

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Diplomová práce

2008

Jana Medvěďová

Katedra anglistiky a amerikanistiky

Filozofická fakulta

Univerzita Palackého v Olomouci

Jana Medvědová

**Hlavní rysy postmodernismu v románech Thomase Pynchona *Dražba série č.49* a *V.* a
v románech Kurta Vonneguta *Jatka č.5* a *Kolíbka***

**Main Features of Postmodernism in *The Crying of Lot 49* and *V.* by Thomas Pynchon,
and in *Slaughterhouse-Five* and *Cat's Cradle* by Kurt Vonnegut**

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Michal Peprník, Dr.

Olomouc 2008

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní předepsaným způsobem všechnu použitou literaturu.

V Olomouci dne

OBSAH

Úvod	1
Obecně o postmodernismu	3
• Definice	3
• Vývoj postmodernismu	5
• Filosofické pozadí	6
Postmodernismus v literatuře	10
• Na úvod	10
• Smrt autora	10
• Vývoj postmoderní literatury	11
• Leslie A. Fiedler – postmoderní literární kritika	15
Postmodernismus v americké literatuře	17
• Charakteristika postmoderny v americké literatuře	17
• Vývoj americké postmoderní literatury	19
• “High” Versus “Low” Culture	24
Thomas Pynchon – Život a dílo	26
Dražba série č.49	31
• Děj	31
• Postmoderní rysy	32
V.	38
• Děj	38
• Postmoderní rysy	39
Kurt Vonnegut – Život a dílo	44
Jatka č.5	49
• Děj	49
• Postmoderní rysy	51
Kolíbka	56
• Děj	56
• Postmoderní rysy	58
Závěr	63
Summary	66
Poznámky	75
Bibliografie	86

ÚVOD

Ve své diplomové práci se hodlám zabývat postmoderní literaturou. Jako reprezentativní texty jsem si vybrala romány *V.* a *Dražba série č.49* od Thomase Pynchona a *Jatka č.5* a *Kolíbku* od Kurta Vonneguta.

Nejdříve nastíním základní teze filosofie postmodernismu a jejich odraz ve světové a americké literatuře. Postmoderní literatura vzniká od poloviny 20. století v souvislosti s pop-artovou kulturou šedesátých let, filosofickým post-strukturalismem let sedmdesátých a nakonec s kulturním pluralismem druhé poloviny minulého století. Od té doby existují dva obecné názory na literaturu. Jedna skupina kritiků tvrdí, že se kvalita literatury oproti modernismu značně zhoršuje. Druhá skupina pak hodnotí toto období a stav literatury jako přirozený vývoj doby.

Ve své práci mám v úmyslu analyzovat postmoderní rysy v dílech Thomase Pynchona a Kurta Vonneguta, kteří reprezentují základní rys postmoderní atmosféry doby, což je stíráním rozdílů mezi takzvanou „náročnou“ („vysokou“, uměleckou) a „nenáročnou“ („nízkou“, populární) literaturou. Pynchonovy texty se čtou poměrně těžko, protože je ve svých románech známý komplikovanými ději, které připomínají labyrint. Přesto v nich ale používá prvky populární literatury. Vonnegut bývá nazýván populárním autorem, protože píše v nenáročném žánru science fiction. Jeho primitivistické texty nevyzývají čtenáře k tak pečlivé pozornosti jako Pynchonovy romány, Vonnegut ovšem kombinuje scifi s historickým románem, což je prvek „náročné“ (umělecké) literatury.

V této práci hodlám pečlivě rozpracovat jednotlivé rysy postmoderní literatury, které by potvrdily mou hypotézu, že v postmoderní literatuře se stírají rozdíly mezi „vysokou“ a „nízkou“ literaturou a celkově vytvářejí postmoderní situaci v americké literatuře.

Jelikož je termín *postmodernismus* značně nejasný, budu se snažit jasně definovat jednotlivé znaky, prvky a aspekty, které souvisí s kulturními a společenskými jevy, jež ovlivňují ve velké míře situaci v postmoderní literatuře. Jsem si také vědoma toho, že termíny *vysoká a nízká literatura* jsou nepřesné. Používá se například i *High Art* versus *Pop Art* nebo *populární, nenáročná kultura* versus *umělecká kultura*. Postmoderní situace se svou uvolňující se etikou

nám sice umožňuje „hrát si“ s terminologií, já se ovšem budu snažit vše přesně vymezit.

OBECNĚ O POSTMODERNISMU

Definice

Hned na začátek bych chtěla podotknout, že definovat pojem postmoderna je nemožné a z velké části i nesmyslné, protože se kolem tohoto konceptu zatím ještě neobjevil žádný racionální konsensus. Každý filosof, popřípadě sociolog, má na postmodernismus odlišný názor a odlišné způsoby definování. Někteří dokonce existenci postmodernismu vůbec nepřipouštějí a prosazují názor, že nežijeme v postmoderním, ale stále ještě v moderním světě.

Nicméně se ale všichni shodují na tom, že postmodernismus se původně omezoval pouze na umění, hlavně na architekturu po druhé světové válce. Přírozenou cestou se pak tento pojem rozšířil i na celou kulturu. Základní postmoderní ideje vycházejí z plurality názorů a individualismu, což souvisí s odmítáním závaznosti tradice, racionality a pevně daných pravidel a dogmat. Postmodernismus zpochybňuje mašinerii, ve které je všechno přesně naplánované a kde neexistují žádné náhody. Dalším znakem postmoderního uvažování je i respekt vůči odlišnosti.

Mnozí autoři, filosofové a sociologové používají různé druhy názvů, které se týkají postmodernismu. Proto bych chtěla na začátku své práce osvětlit tyto různé druhy názvů. Nejčastěji se používá slovo *postmodernismus*, který je také nejobecnějším vyjádřením dnešní doby a od něj odvozený termín *postmoderna*, nejčastěji spojován s uměním. Někdo též používá termín *postmodernita*, což je typické pro obor sociologie, a vyjadřuje tím stav společnosti. Já budu ve své práci používat název postmodernismus, protože se vztahuje nejen na společnost, ale i na literaturu.

Filosofové E. Gál a M. Marcelli ve své knize *Za zrkadlom moderny* píšou o pluralismu, který je hlavní charakteristikou postmodernismu. Moderna byla totiž charakteristická svými způsoby totalizace, kdy ideály byly jednota, předvídatelnost a ovládatelnost. Toto universalistické pojetí světa je pro modernitu typické. Oba autoři zastávají názor, že postmodernismus vyvstává na základě krize modernity, která jakoby už zestárla a vyčerpala potenciál svých tvořivých schopností.¹ Dále krize modernity spočívá v neúspěšných aplikacích

univerzalistických koncepcí světa. Gál s Marcellim uvádí příklad v tom, že zde bylo očekávání „happy endu“ (v podobě ideální společnosti), který se ovšem nekonal, a místo toho spatřilo dvacáté století takové problémy, které sužovaly lidstvo, jako například fašismus, stalinismus nebo devastace biosféry.² Tento rozklad univerzalistických koncepcí světa způsobily právě ony způsoby totalizace. Ideje lidí se změnily a obrátily se k pluralistickému vidění světa.

Existují dva způsoby chápání postmodernismu. Filozofové pro ně mají odlišné názvy, a proto je budu nazývat pravým a nepravým postmodernismem. Ten nepravý (J.-F. Lyotard ho nazývá eklektickým neboli brakovým postmodernismem, jiný filosof, W. Welsch, ho zase nazývá bezbřehým) se týká pouze konzumní kultury, z čehož pravděpodobně vznikl negativní názor na postmodernismus, jako na něco chaotického, bez řádu a pravidel. Welsch ve své knize *Naše postmoderní moderna* píše, že „takový postmodernismus libovůle, všehochuti a odlišení za každou cenu se v současnosti těší velké oblibě a je značně rozšířen.“³ Welsch dokonce nazývá tento druh postmodernismu lunaparkem. Lyotard pak identifikuje tento brakový postmodernismus jako nulový stupeň současné obecné kultury: „člověk poslouchá reggae, dívá se na western, na oběd jde k Macdonaldovi a na večeři do čínské restaurace, v Tokiu používá parfém z Paříže a v Hongkongu nosí šaty ve stylu retro. Vědění je předmětem televizních soutěží.“⁴ Charakteristickým krédem pro tento postmodernismus je velmi známé heslo „Anything goes,“ které zavedl do podvědomí P. Feyerabend ve svých anarchistických filosofických teoriích. Je tedy vše dovoleno a cokoliv je možné. Na druhou stranu to ale neznamená, že je to správné.

Druhý typ postmodernismu, ten pravý, Welsch nazývá precizním postmodernismem a přirovnává ho k rozmanitosti žitých světů.⁵ Ten je podle něj skutečný a účinný a reflektuje naši dobu. Udává nám totiž rozdíl mezi dobrým, pochybným a katastrofálním. Jeho znakem je již zmiňovaný pluralismus, který namísto, aby vše (včetně řádu) zpochybňoval, udává nový směr: „(...) precizní postmodernismus se neřídí hloupou libovůlí matoucí nezávaznosti, nýbrž zasazuje se za skutečnou pluralitu, zachovává a rozvíjí ji, protože si bere k srdci příkaz rozlišovat. Místo aby zarovnával mnohost chaosem, stupňuje ji vyostřením.“⁶ Je to opravdu extrém, který se pak v praxi projevuje větší svobodou a flexibilitou pro řešení každodenních problémů.

Vývoj postmodernismu

Pro pochopení postmodernismu je třeba nastínit průběh jeho vývoje. Jak již sám název napovídá, postmodernismus se zrodil z modernismu. „Modo“ znamená latinsky „právě teď“, postmoderní tedy znamená „po právě teď“. Jak tomu máme rozumět? Znamená to, že vlastně žijeme v době „po právě teď“, tedy v budoucnosti? Asi by se to také dalo říci, ale současná postmoderní doba si to sama o sobě vyžaduje.

Klasické časové rozdělení světa je tradiční, moderní a postmoderní. Tradiční společnost trvala zhruba do osmnáctého století, kdy nastala industriální revoluce a doba osvícenství. Svět se změnil a základními idejemi se stalo racionální úsilí o pokrok. Rozvíjela se věda a technologie, ale i oblasti kultury. Modernismus ve smyslu výrobní základny začíná na přelomu 19. a 20. století, kdy přišla doba masových technologických inovací a lze ji označit za druhou vlnu průmyslové revoluce započaté téměř o sto let dříve. Modernismus v oblasti radikálních změn v kultuře zaujímá stejné časové období na přelomu 19. a 20. století.⁷ Ve dvacátém století nastalo mnoho změn, které vyústily v popírání tradice a ztráty víry v hodnoty. Fašismus a komunismus potlačil v lidech západního světa víru v totalitu a naopak u většiny z nich vzbudil zájem o ideu plurality.

Sociolog Zygmunt Bauman ve své knize *Úvahy o postmoderní době* popisuje tři znaky moderního světa. Za prvé – je charakteristický uceleností a totalitou, které se vztahují na jednotlivé národy a jejich kultury. Za druhé – tento moderní svět je spojitý, protože má tvar a podobu mechanismu, který postrádá jakékoliv rozpory. A nakonec za třetí – moderní svět je situován v čase, který je kumulativní, což znamená, že je v něm možno plánovat a předvídat. Je tedy příhodný nejen pro projektování (lepších společností), ale i pro vizi dokonalosti (tedy ideální společnosti).⁸ Bauman tedy mluví o modernitě jako o projektu, o super-projektu, který nezná plurál a vyznačuje se svojí univerzalitou a totalitou.

Historie nám ale ukázala, že lidé ztratili důvěru v takovýto projekt dokonalé společnosti, který prosazoval vizi tisícileté Říše nebo rajské zahrady komunismu. Ve skutečnosti nastalo masové vyvražďování a ztráta svobody. Nastala tedy potřeba změny, potřeba ustoupit od tohoto projektu a nastala vhodná

doba pro nástup postmodernismu. Ten se vyznačoval, podle Baumana, náhlou popularitou plurálu. Už se nemluvilo o projektu, ale o projektech. Fakt, že modernismus začal zanikat, způsobil konec moci totalitních systémů, které měly univerzální ambice.⁹ Již zmiňovaný W. Welsch spojuje tento pluralismus s demokracií, která umožňuje rozdílnost názorů. To se odráží například v politice, kde lidé mohou zastávat názory od radikální levice až po radikální pravici.

(...) postmoderna ofenzivně vystupuje ve prospěch mnohosti a rozhodně se staví proti všem starým a novým nárokům na hegemonii. Zasazuje se o mnohost různorodých konceptů, jazykových her a životních forem nikoli z nedbalosti a nikoli ve smyslu laciného relativismu, nýbrž z důvodů dějinné zkušenosti a motivů svobody.¹⁰

Bauman zastává podobný názor. Podle něj je trvalým atributem postmoderního životního stylu nespojitost, nekonekventnost jednání, fragmentarizace a epizodičnost různých sfér lidských činností.¹¹

Jedno je jisté, postmodernismus nemůžeme omezit na určitou oblast společenského života. Postmodernismus se vztahuje na všechny oblasti a nelze se mu vyhnout, protože se dá aplikovat na širokou oblast kulturního kontextu.

Filosofické pozadí

Prvopočátky postmodernismu můžeme vysledovat již na konci 19. a na počátku 20. století, a to u filosofů Søren Kierkegaarda a Friedricha Nietzscheho, kteří se stavěli proti objektivitě a kladli důraz na skepticismus, což se zvláště týkalo sociální morálky a norem. Základními premisami Kierkegaardovy filosofie bylo upřednostňování vlastní zkušenosti a relativity nad absolutními a konkrétními myšlenkami. Nietzsche je známý tím, že „pohřbil“ Boha a zastával názor, že pevně dané hodnoty již neexistují.¹² Z obou filosofů vycházelo hnutí existencialismu, jehož nejznámějšími představiteli jsou Jean-Paul Sartre, Albert Camus a Samuel Beckett.

V kulturní umělecké oblasti začínají kořeny postmodernismu v dadaismu, jehož představitelé kladli větší důraz na formu, nežli na obsah svých děl. Dalo by

se říci, že obě světové války přispěly k rozvoji postmoderního myšlení, kdy obzvláště po konci druhé světové války se výrazně objevovaly trendy směřující směrem k postmodernismu. Postmodernismus našel živnou půdu pro svoji teorii ve Francii, kde jsou nejznámějšími představiteli postmodernismu Jean-Francois Lyotard, Michel Foucault a Jacques Derrida.¹³ Těmto filosofům bych se chtěla v této kapitole podrobněji věnovat.

• Jean-Francois Lyotard

J.-F. Lyotard vydal manifest své postmodernistické teorie roku 1979 a nazval ji *Postmoderní situace*. V této knize se zamýšlí nad avantgardním uměním, které sice nebylo zamýšleno jako postmoderní umění, ale přesto vykazuje jeho znaky. Charakteristickým znakem avantgardního umění je to, že popírá starší dogmatické umělecké školy, jež určují, jak se má umění tvořit. Dává si totiž za úkol „šokovat měšťáka“ a snaží se změnit svět. Dále toto umění není realistické a existuje nekonečně mnoho úhlů pohledu na zpracování věci.¹⁴

Lyotard neoznačuje jako postmodernismus nějakou novou epochu, ale myslí tím stav společnosti po konci tzv. velkých (moderních) příběhů. Těmito meta-naracemi má na mysli marxismus, křesťanství a osvícenství, tedy určitá univerzalistická vidění světa. Umělecká i vědecká avantgarda 20. století zásadně zastávala pluralitní pojetí skutečnosti, protože zpochybňovala tyto meta-narace.¹⁵ Podle Lyotarda je postmodernismus věděním pluralitním, ve kterém neexistuje jedno dogma nebo jedna velká myšlenka či ideologie. Naopak je postmoderní myšlení souborem „malých vyprávění“, na které má každý nárok, protože si každý může věřit v něco jiného.¹⁶ Jak už bylo řečeno výše, tento způsob myšlení koreluje se základními principy demokracie.

• Michel Foucault

M. Foucault je známý svým pojetím moci, které je charakteristické pro myšlení postmodernismu. Dříve bylo na moc nahlíženo v marxistickém slova smyslu, to znamená, že ten, kdo ji má, omezuje pak druhé lidi. Foucault má ale jiný přístup k pojetí moci; nelze ji hodnotit ani pozitivně ani negativně. Moc tady prostě je. Jakýkoliv vztah mezi lidmi totiž pokaždé znamená mocenský vztah.

Foucault vychází z Nietzscheho, kdy každý jedinec, který se chce zapojit do společnosti, musí usilovat o moc. Společnost tedy drží pohromadě na základě mocenských vztahů mezi lidmi. Moc nemá často omezující a zakazující charakter, jak by si většina lidí myslela, ale je produktivní, protože určuje, jaké my máme možnosti pro naše jednání. Moc tedy nezakazuje, ale formuje naši subjektivitu a naši sebekontrolu.¹⁷

Poznání je podle Foucaulta v postmodernismu mocí, protože má v jednotlivých diskurzech formu absolutní pravdy, jako například nějaké politické ideologie. Poznání je tedy násilím a už nám neumožňuje vykonávat moc nad přírodou, jako tomu bylo dříve. V postmoderním světě je nekonečně druhů diskursů, které se navzájem prolínají, čili absolutní pravda neexistuje.¹⁸ To, co je pravda pro jednoho, není totiž pravda pro druhého člověka. Opět jsme tedy u pluralismu.

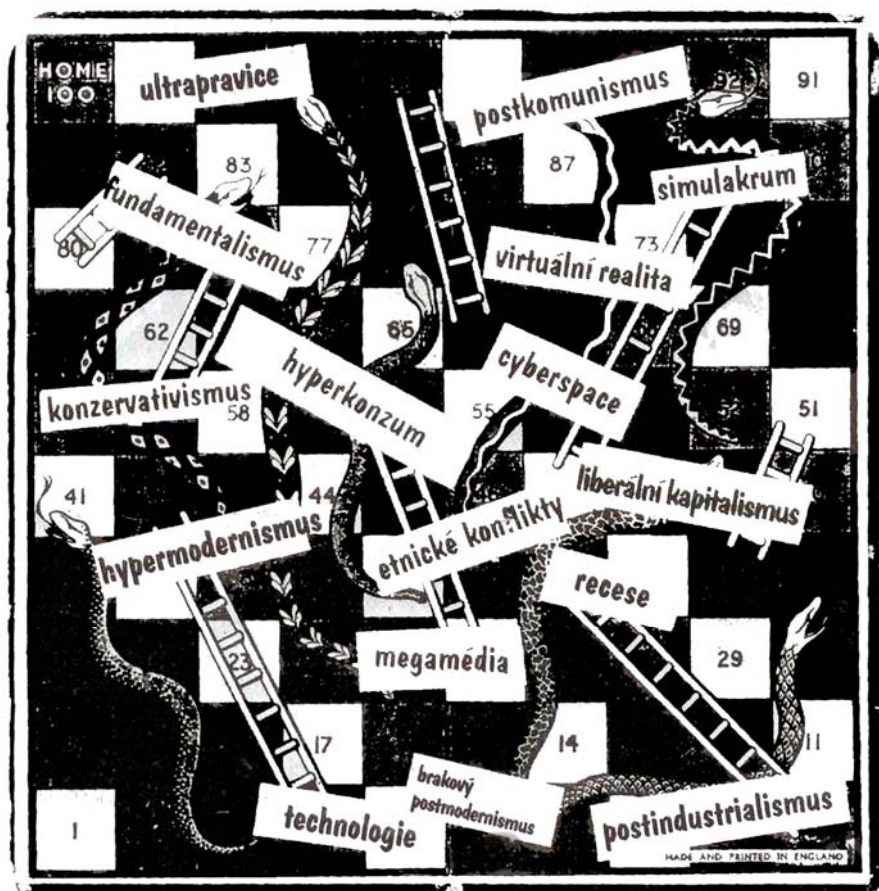
• Jacques Derrida

J. Derrida se také zabýval mocí v souvislosti s jazykem, který nás ovládá, aniž bychom si toho byli vědomi. Jazyk nás totiž nutí, prostřednictvím své moci, k určitým způsobům myšlení a vidění světa. Proto Derrida klade důraz na písmo, na psané slovo, a ne na jazyk. Staví se tedy proti fonocentrismu, který proklamoval teorii, že v centru všeho je slovo a to, co není možné vyslovit, neexistuje. Písmo je podle Derridy samo o sobě svébytnou skutečností a je třeba demaskovat moc jazyka, který nám bez našeho vědomí vládne.¹⁹ Toto je jedním z rysů postmodernismu.

Derrida užívá specifický metodický postup, který se nazývá dekonstrukce. Je to kritická metoda, která má za úkol rozbít rozum (logos), jenž všechno organizuje a skrz který máme vnímat svět. V praxi to pak znamená, že filosof provede podrobnou analýzu textu a zjistí, jak daný text splňuje cíl, který si udává. Filosof má hledat rozpory mezi obsahem a tím, co daný text deklaruje. Celková analýza textu pak spočívá v jeho nevyváženosti a zamlčených předpokladech.²⁰ Filosof má zkrátka číst mezi řádky a objevit to, co je v textu obsaženo implicitně.

Autoři knihy *Postmodernismus pro začátečníky* uvádějí, že postmodernismus, ačkoliv nemá specifický začátek, lze vymezit od nástupu

komunismu v 50. letech 20. století až po tzv. cyberspace, který je charakteristický pro naši současnost a kde se nachází celková suma informačních technologií a megamédií. Je totiž produktem hyper-moderního vývoje v naší hyper-realitě, která je charakteristická pro naši dobu.²¹ Na ukázkou zde uvádím obrázek ze zmiňované knihy, který vystihuje postmodernismus v jeho pseudo-hyper-skutečnosti:



POSTMODERNISMUS V LITERATUŘE

Na úvod

Literatura, jako všechny ostatní oblasti kultury, také podlehla postmodernímu trendu. V této kapitole bych se chtěla zabývat tím, jak k tomu vlastně došlo, a také bych chtěla rozpracovat obecné tendence ve stylech a žánrech postmoderní literatury. Charakteristickým znakem postmodernismu je pluralita, jež vzniká i v literatuře, neboť je zde mnoho stylů a žánrů, které jakoby nebyly ničím zastřešené, i když ve skutečnosti jsou právě onou pluralitou.

Podle Wolfganga Welsche se postmoderní literatura projevuje úbytkem novátorské potence a průraznosti. Do popředí vstupují žánry, které jsou často označovány jako brakové. Jsou jimi například sci-fi, komiksy, detektivní literatura atd. Celkově je tato postmoderní literatura romantická, sentimentální a hlavně populární, protože je určena pro širokou veřejnost. Autoři této literatury se staví proti modernistické literatuře T. S. Eliota nebo Jamese Joyce, protože je intelektuální a elitářská. Nejznámějšími americkými literárními kritiky tohoto druhu literatury je Leslie Fiedler a Susan Sontagová.²² Současná literatura přišla nejen s novými žánry, ale je také typická tím, že je určená pro každého.

Smrt autora

Postmoderní teorie má své kořeny ve strukturalismu Ferdinanda de Saussura. De Saussure se zabýval jazykovým systémem, zvláště pak pojetím znaku. Znak je tvořen dvěma prvky: označujícím (např. slovo nebo akustický obraz – stůl) a tím, k čemu se slovo vztahuje, označovaným (pojmem – stůl). Saussure tedy pojal význam jazyka jako funkci systému a lingvistiku zkoumal z hlediska synchronní metody.²³

V polovině 60. let se strukturalismus začal překrývat s poststrukturalismem – jedním z jeho představitelů byl Roland Barthes. Ten obrátil Saussurovo definici lingvistiky doslova naruby: „Lingvistika není částí obecné vědy o znacích (sémiologie), ani její privilegovanou částí – naopak je to sémiologie, která je částí lingvistiky.“²⁴ Tímto názorem vlastně vrátil

sémiologickou analýzu zpět do jazyka, čímž setřel rozdíly mezi lingvistikou a sémiologií, což je typicky postmoderním znakem stírání rozdílů.

Na základě své poststrukturalistické teorie Barthes zjistil, že lze dekodovat jakoukoliv součást kultury – ať už módu, zápas ve volném stylu, striptýz, řízek s hranolky, lásku, fotografii, ale také hlavně literaturu. V roce 1967 přišel pak s kontroverzním tvrzením o tzv. smrti autora. Myslel tím takovou skutečnost, že autor nějakého literárního díla sice může mít určité záměry, které by měl podle něho čtenář odhalit, ale čtenáři si ve skutečnosti vytvářejí své vlastní významy, a to bez ohledu na autorovy záměry. Texty jsou pak nestálé, pohyblivé a otevřené pochybnostem.²⁵ Každý si tedy interpretuje text podle svého a nic špatného na tom není.

Barthes mluví o tzv. nulovém bodu rukopisu, což znamená, že na základě „smrti autora“ směřuje psaní k nulovému bodu smyslu.

Člověk může číst nějaký text pro potěšení a proto, aby jej pochopil... Avšak smysl, který se mu nakonec odhalí, je vlastně hádanka – konečný smysl, který text vyjadřuje nebo odmítá poskytnout, jakási neproniknutelná zahloubanost. Je to jako výraz zahloubanosti v obličeji, který ponouká člověka k otázce – „Na co myslíš?“²⁶

Toto je vlastně postmoderní chápání jakéhokoliv textu, jehož význam je uzavírán a odkládán.

Vývoj postmoderní literatury

Podle Stevena Connora, který se ve své knize *Postmodernist Culture* (1989) zabývá mimo jiné i postmoderní literaturou, byla příčinou úpadku modernismu literární kritika, která se institucionalizovala ve 30. letech 20. století na akademické půdě a stala se součástí literárních studií. Později vznikají rozmanité literární instituce, jako jsou například žurnalismus a elektronická média nebo různé instituce vzdělávání a výzkumů. Connor zastává názor, že postmodernismus je důsledkem konfliktu mezi antagonistickými skupinami,

kterými jsou akademické normy na jedné straně a experiment a avantgarda na straně druhé.²⁷

Ve dvacátém století jsou nejznámějšími modernistickými spisovateli T. S. Eliot, James Joyce a Virginia Woolfová. Čtenáři ovšem měli určité potíže s okamžitým porozuměním jejich děl a právě literární kritika jim k pochopení pomohla. Dalšími představiteli modernismu v literatuře je skupina spisovatelů známých jako ruští formalisté 20. let minulého století. Kladli velký důraz na formu, to znamená na styl, čímž dosáhli vysoké kvality ve svých dílech. Obecně se podle Connora modernisté snažili o porozumění světu skrze vlastní individuální zkušenosti a prožitky, ale snažili se zachovat formu ve svém stylu psaní.²⁸

Spisovatelé reprezentující postmodernismus nahlíželi v literatuře na modernismus jako na rigidní entitu, kterou je potřeba dekonstruovat. Po válce, ale i v 50. a 60 letech minulého století se projevuje manifestace postmoderního hnutí v dílech Alana Silitoea, Kingsleyho Amise a Philipa Larkina. Ti se stavěli proti modernistickému stylu psaní, které kladlo důraz na formu. Tito autoři ve svých dílech vyjadřovali nesouhlas s elitářskými a nabubřelými manýrami modernistických spisovatelů. Z hlediska literární kritiky se tito autoři mohou nazývat postmoderními, protože ve svých dílech reagují na modernismus.²⁹

Podobný názor zastává i Jaroslav Kušník, který se ve své knize *Poetika postmodernej prózy* zabývá rozborem dvou postmoderních autorů, Donalda Barthelmeho a Richarda Brautigana, a za hlavní rysy postmoderní literatury pokládá to, že autoři využívají žánrů populární literatury a následně je dekonstruují prostřednictvím parodie a záměrné pseudo-autentičnosti. Tyto reakce na moderní literaturu někteří kritici a literární vědci považují za stav vyčerpání, jako například významný postmoderní autor a literární kritik John Barth, který má na mysli vyčerpání (exhaustion) žánrových a poetických možností realizace literárního textu. Kritici jako Umberto Eco a Malcolm Bradbury pak mluví o možnostech dalšího žánrového i tematického rozvoje v postmoderní literatuře, která bude využívat tvořivou deformaci původního textu a žánru prostřednictvím parodie a ironie.³⁰ Podle Johna Bartha ale nemáme tento rys postmoderní literatury, tedy její vyčerpání a neautentičnost, chápat negativně, protože se tím tvořivě využívají klasické žánrové tradice. Díla pak nejsou vytržena ze života, ale stávají se součástí skutečného světa.³¹

Italský sémiotik a literární teoretik Umberto Eco hovoří v této souvislosti s „ironickým“ přehodnocováním minulosti, tím myslí, že postmoderní texty by měly překonat rozdíly mezi realismem a „anti-realismem“, mezi formalismem a obsahovostí, mezi literaturou čistou a angažovanou, mezi prózou pro elitu a prózou pro masu.³² Postmoderní literatura tedy získává ironický nadhled nad postupy ostatních žánrů, což může na první pohled působit anarchisticky; je to ovšem nový tvořivý prvek v literární tradici.

Jak už bylo řečeno výše, některá díla postmoderní literatury si vypůjčují některé prvky z populární literatury, což je mnohými kritiky považováno za přelom, ovšem jinými naopak za další fázi modernismu. Podle Connora je nejznámějším představitelem tohoto názoru Ihab Hassan, který se ve své knize *The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature* zabývá postmoderní literaturou a používá k tomu mýtus o básníku Orfeovi. Ten byl popraven setnutím hlavy, která pak byla hozena do řeky, ale pokračovala ve zpěvu. Hassan v tomto mýtu vidí paralelu s rozdělením moderní a postmoderní literatury; ta pořád zpívá, i když byla oddělena od těla, neboli od moderní literatury.³³

Hassan popisuje hlavní rozdíly mezi moderní a postmoderní literaturou, které bere nejenom z literárně-stylistické oblasti, ale i z lingvistiky, filosofie, psychologie a teologie. Ve svém modelu například uvádí, že modernismus je historicky souběžný s romantismem a symbolismem, kdežto postmodernismus s patafyzikou a dadaismem. Dále se moderní literatura zaměřuje na formu, postmoderní pak na antiformu, což znamená, že je otevřená jakémukoliv stylu. Pro modernismus je charakteristická hierarchie, pro postmodernismus zase příznačná anarchie. Z filosofického hlediska hledá modernismus logos, kdežto postmodernismu je tím už vyčerpaný a zaměřuje se na „ticho.“ Moderní literatura směřuje do hloubky, ke kořenům, kdežto postmoderní literatura se zabývá věcmi na jejich povrchu. Na závěr Hassan uvádí, že modernismus se zabýval falickou symbolikou, kdežto postmodernismus se zabývá symbolikou androgynií.³⁴

Hassan celkově poukazuje na to, že postmoderní doba je příznačná svojí radikální dekompozicí všech hlavních principů literatury. S tímto názorem by se dalo souhlasit, protože nepravý postmodernismus³⁵ je příznačný svým heslem „cokoliv jde.“ S nadsázkou bychom mohli hovořit o ztrátě pravidel, což se projevuje již zmiňovaným pluralismem. Postmoderní spisovatelé se tedy

nezabývají hlavními principy literatury, ale spíše se soustředí na vlastní instinkty a na to, jak své dílo co nejvíce přiblížit čtenáři. V tomto pohledu můžeme tedy vidět, že rozdíl mezi moderní a postmoderní literaturou je značný a že postmoderní literatura vznikla na základě reakce na literaturu moderní.

Podle Connora klade postmoderní literatura, z hlediska literárně filosofického, největší důraz na otázku ontologie na rozdíl od moderní literatury, která spíše řešila epistemologickou problematiku. Epistemologie se zabývá poznáním, věděním a porozuměním, proto jsou nejvíce používanými technikami v moderní literatuře vnitřní monolog a více druhů hledisek, které například použil Joyce ve svém *Odyseovi*. To pak čtenáři umožňuje opravdu porozumět světu a dosáhnout určitého poznání. Ontologie je na druhou stranu vědou o existenci a podstatě bytí. To se pak v postmoderním románu projevuje tím, že postavy si vytvářejí své vlastní autonomní světy. Místo moderní otázky: „Jak můžeme poznat svět?“ postmoderní otázka zní: „Co je svět? Jaké existují druhy světů, jak jsou utvářeny a jak se liší?“ Takováto výstavba literárních světů pak souvisí s tím, že autor používá mnoho forem a jazyků ve svém literárním textu.³⁶ Jsme tedy znovu u aspektu plurality jako hlavního rysy postmodernismu.

Kušnír v otázce filosofie zastává stejný názor, kdy za další znak postmoderní literatury považuje zpochybňování, relativizaci a problematizaci jednoznačného a objektivního vnímání reality. To znamená, že je zde nejasný vztah mezi faktem a fikcí, mezi skutečností a fantazií, což vyjadřuje základní ontologický záměr postmoderního díla. Podle B. McHalea se typické postmoderní otázky týkají buď samotné ontologie literárního textu, nebo ontologie světa, který takovýto text reflektuje.³⁷ Objektivní svět v postmoderním textu už neexistuje a autor poskytuje čtenáři různé náhledy na svět nebo rovnou na více světů.

Dalším zajímavým rysem postmoderní literatury je podle Lindy Hutcheonové tzv. historiografická meta-fikce. Jedná se o „fikci o fikci“, kdy spisovatel píše o svém díle, čímž do něj dostává vlastní individuální příběh. Hutcheonová dává za příklad román *Mumbo Jumbo* od Ishmaela Reeda. Historie je v tomto případě pouze druhem literatury, protože Hutcheonová ve své literární kritice poukazuje na skutečnost, že postmoderní autoři používají ve svých dílech reálnou historii, kterou pak falsifikují a promění ji ve fikci. Jejich texty pak stírají jindy jasnou hranici mezi historií a fikcí, čímž opět vytvářejí čtenáři fiktivní svět.³⁸ Dalším příkladem může být *Spiknutí proti Americe* od Philipa Rotha.

V 80. letech minulého století se objevuje nový žánr v rámci science fiction – „cyberpunk.“ Podle Connora jsou nejznámějšími představiteli William Gibson, Bruce Sterling, John Shirley a Greg Bear, kteří ve svých dílech řeší postmoderní technologii médií, informací a bio-inženýrství. Literatura science fiction vznikla z modernismu, který experimentoval se způsoby nazírání na realitu; science fiction 80. let pak experimentuje s realitami jako takovými.³⁹ Znovu jsme tedy u ontologického zaměření postmoderní literatury, která se zabývá tvorbou alternativních světů, což je velmi příznačné pro science fiction.

Leslie A. Fiedler – postmoderní literární kritika

Leslie Aaron Fiedler je jedním z prvních kritiků postmodernismu v literatuře. Ve své literární kariéře byl velmi produktivní, zabýval se nejen psaním beletrie, ale i literární kritikou, přednášením a vyučováním literatury na amerických univerzitách. Jeho doménou se v 80. letech stala tzv. pop-kulturní kritika, ve které kladl důraz na science-fiction.⁴⁰

Fiedler se ve svých memoárech nepovažuje za odborníka na literaturu, dokonce o sobě prohlašuje, že není „specialista v ničem“, že je amatérem a zastává názor, že literární kritika je buď specifickým druhem literatury, nebo fikcí o fikci a nebo to ve skutečnosti není nic.⁴¹ Obecně je tento autor řady esejů považován za „enfant terrible“ americké literární kritiky, protože v nich deklamuje, že braková literatura je vlastně literaturou kvalitní.

Ve svých pamětech Fiedler uvádí, že se na základě svého povolání literárního kritika musí zabývat nejen obecně uznávanou náročnou literaturou, ale i literaturou populární, která je určená pro širokou veřejnost a je ostatními kritiky opovrhována. Fiedler také chtěl adresovat svoji práci obyčejným lidem a nejenom akademickým kolegům.⁴² Zde můžeme vidět hlavní rys literární postmoderní kritiky, která směřuje ke všem lidem bez ohledu na jejich vzdělání.

Fiedler prosazoval názor, že v postmoderní době je stírán rozdíl mezi kulturou a populární kulturou.⁴³ Takový druh literární kritiky se nazývá pop kritika. Fiedler se totiž stále více a více setkával s jednoduchou, nedvojsmyslnou literaturou, jako například s pulp-fiction, hard-korovou pornografií, pohádkami a beletrií, která nikdy nebude patřit do náročného umění. Fiedler uvádí například

Conana Doylea, Brama Stokera nebo Margaret Mitchellovou. I taková literatura má právo na kvalitní kritiku, proto se Fiedlerovým mottem stalo heslo: „Často chybující, ale nikdy ne na pochybách.“ („Often wrong, but never in doubt.“)⁴⁴

Na závěr této kapitoly bych shrnula základní rysy postmoderní literatury, kterými jsou dekonstrukce tradičních literárních žánrů, historismus, odstranění bariéry mezi vysokou a nízkou literaturou, radikální pluralismus, nové chápání subjektu (na základě reflexe chaotické životní zkušenosti „člověka postmoderní doby“⁴⁵), ontologický pohled na svět a v neposlední řadě užití parodie a ironie. Podle Viliama Marčoka působí postmoderní text na čtenáře velmi čtivě, protože autor se necítí být povoláný na to, aby něco vysvětloval, popisoval a už vůbec ne na to, aby někoho přesvědčoval a poučoval; jeho jedinou ambicí je, aby svojí vědomě problematickou výpověď načrtl na pohyblivou hladinu jiných textů.⁴⁶ Autor literární postmoderny tedy nechává své dílo volně plynout.

POSTMODERNISMUS V AMERICKÉ LITERATUŘE

Obecně by se dalo říci, že se světová a americká postmoderní literatura moc od sebe neliší, neboť obě reagují na modernisty dvacátého století. Na druhou stranu však měly Spojené státy americké odlišnou historii v minulém století, což ve velké míře ovlivnilo psaní soudobých autorů, kteří prošli nejen druhou světovou válkou, ale i válkou v Koreji a ve Vietnamu (to se o evropských autorech říci nedá). V této kapitole bych se chtěla zabývat nejen charakteristikou a vývojem postmoderní literatury v Americe, ale i politickou a společenskou situací, která na ni měla ve velké míře značný vliv.

Charakteristika postmoderny v americké literatuře

Definovat postmodernismus je opravdu pohyb na tenkém ledě, ovšem v oblasti americké literatury můžeme najít jisté podobné znaky. Podle Welsche se diskuse o postmoderně formuje v americké diskusi od roku 1959. V této debatě pak existují dva názory na postmoderní literaturu. Jedni ji považují za méněcennou oproti „velké literatuře“ moderny s jejími nejznámějšími autory (Yeats, Pound, Joyce). Současná literatura se pak vyznačuje všeobecným úpadkem kvality.⁴⁷ Postmodernismus podle tohoto názoru nesignalizuje nový kulturní vrchol po odlivu moderny, ale zahrnuje tristní úpadek po zářivém vzednutí moderny.⁴⁸ Postmodernismus v literatuře je v tomto smyslu považován ze negativní fenomén, který pouze čeká na novou vlnu oživení, ale ta stále nepřichází.

Jiní tento aspekt úpadku kvality považují za přirozený jev, který následuje po odchodu moderny. Jak už bylo napsáno v předchozí kapitole, tento názor zastává např. Leslie Fiedler a demonstroval ho ve své eseji „Cross the Border – Close the Gap“ („Překročit hranici, zavřít propast“⁴⁹). Touto hranicí a propastí je míněn rozdíl mezi literaturou populární kultury a kultury, který má být odstraněn.⁵⁰ Welsch však ve své knize *Naše postmoderní moderna* píše, že toto je právě ten tvořivý a novátorský prvek, který koreluje se základní ideou pluralismu v postmodernismu:

Postmoderna – zprvu sporadický a nanejvýš různorodý výraz – získala v literární diskusi obrisy skutečného pojmu a přitom se stala (v typickém průběhu, který se potom opakoval také v jiných oblastech) z negativního slova, registrujícího fenomény ochabování, slovem pozitivním, které pojmenovává současné i budoucí závazné cíle a jehož obsahem je rozhodný pluralismus.⁵¹

Jak už bylo řečeno, postmodernismus v americké literatuře můžeme datovat zhruba od konce druhé světové války. Malcolm Bradbury ve své knize *The Modern American Novel* poukazuje na to, že v této době se objevují nová témata v literatuře: například účinky války na člověka i společnost, s čímž souvisí i příchod tzv. éry „nicoty“ nebo „marnosti“ (nothingness). Dále se také objevuje téma, kdy protagonista je jakoby naprogramovaným nástrojem systému, který si jej podmanil.⁵² Na základě politické situace 60. a 70. let 20. století je častým tématem cokoliv, co nějakým způsobem souvisí se všeobecně uznávaným společenským vzorcem, systémem a hlavně s mocí. Autoři ve svých dílech obviňují systém, který znemožňuje dosáhnout celkového humanismu ve společnosti.⁵³ Těmito autory jsou např. Burroughs, Barth, Heller, Vonnegut, Kesey a Pynchon.

Podle Bradburyho je postmodernistická literatura charakteristická snahou navrátit se k experimentálnímu a avantgardnímu stylu, kterým se vyznačoval modernismus, ale na druhé straně revoltuje proti modernistické serióznosti.⁵⁴ Fikce se celkově vyznačovala stylovými postupy, jako je skepticismus, parodie a ironie, protože jimi reagovala na současné dějiny.

Nejkontroverznější názor v oblasti postmoderní literatury představuje Donald Suckenic, který prohlašuje, že literatura v post-realismu neexistuje, protože všechny absolutní pravdy (charakteristické pro éru modernismu, neboli realismu) se staly velmi problematickými. Literatura neexistuje v tom smyslu, že realita už také neexistuje, neboť se jeví pouze v našich zkušenostech. Fikce je jedním ze způsobů, jakými máme nazírat na realitu. V americké literatuře se tento aspekt projevuje tzv. radostným nihilismem (cheerful nihilism), kdy v textu převládá komika a parodie.⁵⁵ Suckenic vidí parodii a komiku jako dobrý lék na znepokojující fakt, že realita ani literatura už vlastně neexistují. Suckenicovo

odvážné prohlášení literatury za mrtvou je vlastně typickým postmoderním prvkem, kdy padají všechna pravidla a hodnoty.

Vývoj americké postmoderní literatury

Postmoderní literatura má své kořeny v modernistické literatuře první poloviny 20. století, ale objevila se až po druhé světové válce. Toto historické upřesnění je ale velmi zjednodušené, a proto bych se chtěla v této části kapitoly zabývat vývojem postmoderny v americké literatuře.

Tony Hilfer ve své knize *American Fiction Since 1940* uvádí, že literární vývoj je obecně ovlivněn nejen historickými změnami, ale i filosofickými, psychologickými a sociologickými diskursy, které se snaží tyto změny nějakým způsobem racionalizovat a také jim dát určitý morální rozměr.⁵⁶ To je samozřejmě pochopitelné, protože většina autorů se zabývá současnou společenskou situací, což pak také reflektují ve svých dílech.

Ve dvacátých letech minulého století vstoupila Amerika do éry, kterou F. S. Fitzgerald nazval „Jazz Age“. Jedná se o rostoucí vliv materialismu, to se projevilo konzumním životním stylem. Američtí spisovatelé s tímto materialismem nesouhlasili a reagovali na něj vystěhováním se z vlasti do Evropy. Tam se pouštěli do experimentálních estetických dobrodružství, zkoumali nové formy, ovlivněni surrealismem a revolucí slova.⁵⁷ Když se pak američtí ex-patrioti vraceli ve třicátých letech zpět na rodnou půdu, vezli si s sebou i vliv evropské modernistické literatury.

Po prosperitě musí dříve nebo později nastat úpadek, zahájil ho krach na newyorské burze v roce 1929. Malcolm Bradbury příznačně píše v knize *Od puritanismu k postmodernismu*, že to, co předtím vypadalo jako let k oblakům, se zvrtilo v možná nejzávažnější zpochybnění amerického snu od občanské války.⁵⁸ Tento americký sen, který vyrůstal z kapitalismu a skoro každému zajišťoval blahobyt, se rozplynul a teprve sociální programy nového údělu, které zavedl prezident Roosevelt, ho částečně postavily na nohy. Bradbury také píše, že kapitalismus v očích mnoha Američanů selhal, protože jeho spolehlivé průmyslové a technologické služby už nebyly s to zabránit úpadku a zachovat rovnostářskou společnost, která by zaručovala všeobecnou prosperitu. Spisovatelé

tedy museli čelit světu, jenž ovládly ekonomické a sociální síly, jež neustále zpochybňovaly podstatu národa.⁵⁹ Určitá část se proto ve třicátých letech minulého století obrátila k levicové víře marxismu.

Bradbury uvádí, že obrat k marxismu způsobil rozsáhlé přehodnocení všech aspektů života národa. Ovšem doba třicátých let pozměnila a rozšířila mapu intelektuálních a literárních názorů i přes tuto radikální ideu. Vystěhovalci, kteří odešli ve dvacátých letech, se vrátili zpět nebo vykročili z Greenwich Village do skutečné pustiny třicátých let a byli zároveň zdrceni i povzbuzeni změnou Amerikou, kterou objevili. Tito američtí marxisté se pustili do nového výkladu politické a literární historie národa.⁶⁰

Postupem času se však jejich názor měnil, což způsobil politický vývoj nejenom v Americe, ale i ve světě. Franklin Roosevelt zavedl liberální a sociální programy, které zajistily hospodářské zotavení. Sovětský totalitní systém vlády a nacismus Adolfa Hitlera způsobil bolestné vystřízlivění z levicového snu. Bradbury výstižně cituje Edmunda Wilsona, který si v roce 1943 musel připomenout, že

mladí žurnalisté, spisovatelé a básníci, kteří se pokusili založit své sny na pevných základech, byli svědky nikoli nástupu první skutečně humánní kultury, ideálu Lenina a Trockého, ale toho, jak Evropu rychle ovládá Hitlerův a Stalinův státní socialismus, který potlačuje politické diskuse a s opovržením likviduje umění, a náhle nevěděli, co si mají myslet.⁶¹

Průlom v literární kritice a teorii pak nastal v roce 1938, kdy vydali dva mladí asistenti Cleanth Brooks a Robert Penn Warren z Vanderbiltské univerzity v Tennessee učebnici poezie (*Understanding Poetry*), která způsobila převratnou změnu v literárním stylu. Nastala doba tzv. nové kritiky (New Criticism). Tito dva autoři pak naučili generaci Američanů nejenom jak číst, ale i co stojí za to číst.⁶² Tímto se americká literatura nadobro odpoutala od utopické vize socialismu.

Na konci třicátých let se pak dříve levicově orientovaní spisovatelé spojili v boji proti nacismu a fašismu a stali se zahraničními zpravodaji. Těmito spisovateli byli např. Hemingway, Steinbeck a Dos Passos. Po konci druhé světové války byli američtí spisovatelé doslova nabiti historickými zkušenostmi, kterým museli v předešlých letech čelit. Těmito událostmi byly inscenované

procesy, španělská občanská válka, podepsání sovětsko-německé smlouvy z roku 1939, konec krize a vstup do války v roce 1941. Bradbury uvádí, že tyto události vedly k zásadním názorovým změnám.⁶³ A právě v této době a v tomto duchu pozvolna vzniká postmodernismus v literatuře.

Kdybychom se podívali na počátek a konec dvacátého století v Americe, našli bychom opravdu převratné změny, které v tomto století probíhaly nejenom v historii, ale například i v životním stylu. Bradbury uvádí zajímavé srovnání, které jistě nemá v průběhu světových dějin obdoby:

Na počátku 20. století měly Spojené státy stále ještě provinční charakter (...) dvě třetiny ze 76 miliónů lidí žili v zemědělských farmářských komunitách nebo maloměstech. (...) Evropa byla daleko, Pacifik za hranicí představitivosti a většina životů se odvíjela na osamělých místech. (...) Dnes se tento obraz od základu změnil. Většina z 250 miliónů obyvatel Ameriky vede vysoce mobilní způsob života ve městech nebo předměstských čtvrtích velkých metropolitních oblastí. (...) Na počátku století žili Američané na zemi; dnes žijí ve věku kosmického prostoru, výprav na Měsíc a lunárních modulů. Nacházejí se v centru sítě světových komunikací spojených leteckou a družicovou technologií, uprostřed mikročipového přenosu dat, interaktivního videa a faxů, ve věku jazykového hluku a hyperkomunikace.⁶⁴

Z poklidné a pokojné země (z hlediska životního způsobu) se Amerika v průběhu dvacátého století stala supervelmocí, která formuje svět. Literatura toto všechno reflektovala v postmoderní podobě. Jak Bradbury dále uvádí: „Americká literatura odráží tuto pozici moci, stále více se otevírá historii, globálnímu bujení stylů a forem a novému, někdy vzrušujícímu, jindy depresivnímu rozměru lidské zvědavosti.“⁶⁵

Po konci druhé světové války nastal důležitý přelom, kdy se Evropa nacházela v troskách a Amerika se začala rychle ekonomicky rozvíjet. Začala éra studené války, která rozdělila svět na dvě ideologické poloviny. Americká literatura samozřejmě byla tímto obdobím značně ovlivněna. Bradbury dokonce píše o drsném vystřízlivění, kdy mnoho spisovatelů během války pracovalo buď jako váleční zpravodajové, nebo se zúčastnili aktivní služby v zahraničí. Pociťovali

důsledky války (genocidy a hrozby jaderné zkázy) „na vlastní kůži“. Po válce pak v Americe následovalo další období konzumního životního stylu a zároveň expanze militarismu. Bylo to období bezprostředních záznamů, nového systému předávání zpráv, multiplikace stylů a rychle prolínajících se rovin reality.⁶⁶ Svět se zkrátka změnil a dalo by se říci, že nastala doba nejistoty a ztráty hodnot. Spolu s postmodernismem se rozvíjela i myšlenka plurality jako takové.

Jelikož realita začala v této době působit nereálně, zaměřili se autoři na parodie a brak, které dobře vystihovaly současnost. Všechno se stalo fikcí, protože zmizel rozdíl mezi *jediným* a *nějakým*. Zásadní otázka zněla: Můžeme doufat v *jediný* význam historické události nebo básně, nebo musíme vytěžit maximum z *nějakého* z významů?⁶⁷ Tento filosofický aspekt ovlivnil povahu americké literatury, která vstoupila do poválečné éry postmodernismu.

Dvacátá léta se v literatuře vyznačovala experimentalismem, třicátá léta pak radikálním liberalismem a marxismem. Literární kritici toto období považují za modernistické. Odeznívá po konci druhé světové války, kdy nastává éra studené války a nového blahobytu. Bradbury nazývá nový literární směr novým liberalismem, který reflektuje válečné hrůzy a expanzi sovětské moci do východní Evropy ve čtyřicátých letech.⁶⁸

Postupně se objevily dva názory na další vývoj v literatuře; éra avantgardy skončila a Amerika nemá dostatek morální ani mýtické síly k vytvoření vážného umění. Druhý názor zní, že se ideologická diskuze zužuje a intelektuálové se stahují ze stránek časopisů do univerzit, kde už nevytvářejí nová díla, ale věnují se literární kritice.⁶⁹ Toto druhé stanovisko bylo pravdivé, neboť po druhé světové válce vstupuje do popředí Nová kritika, o které jsem se již výše zmiňovala.

Když nastala kennedyovská éra, změnila se i politická situace, s níž souvisela změna nálady v literatuře. Upustilo se již od poválečných románů a do popředí se dostaly nové formy a metody, jejichž prostřednictvím spisovatelé reagovali na vztah společnosti jako systému, který determinuje a ovlivňuje jedince. Bradbury to vystihuje následujícími slovy:

Již v padesátých letech bylo zřejmé, že americká literatura vyjadřuje ostrý nesouhlas a obnažuje svět rozdělený mezi osobní zkušenost a veřejné

záležitosti do takové míry a natolik znepokojivě, že, jak to vyjádřil Saul Bellow, „soukromý život nedokáže zachovat zdání své důležitosti“.⁷⁰

Padesátá léta sice byla obdobím blahobytu, prosperity, spotřební a konformní kultury a optimismu, ten se ale postupně vytrácel díky studené válce, válce v Koreji a válce ve Vietnamu. Mnoho spisovatelů začalo historii považovat za absurdní fikci a za rozsáhlé spiknutí, které si zahrává s jedincem a současně narušuje jeho ontologický pocit jistoty ve světě.⁷¹ Jedním z takových spisovatelů je právě i Thomas Pynchon, kterým se budu ve své práci zabývat v následujících kapitolách.

V roce 1963 byl spáchán atentát na prezidenta J. F. Kennedyho a válka ve Vietnamu se díky tomu velmi zостřila. Bradbury ve své knize *The Modern American Novel* píše, že se američtí spisovatelé v té době přestali zabývat humanistickým a realistickým aspektem ve svých dílech a přešli k úplně jinému žánru – k fiktivním románům zabývajících se nějakou skutečnou událostí. Příkladem může být kniha *In Cold Blood* (1966) od Trumana Capota, ve které podává svědectví o vyvraždění rodiny formou fiktivní reportáže.⁷² Díla napsaná v této době zkrátka reagovala na situaci po atentátu. Bradbury dále píše, že novým literárním motivem se stala nová „hyper-realita,“ kdy spisovatelé psali o fiktivních událostech v reportážním stylu.⁷³ Toto je další typicky postmoderní prvek v literatuře.

Postmodernismus v literatuře vystupuje do popředí zhruba na počátku 60. let minulého století, kdy postmoderní spisovatelé zaujali čelná místa na literární scéně. Bradbury stejně jako ostatní literární kritici označuje postmodernismus za těžko uchopitelný termín, kterým se označuje široká oblast stylů od literatury drogové kultury Williama Burroughse, Jacka Kerouaca a „spontánních“ autorů beatnické generace až ke skupině autorů ovlivněných pozdně modernistickými názory Vladimira Nabokova, Jorgeho Luise Borgese a Samuela Becketta.⁷⁴ Přičemž já bych se chtěla ve své práci zaměřit na tento druhý typ postmodernismu v americké literatuře, kde můžeme pozorovat souvislost s filosofickými idejemi současné literární kritiky a teorie, s tendencemi strukturalismu a dekonstruktivismu.

Postmodernismus se také v americké literatuře projevuje znovuoživením surrealismu a fantasy, čímž spisovatelé umělecky reagují na jejich současnou

politicko-společenskou situaci bouřlivých 60. let. Bradbury uvádí, že takovými spisovateli jsou například Heller, Vonnegut, B.J. Friedman, Thomas Berger, Terry Southern, Alfred Grossmann a Stanley Elkin.⁷⁵

Literatura dostává v poslední době úplně nový rozměr, který dobře vysvětluje Nabokov:

Realita je slovo, které bez uvozovek nic neznámá; literatura je prostředí, v němž nejde jen o to, že se slova prostě přiřazují k dotyčným věcem; každý literární žánr či forma může být zesměšněn, zparodován nebo podroben vlivu intertextuality, deformován křížením s nějakým předchozím textem.⁷⁶

V takovéto literatuře tedy padají jakákoliv omezení a pravidla, což koreluje s heslem postmodernismu „Cokoliv jde“ (Anything goes), a do popředí se dostává již mnohokrát zmiňovaná tendence pluralismu.

“High” Versus “Low” Culture

Jedním z charakteristických rysů postmodernismu je stírání rozdílů mezi tzv. „nenáročnou“ („nízkou“, populární) a „náročnou“ („vysokou“, uměleckou) kulturou. Tento aspekt se poprvé objevuje v šedesátých letech v souvislosti s uměleckými představiteli „pop-artu,“ kteří zpochybňovali toto tradiční rozdělení. Později tento aspekt převzali i spisovatelé. Podle Filipa s Kolářem jsou typickými znaky postmoderní literatury přerušovaný děj, parodie, použití mytologických prvků, fragmentace textu, paranoia, metafikce, důraz na jazyk, pluralismus, satira a absurdita.⁷⁷

Stírání rozdílů mezi „nenáročnou“ a „náročnou“ literaturou spočívá v míšení nejrůznějších literárních žánrů. Do populární literatury náleží například western, pohádky, pornografie, thriller, science fiction, milostné romány a detektivky. Do umělecké literatury můžeme zařadit gotické, válečné a historické romány. Ve své diplomové práci se zabývám postmoderní tvorbou Kurta Vonneguta a Thomase Pynchona. Vonnegut ve svých knihách kombinuje například scifi s válečným románem, čímž vytváří typický postmoderní text.

Pynchon zase spojuje historický román s detektivními příběhy a navíc i mnoha jinými prvky, například paranoiou.

Dalším, již zmíněným, představitelem postmoderní literární kritiky je Leslie Fiedler, jenž (v souladu se stíráním rozdílů mezi „náročnou“ a „nenáročnou“ literaturou) označuje postmoderní román jako „Nový román“ (New Novel), protože tradiční román v duchu Joyce, Mann a Prousta je mrtvý. Opravdový Nový román musí být „antiumělecký“ a „antiseriózní“ z důvodů užití populárních žánrů, jako jsou například detektivní příběhy, westerny, science fiction a pornografie.⁷⁸ Fiedler charakterizuje moderní literaturu jako racionální, analytickou, antiromantickou a hlavně akademickou. Postmoderní literatura je naopak antiracionální, romantická, sentimentální, komická, vulgární a apokalyptická.⁷⁹

Na závěr lze říci, že se v americké postmoderní literatuře mísí dva aspekty. Tím prvním je naprostá originalita všech žánrů a forem, kdy autoři si zkrátka mohou ve svých dílech dovolit všechno. Druhým aspektem, o kterém Bradbury píše, je i jakási významová prázdnota, která doprovází současnou literaturu.⁸⁰ Stále je zde tedy dvojí názor na postmoderní literaturu; buď jako na umělecké vyčerpání a následný obrat ke spleťitému estetickému pluralismu, nebo jako na odrazový můstek pro další tvůrčí počiny, které nastanou v budoucnosti.

Postmodernismus v literatuře je především protest, který reaguje na předchozí kritéria, která určovala vývoj americké literatury. Postmoderní autoři všechny tyto kategorie popřeli a způsobili, že například jižanská literatura, židovská literatura nebo černošská literatura se zdají být nesmyslnými, protože je tito autoři parodují nebo reformulují. Jak Bradbury podotýká, postmoderní literatura je svobodná ve všech směrech.⁸¹

THOMAS PYNCHON

„Světověznámý autor, kterého nikdo nezná.“

Barbara Hajná



*Toto je jedna z mála zveřejněných
fotografií Thomase Pynchona z roku 1957*

Život a dílo

Thomas Ruggles Pynchon se narodil 8. května roku 1937 na Long Islandu v New Yorku. Je potomkem Williama Pynchona, který připlul do Massachusetts s Winthropovou flotilou v roce 1630 a úspěšně se v Americe usadil. Pynchonův rodinný původ se stal materiálem pro některé z jeho knih, například se tento námět objevuje v *Duže přitažlivosti* (Gravity's Rainbow, 1973).

Pynchon byl nadané dítě. Střední školu absolvoval v Oyster Bay, kde byl vyhlášen studentem roku a již v této době začal publikovat své krátké povídky ve školním časopise. Zážitky ze střední školy mu poskytly inspiraci pro jeho pozdější styl psaní, kde ve svých knihách používá podivínská jména, infantilní způsob humoru, dále píše o nezákonném užívání drog a o paranoie. Díky svému výjimečnému nadání odmaturoval již v šestnácti letech a dostal se na Cornellovu univerzitu, kde byla jeho hlavním oborem fyzika. Po dvou letech se ale rozhodl

odejít k námořnictvu, v roce 1957 byl z armády propuštěn a znovu začal studovat na univerzitě, tentokrát anglistiku. Zajímavostí je, že na univerzitě Pynchon absolvoval i přednášky Vladimira Nabokova, který si ho však nepamatoval, zato jeho manželka, která pro něho známkovala studentské práce, si zapamatovala Pynchonův osobitý rukopis, který se skládal z tiskacího i psacího písma. Ostatní učitelé jako například spisovatel James McConkey, jehož přednášky Pynchon také navštěvoval, si ho vybavují jako velmi nadaného a výjimečného studenta. Pynchon promoval na Cornellově univerzitě v roce 1959, tedy ve svých 22 letech.⁸²

V roce 1959 vyšla Pynchonovi první povídka s názvem „The Small Rain“. Líčí v ní zážitky svého přítele z armády. Jeho úspěšná spisovatelská kariéra začala hned po studiích, kdy se pustil do práce na svém prvním románu. Mezitím byl tři roky zaměstnaný jako autor technických textů u firmy Boeing, což mu poskytovalo bohaté materiály z oblasti techniky pro jeho tvorbu. Pynchonův první román *V.* byl vydán roku 1963. Předtím, než se přestěhoval do Kalifornie, strávil Pynchon nějaký čas v New Yorku a Mexiku, kde psal předmluvy jak k románům, tak ke knihám literatury faktu. V roce 1964 si podal přihlášku na postgraduální studium matematiky na Kalifornské univerzitě, ale nebyl přijat. V Kalifornii se věnoval práci na své druhé knize a současně byl pohlcen hnutím hippies, což ovlivnilo jeho styl psaní.⁸³

Druhou knihu vydal v roce 1966, jmenuje se *Dražba série č. 49* (The Crying of Lot 49). Stejně jako v románu *V.* používá zde Pynchon spojení vědy a technologie spolu s historií, americkou společností a kulturou. Tímto dílem se budu více zabývat v následující kapitole, protože v ní Pynchon vyjadřuje postmoderní atmosféru doby.

Pynchonovým nejznámějším dílem je *Duha gravitace* (Gravity's Rainbow, 1973), která představuje Pynchonovo vrcholné dílo. Autor se zde zabývá mnoha motivy, například paranoiou, kolonialismem, konspirací, synchronismem a entropií. Kniha v žádném případě není jednoduchým čtením, protože zde autor čerpá materiály z četných vědních oborů, jako psychologie, chemie, matematiky, historie, náboženství, hudby, literatury a filmu. Není divu, že Pynchon na knize pracoval celá šedesátá léta a na počátku sedmdesátých let. *Duha gravitace* byla dokonce navržena v roce 1974 na Pulitzerovu cenu, avšak porota knihu zamítla z důvodu její nečitelnosti a obscénnosti.⁸⁴

V roce 1984 vydal Pynchon soubor povídek pod názvem *Pomalý učeň* (Slow Learner), k nimž dodal i autobiografickou předmluvu.

Pynchonův čtvrtý román *Městečko Vineland* (Vineland, 1990) nebyl u kritiků ani u čtenářů příznivě přijat. Děj se odehrává v Kalifornii v šedesátých a osmdesátých letech a autor zde líčí vztah federálního agenta s radikální filmařkou. Román má silný společensko politický podtext.⁸⁵

Další knihu, na které pracoval již od poloviny sedmdesátých let, publikoval Pynchon v roce 1997, jmenuje se *Mason & Dixon*. Jedná se o postmoderní dílo, kde autor popisuje životní příběh a kariéru anglického astronoma Charlese Masona a jeho partnera zeměměřiče Jeremiaha Dixona. Kniha byla úspěšná a někteří ji považují za autorovo největší dílo.⁸⁶

21. listopadu roku 2006 vydal Pynchon *Against the Day*, zatím své poslední dílo, které má 1085 stran. Na přání autora byla recenzentům před vydáním románu dána krátká doba na hodnocení této knihy, mnozí z nich ji považují za brilantní a vyčerpávající dílo.⁸⁷

Thomas Pynchon se také zabývá literaturou faktu, píše eseje, předmluvy a recenze, které se týkají širokého spektra zájmu; historie, vědy, matematiky atd. a tyto díla pak publikuje v časopisech *New York Times Review* a *The New York Review of Books*.⁸⁸

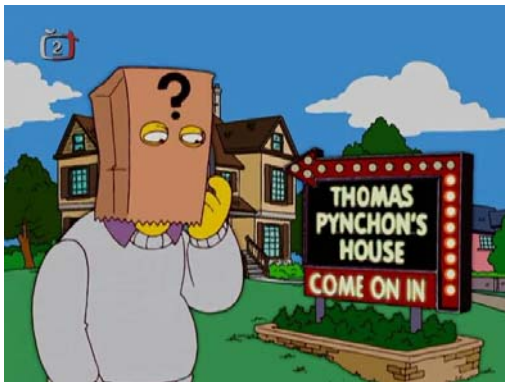
Thomas Pynchon je typickým představitelem postmoderní literatury, protože ve svých dílech kombinuje prvky tzv. „vysoké“ kultury spolu s prvky, které pochází z „nízké“ kultury, což je přesně ten aspekt postmoderní literatury, o kterém psal Leslie Fiedler ve své eseji „Cross the Border – Close the Gap“ („Překročit hranici, zavřít propast“). V praxi toho pak Pynchon docílil spojením témat, které se týkají například rasismu, imperialismu a náboženství spolu s postupy jako komiks, populární film a populární hudba. Tím, že Pynchon maže hranici mezi populární kulturou a kulturou, provádí dekonstrukci tohoto dříve velmi respektovaného rozdělení.⁸⁹

Je až podivuhodné, jak si tento autor chrání své soukromí. O jeho životě se ví velmi málo a i v dnešní době se dokonce spekuluje o tom, kde vlastně bydlí. Pynchon se pro své úprky před novináři a publicitou stal doslova fenoménem a tématem mnoha diskusí. Na začátku této kapitoly je jedna z jeho mála fotografií, jež jsou dostupné veřejnosti. Pochází z doby jeho vysokoškolských studií. Barbara Hajná ve svém článku píše, že jeho skrývání před veřejností způsobilo vznik

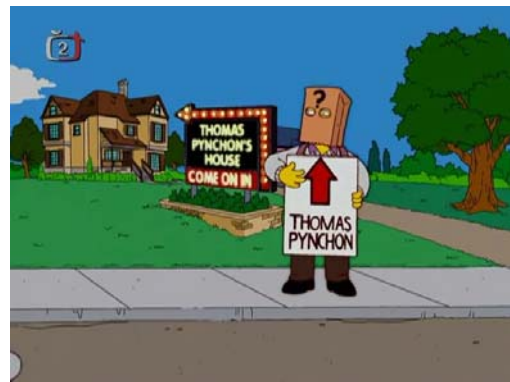
mnoha spekulací o jeho pravé identitě. Jedna hypotéza ho dokonce označuje za J. D. Salingera, který se také začal skrývat už v šedesátých letech. Mnoho čtenářů totiž nachází mezi Pynchonovým a Salingerovým dílem podobnosti. Další teorie o jeho identitě tvrdí, že Pynchon je skutečný a publikuje ještě pod jinými jmény.⁹⁰ Nakolik jsou tyto hypotézy pravdivé, nikdo neví.

Jedním z mála známých faktů o Thomasi Pynchonovi je to, že se na počátku devadesátých let oženil se svou literární agentkou Melanie Jacksonovou, která je pravnučkou Theodora Roosevelta. Dále je také pravděpodobné, že svůj domov dělí mezi tři lokality: Mexiko, severní Kalifornii a New York. Krátce před vydáním *Masona & Dixona* v roce 1997 se novinářům ze CNN podařilo Pynchona vyfotografovat v ulicích Manhattanu, což ho velmi rozezlo. V médiích si proto vysloužil přezdívku „samotář.“⁹¹

Jedinou výjimku ohledně výstupu na veřejnosti Pynchon udělal ve spolupráci s tvůrci jednoho z nejpopulárnějších amerických seriálů dnešní doby – *Simpsonovi* (*The Simpsons*). Jeho hlas se objevuje ve dvou dílech tohoto seriálu, kde hraje sám sebe. První z nich se jmenuje „Tiráda americké hospodyňky“ („*Diatribes of a Mad Housewife*“), což je druhý díl ze šestnácté série. Marge Simpsonová se chce stát spisovatelkou, protože už má dost domácích prací a starání se o rodinu. Napíše knihu, kterou pak v krátké scéně Thomas Pynchon hodnotí. Pynchon zde po celou dobu seriálu přízračně nosí papírový sáček přes hlavu, čímž autoři seriálu vyjádřili jeho vztah k veřejnosti.

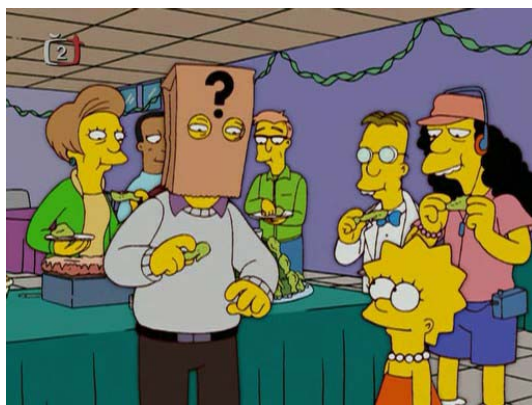


„Thomas Pynchon tuto knihu přivítal stejně, jako vítá pozornost kamer.“



„Hej, tady jsem! Nechte se vyfotografovat se samotářským autorem.“

Po druhé se v tomto seriálu Pynchon objevil v díle s názvem „Ve válce sporáků je vše dovoleno“ („*All's Fair in Oven War*“), což je desátý díl patnácté série. Thomas Pynchon zde tentokrát hodnotí Margino vaření pomocí názvů svých knih.



„Ta křidýlka jsou naprosto výtečná. Použij tento recept ve své Dražbě receptu č. 49 nebo v knize Duha kuchařské přitažlivosti.“

Je známo, že neobyčejné osobnosti se mohou někdy chovat podivně a na základě Pynchonova chování můžeme usoudit, že on není výjimkou. Jak již bylo řečeno v postmoderní literatuře, autor umírá, což Pynchon vystihuje svým úmyslným skrýváním před světem. To ovšem neubírá nic z jeho literární geniality, sice odmítá komunikovat se světem skrze vlastní osobu, k tomuto účelu však používá svá díla.

DRAŽBA SÉRIE Č. 49

Děj

The Crying of Lot 49 (Dražba série č. 49, 1966) je Pynchonovým nejkratším dílem a často je také považováno za nejčtivější. Do češtiny ho přeložil Rudolf Chalupský. Bezesporu je to reprezentativní text postmoderní literatury. Jedním z rysů postmoderního románu je důraz na děj spíše než na postavy. Tím se pak pro čtenáře děj stává labyrintem, který je často velmi nepřehledný.⁹² Pynchon svou knihou potvrzuje tento aspekt, jelikož děj *Dražby série č. 49* je poměrně složitý a čtenář se na něj musí při čtení velmi soustředit.

Hlavní hrdinka knihy Oidipa Maasová⁹³ se stává vykonavatelkou závěti, kterou zanechal její bývalý milenec a kalifornský pozemkový magnát, Pierce Inverarity. Oidipa instinktivně tuší, že se za touto poslední vůlí skrývá něco tajemného a jejím úkolem je toto tajemství odhalit. Celý děj je vlastně pátráním po různých symbolech, které souvisí s tajnou poštovní společností Tristero (nebo Trysterem), což je konspirační undergroundový komunikační systém ze šestnáctého století, jehož existenci si Oidipa chce neustále potvrzovat. Během vykonávání vůle se neustále setkává s různými náznaky a symboly, které nějak souvisejí s Tristerem. To se jí ale nedaří a na konci knihy ani ona, ani čtenář si vlastně nejsou jistí, zda systém Tristera skutečně existuje, jestli není jen nějakým spiknutím proti ní nebo jestli není pouze její utkvělou představou.

Děj se odehrává někdy v šedesátých letech minulého století ve fiktivním kalifornském městě San Narciso, kde Oidipa postupně potkává různé typy mužů, kteří ji, někdy i nevědomky, seznamují s Tristerem. Nejdříve je to Wendell „Mucho“ Maas, který je Oidipiným manželem. Když se Oidipa ubytuje v motelu v San Narcisu, přijde jí dopis od manžela, na jehož obálce ji zarazí upozornění vedle razítka: „Veškeré obscénní zásilky oznamte své počtě“⁹⁴ (v originále: „All obscene mail to your potmaster“⁹⁵). Toto je první zmínka o tajné společnosti Tristero – o jejích poštovních obálkách.

Postupně se Oidipa seznamuje s více a více lidmi a stále častěji se také setkává se symbolem společnosti Tristera – namalovaná smyčka, trojúhelník a lichoběžník, které vypadají jako poštovní trubka s dusítkem



Oidipa také zhlédne divadelní představení – *Kurýrova tragédie*, jehož děj vytváří aluzi na Tristero, protože vypráví o vzniku tajné pošty prostřednictvím tajných kurýrů. Oidipa je rozhodnuta, že musí celé věci přijít na kloub. Postupně přijde na to, že v 18. století byl poštovní systém Tristero poražen Thurn-Taxisovým poštovním systémem. Tristero ovšem nezaniklo, ale provozovalo dále svoji činnost potají. Používalo například popelnice jako poštovní schránky, dále vydávalo známky, které jsou od pravých známek skoro k nerozeznání, ale mají drobné úmyslné chyby. Tristero také používá slogan TROSKY, což je zkratka pro „**TR**istera **O**čekávaný **S**vět nám **K**yne“⁹⁶ (v originále: WASTE – **W**e **A**wait **S**ilent **T**ristero's **E**mpire). Tento poštovní systém lidé používají, aby se vyhnuli vládní kontrole svých dopisů.

Hlavní myšlenka knihy tedy spočívá v komunikaci, kdy poselstvím Tristera je zachránit komunikaci jak v Americe, tak v Evropě, Tristero totiž vzniklo na evropském kontinentu. Tímto chce pak Tristero docílit celkového sjednocení. Jednou z částí Inverarityho pozůstalosti je i rozsáhlá sbírka známek, v níž se nacházejí vzácné „zmetky“. Na úplném konci knihy navštíví Oidipa dražbu těchto známek, protože tuší, že tyto zmetky si v dražbě přijdou koupit členové tajné organizace Tristero. Skupina těchto známek má název série č. 49. V momentě, kdy se začíná dražit, kniha končí.

Postmoderní rysy

Všechny následující postmoderní rysy patří do „umělecké“ („vysoké“) literatury, jelikož na základě jejich kombinace vytváří Pynchon sofistikovanou literaturu, jenž je pro čtenáře velmi náročná. Stírání rozdílu mezi „náročnou“ a „nenáročnou“ literaturou spočívá v tomto případě v míšení detektivního žánru spolu s následujícími postmoderními znaky.

• Paralelní reality

Jak již bylo napsáno v předchozích kapitolách, základním rysem postmodernismu je pluralismus, v tomto případě tedy pluralita pravd. V Pynchonově díle se to projevuje tím, že autor poskytuje čtenáři paralelní reality,

čímž znemožňuje jasnou interpretaci knihy. Každý si ji tedy může vyložit jinak a ve výsledku nezáleží na tom, která realita je ta pravá. V *Dražbě* č. 49 je tedy nejasný vztah mezi faktem a fikcí, tzn. mezi skutečností a fantazií, což znázorňuje základní ontologický záměr postmoderního díla. Autor nám zde poskytuje náhled na více světů a objektivní svět už v postmoderním díle neexistuje.

Oidipa je na počátku knihy konformním členem americké společnosti, ale prostřednictvím vykonávání Inverarityho poslední vůle se postupně dostává do jiného světa. Tento svět je ovládaný tajnou společností Tristero a je tvořen výhradně nekonformními jedinci, kteří bojují svojí pospolitostí proti americké vládě. Problém ale spočívá v tom, že po celou dobu děje není jasné, zda Tristero vůbec existuje nebo ne. Čtenář ani Oidipa se to nikdy nedozví a vše záleží na individuální interpretaci. Oidipa touží poznat pravdu, ale odhaluje jenom více a více znaků, které ji od dosažení pravdy oddalují.

Dalším aspektem paralelní reality je město San Narciso, které se nachází mezi San Franciscem a Los Angeles. Toto území je ve skutečnosti známé jako Silicon Valley, což je technologické místo spojené perfektním komunikačním systémem.⁹⁷ V románu ovšem Pynchon toto území, kde se nachází San Narciso, ironizuje rozštěpením poštovního systému, čímž symbolizuje ztrátu mezilidské komunikace. Když Oidipa přijela k San Narcisu, nejdříve zastavila v místě, kde měla výhled na celé město:

(...) v mžiku se jí vybavilo, jak jednou chtěla vyměnit baterii v tranzistorovém rádiu a poprvé v životě spatřila tištěný obvod. Při pohledu shora vyvolávala uspořádaná změť domů a ulic představu inteligence, stejně nečekané a udivující, jako kdysi dávno destička s natištěným obvodem. Ačkoliv o rádiu toho věděla ještě méně než o obyvatelích jižní Kalifornie, existoval v obou případech hieroglyficky vyjádřený skrytý význam, úmysl komunikovat.⁹⁸

Oidipa je vlastně průměrná hrdinka, není ničím výjimečná, je možná i nudná. Je zajímavá jedině odhalováním jednotlivých stop Tristera. Pynchon svou knihou dekonstruuje žánr detektivních příběhů, protože Oidipa sice pátrá a odhaluje Tristero, nikdy se jí to ovšem zcela nepodaří. Maurice Couturier poukazuje na to, že kniha má zvláštní strukturu, kdy Oidipa najde novou stopu

a skoro objeví pravdu, pak ale najde další stopu, která pravdu oddaluje. Struktura se svým způsobem opakuje. Hlavní hrdinka tedy pravdu o Tristeru nikdy nepozná. Nachází se ve složitém světě, kterému lze těžko porozumět.⁹⁹ Kniha končí tím, že „Oidipa se opře v křesle a očekává dražbu série číslo 49.“¹⁰⁰ Tímto otevřeným koncem, kdy stojíme těsně před dosažením pravdy o Tristeru a realitě jako takové, nám autor poskytuje charakteristiku postmoderního světa, jenž každému umožňuje vlastní interpretaci reality a tím i její pluralitu. Postmoderní svět je potom sice běžnému člověku nesrozumitelný, ale přesto se v něm naučil žít a fungovat právě prostřednictvím komunikace.

• Symbolismus – sémiotika v postmoderním textu

Základní premisou sémiotiky je, že jeden znak odkazuje k dalšímu. Ve výsledku není pak hlavní otázkou to, co určitý znak znamená, ale k čemu odkazuje. Pak se může vytvořit celá síť propojených znaků, kdy jeden souvisí s druhým.¹⁰¹ Pynchon z této teorie ve své knize vychází a poskytuje čtenáři jednotlivé znaky pro vlastní interpretaci. Autor ovšem vnáší do základních principů sémiotiky postmoderní prvek, který se podle Johna Johnstona nazývá „opakující se vzorec“. V tomto smyslu je každý znak mnohoznačný, což znamená, že odkazuje k předpokládanému jinému znaku, ale zároveň se odchyluje ke znaku úplně jinému. Tento aspekt pak vytváří už mnohokrát zmiňovanou postmoderní pluralitu.

V knize se to projevuje tím, že Pynchon vytváří symboliku jmen, čísel a metafor, které všechny vedou k jednomu znaku – k tajné společnosti Tristero, jejíž existence se ale nikdy nepotvrdí. Čtenář pak spolu s Oidipou dojdou ke třem možnostem: 1) Tristero existuje, má svou reálnou historii a slouží jako prostředek komunikace pro undergroundovou vrstvu Američanů. 2) Všechno jenom utkvělá představa hlavní hrdinky, která si svými možnými halucinacemi vytvořila fiktivní svět. Je blázen a paranoik, jenž si vymyslel spiknutí proti své osobě. 3) Oidipa se stala obětí posmrtného vtipu ze strany Pierce Inverarityho, který na ni všechno nastražil.

Symbolika jmen je v *Dražbě série č. 49* velmi důležitá. Pynchon je dokonce parodizuje, protože tím symbolizuje hranice limitů lidské snahy o dosažení poznání toho, co je skryto za zřejmými a jasnými věcmi (*meaning*

behind the obvious).¹⁰² Podle Debry Castillo jméno ukotvuje popis a tím i jeho funkčnost. Foucaultovými slovy „jméno je konec diskurzu“.¹⁰³ Jména obsahují příběhy, které pak vyvstávají na základě jejich parodizace autorem, jako například jméno fiktivního města San Narciso:

San Narciso bylo jen pouhým jménem; bezvýznamnou epizodou v klimatických záznamech našich snů a toho, čím se sny stávají v denním světle, bylo prchavým přechodem studené fronty, dotykem hurikánu uprostřed událostí vyššího, kontinentálního řádu – bouřkových systémů kolektivního utrpení a bídy či převládajících vichrů blahobytu. Právě v tom spočívala ta pravá kontinuita: San Narciso nemělo hranic. Nikdo až dosud nevymyslel, jak je zakreslit. Před několika týdny se Oidipa odhodlala vtisknout smysl tomu všemu, co po sobě Inverarity zanechal, avšak napadlo ji, že oním dědictvím bude Amerika.¹⁰⁴

Zde můžeme vidět, že pod zdánlivě povrchním jménem města, ve kterém Oedipa odhaluje jiný svět, se skrývá daleko větší význam.

Samotné jméno hlavní hrdinky také obsahuje celý příběh, křestní jméno Oidipa předurčuje její úděl, kdy bude muset řešit nějakou hádanku. V tomto případě odhalení tajné společnosti Tristero. Příjmení Maasová pak odkazuje k masové komunikaci, která je charakteristickým rysem postmoderní éry.¹⁰⁵ Příjmení Pierce Inverarityho má také svou symboliku, kdy Inverarity by mohlo znamenat *inverse rarity*, což si vykládám jako převrácenou nebo obrácenou vzácnost, čímž může být sama tajná společnost Tristero.

Během knihy poskytuje autor čtenáři mnoho podobných symbolických jmen, čísel a znaků, které ale mohou být interpretovány mnoha způsoby a tím Pynchon vytváří mnohoznačnost své knihy, což je jedním z hlavních rysů postmodernismu.

• **Konspirační teorie, spiknutí, paranoia**

Na základě seřazení jednotlivých znaků v knize nastane u Oidipy navození paranoie, protože tyto znaky jsou na první pohled seřazeny náhodně, ale na druhý pohled jsou sémioticky promyšlené. Proto si je Oidipa neustále nejistá, jaká je

vlastně ta absolutní pravda. Pynchon tedy ve své knize vytváří konspirační teorii, neboť hlavní hrdinka si myslí, že je proti ní zosnováno spiknutí. Podle Marka Fensterera je konspirační teorie vlastně teorie moci, kterou disponuje vládnoucí jedinec, skupina nebo koalice. Ti pak používají tuto moc ke kontrole všech aspektů sociálního života, politiky a ekonomiky v dané společnosti. Hlavním aspektem konspirační teorie je přesvědčení, že skutečná „pravda“ moci (*“the truth“ of power*) spočívá v tom, že identita a motivace vládnoucích jedinců zůstává skryta těm, kteří si tuto konspiraci neuvědomují.¹⁰⁶

V knize není touto vládnoucí skupinou americká vláda, ale vlastně tajná organizace Tristera, která sabotuje oficiální vládní poštovní systém a vytváří svůj alternativní poštovní systém. Proto má Tristero ve svém znaku poštovní trubku „umlčenou“ dusítkem. Problém však spočívá v tom, že existence tohoto systému není nikdy potvrzena. Občas se Oidipa zamyslí nad tím, co se kolem ní děje a jak jednotlivé znaky, které o Tristeru postupně nachází, spolu souvisí: „Snad právě to ji znepokojovalo nejvíce: Jak do sebe všechno logicky zapadá. Jako by se cosi všude kolem ní postupně odhalovalo.“¹⁰⁷

Potenciální spiknutí proti Oidipě spočívá v tom, že všechny cesty k Tristeru, které objevila, vedou zároveň k Inverarityho pozůstalosti. Oidipa o tom uvažuje a říká si sama pro sebe :

Nelze rovněž vyloučit, že proti ní bylo zosnováno spiknutí, nákladné a promyšlené, zahrnující detaily, jako padělání známek a starých tisků, nepřetržité sledování tvého počínání, rozmístování obrázků poštovních trubek po celém San Franciscu, podplácení knihovníků, najímání profesionálních herců a jen Pierce Inverarity ví, co ještě, a to všechno je financováno z pozůstalosti způsobem, který je buď příliš utajený, anebo natolik komplikovaný, že na něj tvoje hlava necvičená v právníčině nemůže přijít, třebaže je spoluvykonavatelkou závěti; komplot natolik spletitý, že jeho význam dozajista přesahuje pouhý kanadský žertík. Takové spiknutí však možná existuje pouze v tvé fantazii, a v tom případě jsi milá Oidipo jednoduše cvok, prostě přetažená.¹⁰⁸

Oidipa tedy pravdivou verzi reality nikdy nepozná, a proto si myslí, že je paranoidní.

Ať už je pravda o Tristeru jakákoliv, poskytuje nám Pynchon prostřednictvím své knihy zamyšlení, že v postmoderním světě nezáleží na jednotné obecné pravdě, ale spíše na sbírání informací a vytvoření si své vlastní interpretace. A to nám pak pomáhá orientovat se v takto složitém přeinformovaném světě.

V.

Děj

Pynchonův román *V.* (V., 1963) je koncipovaný podobně jako *Dražba série č.49*, neboť se zabývá historií, jež hraje dvojí roli v souvislosti s hlavní postavou. Buď jí musí čelit jako hrozbě (konspiraci), nebo pro něho má transcendentální význam. Každopádně je děj této knihy vsutku labyrintový a místy až fantasmagorický. Má spoustu dějových linií a úhlů pohledu. Děj se retrospektivně odehrává od konce devatenáctého do poloviny dvacátého století na několika exotických místech, jako je například Malta, Egypt nebo jihozápadní Afrika.

Dalo by se říci, že román má dvě hlavní postavy, jsou to Benny Profane a Herbert Stencil. Na konci románu se jejich osudy zkříží. Benny Profane je bývalý námořník, který se toulá světem a na svých cestách se dostane do New Yorku, kde se seznámí s pseudo-bohémskou skupinou *Whole Sick Crew*. Najde si zajímavé zaměstnání – zabíjení aligátorů v newyorských kanalizačních stokách, kam je před léty splachovaly děti, protože jim jejich „zubatí kamarádi“ začali nebezpečně růst.

Herbert Stencil je stárnoucí cestovatel, který si kdysi přečetl v denících svého otce jisté pasáže, kde figuruje V. Od té doby usiluje o rozluštění objevení identity V. a tajemství, které je s tím spojené. Má navíc i podezření, že V. je jeho matka, kterou nikdy nepoznal. Postupně se před ním odkrývá neurčitá postava, která měla cosi do činění s mezinárodní špionáží a anarchistickým chováním.

Osudy obou hrdinů se spojí právě v New Yorku, kde se spřátelí a Stencil přesvědčí Bennyho, aby s ním cestoval na Maltu, kde už určitě objeví, kdo byl V., poněvadž všechny stopy, které doposud objevil, vedou na tento ostrov. Kniha ovšem končí typickým „pynchonovským“ závěrem, protože se čtenář nedozví skutečnou pravdu o V. Kdybychom použili metaforické přirovnání, mohli bychom děj tohoto románu nazvat skládkou, kdy při čtení kapitol skládáme postupně jednotlivé kousky dohromady. Na konci ovšem zjistíme, že nám ty nejdůležitější kousky skládky chybí. Proto si ji budeme muset domyslet a vytvořit si vlastní interpretaci skládky/románu.

Postmoderní rysy

Pynchon v tomto románu kombinuje žánr historického románu s detektivním pátráním, čímž opět spojuje prvky „umělecké“ („vysoké“) a „populární“ („nízké“) literatury.

• Postmoderní pluralita v souvislosti s objektem V.

Samotný název románu nám předesílá, že události v knize se budou vztahovat k objektu s názvem V. Toto písmeno totiž představuje hned několik možností, co nebo kdo vlastně je. Jelikož Pynchon čtenáři nesdělí správnou možnost, rozhodla jsem nazývat V. objektem. Může totiž představovat ženu, místo, obraz atd. Základním postmoderním rysem knihy je tedy opět pluralita, která nám poskytuje spoustu možností, abychom si vybrali pravdivou verzi reality, která je pro každého jiná.

V. jako žena představuje v románu Stencilovu matku, která byla špiónka, cestovala po světě a měnila jména (Victoria Wren, Vera Meroving nebo Veronica Manganese) a identity. V. také může znamenat tajemné místo na Jižním pólu, které na počátku 20. století objevil cestovatel Godolphin na tajné expedici, jmenuje se Vheissu a představuje pozůstatek nebeského ráje. Více informací o tomto záhadném místě ovšem Pynchon čtenáři neprozradí. Dále V. představuje Botticelliho obraz *Zrození Venuše*, který se ve Florencii snaží ukradnout Godolphinův přítel Signor Mantis. V neposlední řadě může V. představovat i hlavní město Malty – Vallettu.

Podle Kennetha Kupsche prošla V. jako žena několika přeměnami v souvislosti se jménem, vzhledem, pohlavím a sexuální orientací.¹⁰⁹ Na konci 19. století je mladičkou Angličankou v egyptské Alexandrii a jmenuje se Victoria Wren. Na přelomu 19. a 20. století je tajemnou ženou v Paříži (v románu se nazývá pouze *žena*), která se zamiluje do mladé tanečnice. Na počátku 20. století se V. opět jmenuje Victoria Wren, je tajnou špiónkou, která přišla o oko za nejasných okolností a nahradila si jej umělým okem s miniaturními hodinami. Také si dala do pupíku safírovou hvězdičku. V tomto období se zdržovala na Maltě, kde probíhalo kruté italské obléhání. Ve dvacátých letech 20. století se

stává Němkou Verou Merovingovou, která pobývá v jihovýchodní Africe a chová se sadisticky k utlačovanému obyvatelstvu. Za druhé světové války pobývá opět na Maltě, ovšem tentokrát v přestrojení za kněze a káže tamním dětem o Písmu svatém. Tato pasáž ovšem končí bombardováním Malty, při kterém se V. zraní a kruté děti otupělé válkou ji začnou „rozebírat.“ Nejprve jí svléknou a odhalí její ženské pohlaví, pak vyjmou umělé oko, dále vyříznou safírovou hvězdičku z pupíku a odstraní její umělé chodidlo. Jejich surové hraní přeruší další bombardování.

Elizabeth Campbellová popisuje další možnosti, co může znamenat V. – násilí (Violence), voyeurství (Voyerism) nebo pohlavní styk (Venery).¹¹⁰ Skoro v každém období má V. nějaké milence-voyeury. Pokaždé jsou její činy doprovázené násilím a v poslední řadě je V. velmi sexuálně aktivní.

Stencil zná z paměti větu, kterou objevil v otcově deníku: „Skrývá se zde mnohem více v souvislosti s V., než si kdokoliv z nás představoval. Není to kdo, ale co: Co ona je? Přísahám Bohu, že nikdy nebudu schopen odpovědět na tuto otázku. Ani v tomto deníku, ani v žádném oficiálním hlášení.“¹¹¹ Pynchon čtenáři poskytuje ještě poslední možnost odhalení pravdy ohledně V., a to že žádný/žádná/žádné V. neexistuje.

• Postmoderní styl psaní

Thomas Pynchon používá takové prostředky pro své psaní, aby vytvořil neurčitý text, neboť se zde otevírá prostor pro vlastní interpretaci. Richard Gray charakterizuje román *V.* tím, že je zde mnoho postav a událostí, jimiž Pynchon vytváří velmi živý děj a tím neustále poutá čtenářovu pozornost.¹¹² Pynchon dále prokládá děj mnoha legendami nebo sny jednotlivých postav, neboť tyto prostředky umožňují navodit tajemnou atmosféru knihy. *V.* vskutku není lehkým čtením, jeho struktura je kaleidoskopická až chaotická, jednotlivé pasáže se totiž překrývají nebo dokonce slučují.¹¹³

Pynchon používá ve svém románu dekonstrukci detektivního žánru, dále parodii a nakonec metodu intertextuality. Tyto aspekty jsou typické prvky postmoderního textu.

Celý román bychom mohli zjednodušit na otázku: „Co nebo kdo je V.?“ Herbert Stencil je pomyslný detektiv, který by měl na tuto otázku odpovědět,

neboť v průběhu děje cestuje po místech, kde se objevila V. nebo mluví s lidmi, kteří s V. mluvili. Stencilovi je tedy poskytnuto dostatečné množství stop a záchytných bodů, podle kterých by měl záhadu V. rozluštit. Na konci knihy ovšem místo odhalení identity V. čteme pasáž o Stencilovo otci, který se na Maltě setkává s jistou tajnou agentkou Veronikou, která může i nemusí být V.

Stejně jako Oidipa nepozná pravdivou verzi reality, kterou je pro ni rozluštění záhady Tristera, tak i Stencil nikdy nepozná pravdu o V. Detektivní žánr je zde proto dekonstruován. Souhlasím s názorem Kennetha Kupsche, který se domnívá, že na otázku „Kdo nebo co je V.“ nelze odpovědět, protože každý čtenář si na ni odpoví jinak.¹¹⁴ Znovu se tedy setkáváme s aspektem postmoderní plurality názorů.

Když nějaký hrdina pátrá po určitém ideálu (například ideální ženě), jeho romantická výprava končí buď úspěchem nebo tragédií. Parodie románu V. spočívá v samotném pronásledování V., neboť na konci nenastane ani úspěch, ani tragédie.¹¹⁵ Z romantického ideálu ženy se stává stroj s umělým okem, který slouží jako hodinky, a s umělým chodidlem.

Christian Moraru uvádí, že V. je sebevědomý román díky všestranným znalostem, které zde Pynchon prezentuje. Píše ho se systematickou a encyklopedickou dovedností a pracuje s intertextualitou.¹¹⁶ V knize autor popisuje různé historické události, například obléhání Malty za druhé světové války. Příkladem využití intertextuality je v kapitole s názvem *V. in love* (Zamilovaná V.) aluze na Freudovy texty, které se vztahují k psychoanalýze. Ve *V. in love* se setkáváme s patnáctiletou Mělaníí, která uteče z domova, aby se stala tanečnicí. Tato událost se odehrává v Paříži na počátku 19. století. Dostane angažmá v alternativním baletu a potkává V., která se do ní zamiluje. Na konci kapitoly ovšem Mělanie při nehodě zemře na jevišti.

Aluze na Freuda spočívá v tom, že Mělanie prožila incestní vztah se svým otcem. Tento vztah zamilovanosti dcery do otce popisuje Freud jako Elektřin komplex. Dále Mělanin vztah s V. je nejen lesbický, ale i fetišistický.¹¹⁷ Fetiš je totiž mužský strach z kastrace, neboli ztráty penisu. Když muži vnímají ženy jako osoby, které ztratily falus, substituují ho prostřednictvím nějakého fetiše, aby náhodou nepřišli o penis, jako o něho přišly ženy. Pynchon zde ale přetváří tuto Freudovu teorii, neboť V. (žena) vidí Mělanii jako objekt (fetiš). V. Mělanii sděluje: „Nejsi skutečná. (...) Víš, co je to fetiš? Je to něco na ženě, co poskytuje

rozkoš, ale není to samotná žena. Je to bota, přívěšek. (...) Ty jsi objektem rozkoše.¹¹⁸ Místo Freudovy teorie týkající se fetiše, tzn., že si muž vytváří na ženě nějaký objekt rozkoše, vytváří si v románu žena objekt rozkoše z jiné ženy.

• Postmoderní protagonisté

Hlavními protagonisty románu *V.* je Benny Profane a Herbert Stencil. Jsou rozdílné povahy, které ale v knize hrají velkou roli a představují protagonisty žijící v postmoderním světě. Benny je komická postava věčného židovského prostáčka, kterého Pynchon v románu označuje za *lidské jo-jo*¹¹⁹, neboť neustále pendluje z místa na místo a nikde nemá stání. Stencil sice také neustále cestuje, ale jeho putování má účel – objevit pravdu o V. Proto Richard Gray nazývá Bennyho jako „ten, kdo plyne“ a Stencila jako „ten, kdo hledá.“¹²⁰

Podobně jako v knize *Dražba série č.49* poskytuje nám Pynchon v románu *V.* klíč ke smyslu života hlavních postav prostřednictvím jejich vlastních jmen. Když si přeložíme jména těchto dvou hlavních protagonistů, určíme jejich osud. *Profane* znamená *světský* nebo *rouhavý* a jméno *Stencil* můžeme přeložit jako *značka* nebo *šablona*. Benny Profane žije ve světě bez znaků, kdežto Herbert Stencil žije ve světě, který je plný vzorců a znaků, podle kterých má určit identitu V.¹²¹

Rozdíl mezi těmito postavami spočívá v tom, že Stencil sice má smysl života ve své pátrací výpravě, ale tím ztratil svou vlastní identitu, protože je pouze „ten, kdo hledá V.“ Jasným důkazem je to, že o sobě mluví ve 3. osobě, protože nemá vlastní já. Profane sice pluje životem, ale má vlastní identitu/já. Možná se Pynchon snaží naznačit, že v postmoderním složitém světě je lepší zachovat si své vlastní já, i když poněkud povrchní, nežli se honit za nějakou představou a vlastní identitu ztratit.

• Fikce vs. historická fakta

Thomas Pynchon často ve svých knihách kombinuje historická fakta s fikcí, což je jedním z rysů postmoderní literatury. Molly Hiteová píše, že na základě této binární opozice vytváří Pynchon fiktivní svět, kde se ovšem nacházejí pravdivá historická fakta a tím navozuje u hlavních postav pocity paranoie, že je

proti nim zosnováno nějaké spiknutí.¹²² V románu *V.* spočívá typický příklad tohoto případu v tom, že Pynchon vytváří svět, kde figuruje objekt V., který může a nemusí být skutečný, ale vyskytuje se v reálných historických událostech. Stencil proto nemá jistotu, zda V. opravdu existovala nebo ještě existuje.

Podle mého názoru používá Pynchon tuto metodu kombinování fikce a historických fakt, aby poukázal na ztrátu humanismu po druhé světové válce, tedy v postmoderním světě. Malcolm Bradbury o tomto aspektu píše, že humanistický prvek se postupně vytratil v poválečné éře konzumu.¹²³ Z lidí se stávají neživí roboti. Pynchon to názorně ukazuje na V., která představuje typickou identitu v postmoderním světě. Elizabeth Campbellová tuto identitu charakterizuje jako prchavou, umělou, rozptýlenou, zkrátka bez duše, která se rozpozná jen na základě různých doplňků.¹²⁴ Z živé postavy V. se tak stal robot, stroj, který má své různé doplňky a nemá jednotnou identitu. V románu je pasáž, kde autor popisuje V. v sedmdesáti šesti letech. Má obě oči skleněné, ale jsou v nich speciální elektrody napojené k očním nervům, díky kterým V. vidí. Také má hydraulické srdce, které pohání krev, a její údy jsou ze speciální nylonové látky.¹²⁵

Podle E. Campbellové sice *V.* reprezentuje smutnou vizi postmoderní společnosti, ale situace není zas až tak beznadějná, protože v románu se vyskytuje spousta postav, jako například Benny Profane, kteří jsou neustále aktivní a živí.¹²⁶ Proto nám Pynchon ve svém románu zanechává poselství, že je zde šance pro dosažení humanismu.

KURT VONNEGUT



„So it goes.“ (*Tak to chodí*) – autorův nejznámější citát

Život a dílo

Kurt Vonnegut, Jr. se narodil 11. listopadu roku 1922 v Indianapolis. Jeho rodiče byli architekti s německým původem. Střední školu navštěvoval v rodném městě Shortridge, kde projevil své spisovatelské ambice, vydával zde první celostátní středoškolský deník. Mezi lety 1941 a 1942 studoval biochemii na Cornellově univerzitě. Jeho spisovatelská kariéra se zde také úspěšně rozvíjela, byl vydavatelem studentského časopisu *Cornell Daily Sun*.¹²⁷

Během studia na Cornellově univerzitě Vonnegut narukoval do armády, což mělo zásadní vliv na jeho literární zaměření. Bojoval jako desátník u sto šestého pluku ve druhé světové válce a roku 1944 padl do německého zajetí v Drážďanech. Válečným zajatcem byl přes dva měsíce a v únoru roku 1945 zažil vybombardování Drážďan, tehdy bylo zničeno skoro celé město. Vonnegut byl jedním ze sedmi amerických zajatců, kteří přežili.

Po válce vystudoval antropologii na Univerzitě v Chicagu. Zde také pracoval jako reportér pro místní zpravodajské noviny – *City News Bureau of*

Chicago. V této době se oženil se svou dětskou láskou Jane Marie Coxovou, se kterou měl tři děti. V roce 1970 se však rozvedli a Vonnegut si vzal fotografku Jill Krementzovou, se kterou již devět let žil. Dohromady měl Vonnegut sedm dětí – tři děti z prvního manželství, tři adoptované děti, kterých se ujal po smrti jejich matky Alice, která byla jeho sestrou. Sedmou dceru pak adoptoval spolu se svou druhou ženou Jill.

V roce 1947 odešel ze Chicagské univerzity bez diplomu a přestěhoval se do Schenectady v New Yorku, kde pracoval jako publicista pro společnost General Electric. Po pár letech ale dal výpověď a přestěhoval se s rodinou do Provincetownu v Massachusetts, aby se stal spisovatelem „na plný úvazek“. V průběhu své spisovatelské kariéry učil kurzy kreativního psaní na různých školách včetně Harvardské univerzity.

Kurt Vonnegut začal psát povídky, až když mu bylo kolem třiceti let. Tyto povídky se objevovaly od roku 1950 v časopisech *Collier's* a později i v dalších exkluzivních magazínech, jako *Cosmopolitan*, *Saturday Evening Post*, *Ladies' Home Journal* nebo *Playboy*. Tyto povídky byly podle Jaroslava Kořána všelijaké, námětově i žánrově velice rozdílné, možná proto, aby nahrávaly vkusu čtenářů těchto časopisů.¹²⁸

Jelikož byl Vonnegut vědecky zaměřen, začal své první romány psát spíše jako vědec, nežli jako spisovatel a po celou dobu spisovatelské kariéry si zachoval krédo, že spisovatel by měl být vědecky vzdělaný. Proto se hodně zaměřoval na žánr science-fiction. Zřejmě si tento žánrový styl vybral na základě technologického optimismu padesátých let a svého zájmu o vědu. V knize *Conversations with Kurt Vonnegut* (1988) sám s ironickou nadsázkou uvádí:

Když jsem začal psát, žil jsem ve Schenectady, kde jsem pracoval v oboru public relations a byl jsem obklopen vědci a mašinérií. A tak jsem napsal svoji první knihu, *Player Piano*, o Schenectady. Byl jsem zařazen jako spisovatel science-fiction, protože jsem psal o mašinérii, ale já jsem prostě psal jen o Schenectady v roce 1948. Smířil jsem se ale s tím.¹²⁹

Dalo by se tedy říci, že psaní ve stylu science-fiction se u Vonneguta objevilo cíleně, protože chtěl poukázat na „kocourkovské“ prostředí ve společnosti General Electric.

Kurt Vonnegut je satirik, který je ovlivněný černým humorem a science-fiction. Malcolm Bradbury výstižně definuje jeho díla jako spojení brakové literatury (pulp fiction) spolu s experimentálními metodami a historizujícím zaměřením v technologickém světě.¹³⁰ C.D.B. Bryan dodává, že ve Vonnegutových knihách převládají dvě myšlenky. Ta první je „Buď hodný“ a ta druhá „Bůh se nezajímá o to, jestli jsi nebo nejsi.“¹³¹ Vonnegut je také často považován za humanistu, který ve svých dílech zobrazuje vztah člověka k technice.

Vonnegutovou první knihou je *Mechanické piano* (Player Piano, 1952). Je to anti-utopická vize Spojených států spravovaných technokratickou elitou. Vše je ovládané jedním počítačem a lidé jsou utlačováni. Pár lidí se pokusí vzbouřit, ale marně. Tato kniha nebyla příliš dobře přijata. Autor obdržel velmi špatné kritiky, jak za svou škrobenost, tak za nevědeckost a nepravděpodobnost. Jak už ale bylo řečeno, Vonnegut zastával názor, že spisovatel vždy musí brát v potaz vědu: „Všichni spisovatelé se toho o vědě musí dozvědět víc, neboť je to nadmíru zajímavá součást jejich prostředí ..., aby dokázali naši dobu přesně zobrazit, aby na ni dokázali rozumově reagovat, musí téhle součásti svého prostředí rozumět.“¹³²

Po pěti letech vydal Vonnegut *Sirény z Titanu* (The Sirens of Titans, 1957). Zde autor představuje svou oblíbenou planetu Tralfamador, která se objevuje i v jeho dalších knihách. V této knize Vonnegut píše o významných činech Země, která se zapojuje do vesmírného dění, kdy Stonehenge a Velká čínská zeď slouží jako směrové cedule pro létající talíře. Kořán tuto knihu charakterizuje jako důležitý zvrát ve Vonnegutově literárním stylu, znamená přechod k jeho charakteristické polyfonní metodě užívající současně několik různých motivů.¹³³

Vonnegutův vztah k historii se projevuje v dalším jeho románu *Matka Noc* (Mother's Night, 1961), ve kterém autor vychází z vlastních zážitků ze druhé světové války. Kniha je o nacistickém propagandistovi Howardu W. Campbellovi, který byl ve skutečnosti tajným agentem Spojenců. Stejně jako obě předchozí knihy, i tato prošla bez většího povšimnutí.

První nadšený ohlas v univerzitních kampusech vzbudila až Vonnegutova čtvrtá kniha *Kolibka* (Cat's Cradle, 1963). Autor se zde opět vrací k sci-fi a zobrazuje nukleární apokalypsu. Vytváří nové náboženství Bokononismus.

Tato kniha v podstatě satirizuje náboženský fundamentalismus a vědce, kteří lidem slibují všechno kromě toho, že nevyhodí celou planetu do vzduchu.

Po dvou letech vydal Vonnegut román *Žehnej vám Pánbůh, pane Rosewatere* (God Bless You, Mr. Rosewater, 1965). Je o milionáři, který zjistí, že namísto peněz jsou lidem spíše prospěšní ostatní lidé. Zde se projevuje autorův humanismus, neboť oslavuje dobročinnost, laskavost a vlídnost.

Vonnegutovým nejoblíbenějším dílem jsou *Jatka č.5* (Slaughterhouse-Five, 1969). Zde autor vytváří parabolu mezi druhou světovou válkou a válkou ve Vietnamu na pozadí příběhu hlavního hrdiny, který cestuje časem. V knize se objevují prvky surrealismu, sci-fi, černého humoru a historie. Po vydání této knihy se Kurt Vonnegut stává slavným spisovatelem v Americe. Populárním se stal hlavně u mladé generace, která byla ovlivněna válkou ve Vietnamu a tento román se stal vyjádřením jejich generačních názorů.

Další knihou je *Snídaně šampiónů* (Breakfast of Champions, 1973), kde Vonnegut zobrazuje svou vizi znečištěné a celkově zkažené současné Ameriky. Vrací se zde ke svému alter-ego Kilgoru Troutovi, kterého představil v předchozích dílech jako nepřiliš úspěšného spisovatele sci-fi.

Od konce sedmdesátých let vydal Vonnegut romány *Slapstick* (1976), *Jailbird* (1979), *Deadeye Dick* (1982), *Galápagos* (1985), *Bluebeard* (1987), *Hocus Pocus* (1990) a *Timequake* (1997). Nejúspěšnějším po *Jatkách č.5* je *Bluebeard*, což je příběh o starém muži, kde už se ale prvky sci-fi neobjevují.

Vonnegut také psal divadelní hry, z nich nejznámější je *Happy Birthday, Wanda June* (1970), která satiricky pojednává o posmrtném životě dvou amerických hrdinů, kteří svrhli atomovou bombu na Nagasaki.

Ačkoliv byl Vonnegut nakloněn vědě, byl si vědom i její stinné stránky. Uvědomoval si, že samotnou podstatou vědy je pomoc lidem, ale atomové bomby a jiné zbraně jsou pravým opakem této základní vědecké funkce. Často to pak reflektoval ve svých dílech:

Uvažoval jsem tu a tam, k čemu je vlastně umění dobré. To nejlepší, nač jsem přišel, nazývám teorií kanárka v uhelném dole. Tato teorie říká, že umělci jsou pro společnost užiteční svou citlivostí. Jsou to mimořádně citliví lidé. Převalí se na záda jako kanárek v zamořeném dole dřív, než si robustnější typy uvědomí, že vůbec nějaké nebezpečí existuje.¹³⁴

Kurt Vonnegut zemřel 11.dubna roku 2007, bylo mu 84 let. Nadčasovost jeho děl spočívá v lidském hledání místa v tomto světě a také v pacifistickém vztah k válce.

JATKA Č. 5

Děj

Slaughterhouse-Five (Jatka č.5, 1969) přeložil do češtiny Jaroslav Kořán. Jedná se o válečný román s prvky science-fiction, černého humoru a filosofického uvažování, které je pro Vonnegutovu tvorbu velmi typické. Často se totiž ve svých románech zamýšlí nad jednoduchými filosofickými otázkami, například: jaký je smysl života, úloha svobodné vůle lidí, otázka náboženství atd.

Děj začíná autorovým vysvětlením, proč napsal tuto knihu. Je založená na jeho vlastních zážitcích ze druhé světové války, kde se stal válečným zajatcem v Německu, v Drážďanech. Na konci války zde přežil bombardování a nebyl schopen na tuto hrůznou zkušenost zapomenout. Dále také vysvětluje, proč má kniha alternativní název *Křížová výprava dětí* (*Children's Crusade*). Druhou světovou válku totiž přirovnává ke křížové výpravě dětí ve třináctém století, kdy většina nevinných dětí byla zbytečně zabita. Tyto dějiny se ve druhé světové válce opakují, protože spouště vojáků byla do dvaceti let a také umírali zbytečně.

V knize *Conversations with Kurt Vonnegut* (1988) se John Casey ptá autora, proč se vlastně rozhodl sepsat své zážitky z válečného zajetí v knize *Jatka č.5*. Vonnegut mu odpověděl, že chtěl zpracovat pohromu, kterou sám zažil: „Americké a britské letecké jednotky zabily v ten den během dvou hodin 135000 lidí. Zatím je to světový rekord. Nikdy dříve tolik lidí během tak krátké chvíle najednou nezemřelo, ani v Hirošimě. Posléze jsem zjistil, že ve zprávách v Americe o tom nepadla ani zmínka. Bylo to trapné. A tak, když jsem se v roce 1945 vrátil domů, začal jsem o tom psát a psát a psát.“¹³⁵

Ústřední postavou knihy je Billy Pilgrim. Odjel bojovat do Evropy, když mu bylo 21 let. Upadl do německého zajetí v Drážďanech, přežil otřesné bombardování 13. února v roce 1945 a byl propuštěn se ctí z armády. Po válce dostudoval optickou školu. Oženil se s dcerou vlastníka této školy a měli spolu dvě děti. Mezitím si otevřel vlastní optiku a byl vcelku úspěšným podnikatelem. V roce 1968 letěl na mezinárodní optický kongres do Montrealu, ale letadlo se zřítilo a Billy byl jediný, kdo přežil. Jeho manželka se na cestě do Montrealské nemocnice omylem otráвила kyslíčnickem uhelnatým z výfuku svého automobilu

a zemřela. Billy se uzdravil, ale k praxi se už nevrátil a příliš toho už celkově nenamluvil. Po všech životních útrapách se uzavřel do sebe a dožíval ve svém domě, kde se o něj starala dcera Barbara. Billy zemřel v New Yorku, kde přednášel veřejnosti o mimozemšťanech. Zastřelil ho bývalý spolubojovník z války, Paul, který ho vinil ze smrti svého přítele Wearyho. Tito tři bývalí spolubojovníci totiž byli zajati společně v lesích nedaleko Drážďan kvůli na smrt vyčerpanému Billymu. Němci jim zabavili boty a Weary dostal v mrznoucím počasí gangrénu, na kterou po pár dnech zemřel.

Hlavní dějová linie se odehrává v Drážďanech a Billy Pilgrim (jak jeho jméno napovídá) cestuje časem do různých období svého života, od dětství až po smrt, a tím se čtenář postupně dovídá celý jeho životní příběh. Poprvé Billy „pendloval“ časem, když se spolu s Wearym a Paulem oddělili od své jednotky, ztratili se a procházeli mrazivým lesem plni strachu, že natrefí na Němce. Billy byl velmi vyčerpaný a na pokraji zhroucení. Právě tehdy, když mu bylo nejhůř, se dostal zpátky do dětství. Toto cestování časem se nedalo ovlivnit, a proto Billy pokaždé trnul hrůzou, ve kterém okamžiku svého života se ocitne. Většinou cestoval časem, když zavřel oči nebo usnul. Samozřejmě o tom nikomu neřekl, protože věděl, že by byl považován za blázna.

Další důležitá část knihy je o planetě Tralfamador, kam Billyho v jeho čtyřiceti čtyřech letech unesli její obyvatelé, Tralfamadořané, v létajícím talíři. Byli to zelení mužičci se žlutýma očima, kteří komunikovali pomocí telepatie. Billyho umístili do tamní zoo, kam si ho chodili prohlížet ostatní Tralfamadořané jako nevidaného tvora. Strávil na jejich planetě necelý pozemský rok a byl opět navrácen zpět na Zemi, kde jeho únos trval pouze jednu mikrovteřinu.

Zatímco Billy trávil čas v Tralfamadorské zoo, často rozmlouval s Tralfamadořany o různých věcech. Dozvěděl se například, že Tralfamadořané vnímají ve čtyřech dimenzích, přičemž tou čtvrtou dimenzí je čas. Umějí totiž také cestovat časem, a proto Billymu vysvětlují, že se díky jeho schopnosti „pendlování časem“ vlastně stává nesmrtelným, protože nikdy nezemře. Prostě se pokaždé nachází v různých částech svého života, a když zemře, přesune se časem například do dětství. Tímto sdělením otevřeli Billymu nový svět poznání a on se po svém osvobození rozhodl šířit tuto filosofii „fatalismu“ dále. Pořádal různé přednášky a vystoupení v televizi a strhával k sobě pozornost stále více a více lidí. Avšak jeho rodina ho považovala za blázna a senilního staršího muže. Vše končí,

nebo (podle Billyho filosofie převzaté od Tralfamadořanů) začíná Billyho násilnou smrtí na jedné z jeho veřejných přednášek...

Postmoderní rysy

Vonnegut v tomto románu kombinuje populární žánr science fiction spolu s uměleckým žánrem válečného románu. Ve spojení s následujícími postmoderními znaky pak vytváří typický postmoderní text. Děj románu je fragmentární, protože je narušený Billyho cestováním v čase. Tento aspekt bychom mohli zařadit do „umělecké“ („náročné“) literatury.

• Science fiction

Tento literární žánr je vsutku Vonnegutovou doménou a zároveň i postmoderním vyjádřením ontologického rozměru knihy. Autor popisuje cizí mimozemskou civilizaci, která je naprosto odlišná od té naší. Planeta Tralfamador se nachází 300 milionů mil od Země a během svého pobytu v jejich zoo se Billy naučil skoro všechno o jejich životě. Vonnegut zde vytváří zcela nový, ovšem věrohodný, svět, jehož obyvatelé mají jiné vnímání vesmíru, než-li lidé. Příkladem je popis vesmíru a člověka z pohledu Tralfamadořana:

(...) pro tvory z Tralfamadoru nevypadá vesmír jako nesmírné množství jasných tečiček. Tito tvoří vidí, odkud a kam každá hvězda putuje, takže nebesa jsou plná zředěných, světélkujících špaget. Ani lidské bytosti nevidí Tralfamadořané jako dvounohé tvory. Vidí je jako veliké stonožky – s nožičkami batolat na jednom konci a s nohama starých lidí na druhém.¹³⁶

Stejně jako Oidipa Massová v knize *Dražba série č.49*, je i Billy Pilgrim naprosto průměrný a obyčejný hrdina, který je však oproti Oidipě spíše pasivní a nechává se strhnout událostmi kolem něj, aniž by projevil nepatrný náznak odporu. Jediné, co je na něm zajímavé, je jeho cestování časem a vesmírem a samozřejmě jeho hrůzné zážitky z války. Tím, že Vonnegut použil prvky science

fiction, zbavil se realistického pojetí knihy a mohl tím vyjádřit obecný rys postmoderní literatury, což je vztah člověka a systému v souvislosti s velkou mocí systému. V knize se to pak projevuje právě Billyho životními zážitky, které způsobila válka a politika.¹³⁷ Vonnegut tím tedy poukazuje na sílu systému, který pohlcuje obyčejného člověka, který není schopen se patřičně bránit, a jeho život je tím ovlivněn.

Tím se dostávám k hlavní myšlence knihy, kterou je autorův pacifismus a nesouhlas s válkou ve Vietnamu, která probíhala v době, kdy psal a vydal tuto knihu. Snažil se prostřednictvím zobrazení Billyho života ve válce a posléze i ve válečném zajetí poukázat na politickou problematiku války. Není divu, že se v době vydání knihy *Jatka č.5* stal nejoblíbenějším a nejpopulárnějším autorem v Americe převážně u mladých lidí, kteří si jeho poselství vzali k srdci.¹³⁸

Vonnegut věděl, že píše o vážných tématech, a proto chtěl tuto problematiku odlehčit použitím nenáročného žánru science fiction. Jak sám odpovídá na otázku časopisu *Playboy*, proč si vlastně vybral science fiction jako literární žánr pro své psaní: „Bylo to docela intuitivní. (...) Použil jsem pasáže se science fiction jako Shakespeare používal své klauny, když chtěl divákům zmírnit seriózní aspekt ve svých hrách.“¹³⁹ To, že se Vonnegut stal jedním z nejlepších autorů své doby, je jasným důkazem, že se mu jeho strategie podařila.

• Černý humor

Styl černého humoru v literatuře se stal typickým pro postmodernismus, dokonce se tento termín stal samotným názvem pro experimentální literaturu na počátku šedesátých let, která byla později předefinována na literaturu postmoderní. Typický černý humor je tedy agresivní, cynický a dokonce nihilistický.¹⁴⁰ A právě tento postmoderní styl humoru se nachází ve Vonnegutově díle *Jatka č.5*. Podle mého názoru se černý humor přirozeně rozvinul na základě průběhu doby, kdy nějaký čas po druhé světové válce (někdy koncem 50. let) nastává u lidí zklamání z toho, že svět se nepoučil. A proto poválečný vývoj u nich způsobil cynický pohled na svět. Mnozí autoři pak tento cynismus reflektovali ve svých knihách.

Vonnegut sám připouští, že neměl ze začátku ani ponětí, co to je černý humor, a přesto ho požíval. Později sděluje v rozhovoru s J. D. Bellamyem vlastní definici černého humoru, kterou převzal od Bruce Friedmana:

Černý humor je typický pro Středoevropany, kteří mu říkají šibeniční humor (*gallows humor*). Tito lidé museli v průběhu dějin čelit morovým epidemiím, válkám atd. a naučili se na sklonku života říkat zahořklé, ale i směšné věci. Příkladem je muž na šibenici, kterého se kat zeptá, jestli chce ještě něco říci, a odsouzený mu odpoví, že teď zrovna ne.¹⁴¹

Černý humor se tedy skoro ve všech případech orientuje na smrt.

V průběhu děje knihy *Jatka č.5* se černý humor projevuje větou: „Tak to chodí.“ („So it goes“), která se objevuje celkem sto šestkrát, pokaždé, když padne nějaká zmínka o smrti. Tento autorův nejznámější citát má zlehčovat a bagatelizovat smrtelnost, která se pak stává běžnou dokonce směšnou rutinou. První „Tak to chodí“ se v knize objevuje hned na začátku 1. kapitoly. Autor vypráví o své poválečné návštěvě v Drážďanech, kde si najme taxi a dozvídá se, že „řidičova matka byla zpopelněna v drážďanském pekle. *Tak to chodí.*“¹⁴²

Nejzásadnějším příkladem černého humoru se stává pasáž, kdy Tralfamadořané jen tak mezi řečí sdělí Billymu (protože oni také umí cestovat v čase), jak skončí celý vesmír: „Vyhodíme ho do povětří při zkouškách nového paliva pro naše létající talíře. Jeden tralfamadorský zkušební pilot stiskne tlačítko startéru a celý vesmír náhle zmizí. *Tak to chodí.*“¹⁴³ Vonnegut touto strategií vyjadřuje svou filosofii, že jediná obrana proti zbytečné smrti je humor.

• **Ontologický rozměr postmoderního díla**

Jak již bylo řečeno v předešlých kapitolách, pro postmoderní literaturu je typické autorovo vytvoření nějakého jiného světa nebo nějaké jiné reality. Kurt Vonnegut tak právě učinil v *Jatkách č.5*, když rozdělil skutečnost na reálný svět Billyho Pilgrima, ve kterém hlavní hrdina zažívá válku, bombardování Drážďan, po válce pak založení rodiny a rodinné firmy, a na svět fantazie, která je tvořena Billyho cestováním v čase a popisem Tralfamadorské planety a jejích obyvatel.

Billy se raději uchýlil do tohoto fantazijního světa, aby unikl otravným zážitkům ze světa reálného, který mu způsoboval emocionální muka.

Malcolm Bradbury označuje planetu Tralfamador za částečně patologické prostředí a částečně za prostředí, které umožňuje nové alternativní poznání.¹⁴⁴ To se týká například Tralfamadorského pojetí času. Tralfamadořané ho nepojímají chronologicky, ale desynchronizovaně. Což znamená, že neexistuje základní vztah příčiny a následku, neboť Tralfamadořané umí cestovat časem. Billy popisuje své zážitky z cizí planety takto:

Nejdůležitější, co jsem se na Tralfamadoru dověděl, je poznání, že když člověk zemře, mrtvým se pouze jeví. V minulosti je stále živý ažaž, takže plakat na pohřbu je vyložená hloupost. Veškeré okamžiky života, minulost, přítomnost i budoucnost, vždycky existovaly a budou existovat navždy. (...) Je pouhá iluze, když si tady na Zemi myslíme, že jeden okamžik následuje za druhým jako korálky na šňůře a že jakmile pomine, je okamžik navždy ztracen.¹⁴⁵

Vonnegut používá tralfamadorskou filosofii k vyjádření vlastního poselství v knize. Když byl totiž Billy v jejich zajetí, snažil se je ohromit vyprávěním o různých válkách, které probíhaly na Zemi, ale Tralfamadořané si jen pomysleli, že tlachá hlouposti. Podle nich jsou totiž všechny války nevyhnutelné a nemá tedy cenu se jim snažit zabránit, a proto se ani nepokusí zabránit konci světa. Mimo jiné také Tralfamadořané sdělí Billymu překvapivou novinu, že při cestě putování vesmírem a objevování nových civilizací se setkali s něčím takovým, jako je svobodná vůle, pouze na Zemi. Všude jinde prostě neexistuje, a proto ostatní civilizace nechávají průběh dějin nečinně plynout. Vonnegutovo poselství tedy zní, že když máme na Zemi svobodnou vůli, měli bychom s tím něco dělat, což znamená například zabránit válkám.

• Kompozice knihy

Kurt Vonnegut používá ve své knize retrospektivní metodu psaní a pravidelně se opakující „refrén“ *Tak to chodí*, čímž vytváří typický postmoderní text. Retrospektiva je sice modernistickým stylem psaní, ale Vonnegut tuto

asociativní kompozici rozšiřuje o další rozměr, jelikož Billy cestuje časem, má vzpomínky na budoucnost. Tímto aspektem autor rozbíjí časovou lineárnost děje. Bradbury nazývá *Jatka č.5* dokonce Vonnegutovým nejpostmodernějším románem, protože autor zde jednak spekuluje o taktikách historického přemístění a jednak zde přeměňuje obecně známá fakta.¹⁴⁶ Fakta se tedy společně prolínají s fikcí, což je další základní rys postmoderní literatury.

Tralfamadorské pojetí psaní románů koresponduje s Vonnegutovou kompozicí knihy *Jatka č.5*. Tralfamadořané popisují své romány takto:

Každá skupina znaků je stručným, naléhavým sdělením – popisem situace, místa děje. My Tralfamadořané je čteme všechny najednou, nikoli jednu po druhé. Mezi jednotlivými sděleními žádný určitý vztah není, tedy krom toho, že je autor pečlivě zvolil tak, aby v souhrnném pohledu vytvářely obraz života, jenž je krásný, překvapivý a hluboký. Nemají začátek, střed ani konec, nenajdete v nich napětí, morálku, příčiny ani následky. Co na svých knihách milujeme, jsou hlubiny mnoha skvělých okamžiků, viděných v jednu jedinou chvíli.¹⁴⁷

Vonnegut tedy nepoužívá jednu dějovou linii, ale naopak mnoho těchto linií pomocí retrospektivní struktury, čímž současně vytváří jednotný obraz knihy.

Na konci knihy se Billy dostává do televizní diskuze, jejímž tématem je, zdali je román mrtev či ne. Obecně se o tomto tématu hovoří v souvislosti s postmoderní literaturou, protože když byl Bůh prohlášen za mrtvého, tak i autor románů je mrtvý. Tím pádem i jeho dílo. Vonnegut v této pasáži prostřednictvím účastníků televizní diskuze trefně charakterizuje rysy postmoderního románu. Když se průvodce pořadu zeptá zúčastněných, jakou funkci by podle jejich mínění mohl román v moderní společnosti plnit, jeden kritik odpověděl: „Lehce přibarvovat sněhobíle vymalované pokoje.“ Další řekl: „Umělecky zobrazovat prasárny.“ Další prohlásil: „Radit ženám nižších úředníků, co si mají koupit příště a jak se chovat ve francouzské restauraci.“¹⁴⁸

Tento návod na postmoderní román tedy říká, že by měl být napsaný na základě lehké přeměny fakt s použitím erotických scén, přičemž toto dílo bude určeno pro masovou veřejnost, čili konzumní kulturu střední společenské třídy.

KOLÍBKA

Děj

Cat's Cradle (Kolíbka, 1963) je Vonnegutovým čtvrtým románem. Původně to byla disertační práce na Univerzitě v Chicagu, za kterou pak autor dostal titul „Master's degree“ z antropologie v roce 1971.¹⁴⁹ Kniha je vyprávěna v první osobě a satiricky pojednává o konci světa. Vonnegut v ní kombinuje prvky vědy, technologie a náboženství. Jako další jeho romány, i tento je napsaný v žánru science-fiction.

Kolíbka je poměrně krátký román, ovšem dějově a obsahově velmi pestrý. Kniha začíná představením Johna, který retrospektivně vypráví o svých zážitcích týkajících se událostí, jež předcházely konci světa. Kniha se měla původně jmenovat *Den, kdy nadešel konec světa* a měla být o tom, co dělali významní Američané v den, kdy byla svržena první atomová bomba na japonskou Hirošimu. John se v knize zamýšlí nad smyslem kolektivního života na Zemi. Rozhodne se tedy shromažďovat fakta o tomto aspektu a začíná u fiktivního tvůrce atomové bomby – Felixe Hoenikkera.

Dalo by se říci, že ústřední postavou celé knihy je právě tento „otec atomové bomby“, i když je už po smrti, ale jeho dílo následně ovlivní celý svět a Johnovo hledání faktů o jeho životě představuje pozadí celého příběhu. John nejdříve začíná u jeho třech dětí: Angely, Franklina a Newtona. Angela se v šestnácti letech musela ujmout péče o rodinu, protože jim zemřela matka. Stala se oddanou opatrovnící zbylé rodiny, včetně otce, který byl, jako většina geniálních vědců, absolutně nepoužitelný pro praktický život. Celkově je v knize líčen jako amorální a apatický vůči celému svému okolí, samozřejmě kromě svých výzkumů. O své děti se příliš nezajímal a to, že sestrojil atomovou bombu, mu z hlediska morálky vůbec nepřišlo špatné.

Franklin byl podivné dítě, které žilo ve svém vlastním světě a neustále si kreslilo. Newton byl lilipután, který se Johnovi svěřoval se svými vzpomínkami na otce. Například v den svržení atomové bomby na Hirošimu, kdy mu bylo jen šest let, si pamatoval na otce, který si ve své pracovně hrál s provázkem a vytvářel s ním na prstech nejstarší dětskou hru – kočičí kolébku. Hned po Felixově smrti si

jeho děti rozdělily tzv. led typu 9. Tuto zvláštní látku vynalezl jejich otec, jedná se o zvláštní krystaly vody, které mají bod tání čtyřicet osm stupňů Celsia. Zvláštností na této látce je, že čehokoliv se dotkne, naučí cizí krystaly svým vlastnostem a tyto cizí krystaly pak následně zmrznou. Ve výsledku tedy všechno ztuhne na kost a jen velmi těžko se vrátí do původního stavu. Jde tedy o velmi nebezpečnou látku, která může zničit veškerý život na Zemi. To se také na konci knihy stane.

Během hledání faktů o Felixově životě se John dostává na fiktivní ostrov San Lorenzo, který se nachází v Karibiku. Je to jedna z nejchudších zemí na světě, kde vládne Papá Monzano, který jmenoval Franklina Hoenikkera nejvyšším generálem a chystá pro něj svatbu se svou adoptivní dcerou Monou, nejkrásnější a nejobdivovanější dívkou na ostrově. Jakmile John uvidí její fotografii v novinách, okamžitě se do ní zamiluje. Papá Monzano je smrtelně nemocný a svoji vládu hodlá předat Frankovi výměnou za led typu 9.

John se na ostrově seznámí s tamním náboženstvím *bokonismem* a brzo se vzdává křesťanské víry a obrací se k bokononismu, jehož základní myšlenkou je to, že všechna náboženství, včetně bokononismu, nejsou nic jiného než samé lži. Toto nevídané náboženství založil Lionel Boyd Johnson, který se náhodou dostal na ostrov San Lorenzo a začal zde šířit své poselství a převzal jméno Bokonon. Spolu se svým přítelem se rozhodl přeměnit San Lorenzo v krásnou utopii a z tamních obyvatel vytvořit šťastný lid. Měli v úmyslu reformovat ekonomiku, zákony a náboženství. Nepovedlo se, protože autor líčí San Lorenzo jako prokletou a neúrodnou zemi. Oba přátelé se tedy rozhodli rozdělit, aby prostřednictvím Bokonova vyhnanství do hor mohli v lidech žít naději, kterou skrývá ukrytý mučedník v horách. Po smrti Bokonova přítele se vládcem ostrova stává právě Papá Monzano.

Knih končí popisem konce světa, který nastává, když Papá Monzano spolkne lahvičku s ledem typu 9, protože už nemůže snést své bolesti. Zmrzne na kost a je uložen ve své ložnici, do které omylem narazí letadlo. Protože se nebožtíkův dům nachází na útesu, celý pokoj se zřítí do moře, včetně Papá Monzanovy mrtvoly. Všechno najednou zmrzne, protože krystalky z Papá Monzanova těla se dostanou do moře. Johnovi a Moně se podaří ukrýt do tajného protiletdeckého krytu, z něhož vyjdou až po týdně. Všechno živé – rostliny, zvířata

i lidé ztuhli na kost. Mona se raději rozhodne spáchat sebevraždu a lízne si jinovatky. Ve vteřině zemře.

Knih končí tím, jak se hrstka přeživších lidí učí žít v nových podmínkách. John během příštího půl roku napíše tuto knihu a setká se s Bokononem, kterému se také podařilo přežít. Nepřímo Johnovi sdělí, že je lepší zemřít, nežli žít v mrtvém světě. Tímto poměrně pesimistickým koncem končí kniha o konci světa, která ale zlehčuje svůj obsah četnými prvky černého humoru.

Postmoderní rysy

V tomto románu Vonnegut opět kombinuje literární žánr science fiction s historickými fakty. Navíc zde používá prvky parodie na základě užití ironie a černého humoru.

• Science fiction

Stejně jako v knize *Jatka č.5* píše Vonnegut *Kolíbku* v žánru science fiction. Jak již bylo řečeno, je tento populární literární styl vyjádřením autorova pohledu na svět, který je ovládaný mašinérií. Mimosvětové civilizace a cestování časem, jak to Vonnegut popisoval v knize *Jatka č.5*, se zde ale tentokrát nevyskytují, a proto se může na první pohled zdát, že v této knize žádné prvky sci-fi nejsou. Kořán ve svém doslovu ke knize píše, že „nejde o žádný svět vzdálené budoucnosti, svět – fikci, ale takový, který svými politickými, technickými i sociálními vztahy beze zbytku odpovídá dnešku.“¹⁵⁰ *Kolíbka* je ale o konci světa, který může nastat každým okamžikem, což je vskutku výstižný prvek science fiction.

Konec světa v knize nastává díky Hoenikkerově vynálezu – ledu typu 9. John se o něm dozvídá od Breeda, což je vedoucí výzkumného ústavu, kde pracoval a bádal Felix Hoenikker. Ten Johnovi vypráví, že do ústavu přišli lidé z námořní pěchoty, aby jim Felix vynalezl něco proti blátu, aby se do něj vojáci nebořili. Felix jim vysvětlil, že to půjde pomocí mikroskopického zrnka, které dokáže z bláta udělat pevnou plochu.¹⁵¹ Nikdo tenkrát ještě nevěděl, že toto

„semeno zkázy,“ které mělo pomáhat ve válečných mašinériích, způsobí apokalypsu.

• Ironie

V této knize ironizuje Vonnegut několik společensko-politických aspektů. Podle autora je totiž ironie nejlepším prostředkem k vyzvání autority (mašinérie) na souboj.¹⁵² Proto v *Kolíbce* Vonnegut ironizuje náboženství líčením fiktivního náboženství bokononismu a zesměšňuje vědu prostřednictvím Felixe Hoenikkera, který vynalezl atomovou bombu a led typu 9, díky němuž nastává konec světa.

Kořán ve svém doslovu píše, že Vonnegut se staví skepticky k umění a náboženství, protože je chápe jako fikci, která odporuje skutečnosti.¹⁵³ Vonnegut tedy popisuje bokononismus, který je hlavním náboženstvím San Lorenza, jako směšné a absurdní náboženství, jenž je ale velmi mocné. Dokonce i hlavní vypravěč knihy, John, mu podlehne a stane se jeho vyznavačem.

Bokononisté jsou vyznavači Boha, který se ale o ně nezajímá. „Podivné záminky našich cest jsou tanečními hodinami samotného Boha.“¹⁵⁴ Hlavním prorokem je Bokonon, vlastním jménem Lionel Boyd Johnson, který začal šířit bokononismus na ostrově San Lorenzo, kde nešťastnou náhodou ztroskotal. Hlavním znakem tohoto náboženství je tzv. rituál „boko-maru,“ při kterém se prolnou vnitřní vědomí účastníků. V praxi se projevuje tím, že si dvojice lidí sedne proti sobě a opřou o sebe bosá chodidla. Podmínkou úspěšného proběhnutí rituálu jsou ovšem čisté nohy.

Největším paradoxem této fiktivní víry je jeho hlavní myšlenka: „Všechna náboženství, včetně bokononismu, nejsou nic jiného než samé lži.“¹⁵⁵ Tímto odvážným tvrzením vyjadřuje Vonnegut svůj postoj k náboženství, což by se dalo zobecnit na Lyotardův popis konce všech meta-narací. Mezi tyto meta-narace patří náboženství a ideologie dvacátého století, které právě v postmoderní době končí. Tato situace pak každému umožňuje věřit spíše v sama sebe, než v nějakou ideologii. Lyotard tento aspekt nazývá již zmiňovanou pluralitou řečových her.

Dalším příkladem ironie v románu je autorův postoj k vědě. Podle Fajkuse jsou základními hodnotami vědy především schopnost něco vytvořit nebo intelektuální potěšení a zábava. Hlavní funkcí je pak pomáhat lidem tím, že jim bude věda poskytovat informace o světě a o člověku nebo bude představovat

základ pro dosahování jakýchkoliv cílů.¹⁵⁶ V *Kolíbce* autor popisuje odvrácenou stranu tváře vědy, jež naopak lidem škodí a nakonec i zapříčiní konec světa. V tomto paradoxu pak spočívá ironie, která je jedním z hlavních prostředků postmoderní literatury.

Vonnegut měl zpočátku ke vědě kladný vztah, protože v ní věřil a viděl v jejích možnostech určitou technologickou utopii, ovšem po vynálezu atomové bomby byl vědou opravdu znechucen a přestal v ní důvěřovat.¹⁵⁷ Tak píše ve své knize, že jediné, proti čemu se bokononismus staví, je věda. Dále také Breed, vedoucí výzkumného ústavu, vysvětluje Johnovi, že u nich se provádí tzv. čistý výzkum, který umožňuje prohlubování poznání a který umožnil i vynález atomové bomby. Breed říká:

Čistý výzkum není žádné hledání lepšího cigaretového filtru nebo jemnějšího papírového kapesníku nebo stálejšího venkovního nátěru, chraň bůh. Všichni dneska mluví o výzkumu, ale prakticky nikdo v téhle zemi ho neprovádí. My jsme jedna z mála společností, která skutečně zaměstnává lidi pro čistý výzkum. Když se většina ostatních firem chvástá svým výzkumem, mluví o svých námezdních průmyslových technicích, kteří chodí v bílých pláštích, vymýšlejí kuchařky a sní o vylepšeném typu okenních stěračů pro nový model oldsmobilu.¹⁵⁸

Tento typ „vylepšeného“ a „nadřazeného“ vědeckého bádání je vlastně v rozporu s Fajkusovým základním popisem hlavní funkce vědy – pomáhat lidem a ulehčovat jim život. Vonnegut zde vyjadřuje názor, že lidé vlastně chtějí lepší cigaretové filtry nebo vylepšené typy okenních stěračů. V Breedovi tedy Vonnegut znázorňuje typ nebezpečných vědců, kteří chtějí ovládnout svět svými hrozivými vynálezy. Kořán tento aspekt vystihuje ve svém doslovu Einsteinovým výstižným výrokem, že „v rukou této generace se to, co bylo tak pracně vydobyto, vyjímá jako břitva v rukou tříletého dítěte.“¹⁵⁹

Dalším aspektem ironie v *Kolíbce* je podle Stevena Doloffa jméno Felixe Hoenikkera, otce atomové bomby. Vonnegut v knize *Conversations with Kurt Vonnegut* sděluje, že postava Felixe byla inspirována podle skutečného člověka jménem Irving Langmuir, který byl vědcem v General Electric, kde Vonnegut v padesátých letech pracoval. Tento člověk totiž opravdu vymyslel led typu 9,

ovšem pouze jako vtip.¹⁶⁰ Vonnegutovi tedy poskytl námět pro realizaci tohoto vtipu.

Ironie jména Felixe Hoenikkera pak spočívá v tom, že *Felix* v latině znamená „šťastný“ a *Hoenikker* můžeme vlastně vyslovit jako „Hanukkah,“ což je židovský svátek, který se vystihuje výměnou darů. Podle Doloffa je pak ironií, že Felix zemře na Štědrý večer a těsně před svou smrtí daruje svým třem dětem led typu 9, čímž jakoby skrz jeho ústa Vonnegut říká: „Šťastnou Hanukku, děti!“¹⁶¹

Dalším projevem ironie je ostrov San Lorenzo s totalitní vládou. Svět o něj neprojevuje zájem, protože je to nehostinná neplodná krajina, jejíž lid je neduživý a nemocný. Přesto se ale stává bodem, ze kterého se rozšíří semeno zkázy a nastane konec světa.

V *Kolíbce* tedy Vonnegut vyjadřuje především skeptický názor na vědu, která se tváří, že chce člověku pomoci, ale nakonec mu spíše ubližuje. Jak píše Kořán: „Vonnegut napadá celou romantickou představu člověka jako středu vesmíru a historii nahlíží především jako výsledek komplikovaného řetězu lidské neodpovědnosti, nedorozumění, omylů a náhod.“¹⁶²

• Černý humor

Na základě svých zážitků z války a prostřednictvím černého humoru naznačuje Vonnegut ve svých románech, že život je pouze nezapný žert. Peter B. High nazývá Kurta Vonneguta mistrem v psaní černého humoru, neboť se v jeho románech objevuje mnoho příkladů tohoto specifického humoru. V *Kolíbce* je jedním z hlavních příkladů uměle vytvořené náboženství bokononismus, protože si zakládá na lžích, jež činí lidi šťastnými.¹⁶³ Na rozdíl od románu *Jatka č.5* se v *Kolíbce* nevyskytuje struktura, která je tvořena prvky černého humoru („Tak to chodí“), ale v textu se objevují jednotlivé epizody ve stylu černého humoru.

Jednou takovou epizodou je, že v San Lorenzu vydal ‚Papá‘ Monzano přísný zákaz vyznávání jiného náboženství nežli křesťanského. Dále nařídil jen jeden druh trestu za jakýkoliv sebemenší zločin – pověšení odsouzeného na hák. Jeden turista informuje o tomto nařízení Johna cestou na ostrov: „Žádné pokuty, žádná podmíněná odsouzení, žádné tři deset dní v lapáku. Prostě hák. Hák za krádež, za vraždu, za žhářství, za znásilnění, za šmírování milenců.“¹⁶⁴ Po chvíli se ale čtenář dozví, že všichni na ostrově včetně ‚Papá‘ Monzana vyznávají

bokononismus. A v celé historii nařízení trestu háku bylo odsouzeno jenom pár obyvatel San Lorenza.

Dalším příkladem černého humoru je národní svátek San Lorenza, při kterém si obyvatelé připomínají událost ze dne napadení Pearl Harboru. Taxikář vysvětluje Johnovi tento nejdůležitější národní svátek: „Už hodinu po napadení Pearl Harboru vyhlásilo San Lorenzo válku Německu a Japonsku. San Lorenzo zrekrutovalo sto mužů, aby bojovali na straně demokracie. (...) Parník byl potopen německou ponorkou ihned, jakmile vyplul z bolívarského přístavu.“¹⁶⁵

Vonnegut prezentuje San Lorenzo jako „Kocourkov,“ neboť je zde mnoho nesmyslných nařízení a událostí. Navíc z tohoto naprosto „zbytečného místa na světě“ nastane konec světa.

ZÁVĚR

Ve své diplomové práci jsem se zabývala reprezentativními texty postmoderní literatury, kterými jsou romány *V.* a *Dražba série č.49* od Thomase Pynchona a *Jatka č.5* a *Kolibka* od Kurta Vonneguta. V těchto románech jsem určila jednotlivé postmoderní rysy.

V obecné analýze filosofie postmodernismu jsem vyčlenila jeho základní etiku, která je ovlivněna *pluralistickým viděním světa*. Jean Francois Lyotard v tomto případě hovoří o pluralitě řečových her, Michel Foucault tento aspekt pojímá jako nekonečné množství druhů mocenských diskurzů a v neposlední řadě figuruje Jacques Derrida, jenž metodou dekonstrukce rozbíjí jednotný rozum (logos). Na základě studia filosofických a sociologických textů jsem se snažila najít v dílech Kurta Vonneguta a Thomase Pynchona znaky postmoderní literatury.

V jednotlivých dílech těchto dvou autorů jsem vybrala nejdůležitější rysy postmoderní literatury, abych si potvrdila svou hypotézu, že v postmoderní literatuře mizí rozdíly mezi „náročnou“ („vysokou“, uměleckou) a nenáročnou („nízkou“, populární) literaturou, čímž celkově vytvářejí postmoderní situaci v americké literatuře. V románu *Dražba série č.49* jsem označila následující znaky postmoderní literatury:

1. **Paralelní reality**, které vznikají na základě možné existence tajné společnosti Tristero.
2. **Sémiotika postmoderního textu**, která se v románu projevuje symbolikou jmen, čísel a metafor, které všechny vedou k jednomu znaku – k tajné společnosti Tristero.
3. **Konspirační teorie**, která navodí u hlavní hrdinky Oidipy pocity, že proti ní bylo zosnováno spiknutí, což následně vyvolá pocity paranoie. Pro hlavní protagonistku a také čtenáře pak zůstává prostor pro vlastní interpretaci.

Na základě těchto rysů, které jsem zařadila do „náročné“/umělecké literatury, vytváří Pynchon typický postmoderní text, labyrintový, komplikovaný a sofistikovaný. Zároveň ale používá populární žánr detektivního příběhu, když se Oidipa snaží odhalit záhadu týkající se Tristera.

V románu *V.* jsem určila následující hlavní znaky postmoderní literatury:

1. **Postmoderní pluralita**, která se v textu vyskytuje v souvislosti s objektem *V.*
2. **Postmoderní styl psaní**, jenž je pro Pynchonovu tvorbu charakteristický. Pynchon zde například používá dekonstrukci detektivního žánru, dále parodii a nakonec metodu intertextuality.
3. **Postmoderní protagonisté**, které reprezentují Benny Profane, *V.* a Herbert Stencil. Každý z nich má rozdílně pojatou identitu, jelikož jsou ovlivněni postmoderním světem.
4. **Fiktivní prvky prolnuté s historickými fakty**, což má reprezentovat určitou vizi postmoderní společnosti.

V. je historický román prolnutý výše uvedenými postmoderními literárními znaky.

V knize *Jatka č.5* od Kurta Vonneguta se nacházející následující postmoderní rysy:

1. **Science fiction**, což je populární žánr, jenž je pro tvorbu Kurta Vonneguta typickým, neboť tím vyjadřuje pluralitu světů.
2. **Černý humor**, který je typický pro postmoderní literaturu.
3. **Ontologický rozměr postmoderního díla**, což souvisí s žánrem science fiction, protože se v knize hovoří o mimozemských civilizacích – tedy o jiných světech.
4. **Kompozice knihy**, jejíž strukturu tvoří retrospektivní metoda psaní rozšířena o postmoderní aspekt fragmentární dějové linie, což je zapříčiněno Billyho cestováním v čase. Děj je tedy rozdělený na jednotlivé epizody a události.

Všechny tyto zmíněné postmoderní znaky začleňuje Vonnegut do žánru válečného románu a spolu s převládajícím žánrem science fiction tak vytváří typický postmoderní text, kde se prolínají prvky „náročného“ a „nenáročného“ literatury.

V románu *Kolibka* jsem pak označila tyto postmoderní rysy:

1. **Science fiction** – tento literární žánr vyjadřuje mimojiné autorův pohled na svět, který je v postmoderní době ovládaný mašinérií.
2. **Ironie** je jedním z hlavních prostředků postmoderní literatury.
3. **Černý humor**

V *Kolíbce* Vonnegut opět kombinuje populární literární žánr science fiction společně s historickými fakty, čímž vytváří postmoderní román.

Na základě všech těchto znaků se v postmoderní literatuře podle mého názoru stírají rozdíly mezi „náročnou“ („vysokou“, uměleckou) a „nenáročnou“ („nízkou“, populární) literaturou, neboť je to způsobeno postmoderní situací doby, která ovlivňuje tvorbu Thomase Pynchona a Kurta Vonneguta.

SUMMARY

This thesis deals with the postmodern writers Kurt Vonnegut and Thomas Pynchon. My intention is to show the postmodern features of the novels *Crying of Lot 49* and *V.* by Thomas Pynchon and *Slaughterhouse Five* and *Cat's Cradle* by Kurt Vonnegut. These representative texts show that the gap between the literature of High Culture and Pop Culture has been destroyed because of the postmodern condition of our society.

The first chapter treats the general features of the postmodern philosophy. Although it is hard to define the term of postmodernism, this work provides a definition of postmodernist philosophy. Postmodernist philosophy is influenced by the pluralism of thoughts and individualism that correlates with the rejection of tradition, rationalism and dogmas. Thus the main trend of this philosophy is pluralism. Postmodernism as such does not have limits and relates to the wide area of cultural context. For this conception I have used sources from postmodern philosophers and thinkers such as Zygmunt Bauman, Malcolm Bradbury, Steven Connor, Leslie Fiedler, Jean-Francois Lyotard, Jacques Derrida, Michel Foucault and others.

There are two views of postmodernism, which are referred to as the *real* postmodernism and the other as the *false* version of it. The first one suggests that our current society is influenced by the ethics of pluralism. The other one is connected with the consumer and commercial society. This work concentrates on the *real* version of postmodernism.

According to Bauman's classic time division of the world, the postmodern society has developed from the modern one, which came after the traditional society. The traditional society lasted up to the 18th century until the era when industrial revolution and Enlightenment emerged. After that started the period of modern society, which has developed in the postmodern society in the middle of the last century.

The main representatives of the postmodern philosophical background are Jean-Francois Lyotard, Michel Foucault and Jacques Derrida. Lyotard describes postmodernism as the end of "big meta-narrations," which are for instance dogmatic ideologies. Foucault relates postmodernism to his theory of power that

has a form of absolute truth. In the current situation there are many kinds of powers, which are interrelated. Therefore he defines postmodernism in terms of pluralism. Derrida uses the method of deconstruction of texts when speaking about postmodernism. His theory suggests that the power of language is deconstructed in the postmodern society, thus there exists more than just one absolute interpretation of the text. All these theories of the philosophers are connected to the idea of pluralism.

The next chapter of this thesis introduces the postmodern aspect of literature in general. It describes two critical views of literature. The first one marks the literature (after the era of modernism) as being weak or exhausted in terms of themes and genres. The example of this aspect is science-fiction, comic books and detective literature. The other one states that the popular element of literature does not have to be labeled as “trash” but as a natural development, which revives the modernist literature.

The development of modern literature into the postmodern one is influenced by the conflict between the academic norms on one side and avant-garde and experimental literature on the other. In the Fifties and Sixties, the postmodern authors wanted to change the rigidity of modern literature by deconstructing it. Thus the general topics of postmodern literature are: deconstruction of traditional literal genres, historicism, pluralism, ontological view of the world and use of parody and irony.

The following chapter deals with the features of postmodernism in American literature. American literature is slightly different from the world literature, because of the history of USA after the Second World War. The authors were for example influenced by the Vietnam War, Korean War and the era of consumption. The authors were mostly reflecting the current political situation using the topics such as the effects of war upon the protagonist and his changing into a machine because of losing his or her soul. In the Sixties and Seventies the common feature of postmodern literature is the treatment of power and also the mixing of fiction and history, and a return to surrealism.

Pynchon’s personal life is a big mystery, because he hates publicity. He does not give any interviews or lectures. There are only few photos of him, which are from his high-school and college. He has been keeping his private life in secret for forty years and the journalists do not even know where he lives. There

are few versions of his address; it might be either Mexico, California or New York. Therefore there is very little known about him, but we could say that his works speak for him. He is a very educated author with great literary talent, because his novels are erudite – dealing with wide range of various subjects.

The next part of my thesis deals with the analysis of postmodern features in Pynchon's novel called *Crying of Lot 49* (1966). The book describes the adventures of Oedipa Maas. She becomes the executioner of her former lover's will, which leads her to the secret post company called Tristero. It is an underground organization, which secretly delivers letters and therefore it functions against the US government.

The story takes place in the Sixties and the setting is a fictional city named San Narcisso, which is situated in Californian Silicon Valley. Oedipa is trying to find out the truth about Tristero and gradually detects tracks and clues about this secret organization. But the problem is that at the same time of revealing particular tracks, she cannot reach the truth, so she is constantly moving between believing and not believing in Tristero. The book ends before Oedipa gets the true answer.

The first postmodern feature in *Crying of Lot 49* is the treatment of parallel realities in the novel. This aspect correlates with the postmodern philosophy of pluralism. It is manifested by the unclear interpretation of the truth about Tristero. The reader, as well as the main protagonist, does not learn the truth about the existence of this secret society, therefore there are many possible interpretations of this subject. The ontological aspect of this theme is apparent, because Pynchon does not provide the reader with the objective knowledge about Tristero. Thus there are plural realities, which relate to the condition of plural knowledge in postmodern world.

The next postmodern feature in this novel is the use of semiotics in the postmodern text. Although Pynchon provides the main protagonist with certain signs that all lead to Tristero, they also lead to another signs. Thus they create a "repeating pattern" of signs that are all interrelated. Practically it means that Oedipa finds some clue, which confirms the existence of Tristero, but later on this evidence is disproven. So she finds another clue proving the existence of secret post company, but she fails again. This pattern keeps the same until the end of the novel. This is the postmodern aspect of semiotics.

Pynchon also attaches meaning or function to names and numbers, which all relate to Tristero. On the basis of all these signs, Oedipa gets to three final solutions: 1) Tristero really exists and serves as the means of communication for the underground layer of population. 2) Tristero does not exist and it is just some fixed idea of the main protagonist. 3) Tristero is a practical joke which was put on Oedipa by her dead ex-lover. According to these solutions the final result is indeterminate so the reader is provided with individual interpretation.

The final aspect of postmodernism is the theory of conspiracy. This is a recurrent subject of Pynchon's works, because he uses it to depict the power of the system upon individual. Oedipa thinks that she might be plotted in some conspiracy, because she does not know if Tristero really exists though she keeps finding evidences all the time. Therefore she thinks that she is becoming paranoid.

As it was stated above, Oedipa never finds out the truth about Tristero, which means that objective knowledge, which defines the absolute truth, does not exist. Consequently, everyone should create his or her own version of truth. Such an idea correlates with the postmodern philosophy of pluralism.

In *Crying of Lot 49*, Pynchon uses the popular literary genera of detective stories together with aforesaid postmodern features. Therefore he creates a sophisticated High Culture piece of work, where he also employs elements from popular genres.

In the next chapter of this thesis I present the postmodern features of Pynchon's novel *V*. It has a labyrinthine and ambiguous plot with many story lines and points of view. It retrospectively describes the exploits of U.S. Navy sailor called Benny Profane, who wanders through world and settles in New York, where he meets the other main protagonist, who is an aging traveler called Herbert Stencil, who is searching for a mysterious entity known as V.

The story takes place in several exotic localities, for instance Malta, Egypt or South-Western Africa. The time scale stretches over sixty years from the end of 19th century till the middle of the 20th century. The end of this novel is similar to the end of *Crying of Lot 49*, because Herbert does not recognize the identity of V. The first postmodern feature is again the notion of pluralism in connection with the object V. Pynchon provides the reader with several possibilities of V.'s identity. It could be a woman, Stencil's mother, who keeps changing her name, nationality and sexuality throughout the novel, because she might be a spy. Stencil

keeps hunting for V. He finds many clues of her and he talks to people, who have met her, but he still cannot find out more about her.

V. could also stand for a locality called Vheissu, which is supposed to be a mysterious Eden-like place somewhere at the South Pole. Or V. could be Botticelli's picture *The Birth of Venus*, which almost gets stolen from Florentine gallery in one of the episodes from the book. The other possibility of V. might be the capital town of Malta – Valleta. Finally, the last alternative says that V. does not have to exist at all. Thus, there is not a clear answer for the question: Who or what is V.? Again the reader is left for his or her own individual interpretation.

The next feature of postmodernism is Pynchon's style of writing, where he uses parody, intertextuality and deconstruction of detective genre. Stencil keeps finding tracks of V., which leads him to different places. So far it seems that *V.* is a detective story. However he never gets to know the identity of V. This ambiguity of ending represents the postmodern aspect of deconstruction. Pynchon also parodizes the romantic quest of searching an ideal woman, because V., if she is a woman, turns out to be almost robot-like because of her many medical surgeries. In terms of intertextuality, Pynchon creates – in V.'s relationship with a young ballet dancer Mélanie – allusion to Freudian theory of psychoanalyses.

Another postmodern feature is the analysis of novel's protagonists Benny Profane and Herbert Stencil when speaking about their identities. Benny Profane seems to be only enjoying his life, whereas Herbert Stencil's meaning of life is to find the truth about V., whose identity is very ambiguous. Thus, Benny is the only one with real identity/self. Stencil has lost his real self because of his hunt for V. The evidence of this is that he refers to himself in the third person. This aspect might suggest that in postmodern world we are losing our identities when we keep hunting for some ideal image.

The last postmodern feature of *V.* is the mixing of fiction and history. In this novel Pynchon creates a fictional world with true historical facts so that he could evoke the feelings of conspiracy in Stencil. The example is that Pynchon depicts some true historical facts (such as the siege of Malta at the beginning of 20th century or the Second World War), where figures fictional V. In my opinion, Pynchon uses this method to show the decline of humanism in postmodern world, because people seem to become machines with no souls.

In this case, *V.* is a historical novel where the author again uses the popular genre of detective stories. Thus he creates a postmodern atmosphere in his novel by mixing elements from both Popular and High Culture together with above-mentioned postmodern features.

The next part of my thesis deals with Kurt Vonnegut and his postmodern novels *Slaughterhouse Five* and *Cat's Cradle*. The profound influence on his literary career was that he interrupted his studying at the Cornell University, because he enlisted in the U.S. Army. He served in the Second World War and his experiences had influenced his style of writing a lot. He was imprisoned by Germans in Dresden, where he witnessed the fire bombing of the town in February 1945.

Vonnegut started to write short stories which had appeared since 1950 in magazines such as *Collier's*, *Cosmopolitan*, *Saturday Evening Post*, *Ladies' Home Journal* and *Playboy*. In his novels he focuses more on science, because he thought that writer generally should make provision of science. Therefore his main genre was science fiction. And also because of his skepticism to authority and power, Vonnegut was interested in satire and black humor. On the basis of Vonnegut's war experiences, the pacifist ideas often appear in his writings.

The following chapter of this thesis deals with the analyses of postmodern features of Vonnegut's War novel called *Slaughterhouse-Five*. It is a life story of the main protagonist Billy Pilgrim, who gets imprisoned by Germans at the end of Second World War and witnesses the firebombing of this city. Billy has the ability to travel in time, so the reader gradually becomes familiarized with Billy's life from his childhood until his death.

The first postmodern feature of this book is the popular genre of science fiction. The author describes aliens who come from a 300-miles-distanced planet called Tralfamador. Billy is kidnapped by them and held in their Zoo so the other Tralfamadors are able to observe him. At the same time, Billy gets the opportunity to become acquainted with their philosophy of fatalism – they believe that they cannot choose to change anything about their fate. When Billy returns back on Earth after one year, he keeps spreading this philosophy and becomes very popular.

The next evidence of postmodernism is author's use of black humor, which is typical by its cynicism, nihilism and aggression, and is almost every time

used in the connection with death. Vonnegut shows this aspect on a recurring use of a sentence “So it goes.” It appears every time when mentioning death or some disaster. Vonnegut’s message might be that the only defense against useless death (for example during the Second World War, or Vietnam War) is humor.

The next feature of postmodernism is its interest in ontology. This aspect is related to author’s creation of another reality or, in this case, of another world. We could say that in this novel there are two kinds of realities. The first one is the real world of Billy Pilgrim, which consists of his war experiences, having a family and establishing his own business. The other reality is the world of fantasy, which refers to Billy’s time traveling and to the Planet of Tralfamador.

The last postmodern feature of *Slaughterhouse-Five* is the composition of the novel, which creates a specific structure; Vonnegut uses the method of retrospective writing as well as the repeating refrain “So it goes.” The linearity of the plot is affected by Billy’s time traveling so he has memories of future actions. However, all these aspects are unified in the overall picture of the plot.

The mixture of all these postmodern features appearing in this war novel reflects the postmodern aspect of vanishing border between “High” and “Low” Culture, for Vonnegut uses the popular genera of science fiction together with the the war novel.

The last chapter of this thesis presents the analyses of Vonnegut’s novel *Cat’s Cradle*, which was originally written as a final thesis for the University in Chicago in 1971, where Vonnegut majored in anthropology. This short novel tells the story of the end of the world and the author took the inspiration for writing this book in technology, science and religion.

The main protagonist, called John, explains at the beginning of the novel that he was planning to write a book about the bombing of Hiroshima. While gathering materials, he gets involved with three children of a famous scientist Felix Hoenikker, who is referred to as the “father” of atomic bomb. He also invented a special substance called ice-nine. It is an alternative structure of water that freezes at room temperature. It affects another molecules when touching them. Basically it means that it might turn everything into a frozen solid when only getting in contact with.

Most of the novel is set on a fictional island in Caribbean named San Lorenzo, which is ruled by a totalitarian man – ,Papá’ Monzano. They have

a special religion of Bokononism. ‚Papá’ Monzano gets the ice-nine from Franklin, who inherited it from his father, Felix Hoenikker. The dictator is dying of cancer and suffers terrible pains, so he decides to commit suicide by swallowing the ice-nine. After he dies, his body falls by accident into the ocean, which causes the apocalypse of the whole world, because ice-nine affects the molecules of water from his frozen body. John is one of the people who survives and writes the book about the end of the world.

The novel is written in the genre of science fiction. Although there are no alien civilizations, as in *Slaughterhouse-Five*, Vonnegut depicts the apocalyptic end of the world, which is without question a science-fiction element. Vonnegut uses this popular genre to express his doubts of world, which is ruled by machinery. Thus the individual has to struggle with the system.

Vonnegut also creates a fictional religion called Bokononism. It is a very powerful religion that is very absurd at the same time. The main belief of Bokononists is that they believe in God, who does not care about them at all. The prophet’s name is Lionel Boyd Johnson, who invented this religion and kept spreading it on San Lorenzo. The theme of a false religion might suggest the postmodern plurality in religious beliefs as well as Lyotard’s end of meta-narrations. As it is written in the first chapters of this thesis, meta-narrations are for instance ideologies and religions, which come to end in the postmodern world, where everyone has his or her own beliefs.

The next postmodern feature is author’s use of irony. The main subject of irony is science, which is embodied by Felix Hoenikker, who helped to invent the atomic bomb and ice-nine that caused the end of the world. The irony lies in the basic function of science, which is supposed to be helping people, but it has an opposite effect in this novel. Vonnegut even ironizes his name: *Felix* means *happy* in Latin. The surname *Hoenikker* might be pronounced as *Hanukkah*, which refers to Jewish festivity connected with exchanging gifts. When Felix was dying, he gave his ice-nine to his children. This situation might stand for: *Happy Hanukkah, children. I’m giving you the end of the world.*

The final postmodern feature of *Cat’s Cradle* is the use of black humor, which refers to death. There are several episodes relating to black humor in the book. It might be for example the religion of Bokononism, because it takes pride in lies that make people happy. Bokononism is prohibited on San Lorenzo but

everybody keeps practicing it, although the punishment is very cruel – he or she will be hanged by his stomach and left to die. However it has happened only a few times. There are also other senseless and pointless regulations on this fictional island, which are depicted by using black humor.

In *Cat's Cradle* the vanishing border between High and Low Culture consists in mixture of popular science fiction together with historical facts and parody.

Finally the ending chapter deals with the résumé of this thesis. I have tried to prove that the gap between the literature of High Culture and Pop Culture has been destroyed because of the postmodern condition of our society. The postmodern features of *Crying of Lot 49* are parallel realities, symbolism, conspiracy theories and plurality. Similar signs of postmodernism occur in *V.* – postmodern style of writing, postmodern protagonists and mixing of fiction and history. Kurt Vonnegut's writings show different features of postmodernism, which are science fiction, black humor, ontology and the composition of *Slaughterhouse-Five*. In *Cat's Cradle* I present following postmodern elements, which are science fiction, irony and black humor.

In general, Vonnegut mixes genres such as parody, science fiction and war novel. He also creates a fragmentary plot with temporal disorder, which means that the plot is broken and there is an erosion of sense of time. Pynchon's plots are extremely complex and his novels have a very wide scope and plurality of reality. He reflects the paranoid anxieties of a postmodern man.

Finally, the postmodern literature using elements from "High and Low" culture is dedicated to everyone. There is no more any distinction between a literary critic, who knows the right kind of taste, and a reader. This aspect correlates with the philosophy of postmodernism.

POZNÁMKY

- 1) Egon Gál a Miroslav Marcelli, Za zrkadlom moderny (Bratislava: Archa, 1991) 7.
- 2) Egon Gál, Miroslav Marcelli, Za zrkadlom moderny (Bratislava: Archa, 1991) 2.
- 3) Wolfgang Welsch, Naše postmoderní moderna (Praha: České katolické nakladatelství, 1994) 10.
- 4) Chris Garrat a Richard Appignanesi, Postmodernismus pro začátečníky (Brno: Audo, 1996) 47.
- 5) Wolfgang Welsch, Naše postmoderní moderna (Praha: České katolické nakladatelství, 1994) 11.
- 6) Wolfgang Welsch, Naše postmoderní moderna (Praha: České katolické nakladatelství, 1994) 11.
- 7) Chris Garrat a Richard Appignanesi, Postmodernismus pro začátečníky (Brno: Audo, 1996) 11.
- 8) Zygmunt Bauman, Úvahy o postmoderní době (Praha: Sociologické nakladatelství, 1995) 10-11.
- 9) Zygmunt Bauman, Úvahy o postmoderní době (Praha: Sociologické nakladatelství, 1995) 14-16.
- 10) Wolfgang Welsch, Naše postmoderní moderna (Praha: České katolické nakladatelství, 1994) 13.
- 11) Zygmunt Bauman, Úvahy o postmoderní době (Praha: Sociologické nakladatelství, 1995) 25.
- 12) Postmodernism, Wikipedia, February 2007, Wikipedia, the free encyclopedia, 24 February 2007 <<http://www.en.wikipedia.org>>.
- 13) Postmodernism, Wikipedia, February 2007, Wikipedia, the free encyclopedia, 24 February 2007 <<http://www.en.wikipedia.org>>.
- 14) Jean-Francois Lyotard, O postmodernismu (Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993) 19.
- 15) Jean-Francois Lyotard, O postmodernismu (Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993) 97.

- 16) Jean-Francois Lyotard, The Postmodern Condition: A Report on Knowledge (Manchester: Manchester University Press, 1984) 98.
- 17) Michel Foucault, Dějiny sexuality I. – Vůle k vědě (Praha: Herman & Synové, 1999) 107.
- 18) Michel Foucault, Dějiny sexuality I. – Vůle k vědě (Praha: Herman & Synové, 1999) 110.
- 19) Jacques Derrida, Texty k dekonstrukci – Práce z let 1967-1972 (Bratislava: Archa, 1993) 31.
- 20) Jacques Derrida, Texty k dekonstrukci – Práce z let 1967-1972 (Bratislava: Archa, 1993) 177.
- 21) Chris Garrat a Richard Appignanesi, Postmodernismus pro začátečníky (Brno: Audo, 1996) 172.
- 22) Wolfgang Iser, Naše postmoderní moderna (Praha: České katolické nakladatelství, 1994) 25.
- 23) Chris Garrat a Richard Appignanesi, Postmodernismus pro začátečníky (Brno: Audo, 1996) 59.
- 24) Chris Garrat a Richard Appignanesi, Postmodernismus pro začátečníky (Brno: Audo, 1996) 72.
- 25) Chris Garrat a Richard Appignanesi, Postmodernismus pro začátečníky (Brno: Audo, 1996) 74.
- 26) Chris Garrat a Richard Appignanesi, Postmodernismus pro začátečníky (Brno: Audo, 1996) 75.
- 27) Steven Connor, Postmodernist Culture (Oxford: Blackwell Publishers, 1997) 111.
- 28) Steven Connor, Postmodernist Culture (Oxford: Blackwell Publishers, 1997) 114.
- 29) Steven Connor, Postmodernist Culture (Oxford: Blackwell Publishers, 1997) 113.
- 30) Jaroslav Kušnír, Poetika americkej postmodernej prózy (Richard Brautigan a Donald Barthelme) (Prešov: IMPRESO, 2001) 5.
- 31) Jaroslav Kušnír, Poetika americkej postmodernej prózy (Richard Brautigan a Donald Barthelme) (Prešov: IMPRESO, 2001) 6.
- 32) Jaroslav Kušnír, Poetika americkej postmodernej prózy (Richard Brautigan a Donald Barthelme) (Prešov: IMPRESO, 2001) 6.

- 33) Steven Connor, Postmodernist Culture (Oxford: Blackwell Publishers, 1997) 116.
- 34) Steven Connor, Postmodernist Culture (Oxford: Blackwell Publishers, 1997) 118.
- 35) V kapitole *Obecně o postmodernismu* jsem podle W. Welsche rozdělila postmodernismus na **pravý**, který se řídí etikou pluralismu a **nepravý**, jenž se neřídí žádnými pravidly.
- 36) Steven Connor, Postmodernist Culture (Oxford: Blackwell Publishers, 1997) 130.
- 37) Jaroslav Kušnír, Poetika americkéj postmodernej prózy (Richard Brautigan a Donald Barthelme) (Prešov: IMPRESO, 2001) 8.
- 38) Steven Connor, Postmodernist Culture (Oxford: Blackwell Publishers, 1997) 132.
- 39) Steven Connor, Postmodernist Culture (Oxford: Blackwell Publishers, 1997) 134.
- 40) Leslie Fiedler, Wikipedia, January 2007, Wikipedia, the free encyclopedia, 15 July 2007 <<http://www.en.wikipedia.org>>.
- 41) Leslie A. Fiedler, "On Becoming a Pop Critic: A Memoir and Meditation," Vol. 2 American Writing Today, ed. Richard Kostelanetz (Washington D.C.: Forum Series, 1982) 23.
- 42) Fiedler používá binární rozdělení kultury, se kterými pojí následující pojmy:
- popular vs. high art
 - popular artist vs. elite artist
 - mass audience vs. professional peers
- Fiedler zařazuje první skupinu do tzv. **low culture** a druhou skupinu do tzv. **high culture**. Já jsem se rozhodla přeložit první druh kultury, který se vztahuje na první skupinu, jako **populární kulturu** a druhý druh jako **kulturu**.
- 43) Leslie A. Fiedler, "On Becoming a Pop Critic: A Memoir and Meditation," Vol. 2 American Writing Today, ed. Richard Kostelanetz (Washington D.C.: Forum Series, 1982) 24.
- 44) Leslie A. Fiedler, "On Becoming a Pop Critic: A Memoir and Meditation," Vol. 2 American Writing Today, ed. Richard Kostelanetz (Washington D.C.: Forum Series, 1982) 31.

- 45) Jaroslav Kušnír, Poetika americkej postmodernej prózy (Richard Brautigan a Donald Barthelme) (Prešov: IMPRESO, 2001) 6.
- 46) Jaroslav Kušnír, Poetika americkej postmodernej prózy (Richard Brautigan a Donald Barthelme) (Prešov: IMPRESO, 2001) 6.
- 47) V angličtině se tento aspekt nazývá *weakening of literature*
- 48) Wolfgang Welsch, Naše postmoderní moderna (Praha: České katolické nakladatelství, 1994) 24.
- 49) Český překlad eseje jsem převzala z on-line článku „Kdo je Leslie Fiedler?“ od Petra Onufer: Petr Onufer, „Kdo je Leslie Fiedler?“, Literatura-souvislosti (26.1.2003), 7.dubna 2008 <<http://www.souvislosti.cz/103/onufer.html>>.
- 50) Wolfgang Welsch, Naše postmoderní moderna (Praha: České katolické nakladatelství, 1994) 24.
- 51) Wolfgang Welsch, Naše postmoderní moderna (Praha: České katolické nakladatelství, 1994) 26.
- 52) Malcolm Bradbury, The Modern American Novel (Oxford, Oxford University Press, 1983) 161.
- 53) Malcolm Bradbury, The Modern American Novel (Oxford, Oxford University Press, 1983) 157.
- 54) Malcolm Bradbury, The Modern American Novel (Oxford, Oxford University Press, 1983) 160.
- 55) Malcolm Bradbury, The Modern American Novel (Oxford, Oxford University Press, 1983) 162.
- 56) Tony Hilfer, American Fiction Since 1940 (New York: Longman, 1992) 1.
- 57) Malcolm Bradbury a Richard Ruland, Od puritanismu k postmodernismu (Praha: Mladá fronta, 1997) 297.
- 58) Malcolm Bradbury a Richard Ruland, Od puritanismu k postmodernismu (Praha: Mladá fronta, 1997) 296.
- 59) Malcolm Bradbury a Richard Ruland, Od puritanismu k postmodernismu (Praha: Mladá fronta, 1997) 297.
- 60) Malcolm Bradbury a Richard Ruland, Od puritanismu k postmodernismu (Praha: Mladá fronta, 1997) 298.
- 61) Malcolm Bradbury a Richard Ruland, Od puritanismu k postmodernismu (Praha: Mladá fronta, 1997) 300.

- 62) Malcolm Bradbury a Richard Ruland, Od puritanismu k postmodernismu (Praha: Mladá fronta, 1997) 300.
- 63) Malcolm Bradbury a Richard Ruland, Od puritanismu k postmodernismu (Praha: Mladá fronta, 1997) 310.
- 64) Malcolm Bradbury a Richard Ruland, Od puritanismu k postmodernismu (Praha: Mladá fronta, 1997) 340.
- 65) Malcolm Bradbury a Richard Ruland, Od puritanismu k postmodernismu (Praha: Mladá fronta, 1997) 341.
- 66) Malcolm Bradbury a Richard Ruland, Od puritanismu k postmodernismu (Praha: Mladá fronta, 1997) 341.
- 67) Malcolm Bradbury a Richard Ruland, Od puritanismu k postmodernismu (Praha: Mladá fronta, 1997) 343.
- 68) Malcolm Bradbury a Richard Ruland, Od puritanismu k postmodernismu (Praha: Mladá fronta, 1997) 343.
- 69) Malcolm Bradbury a Richard Ruland, Od puritanismu k postmodernismu (Praha: Mladá fronta, 1997) 344.
- 70) Malcolm Bradbury a Richard Ruland, Od puritanismu k postmodernismu (Praha: Mladá fronta, 1997) 351.
- 71) Malcolm Bradbury a Richard Ruland, Od puritanismu k postmodernismu (Praha: Mladá fronta, 1997) 351.
- 72) Malcolm Bradbury, The Modern American Novel (Oxford, Oxford University Press, 1983) 158.
- 73) Malcolm Bradbury, The Modern American Novel (Oxford, Oxford University Press, 1983) 158.
- 74) Malcolm Bradbury a Richard Ruland, Od puritanismu k postmodernismu (Praha: Mladá fronta, 1997) 355.
- 75) Malcolm Bradbury, The Modern American Novel (Oxford, Oxford University Press, 1983) 159.
- 76) Malcolm Bradbury a Richard Ruland, Od puritanismu k postmodernismu (Praha: Mladá fronta, 1997) 357.
- 77) Petr Filip a Stanislav Kořán, „Modern Literature,“ OSU (2004), 27 May 2008 <http://www1.osu.cz/~baresova/Module_2A.pdf>.
- 78) Marcus Cunliffe, ed. The Penguin History of Literature – American Literature Since 1990 (London: Penguin Books, 1993) 333.

- 79) Marcus Cunliffe, ed. The Penguin History of Literature – American Literature Since 1990 (London: Penguin Books, 1993) 330.
- 80) Malcolm Bradbury a Richard Ruland, Od puritanismu k postmodernismu (Praha: Mladá fronta, 1997) 360.
- 81) Malcolm Bradbury, The Modern American Novel (Oxford, Oxford University Press, 1983) 164.
- 82) Thomas Pynchon, Wikipedia, August 2007, Wikipedia, the free encyclopedia, 8 October 2007 <<http://www.en.wikipedia.org>>.
- 83) Thomas Pynchon, Wikipedia, August 2007, Wikipedia, the free encyclopedia, 8 October 2007 <<http://www.en.wikipedia.org>>.
- 84) Thomas Pynchon, Wikipedia, August 2007, Wikipedia, the free encyclopedia, 8 October 2007 <<http://www.en.wikipedia.org>>.
- 85) Thomas Pynchon, Wikipedia, August 2007, Wikipedia, the free encyclopedia, 8 October 2007 <<http://www.en.wikipedia.org>>.
- 86) Thomas Pynchon, Wikipedia, August 2007, Wikipedia, the free encyclopedia, 8 October 2007 <<http://www.en.wikipedia.org>>.
- 87) Thomas Pynchon, Wikipedia, August 2007, Wikipedia, the free encyclopedia, 8 October 2007 <<http://www.en.wikipedia.org>>.
- 88) Thomas Pynchon, Wikipedia, August 2007, Wikipedia, the free encyclopedia, 8 October 2007 <<http://www.en.wikipedia.org>>.
- 89) Thomas Pynchon, Wikipedia, August 2007, Wikipedia, the free encyclopedia, 8 October 2007 <<http://www.en.wikipedia.org>>.
- 90) Thomas Pynchon, Wikipedia, August 2007, Wikipedia, the free encyclopedia, 8 October 2007 <<http://www.en.wikipedia.org>>.
- 91) Thomas Pynchon, Wikipedia, August 2007, Wikipedia, the free encyclopedia, 8 October 2007 <<http://www.en.wikipedia.org>>.
- 92) Molly Hite, “Postmodern Fiction,” The Columbian History of The American Novel, Gen. ed. Emory Elliot (New York: Columbia University Press, 1991) 705.
- 93) V originále se hlavní hrdinka románu píše Oedipa Maas.
- 94) Thomas Pynchon, Dražba série č. 49 (1966; Praha: Volvox Globator, 2004) 42.
- 95) *Potmaster* znamená nočník. Pynchon tohoto slova používá záměrně místo *postmaster* - pošťák.

- 96) Thomas Pynchon, Dražba série č. 49 (1966; Praha: Volvox Globator, 2004) 153.
- 97) Maurice Couturier, "The Death of The Real in The Crying of Lot 49," Pynchon Notes (Spring-Fall 1987), 25 January 2008
<<http://www.ham.muohio.edu/~krafftjm/pn/pn020.pdf>>.
- 98) Thomas Pynchon, Dražba série č. 49 (1966; Praha: Volvox Globator, 2004) 23.
- 99) Maurice Couturier, "The Death of The Real in The Crying of Lot 49," Pynchon Notes (Spring-Fall 1987), 25 January 2008
<<http://www.ham.muohio.edu/~krafftjm/pn/pn020.pdf>>.
- 100) Thomas Pynchon, Dražba série č. 49 (1966; Praha: Volvox Globator, 2004) 165.
- 101) John Johnston, "Toward the Schizo-Text: Paranoia as Semiotic Regime in The Crying of Lot 49," The New Essays on The Crying of Lot 49, ed. Patrick O'Donnell (Cambridge: Cambridge University Press, 1991) 47.
- 102) Molly Hite, "Postmodern Fiction," The Columbian History of The American Novel, Gen. ed. Emory Elliot (New York: Columbia University Press, 1991) 717.
- 103) Debra A. Castillo, "Borges and Pynchon: The Tenuous Symmetries of Art," The New Essays on The Crying of Lot 49, ed. Patrick O'Donnell (Cambridge: Cambridge University Press, 1991) 28.
- 104) Thomas Pynchon, Dražba série č. 49 (1966; Praha: Volvox Globator, 2004) 160.
- 105) Bernard Duyfhuizen, "Hushing Sick Transmissions: Disrupting Story in The Crying of Lot 49," The New Essays on The Crying of Lot 49, ed. Patrick O'Donnell (Cambridge: Cambridge University Press, 1991) 84.
- 106) Mark Fenster, Conspiracy Theories (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999) 14.
- 107) Thomas Pynchon, Dražba série č. 49 (1966; Praha: Volvox Globator, 2004) 41.
- 108) Thomas Pynchon, Dražba série č. 49 (1966; Praha: Volvox Globator, 2004) 154.
- 109) Kenneth Kupsch, "Finding V.," Winter 1998, Literature Online, 7 April 2008
<<http://gateway.proquest.com>>.

- 110) Elizabeth Campbell, "Metaphor And V.: Metaphysics in the Mirror," Pynchon Notes (Spring-Fall 1988), 18 February 2008 <<http://www.ham.muohio.edu/~krafftjm/pn/pn022.pdf>>.
- 111) Thomas Pynchon, V. (1963; London: Vintage Books, 2000) 53.
Volně přeloženo autorkou této práce z originálu: "There is more behind and inside V. than any of us suspected. Not who, but what: what is she. God grant that I may never be called upon to write the answer, either here or in any official report."
- 112) Richard Gray, A History of American Literature (Oxford: Blackwell Publishing, 2004) 731.
- 113) Peter Conn, Literature in America – An Illustrated History (New York: Cambridge University Press, 1989) 525.
- 114) Kenneth Kupsch, "Finding V.," Winter 1998, Literature Online, 7 April 2008 <<http://gateway.proquest.com>>.
- 115) Carol Marshall Peirce, "Pynchon's *V.* And Durrell's *Alexandria Quartet*: A Seminar in the Modern Tradition," Pynchon Notes (February 1982), 18 February 2008 <<http://www.ham.muohio.edu/~krafftjm/pn/pn008.pdf>>.
- 116) Christian Moraru, "A Companion to V.," Winter 2001, Literature Online, 7 April 2008 <<http://gateway.proquest.com>>.
- 117) Hanjo Berressem, "V. in Love, From the Other Scene to the New Scene," Pynchon Notes (February 1982), 18 February 2008 <<http://www.ham.muohio.edu/~krafftjm/pn/pn021.pdf>>.
- 118) Thomas Pynchon, V. (1963; London: Vintage Books, 2000) 404.
Volně přeloženo autorkou této práce z originálu: „You are not real. (...) Do you know what a fetish is? Something of a woman which gives pleasure but is not a woman. A shoe, a locket (...) You are the same, not real but an object of pleasure.“
- 119) Thomas Pynchon, V. (1963; London: Vintage Books, 2000) 10.
- 120) Richard Gray, A History of American Literature (Oxford: Blackwell Publishing, 2004) 731.
- 121) Malcolm Bradbury, The Modern American Novel (Oxford, Oxford University Press, 1983) 175.
- 122) Molly Hite, "Postmodern Fiction," The Columbian History of The American Novel, Gen. ed. Emory Elliot (New York: Columbia University Press, 1991) 716.

- 123) Malcolm Bradbury, The Modern American Novel (Oxford, Oxford University Press, 1983) 175.
- 124) Elizabeth Campbell, "Metaphor And V.: Metaphysics in the Mirror," Pynchon Notes (Spring-Fall 1988), 18 February 2008 <<http://www.ham.muohio.edu/~krafftjm/pn/pn022.pdf>>.
- 125) Thomas Pynchon, V. (1963; London: Vintage Books, 2000) 411.
- 126) Elizabeth Campbell, "Metaphor And V.: Metaphysics in the Mirror," Pynchon Notes (Spring-Fall 1988), 18 February 2008 <<http://www.ham.muohio.edu/~krafftjm/pn/pn022.pdf>>.
- 127) Kurt Vonnegut, Wikipedia, 11 January 2008, Wikipedia, the free encyclopedia, 16 January 2008 <<http://www.en.wikipedia.org>>.
- 128) Jaroslav Kořán, „Doslov – Fenomén zvaný Kurt Vonegut, Jr.,“ Kolíbka, Kurt Vonnegut (Praha: Mladá fronta, 1976) 217.
- 129) Joe David Bellamy a John Casey, "Kurt Vonnegut, Jr.," Conversations with Kurt Vonnegut, ed. William Rodney Allen (Jackson: University Press of Mississippi, 2001) 157.
- 130) Malcolm Bradbury, The Modern American Novel (Oxford, Oxford University Press, 1983) 167.
- 131) C.D.B Bryan, "Kurt Vonnegut, Head Bokonist," Conversations with Kurt Vonnegut, ed. William Rodney Allen (Jackson: University Press of Mississippi, 2001) 5.
- 132) Jaroslav Kořán, „Doslov – Fenomén zvaný Kurt Vonegut, Jr.,“ Kolíbka, Kurt Vonnegut (Praha: Mladá fronta, 1976) 218.
- 133) Jaroslav Kořán, „Doslov – Fenomén zvaný Kurt Vonegut, Jr.,“ Kolíbka, Kurt Vonnegut (Praha: Mladá fronta, 1976) 219.
- 134) Jaroslav Kořán, „Doslov – Fenomén zvaný Kurt Vonegut, Jr.,“ Kolíbka, Kurt Vonnegut (Praha: Mladá fronta, 1976) 223.
- 135) Joe David Bellamy a John Casey, "Kurt Vonnegut, Jr.," Conversations with Kurt Vonnegut, ed. William Rodney Allen (Jackson: University Press of Mississippi, 2001) 162.
- 136) Kurt Vonnegut, Jatka č.5 (1969; Frýdek-Místek: Alpress, s.r.o., 2002) 93.
- 137) Sacvan Bercovitch, gen. ed., The Cambridge History of American Literature – Prose Writing, 1940-1990 (Cambridge: Cambridge University Press, 1999) 125.

- 138) William Rodney Allen, ed., Introduction to Conversations with Kurt Vonnegut (Jackson: University Press of Mississippi, 2001) ix.
- 139) David Standish, "Playboy Interview," Conversations with Kurt Vonnegut, ed. William Rodney Allen (Jackson: University Press of Mississippi, 2001) 94.
- 140) Tony Hilfer, American Fiction Since 1940 (London: Longman, 1992) 98.
- 141) Joe David Bellamy a John Casey, "Kurt Vonnegut, Jr.," Conversations with Kurt Vonnegut, ed. William Rodney Allen (Jackson: University Press of Mississippi, 2001) 156.
- 142) Kurt Vonnegut, Jatka č.5 (1969; Frýdek-Místek: Alpress, s.r.o., 2002) 8.
- 143) Kurt Vonnegut, Jatka č.5 (1969; Frýdek-Místek: Alpress, s.r.o., 2002) 121.
- 144) Malcolm Bradbury, The Modern American Novel (Oxford, Oxford University Press, 1983) 168.
- 145) Kurt Vonnegut, Jatka č.5 (1969; Frýdek-Místek: Alpress, s.r.o., 2002) 32.
- 146) Malcolm Bradbury, The Modern American Novel (Oxford, Oxford University Press, 1983) 169.
- 147) Kurt Vonnegut, Jatka č.5 (1969; Frýdek-Místek: Alpress, s.r.o., 2002) 94.
- 148) Kurt Vonnegut, Jatka č.5 (1969; Frýdek-Místek: Alpress, s.r.o., 2002) 205.
- 149) David Hayman, David Michaelis, George Plimpton a Richard Rhodes, "The Art of Fiction LXIV," Conversations with Kurt Vonnegut, ed. William Rodney Allen (Jackson: University Press of Mississippi, 2001) 182.
- 150) Jaroslav Kořán, „Doslov – Fenomén zvaný Kurt Vonnegut, Jr.,“ Kolíbka, Kurt Vonnegut (Praha: Mladá fronta, 1976) 220.
- 151) Kurt Vonnegut, Kolíbka (1963; Praha: Mladá fronta, 1976) 37.
- 152) William Rodney Allen, ed., Introduction to Conversations with Kurt Vonnegut (Jackson: University Press of Mississippi, 2001) x.
- 153) Jaroslav Kořán, „Doslov – Fenomén zvaný Kurt Vonnegut, Jr.,“ Kolíbka, Kurt Vonnegut (Praha: Mladá fronta, 1976) 220.
- 154) Kurt Vonnegut, Kolíbka (1963; Praha: Mladá fronta, 1976) 52.
- 155) Kurt Vonnegut, Kolíbka (1963; Praha: Mladá fronta, 1976) 167.
- 156) Břetislav Fajkus, Filosofie a metodologie vědy (Praha: Academia, 2005) 250.
- 157) Robert Musil, "There Must Be More to Love than Death," Conversations with Kurt Vonnegut, ed. William Rodney Allen (Jackson: University Press of Mississippi, 2001) 232.

- 158) Kurt Vonnegut, Kolíbka (1963; Praha: Mladá fronta, 1976) 36.
- 159) Jaroslav Kořán, „Doslov – Fenomén zvaný Kurt Vonnegut, Jr.,“ Kolíbka, Kurt Vonnegut (Praha: Mladá fronta, 1976) 220.
- 160) David Hayman, David Michaelis, George Plimpton a Richard Rhodes, “The Art of Fiction LXIV,” Conversations with Kurt Vonnegut, ed. William Rodney Allen (Jackson: University Press of Mississippi, 2001) 182.
- 161) Steven Doloff, “Vonnegut’s Cat’s Cradle,” Fall 2004, Literature Online, 7 April 2008 <<http://gateway.proquest.com>>.
- 162) Jaroslav Kořán, „Doslov – Fenomén zvaný Kurt Vonnegut, Jr.,“ Kolíbka, Kurt Vonnegut (Praha: Mladá fronta, 1976) 220.
- 163) Peter B. High, An Outline of American Literature (New York: Longman, 1993) 199.
- Vonnegut tyto lži nazývá v originále *foma*, které Kořán překládá jako *neškodné nepravdy*.
- 164) Kurt Vonnegut, Kolíbka (1963; Praha: Mladá fronta, 1976) 75.
- 165) Kurt Vonnegut, Kolíbka (1963; Praha: Mladá fronta, 1976) 116.

BIBLIOGRAFIE

Allen, William Rodney. Ed. Conversations with Kurt Vonnegut. Jackson: University Press of Mississippi, 2001.

Bauman, Zygmunt. Úvahy o postmoderní době. Praha: Sociologické nakladatelství, 1995.

Bellamy, Joe David a John Casey. "Kurt Vonnegut, Jr." Conversations with Kurt Vonnegut. Ed. William Rodney Allen. Jackson: University Press of Mississippi, 2001. 156-167.

Bercovitch, Sacvan. Gen. ed. The Cambridge History of American Literature – Prose Writing, 1940-1990. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Berressem, Hanjo. "V. in Love, From the Other Scene to the New Scene."

Pynchon Notes (February 1982), 18 February 2008

<<http://www.ham.muohio.edu/~krafftjm/pn/pn021.pdf>>.

Bradbury, Malcolm. The Modern American Novel. Oxford, Oxford University Press, 1983.

Bradbury Malcolm a Richard Ruland. Od puritanismu k postmodernismu. Praha: Mladá fronta, 1997.

Bryan, C.D.B. "Kurt Vonnegut, Head Bokonist." Conversations with Kurt Vonnegut. Ed. William Rodney Allen. Jackson: University Press of Mississippi, 2001. 3-6.

Campbell, Elizabeth. "Metaphor And V.: Metaphysics in the Mirror." Pynchon Notes. (Spring-Fall 1988), 18 February 2008

<<http://www.ham.muohio.edu/~krafftjm/pn/pn022.pdf>>.

Castillo, Debra A. "Borges and Pynchon: The Tenuous Symmetries of Art," The New Essays on The Crying of Lot 49. Ed. Patrick O'Donnell. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 21-46.

Conn, Peter. Literature in America – An Illustrated History. New York: Cambridge University Press, 1989.

Connor, Steven. Postmodernist Culture. Oxford: Blackwell Publishers, 1997.

Couturier, Maurice. "The Death of The Real in The Crying of Lot 49." Pynchon Notes (Spring-Fall 1987). 25 January 2008
<<http://www.ham.muohio.edu/~krafftjm/pn/pn020.pdf>>.

Cunliffe, Marcus. Ed. The Penguin History of Literature – American Literature Since 1990. London: Penguin Books, 1993.

Derrida, Jacques. Texty k dekonstrukci – Práce z let 1967-1972. Bratislava: Archa, 1993.

Doloff, Steven. "Vonnegut's Cat's Cradle." Fall 2004. Literature Online. 7 April 2008 <<http://gateway.proquest.com>>.

Duyfhuizen, Bernard. "Hushing Sick Transmissions: Disrupting Story in The Crying of Lot 49." The New Essays on The Crying of Lot 49. Ed. Patrick O'Donnell. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 79-93.

Fajkus, Břetislav. Filosofie a metodologie vědy. Praha: Academia, 2005.

Fenster, Mark. Conspiracy Theories. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

Fiedler, Leslie. "On Becoming a Pop Critic: A Memoir and Meditation." Vol. 2 American Writing Today. Ed. Richard Kostelanetz. Washington D.C.: Forum Series, 1982.

Filip Petr a Stanislav Kolář. „Modern Literature.“ OSU (2004). 27 May 2008
<http://www1.osu.cz/~baresova/Module_2A.pdf>.

Foucault, Michel. Dějiny sexuality I. – Vůle k vědění. Praha: Herman & Synové, 1999.

Gál Egon a Miroslav Marcelli. Za zrkadlom moderny. Bratislava: Archa, 1991.

Garrat Chriss a Richard Appignanesi. Postmodernismus pro začátečníky. Brno: Audo, 1996.

Gray, Richard. A History of American Literature. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

Hayman David, David Michaelis, George Plimpton a Richard Rhodes. “The Art of Fiction LXIV.” Conversations with Kurt Vonnegut. Ed. William Rodney Allen. Jackson: University Press of Mississippi, 2001. 168-197.

High, Peter B. An Outline of American Literature. New York: Longman, 1993.

Hilfer, Tony. American Fiction Since 1940. New York: Longman, 1992.

Hite, Molly. “Postmodern Fiction.” The Columbian History of The American Novel. Gen. ed. Emory Elliot. New York: Columbia University Press, 1991. 697-725.

Johnston, John. “Toward the Schizo-Text: Paranoia as Semiotic Regime in The Crying of Lot 49.” The New Essays on The Crying of Lot 49. Ed. Patrick O’Donnell. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 47-78.

Kořán, Jaroslav. „Doslov – Fenomén zvaný Kurt Vonegut, Jr.“ Kolíbka. Kurt Vonnegut. Praha: Mladá fronta, 1976. 216-223.

Kupsch, Kenneth. "Finding V." Winter 1998. Literature Online. 7 April 2008 <<http://gateway.proquest.com>>.

Kurt Vonnegut. Wikipedia, 11 January 2008. Wikipedia, the free encyclopedia. 16 January 2008 <<http://www.en.wikipedia.org>>.

Kušnír, Jaroslav. Poetika americkej postmodernej prózy (Richard Brautigan a Donald Barthelme). Prešov: IMPRESO, 2001.

Leslie Fiedler. Wikipedia. January 2007. Wikipedia, the free encyclopedia. 15 July 2007 <<http://www.en.wikipedia.org>>.

Lyotard, Jean-Francois. O postmodernismu. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993.

Lyotard, Jean-Francois. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. Manchester: Manchester University Press, 1984.

Moraru, Christian. "A Companion to V." Winter 2001. Literature Online. 7 April 2008 <<http://gateway.proquest.com>>.

Musil, Robert. "There Must Be More to Love Than Death." Conversations with Kurt Vonnegut. Ed. William Rodney Allen. Jackson: University Press of Mississippi, 2001. 230-239.

Peirce, Carol Marshall. "Pynchon's *V*. And Durrell's *Alexandria Quartet*: A Seminar in the Modern Tradition." Pynchon Notes. (February 1982), 18 February 2008 <<http://www.ham.muohio.edu/~krafftjm/pn/pn008.pdf>>.

Postmodernism. Wikipedia. February 2007. Wikipedia, the free encyclopedia. 24 February 2007 <<http://www.en.wikipedia.org>>.

Pynchon, Thomas. Dražba série č. 49. 1966. Praha: Volvox Globator, 2004.

Pynchon, Thomas. V. 1963. London: Vintage Books, 2000.

Standish, David. "Playboy Interview." Conversations with Kurt Vonnegut. Ed. William Rodney Allen. Jackson: University Press of Mississippi, 2001. 66-76.

Thomas Pynchon. Wikipedia. August 2007. Wikipedia, the free encyclopedia. 8 October 2007 <<http://www.en.wikipedia.org>>.

Vonnegut, Kurt. Jatka č.5. 1969. Frýdek-Místek: Alpress, s.r.o., 2002.

Vonnegut, Kurt. Kolíbka. 1963. Praha: Mladá fronta, 1976.

Welsch, Wolfgang. Naše postmoderní moderna. Praha: České katolické nakladatelství, 1994.

ANOTACE

Tématem této diplomové práce je „Hlavní rysy postmodernismu v románech Thomase Pynchona *Dražba série č.49* a *V.* a v románech Kurta Vonneguta *Jatka č.5* a *Kolíbka*“. Práce se zabývá rozbořem těchto románů, které jsou vybrány jako reprezentativní texty postmoderní literatury. Základním východiskem této práce je, že v postmoderní literatuře se stírají rozdíly mezi takzvanou „náročnou“ („vysokou“, uměleckou) a „nenáročnou“ („nízkou“, populární) literaturou. Hlavními rysy postmodernismu v románech Thomase Pynchona jsou paralelní reality, sémiotika postmoderního textu, konspirační teorie, postmoderní pluralita, postmoderní styl psaní, postmoderní protagonisté a fiktivní prvky prolnuté s historickými fakty. Dílčími znaky postmodernismu ve vybraných románech Kurta Vonneguta jsou science fiction, černý humor, ontologický rozměr postmoderního díla, kompozice knihy a ironie. Na základě určení postmoderních znaků jednotlivých románů je výše stanovená hypotéza potvrzena., protože oba autoři kombinují ve svých dílech prvky „náročné“ a „nenáročné“ literatury.