenkám a životním postojům.

Vedle již zmíněných důvodů, proč jsem zvolila právě toto téma, pro mne postmodernismus představuje také nejvíce vhodnou cestu nejen ke komplexnějšímu porozumění myšlení a chování současného jedince, současné společnosti a její kultuře, ale také vhodnou cestu, jak jasněji vidět pravidla, která se týkají celku, a jak jasněji vidět detaily, které, spojí-li se dohromady, vytvářejí celistvost, která předsta-

vuje skrytou harmonií, skutečný mír. Věřím, že studium této problematiky mi otevře takové prostory ve vnímání, které mi pomohou nejen lépe porozumět sobě samé, ale také mi pomohou naučit se lépe orientovat v tomto ne lehce definovatelném světě.

Cíl diplomové práce

Prvním cílem diplomové práce je dospět ke kompletnímu porozumění postmodernismu jako komplexního myšlenkového směru a jeho projevům v současné společnosti, v současné kultuře a také v oblastech jako je filozofie, estetika, architektura, výtvarné umění a literatura.

Druhým cílem diplomové práce je pomocí vybraných literárních textů poslední čtvrtiny dvacátého století vymezit zásadní projevy postmodernismu v literatuře a poté se pokusit charakterizovat hlavní vývojové tendence postmoderní literatury poslední čtvrtiny 20. a začátku 21. století.

Třetím cílem práce je pokusit se o vzájemné srovnání projevů postmodernismu v literatuře s dalšími druhy umění, zejména s architekturou a s výtvarným uměním.

Čtvrtým cílem práce je zaměřit pozornost na fungování postmoderních děl v mediálním prostředí, respektive na filmové a televizní adaptace literárních děl.

Metody řešení diplomové práce

V průběhu řešení tématu diplomové práce používám následující metody: analýzu a syntézu, dedukci a indukci, abstrakci a konkretizaci, analogii a protiklad.

V prvním, ve druhém a ve třetím tematickém celku, kde na základě studia základních pramenů dokládám současný stav poznatků o dané problematice, používám především metodu analýzy a syntézy a metodu srovnání.

V posledním tematickém celku, kde prezentuji vlastní tvůrčí přístup k řešení problematice, používám metodu analýzy a syntézy, dedukce i indukce, abstrakce i konkretizace, metodu analogie, protikladu a metodu srovnávání.

Řešení diplomové práce je založeno na syntéze poznatků o studované problematice a na rámcovém hodnocení stanovených cílů.

Struktura diplomové práce

Diplomová práce je rozdělena celkem do čtyř tematických celků, vyjma úvodní části do studované problematiky a závěrečného hodnocení stanovených cílů.

V prvním tematickém celku uvádím slovníkový výklad pojmu postmodernismus.

Ve druhém tematickém celku se na základě studovaných pramenů (J. M. Thompson, Jean-Francois Lyotard, Wolfgang Welsch, Zygmunt Bauman, Jean Baudrillard, Václav Bělohradský, Umberto Eco a Konrad Z. Lorenz) zabývám filozofickým a estetickým pojetím postmodernismu a na závěr uvádím shrnutí jeho základních myšlenek.

Ve třetím tematickém celku se zabývám architektonickým postmodernismem a poté srovnávám jeho principy s principy českého architekta Jana Kaplického. Vedle postmoderní architektury se v tomto celku také zabývám současným stavem výtvarného umění a poté uvádím dílčí umělecká hnutí postmodernismu.

V posledním tematickém celku se zabývám projevem postmodernismu v literatuře. Nejprve si na základě studovaných pramenů stanovuji přehled charakteristických rysů postmodernismu, které poté vyhledávám a interpretuji při interpretaci vybraných literárních textů poslední čtvrtiny 20. století: „báseň v próze“ *Neviditelná města* Itala Calvina, povídkový soubor *Nesmrtelnost* Jorge Luise Borgese a román *Foucaultovo kyvadlo* Umberta Eca. Na konci každého interpretovaného textu uvádím shrnutí jeho podstatných myšlenek, které pak použiji k závěrečnému hodnocení stanovených cílů.

2 UCHOPENÍ POJMU POSTMODERNISMUS

Slovník cizích slov definuje postmodernismus jako přístup ke světu a pojetí skutečnosti jako neredukovatelné plurality.¹

Odborný antropologický slovník definuje postmodernismus jako rozporné a protichůdné hnutí (rozumí se proti modernismu), které směřuje k novému, členitému pojetí kultury a poznání světa, které se začíná formovat počátkem 70. let dvacátého století, a to jak ve filozofii, vědě, literatuře a umění, tak i ve společenských institucích a v životní orientaci jednotlivců.²

Podle antropologického slovníku postmodernismus vychází ze společenské situace euroamerické civilizace a kultury (tzv. západního světa) padesátých let 20. století.

Tím, že kultura západního světa, jež je postavena na anticko-křesťanských základech, nebyla ochotna akceptovat i jiné kultury (např. kultury africké, jihoamerické a orientální, které jsou založeny na zcela jiných principech), se začala pod tlakem nově vznikajících sil (lidské svobody a tolerance) postupně rozpadat.³

Společenské konvence padesátých let bránily jakémukoli svobodnému rozhodování. I současní teoretikové postmodernismu H. Bertens a J. Natoli v úvodu společného díla *Encyklopedie postmodernismu* píší, že znamením nového věku, tedy postmodernismu, se stala léta šedesátá, která hlásala svobodu a osvobození od dusných konvencí a ortodoxií let padesátých.⁴ Právě šedesátá léta prolomila pevné zdi konvencí a otevřela cestu i jiným kulturám. Dobrým příkladem je například přijetí myšlenek a principů orientálního náboženství a filozofie (lze říci, že orientální filozofie takřka panovala šedesátým létům), neboť vykládaly zcela nové skutečnosti o podstatě jsoucna a bytí, které jedinec do této doby nepoznal.

Šedesátá léta přinesla mnoho „osvobození“, mezi něž se řadí například svobodné experimentování s drogami, pomocí nichž se jedinec dostával za hranice běžného vnímání (např. spisovatel William S. Burroughs, ale i mnozí umělci, hudebníci a jiné osobnosti z těchto let), nebo fenomén tzv. „volné lásky“ a také nově vznikající veřejné diskuze o tabuizovaných tématech.

¹ ABZ.cz: *slovník cizích slov* [online]. 2005-2006 [cit. 19. května 2012]. Dostupné z: http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/hledat?typ_hledani=prefix&cizi_slovo=postmodernismus.

² Malina, J. a kol.: *Antropologický slovník / Přírodovědecká fakulta* [online]. 2009 [cit. 19. května 2012]. Dostupné z: <http://is.muni.cz/do/1431/UAntrBiol/el/antropos/slovník.html>

³ Ibid.

⁴ Bertens, H., Natoli, J.: *Encyklopedie Postmodernismu*; přel. Štěp. Kaňa, Brno: Barrister & Principal, 2005, s. 7.

3 FILOZOFICKÉ A ESTETICKÉ POJETÍ POSTMODERNISMU

Výraz „postmoderní“ byl údajně prvně užit již někdy kolem roku 1870 anglickým malířem Johnem Watkinsem Chapmanem, který navrhnul postmoderní styl v malbě jako způsob, jak překonat francouzský impresionismus.

Mezi prvními, kdo o „postmodernismu“ filozoficky uvažoval, byl J. M. Thompson v článku „*Post-Modernism*“, který byl publikován ve čtvrtletním sborníku *The Hibbert Journal* s podnázvem „*A Quarterly Review of Religion, Theology, and Philosophy*“ v Londýně v roce 1914. Thompson v článku prohlašuje:

„*Le modernisme est mort. Vive le modernisme!*“⁵

Thompson nepovažuje „post-modernismus“ jednoduše za něco, co přichází po modernismu, ale mnohem více za něco, co implikuje podobnost s uměleckým hnutím zvané „post-impresionismus“⁶, neboť, stejně jako post-impresionista usiluje o zachycení jakékoli skutečnosti tak, jaká doopravdy je, o totéž usiluje i post-modernista. Thompson popisuje postmodernistu takto:

„*Similarly, the Post-Modernist is trying to find a scheme of forms which shall express the real and directly felt values of spiritual things, not perverted and obscured by their conventional embodiments.*“⁷

Mezi postimpresionistou a postmodernistou Thompson vidí paralelu. Ideálním umělcem postimpresionismu je takový jedinec, který dokáže vidět skutečnosti kolem sebe očima dítěte. Takový ideál má i postmodernista:

„*The Post-Modernist, too, must put the whole content of experience into his faith : yet his ideal is to believe simply and truly, as a child does, who has not yet learn the conventions which its parents teach it.*“⁸

⁵ [„Modernismus je mrtev. Ať žije modernismus!“] Thompson, J. M.: *Post-Modernism. The Hibbert Journal: A Quarterly Review of Religion, Theology, and Philosophy* [elektronické periodikum]. 1914, vol. 7 (1913-1914), no. 4, p. 733-745. [cit. 19. května 2012]. Dostupné z: <http://www.archive.org/stream/hibbertjournal12londonoft#page/732/mode/2up>.

⁶ *Ibid.*, s. 736.

⁷ [„Podobně postmodernista se snaží najít schéma forem, které by vyjádřilo ono skutečno a pomohlo by mu přímo pocítit hodnoty duchovních skutečností, nikoli převrácené a maskované jejich konvenčním začleňováním.“] *Ibid.*, s. 736.

⁸ [„Také postmodernista musí vnést celý obsah zkušeností do své vlastní víry: přesto jeho vzorem je věřit jednoduše a upřímně stejně jako dítě, které se ještě nenaučilo konvencím, jež ho učí jeho rodiče.“] *Ibid.*, s. 738.

Thompson interpretuje postmodernismus v souvislosti s tím, jak postmodernista přistupuje k otázkám, které se týkají náboženství. Postmodernistu interpretuje podle tří hledisek: kritické, institucionální a mystické.

Kritický přístup postmodernisty je následující: Postmodernista studuje evangelia stejně jako jakékoli jiné historické dokumenty. To znamená, že k náboženským textům přistupuje stejně jako k jakémukoli jinému historickému zdroji. Postmodernista posuzuje důvěryhodnost posvátného (náboženského) stejně jako důvěryhodnost světského (tradičního). Nestanovuje omezení, podmínky a limity svobodného šetření a dotazování. Postmodernista je připraven na to, že, bude-li studovat historické prameny, tak případně nenalezne důkaz toho, že Ježíš Kristus byl víc než jen člověk, nebo dokonce nenalezne důkaz, zda vůbec kdy Kristus žil. Je připraven na to, že případně zjistí, že Ježíš vědomě nezaložil církev, nevysvětlil duchovenstvo, nezavedl svátosti, ale že vše bylo jen dodatečnými myšlenkami, jež byly inspirovány památkou na jeho učení a na jeho osobnost. Je připraven přijmout cokoli, co dějiny mohou prokázat jako úpadek, zeslabení či omyly církve, a nechat každou křesťanskou instituci povstat nebo padnout za své zásluhy, za prokázané služby duchovním potřebám jedince.⁹

Pro postmodernistu ale žádný z těchto úsudků neznamená konečné tvrzení nebo řešení. Postmodernista se nepodepisuje pod žádný vyřčený soud.

„The Post-Modernist does not jump at novelties, or delight in shocking orthodox feelings. But he recognizes clearly that established methods of criticism are at work, which may at any moment call for the revision of our most cherished ideas. His duty is to insist on the method more than on the result, and yet to welcome every new bit of truth as definitely more divine than any untruth, however venerable.”¹⁰

Z hlediska okultního hovoří o postmodernismu ve smyslu jeho úlohy zodpovědět otázky, které se týkají křesťanství. Thompson považuje za důležité přesunout se od tradice ke zkušenostem: poznávat skutečnosti na základě vlastních zkušeností, a nikoli pouze na základě konvencí. Zároveň však zdůrazňuje, že je zapotřebí kriticky přistupovat k novým obhajobám se stejnou ostražitostí jako k obhajobám starým.

⁹ Ibid., s. 740.

¹⁰ [„Postmodernista ‚neskáče‘ k novotám nebo k potěšení z šokujících ortodoxních přesvědčení. Nýbrž zcela uznává, že stanovené metody kritiky ‚jsou na pochodu‘, jež mohou kdykoli volat po reformě našich nejmávanějších myšlenek. Jeho povinností je trvat mnohem více na metodě než na výsledku a ještě vítat každý nový kousek pravdy, a to ať už bude jakkoli duchovněji než jakákoli nepravda, jakkoli posvátná.“] Ibid., s. 740.

3.1 Co je postmoderno?

Za první filozofický koncept postmodernismu je považován spis předního představitele francouzské postmoderní filozofie Jean-Francoise Lyotarda, který nese název *O Postmodernismu* (La condition postmoderne, 1979, česky 1993).

Lyotard v korespondenci „*Postmoderno vysvětlovaná dětem*“¹¹ upozorňuje na to, že vše, co bylo uznáno včera, má být určitým předmětem podezření. Vyhláší nedůvěru „velkým vyprávěním“ („metanarativním příběhům“) a všezahrnující jednotě a zcela argumentuje proti tvrzení, jehož obhájcem je německý filozof Jürgen Habermas. Habermas je toho názoru, že projekt moderního myšlení zůstal nedokončen a že by měl být obnoven. Pro Lyotarda nikoli. Lyotard považuje projekt modernosti nikoli za nedokončený, nýbrž za zcela zničený, a to příčinou krvavé dějinné události, jejímž symbolem se stala skutečnost jménem „Osvětím“:

„V Osvětím byl fyzicky zlikvidován jeden moderní nositel suverenity: celý jeden lid. Tento zločin zahajuje postmoderní dobu. Už není věrohodný žádný příběh.“¹²

Pro Lyotarda je postmodernita nový projekt myšlení, který vyhláší konec všem velkým příběhům a všem univerzáliím.

Jeden z nejdůležitějších německy mluvících filosofů a teoretiků postmoderny Wolfgang Iser ve spise *Naše postmoderní moderna* (Unsere postmoderne Moderne, 1991, česky 1994) charakterizuje postmoderní svět jako křížení se „libida a ekonomie, digitality a kynismu“¹³, esoteriky¹⁴ a simulace, New Age¹⁵ a apokalypsy“.¹⁶ Postmoderním světem nazývá takový svět, který je plný „libovůle, všehochuti a odlišení se za každou cenu“.¹⁷ Iser ale rozlišuje mezi „postmodernismem“ a „postmodernou“. Nepovažuje je za jedno a totéž. Postmodernu chápe jako „stav radikální plurality“ a postmodernismus jako „způsob jejího uchopení“.¹⁸

¹¹ Nejedná se o dopisy, které by psal dětem, nýbrž o dopisy, které píše svým mladším přátelům a žákům.

¹² Lyotard, J-F: *O postmodernismu: Postmoderno vysvětlované dětem: Postmoderní situace*; přel. a úv. studii naps. Jiří Pechar, Praha: Filozofický ústav AV ČR, 1993, s. 30.

¹³ Starořecký filozofický názor o etické nezávislosti jedince.

¹⁴ Obor, který se zabývá mystickými záležitostmi

¹⁵ V překl. „nový věk“. Hnutí předpovídající přechod lidstva k toleranci a k souznění s přírodou.

¹⁶ Iser, W.: *Naše postmoderní moderna*; přel. Ivan Ozarčuk, Miroslav Petříček, Praha: Zvon, 1994, s. 9.

¹⁷ Ibid., s. 10.

¹⁸ Ibid., s. 12.

3.2 JEAN-FRANCOIS LYOTARD

3.2.1 Architektonický postmodernismus

Lyotard v korespondenci dále hovoří o postmoderní architektuře. Pro Lyotarda architektura nového věku „*otevřítá výhled na široce rozestřenu krajinu*“¹⁹. To znamená, že nejen pro postmoderního architekta, ale i pro každého postmoderního jedince již neexistuje žádný horizont univerzality. Každá skutečnost je vnímána s naprostou pluralitou a neredukovatelností.

Postmoderní architekturu nazývá *brikoláží*, kterou rozumí právě takové dílo, ve kterém je hojnost cizích prvků, a to jak prvků převzatých z předchozích období, tak i prvků soudobých. Charakteristickým rysem postmoderní architektury se stává naprostá pluralita a akceptace čehokoli.

O užívání principu univerzálního „jazyka“ v nové éře myšlení a tvoření Lyotard hovoří následovně: „*Jsmo ve světě vědotechniky jako jacísi Oliverové, hned příliš velcí, hned zas příliš malí, nikdy ne přiměřených rozměrů. V této perspektivě se požadavek jednoduchosti jeví jako směřování k barbarství.*“²⁰

3.2.2 Skutečnost pravdy a vědění

V eseji „*Postmoderní situace*“ se Lyotard zaměřuje na skutečnost všech „pravd“ a „vědění“, které jsou v postmoderním věku zpochybňovány.

Lyotard vidí skutečnost vědění v současném věku informatiky především v moci „vlády peněz“.²¹ Dobrým důkazem je mu současná situace vědy, jejíž existence by bez financí nebyla možná. Tato skutečnost je ale určitou hrozbou. Hrozbou toho, že věda a s ní i vědění jednou budou v rukou mocných, v rukou těch nejbohatších, kteří si budou moci vytvářet vlastní pravidla, podle kterých budou ostatní jedinci nuceni žít, aniž by si ale jakýkoli nátlak nuceného „řádu“ uvědomovali.

S vědou a s věděním nepopíratelně souvisí skutečnost „pravdy“, a tak všichni ti, kteří budou vládnout vědě, budou mít největší předpoklady vládnout i pravdě.²²

¹⁹ Lyotard, J-F: *O postmodernismu: Postmoderno vysvětlované dětem: Postmoderní situace*; přel. a úv. studii naps. Jiří Pechar, Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993, s. 69.

²⁰ Ibid., s. 71.

²¹ Ibid., s. 106.

²² Ibid., s. 151.

Je-li vnitřní strukturou světa především mocenský boj, boj o bohatství a boj o nepřemožitelnou moc, pak je otázkou, jestli lze takovým vědám a věděním, které jsou těmito vědami produkovány, a následně všem „pravdám“, důvěřovat.

Jako by celá sama historie byla z pohledu současnosti jednou neucelenou, fragmentovanou mozaikou, které nelze s jistotou důvěřovat. Důvodem k takovýmto myšlenkám je skutečnost, že v současnosti dochází k neustálému odhalování dalších možných podob dějinných „skutečností“, které v jedinci evokují pocit, že mu mnohé skutečnosti byly po dlouhou dobu cíleně tajeny. Jako by současný jedinec měl nový úkol: nalézt pravdu o vlastní minulosti a znovu napsat dějiny.

I přese všechny nespravedlnosti ohledně „vlastnění vědění a pravdy“ je podle Lyotarda svět postmoderního „vědění“ světem, jaký nebyl nikdy předtím, a to především ve smyslu otevřenějšího přístupu k informacím. V současnosti jsou informace mnohem více přístupné nejen odborníkům, ale komukoli, kdo o ně zažádá. Podle Lyotarda již neexistují vědecká tajemství a omezování, jako tomu bylo v dobách minulých. (S tímto tvrzením nemohu souhlasit, neboť vědecká tajemství a omezování stále existují. Ani všechny informace nejsou jedinci zpřístupněny, neboť vždy představují určité vyšší zájmy, a to ať už v rámci bezpečnosti či jiného záměrného utajení.)

Éra postmodernismu pro Lyotarda znamená nejen svobodnější přístup k informacím, ale i vzájemné propojování informací mezi různými vědními disciplínami. To znamená přijetí principu interdisciplinárnosti.²³

²³ Ibid., s. 159-160.

3.3 WOLFGANG WELSCH

3.3.1 Radikální proměny moderní společnosti

Proměny, kterými prošla společnost moderní, lze vidět v charakteru současné společnosti: Společnost průmyslově výrobní se proměnila v postindustriální společnost služeb a aktivit, která současnému jedinci, namísto od jedince doby industriální, jehož hlavním úkolem bylo především společnosti „sloužit“ a naplňovat určité společenské požadavky, poskytuje dostatečný prostor, ve kterém se může plně zabývat sebou samým. Dále se změnila struktura komunikace. Proměny technologií určitým způsobem zpřístupnily cestu k informacím. Byly přijaty esoterické tradice, uznány alternativní postupy v lékařství a také se zásadně změnily koncepce psychologie a i jiných vědních disciplín.

3.3.2 Postmoderní umění

Radikální proměnou prošla i „filozofie“ umění. Tím, že postmoderna „uzavřela“ propast mezi umělcem a publikem, tak se nadobro změnil přístup člověka k člověku. Od této chvíle profesionál i amatér jsou si rovni. Ani jeden není výš nebo níž. I ten „nejobyčejnější“ jedinec „z ulice“ se může stát umělcem. (Každý jedinec je svým způsobem umělec, a proto, hovoří-li Welsch o setření hranic mezi umělcem a amatérem, mohl by mít na mysli především vzájemný respekt. Od této doby je každý, kdo se chce nějakým způsobem projevit či cokoli vytvořit, respektován jako umělec, a to nehledě na to, odkud pochází nebo kým je.) O vstupu postmoderny do oblasti umění se Welsch vyjadřuje následovně:

„Stárnoucí nevraživé kritiky vytlačuje z jejich statusu elity, čímž osvobozuje mladé masové publikum.“²⁴

„Filozofie“ umění se sice pozměnila, ale principy umění předešlého podle Welsche zůstávají zachovány. Stejného názoru je i Lyotard, který považuje postmodernu za pokračování hnutí avantgardního. Estetika avantgardy je tedy stále aktuální, stále je významnou součástí umělecké scény i celkového uměleckého vývoje.

²⁴ Welsch, W.: *Naše postmoderní moderna*; přel. Ivan Ozarčuk, Miroslav Petříček, Praha: Zvon, 1994, s. 25.

Jelikož mezi zásadní principy postmodernismu patří pluralismus a akceptace čehokoli, tak zásadním rysem „postmoderního“ umění je absolutní *heterogenita*. To znamená užívání nejrůznějších kombinací různých prvků, technik a postupů.

3.3.3 Postmoderní literatura

Postmoderna proměnila i oblast literatury, a to tak, že ovlivnila přímo její „střed“, přímo samotného spisovatele.

Welsch postmoderního spisovatele nazývá „*dvojím agentem*“. Kým může být prakticky kdokoli, kdo je schopen proniknout do vícera světů zároveň. Takový spisovatel je schopen souběžně existovat například jak ve světě technologií, tak v říši zázraků - a společně s nimi i ve světě mýtů i v dimenzích sexuality.

K tomu, aby byl spisovatel schopen takového pronikání do vícera světů zároveň, musí umět užívat vícero „jazyků“ současně. To znamená, užívat jak jazyka skutečnosti, tak jazyka fikce, jak jazyka „vybraného“, tak jazyka lidového. Konečným výsledkem užívání takovýchto principů je pak mnohvrstevnatý literární text, ve kterém se všechny užití jazyky vzájemně prolínají.²⁵

V názorech o charakteru postmoderní literatury se Welsch shoduje s názory francouzského filozofa Jacquese Derridy, který proklamuje, že je zapotřebí naučit se novému způsobu psaní, který bude vytvářet takové texty, které „promlouvají“ současně vícero jazyky. Z jednoho textu tak bude vznikat několikero dalších textů, které v konečné podobě budou tvořit jeden mnohvrstevnatý literární text.²⁶

Derrida říká, že psaní je „*určitý druh bydlení*“²⁷, čímž jakoby ponouká současného jedince k tomu, aby si lépe uvědomoval skutečnosti, které se kolem něho každodenně dějí, a aby se sám pokusil zodpovědět otázky typu: Kdo je ten, kdo „staví“ svět? Kdo je ten, kdo „píše“ svět? Takovéto myšlenky, které jsou v postmoderním věku určeny nikoli pouze „zasvěceným“, nýbrž komukoli, poskytují jedinci dostatečný prostor ke svobodnému vyjádření vlastních názorů a myšlenek, které mu pomohou nalézt si ten nejvhodnější prostor k žití.

Welsch s Derridou souhlasí a dodává, že i „*stavění a bydlení jsou způsoby, jak psát*“²⁸, čímž dokazuje přijetí postmoderní myšlenky vzájemného propojování myš-

²⁵ Ibid., s. 26.

²⁶ Ibid., s. 62.

²⁷ Ibid., s. 63.

²⁸ Ibid., s. 63.

lenek z různých oblastí života. Welsch propojuje konkrétně dva celky, psaní s architekturou, které mají nepochybný význam při strukturování tohoto světa.

3.3.4 Postmoderní jedinec

Podle Welsche je postmoderním jedincem každý, kdo si bez jakýchkoli pochybností uvědomuje „*neredukovatelnou rozmanitost všech jazykových, myšlenkových a životních forem*“. Welsch ale podotýká, že k tomu, aby jím jedinec byl, nemusí nutně žít na konci 20. století. Věrným důkazem mu jsou mnohé osobnosti z časů minulých (např. Kant, Diderot, Pascal nebo Aristoteles), které již ve své době mohly říci, že jsou svými myšlenkami postmoderní.²⁹

Tím, že autority doby moderní ztratily na své síle, současný jedinec nežije pod tlakem věčných příkazů a pravidel, nýbrž je ponechán pouze sám sobě, svému vlastnímu úsudku a rozhodnutí. Současný jedinec má tak za cíl jediné, a to naučit se v tomto „novém světě“ žít. V tomto smyslu Welsch hovoří o důležitosti *selekce*: „*Nejde již o přizpůsobování se světu, nýbrž o volbu příhodného světa. V rozmanitosti možností je třeba nalézat ty, které jsou příhodné pro mne a k nimž se hodím já sám. Nalézt tento prostor je novým uměním.*“³⁰

3.4 ZYGMUNT BAUMAN

3.4.1 Postmoderní společnost, kultura a jedinec

Polsko-britský sociolog Zygmunt Bauman v souboru úvah *Úvahy o postmoderní době* (1993, česky 1995) hovoří o postmoderní společnosti jako o společnosti odsouzené k „*životu na rozcestí*“³¹. Příčinu tohoto stavu vidí v odpoutání se od dříve uznávaných návyků a stereotypů (církve a jiné instituce), které jedinci po celou dobu poskytovaly určitou jistotu a „řád“. Z tohoto důvodu vidí Bauman současného jedince odsouzeného k žití v nejistotě, kdy je odkázán pouze na sebe samého, pouze na své schopnosti a na svá rozhodnutí.

²⁹ Ibid., s. 43.

³⁰ Ibid., s. 114.

³¹ Bauman, Z: *Úvahy o postmoderní době*; Praha: Sociologické nakladatelství, 1995, s. 22.

Kromě nejistoty současnou společnost charakterizuje také *neurčitost*, která je důsledkem ztráty důvěry v „pravdy“ a ve všechna „velká vyprávění“. (V názorech o povaze dějinných „pravd“ se shoduje s Lyotardem.)

Tak jak říká Welsch, že cílem současného jedince je naučit se v tomto novém světě žít, tak Bauman podotýká, že, aby byl jedinec schopen v současném světě naplno žít, tak se především musí naučit v neurčitosti žít.

Cestu k životnímu úspěchu Bauman vidí ve schopnosti adaptace. Chce-li tedy současný jedinec žít spokojený život, tak by se měl této schopnosti naučit, tzn. nevěnovat příliš pozornosti jednou zvolenému cíli, nýbrž být schopen rychlé změny a naučit se rychle přizpůsobovat nově vzniklé situaci; a také uznat fakt, že současnosti „vládne“ pomíjivost, pružnost zájmů a nezbytnost neustále se učit novému.³²

Postmoderní život Bauman charakterizuje podobně, jako Welsch charakterizuje postmoderní umění, tj. jako život „*nespojité, nekonekventní, fragmentární, nestálý a epizodický*“, ve kterém se jedinec snaží o „*nalezení vlastní identity*“.³³

3.4.2 Fenomén postmoderní identity

Bauman považuje identitu nikoli za skutečnost, která je jedinci vrozená, nýbrž za skutečnost, která se utváří postupně během života, a za skutečnost, kterou je jedinec nucen hledat. Postmoderní jedinec se stává takovýmto „hledáčem“. Hledá vlastní identitu, neboť si uvědomuje důležitost sebe sama. Každý jedinec cítí potřebu být identifikován, znát své vlastní *já*, ale postmoderní jedinec si důležitost vlastní identity mnohem více uvědomuje (např. fenomén tetovaných i jinak upravovaných těl).

Bauman je toho názoru, že nikdo nestrpí neurčitost sebe sama. Nikdo nesnese neklid, který mu neznalost sebe sama způsobuje. Ona neurčitost vlastní identity se stává fenoménem současnosti, neboť stále více jedinců si uvědomuje, kam až mohou směřovat její důsledky. Například Bauman neurčitost vlastní identity považuje za jednu z hlavních příčin vzniku schizofrenie, neboť právě ta je definována jako „rozpad“ vlastní identity a také jako nemožnost sebeidentifikace. V souvislosti s četností jejího výskytu se o ní v současnosti hovoří jako o nemoci 21. století.

I přestože se jedinec snaží o nalezení vlastní identity, Bauman je toho názoru, že postmoderní věk spíše preferuje jedince, který nemá přesně vymezenou identitu.

³² Ibid., s. 35.

³³ Ibid., s. 25.

„Absence“ identity a schopnost odpoutat se od všeho, co by ji mohlo nějakým způsobem vymezit. Nezabývat se příliš dlouho jediným předmětem. Nevázat se příliš na materiální věci a zachovávat si určitý odstup a emoční zdrženlivost od všeho, co nějakým způsobem poutá pozornost. To vše jsou atributy, jimiž se podle Baumana vyznačuje postmoderní osobnost.³⁴

3.4.3 Postmoderní vnímání kategorie času

Vnímání kategorie času se změnilo. Čas již není „*kontinuálním procesem*“, nýbrž „*souborem epizod*“, které mohou postupovat jak „*za sebou*“, tak současně „*vedle sebe*“.³⁵ Čas přestává být přímku, kde se sled jednotlivých událostí řídí pravidly chronologie. Charakter postmoderního života podle Baumana nejlépe vystihuje „*povaha*“ televizního seriálu: televizní seriál je jako celek rozdělen na díly, kde každý díl „*vypráví*“ vlastní příběh, a tak znalost jednoho příběhu, který v rámci jednoho dílu začíná i končí, není podmínkou k porozumění dílům jiným.³⁶

3.4.4 Fenomén pomíjivosti

Nestálost se projevuje také v mezilidských vztazích. V postmoderní době je trvání jakéhokoli vztahu neurčité. Bauman postmoderní vztahy definuje jako vztahy, které trvají jen do té doby, „*dokud přinášejí uspokojení*“³⁷.

Stejně tak je tomu i v intimních mezilidských vztazích. „*Láska až za hrob*“, která byla vzorem éry moderní, byla nahrazena tzv. láskou „*souběžnou*“, která je definována jako „*čistý vztah, který je sám sobě cílem*“.³⁸ Intimní vztahy doby postmoderní se tedy orientují pouze samy na sebe, tzn. na konkrétní vnitřní prožitky.

Důležitým zvratem v intimních vztazích byl podle Baumana vynález antikoncepce, neboť od té doby vztahy přestaly být zatíženy vnějšími faktory, jako je například strach z rodičovství nebo strach z dlouhodobého závazku.³⁹ Intimní vztahy současnosti se také stávají určitým fenoménem, neboť tím, že jsou nestálé, že opakovaně pomíjí a zároveň vznikají, jako by se neustále „*řítily*“ někam do „*ztracena*“.

³⁴ Ibid., s. 35.

³⁵ Ibid., s. 33.

³⁶ Ibid., s. 34.

³⁷ Ibid., s. 35.

³⁸ Ibid., s. 35-36.

³⁹ Ibid., s. 36.

Bauman postmoderní kulturu nazývá věkem „každodenní pomíjivosti“. Tato pomíjivost ale není trvalým stavem, nýbrž stavem dočasným, který lze kdykoli vrátit zpět. Veškeré „objekty fascinace, idoly davů, sláva a popularita“ „neumírají“, ale pouze „mizí“.⁴⁰ Jinými slovy, jakmile nějaký objekt fascinace ztratí své „kouzlo“, bude odsunut z dosahu pozornosti, ale pouze dočasně, a jakmile bude potřebován, bude opět navrácen zpět. Postmoderní pomíjení tedy není definitivní.

Kromě pomíjivosti Bauman postmoderní kulturu považuje za místo plné „kreativity a komunikace, produkce a čtení znaků, sebetvorby a transcendence“, za místo plné „rozmarů, vrtochů, podivínství, výstředností“, jehož součástí je jedinec - „sběrač požitků“ - který „chutná“ život všemi smysly.⁴¹ Aby ale jedinec dosáhl požitků, které se mu v současnosti nabízí, a aby byl schopen žít svůj život naplno, musí se podle Baumana starat o to, aby v žádném případě „nezrezivěl, nezatvrdnul, nezatuchnul nebo nezaschnul“, aby neztratil tempo s „proměnlivostí vkusu“.⁴²

3.5 JEAN BAUDRILLARD

3.5.1 Vášeň k iluzi

Jean Baudrillard, kritik moderní společnosti a moderní teorie, který je často považován za vůdce francouzské postmoderní teorie, ve spise *Dokonalý zločin* (La crime parfait, 1995, česky 2001) hovoří o zločinu, kterého se současná společnost dopustila a který nelze přehlédnout. Tímto zločinem je „zavraždění reality“⁴³.

Podle Baudrillarda existuje ještě něco daleko mnohem silnějšího než je realita. Něco, co předčí skutečnou vášeň i štěstí. Tou mocnou silou je „vášeň k iluzi“⁴⁴.

Kde v prostoru má své místo realita a kde iluze, vysvětluje pomocí zrcadla.

Každý jedinec má nějakou touhu. Co je ale všem jedincům společné, je touha poznat vlastní tvář. Již od dávných dob minulých jedinec drží v rukou nástroj, kterému „důvěřuje“. Věří jeho schopnostem, že doopravdy ukazuje skutečnou podobu vlastní tváře. Přes to přese všechno jako by ale zrcadlo nějaké tajemství neustále skrývalo. Ne náhodou je častým motivem mnoha dějinných příběhů i příběhů sou-

⁴⁰ Ibid., s. 37.

⁴¹ Ibid., s. 92.

⁴² Ibid., s. 75.

⁴³ Baudrillard, J: *Dokonalý zločin*; přel. Alena Dvořáčková, Olomouc: Periplum, 2001, s. 15.

⁴⁴ Ibid., s. 15.

časných (nejen v literatuře, např. v díle *Neviditelná města* Itala Calvina, v povídkovém souboru *Nesmrtelnost* Jorge Luise Borgese, v románu *Foucaultovo kyvadlo* Umberta Eca, ale i ve filmové tvorbě).

Baudrillard považuje zrcadlo za nedokonalý nástroj, který každý obraz zkresluje. Ani jedinec není schopen identifikovat vlastní tvář. Jedinec se tak ocitá v jakémisi prostoru mezi realitou (má skutečná tvář) a iluzí (obraz v zrcadle) a je nucen se rozhodnout, jakou cestu zvolí (realitu nebo iluzi). Jedince, který se rozhodne vydat na cestu k realitě, Baudrillard nazývá „hledáčem“ skutečné podoby vlastní tváře, neboli „hledáčem“ vlastní identity. (Podobně o jedinci a o identitě hovoří i Z. Bauman.)

Takovéto hledání je ale podle Baudrillarda předem odsouzeno k zániku, neboť stejně tak jako zrcadlo, ani druhý jedinec není v tomto ohledu důvěryhodný. Podle Baudrillarda se jedinec stává „*definitivně neidentifikovatelným*“, „*skutečná podoba vlastní tváře tajemstvím a cesta k poznání tohoto tajemství touhou*“.⁴⁵

Jako by byl tímto jedinec odsouzen žít ve věčné schizofrenii. Stejněho názoru je i Z. Bauman, který říká, že schizofrenie je způsobena z neurčitosti vlastní identity.

Na otázku, co by se stalo, kdyby jedinec spatřil svou tvář takovou, jaká ve skutečnosti je, Baudrillard odpovídá, že „by to pro jedince znamenalo šílenství, neboť by již neexistovalo žádné tajemství“.⁴⁶

Tato myšlenka ale vyvolává několik dalších otázek. Například: Jaká je skutečná podstata „šílenství“ jedinců, kteří jsou zavíráni do nemocničních ústavů? Mohli by oni jedinci být těmi, kteří poznali ono dávné tajemství či svou pravou tvář?

Co se stane, rozhodne-li se jedinec pro opačnou cestu, pro cestu k iluzi, Baudrillard neodpovídá. Iluze ale má svá synonyma. K iluzi se poutá lež a faleš. Pokud by se tedy jedinec rozhodl pro život v iluzi, rozhodl by se tím žít v klamu, ve falši a lži?

Baudrillard tímto příkladem (pomocí zrcadla) ukazuje, kde v prostoru je umístěna realita a kde iluze. Je toho názoru, že iluze je vše, co dnes a denně kolem sebe vidíme, zatímco realita se „vznáší“ někde kolem nás.

Nepoznaná realita byla „zavražděna“ a společnosti vládne iluze pomocí „simulace, her obrazů a znaků“. Tak zní Baudrillardova charakteristika současné společnosti.

Veškeré mediální simulace skutečnosti, které jsou skutečnější než sama skutečnost, nazývá *hyperreálnem* a jako typický příklad uvádí veškeré zábavní parky (např.

⁴⁵ Ibid., s. 15.

⁴⁶ Ibid., s. 15.

Disneyland), konzumní světy (nákupní centra), televizní programy a veškeré nástroje, které jedinci umožňují vstupovat do různých světů fantazijních obrazů.

Veškeré tyto modely, obrazy a kódy hyperreálného jsou považovány za mocný nástroj k ovládnutí myšlení a chování jedinců, neboť nabízí něco nového, něco dosud nepoznaného, a to je, vyjma nových prožitků, možnost úniku od každodenních stereotypů a povinností do snových světů, kde může být „skutečné“ vše, cokoli si jen lze představit.

3.6 VÁCLAV BĚLOHRADSKÝ

3.6.1 Nejen tvůrčí psaní, ale i tvůrčí čtení

Český filozof a sociolog Václav Bělohradský v souboru esejí *Společnost nevolnosti* (2007) hovoří o postmodernismu podobně jako J. F. Lyotard a Z. Bauman.

V esejí *Tvůrčí čtení* s podtitulem *Interpretace v epoše nadbytku komunikace* hovoří o nutnosti učení se „správnému“ čtení. Texty nelze číst náhodně, ledabyly a beze smyslu, jak lze postupovat v případě tvoření textů. Bělohradský upozorňuje na to, že, pokud se jedinec nenaučí texty „správně“ číst, tak nejenže neporozumí jejich smyslu, ale i hrozí nebezpečí toho, že jednou bude obklopen nadbytkem textů, z nichž si nebude umět vybrat ty správné. Nadbytkem přebytečných nebo nepochopitelných textů se zabývají i mnozí postmoderní literáti, jejichž texty jsou určitým varováním (např. povídka *Babylonská knihovna* nebo *Zpověď unaveného muže* Jorge Luise Borgese).

Teorii interpretace se podrobně zabývá například Umberto Eco v souboru esejí *Meze interpretace* (*I limiti dell'interpretazione*, 1990, česky 2004).

3.6.2 Postmoderní jedinec jako součást vyššího celku

V esejí *Postmodernismus* Bělohradský charakterizuje postmoderního jedince jako jedince, který se už nepovažuje za tvůrce všeho živého i neživého, nýbrž za součást celkového bytí planety Země.

V esejí dále hovoří o problematice významů a znaků.

Podle Bělohradského jsou významy a znaky pouhým odkazem na další jiné významy a znaky, jejichž důvěryhodnost nelze vždy s jistotou ověřit. Touto proble-

matikou se zabývá i Italo Calvino v díle *Neviditelná města* a Umberto Eco v románu *Foucaultovo kyvadlo* (viz interpretace literárních textů).

O postmoderní společnosti Bělohradský hovoří jako o určité „svobodě hlasu“. Zatímco pro společnost moderní byla charakteristická „*asimilace*“, v níž šlo především o to, aby se jedinec podřídil pouze jednomu univerzálnímu pravidlu, ideálem společnosti postmoderní se stala „*disimilace*“, která znamená opak, tedy jedince „*neasimilovat*“, neodepírat mu jeho svobodná vyjádření.⁴⁷

O problematice „velkopříběhů“ hovoří podobně jako J. F. Lyotard. Oba vidí důsledky rozpadu „velkých vyprávění“ pozitivně. Například Bělohradský říká, že díky jejich rozpadu nastal spor „velkých pravd“, které jsou častou příčinou střetů národních literatur a mnoha jiných konfliktů, a že se také díky jejich rozpadu jedinci zpřístupnily tzv. „*otázky pozadí*“⁴⁸, které si dříve v důsledku neustálého shonu za materiální jistotou neměl možnost uvědomovat.

O estetice postmodernismu hovoří stejně jako Z. Bauman o postmoderním životě a kultuře, tj. ve smyslu „nestability dějů a proměnlivosti“. Cokoli, co se v postmoderním věku objeví, jakmile se objeví, ani se nestačí „usadit“ a v mžiku je nahrazeno něčím jiným. Estetika postmodernismu se řídí aktuální módností.

Pro Bělohradského je postmoderní epocha epochou „*komplexnosti*“, ve kterém nastává změna paradigmatu, „*mění se způsob, kterým se prezentuje skutečnost*“.⁴⁹

Moderní paradigma, které hlásá „*spravedlivější svět pro všechny, kde rád vítězí nad chaosem*“, ztratilo na důvěryhodnosti, a tak bylo nahrazeno paradigmatem jiným, postmoderním, které hlásá, že „*řád a chaos jsou komplementární*“, že je „*každá hodnota historicky omezená*“ a že „*rozpory a nahodilosti nelze odstranit*“.⁵⁰

⁴⁷ Bělohradský, V.: *Společnost nevolnosti: eseje z pozdější doby*; Praha: Sociologické nakladatelství, 2007, s. 103.

⁴⁸ Ibid., s. 106.

⁴⁹ Ibid., s. 205.

⁵⁰ Ibid., s. 205.

3.7 UMBERTO ECO

3.7.1 Masová kultura a fenomén kýče

Italský sémiolog, estetik, filozof a spisovatel, představitel postmoderny a avantgardy 60. let 20. století, Umberto Eco v díle *Skeptikové a těšitelé* (Apocalittici a integrati, 1964, česky 1995) uvažuje o problematice masové kultury a fenoménu kýče.

Eco je toho názoru, že problematika masové kultury je především průmyslovou záležitostí. Své tvrzení argumentuje třemi následujícími hledisky:

Zaprvé, i přestože masmédia působí na různorodé publikum, řídí se pouze „průměrným vkusem“. Zadruhé, masmédia podléhají především „zákonu nabídky a poptávky“, a tak zprostředkují publiku výhradně to, co si publikum přeje. Zatřetí, masmédia podporují především „pasivní a nekritický pohled na svět“, nečiní diváka aktivním a nerozvíjí u něj schopnost kritického myšlení, které vzbuzuje touhu po poznání nových skutečností.⁵¹ Za typické masové prostředky Eco považuje komiksy, televize, detektivky a science fiction.

V eseji *Struktura nevkusů* hovoří o kýči jako o díle, které se „chlubí cizím peřím, cizími zkušenostmi a nabízí se bezvýhradně jako umění“.⁵²

V souvislosti s postmoderní dobou hovoří o tak zvané *demýtizaci* a *demystifikaci*. „Demýtizací“ rozumí „rozpad institucionalizovaného symbolického významu repertoáru“.⁵³ To znamená, že dochází k odstraňování středověkých předsudků a dějinných nepravd. „Demystifikací“ rozumí „identifikaci toho, co je za obrazem“.⁵⁴ To znamená, že dochází k odhalování jakékoli mystifikace, tedy úmyslného klamání.

Eco dále uvažuje o tom, jakým možným způsobem jednou bude probíhat komunikace a zprostředkovávání informací (dílo bylo vydáno v šedesátých letech, rozumí se tedy zřejmě blízká budoucnost, tedy 21. století). Ecova vize je spíše než pozitivní určitým varováním, neboť říká, že, přežije-li díky rychlému technologickému rozvoji vůbec nějaká komunikace, tak nikoli v prostém dialogu mezi lidmi, ale pouze ve formě výměny dat a zpráv o aktuálním dění.

⁵¹ Eco, U.: *Skeptikové a těšitelé*; přel. Zdeněk Frýbort, Praha: Svoboda, 1995, s. 44-55.

⁵² Ibid., s. 125.

⁵³ Ibid., s. 239.

⁵⁴ Ibid., s. 244.

Lze bezpochyby říci, že o čem Eco hovořil před čtyřmi desetiletími, se stalo každodenní skutečností nebo alespoň tím, co kolem sebe jedinec 21. století každodenně vidí. Rychlý rozvoj internetu jako celosvětové sítě, pomocí které může jedinec komunikovat a propojit se s jakoukoli částí světa (rozumí se místa s přístupem k internetu), aniž by bylo nutné, aby opustil svůj dům.

Jedinec, který pochází ze světa informací, není podle Eca jedincem „regenerovaným a osvobozeným“, ale „mutantem“, pro kterého je potřeba sestavit „*nové ideály lidskosti o formování člověka, nové systémy hodnot a nové cesty k osvobození*“.⁵⁵

3.8 KONRAD Z. LORENZ

3.8.1 Postmoderní jedinec na útěku před vlastní samotou

Rakouský zoolog, zakladatel etiologie a nositel Nobelovy ceny za fyziologii a medicínu Konrad Zacharias Lorenz v díle *Osm smrtelných hříchů* (Die acht Todstunden der zivilisierten Menschheit, 1973, česky 1990) hovoří o osmi smrtelných hříchích lidstva, kterými jsou: přelidnění planety Země, pustošení přírodního prostředí, závod člověka se sebou samým, mizení všech silných citů způsobené změkčilostí, genetický úpadek, rozchod s tradicí, rostoucí poddajnost lidstva vůči doktrínám a vyzbrojení lidstva nukleárními zbraněmi.

Kromě výše jmenovaných hříchů hovoří také o současném jedinci jako o jedinci, který je v neustálém spěchu, čímž působí dojem, že před něčím neustále utíká.

Lorenz je přesvědčen, že současný jedinec utíká ze strachu z vlastní samoty, neboť právě samota poskytuje dostatečný prostor na chvíli se zamyslet nad sebou samým. Současný jedinec se obává se toho, že právě samota by mu mohla ukázat skutečnou podobu sebe sama, která by mohla být i děsivá.

⁵⁵ Eco, U.: *Skeptikové a těšitelé*; přel. Zdeněk Frýbort, Praha: Svoboda, 1995, s. 394.

3.9 Shrnutí myšlenek o postmodernismu

Filozofické a estetické pojetí postmodernismu je následující: Je vyhlášena nedůvěřivost jednotě a metanarativním příběhům. Princip univerzality je nahrazen principem plurality. Postmoderní život je plný libovůle, kombinace rozličného, záliby v iritaci a akceptace čehokoli. Princip vícejazyčnosti a mnohonásobnosti, neredukovatelnosti a rozmanitosti všech životních forem. Princip fragmentace, nespojitosti a epizodičnosti. Neurčitost a nestabilita dějů. Fenomén nespokojenosti, rozervanosti a schizofrenie. Hledání vlastní identity, návodu na život a příhodného světa pro život. Princip disimilace a interdisciplinárnosti. Postmoderní život je plný kreativity, komunikace, produkce, čtení znaků, sebetvorby, transcendence, sbírání prožitků a požitkářství, podivínství a výstředností. Boření hranic, jedinec je autorem i aktérem. Fenomén nedefinitivnosti pomíjení. Uzavírání propasti mezi umělcem a publikem. Radikální imploze, stírání hranic mezi realitou a iluzí. Hry obrazů a znaků; hyperreality, medializace a simulace skutečnosti, jež je skutečnější než sama skutečnost. Nedůvěřivost významům a znakům, které odkazují na „skutečnost“. Centrem dění již není člověk, nýbrž planeta Země. Princip demýtizace a demystifikace. Odhalování „otázek pozadí“. Rozpory a nahodilost nelze odstranit. Chaos a řád jsou komplementární.

4 POSTMODERNISMU V ARCHITEKTUŘE A VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ

4.1 Projevy postmodernismu v architektuře

Prvním přísným kritikem modernistické hegemonie v umění a v akademické sféře byl architekt a obhájce architektury Robert Venturi dílem *Složitost a protiklad v architektuře* (Complexity and Contradiction in Architecture, 1966, česky 2006).

Koncept tohoto díla změnil paradigma architektonického diskursu a stal se manifestem postmoderní architektury.

Venturi ve svém manifestu vyhláší následující principy:

„Líbí se mi prvky, které jsou hybridní, spíše než dokonalé, pokřivené, spíše než přímé, ambivalentní, spíše než zřetelné, perverzní stejně jako neosobní, nudné stejně jako zajímavé, konvenční, spíše než designérské, schopné spíše pojímat než vylučovat, redundantní spíše než prosté, pozůstatkové a zároveň novátorské, rozporné a nejasné, spíše než přímé a jasné. Dávám přednost neurovnané vitalitě před zjevnou jednotou ... Upřednostňuji ‚jak-tak‘ před ‚bud‘, anebo‘.“⁵⁶

Architektura by měla být pluralitní, „promlouvat“ mnoha jazyky (podobně jako literární text) a působit na publikum svou mnohovýznamovostí. Jelikož svým manifestem upřednostňuje „filozofii“ *jak-tak*, tak použití moderních prvků nevylučuje.

Pro kritika soudobé architektury Charlese Jenckse, známého spisem *Jazyk postmoderní architektury* (1981), je postmoderní architektura jakýmsi „hybridem“, který se snaží komunikovat s různými skupinami příjemců. To znamená, že „promlouvá“ jak k „elitě“, tak i k „lidem z ulice“.

Aby postmoderní architektura byla schopna komunikovat s různými skupinami recipientů, musí spojovat vícero kódů (architektonických „jazyků“) současně (postmoderní architekt se tedy řídí stejným principem jako postmoderní spisovatel). Například spojovat tradiční kód s moderním, elitářský kód s populárním či internacionální kód s regionálním. Základním kritériem architektonického postmodernismu se tedy stává „dvojitý kódování“ (i „vícenásobné“, „vícejazyčné“)⁵⁷ podobně jako u postmodernismu literárního (viz W. Welsch).

⁵⁶ Bertens, H., Natoli, J.: *Encyklopedie Postmodernismu*; přel. Š. Kaňa, Brno: Barrister & Principal, 2005, s. 275.

⁵⁷ Welsch, W.: *Naše postmoderní moderna*; přel. Ivan Ozarčuk, Miroslav Petříček, Praha: Zvon, 1994, s. 29.

Stejného názoru je i Jean-Francoise Lyotard, který v korespondenci *Postmoderno vysvětlované dětem* hovoří o tom, že pro postmoderního jedince (a zejména architekta) již neexistuje univerzální výklad světa. Postmoderní architektura je „brikoláží“, kde se mísí různé prvky, prvky novodobé i prvky z předchozích stylů a období.⁵⁸

Profesor Dalibor Veselý, teoretik moderní architektury, v publikaci *Architektura ve věku rozdělené reprezentace: problém tvořivosti ve stínu produkce* (2008) píše:

„Dnešní fenomény jako postmodernismus ilustrují novou úroveň sebedůvěry, pro niž je charakteristické nekritické přijímání falešných názorů, jež jsou ‚vydávány za pravdy a používány s neomezenou svobodou‘.“⁵⁹

Pro současného jedince, ať už uvažuje či tvoří jakkoli výstředně, neexistují omezení ani obavy z pocitu studu při projevování vlastních názorů.

Profesor Veselý dále hovoří o fragmentaci, a to ve smyslu důležitého prostředku, který napomáhá lépe porozumět hlubšímu smyslu některých těžko rozpoznatelných skutečností. Říká, že, i přestože je považována za výsledek „izolace, rozpadu, rozpolcení, ztráty systematičnosti“, a tedy za příznak „chaosu“, sama o sobě pomáhá z jakýchkoli „rozpadlých“ skutečností či z různých izolovaných významů utvářet jiné další skutečnosti a významy.⁶⁰ Vhodnými příklady fragmentace jsou například principy surrealismu a koláže, které jsou užívány v současné literatuře, poezii, hudbě, ale i v architektuře, ve filmové tvorbě a v mnoha dalších oblastech umění.

Architekt Andrew Ballantyne v díle *Architektura* (Architecture: a very short introduction, 2008) píše, že pojem postmoderna v architektuře převážně označuje budovy stavěné po roce 1980, které se vyznačují netradičními, výstředními a historickými ornamentálními prvky.⁶¹

Jeremy Melvin v díle „...*Ismy – jak chápat architekturu*“ (2006) píše, že v architektuře označuje postmodernismus různé trendy od šedesátých let 20. století a výše, které se snaží obohatit svět kolem nás o významy a odkazy, které ortodoxie doby moderní zavrhovala.⁶²

⁵⁸ Lyotard, J-F: *O postmodernismu: Postmoderno vysvětlované dětem: Postmoderní situace*; přel. a úv. studii naps. Jiří Pechar, Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993, s. 69.

⁵⁹ Veselý, D.: *Architektura ve věku rozdělené reprezentace: problém tvořivosti ve stínu produkce*; přel. Petr Kratochvíl, Praha: Academia, 2008, s. 188.

⁶⁰ Ibid., s. 215.

⁶¹ Ballantyne, A.: *Architektura: průvodce pro každého*; přel. Barbora Weisssová, Praha: Dokořán, 2008, s. 122.

⁶² Melvin, J.: *...Ismy – jak chápat architekturu*; přel. Emílie Harantová, Praha: Slovart, 2006, s. 128.

4.1.1 Pojetí architektury podle Jana Kaplického

Architektonický postmodernismus je charakterizován principy, jako je pluralismus forem i významů; principem hybridity a pokřivenosti; principem fragmentace, brikoláže a ironie; principem ambivalentnosti (dvojstrannosti, dvojsmyslnosti); principem perverznosti, neosobnosti, nudnosti i zajímavosti, konvenčnosti i výstřednosti, protikladnosti a nesrozumitelnosti.

Pro architektonický postmodernismus je dále charakteristické přijímání logiky „*jak-tak*“ (začleňování jak historického dědictví, tak i novátorství), užívání principu „*dvojitého kódování*“ (i „*vícenásobného*“, „*vícejazyčného*“), spojování tradičního a moderního, elitního a populárního, internacionálního a regionálního kódu a také kombinování různých slohových prvků a žánrů (lidový a regionální výraz, ornament a metaforický výraz).

Východiskem architektonického postmodernismu je radikální eklekticismus (tzn. přebírání různých prvků z děl různých autorů a poté je použít k vytvoření vlastního díla) a komunikace se dvěma a více rozdílnými skupinami recipientů.

Český architekt a designér Jan Kaplický ve své pamětní knize *Album* (2010) hovoří o povaze architektury jako o životním procesu.

Album je rozděleno do čtyř oddílů: *Principy, Architektura, Proces a Život*.

V oddílu *Principy* hovoří o principech, které se staly jeho životními hesly a hesly jeho architektonických projektů.

Jan Kaplický považoval architekturu za neoddělitelnou součást života jedince. Jeho snahou tedy bylo, aby architektura co nejvíce splynula s životem jedince, aby jeho život byl šťastnější a krásnější.

Životními principy Kaplického jsou: svoboda, tvořivost, vize, plasticita, krása, poezie, elegance, smyslnost, sexualita, lidé a barva.

K nejuvýstižnější charakteristice některých z těchto principů mi pomohou autentické citace z jeho pamětní knihy *Album*:⁶³

„*Být tvůrčí je jedna z největších výzev a radostí světa. Bez tvořivosti není nic. Vůbec nic.*“ (s. 18)

⁶³ Kaplický, J.: *Album*; přel. Veronika Volhejnová; k vydání připravil Joachim Dvořák, Praha: Labyrint, 2010.

„Plasticita je nedílnou součástí přírody; plasticita písečných dun, geologických tvarů a mořských vln tu byla miliony let. Plasticita zvířecích těl, lidského těla. Plasticita má v přírodě stovky důvodů – úspornost, výkonnost, materiály, struktury. Evoluce je nezbytná. Otevřme nové brány.“ (s. 24)

„Ošklivost a vizuální impotence je pro mnohé téměř nemocí. Hledejme krásné věci! Nacházejme ohromivě krásné věci!“ (s. 28)

„Velká architektura vždy byla a vždy bude poezie.“ (s. 34)

„Co je elegance? Pravděpodobně jde o kombinaci tvaru, barvy, jemnosti, výrazu a funkce.“ (s. 36)

„Smyslnost může být téměř magií! Je možné, že je dosud neprozkoumaným pátým rozměrem.“ (s. 38)

„Sexualita je přijímána ve všech ostatních oborech vizuálního umění – malbě, sochařství, fotografii, filmu, a především v módě, tak proč je v architektuře takovým tabu? Důvod je ten, že není špatná, ale není jí dost.“ (s. 40)

Těmito principy lze velmi výstižně charakterizovat současný životní prostor, který nabízí naprostou svobodu být kreativní, tvořit takovým způsobem, aby každý byl co nejvíce šťastný a spokojený. Vždyť každý jedinec je svým způsobem architektem, neboť si staví kolem sebe takový svět (např. prostředí vlastního domu, architektonická úprava zahrad aj.), který mu co nejvíce vyhovuje.

Takovéto principy jsou i významnou součástí literatury, hudby, výtvarného umění, tance, divadelnictví, filmové tvorby a jiných uměleckých oblastí. Každý jedinec je umělcem, ať už se projevuje veřejně či skrytě, ať už je umělcem pouze sám pro sebe.

Současný jedinec se také navrácí k přírodě. Snaží se z přírody více učit a spolupracovat s ní. Snaží se přírodu co nejvíce napodobit, někdy téměř až s ní splynout (např. architektonické stavby ve skalách nebo v podobě stromů). Snaží se využívat přírodní materiály tak, aby se k přírodě choval co nejšetrněji. Jedinec si uvědomuje důležitost jejího zachování pro další generace, které jednou přijdou po něm.

4.2 Současný stav výtvarného umění

Francouzský spisovatel a historik umění Jean Clair, vlastním jménem Gérard Régnier, v souboru úvah *Úvahy o stavu výtvarného umění* (Considérations sur l'état des Beaux-Arts, 1983, česky 2006) a ve spise *Odpovědnost umělce* s podtitulem *Avantgardy mezi strachem a rozumem* (La Responsabilité de l'artiste, 1997, česky 2006) hovoří o stavu výtvarného umění na konci 20. století.

Clair ve svých úvahách konstatuje, že koncem dvacátého století se malířství téměř vytrácí z dosahu našeho vědomí. Důkazem mu je vzhled některých dnešních ulic, které na jedince působí svou nevhlednou šedivostí a jedině, co v nich lze nalézt, je jednotvárnost a celková nezajímavost. Jestliže takováto estetika působí každodenně na smysly tolika jedinců, nelze se divit, když se její odraz - nudnosti, šedivosti a emocionální náladoivosti - projeví i v jejich chování a myšlení. Nelze přeci očekávat, že se budou v šedých a nudných ulicích procházet veselí a usměvaví lidé. Podle Claira je odsun uměleckých děl z ulic do komplexů zvané muzea a galerie a do jiných jim podobných institucí, koncem myšlenky moderního umění.

Stav umění konce dvacátého století považuje za důsledek pádu revolučních hnutí, jejichž děsivé události nejenže zanechaly hluboké stopy v lidské paměti, ale stále ještě jedince děsí svými viditelnými oběťmi.⁶⁴ Z tohoto důvodu vidí dnešní umění i každého umělce teprve na počátku cesty k úplné regeneraci vlastní „identity“.⁶⁵

Šedesátá a sedmdesátá léta Clair nazývá dobou „zimního spánku“⁶⁶, neboť zatímco významní umělci „odcházel“, nikdo „velký“ nepřicházel. Všude bylo vidět totéž. Všude byla vidět jednotvárnost, otřepanost, neladící barvy, rozpadlé kompozice, nepřirozené tvary a asymetrie. Právě takový ráz mělo i malířství těchto let.

Teprve až koncem sedmdesátých let se stav výtvarného umění začal přehodnocovat. Umělci si začali uvědomovat, že pociťují určitou prázdnotu, kterou jim stávající umění, často označované za umění „laciné“, přinášelo. Uvědomili si, že je nutné najít cestu, která by pomohla umělecké tvorbě „procitnout“ a dospět k celkové obnově. Cestu nakonec našli, a to „v práci podle přírody a v učení se řemeslu“.⁶⁷

⁶⁴ Clair, J.: *Úvahy o stavu výtvarného umění: kritika modernity; Odpovědnost umělce: avantgardy mezi strachem a rozumem*; přel. Pavla Doležalová, Brno: Barrister & Principal, 2006, s. 35.

⁶⁵ Ibid., s. 35.

⁶⁶ Ibid., s. 69.

⁶⁷ Ibid., s. 80.

Koncem sedmdesátých let přichází nová estetika, jejímiž hesly je „*obrození, oživení paměti, návrat ke kulturnímu dědictví minulosti a snaha vrátit tvorbě ztracenou niternost*“.⁶⁸ Malířství se navrácí ke kresbě (k figuře, k obrazu a k zobrazení).

Pro Claira je velkým umělcem každý, kdo neposlouchá „*diktát času*“, komu je „jedno, co je, co bylo a co bude“.⁶⁹ Pokud totiž umělec takto uvažuje, pak tvoří díla, která nejsou omezená žádnou překážkou. Umělec se stává „pánem času“, který tvoří bohatá a rozmanitá díla, která zobrazují různé skutečnosti, které zahrnují jak tradiční prvky z minulosti, tak i prvky ze současnosti. Velkým umělcem je každý, kdo nezavrhuje nic z toho, co kdy jedinec vytvořil.

Hovoří-li se tedy o době „postmoderní“, pak se podle Claira hovoří o „*reakci na snahu avantgardy zapomenout na minulost*“ a o neustálé „*potřebě oživování paměti*“⁷⁰, kdy úkolem jedince není měnit, ale za každou cenu zachovávat. Svědectvím takového zachovávání jsou různá ekologická hnutí, která bojují za zachování a záchranu planety Země.

Ve spise *Odpovědnost umělce* hovoří o tom, že ze všech avantgardních hnutí dodnes přežilo pouze jedno jediné, a to „expresionismus“. Jako zástupce expresionistické malby uvádí například dánského malíře Petra Kirkebiho.

4.2.1 Dílčí umělecká hnutí postmodernismu

Postmoderní umění je jedním velkým celkem, který se skládá z jednotlivých dílčích hnutí, jako je „appropriation art“, klasický realismus, konceptuální umění⁷¹, „lowbrow art“⁷², performance⁷³, intermedia a multi-media⁷⁴, „neo-conceptual art“, „neo-pop art“, neoexpresionismus a malířství.

„Appropriation art“ (v překladu „přivlastnění, uchopení“) hlásá hesla jako vypůjčování si a znovu užití již jednou stvořeného; přetváření originálů a jejich imitace, variace, interpretace, improvizace a doplňování. Nástrojem komunikace tohoto umění jsou především pastiš, parafráze, parodie a motivy a symboly z celé historie.

⁶⁸ Ibid., s. 69.

⁶⁹ Ibid., s. 33.

⁷⁰ Ibid., s. 66.

⁷¹ Umělci pracují s koncepty, kterými může být cokoli (např. běžný předmět sebraný z ulice). Významným představitelem tohoto umění je např. Robert Rauschenberg.

⁷² *Lowbrow* v překladu znamená „nekultivovaný, nevzdělaný“.

⁷³ *Performance* představuje „představení, vystoupení“, kde mohl vystupovat kdokoli. Často se zde prolínaly různé umělecké žánry, jako je malba, hudba, poezie, tanec aj.

⁷⁴ K tvorbě využívají medií (počítače, televize a jiné technologie).

Mezi zástupce tohoto umění patří například: politický aktivista a malíř, přezdívaný Banksy (jeho jméno není známo), který tvoří apelující, ironizující a zesměšňující grafity; pop artisti jako Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Jasper Johns a Jeames Rosenquist, kteří jsou známí svými staromódními komiksy plné parodie a humoru; nebo japonský umělec Yasumasa Morimura, který si vypůjčuje obrazy předešlých umělců, do nichž vkládá svůj vlastní obličej a tělo (např. portrét Fridy Kahlo, Che Guevary, Mao Ce-tunga nebo Adolfa Hitlera).

Umělci klasického realismu se vyznačují svou láskou ke světu, který je viditelný, který je „skutečný“, a k velkým tradicím „západního“ umění. Estetika tohoto hnutí je klasická v tom, že upřednostňuje řád, krásu, harmonii a úplnost, a realistická v tom, že zobrazuje realitu umělcova pozorování světa.

Klasický realismus zahrnuje klasicismus a impresionismus. Dobrým příkladem je japonská umělkyně Samizu Matsuki olejomalbou „*Triumphal Return*“⁷⁵ (1970) nebo dílem „*Blue Ghost*“⁷⁶.

Dalšími představiteli klasického realismu jsou například Graydon Parrish dílem „*Standing Female Nude*“ nebo Jeffrey Mims malbou „*India*“. Parrish i Mims jsou představitelé figurální kresby (portréty především těla nahých žen).

„Lowbrow art“ se inspirovuje undergroundovým komiksovým světem, punkovou muzikou a různými subkulturami (např. lidí z ulice), které si svá díla vydávají sami. Témata, jako je užívání drog, sexualita a násilí, jsou často doprovázena humornými a sarkastickými komentáři. Představitelé tohoto hnutí jsou například Todd Schorrs tvorbou „*Pirates Treasure*“ nebo tvůrci undergroundového komiksu „*Zap Comics*“.

Hnutí jako populární, konceptuální a expresionistické se v postmoderním umění osmdesátých let proměnila v hnutí označená předponou *neo-*, která nese význam něčeho nového, rozdílného nebo určitým způsobem modifikovaného.

⁷⁵ Obraz amerického vojáka, který se vrátil z války ve Vietnamu. Sedí ve sklepě obklopen různými předměty. Jako by předměty „vyprávěly“ jeho životní příběh (šachy a tenisová pálka symbolizují šťastné období před válkou, porcelánové hlavičky dětí pak oběti války, utrpení a smrt). Vojákův výraz v obličejí (prázdný pohled, zahleděn do dále) je výpovědí hrozivých válečných událostí. V levé paži drží hlavu bez obličeje, v níž je zasazena americká vlajka (jako by držel „triumf“). Celkový výraz je pocit zmaru a nesmyslnost války.

⁷⁶ Obraz jiné reality. Otázky nadpřirozena a posmrtného života. Dokonalé použití barev. Po celém prostoru obrazu jsou viditelné nadpřirozené síly.

Umělci *neopopulárního*, *neokonceptuálního* a *neoexpresionistického* umění jsou ovlivněni tvorbou předchozích umění. Ke známým prvkům přidávají prvky nové a společensky aktuální. Nejznámějšími tvůrci neopopulárního a neokonceptuálního umění jsou například Takashi Murakami a Jeff Koons. Mezi představitele neoexpresionismu patří například italský umělec Enzo Cucchi malbou „*Musica Ebbra*“ (1982) nebo český umělec Milan Kunc (představitel návratu figurativního obrazu) malbou *Venuše* (1981), *Mír v duši* (1982) nebo *Athéna laská svou sovu* (1987).

Představitelem figurálního expresionismu je například plzeňský malíř Jiří Končel, jehož olejomalby se kromě silného expresionismu vyznačují také silným impresionismem a realismem.

Například na olejomalbách, jako je *Ulice, to je Indie* (z cyklu *Asie*) či *Tuniská ulice* (z cyklu *Orient*), je realisticky vyobrazen život kolemjdoucích postav z ulice. Na olejomalbách, jako je *Jaký bude můj osud* (z cyklu *Mayská spiritualita*), *Kartářka* (z cyklu *Kuba*) či *Odhodlání* (z cyklu *Africká magie*), je zachycena mimika tváří portretovaných postav s výrazem sahajícím až k silné expresi. K cyklu obrazů *Africká magie* malíř říká:

„*Při tvorbě těchto obrazů jsem prožil hluboký africký prožitek. Viděl jsem prapůvodní magii v čisté podobě, splynutí tajemství přírody s tajemstvím člověka. Zde je živá hranice mezi zvířetem a lidstvím.*“⁷⁷

Když jsem s panem Končelem a jeho ženou měla možnost osobně hovořit, bylo mi řečeno, že tvorba maleb v duchu figurálního expresionismu, impresionismu a realismu je psychicky velmi vyčerpávající. Každý takový obraz je vyjádřením nejen jedinečnosti malířovi individuality, ale i určitého „mystična“, které je mnohdy pro senzitivního jedince uzdravující. Ve všech takových obrazech lze najít početné množství postmoderních prvků: návrat ke kresbě a figuře; zobrazení jedinečnosti, rozmanitosti a neredukovatelnosti životních forem (tradice různých kultur); spojení života jedince s přírodou a duchovnem; respektování alternativních způsobů medicíny (šamanství); otázky tajemna, mystiky a přírodní magie; otázky, které se týkají vlastního „já“, civilizace a každodenního života jedince (strast, bolest, ruch velkoměst).

⁷⁷ Končel, J., Knoflíček, Z.: *Cesta světem. Svět v barvách: Amerika, Kuba, Afrika, Asie, Orient, České střípky*; autorský katalog, dosl. naps. Zdeněk Knoflíček, nedatováno, s. 13-14.

5 PROJEVY POSTMODERNISMU V LITERATUŘE

Získané poznatky o postmodernismu (filozofické a estetické pojetí postmodernismu, architektonické principy postmodernismu a poznatky o současném stavu výtvarného umění) propojím v jeden celek, který bude koncipován do podoby stručného přehledu charakteristických rysů postmodernismu (popř. předpokládaných rysů literárního postmodernismu), ze kterého budu vycházet při interpretaci vybraných literárních textů poslední čtvrtiny 20. století.

5.1 Přehled charakteristických rysů postmodernismu

Problém znaků a srozumitelnosti významů

V prostoru panuje nedůvěra vůči významům a znakům (např. významy pod nadvládou „mocných“ nebo jiných sektářských skupin). Znak jsou nesrozumitelné. Znak odkazuje na další jiný znak (např. hrdina pátrá po významu znaku, ale pokaždé je odkázán na další jiný znak, a tak odpověď zůstává tajemstvím).

Fikce vs. skutečnost

Prolínání fikce a skutečnosti. Stírání hranic mezi fikcí a skutečností. Těžko rozeznatelná „skutečnost“. Problematika hyperreality, simulace, her obrazů a znaků.

Napětí mezi chaosem a řádem

Chaos nelze odstranit, nelze mu dát řád. Chaos a řád jsou komplementární.

Nespolehlivost jazyka

Jazyk je považován za nedokonalý nástroj (např. postavy se snaží skrze jazyk nalézt sebe sama, ale jazyk selže a ony pochopí, že pouhý jazyk k poznání nestačí).

Postavy jsou „hledáči“ pravdy (náhoda vs. pravda, fenomén kauzality)

Časté postavy detektiva, které jsou i nejsou schopny pravdu nalézt.

Náhoda – postavy věří, že život je čistou souhrou nesouvislých událostí;

Pravda – postavy věří, že „vše má svůj důvod“, věří v kauzální následnost.

Užívání fráze „co by bylo, kdyby...“

„Co by bylo, kdyby...“ symbolizuje nejistotu v tom, co dělám, jestli dělám správně. Postavy často užívají různých alternativ.

Vytváření imaginárních světů

Postavy si vytvářejí imaginární světy, aby unikly mimo chaos tohoto světa nebo ze stereotypu jednotvárného života.

Přijímání logiky „jak-tak“

Odmítání dichotomie „buď/anebo“ (tj. buď fikce, nebo skutečnost, identita/rozmanitost, náhoda/kauzalita) a přijímání logiky „jak-tak“, kterou lze vidět v kolapsu hranic (např. mezi mužským a ženským „světem“, mezi veřejným a soukromým sektorem nebo mezi masovou a elitní kulturou).

Užívání „mikrovyprávění“

Postmoderní román zpochybňuje „velká vyprávění“ románu moderního tak, že začleňuje tzv. „mikrovyprávění“, která poskytují protikladná stanoviska. Ovšem postmoderní román „velká vyprávění“ nevyklučuje, ba naopak, jejich začleněním zaktualizuje jejich vznik a původ.

Interdisciplinární přístup

Užívání ironie, parodie⁷⁸, pastiše, dokonalých metafor, obrazných vyjádření aj. uměleckých prostředků. Interdisciplinární přístup také ve smyslu vzájemného propojování všech oblastí myšlení (zapojování psychologie, matematiky, dějin aj.).

Radikální eklekticismus

Autor textu čerpá z cizích vzorů nebo z děl dřívějších období, přičemž si vybírá pouze takové prvky, které se mu zdají být nejvíce vhodné pro vlastní tvorbu.

„Dvojitý agent“ (i vícenásobný“), „dvojité kódování“ (i „vícenásobné“)

Autor je „dvojitým agentem“, tzn., že je schopný proniknout do několika světů současně (např. do světa technologií i říše zázraků, oblastí mýtů i dimenzí sexuality), přičemž užívá vícero „jazyků“, kterými promlouvá k různým skupinám recipientů.

Demýtizace

Zpochybňování a odstraňování středověkých předsudků a dějinných nepravd.

Demystifikace

Odhalování mystifikace; přístup k otázkám „pozadí“.

⁷⁸ Parodie je považována za dokonalou postmodernistickou formu, neboť skutečnost, kterou paroduje, zároveň jak začleňuje, tak i zpochybňuje.

5.2 Interpretace literárních textů poslední čtvrtiny 20. století

Projevy postmodernismu v literatuře budu zkoumat na základě tří literárních textů: *Neviditelná města* Itala Calvina⁷⁹ (Le Città Invisibili, 1972, česky 1983), povídkový soubor *Nesmrtelnost* Jorge Luise Borgese⁸⁰ (1954, 1956, 1957, 1970, 1975, 1983, česky 1990) a román *Foucaultovo kyvadlo* Umberta Eca⁸¹ (Il pendolo di Foucault, 1988, česky 1991).

Ke každému literárnímu textu budu přistupovat individuálně a zcela bez předpoklů, neboť každé dílo je svou podstatou jedinečné.

Vybrané literární texty budu interpretovat tak, že z textů budu vyčleňovat takové fragmenty, které považuji v souvislosti s tématem postmodernismu za významné.

Vybrané fragmenty z díla *Neviditelná města* (dílo označované za „báseň v próze“) budu interpretovat souběžně s dějem, přičemž zvýrazním podstatné rysy, které souvisí s tématem postmodernismu. Podobně budu postupovat i u ostatních.

Z povídkového souboru *Nesmrtelnost* budu interpretovat šest povídek: *Tajný zážrak; Tlön, Uqbar, Orbis tertius; Kruhové zříceniny; Babylonská knihovna; Asterionův dům a Utopie unaveného muže*. U románu *Foucaultovo Kyvadlo* budu interpretovat nejprve strukturu románu a poté souběžně s dějem vybrané fragmenty.

Na konci každé interpretace uvedu shrnutí.

⁷⁹ **Italo Calvino** (1923 - 1985) je jeden z nejvýznamnějších italských spisovatelů druhé poloviny 20. století, který svá počáteční díla tvoří v duchu literárního neorealismu. (Neorealismus se nejvíce prosadil v italské literatuře a filmu po druhé světové válce. Pro neorealismus je charakteristické užívání principů protikladnosti, zobrazování syrové reality a dále vybírání si takových prvků z různých období, které jsou pro konkrétní tvorbu nejvíce vhodné, tj. užívání principu eklekticismu). Poté se Calvino přiklání k alegorii a v pozdější tvorbě experimentuje s literární postmodernou.

⁸⁰ **Jorge Luis Borges** (1899 – 1986) je argentinský spisovatel, který za 1. světové války pobýval v Evropě, kde se seznámil s francouzskou a německou kulturou a s avantgardní skupinou ultraistů (jedná se o poválečné literární směry, jako futurismus, dadaismus a surrealismus, které zdůrazňují význam obrazu a metafory). Borges postupně přicházel o zrak, až zcela oslepl. „Psát“ ale nepřestal. Texty vyprávěl a nechal si je zapisovat.

⁸¹ **Umberto Eco** (1932) je italský sémiolog, filozof, estetik, spisovatel a jeden z nejvýznamnějších představitelů postmoderny a avantgardy šedesátých let 20. století.

5.2.1 Neviditelná města Itala Calvina

Text „Neviditelných měst“ je postaven na hře tří subjektů: postava vypravěče (autora), postava benátského cestovatele Marca Pola a postava vládce obrovského impéria Kublaj-chána.

Nejprve budu interpretovat text, který se váže k Marcu Polovi a Kublaj-chánovi, a poté text, který se váže k jednotlivým městům.

Vládce, nasyčen z bohatství své říše, z mnoha vyhraných bitev, svou mocí i velikostí, pociťuje prázdnotu a strach z blížícího se konce své říše. Čím více se říše rozrůstá, tím více ji přestává znát a ztrácí nad ní kontrolu:

„Je to okamžik zoufalství, kdy vyjde náhle najevo, že tato říše, která nám připadala jako div 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.“⁸²

Jako by celá velká říše chána byla **alegorií** všech velkých říší – minulých i současných (euroamerické civilizace, západní Evropy aj.) – které jsou z důvodu vlastních nesmyslných pravidel odsouzeny k nezvratnému zániku.

Calvinův text lze vnímat jako určité poselství, které může být jak konstatováním skutečností o současném dění⁸³, tak i varováním pro příští generace, aby neopakovaly chyby svých předků.

Z textu výše je pro interpretaci klíčová tato část:

„...že triumf nad nepřátelskými vládci z nás učinil dědice jejich dlouhotrvajícího úpadku.“ (s. 12)

Jako by text byl varováním před situací, kdy my a další generace po nás se jednou staneme svědky postupné zkázy „říše“ (alegorie „západní“ kultury). Úsek „...triumf nad nepřátelskými vládci...“ vypovídá o pravděpodobné existenci mocnějších sil, které „stojí“ nad člověkem a které jako jediné dokáží člověka zastavit.

⁸² Calvino, I.: *Neviditelná města*; přel. a dosl. naps. Vladimír Hořký; ilustroval Pavel Sivko, Praha: Odeon, 1986, s. 12.

⁸³ V sedmdesátých letech dvacátého století proběhla v Itálii masová sociální hnutí, studentské a třídní nepokoje. Z toho důvodu by mohl být Calvinův text určitým pamfletem proti těm, kteří nastalou situaci způsobili.

Úkolem Marca Pola je vyvézt vládce z reality postupné zkázy jeho říše do světa fantazijních obrazů smyšlených měst.

Jednou z důležitých myšlenek díla je nebezpečí, které je způsobeno z **neznalosti a nesrozumitelnosti jazyka**. Dobrým příkladem je situace, kdy k chánovi přijíždějí vyslanci a výběrčí ze vzdálených provincií jeho říše:

„Vládce je cizincem pro každého ze svých poddaných, a jen prostřednictvím cizích očí a uší mohla říše Kublajovi projevít svou existenci. V jazycích chánovi nesrozumitelných podávali poslové zprávy, které sami slyšeli v jazycích, jimž nerozuměli.“ (s. 26)

Nesrozumitelnost jazyka je chánovi trýzní, neboť ho činí nejistým. Nevědomí o tom, jaká je ve skutečnosti jeho říše, mu způsobuje každodenní nejistotu a neustálý strach. Dokonce nelze s jistotou říci, jestli jeho říše skutečně existuje, jestli ve skutečnosti není jen smyšleným obrazem jeho fantazie.

Text ale poukazuje nejen na situace, které mohou vzniknout z důvodu neznalosti nebo nesrozumitelnosti jazyka, ale také na skutečnost **médií**. Jako by oni „poslové“, kteří podávají chánovi zprávy, byli metaforou současných médií.

Chán jim ale nerozumí, a tak, zatímco nesrozumitelné informace volně plynou do prázdna, chán si v mysli konstruuje „příběh“ vlastní.

Nabízet publiku to, co si publikum přeje, je jedním z principů masmédií (viz Umberto Eco), a tak cokoli, co si chán přeje, je skutečné. Přeje-li si, aby jeho říše byla bohatá, tak nehledě na to, co poslové říkají, bohatá je. Hranice mezi **skutečností a iluzí** je pro každého jedince odlišná.

Zpočátku Marco Polo také nerozumí tamním jazykům. Nesrozumitelnost komunikace ale řeší jinak. Místo svého jazyka se vyjadřuje buď pomocí gest, poskoků, výkřiků úžasu a hrůzy, napodobuje hlasy zvířete, anebo pomocí předmětů, které si přivezl ze svých cest. A jaká je situace z Marcova pantomimického vyjadřování a z chánova **umění vlastní interpretace**, nejlépe vystihuje následující text:

„Velký chán se snažil rozšifrovat znaky, ale vztah mezi nimi a navštívenými místy zůstal nejasný: 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.“ (s. 27)

Myšlenkou textu je *problematika znaků, symbolů a srozumitelnost významů*.

Zatímco Marco předvádí divadelní představení, chán je odkázán pouze své vlastní fantazii, v níž jakýkoliv *znak je odkazem na další jiný znak*. Všechny tyto znaky mají ale jednu vlastnost společnou. Všechny pocházejí z chánovy paměti, která není totožná s žádnou jinou pamětí, a tak veškeré tyto znaky, symboly a významy nelze hodnotit objektivně, ale pouze z pohledu konkrétní individuality. Dalším tématem je tedy *jedinečnost* a naprostá svoboda v tom, co si myslím.

Vládcem začíná o všem pochybovat, když říká:

„Možná je celá říše,“ pomyslel si Kublaj, „jenom zvěrokruh vymyšlených přízraků.“ (s. 27)

Existuje-li tedy jen to, co si myslíme, že existuje, sama skutečnost může být iluzí. To samé ale platí i naopak, iluze může být skutečností. Takovéto myšlenky jedincovu mysl „uzavírají“ v jakémsi meziprostoru, v němž se volně „vznáší“ iluze i skutečnost a spolu s nimi i jejich hranice, kterou lze těžko rozeznat.

Marco se postupně naučí místním jazykům, a tak může s vládcem bez překážek polemizovat. V textu se dále pracuje s fenoménem *„co by bylo, kdyby...“*:

„Marco vstupuje do města; vidí někoho na náměstí, jak prožívá život nebo okamžik, který mohl být jeho, Markův; na místě toho člověka mohl teď být on, kdyby se byl tenkrát, mnohem dřív zastavil, nebo kdyby se byl tenkrát, mnohem dřív, dal na křižovatce ne touto, ale opačnou cestou a po dlouhém putování došel na místo toho člověka na náměstí.“ (s. 33)

Fráze *„co by bylo, kdyby...“* „provokuje“ přemýšlet nad vším, co děláme, jestli děláme správně. Každý krok, každé další rozhodnutí, které tady a teď učiníme, předem určí směr našeho příštího bytí.

V souvislosti s dorozumíváním se dále v textu hovoří o *významu slov*:

„Dalo by se říci, že komunikace mezi nimi byla méně šťastná než předtím: slova jistě lépe než předměty a gesta popisovala nejdůležitější věci v každé provincii nebo městě: památníky, trhy, mravy, faunu a floru; a přece když den za dnem, večer co večer Polo vyprávěl, jaký asi byl život v těch místech, začalo se mu nedostávat slov a poněmáhle se znovu uchyloval k posunkům, úšklebkům a pohledům.“ (s. 42)

Z textu lze vyčíst, že slova ne vždy dostačují potřebám komunikace. Mnohdy se stává, že, chceme-li plně vyjádřit nějakou myšlenku, slova nás v tomto ohledu zcela zklamou. Proto je důležité si uvědomovat, že je nelze brát vážně, že jim nelze plně důvěřovat a že jejich pomocí nelze „uchopit“ svět.

Dále v textu je motiv rezignace, kdy nad „prázdnými“ slovy vítězí mlčení:

„Jejich rozhovory probíhaly většinou tak, že oba tiše a nehybně seděli.“ (s. 42)

V díle je často užíváno **protikladů**:

„Můj průzkum má tento cíl: když pátrám po stopách štěstí, které je možno ještě zahlédnout, měřím to málo, co z něho zbývá. Chceš-li vědět, jak hustá tma tě obklopuje, musíš upřít zrak na vzdálená slabá světélka.“ (s. 62)

Účelem protikladů je zdůraznit nějakou skutečnost či myšlenku, a tak, pokud chci lépe zdůraznit jednu skutečnost, užiju ji na pozadí se svým protějškem (např. muž v protikladu s ženou, mír v protikladu s válkou, temnota se světlem).

Polo chánovi prozrazuje, jak tvoří jednotlivá města:

„I já jsem si vymyslel model města, od kterého odvozují všechna ostatní,“ odpověděl Marco. *„Je to město tvořené jen výjimkami, zábranami, protiklady, nedůslednostmi, protimluvy.“* (s. 72)

V poslední větě textu lze vidět principy, které jsou uplatňovány i v postmoderní architektuře a ve výtvarném umění: **přijímání logiky jak-tak** (skutečnost i fikce), **pluralita**, **vícejazyčnost**, **obrazný a metaforický výraz**, **kombinace různých slohových žánrů a prvků**. Lze říci, že celé dílo je „stavěno“ (formou textu, řazením slov) ve smyslu architektonického projektu města.

Pro zdůraznění vnitřních myšlenek textu je užíváno jak protikladů, tak **básnických přívlastků**, jimiž se ještě více zintenzivňuje význam konkrétních myšlenek:

„Velký chán pozoruje říši pokrytou městy, která tíží zemi i lidi, říši oplývající bohatstvím i zácpou, přetíženou ozdobami i úkoly, komplikovanou mechanismy a hierarchiemi, napuchlou, napjatou, ztěžklou.“ (s. 76)

Text je viditelnou **paralelou** současných velkoměst, neboť, podívám-li se na jakékoli velkoměsto, spatřím stejné atributy, o kterých se v textu hovoří.

Chán si realitu své říše začíná uvědomovat, ale má strach cokoli podniknout na její záchranu, neboť nevidí naději na úspěch. Chán, než aby prožíval chaotickou realitu vlastní říše, raději uniká do vlastních *imaginárních světů*, v nichž si „staví“ svá vysněná města:

„V jeho snech se teď objevují města lehoučká jako papírový draci, prolamovaná jako krajky...“ (s. 76)

Dále v textu je významný následující dialog:

Chán: „Ale který kámen vlastně podpírá most?“

Polo: „Most nepodpírá ten či onen kámen, ale linie oblouku, který ty kameny tvoří.“

Chán: „Proč tedy mluvíš o kamenech? Mně záleží jen na oblouku.“

Polo: „Bez kamenů by nebyl ani oblouk.“ (s. 85)

Z dialogu lze vyčíst, že cokoli, co existuje nebo se děje, má konkrétní smysl – zjevný či skrytý - který postupně (v kontextu s životními událostmi), část po části, utváří linii významů (podobně jako skládání puzzlů), která v konečné fázi utvoří jeden celek, který představuje konečné poznání, onen skrytý smysl, který je pro každého jedince různý, a tedy jedinečný.

Vyšší poznání, *poznání „pravdy“* či „skrytého“ smyslu, je častým tématem postmoderních děl, a to ať už se jedná o architektonické projektování staveb, které tím, že se navrací k přírodě, jako by neustále hledalo odpovědi, nebo o tvoření maleb, které se také navrací k původnímu řemeslu - ke kresbě, jejíž inspirací vždy byla příroda a hledání životního smyslu jedince.

V sedmé kapitole je významný následující dialog:

Kublaj: „Možná, že tento náš rozhovor vedou dva otrhanci, zvaní Kublaj chán a Marco Polo, kteří se přehrabují ve smetišti, dávají zvlášť na hromadu rezavý šrot, staré hadry a papír a vidí kolem sebe zářit všechny poklady Orientu, protože spolkli pár loků špatného vína.“

A Polo odpovídá: „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 uvnitř.“ (s. 107)

Co je tedy skutečné? Tím, že si oba „hrají“ s iluzemi, snovými a imaginárními světy, tak se dostávají až do situace, kdy začínají pochybovat i o sobě samých, jestli jsou skutečně těmi, kým jsou, a ne někým jiným.

Spojení iluzi s alkoholem lze vnímat jako *společenský problém*. Mnozí totiž, než aby čelili realitě a každodenním povinnostem, raději sáhnou po alkoholu či jiné droze, která jim z „nepříznivé“ situace pomůže uniknout.

Nyní budu interpretovat text jednotlivých měst.

V díle je popis 55 měst, která jsou po pěti rozdělena do jedenácti skupin, které jsou označeny těmito motivy: města a paměť, města a touha, města a znaky, města a vztahy, města a oči, města a jméno, města a mrtví, města a nebe, štíhlá města, nepřetržitá města a skrytá města.

Symbolem měst, označených motivem *Města a znaky*, jsou **znaky a významy**:

„Poutník kráčí celé dny mezi stromy a kamením. Zřídka se oko zastaví u nějaké věci, a to jen tehdy, když ji pozná jako znak nějaké jiné věci: stopa v písku znamená, že tudy prošel tygr, bažina ohlašuje vodní pramen, květ ibišku značí konec zimy.“

(s. 18).

Význam znaků ale nemusí být vždy jednoznačný. Následující text zdůrazňuje jejich **složitost a mnohoznačnost**:

„Ani zboží, které kupci vystavují na pultech, nepředstavuje samo sebe, ale znaky jiných věcí: vyšíváná čelenka znamená eleganci, zlacená nosítka moc, svazky Averroesových spisů vědění, řetízek na kotník rozkoš. 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. 18)

Ve druhé větě textu je ulice přirovnávána ke knize. Jako bychom byli chodci ulicemi i čtenáři knihy současně. Text je důkazem skutečnosti, že každé město „promlouvá“ svým vlastním jazykem. Popravdě město „hovoří“ **vícero jazyky** současně: řečí architektury i řečí estetiky, ale také například řečí filozofie i historie.

Tématem měst, označených motivem *Města a vztahy*, je charakter *současné společnosti a současného jedince*. Text jednoho z těchto měst „hovoří“ o *anonymitě jedinců*, kteří žijí ve velkoměstech:

„Lidé, kteří procházejí ulicemi velkého města zvaného Cloe, se neznají. Když se spatří, představují si jeden o druhém tisíce věcí, setkání, k nimž by mohlo dojít, rozhovory, překvapení, něžnosti, kousnutí. Ale nikdo nikoho nepozdraví, pohledy se na okamžik zkříží a potom se odvrátí, hledají jiné pohledy, ani na chvíli se nezastaví.“ (s. 53)

Vztahy ve smyšleném městě jsou *paralelou* současných vztahů ve velkoměstech, neboť jsou pro ně charakteristické atributy, jako je anonymita; vztahy, které trvají tak dlouho, dokud přinášejí uspokojení; neustálý spěch; nesoustředit se příliš dlouho na jednu věc; pružnost a elasticita zájmů. Právě tak charakterizuje postmoderního jedince a současné vztahy i Zygmunt Bauman. Text pokračuje:

„Kráčí tu dívka, kroutí slunečníkem opřeným o rameno, a také trochu oblinami boků.“ (s. 53)

Text připomíná *scénář* k divadelnímu představení nebo k filmu. Do děje se zapojují i pohádkové postavy:

„Jde kolem tetovaný obr; mladík s bílými vlasy; trpaslice; dvojčata oblečená do korálů.“ (s. 53)

Do textu jsou včleněny *jak skutečné postavy, tak i postavy fantazijní a pohádkové*, což je odkazem na postmoderní princip užívání *logiky jak-tak*. Do textu jsou také včleněny prvky z *vědních oborů*, z geometrie a astronomie:

„Něco mezi nimi probíhá, výměna pohledů, které jako rovné čáry spojují jednu postavu s druhou a vytvářejí šipky, hvězdy, trojúhelníky, dokud nejsou v určitém okamžiku všechny kombinace vyčerpány.“ (s. 53)

Konec textu je konstatováním skutečnosti, že „láska až za hrob“ se ze současného společenského života pomalu vytrácí:

„Slepec s gepardem na řetízku, kurtizána s vějířkem z pštrosích per, zženštilý mladíček, obrovitá matróna. A tak mezi těmi, kdo se náhodou octnou spolu pod podloubím, kam se uchýlili před deštěm, nebo se tlačí pod stanem bazaru [...] dochází

k setkáním, svádění, objetím, orgiím, aniž by si vyměnili jediné slovo, aniž by se dotkli jediným prstem, skoro ani nezvednou oči.“ (s. 53)

Text jiného města, také označený motivem *Města a vztahy*, hovoří o **nestálosti**:

„V den, kdy se obyvatelé Eutropie cítí zmoženi únavou a nikdo už nesnáší své řemeslo, své příbuzné, svůj dům a svou ulici, dluhy, lidi, které má zdravit nebo kteří zdraví jeho, tehdy se všichni obyvatelé rozhodnou, že se přestěhují do sousedního města, které na ně čeká, prázdné a jako nové, a tam si každý vybere nové řemeslo, novou ženu, uvidí novou krajinu, ...“ (s. 67)

V textu je nespokojenost v mezilidských vztazích řešena nikdy nekončícím únikem. Tímto neustále se opakujícím cyklem úniků je ale lidská nespokojenost odkázána k tomu, aby trvala věčně. Text je určitým výsměchem této lidské vlastnosti, neboť únik před nespokojeností není řešením.

Města, označena motivem *Města a oči*, symbolizují **jiné vidění skutečnosti**. Jako by říkala: „Otevřete oči a pozorně se dívejte!“

„O obyvatelích města Bauci existují tři domněnky: že nenávidí zemi; že ji respektují do té míry, že se vyhýbají jakémukoli kontaktu; že ji milují takovou, jaká byla před nimi, a neúnavně si prohlížejí dolů zaměřenými dalekohledy a teleskopy lísteček po lístečku, kamínek za kamínkem, mravence za mravencem, a okouzleně pozorují vlastní nepřítomnost.“ (s. 80)

Calvino rozlišuje obyvatele planety Země podle toho, jak se ke své Zemi chovají. První typ obyvatel je nenávidný, druhý typ je apatický a třetím typem jsou vášniví snílci. Otázkou je, jaký typ obyvatel je pro planetu Zemi optimální? A neexistuje ještě zcela jiný druh?

Tématem měst, označených motivem *Města a nebe*, je **planeta Země** a její podřízenost **vesmírnému řádu**:

„Perinzia byla vybudována přesně podle výpočtů astronomů. [...] V ulicích a na náměstích Perinzie dnes potkáš mrzáky, trpaslíky, hrbáče, tlust'ochy, vousaté ženy. Ale to nejhorší není vidět; hrdelní výkřiky se ozývají ze sklepů a sýpek, kde rodiny skrývají tříhlavé nebo šestinohé děti. [...] Astronomové z Perinzie mají před sebou těžkou volbu: buď připustí, že všechny jejich výpočty byly chybné a jejich číslice

nejsou s to popsat nebesa, anebo přiznají, že město zrud odráží ten pravý božský řád.“ (s. 145)

Calvino tímto textem **zpochybňuje vědy** a jejich „**pravdy**“. Vědy nejsou s to přemoci vesmírný řád. Planeta Země je součástí celého universa, a tak je naprosto podřízena jeho pravidlům.

Text jiného města, označeného motivem *Města a nebe*, hovoří o **vzájemném bytí v harmonii a o fenoménu kauzality**:

„Vztah mezi naším městem a nebem je tak dokonalý, že každá změna v Andrii vyvolá něco nového mezi hvězdami. [...] Každá změna vyvolává v Andrii i mezi hvězdami řetěz dalších změn: město a nebe nezůstávají nikdy stejné. [...] Protože jsou přesvědčeni, že každá nová změna ve městě ovlivní řád na nebi, zvažují před každým rozhodnutím rizika a přednosti nejen z hlediska města, ale celého vesmíru.“ (s. 151)

Text všech *Nepřetržitých měst* je zaměřen na **problémy současné společnosti**. Všechna tato města (k interpretaci jsem zvolila tři města) jsou alegorií všech zemí, které se řídí pravidly konzumerismu.

Text prvního *Nepřetržitého města* je alegorií **konzumních společností**:

„Město Leonia se každý den obnovuje: každé ráno se obyvatelé probouzejí v čistých prostěradlech, myjí se mýdlem, které právě vybalili z papíru, navlékají župany zářící novotou, vytahují z nejdokonalejších ledniček neotevřené plechovky a poslouchají nejnovější šláгры z posledního modelu přijímače.“ (s. 176)

Město je **alegorií** konzumních společností, které podléhají výrobní moci a které si záměrně tabuizují problémy, které si způsobily konzumním způsobem života:

„Na chodnicích čekají na popelářský vůz zbytky včerejší Leonie, zabalené v čistých igelitových pytlech. [...] Spíš než podle věcí, které se každý den vyrobí, prodají a nakoupí, se bohatství Leonie měří podle věcí, které se každodenně vyhazují, aby uvolnily místo novým.“ (s. 176)

O problému nadbytku komunálních odpadů se veřejně téměř nehovoří. Popravdě řečeno, jako by se každý ostýchal. Jako by odpad, který produkují sami lidé, byl nějakým zapovězeným tématem:

„Nikdo se neptá, kam popeláři každý den odvázejí svůj náklad: ven za město, jistě; ale každý rok se město rozroste a smetiště musí ustoupit. [...] K tomu je třeba ještě dodat, že čím víc Leonia vyniká uměním vyrábět nové materiály, tím je i odpad kvalitnější, lépe odolává času, nepřízní počasí, hnilobě i spalování. Leonii obklopuje opevnění z nezničitelných zbytků a tyčí se nad ní ze všech stran jako vrcholky hor. [...] Možná že je celý svět za hranicemi Leonie pokryt krátery z odpadků, a každý má uprostřed metropoli, která nepřetržitě chrlí nové výrobky.“ (s. 177)

V textu je často užívaná **ironie**, a to za účelem ostré kritiky.

Text druhého *Nepřetržitého města* je alegorií **rostoucího počtu populace**:

„A tak jsem mohl rok za rokem sledovat, jak mizí příkop, strom, keř, jak je překrývá houšť spokojených úsměvů na kulatých obličejích, které se hýbaly při žvýkání listí. [...] A letos, když zvednu záclonu, vidím, že okno rámuje už jen samé tváře: od jednoho rohu k druhému, ve všech rovinách a ve všech vzdálenostech vidím jen ty kulaté obličejce. [...] I obloha zmizela. [...] Ne že by bylo pro mne snadné se pohnout. V mém pokoji je nás ubytováno dvacet šest: když chci udělat krok, musím obtěžovat ty, co sedí na bobku na zemi, prodírám se mezi kolena těch, co sedí na prádelníku a mezi lokty těch, kteří se střídavě opírají o postel: naštěstí jsou to všichni milí lidé.“ (s. 147)

Poslední vybraný text *Nepřetržitého města* je alegorií **rostoucího počtu měst**:

Marco: „Kéž tě nesmrtelní bohové chrání, můžeš mi říct, kde jsme?“

Pastýř: „V Cecilii, kéž by tomu tak nebylo. Už dlouho já a kozy chodíme jejími ulicemi a nemůžeme se dostat z města...“

Marco: „Není možná! I já jsem vstoupil do jednoho města, nevím už, jak je to dávno, a od té doby se stále jen proplétám jeho ulicemi. Ale jak jsem se dostal, kam ty říkáš, když jsem byl tehdy v docela jiném městě, hodně daleko od Cecilie, a ještě jsem z něho nevyšel?“

Pastýř: „Města se smíchala dohromady. Cecilia je všude; tady musela jednou být Louka nízkého šalvěje. Mé kozy poznávají tu trávu na dělicím pásu dálnice.“ (s. 153)

Text je nejen varováním před nárůstem měst, a tedy hrozbou, že jednou bude planeta Země jednou velkou megalopolí, jejíž začátek bude nerozeznatelný od konce, ale i varováním, že s narůstajícím počtem měst je příroda stále více v ohrožení.

V díle *Neviditelná města* lze nalézt mnoho postmoderních rysů. Již samotný název díla je významný, neboť nepřímou poukazuje na něco, co není pouhým okem viditelné. Například text všech měst, která jsou označena motivem *Města a znaky*, nepřímou poukazuje na složitost a mnohoznačnost významů a zdůrazňuje tolik postmodernismem přijímanou „vícejazyčnost“ (v textu konkrétně vícejazyčnost městských ulic). Text měst, která jsou označena motivem *Města a vztahy*, nepřímou poukazuje na charakter současných společenských vztahů (konkrétně na témata jako je anonymita jedince ve velkoměstech nebo rozervanost jedince v čemkoli, co dělá). Text měst, která jsou označena motivem *Města a oči*, je nepřímým apelem k jedinci, aby skutečnosti, které se každodenně dějí, byly vnímány ne pouze z jednoho pohledu, nýbrž z pohledů několika. Text měst, která jsou označena motivem *Města a nebe*, nepřímou poukazuje na konečné uvědomění si skutečnosti, že planeta Země je pouze součástí jednoho celku, kterým je vesmírný řád (konkrétně v textu jsou zpochybňovány „pravdy“ a vědění, které pochází z „laboratoří“ vědy). Text všech *Nepřetržitých měst* nepřímou poukazuje na problémy, které se týkají současné společnosti (konkrétně problematika konzumerismu, rostoucího počtu celosvětové populace a rostoucího počtu a rozmachu měst).

Neviditelná města mají za úkol nejen odkrýt věci „neviditelné“, skutečnosti, za kterými se skrývají otázky „pozadí“, ale také symbolizovat možnost úniku (Marco Polo chánovi vypráví o smyšlených městech, aby mu pomohl zapomenout na chaotickou realitu jeho říše) do říše smyšlených světů.

Lze říci, že každý text v rámci celého díla je samostatnou hádankou (v níž se mísí prvky alegorie a ironie), která je určena k tomu, aby byla rozluštna. Z jednotlivých textů (respektive hádanek) lze poskládat jeden „obraz“, který odkryje konkrétní význam či „vyšší“ smysl.

„Procházím-li“ kterýmkoli městem Itala Calvina, vzpomenu si na obrazy Pietera Bruegela (nizozemský malíř z 16. století). V dílech obou umělců je podobná atmosféra „skrytého tajemství“, neboť užívají vícero jazyků současně, kdy jedna skutečnost je viditelná, druhá je skrytá a třetí je hádankou. Oba užívají protikladů (Calvino literárními uměleckými prostředky a Bruegel výtvarnými uměleckými prostředky). Calvino vytváří literární alegorie skutečností, které se týkají 20. století, a Bruegel vytváří výtvarné alegorické obrazy, které se týkají jeho současnosti, tedy 16. století.

5.2.2 Nesmrtelnost⁸⁴ Jorge Luise Borgese

Borges v jednom z rozhovorů hovoří o nočních můrách:

„Zvláště po ztrátě zraku jsem měl sen o tom, že nemohu číst, protože písmena oživnou. To je jeden z mých snů. Další jsou o zrcadlech, o maskovaných lidech. Myslíím, že mám tři hlavní noční můry: bludiště, psaní a zrcadla.“⁸⁵

Labyrint, psaní a zrcadla patří mezi hlavní témata Borgesových příběhů. Na sympoziu The University of Maine at Orono v dubnu roku 1974 Borges na otázku, proč jsou zrcadla symbolem, který se stále vrací v jeho díle, odpověděl:

„Zrcadla vám dávají pocit, že existuje váš dvojník. Skotský přízrak. Když vidíte sebe samého, podle skotského přísloví zemřete. Dvojníkovo pravé já přichází, aby si jej vzalo. V němčině je Doppelgänger, člověk, který kráčí vedle nás a s námi. Máme své alter ego, druhé já. Je cosi podivného v tom, že vizuální svět je věrně reprodukován v každém detailu v kusu skla, v krystalu.“⁸⁶

Příběh *Tajný zázrak* ze sbírky *Fikce* (El milagro secreto, Ficciones, 1956) se odehrává v Praze během březnové nacistické okupace roku 1939.

Narátor vypráví příběh o pražském židovském spisovateli Jaromíru Hladíkovi (tvůrce nedokončeného veršovaného dramatu „*Nepřátelé*“, autor rozboru židovských pramenů Jacoba Boehma⁸⁷ a překladatel knihy *Sefer Jesirá*⁸⁸), který je gestapem odsouzen k popravě.

Odsouzený si v cele smrti neustále opakuje proces popravky, od svítání až po konečnou salvu. Čekání na den vlastní smrti je nesnesitelné, téměř šílenstvím. Myšlenkami se snaží ovlivnit nepolapitelný čas a najít nějaký pevný bod, který by mu pomohl zabránit vyřčenému ortelu smrti.

⁸⁴ Svazek *Nesmrtelnost* sestává z šesti povídkových sbírek: *Obecné dějiny hanebnosti, Fikce, Alef, Brodiová zpráva, Kniha z písku, Dvacátého pátého srpna 1983 a jiné povídky*.

Děj většiny povídek se odehrává v dalekých exotických zemích (Egypt, Súdán aj.) a také v Borgesově domovině, v Buenos Aires.

⁸⁵ Barnstone, W.: *Třináct otázek: rozhovor s J. L. Borgesem* - Diskuse s J. L. Borgesem na sympoziu The University of Maine at Orono, USA, duben 1974; přel. Petr Mikeš, Olomouc: Votobia, 1996, s. 28.

⁸⁶ Borges, J. L.: *Zrcadla jsou zvláštní věc: Dva rozhovory*; vybr. a přel. Petr Mikeš; ediční pozn. naps. Petr Pistorius, Olomouc: Votobia, 1996, s. 85.

⁸⁷ **Jakob Böhme** (1575 – 1624) - německý křesťanský mystik.

⁸⁸ *Sefer Jecirah* („Kniha Stvoření“) je základní knihou židovského kabalistického učení. Kabalistické učení zdůrazňuje magický význam řeči a čísla a jejich projevovalých prostředků: gesta, hlasu, písma a symbolů.

Během děje, který probíhá v cele, narátor stručně popisuje Hladíkovo nedokončené drama (tím, že drama sestává pouze z prvního dějství a z několika scén dějství třetího, vytváří autor chaotický, nesouvislý a útržkovitý text).

Poslední noc před popravou Hladík rozmlouvá s Bohem. Prosí Boha o čas, aby mohl dokončit své drama:

„Potřebuji ještě rok, abych dokončil drama, které může ospravedlnit mou existenci i existenci Tvou.“⁸⁹

K ránu se odsouzenému zdá sen, že se ukrývá v knihovně v Klementinu, kde se ptá knihovníka s černými brýlemi, kde najde Boha? Knihovník mu odpoví:

„Bůh je v jednom z písmen na jedné stránce v jednom ze čtyř set tisíc svazků uložených v Klementinu. Moji rodiče a rodiče mých rodičů to písmeno hledali, já jsem při tom hledání oslepl.“ (s. 194)

Do sálu kdosi vstupuje a vrací atlas. Ten kdosi podává atlas odsouzenému a říká, že je k ničemu. Hladík atlas otevře na mapě Indie, položí prst na jedno z písmen a všudypřítomný hlas řekne: *„Čas k tvé práci je ti poskytnut.“ (s. 194)*

Ráno, v den poprav, si odsouzený představuje, že za dveřmi cely je složité bludiště chodeb a schodů. Jakmile si pro něj jdou, představa se rozplyne.

Když je postaven ke zdi a čeká na povel, jeho spánku se dotkne kapka deště a okamžik se stává sledem tří událostí: kapka zvolna stéká po jeho tváři, četař zakřičí poslední rozkaz a v tom se zastaví čas.

„Bůh pro něj učinil tajný zázrak: v jeho mysli měl uběhnout jeden rok ve chvílce mezi rozkazem a jeho vykonáním.“ (s. 195)

V okamžiku, kdy odsouzený ve své mysli dokončí drama, dešťová kapka mu sklouzne z tváře a čtyřnásobná salva ho srazí k zemi.

Borges tím, že v povídce cituje z Koránu a zároveň začleňuje knihu Sefer Jesirá, vytváří **pluralitní text**, v němž dochází k prolínání a střetávání různých pravd, postojů a myšlenek. Podobně postupuje i hrdina příběhu, který se nejprve pomocí židovského mystického učení snaží ovlivnit čas a poté se v poslední naději obrací k Bohu (prolínání židovské mystiky a náboženství).

⁸⁹ Borges, J. L.: *Nesmrtelnost*; přel. Kamil Uhlíř, Praha: Hynek, 1999, s. 193.

Skutečnost bytí (čekání na smrt) je pro hrdinu nesnesitelná. Až pozdě k ránu zcela vyčerpan usíná a sní si sen, který je jeho dočasným vysvobozením (*únik z kruté reality do snových světů*).

Odsouzený ve svém snu vstupuje do nekonečné knihovny, kde mu slepý knihovník (sám Borges)⁹⁰ říká, že existence Boha je ukryta v jednom jediném písmenu. Úkolem odsouzeného je tedy ono jedno písmeno nalézt (*postava hledá pravdu*).

Po probuzení si odsouzený uvědomí krutou realitu a v naději si představuje, že za dveřmi své cely vidí spleť bludiště nekonečných chodeb (*symbol naděje*).

Psychologie definuje sen jako stav vědomí, kdy tělo spí a mysl bdí. Stejně tak Borgesův hrdina, který během několika málo sekund (v realitě – salva, kapka deště) prožije jeden rok (ve snu – dokončení dramatu). Trvání „tajného zázraku“ (doba stékání kapky deště po tváři), lze přirovnat k délce jednoho snu.

Závěr příběhu, kdy hrdina během pár sekund (reality) prožije jeden rok (ve snu), je možnou inspirací filmu *Inception* (2010) režiséra Christophera Nolan, jehož postavy také před realitou unikají do snu.

Povídka *Tlön, Uqbar, Orbis tertius* ze sbírky *Fikce* (Ficciones, 1956) je příběhem o existenci fantastické planety.

Klíčem k objevení planety je spojení či časová shoda zrcadla a encyklopedie:

„K objevení Uqbaru mi dopomohla konjunkce zrcadla a encyklopedie. Zrcadlo znepokojovalo konec chodby ve vile v Gaonově ulici... Encyklopedie má ošidný název The Anglo-American Cyclopedia (New York 1917) a je doslovným, ale také nedbalým přetiskem Encyklopedia Britannica z roku 1902.“ (s. 89)

Pojmenování „*Cyklopedia*“ symbolizuje uzavřený kruh.

Narátor hledá v nejrůznějších knihách nějaké informace o zemi Uqbar. Pročítá všechny výtisky „cyklopedie“, ale ani v jednom výklad pojmu „Uqbar“ nenachází. Všechny cyklopedie považuje za chybně vytištěné, ale pak objeví ještě jeden svazek, v němž pojem nalezne. Narátor prochází jednotlivými oddíly tohoto svazku:

⁹⁰ V letech 1955 – 1973 byl knihovníkem a pak ředitelem argentinské Národní knihovny.

„*Oddíl jazyk a literatura byl stručný. Jediná věc v něm byla pozoruhodná: Uváděl, že uqbarská literatura měla fantastický ráz a že v jejích eposech se nikdy nehovořilo o skutečnosti, ale jen o dvou imaginárních krajinách Mlechnas a Tlön...*“ (s. 91)

Borges vytváří text, který hovoří o jiném textu. Povídka tak má dvě dějové linie (děj narátora a děj fantastických planet).

Text, kterým narátor prochází, vykládá o literatuře a jazycích těchto fantastických krajin. Jejich literatura má rysy fantastické a pravidla jazyka jsou následovné:

„*Předpokládaná tlönská Ursprache, z které se vyvinuly dnešní jazyky a dialekty, nemá substantiva. Existují v ní neosobní slovesa, určovaná jednoslabičnými příponami (nebo předponami), jež mají adverbiální funkci.[...] Nad řekou se vynořil měsíc se řekne hlör u fang axaxaxas mlö, neboli v doslovném překladu: nahoře (upward) za stále-plynoucím rozměsíčnělo.*“ (s. 94)

Borges v textu užívá několika jazyků světových (španělštinu, angličtinu, němčinu, latinu), které vzájemně propojuje, až vzniká jakási směs všech jazyků, která je jazykem této planety.

Tím, že Borges vykládá systém jazyka odbornými pojmy (např. „substantiva, adverbiální“), jako by byl text určen všeobecně vzdělanému čtenáři.

Borges vytváří nejen lingvistický text, ale také text filozofický:

„*Jedna z tlönských filozofických škol dospěla k popření času. Opírá se o úvahu, podle které přítomnost je neohraničená, budoucnost existuje jen jako naděje v přítomnosti a minulost zas existuje jen jako vzpomínka v přítomnosti. [...] Jiná škola hlásá, že dějiny světa – a v jejich rámci náš život i sebenepatrnější podrobnost našeho života – jsou psány rukou nižšího božstva, které se chce takto dorozumívat s ďáblem.*“ (s. 96)

Text vykládá o **problematice času** a o **problematice dějin**.

Existuje pouze „teď“ a nyní“, v němž je vše realizováno. „Bylo“ a „bude“ se realizuje pouze „teď“ a nyní“. Bez existence „teď“ a nyní“ by neexistovalo ani „bylo“, ani „bude“, neexistovalo by vůbec nic.

Je vyhlášena nedůvěřivost dějinám. „Nižší božstvo“ symbolizuje lidstvo, které si samo píše své dějiny. (Lze si dějiny „objednat“? Kdo je ten, kdo určuje chod dějin?)

Metafora „*dorozumívat s ďáblem*“ symbolizuje všechny dějinné události plné zla, jehož krvavé stopy sahají až do současnosti.

Borgesova „**kniha hovoří o jiných knihách**“. Smyšlené knihy jsou ale dokonalým opakem skutečných knih. Borgesův text je **kritikou** všech filozofických knih, které obsahují nepřesné myšlenky:

„Filosofická díla obsahují vždy tezi a antitezi, přesné argumenty svědčící pro i proti jedné doktríně. Kniha, která neobsahuje také svou antiknihu, je pokládána za neúplnou.“ (s. 99)

Borges pomocí principu duality⁹¹ (teze i antiteze, pro i proti, kniha i antikniha) kritizuje povahu dogmat⁹². Jakékoli dogma považuje za neúplné, neboť nemá své antidogma. Borges textem zdůrazňuje naprostou absurdnost všech dogmat.

Závěr povídky je určitým „bludištěm úvah“:

„Možná, že Tlön je bludiště, ale je to bludiště vybudované lidmi a určené k tomu, aby je lidé rozluštili. Náš svět navázal styk s Tlönem, uvykl mu a propadl rozkladu. Lidstvo, okouzlené přísným řádem té planety, znovu a znovu zapomíná, že je to přísný řád šachistů, nikoli andělů. [...] Smyšlená minulost vytlačila z paměti lidí onu druhou minulost, o které nic nevíme s určitostí – dokonce ani to zda je falešná. [...] Rozptýlená dynastie samotářů změnila tvářnost světa. [...] Z povrchu země zmizí nejen taková španělština, ale i angličtina a francouzština. Svět bude Tlön.“ (s. 104)

Smyšlený svět je bludiště, které si „vybudovali“ sami lidé a které má být také lidmi „rozluštno“. Jako by bludiště (smyšlená planeta) bylo metaforou snů.

I přestože sny vycházejí z jedincova vědomí, jejich konkrétní význam či smysl je těžko definovatelný. Dokonce lze říci, že význam jakéhokoli snu ani nelze jednoznačně definovat. Sny mohou mít asi tolik možných způsobů výkladu, kolik možných cest by mohlo mít bludiště. Jediný, kdo je schopen „rozluštit“ sen, je pouze konkrétní jedinec, který sen sní.

Lidstvo „okouzlené“ řádem, který ale má svá pravidla. (Chaos již není a kdo jsou ti, kteří rozhodují o pravidlech?) „Řád šachistů“ symbolizuje strategii a hru, ve které lze buď prohrát, nebo zvítězit. (Lze skutečně porazit nějaký řád?)

⁹¹ Existence jednoho principu je podmíněna existencí druhého principu, přičemž spolu pak tvoří celek.

⁹² Dogma je tvrzení či teze, které nepřipouští pochybnosti, námitky ani kritiku.

Lidstvo je „okouzleno“ smyšlenými dějinami natolik, že zapomnělo na dějiny vlastní, což dokazuje, jak proměnlivě se lidstvo chová. (Text poukazuje na rysy, kterými je definována současná společnost: na **proměnlivost, nestálost a pomíjivost**.)

Závěr textu je určitým varováním před **mocí iluzí**, neboť jsou v jistém smyslu častou příčinou ztráty identity. **Ztrátu identity** v textu symbolizuje ztráta jazyka.

Povídka *Kruhové zříceniny* (Las ruinas circulares, Ficciones) je určitou hádankou, která má být rozluštěna.

Hlavní postava mága přichází do vyhořelého chrámu za jediným účelem: spát a snít do nejmenších podrobností o člověku a poté ho učinit skutečným.

„Jinoch, o němž muž snil, se v jeho snu probudil. Mág vyplnil příkazy. Určitou dobu věnoval tomu, aby svému snovému přeludu odhalil vesmírná tajemství a tajemství kultu ohně. [...] Postupně ho přivykal skutečnosti.“ (s. 123-124)

Snové tvoření člověka je **paralelou** biblického stvoření člověka (Adama). Mág ale nejedná z vlastní vůle, nýbrž je podřízen ještě jinému jsoucnu (vesmíru).

Mág člověka vysnil za „tisíc a jednu noc“. Tato skutečnost je odkazem na arabské příběhy *Tisíce a jedné noci*:

„Vzpomněl si, že ze všech tvorů obývajících svět jen oheň ví, že jeho syn je přeludem. [...] Nebýt člověkem, být jen promítnutím snu jiného člověka! [...] Je přirozené, že mág měl obavy o budoucnost syna, kterého za tisíc a jednu noc vysnil ústroj po ústroji, rys po rysu. [...] Opakovalo se totiž to, co se odehrávalo před mnoha staletími. Zříceniny svatyně boha ohně byly zničeny ohněm.“ (s. 123-124)

Kruhové zříceniny, opakované ničení zřícenin svatyně boha ohně, svatyně boha ohně zničena ohněm. (Takové tvrzení se vylučuje, neboť oheň nemůže zničit oheň.) Kruhové zříceniny symbolizují cyklické opakování.

Bohem ohně byl řecký Hefaistos (římský Vulcanus), a tak Borgesovi možnou inspirací mohla být řecká nebo římská **mytologie**.

Mág zjišťuje, že je také snovým přeludem, o kterém někdo jiný sní:

„Vykročil vstříc cárům ohně. Nezakously se mu do těla. Polaskaly a pohltily ho bez žáru a bez spalování. S pocitem úlevy, pokoření i zděšení si uvědomil, že také on je přeludem, o kterém někdo druhý sní.“ (s. 125)

Povídka *Babylonská knihovna* (La Biblioteca de Babel, Ficciones) „hovoří“ o knize knih, ve které je obsaženo veškeré vědění:

„Když se rozhlásilo, že Knihovna obsahuje všechny knihy, vyvolalo to nejprve pocit podivného štěstí. [...] Vesmír náhle uchvátil neomezené rozměry naděje. [...] Tisíce lidí lakotně opustily líbezný rodný šestiúhelník, a hnány marnou snahou najít svou Knihu ospravedlnění, vrhly se po schodech nahoru. [...] Tenkrát se také doufalo, že dojde k objasnění původu Knihovny a původu času, dvou největších záhad lidského rodu.“ (s. 141-142)

Vědění a poznání je závislé na existenci dvou skutečností: knihovny (vesmíru)⁹³ a času. Šestiúhelník symbolizuje šesticípou hvězdu neboli hexagram.⁹⁴

Vzájemným propojováním a prolínáním různých logik, typů myšlení a poznání Borges vytváří **mnohovrstevnatý text**:

„Jedna rouhačská sekta navrhla, aby se zanechalo hledání a aby všichni lidé tak dlouho míchali písmena a znaky, dokud s nepravděpodobnou pomocí náhody nevytvoří ony kanonické knihy.“ (s. 141-142)

Text je odkazem na kabalistické učení. Základním východiskem tohoto učení jsou hebrejská písmena (22 písmen), jejichž tvary nejsou náhodné. Podle kabalistického učení hebrejská písmena ve vzájemných vztazích utvářejí znaky, jejichž kombinacemi lze vytvořit takové symboly a ideje, jimiž lze působit na vesmír. Tvoření „kanonických knih“ tedy znamená tvořit (ovlivňovat) vesmír.

Dále v textu je kritizován způsob, jakým se čtou knihy:

„Znám končiny, kde mladí lidé padají na kolena před knihami a barbarsky líbají jejich listy, ale nedovedou rozluštit ani jedno písmeno.“ (s. 141-142)

Knihy sice existují, jsou všude kolem nás, ale k čemu to vše je, když neznáme způsob, jak je správně číst, když nerozumíme jejich sdělení. (Učit se „tvořivé“ čtení.)

⁹³ Pro Borgese je knihovna vesmírem.

⁹⁴ V judaismu je tento symbol označován *Magen David* („Davidův štít), *Davidova hvězda* nebo *Šalamounova pečeť*. Stal se symbolem židovské víry a státu Izrael a je také jedním z nejvýznamnějších symbolů židovské kabaly (druh židovské mystiky). Původní význam symbolu je ale mnohem starší. První kresby hexagramů pocházejí z hinduistických chrámů. Symbol šesticípé hvězdy byl také znám ve starém Egyptě (hermetický symbol života, popř. makrokosmu). Hexagram se dále objevuje v helénistické kultuře (symbol ochrany proti démonům) a také v mayské kultuře.

Narátor ztrácí naději, že knihu knih nalezne. Nevidí ani naději v lidském rodu, že ji někdy objeví. Knihovna je ale nesmrtelná, a tak tajemství vesmíru stále trvá.

„Možná, že mě klame stáří a bázlivost, ale tuším, že lidský rod – jediný, který existuje – je na vymření a že jen Knihovna, osvětlená, osamělá, nekonečná, dokonale nehybná, plná drahocenných svazků, zbytečná, nezničitelná, tajná, potrvá navěky.“ (s. 145)

Všeobsáhlá kniha vědění je také tématem povídky *Knih z písku* ze sbírky *Knih z písku* (El libro de arena, 1975), kde představuje nejen veškeré vědění, ale i šílenství. (Narátorovi se do rukou dostává nekonečná kniha bez začátku a konce.)

Povídka *Asterionův dům* ze sbírky *Alef* (La casa de Asterión, El Aleph 1957) je opět hrou symbolů, významů a znaků. Je hádankou s ponaučením. Jak by zajisté řekl sám Borges: Je to labyrint, který má být rozluštěn.

„Je pravda, že nevycházím z domu, ale je také pravda, že dveře mého domu (jejichž počet je nekonečný) jsou dnem i nocí dokořán otevřeny pro lidi a také pro zvířata. [...] K smíchu je také, že pryč já, Asterion, jsem vězeň. Copak jsem neřekl, že jediné dveře nejsou zavřené? [...] Dům je velký jak svět. Lépe řečeno dům je svět. [...] Všechno se vyskytuje mnohokrát, čtrnáctkrát, ale jak se zdá, dvě věci se na světě vyskytují jen jedenkrát: nahoře spleť slunce, dole Asterion. [...] Každý devátý rok vstoupí do mého domu devět mužů, které mám zbavit utrpení. [...] Obřad trvá několik minut. Jeden po druhém padnou, aniž si potřísním ruce krví.“ (s. 262-263)

Povídka je paralelou Minotauraova labyrintu. Asterion představuje bájného Minotaura a Asterionův dům s nekonečným počtem dveří Minotaurův labyrint.

V Asterionově domě se vše vyskytuje v počtu čtrnáct. Podle řecké mytologie bylo Minotaurovi každých devět let obětováno sedm chlapců a sedm panen.

Kým je Asterion, je ukryto dále v textu:

„Kéž by mě odvedl někam, kde není tolik chodeb a tolik dveří! Jaký bude můj vykupitel? Bude to býk, nebo člověk? Bude to snad býk s lidskou tváří? Nebo bude jako já?“ (264)

Odpovědí je závěr textu:

„Věřila bys tomu, Ariadno?“ řekl Theseus. „Minotaurus se skoro vůbec nebránil.“ (s. 264)

V epilogu se lze dozvědět, že Borgesovou inspirací bylo plátno George Fredericka Wattse z roku 1896, na němž je zobrazen do dále hledící Minotaur.

Povídka *Utopie unaveného muže* ze sbírky *Kniha z písku* (*Utopía de un hombre que está cansado*, 1975) je postavena na dialogu mezi mužem z přítomnosti (Eudoro) a mužem z budoucnosti, kteří spolu hovoří o celosvětových změnách, které proběhly za poslední čtyři století.

Eudoro se během cesty lesem dostává do daleké budoucnosti. Nachází se sice na stále stejném místě, ale již v jiném čase. Přichází k domu, do kterého po pozvání vstoupí. V místnosti spatří muže a udiveně zvolá:

„To je tištěná kniha. Doma jich máme přes dva tisíce, i když ne tak starých a vzácných.“ Muž se zasměje a odpoví: „Nikdo přece nemůže přečíst dva tisíce knih. Za čtyři století, co jsem na světě, jich podle mého názoru nebylo ani půl tuctu. Kromě toho není důležité číst, ale opětovně pročitat přečtené. Knihtisk, teď už zrušený, byl jednou z největších křivd spáchaných na člověku, neboť vedl k závratnému rozmnožování nepotřebných textů.“ (s. 453)

Textem je řečeno, že je důležitá nikoli kvantita, ale kvalita. To znamená, raději, než aby existovalo tisíce „prázdných“ knih, ať jich existuje méně, ale zato s cenným sdělením. Podobně také platí: Než přečíst tisíce knih, a neporozumět jejich sdělení, raději jich přečíst méně, a porozumět.

Výraz „opětovně pročitat přečtené“ odkazuje na cyklický proces opakování.

Závěr odstavce je výsměchem a zároveň kritikou knihtisku. Borges textem vystupuje proti tisku nepotřebných a zbytečných textů.

Pokračující text je **výsměchem** současné **politické scény**:

„Každý velvyslanec nebo ministr připomínal tak trochu invalidu, jehož bylo nutno přemísťovat ve velkých hlučných automobilech s doprovodem motorizované policie osobních strážců a toužebně vyhlížejících fotografů. Působí dojmem beznohých, říkávala moje matka.“ (s. 453)

O povaze současné společnosti, o **vlivu masmédií** a o „**hyperreálnu**“ vypovídá následující text:

„Obrazy a tištěné písmo byly skutečnější než věci. Pravdivé bylo jen to, co bylo uveřejněno. [...] V mém včerejším životě byli lidé naivní; věřili, že zboží je dobré, protože to opakovaně tvrdí jeho výrobce.“ (s. 454)

Veškeré masmediální prostředky ovlivňují myšlení a chování jedince a jsou „mocným“ nástrojem těch, kteří chtějí ovládat, řídit a manipulovat s davy. Text je **kritikou mediální manipulace** a také **konzumerismu**.

Následující odstavec je kritikou lidského rodu:

„Není radno rozmnožovat lidský rod. Někteří soudí, že plození je božská činnost, pomocí níž si uvědomujeme vesmír, ale nikdo s jistotou neví, zda vůbec nějaké božství existuje. Myslím, že teď se hodně mluví o výhodách a nevýhodách postupné nebo náhlé sebevraždy všech lidí na zemi.“ (s. 454)

„Není radno rozmnožovat lidský rod“, stejně jako není radno „rozmnožovat nepotřebné texty“. Tato myšlenka je kritikou všech, kteří se nechovají tak, jak by se zástupce lidské rasy měl chovat.

Úvahy nad „výhodami a nevýhodami sebevraždy všech lidí na zemi“ jsou apelem lidstvu. Lidstvo by si mělo začít uvědomovat své chyby a nedokonalosti.

V dialogu se dále hovoří o minulosti a o účelu vzpomínek:

„Ne. Chceme zapomenout na včerejšek kromě umění skládat elegie. Nemáme žádné oslavy minulosti, stých výročí, památek zesnulých. Každý je nucen stvořit potřebnou vědu a umění vlastními silami.“ (s. 455)

Budoucnost na minulost „nevzpomíná“ (jedině přítomnost „myslí“ na obě). Přerušování komunikace s minulostí sice může jedince osvobodit v bytí v přítomnosti, kde ale potom získat ponaučení? Chyby z minulosti se pamatují, aby se neopakovaly.

Z následujícího odstavce lze vyčíst **výsměch celosvětovým vládám**:

„Traduje se, že postupně vyšly z módy. Organizovaly volby, vyhlášovaly války, určovaly daně, konfiskovaly majetky, zavíraly lidi a snažily se zavést cenzuru, ale nikdo je už nebral vážně. Tisk přestal uveřejňovat jejich projevy a portréty. Politikové byli nuceni poohlédnout se po nějaké poctivější práci; někteří se stali docela dobrými komedianty nebo obstojnými ranhojiči.“ (s. 455)

Borges do textu začleňuje i fragmenty dějinných událostí. Poslední odstavec odkazuje na nemilosrdnosti druhé světové války:

„*To je krematorium. Uvnitř je plynová komora. Prý ji vymyslel nějaký lidumil, myslím, že se jmenoval Adolf Hitler.*“ (s. 455)

Krutosti dějinných událostí se v tak vzdálené budoucnosti staly banalitou. Již nežijí pamětníci a vzpomínky, jestli vůbec „přežily“, existují pouze v podobě komic-
kých příběhů. Text je předpovědí toho, co se jednou stane se všemi „příběhy“: Jednou se stanou všechny příběhy, ať už jakkoli kruté či nikoli, pouhou banalitou, která bude ironizována, parodována nebo jinak zesměšňována.

Borges v úvodu povídek často užívá citací z Koránu (*Tajný zázrak*) a z knihy Jobovy. Dále cituje z W. B. Yeatse, T. E. Lawrence, Francise Bacona, W. Shakespeara (Hamlet), D. Diderota, George Herbartu. Do textu povídek včleňuje významné filozofy (Platóna, Aristotela, Schopenhauera, Hegera, Spinozu), literáty (Homéra, De Quinceyho, Stevensona, Shawa, Gustava Meyrinka, Chestertona), postavy z dějin Jižní Ameriky (San Martína a Simóna Bolívara, národní hrdiny Argentiny, Peru a Chile) a také světové dějinné události (pražskou nacistickou okupaci).

Borges v textech odkazuje na různé skutečnosti: dějinné události, dějinné osobnosti i bájnou mytologii. Do textů začleňuje světové jazyky (španělštinu, angličtinu, němčinu, francouzštinu i latinu), světové literatury, odborné pojmy (systém jazyka), odkazy na světová náboženství, okultistické a kabalistické učení.

Borgesovy texty jsou „mnohovrstevnaté“ a „mnohojazyčné“. Lze v nich nalézt právě takové principy, kterými se vyznačuje postmoderní myšlení.

Na struktuře textu, lze poznat důležitý rys literárního postmodernismu, a to „hermeneutické unášení“⁹⁵ (např. povídka *Asterionův dům* nebo *Smrt a Kompas*⁹⁶). U Borgese ale lze nalézt mnoho dalších postmoderních rysů (např. „knih hovoří o jiných knihách“⁹⁷, užívání logiky *jak-tak* aj.). Ve většině povídek lze nalézt i užití vícero principů současně.⁹⁸

⁹⁵ *Hermeneutické unášení* je definováno jako neřízená schopnost přesouvat se od podobnosti k podobnosti, od jednoho spojení k dalšímu.

⁹⁶ Postava detektiva vyšetřuje sérii vražd, které jsou spjaty se symbolikou tajných kabalistických nauk. Jak postupně odhaluje skrytá tajemství tajných symbolů, tak se přibližuje ke shledání s vrahem.

⁹⁷ Dobrým příkladem užití tohoto principu je povídka *Rozbor díla Herberta Quaina*. Borges. Ve vlastním textu rozebírá literární dílo jiného spisovatele. Tento princip lze nalézt i v jiných jeho povídkách.

⁹⁸ V povídce *Alef* tvoří básně a každou strofu interpretuje. Každý verš je zároveň odkazem na významné osobnosti literárních dějin (v této povídce odkazuje na řecké básníky: Homéra a Hésioda).

Borgesovým tématem se stává vše, o čem hovoří v rozhovoru, tedy sny, labyrint a zrcadla. Labyrint, který je metaforou života, času, prostoru, ale stejně tak dobře metaforou hledání nebo bludného kruhu.

Zrcadla, která jsou člověku známa již od dávných věků. Zrcadla, která mají svá tajemství, která nesmí být odhalena. Zrcadla, která zdvojují, ztrojují i více násobí. Zrcadla, která nám ukazují to, co nám nikdo jiný neukáže, vlastní tvář. Je-li ale skutečnost zrcadla interpretována jako nedokonalý nástroj, co nám tedy ukazuje? A v neposlední řadě sny. Sny, které jsou také tajemstvím stále nevysvětleným. O snech bylo napsáno mnoho knih. O snech bylo řečeno mnoho definic. Jsou snahy sny interpretovat. Ale jedno je jisté, sny vycházejí pouze z jednoho vědomí, které nelze ztožnit s vědomím někoho dalšího. Sny jsou tedy zcela subjektivní formou myšlení.

Porozumět Borgesovým textům, stejně jako porozumět složitosti, dynamice a proměnlivosti současné společnosti, znamená ke všemu zaujmout interdisciplinární přístup⁹⁹, respektive multidisciplinární přístup¹⁰⁰. Stručně řečeno, zaměříme-li se konkrétně na oblast literární, abychom, jak říká Borges, „rozluštili labyrint“ a porozuměli obsahu sdělení, je nutné najít cestu. Cest by mohlo být i několik, ovšem tou nejpříznivější cestou je vzdělanost. Chtít se vzdělávat a mít všeobecný přehled. Bez všeobecných znalostí nelze Borgesovy texty číst. Ale ani jakékoli jiné „postmoderní“ texty, neboť pak by nastala právě ta situace, o které již bylo tolikrát hovořeno: Texty by kolem nás „volně létaly, aniž by se „dotkly naší mysli“.

Borges během života postupně přicházel o zrak, až jej zcela ztratil. Právě slepota a sny se stávají častým tématem jeho pozdějších děl.¹⁰¹ Říká se, že slepý člověk nerozezná den od noci. Jako by ve věčné noci neustále snil. Tajemství zůstávají tajemstvím a odpovědi lze neustále hledat. Možná se hledané odpovědi ukrývají právě někde hluboko v metaforách.

⁹⁹ *Interdisciplinární* znamená „mezioborový“. Jedná se o přístup, při kterém dochází k přenosu poznatků mezi dvěma nebo více disciplínami, o vzájemnou inspiraci a metodologickou provázanost (např. biochemie aj.).

¹⁰⁰ *Multidisciplinární* znamená „zahrnující mnoho větví“. Jedná se o přístup, při kterém dochází ke spolupráci více vědních oborů při realizaci konkrétní odborné činnosti (např. ekologie, která se nachází v prostoru mezi ekonomikou, chemií, biologií a jinými vědami, které se zabývají životním prostředím).

¹⁰¹ Povídka *Ten druhý a Dvacátého pátého srpna 1983*, kde se ve svém vlastním snu setkává se sebou samým.

5.2.3 Foucaultovo kyvadlo Umberta Eca

Nejprve charakterizují strukturu díla a poté budu interpretovat děj a jeho text.

Struktura románu je úzce spjata se symbolikou kabalistického učení. Eco, ještě než začne samotný text, předkládá kresbu deseti (respektive jedenácti) sefir¹⁰².

Vnější struktura románu je stavěna analogicky se sefirami: jednotlivé kapitoly jsou postupně pojmenovávány názvem jednotlivých sefir a podkapitoly jsou označovány čísly. (Podle kabalistického učení mají čísla, ale i řeč, slovo, gesto a symbol magický význam. Učí, že kombinováním čísel a písmen lze vytvořit takové symboly a ideje, kterými lze působit na vesmír.)

Každá podkapitola (celkem 120) začíná citátem, jehož vnitřní myšlenka se stává obsahem oné konkrétní části. Eco tím, že do své knihy začleňuje texty sto dvaceti dalších knih,¹⁰³ následuje principy literárního postmodernismu. (To znamená: začleňování textů jiných autorů, a tedy začleňování vícero myšlenek a postojů za účelem vzájemného propojení a kooperace pro potřebu vytvoření nového díla, nových myšlenek a nových obrazů.) Ecův román je nepochybně mnohvrstevnatým literárním textem, který současně „promlouvá“ několika „jazyky“.¹⁰⁴

Nejen vnější řád díla je konstruován na základě podobnosti s tajným židovským učením, ale i vnitřní řád je jím ovlivněn. Kabalistické učení se stává jedním z hlavních témat románu.

¹⁰² Seřiry pohromadě tvoří symbol, tzv. *Strom života*, jehož jednotlivé cesty (deset a jedna neviditelná) představují základ všeho živého (podrobněji viz „kabala“, druh židovské mystiky).

¹⁰³ Jedná se především o texty hebrejské, texty významných spisovatelů, filozofů, historiků, ale také o historické fragmenty ze 13. až 19. století.

¹⁰⁴ Jazyk techniky (texty o stavbě kyvadla), jazyk historie (text o ztracených fragmentech dějin, text dějinných souvislostí), jazyk matematiky a tajemné symboliky čísel (text o tom, jaká je souvislost mezi způsobem, jakým byly konstruovány pyramidy a číselnou hodnotou jiných skutečností).

Příběh románu začíná v pařížském technickém muzeu, v němž se z neznámého důvodu ukrývá hlavní protagonista (Causabon) a na cosi vyčkává. (Děj „první“.) Během vyčkávání vypovídá o událostech¹⁰⁵ (celou událost rekontextualizuje¹⁰⁶), které ho přivedly až do této situace. (Děj „druhý“.) Causabon svým vyprávěním sjednocuje začátek a konec příběhu podobně jako jednotící sefira v každé ze tří triád.

Eco užívá symboliky čísla tři: tři hlavní děje, tři hlavní postavy (Causabon, Belbo a Diotallevi), tajná skupina Tres (odkaz na skupinu tří hlavních postav) a tři země, v nichž se příběh odehrává (Itálie, Francie a Brazílie).

První kapitola, nazvaná podle první sefiry *Keter* („Koruna“), je úvodem do dějství. Odehrává se v technickém muzeu v Paříži, jehož chodbami nás protagonista provází. Protagonista vstupuje do sálu se zrcadly, v němž je klíčový následující text:

„Hledá se, hledá své umístění v prostoru, chce, aby mu zrcadlo řeklo: Jsi tady, a jsi to ty... Lavoisierova zrcadla, konvexní či konkávní, ho v tomto ohledu zklamou, ... Tento katoptrický tyátr je tu od toho, aby ti odňal veškerou totožnost, aby ses tam, kde jsi, cítil nejistý.“¹⁰⁷

Jako by věda byla určitým druhem „iluze“, která je schopna za pomoci vlastních triků a klamů člověka obelhat. „Klamavé triky“ vědy lze ověřit na podstatě zrcadel, která nejsou vynálezem vědy.¹⁰⁸

Zrcadla jsou považována za „nositele“ tajemství, která člověka již od dávných dob minulých neustále provází. Tím, že věda svou silou zasáhne do přirozené podstaty zrcadel, změní jejich přirozenost a vytvoří jakýsi „hybrid“, jehož úkolem je klamat, znepokojovat v prostoru a zpochybňovat identitu.¹⁰⁹ Právě tak, jak činí s obrazem konvexní a konkávní zrcadla. Pokračující text je promluva k publiku:

„Stálo ale za to pouštět se do Encyklopedie, do osvícenství a do revoluce jen proto, abychom mohli říkat, že stačí zakřivit zrcadlicí plochu a propadneme se do imaginace? A není snad iluze i normální zrcadlo, ... Stálo to za to povědět ti to zrovna

¹⁰⁵ Protagonista během „druhého“ děje (výpověď událostí) postupně odhaluje útržkovité fragmenty jiných příběhů (Belbovy příběhy ukryté v počítači). Poskládáním k sobě pasujících fragmentů pak vzniká další příběh s vlastním dějem, jenž je dějem „třetím“.

¹⁰⁶ *Rekontextualizace* je definována jako souvislost, ve které se „nestálé“ informace přeskupují v pevná fakta.

¹⁰⁷ Eco, U.: *Foucaultovo kyvadlo*; přel., pozn. a vysvětl. opatř. Zdeněk Frýbort; dosl. naps. Daniela Hodrová, Praha: Odeon, 1991, s. 22-24.

¹⁰⁸ Podle řecké mytologie se Narkissos zamiloval do vlastní podoby na vodní hladině.

¹⁰⁹ Eco v textu odkazuje na francouzského vědce, často označovaného za otce moderní chemie (zakladatele termochemie a kalorimetrie), **Antoine-Laurent de Lavoisiera** (1743 – 1794), který byl popraven gilotinou během velké francouzské revoluce.

tady, abys všechno, co tu je, vitríny, nástroje, které předstírají, že oslavují počátky osvícenské fyziky a chemie, vnímal docela jinýma očima?“ (s. 22-24)

Jaké výhody přinesla věda? Text je určitou kritikou vědy. Věda přinesla spíše více nevýhod než výhod, neboť místo aby člověku sloužila, člověk spíše posluhuje jí. Člověk postupně „ztrácí“ to, co věda vysvětlit nedokáže: schopnosti, které jsou, dosud nepoznány, ukryty hluboko v něm. Člověk určitým způsobem „zlenivěl“ a v přesvědčení, že je spokojen tak, jak žije, spíše „upadá“. Věda dokazuje svou „moc“ tím, že ji dokáže dostatečně dobře maskovat.

„Lavoisierův sál, to je zpověď, zašifrované poselství, ..., výsměch pýše nad tím, že moderní rozum zplodil silnou myšlenku, šepot jiných tajemství. [...] Rozum se mýlil.“ (s. 22-24)

První kapitola je kritikou moderního myšlení, jeho „povýšenosti a hrdosti“. Moderní myšlení si bylo jisto, že nic silnějšího, než je ono samo, neexistuje, ale „mýlilo se“. Dávná tajemství se odhalit nepodařilo, ba dokonce se „ukázalo“ několik dalších.

Druhá kapitola *Chochma* („Moudrost“) je vstupem do „druhého“ děje.

Důvodem Causabonova odjezdu do muzea je Belbův telefonát, v němž ho Belbo žádá, aby si přečetl dokumenty, které průběžně shromažďoval ve svém počítači zvaném Abulafia¹¹⁰. Causabon ale nezná heslo, a tak zkouší různé kombinace slov a písmen,¹¹¹ přičemž vzpomíná na myšlenky Diotalleviho:

„Ve druhé sefíře se Alef temný promění v Alefa jasného. Z temného bodu vytrysknou písmena tóry, tělo jsou souhlásky, dech samohlásky, aby společně doprovázely zpěv zbožného. Jakmile se melodie znaků dá do pohybu, pohybují se s ní i souhlásky a samohlásky. Vzejde z toho Chochma, Moudrost, Vědomost, praidea, ... V Chochmě je obsažena esence všeho, co bude následovat...“ (s. 52)

Alef¹¹², písmena tóry, znaky, to vše odkazuje na kabalistické učení.

Causabon ve snaze otevřít Belbovu složku vytváří různé kombinace písmen, čímž následuje kroky tajného učení. Svými úvahami ale tajné vědění znevažuje a

¹¹⁰ Jméno židovského mystika-kabalisty ze 13. století.

¹¹¹ Například slovo IAHVEH. (Jahve, Jehova v židovské bibli označuje jméno Boží. Pro věřící je jméno Boží z úcty k němu nevyslovitelné, a proto je v židovské bibli označeno tetragramatonem JHVH).

¹¹² Alef je první písmeno hebrejského písma.

zesměšňuje, když počítač přirovnává k sefíře „Chochmě“, technický vynález k tajným naukám. Belbovu složku nakonec otevírá ve chvíli, kdy na otázku: Znáš heslo? Odpoví: Ne. (Heslo „ne“ symbolizuje nedostatečnost vědomostí podobně jako známý Sokratův výrok: „*Vím, že nic nevím.*“ Obsah druhé kapitoly odpovídá významu druhé sefiry, tj. moudrost, vědomost.)

Causabon v Belbově složce objevuje fragmenty jedenácti různých textů.¹¹³

Obsahem třetí kapitoly *Bina* („Porozumění“) je Causabonovo vyprávění, které začíná od jeho studia na vysoké škole v sedmdesátých letech, během nichž chystá svou disertační práci o templářích¹¹⁴, až po současnost.

Causabon se díky svému bádání o templářích setkává s jízlivým Belbem a s vášnivým stoupencem kabaly Diotallevim (dějištěm je hostinec - centrum společenského kontaktu a místo, kde je soustředěno velké množství informací), kteří pracují, a později všichni tři, v nakladatelství Garamond v Miláně. (Nakladatelství se stává významným dějištěm třetí kapitoly.)

Eco pomocí „nakladatelství“ ukazuje nejen proces vydávání knih, ale i mocnou „vládu“ těch „shora“, kteří rozhodují o tom, jaké knihy mohou být vydány a jaké být vydány nesmí, kde může být pravda, kde pravdy jen trochu a kde smí být jen lež.

Eco textem zpochybňuje „pravdy“ a „vědění“, které nám „knihy“ (respektive ti, kteří knihy vydávají) předkládají.

Nakladatelství navštíví muž (Ardenti) v přesvědčení, že jeho kniha odhaluje dávná tajemství templářů¹¹⁵ a že její vydání mu pomůže spojit se s těmi, kteří by mu mohli v jeho bádání pomoci. Nato ale muž záhadně zmizí. Jakmile začne policejní vyšetřování, Causabon, aby se mu vyhnul, odjíždí do Brazílie (IV. kapitola *Chesed*, „Milost“), kde se seznamuje s hrabětem Agliém, který ho provází tamními tradicemi, tajnými rituály a obřady, hovoří o historii, o magii a dávném tajemství.¹¹⁶

Po letech se Causabon vrací zpět do Milána (V. kapitola *Gevura*, „Síla, Soud“), kde společně s Belbem a Diotallevim pracuje na projektu nové edice *Hermetica*

¹¹³ Belbovy vlastní smyšlené mýty, myšlenky a vzpomínky na válečné období (např. příběh *U Kanálu* spolu s několika dalšími pak jako celek tvoří děj „třetí“). Dále také obsahují fragmenty cizích příběhů (např. část příběhu *Podivný kabinet doktora Deeho* obsahuje fragmenty díla Gustava Meyrinka, resp. *Golem*, a parodie golemova stvořitele rabína Löwa [s. 447]).

¹¹⁴ Během svého vyprávění vypráví i historii templářů.

¹¹⁵ Vypráví h historii templářů, hraje si se symbolikou čísel a slov a podává důkazy, které uvádí do souvislosti s dějinnými událostmi.

¹¹⁶ Aglié i Ardenti plní roli průvodců a zasvětitelů do tajného vědění.

(vydávání hermetických děl) a současně připravuje knihu o dějinách kovů. S projektem Hermetika jim pomáhá znalec renesančního hermetismu¹¹⁷ Aglié, který se probírá diskutabilními rukopisy a odděluje použitelné informace od nepoužitelných, pravdivé od nepravdivých.¹¹⁸

Všichni tři jsou Agliém pozváni na zámek, kde se mají stát svědky obřadu zasvěcení. Aglié je provází zámeckými zahradami a při tom hovoří o vzájemné propojenosti mezi vším pozemským a božským:

„Mezi námi a bytostmi božskými nemůže být jiný vztah než ten, který se uskutečňuje s pomocí pečeti, figur, písmen a jiných ceremoniálů. Z téhož důvodu k nám bytosti božské promlouvají skrze sny a hádanky. Takové jsou i tyto zahrady.“ (s. 366)

Božské bytosti promlouvají k lidem skrze sny a hádanky a lidé jim odpovídají stavěním zahrad.¹¹⁹ Causabon o svém zážitku vypráví:

„Šli jsme nahoru a zahrada od jedné terasy ke druhé měnila vzhled. Některé měly podobu bludiště, jiné zas emblému, ... pohled seshora však umožnil nové objevy, které předchozí třeba i odporovaly: každý stupeň schodiště v jednom a témže okamžiku prostě promlouval dvěma různými jazyky.“ (s. 366)

Zahrada ve tvaru „bludiště“ nebo ve tvaru „emblému“. Každý stupeň schodiště mění podobu zahrady, podobně jako kaleidoskop mění při otočení své obrazy.

„Každý stupeň schodiště promlouvá dvěma různými jazyky současně“, je odkazem na princip postmodernismu.¹²⁰ Eco za pomoci uměleckých prostředků literatury hovoří o dvojazyčnosti architektonické stavby zahrady. Nikoliv tedy hegemonie prvků, nýbrž jejich pluralita, která umožní místo nudné šedé spařit barevné.

Dále Aglié připodobňuje zahradu ke knize:

„Ta zahrada se dá číst jako kniha, nebo jako očarování, což je vlastně totéž. [...] Zahrada je zařízení na ovládnutí vesmíru.“ (s. 366)

¹¹⁷ *Hermetismus* je tajné učení, které je přístupné jen uzavřenému okruhu zasvěcenců.

¹¹⁸ Pro Agliého (i Ardentiho) výpovědi je charakteristické „hermeneutické unášení“. Například scéna, kdy Aglié sděluje výpočetní informace o egyptských pyramidách a poté je na základě matematických operací připodobňuje k číselným údajům planety Země, nebo scéna, kdy společně odjíždějí na zámek.

¹¹⁹ V textu je zmíněno jméno **Salomon de Caus**. (Odkaz na zahradního architekta, který věřil, že podobou zahrad lze ovlivnit hvězdy a napodobit harmonii vesmíru.)

¹²⁰ Princip dvojazyčnosti (i vícejazyčnosti), dvojího kódování (i vícero).

Podobou zahrad lze působit na vesmír a stejně tak i knihou.¹²¹ (Ecovy myšlenky jsou paralelou myšlenek Itala Calvina i Jorge Luise Borgese.¹²²)

Společně se zastavují u vodního světa, kde Aglié hovoří o plynutí času:

„Držet se při úvaze lineárního postupu je chyba. Voda v těchto fontánách to taky nedělá. Nedělá to ani příroda, příroda nezná čas. Čas, to je výmysl Západu.“ (s. 367)

Životní rytmy jsou naprosto podřízeny přírodě (střídání dne a noci, cykly ročních období, pravidelné cykly probíhající v lidském těle a v těle jiných živých bytostí). Příroda se řídí vlastním „časem“. Příroda se řídí cyklem, pravidelně se opakující řadou změn. S příchodem městských společností se ale „čas“ začal chápat zcela jinak: lineárně, od počátku života ke smrti. (Text je kritikou tohoto „výmyslu“.)

Po společné procházce se všichni účastní obřadu obětování, během něhož se Causabon pohybuje na hranici mezi skutečností a fantazií. Dostává se do „víru“ mystických zvuků, exotických vůní a neznámých postav. Po skončení obřadu se ztrácí v mlze a „probouzí se“, až když na něj promluví Aglié.¹²³ V doprovodu Agliého se dále účastní shromáždění templářů a rosekruciánů¹²⁴ a v lese pak shromáždění druidek¹²⁵. Z obou shromáždění je jim ale dovoleno vidět pouze část.

Po návratu ze zámku Causabon přestává rozlišovat svět magie od světa reálného:

„Ničemu nevěřit, to byla vždycky moje zásada, jenže teď jsem přestal věřit i těm, kteří mě učili ničemu nevěřit.“ (s. 392)

¹²¹ Podobně lze uvažovat o ulicích, architektonických stavbách i výtvarných dílech. Všim, co vytváříme, tedy působíme na vesmírný řád. Koneckonců vytvářením metafor v sobě probouzíme ideje, které jsou také účinným nástrojem. Pomocí metafor totiž lze i ty nejobyčejnější předměty vnímat jinak.

¹²² Calvino přirovnává ulice ke knize (*Neviditelná města*). Borges přirovnává vesmír ke knihovně (*Babylonská knihovna*) a Eco přirovnává zahradu ke knize.

¹²³ Eco užívá principu přijímání logiky *jak-tak* (jak skutečnost, tak fantazie).

¹²⁴ Jako *rosekruciáni* nebo *rosikruciáni* (případně rosekruciánský řád, rosikruciánský řád) se označovala tajná společnost, založená na západní mystické a esoterické tradici. Rosekruciánství vzniklo v Německu počátkem 17. století.

¹²⁵ Druidové byli dávní kněží, šamani, učenci a mágové keltských kmenů.

V šesté kapitole *Tif'eret* („Krása, Milosrdenství“) si všichni tři (B, C i D) vytvářejí následující „Plán“: Vymýšlí si své vlastní tajemství templářů, kde data i historické události dokonale souhlasí. Usilují o vytvoření naprosto dokonalého spiknutí.

Při vytváření plánu tajné nauky zesměšňují a posvátné knihy znesvěcují. Například Belbovo připodobňování automobilu ke stromu sefir:

„Po Motoru a dvou Kolech, přijde na řadu spojka, sefira Milosti, která ustavuje či ruší proud Lásky spojující zbytek Vozu s Božskou Energií. Kotouč, mandala laskající jinou mandalu. [...] Pak přijde na řadu spojka, kupodivu nazvaná kardan po renesančním mágovi Cardanovi, ...“ (s. 412)

Tím, že Belbo připodobňuje stroj k tajnému učení, nachází jisté spojitosti. Vidí, jak vše souvisí se vším. (Důležité je nikoli vyřešení problému, ale samotný proces řešení, cesta k poznání. Hledáním souvislostí mezi různými skutečnostmi vyžaduje interdisciplinární přístup, a to samé, aby nedošlo k nepochopení, autor jistě očekává i od svého čtenáře.)

Belbo jízlivě pokračuje v připodobňování k jiným mechanickým věcem:

„Na zítřek připravím mystickou interpretaci telefonního seznamu... Vaše ambice jsou vždy velké Causabone. [...] Zkuste to napřed třeba s mechanismem pračky. Pračka na sebe všechno poví sama. Alchymická proměna, napřed dílo černé, pak bílé, že bělejší nelze.“ (s. 414)

V následujícím textu se hovoří o skrytých tajemstvích podzemí a podzemních chodeb, které se staly zdrojem inspirace mnoha spisovatelů:

„To je pravda,“ řekl Belbo, „devatenácté století je podzemím přímo posedlé, Jean Valjean, Fantomas a Javert, Racambole, všechno se odehrává v podzemních chodbách a stokách. Bože můj, vždyť celé Vernovo dílo je vlastně zasvěcencské odhalení záhad podzemí! Cesta do středu Země, Dvacet tisíc mil pod mořem, jeskyně v Tajuplném ostrově, obrovské podzemní království v Černé Indii.“ Začal jsem mu nahrávat. „Jak se jmenuje hrdina Černé Indie? John Garral, to je málem anagram grálu.“ (s. 503-504)

Román je konstruován podobně jako „rébus“. Úkolem je nalézat jednotlivé informace a postupně je skládat v jeden celek. Příkladem je Belbův příběh *Podivný kabinet doktora Deeho*, v němž je sice užíváno cizích fragmentů (Meyrinkův *Golem*),

metafor, ironie a parodie (vzniká pluralitní text), ale podstatná informace je zde „skryta“. Odpověď na ni lze nalézt ve vyprávění Causabona, ovšem i naopak: odpovědi z Causabonova příběhu lze nalézt v příbězích Belba.

Causabon sestavuje seznam sekt a lóží od poloviny šestnáctého století až po počátek století dvacátého. K seznamu společně zařazují i neexistující spolek Tres (přesněji řečeno, již o jméně Tres zaslechli, nikde ale o něm nenachází informace), aby svému příběhu dali větší sílu a poutavost. Hotový seznam poté ukazují Agliému a žádají ho o schválení, jestli je seznam dostatečně důvěryhodný. V tom Aglié začíná vyprávět celou historii tak, jako by se jí sám účastnil, čímž budí dojem, že je nesmrtelný. Nakonec společně vytvářejí konečnou verzi templářského tajemství:

„Konečně jsme byli s to obstarat templářům důstojné tajemství. Naše řešení bylo ze všech nejúspornější, nejelegantnější a všechny kostky tisícileté stavebnice do sebe konečně zapadly.“ (s. 509)

Aby byl plán úplný, ještě zbývá vymyslet, jakou roli v tom všem hraje Foucaultovo kyvadlo. Nakonec vymýšlejí existenci jakési tajné mapy, ale to už si Causabon uvědomuje důsledky, které svou „hrou“ způsobili:

V dlouhých údobích, kdy každý z nás hromadil důkazy, aby je pak předložil ostatním s vědomím, že jsou to kaménky pro jakousi parodii mozaiky, si však naše mozky zvykaly spojovat všechno se vším, a aby to probíhalo samočinně, musila se ze zvyku stát samozřejmost. Vězí-li člověk v něčem až po uši, pak mezi návykem předstírat víru a návykem věřit není žádný rozdíl.“ (s. 509)

Jejich Plán je začíná „pohlcovat“, a tak se pomalu stahují do ústraní:

„Ve skutečnosti to však byla nedůvěra, postupně a zcela přirozeně nás ovládla zdrženlivost lidí, kteří o sobě vědí, že znají nějaké tajemství, a jak jsme ve skutečnosti kolem sebe nacházeli to, co jsme si předtím vymysleli, bylo nám čím dál míň do smíchu.“ (s. 553)

Silná víra ve smyšlenou skutečnost se zhmotnila a proměnila v realitu. Vše, co si vymysleli, se obrací proti nim a začíná je pronásledovat. Tak dlouho si hráli s mocnými silami a vnášeli do světa chaos, až porušili „skrytý“ řád, kterému je vše podřízeno. Brzy se sami přesvědčí, že narušení řádu se trestá. Diotavelli náhle onemocní a

Belbo se s Plánem ztotožní natolik, až propadne naprosté moci zla. Belbo ve svém posledním textu (*A kdyby to tak bylo?*) píše:

„Vymyslet Plán? Jde o to, že Plán tě samého natolik osmyslí, že za něj přestaneš být zodpovědný. [...] Proč psát romány? Radši přepsat historii. Tu historii, která by se pak stala. [...] Je-li problémem tato absence jsoucna, je-li problémem to, co se označuje na několik způsobů, pak čím víc toho napovídáme, tím víc jsoucna vytvoříme.“ (s. 575-577)

Smyslený plán, který je natolik důvěryhodný, že by se mohl stát psanou historií.

Postmoderní myšlení zpochybňuje všechna „velká vyprávění“. Zpochybňuje vše, co je napsáno nebo řečeno a poté uveřejněno. Zpochybňuje „pravdy“ všech, kteří o sobě tvrdí, že jedině ty jejich pravdy jsou skutečné. Právě tak tvoří i Eco. Nemá důvěru v příběhy, které jsou psány lidmi.

V sedmé kapitole *Necach* („Porozumění, Vítězství“) Causabon s Liou (Causabonova těhotná přítelkyně) odjíždí pryč a během jejich nepřítomnosti se děje následující: Aglié chce po Belbovi mapu; po Belbovi pátrá policie; Plán je skutečný; Aglié zmizí a zjistí se, že se nejmenuje Aglié a že je skutečným nesmrtelným hrabětem ze Saint-Germain; Belbovi volají Tres, kteří tvrdí, že o nich ví víc než oni sami o sobě.

Causabon nalézá poslední zprávu v Belbově počítači, Belbův rozhovor s umírajícím Diotallevim:

„Jestli si zešlel ty, nebo jestli zešlel svět, to na věci nic nemění. V obou případech někdo předělal, zpřeházel a navzájem překryl písmena Knihy víc, než měl. Zhřešili jsme proti Slovu, které vytvořilo svět a drží jej na nohou. Teď tě za to trestají, mě však už ztrestali. [...] My jsme se pokoušeli přepsat tóru, a vůbec jsme nedbali na to, máme-li víc nebo míň písmen... [...] Pozměníš-li Knihu, pozměníš svět, a pozměníš-li svět, pozměníš své tělo. [...] Já teď zakouším na vlastním těle, co jsme prováděli s Plánem jako hru. [...] Studoval jsem příběhy slov, abych pochopil, co se to v mém těle děje. [...] Umírám, protože jsem své buňky přesvědčil, že neexistují žádná pravidla, že s každým textem si člověk může dělat, co se mu zlíbí. [...] Umírám, protože jsem překročil správnou míru fantazie.“ (s. 613-616)

Pokud bude narušena harmonie vesmíru, respektive řád vesmíru, svět a s ním i naše těla se změní v chaos, který bude příčinou nemocí a následné smrti. Podle tajem-

ho učení vše souvisí se vším. Pravidla existují a není dobré se pokoušet o jejich zpochybnění. Planeta Země, my všichni jsme podmaněni vyššímu řádu.

Nakonec Belbo odjíždí do Paříže, aby „společenství“ pověděl, že žádná tajemství neexistují, že vše je pouhé spiknutí.

Osmá kapitola *Hod* („Sláva“) navazuje na kapitolu první. Causabon se vrací ke své přítomnosti do technického muzea, vyčkáváje půlnoc a to, co se bude dít:

„Vzpomínám (a vzpomínal jsem), abych do zmatku, který jsme nadělali, vnesl nějaký řád.“ (s. 628)

Po půlnoci se stává svědkem synkretického obřadu různých bratrstev (přítomen je i Aglié a Ardenti), při němž spatří Belba v jejich moci. Pozorně sleduje, jak se spolek jedné druidky pokouší vyvolat nadpřirozené síly. Celý akt mu ale spíše než nebezpečný připadá směšný:

„Tanečníci se zavřenýma očima a s pěnou u úst vířili dál, přitom však začali, pokud jim to prostor dovozoval, utvářet kruh kolem kyvadla, koule jako zázrakem zatím žádného z nich nesrazila k zemi. Vířili stále rychleji, odhodili čapky a dlouhé černé vlasy jim vlály, jako by jim měly ulétnout z hlavy. Křičeli úplně stejně jak tenkrát v Riu, hou, hou, hououou...“ (s. 642)

Když se jim podaří vyvolat jakousi hmotu, která říká text v několika jazycích (angličtina, němčina, francouzština), do všeho vstupuje Aglié:

„To není pravda, to není pravda, bratří, ten text přece znáte, pochází z knihy, kterou jsem sám napsal...“ (s. 643)

Shodí médium a zarazí falešný pokus o magii. (Text je parodií všech falešných spolků, které jsou pevně přesvědčeni o své moci ovládat mocnou magii.) Aglié vyslýchá Belba:

„Ty teď promluviš, promluviš, a nebudeš vyřazen z naší velké hry. Promluviš-li, získáš podíl na vítězství.“ (s. 647)

Belbo, svázan ke kyvadlu, nic neví, a tak mlčí. Pak proběhne sled groteskních událostí: Společenstvo se nahrne do magického kruhu. Ardenti nechtěně vrazí do stolku, na němž stojí Belbo. Stolek Belbovi ujede pod nohama, kyvadlo se zhoupne a strhne mu vaz.

Absurdní situací je, když Causabon pozoruje Belbovo bezvládně visící tělo a líčí, jak pohyb Belbova těla s kyvadlem vytváří obrazce, ve kterých je vidět strom sefir. Celá scéna má naturalistické prvky:

„Zatímco Belbova hlava sledovala dráhu napjatého lana, tělo zprvu asi ve smrtelné křeči a pak trhavě jako dřevěná loutka kreslilo v prázdnu, nezávisle na hlavě, na lanu a na spodní kouli, docela jinou dráhu, paže šly na jednu a nohy na druhou stranu, ...“ (s. 649)

Když je po všem, Causabon, jako by to ani nebyl on, odchází z muzea podzemními chodbami. Jednou z chodeb vejde do místnosti hostince a z něho pak do ulic Paříže. Dostává strach, že je pronásledován a v tu chvíli si celou situaci začne uvědomovat. Vzpomene si na doktora Wagnera, o němž si myslí, že jedině on mu může povědět, že nic z toho není pravda, že Belbo žije a že Tres neexistují.

Causabon přichází k jakési věži, o níž hovoří v metaforách:

„Uhadoval jsem její vrchol, přitom jsem se však pohyboval napřed kolem jejích základů a pak v nich, byl jsem mezi jejíma nohama, viděl jsem její stehna od kolenou nahoru, břicho, přirození, uhadoval jsem její závratné střevo spojené v tom jejím krku polytechnické žirafy přímo s jícnem. [...] Rizoma, kořenatá hlíza plná snýtovaných kloubů, šňůrová artróza, protéza protézy – jaká hrůza, kdyby mě chtěli svrhnout do propasti z místa, kde jsem se právě nacházel, musili by mě naopak vyhodit k vrcholu.“ (s. 661)

Eco název věže neprozrazuje. Text je hádankou v metaforách. (Podle metafor by věží mohla být Eiffelova věž.) Causabon si nakonec domluví sezení u doktora Wagnera¹²⁶:

„Wagner mi ani jednou neskočil do řeči, nepřikývl na souhlas, neprojevil nesouhlas. Řekl bych, že hluboce spal. To však byla asi jen metoda. A já jsem mluvil. Léčba mluveným slovem.“ (s. 666)

Z textu lze poznat východiska, kterými se řídí systemická psychoterapie.¹²⁷ (Nový přístup psychologie k člověku.)

¹²⁶ Doktor Wagner je postava psychoterapeuta v jednom z Belbovo příběhů (*Doktor Wagner*).

¹²⁷ Základním principem *systemické psychoterapie* (rozvíjí se v osmdesátých letech 20. století) je forma dialogu, při němž terapeut zaujímá pozici „průvodce“, respektive „neodborníka“, a klient pozici, v níž si je sám sobě „odborníkem“ na vlastní život.

V deváté kapitole *Jesod* („Základ“) se Causabon vrací zpět do Itálie a sestavuje seznam, který by mu pomohl celou událost nějak lépe vysvětlit. Hovoří o Plánu:

„Jenže stane-li se, že někdo ten vymyšlený Plán uskuteční, jako kdyby byl, vlastně opravdu je. Ode dneška budou tlupy spisovatelských d'áblíků běhat po světě a hledat mapu.“ (s. 673)

Ecův text je varováním před všemi „pravdami“, které nám jsou předkládány, ať už v podobě knih, nebo prostřednictvím mediálních prostředků. Při hledání „pravdy“ je vždy důležitý proces skeptického bádání. Dále hovoří o existenci tajemství:

„Odhalené tajemství nemůže přinést nic než zklamání.“ (s. 675)

O tajemství hovoří i Jean Baudrillard ve spise *Dokonalý zločin*, a to v souvislosti se zrcadly. Říká, že zrcadlo jakýkoli obraz falšuje, a tak ani člověk nemůže identifikovat svou vlastní tvář. A na otázku, co by se stalo, kdyby člověk spatřil svou tvář takovou, jaká ve skutečnosti je, odpovídá, že by to pro něj bylo šílenstvím, neboť by už neexistovalo žádné tajemství.

O tajemství v souvislosti se zrcadly hovoří i Italo Calvino a Jorge Luis Borges.

„Opravdový zasvěcenec ví, že nejmocnější tajemství je to, které nemá žádný obsah, proto ho žádný nepřítel nemůže vymámit.“ (s. 675)

Tato myšlenka je paralelou Belbova mlčení. Tím, že Belbo tajemství nezná, tak mlčí. A čím více mlčí, tím více je Aglié přesvědčen o skutečné existenci tajemství.

Téma pátrání po tajemství prostupuje celým příběhem, přičemž na něj lze nahlížet ze tří různých perspektiv: Existují ti, kteří po tajemství nepátrají, pouze věří, že existuje (tradiční obřady v Brazílii). Pak existují ti, kteří po něm pátrají i v jeho existenci věří (badatelé, tajné spolky, Aglié). A pak ti, kteří, než aby tajemství hledali, raději si ho vymyslí (dokonalé spiknutí), v žádné tedy nevěří (Belbo).

Konec románu je otevřený (X. kapitola *Malchut*, „Království“). Tajemství zůstává nezodpovězeno a Causabon, obklopen fantómy a s pocitem z pronásledování, vyčkává, co přijde. Všichni tři jsou za své činy potrestáni, ale jakou roli v příběhu má Foucaultovo kyvadlo?

Eco byl nepochybně inspirován pokusem francouzského fyzika Léona Foucaulta, který pomocí kyvadla potvrdil, že se planeta Země otáčí kolem své osy. (Otáčení planety kolem své osy symbolizuje „vesmírný řád“, kterému je podřízena.)

Inspirací mu ale také mohlo být kyvadlo, které je známé z literární minulosti: kyvadlo Edgara Allana Poea (také se zabýval mysticismem) z povídky *Jáma a Kyvadlo*, jejíž hrdina je odsouzen inkvizicí z kacířství. (Podobně jako Belbo, který je odsouzen společenstvím kvůli tajemství). U Poea i u Eca kyvadlo představuje nástroj, který rozhoduje o bytí a nebytí. (Planeta se přestane otáčet. Smrt hrdinů).

Ecovo inspirací také mohl být i francouzský filozof a psycholog Michel Foucault, představitel postmoderní filozofie sedmdesátých let, známý svými *Dějiny šílenství* (1961), v nichž hovoří o tom, jak bylo vnímáno „šílenství“ v průběhu věků. (Během středověku bylo společností přijatelné, nebylo ničím neobvyklým. Postoj k šílenství se změnil příchodem osvícenství, kdy se stalo něčím negativním, kdy „nemocní byli ze společnosti „vypovězeni“.) Eco v textu hovoří o šílenství v souvislosti s tajemstvím („poznání tajemství by pro jedince mohlo být i šílenstvím“).

Eco ve svém díle užívá nejrůznějších uměleckých prostředků a postupů, které jsou charakteristické pro postmoderní literární díla: začleňuje citáty významných filozofů, vědců, historiků a literátů; užívá nejrůznějších metafor (zejména v Belbově příbězích) a symbolů (slova a čísla, nakladatelství je symbolem moci); následuje principy logiky „*jak-tak*“, tj. v díle se prolínají prvky mysticismu (židovské tajné učení) i erotiky (sny o Lorenze), magie i hororu (obřady), fantazie (Belbovy fantazijní příběhy) i reality; dílo nese prvky detektivního románu (postavy pátrají po „pravdě“, po tajemství); kombinuje různé literární žánry (román s povídkou); začleňuje dějinné události (osvícenství), přičemž užívá ironie a parodie (pomocí nichž skutečnosti začlení a zároveň zpochybní); staví do protikladu falešnou magii a magii tradičních rituálů brazilských kmenů, přičemž falešnou magii, sekty a falešné mágy jízlivě kritizuje; kritizuje západní myšlení (lineární čas, který příroda nezná) a veškeré „pravdy“, které nám jsou předkládány (stírání hranic mezi lží a pravdou); hovoří o otázkách, které se týkají naší planety Země (vesmír má vlastní řád, jehož narušení může být pro lidstvo destruktivní), a o spojitosti naší planety a našich životů s řádem vesmíru; zapojuje čtenáře do pátrání po tajemství; pro dílo je také charakteristické hermeneutické unášení, tj. přesouvání se od podobnosti k podobnosti, od jednoho spojení k dalšímu (záhada staveb egyptských pyramid).

ZÁVĚR

Fenomén postmodernismu je z pohledu jedince 21. století jistě mnohem komplexnější a srozumitelnější, než tomu bývalo v době, kdy se o něm začínalo hovořit (od sedmdesátých let 20. století).

Postmodernismus byl po celou dobu interpretován různými způsoby. Ať už to byli jeho zastánci či ne, nikdy nebyl veřejností přijímán zcela bez předsudků, neboť přicházel s viděním světa, o kterém zastánci pevných konvencí nechtěli slyšet. (A nejen ti, nýbrž všichni, kteří se obávali toho, že by jim odkrývání „utajených“ skutečností mohlo uškodit, což je ostatně vidět až dnes, kdy jedna „pravda“ střídá jinou „pravdu“ tak rychle, aby se zabránilo vzniku otázek na to „podstatné“.)

Z pohledu 21. století se postmodernismus jeví jako proces změn, pomocí něhož se přetvářel nejen život jedince, nýbrž celá společnost i se všemi jejími vědními disciplínami (psychologie, pedagogika, přijímání alternativních způsobů v lékařství, vznik Listiny základních práv Evropské unie, ale i ekonomie a mnoho dalších).

S postmoderním myšlením přišlo podstatné uvědomění si toho, jak je důležité vnímat skutečnosti v rámci celku (spíše než v částech). Příkladem je uvědomění si toho, že středem všeho bytí není jedinec, nýbrž planeta Země. Cokoli, co se v současnosti odehrává, aby mohla nastat změna celku, směřuje k zásadní změně lidského vnímání. (Každé období mělo své vidění „apokalypsy“. Dnes se hovoří o „pádu“ všeho, co nějakým způsobem souvisí s manipulací s jedinci a s mocí peněz, tj. používání průmyslu k manipulaci, propadnutí kultu těla, ale také se ztrátou lidských hodnot a mravů aj.) Aby nastala ona tolik očekávaná „změna“, lidstvo musí ujít ještě dlouhou cestu, která byla započata vznikem „postmoderních“ filozofických, literárních a jiných textů, architektonických a uměleckých děl.

Postmodernismus lze z pohledu současnosti vnímat jako jakési postupné „procitnutí“ a uvědomění si vyšší podstaty sebe sama, ve které jsou ukryty námi dosud nepoznané schopnosti. (Každý jedinec je ve své podstatě spisovatel, architekt, výtvarník, hudebník nebo jakýkoli jiný umělec. Každý má takové schopnosti, a tak z pohledu současného jedince nejsou ničím zvláštním. Řeč je tedy o zcela jiných schopnostech.)

Postmodernismus ovlivnil a stále ovlivňuje všechny oblasti života jedince. Ať už se jedná o architektonická díla, výtvarná díla, hudební nebo jakákoli jiná umělecká

díla, všude lze najít jeho stopy. Mým cílem bylo zjistit, jak se postmodernismus projevuje v literatuře poslední čtvrtiny 20. století.

Projevy postmodernismu v literatuře nelze jednoduše uchopit, neboť tak, jak hlásá postmodernismus, že život je plný neredukovatelných a rozmanitých životních forem, tak se chová i postmoderní spisovatel, který v podobě jednoho literárního díla zpracuje nikoli jedno téma, nýbrž témat několik, jejichž vnitřní myšlenky jsou předurčeny k tomu, aby byly „objeveny“ podobně jako cesta za odhalováním tajemství.

Postmoderní literární text má podobu hádanek, alegorií, satir, parodií, kritik, přičemž jeho vnitřní myšlenka, více či méně skrytá, vždy sděluje to podstatné. Takovýto text má vícero podob, které se postupně odkrývají v závislosti na tom, s jakou pozorností jedinec textem prochází.

Postmoderní spisovatel volí nejčastěji témata, která se týkají vnitřního prožitku jedince. Nutno připomenout, že postmoderní texty nelze číst náhodně a ledabyle. Postmoderní texty sdělují mnoho myšlenek, a tak je k nim nutno přistupovat s jistými znalostmi a zkušenostmi. Vnitřní prožitek znásobuje časté užívání metafor, obrazných pojmenování, básnických přívlastků a jiných literárních prostředků, až se pomalu vytrácí hranice mezi poezií a prózou. Nejen hranice mezi poezií a prózou, ale také hranice mezi detektivním románem, psychologickým románem, románem hororového typu, vědecko-fantastickým románem, dobrodružným románem a mnoha dalších románových typů. Lze říci, že postmoderní text „promlouvá“ ke všem jedincům, neboť každý, je-li rád „badatelem“, nalezne, co hledá: Fragmenty, které se týkají dějinných událostí, mytologie, kouzel nebo vědecko-fantastických témat. Fragmenty, které se týkají nejen vědních disciplín, jako je psychologie, filozofie, matematika, fyzika, nýbrž také fragmenty dávných kultur a jejich filozofie, jako je mayská kultura, toltécká kultura, egyptská kultura a jiné. Dále také fragmenty, které se týkají budoucnosti lidstva, odhalování „otázek pozadí“, spekulace o světových „pravdách“ a „nepravdách“, přemýšlení o vyšším řádu, kterému je planeta Země podřízena, a o existenci jiných možných civilizací. Fragmenty o tajných naukách (např. kabalistické učení) a mnoho dalších.

Podobně jako Borges či Eco, považují postmoderní literární texty za hádanku či bludiště, které, aby se dospělo k určitému poznání, má být „rozluštěno“. Ale stejně tak za hádanku považují i mnoho současných výtvarných děl, která zobrazují podobná témata jako díla literární (např. témata, která se týkají jedince a společnosti; téma-

ta planety Země a její podřízenosti vyššímu řádu; duchovna; dávných nauk a tajemství; začleňování dějinných událostí za účelem je připomenout či zpochybnit), přičemž používá stejných technik (parodie, satira, ironie, kritika).

Postmodernismus hlásá vzájemné prolínání různých skutečností a vzájemné kombinace rozličného, což se projevuje jak v literatuře (např. prolínání skutečnosti a fikce, vzájemné kombinace různých témat, kombinace různých uměleckých prostředků, postupů a technik aj.), tak v umělecké tvorbě (zobrazování různých témat, kombinace různých uměleckých technik a materiálů aj.), hudební tvorbě (propojování různých hudebních stylů), ale i ve vědních disciplínách (např. pedagogická psychologie, sociologická psychologie, biochemie aj.). Různé skutečnosti života, různé umělecké a jiné oblasti, lze koncentrovat do jednoho celku, do kinematografické tvorby, v níž se veškeré jmenované oblasti prolnou, zkombinují a různými technikami ztvární (např. španělský, popř. francouzský, filmový tvůrce Luis Buñuel). Dobrým příkladem, který nejlépe ztvárňuje současné dění a veškerá témata, které se týkají současné společnosti a života současného jedince, je animovaný sitkom „*The Simpsons*“. (Jedno městečko, jehož jednotliví obyvatelé představují různé charakterové typy. Ztvárňují se zde různá společenská i jiná témata, která jsou za účelem ostré kritiky parodována, satirizována, ironizována i jinak zesměšňována.)

Hlavní vývojové tendence postmoderní literatury poslední čtvrtiny 20. a začátku 21. století lze charakterizovat jediň v souvislosti s vývojem společnosti, neboť stejně tak, jak je charakterizován postmoderní jedinec, tj. jedinec, který si uvědomuje neredukovatelnou rozmanitost všech životních forem, lze uvažovat i o charakteru literatury a také i o charakteru ostatních uměleckých a jiných disciplín.

S charakterem společnosti a s celkovou deziluzí se jedinec nejčastěji vyrovnává humorem. Otázka je, jestli humor není pouhé alibi, jak se s touto deziluzí vyrovnat, jestli by nebylo lépe raději konat.

Na nedávné výstavě projektu *Muzeum všednosti*, připravené nezávislým sdružením *Depresivní děti touží po penězích*, bylo představeno několik témat, která se zaměřují na období zániku lidské civilizace 21. století. Tento vícedílný projekt se věnuje tématům, jako např. pozice víry na sklonku lidského věku, ekonomie jako teologie 21. století, hollywoodský film jako evangelium pozdního lidského věku aj. Projekt *Muzeum všednosti* se zaměřuje na budoucnost, tedy spíše na to, jak se jednou

budou dívat jedinci z příštích století či jiní „návštěvníci“ z jiných planet na muzejní exponáty z 21. století.

Ať už existují jedinci, kteří postmodernismus obhajují, či jedinci, kteří argumentují proti, je důležité si uvědomit, že je to pouhé označení, neboť by se vše, co se v současnosti děje, mohlo nazývat i jinak.

Postmodernismus neznamená jen pozitivní, nýbrž i negativní, chaos i řád jsou komplementární, nelze vyloučit ani jedno, ani druhé.

Český sociolog Jan Keller říká, že „*rozevláté řeči o postmoderně jsou jen opiem intelektuálů z nižších vrstev*“¹²⁸, a své tvrzení zdůvodňuje následovně:

*„Dokud někdo neprokáže, že lidská hamižnost, absence zodpovědnosti, nezájem o osudy druhých, spekulace bez hranic a ochota balancovat kvůli vlastnímu obohacení na samé hraně už tak ohebných zákonů, jsou typicky postmoderní vlastnosti, do té doby budeme muset považovat současnou krizi za typický projev běžného moderního kapitalismu, který se projevuje s až únavnou pravidelností již téměř dvě stě let.“*¹²⁹

S tímto tvrzením nemohu souhlasit, neboť v současnosti, tedy 21. století, je proces změn, který probíhal od sedmdesátých let, mnohem lépe viditelný. Nelze zapomínat na jedince, kteří si tyto skutečnosti uvědomují a snaží se je změnit. Díky nim se dal proces změn do pohybu, díky nim se spíše než důvěřovat začalo skepticky ověřovat. Takové tvrzení je příliš jednoduché shrnutí, ale nikoli tolerantní.

O čem pan Keller píše, je v určitém smyslu neaktuální, neboť v současnosti se naplňuje to, co bylo započato a o čem se hovořilo (např. současný jedinec si uvědomuje moc těch „shora“, masmediální manipulace apod.). Důkazem je tolik barvitá společnost. Co jedinec, to originál. Spíše vzájemný respekt, úcta, zamyšlení nad sebou samým a učení sebe sama. Postmoderní jedinec je jedinec, který se má učit všestrannosti a neomezenosti (ale v žádném případě při tom nesmí jakkoli omezovat druhé), tj. být sám sobě současně jak učitelem, lékařem, historikem, tak i právním poradcem i duchovním vůdcem.

¹²⁸ Keller, J.: Postmoderní rekviem. *Salon, Právo* [online magazín]. 2. září 2009 [cit. 18. května 2012]. Dostupné z: <http://www.novinky.cz/kultura/salon/177872-jan-keller-postmoderni-rekviem.html>.

¹²⁹ Ibid.

BIBLIOGRAFIE POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

Monografie

BALLANTYNE, Andrew: *Architektura: průvodce pro každého*; přel. Barbora Weisssová, Praha: Dokořán, 2008.

BARNSTONE, Willis: *Třináct otázek: rozhovor s J. L. Borgesem - Diskuse s J. L. Borgesem na sympoziu The University of Maine at Orono, USA, duben 1974*; přel. Petr Mikeš, Olomouc: Votobia, 1996.

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

BAUMAN, Zygmunt: *Úvahy o postmoderní době*; Praha: Sociologické nakladatelství, 1995.

BERTENS, Hans, NATOLI, Joseph: *Encyklopedie postmodernismu*; přel. Štěpán Kaňa, Brno: Barrister & Principal, 2005.

BĚLOHRADSKÝ, Václav: *Společnost nevolnosti: eseje z pozdější doby*; Praha: Sociologické nakladatelství, 2007.

BORGES, Jorge Luis: *Nesmrtelnost*; přel. Kamil Uhlíř, Praha: Hynek, 1999.

BORGES, Jorge Luis: *Obecné dějiny hanebnosti*; přel. Vít Urban; dosl. naps. František Vrhel; ilustroval Svatopluk Klimeš, Praha: Práce, 1990.

BORGES, Jorge Luis: *Zrcadlo a maska*; přel. Kamil Uhlíř, Josef Forbelský; s estavil a dosl. naps. František Vrhel, Praha: Odeon, 1989.

BORGES, Jorge Luis: *Zrcadla jsou zvláštní věc: Dva rozhovory*; vybr. a přel. Petr Mikeš; ediční pozn. naps. Petr Pistorius, Olomouc: Votobia, 1996.

BURROUGHS, William Seward: *Nahý oběd; Nova Express*; přel. a dosl. naps. Josef Rauwolf, Praha: Arcadia, 1994.

CALVINO, Italo: *Neviditelná města*; přel. a dosl. naps. Vladimír Hořký; ilustroval Pavel Sivko, Praha: Odeon, 1986.

CLAIR, Jean: *Úvahy o stavu výtvarného umění: kritika modernity; Odpovědnost umělce: avantgardy mezi strachem a rozumem*; přel. Pavla Doležalová, Brno: Barrister & Principal, 2006.

ECO, Umberto: *Foucaultovo kyvadlo*; přel., pozn. a vysvětl. opatř. Zdeněk Frýbort; dosl. naps. Daniela Hodrová, Praha: Odeon, 1991.

- ECO, Umberto: *Skeptikové a těšitelé*; přel. Zdeněk Frýbort, Praha: Svoboda, 1995.
- ELLIS, Bret Easton: *Americké psycho*; přel. Martin Konvička; dosl. naps. Marcel Arbeit, Olomouc: Votobia, 1995.
- FOUCAULT, Michel: *Dějiny šílenství v době osvícenství: hledání historických kořenů pojmu duševní choroby*; přel. Věra Dvořáková, Praha: Lidové noviny, 1994.
- KAPLICKÝ, Jan: *Album*; přel. Veronika Volhejnová; k vydání připravil Joachim Dvořák, Praha: Labyrint, 2010.
- KONČEL, Jiří, KNOFLÍČEK, Zdeněk: *Cesta světem. Svět v barvách: Amerika, Kuba, Afrika, Asie, Orient, České střípky*; autorský katalog, dosl. naps. Zdeněk Knoflíček, nedatováno.
- LORENZ, Konrad Zacharias: *Osm smrtelných hříchů*; Praha: Panorama, 1990.
- LYOTARD, Jean-Francois: *O postmodernismu: Postmoderno vysvětlované dětem: Postmoderní situace*; přel. a úv. studii naps. Jiří Pechar, Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993.
- MELVIN, Jeremy: *...Ismy - jak chápat architekturu*; přel. Emílie Harantová, Praha: Slovart, 2006.
- SILVERIO, Robert: *Postmoderní fotografie: fotografie jako umění na konci dvacátého století*; Praha: Akademie múzických umění, Filmová a televizní fakulta, katedra fotografie, 2007.
- VESELÝ, Dalibor: *Architektura ve věku rozdělené reprezentace: problém tvořivosti ve stínu produkce*; přel. Petr Kratochvíl, Praha: Academia, 2008.
- WELSCH, Wolfgang: *Naše postmoderní moderna*; přel. Ivan Ozarčuk, Miroslav Petříček, Praha: Zvon, 1994.

Elektronické zdroje a publikace

KELLER, Jan: Postmoderní rekviem. *Salon, Právo* [online magazín]. 2. září 2009 [cit. 18. května 2012]. Dostupné z WWW:

<http://www.novinky.cz/kultura/salon/177872-jan-keller-postmoderni-rekviem.html>.

KUČERA, Radek & daughter: *ABZ.cz: slovník cizích slov* [online]. 2005-2006 [cit. 19. května 2012]. Dostupné z WWW:

http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/hledat?typ_hledani=prefix&cizi_slovo=postmodernismus.

MALINA, Jaroslav a kol.: *Antropologický slovník / Přírodovědecká fakulta* [online databáze]. 2009 [cit. 19. května 2012]. Dostupné z WWW:

<http://is.muni.cz/do/1431/UAntrBiol/el/antropos/slovník.html>.

THOMPSON, J. M.: Post-Modernism. *The Hibbert Journal: A Quarterly Review of Religion, Theology, and Philosophy* [elektronické periodikum]. 1914, vol. 7 (1913-1914), no. 4, p. 733-745. [cit. 19. května 2012]. Dostupné z WWW:

<http://www.archive.org/stream/hibbertjournal12londonoft#page/732/mode/2up>.

RÉSUMÉ

The aim of this dissertation is the comprehensive study of the *Postmodernism*. The postmodernism, a complex movement influencing many areas of life and many branches of science since the seventieth of the last century, is still visible, and more than at any time before (the concept of complexity, multiplicity, diversity and interconnectedness of all life forms; the concept of chaos, i.e. ambiguity or dynamic relationships; global culture, e.g. advanced scientific areas accept non-western ideas to enhance their confines; progress in technology, i.e. the development of the world wide web to improve the system of communication; quantum physics, e.g. the study of the concept of light not only in science but in literature etc.; hybridization of human values because of “reality” shows; and visible changes in business and economics, e.g. the increase in new definitions as “postmodern market” etc.).

The discourse upon the postmodernism in literature and art is focused on the following subjects: First, it focuses on philosophical and aesthetic aspects of postmodernism. Second, it focuses on architectural aspects of postmodernism, and on contemporary art, especially painting. And third, it focuses on the characteristic features of postmodernism in literature of the end of the 20th and the beginning of the 21st century. The discourse discusses questions as: What does it mean the term postmodernism? Should one believe in “truths” that have been said by somebody else? What is really “real” and where is the “reality”? What are the characteristic features of postmodern art, literature, society, culture, and the characteristic of a postmodern person? And subjects as: the postmodern identity; the postmodern categories of time; the evanescence phenomenon; the passion for illusions; a human - as a part of the whole; the mass culture and the kitsch phenomenon; postmodern individuals being on the never-ending run before their loneliness, and many other subjects that could be found.

All subjects and questions, being discussed during the study of philosophical, aesthetical, architectural and other works about the theme postmodernism, are compared with the three various literary texts of the last quarter of the 20th century; and from that are understood the general understandings of the postmodernism and the contemporary life.