

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

Ústav románských studií

Italianistika

Bakalářská práce

autor práce: Alžběta Novotná

Postmoderní román: *Foucaultovo kyvadlo* Umberta Eca

The postmodern novel: *Foucault's pendulum* by Umberto Eco

Praha 2011

vedoucí práce: PhDr. Alice Flemrová, PhD.

Tímto děkuji PhDr. Alici Flemrové, PhD., za vedení bakalářské práce, za odborné konzultace a cenné rady.

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

V Táboře dne 25. 7. 2011

Abstrakt a klíčová slova

Úvodní část práce podává krátký přehled bibliografie Umberta Eca a věnuje se souhrnu postmoderních prvků v autorově románové tvorbě. Těžištěm práce je rozbor Ecova románu *Foucaultovo kyvadlo*, a to nejprve jeho obsahové stránky (příběh, postavy, historické a kulturní odkazy) a poté formální stránky (narativní struktura, interpretace, úrovně čtení a intertextualita). V závěru je román zasazen do kontextu autorovy románové tvorby.

Klíčová slova: současná italská literatura - postmoderní román - Umberto Eco - *Foucaultovo kyvadlo*

The abstract and key words

Introducing part of the work is focused on short summary of Umberto Eco's bibliography and postmodern elements in author's novel writings. The focal point of the work is analysis of Eco's novel *Foucault's pendulum*, first the subject aspect (story, characters, cultural and historical references), then the formal aspect (narrative structure, interpretation, levels of reading and intertextuality). In conclusion, the novel is introduced in context of author's novel writings.

Key words: contemporary Italian literature - postmodern novel - Umberto Eco - *Foucault's pendulum*

Obsah

| | | |
|-------|---|----|
| 1 | Úvod..... | 6 |
| 2 | Postmoderní prvky v románech Umberta Eca | 8 |
| 3 | Foucaultovo kyvadlo..... | 12 |
| 3.1 | Obsahová stránka | 12 |
| 3.1.1 | Příběh..... | 12 |
| 3.1.2 | Historické a kulturní odkazy..... | 16 |
| 3.2 | Formální stránka..... | 25 |
| 3.2.1 | Narativní struktura | 25 |
| 3.2.2 | Interpretace – realita a fikce..... | 28 |
| 3.2.3 | Úrovně čtení a intertextualita..... | 33 |
| 3.3 | Foucaultovo kyvadlo v kontextu autorovy románové tvorby | 37 |
| 4 | Závěr | 42 |

1 Úvod

Představa Foucaultova kyvadla, jediného pevného bodu ve vesmíru, se jeví v době, ve které už dávno netáhnou pod jménem božím křížové výpravy dobývat Kristův hrob a víry se kácí pod tíhou vědeckých objevů, jako to jediné, čeho se člověk ve zmateném a smysl postrádajícím světě může zachytit. Nehybný bod, na němž je kyvadlo zavěšeno a na který nepůsobí rotace Země, se svou neotřesitelnou jistotou fyzikálních zákonů představuje pro protagonisty stejnojmenného románu Casaubona a Jacopa Belba záchranu i zkázu zároveň. Eco se podobně jako Casaubon s Foucaultovým kyvadlem jakožto vědeckým pokusem setkal poprvé v Paříži a jeho dojem byl natolik silný, že si ho vybavil po třiceti letech, když si kladl otázku, o čem by mohl psát (Eco, 2004, s. 291).

Umberto Eco, narozen 1932 v piemontské Alessandrii, je znám nejen svou románovou tvorbou, ale i množstvím odborných publikací na poli sémiotiky, estetiky a literární vědy. Z nejznámějších lze uvést *Otevřené dílo* (1962), *Lector in fabula* (1979, č. 2010), *Meze interpretace* (1990, č. 2004), *Umění a krása ve středověké estetice* (1987, č. 1998), *Pojednání o obecné sémiotice* (1975), *Sémiotika a filosofie jazyka* (1984) či *Hledání dokonalého jazyka v evropské kultuře* (1993, č. 2001). Některé eseje a přednášky vyšly souhrnně ve svazcích *Šest procházek literárními lesy* (1994, č. 1997) a *O literatuře* (2002, č. 2004), z autorových novinových příspěvků vznikly knihy *Minimální deník* (1963) a *Druhý minimální deník* (1992), z dalších děl můžeme zmínit do češtiny přeložené *Skeptikové a těšitelé* (1964, č. 1995) a *Jak napsat diplomovou práci* (1977, č. 1997). Jeho románová tvorba spadá do pozdějšího období, první román *Jméno růže* (1980, č. 1985) napsal Eco až ve svých čtyřiceti osmi letech. Následovaly romány *Foucaultovo kyvadlo* (1988, č. 1991), *Ostrov včerejšího dne* (1994, č. 1995), *Baudolino* (2000, č. 2001), *Tajemný plamen královny Loany* (2004, č. 2005) a v češtině doposud nevydaný *Pražský hřbitov* (2010).

V práci bude po obecnější charakteristice postmoderních prvků v Ecově románové tvorbě rozebrána obsahová a formální stránka *Foucaultova kyvadla*, přičemž v druhé části bude uplatněn postup rozboru románu s využitím autorových odborných publikací. Autorovo narativní dílo tak bude analyzováno na základě jeho odborných děl věnovaných příslušné problematice. Ta se týká zejména otevřeného díla, modelového čtenáře či limitů interpretace. Ecův druhý román tedy bude zkoumán prostřednictvím

jeho náhledu na uvedená literárněvědná témata. Závěrečná kapitola se bude týkat místa a významu *Foucaultova kyvadla* v celé Ecově románové tvorbě, krátce pojedná o vývoji autorova stylu a opakujících se motivů v kontextu zbylých čtyř románů a zmíní okolnosti vzniku *Foucaultova kyvadla*, tak jak je autor představuje v knize *O literatuře*.

2 Postmoderní prvky v románech Umberta Eca

Pojem postmodernismus je obtížné definovat, nejedná se zcela o svébytný literární směr, spíše o použití určité množiny prvků či postupů v literární tvorbě, díky kterým se dotyčný autor, popřípadě některá z jeho děl dají označit jako postmoderní. V průběhu dvacátého století nabývají postmoderní tendence v literatuře na síle a do jisté míry se projevují i v některých dílech zařazených pod jiný směr. V současné době je postmodernismus v literatuře značně rozšířen i zásluhou požadavků čtenářské veřejnosti, jíž nabízí několik úrovní estetického vnímání.

V kontextu italské literatury lze za první postmoderní díla označit dva romány, které vyšly krátce po sobě – *Když jedné zimní noci cestující* Itala Calvina (1979) a již zmiňované *Jméno růže* Umberta Eca (1980). Eco na svém prvním románu pracoval dva roky (Eco, 2004, s. 289), literárně teoretickými otázkami, které spadají do postmodernismu, se však zabýval již poměrně dlouhou dobu předtím. Jeho romány se mohou jevit jako aplikace jím dříve rozebíraných témat, nebo alespoň jako využití postupů, které jsou obecně označovány jako postmoderní, v případě *Jména růže* se jedná především o metanarativitu a intertextualitu. Ve stejném roce, kdy vyšel Calvinův román *Když jedné zimní noci cestující*, tedy o rok dříve než *Jméno růže*, vydal Eco odbornou publikaci *Lector in fabula* (v českém překladu *Role čtenáře*). Eco dodává, že ačkoli se on i Calvino věnovali v té době stejným otázkám, vznikly obě knihy zcela nezávisle na sobě (Eco, 1997, s. 7-8); hlavním tématem je přítomnost čtenáře v příběhu. Calvinův příběh je věnován výhradně knihám, čtenářům a jejich rozličným přístupům ke čtení.

Mezi rysy postmodernismu obecně patří autorovo zaměření se na čtenáře, kterému je dána možnost podílet se na příběhu. Ke spolupráci je čtenář vybízen především otevřenou formou díla, které má zpravidla otevřený konec a celková interpretace závisí pouze na čtenáři.

Postmoderní tvorba Umberta Eca se vyznačuje několika prvky, které jsou v různé míře uplatněny ve všech jeho románech. Jako ty nejpodstatnější lze jmenovat intertextovou ironii a intertextový dialogismus (podrobněji rozebráno v kapitole 3.2.3.), sémiotiku a v neposlední řadě metanarativitu, autorovu vypravěčskou strategii využívat k prezentaci příběhu formu rukopisu, který je buď sepsán samotným protagonistou, nebo je čtenáři předložen jako „nalezený“.

Metanarativní strategie není typická pouze pro postmodernismus, naopak je běžně rozšířena v moderní literatuře vůbec. Spočívá v projevu autorského hlasu vypravěče, který se nad vyprávěním zamýšlí, popřípadě vyzývá čtenáře ke spolupráci. Text tak provádí svou vlastní reflexi (Eco, 2004, s. 201). Jako zvláštní případ metanarativity uvádí Eco tzv. „umělý dialogismus“, kdy se vypravěči dostane do rukou rukopis, o kterém v průběhu jeho převyprávování rozvažuje a hodnotí ho (Eco, 2004, s. 202). Téměř vzorovými příklady jsou romány *Jméno růže* a *Ostrov včerejšího dne*, v prvním případě zasahuje hlas autora pouze na začátku při objasňování okolností nalezení rukopisu, který je ovšem pouze přepsanou verzí rukopisu původního. Množstvím odkazů na jiná díla a autory jako by chtěl objasnit jeho autentičnost, avšak zároveň upozorňuje na své pochyby. Dochází k zahalení zdrojů, kterého by si měl čtenář povšimnout dříve, než bude ve čtení pokračovat, neboť to ovlivní jeho náhled na příběh (Eco, 2004, s. 205). Dále už se hlas autora do vyprávění nevměšuje a román končí Adsonovým závěrem po sepsání příběhu. V *Ostrově včerejšího dne* je hlas autora velice dobře patrný od začátku do konce, a to především díky použití třetí osoby ve vyprávění a také díky hojným komentářům adresovaným Robertovu počínání na lodi. Vypravěč, který údajně čerpá přímo z Robertových písemností, které jako zázrakem neshořely při požáru lodi, se vyjadřuje velice objektivně a kriticky k tomu, jak Roberto líčí sám sebe, svou minulost i události na palubě Daphne.

Tzv. „double-coding“ úzce souvisí jak s metanarativitou, tak s intertextovou ironií a dělí publikum na širší veřejnost a na zasvěcenou menšinu, která je schopna rozpoznat intertextové odkazy, ať již ironické či ne. Pro demonstraci svého užití intertextových citací zmiňuje Eco u *Ostrova včerejšího dne* umístění dvojníka povinného pro barokní romány či zvraty a dialogy ve stylu Dumase (Eco, 2004, s. 215, 221). Počáteční otázka protagonisty, zda je ostrov skutečně ostrov, nebo pevnina, odkazující na Vernův *Tajuplný ostrov* (Eco, 2004, 215) je příkladem intertextové ironie, stejně jako slovo „přirozeně“ na začátku *Jména růže* u představení nalezeného rukopisu, zde má ovšem i význam explicitní citace, která odkazuje k Manzoni (Eco, 2004, s. 205-206). Jméno vyšetřujícího františkána v témže románu, Vilém z Baskervillu, zase navede čtenáře na dvojici z knih Arthura Conana Doylea. Sherlock Holmes coby bystrý pozorovatel řeší záhady pomocí metody dedukce (ve skutečnosti se jedná o abdukci, Eco, 2009, s. 172) doprovázen svým naivním přítelem, kterému koresponduje Adso. Oslovení „Můj

výtečný Adsona“ (Eco, 1988, s. 25) nápadně připomene častokrát opakované Holmesovo oslovení „Můj drahý Watsone“.

Předchůdce intertextuality spatřuje Eco v Borgesovi, v jehož knihách je možno kromě odkazů na jiné knihy i propojit jejich světy (Eco, 2004, s. 112). Vlivu Borgese na svou tvorbu pak věnuje celou kapitolu knihy *O literatuře*, ve které přemítá nad jeho prokazatelným, ať už vědomým či nevědomým ovlivněním. Dále pak nad situací, v níž lze jen těžko určit, zda Borges je tvůrcem určitých nápadů či tendencí, nebo je přejal z již existující kultury, ze které autoři čerpají nezávisle na sobě. Zjevnou inspirací od Borgese je představa knihovny a labyrintu ve *Jménu růže*, kterou Eco vytvořil s myšlenkou na Borgesovu knihovnu, či Golem ve *Foucaultově kyvadle*, univerzální inspirací pak například spory o autenticitě děl Williama Shakespeara, která jsou podle některých teorií připisována Francisi Baconovi (Eco, 2004, s. 114-129).

Příběh většiny Ecových románů je obvykle zaostřen na knihy a na to, jakým způsobem ovlivňují protagonisty. Ve *Jménu růže* se kolem nich točí veškerý děj – nejvýznamnější částí kláštera, dokonce důležitější než samotná bazilika, je knihovna, která počtem knih i vzácnými svazky předčí všechny ostatní knihovny křesťanského světa. Hlavní prací mnichů je opisování svazků ve skriptoriu, kde se nad jejich obsahem vedou hojně diskuze. Předmětem, kvůli kterému přijde o život mnoho mnichů včetně knihovníka a jeho pomocníka, je opět kniha, a to druhá část Aristotelovy Poetiky, která pojednává o komedii. Ačkoli je druhá kniha Poetiky ztracena a zachovaly se pouze poznámky starověkých autorů k tomuto dílu a zlomky jiných Aristotelových knih, které na ni odkazují, Eco v jedné ze závěrečných kapitol představuje fiktivní úvod tohoto díla (Eco, 1988, s. 451). Vilém z Baskervillu také Adsona poučí o metodě získání informací o určité knize četbou knih jiných: „Abyste se dozvěděl, co obsahuje nějaká kniha, musíte číst jiné knihy?“ – „Někdy to jinak nejde. Knihy často mluví o jiných knihách.“ (Eco, 1988, s. 277) Ve *Foucaultově kyvadle* pracuje trojice protagonistů v nakladatelství a jsou to právě knihy a rukopisy, odkud čerpají kulturní a historické znalosti a které pro ně představují takřka nevyčerpatelný zdroj inspirace při tvorbě Plánu. U *Ostrova včerejšího dne* a *Baudolina* není téma knih stěžejní, přesto určité náznaky zůstávají. Roberto de la Grive v *Ostrově včerejšího dne* kompenzuje svou nenaplněnou milostnou touhu a žárlivost na neexistujícího bratra vymyšlením Románu, který si po čase i pod vlivem událostí na lodi začne plést se skutečností. Pro Baudolina představuje ztráta kroniky těžkou ránu a potřebuje svůj příběh někomu sdělit, byť už jen v ústním podání.

V Tajemném plamenu královny Loany se protagonista Yambo Bodoni opět nalézá v prostředí knih – pracuje v antikvariátu. Po ztrátě biografické paměti jsou citáty z knih to nejosobnější, co si dokáže vybavit, a především skrze příběhy literárních hrdinů svého dětství a jejich četbu se snaží zrekonstruovat průběh svého vlastního života.

3 Foucaultovo kyvadlo

3.1 Obsahová stránka

3.1.1 Příběh

Protagonistou a zároveň vypravěčem je Casaubon, zpočátku student Milánské university, později zaměstnanec nakladatelství Garamond. V knize není uvedeno jeho křestní jméno, přátelé ho oslovují příjmením, od své budoucí přítelkyně Liy pak získá přezdívkou Pim. Se svými spolupracovníky z nakladatelství Jacopem Belbem a Diotallevim odhalují a konstruují na základě tzv. poselství z Provins Plán na ovládnutí světa vymyšlený templáři. Tato na první pohled nevinná hra se jim však nebezpečným způsobem vymkne z rukou ve chvíli, kdy se o Plánu dozví hrabě Agliè, který jej bere vážně. Sami jeho strůjci se potom ocitají na pomezí reálných a smyšlených faktů, už v nejistotě jestli si Plán opravdu vymysleli, nebo jestli skutečně existuje.

Chronologicky začíná příběh ve třetí kapitole, v roce 1970, v revolučním Miláně. Casaubon jako student filologie na Milánské universitě dokončuje svou disertační práci o templárech. Právě templářů se týkají jeho první diskuse s Jacopem Belbem, se kterým se setkal v Piladeho bistro, kam revoluční ovzduší přivádělo intelektuály. Belbo Casaubona požádá, aby se jako odborník na templáře přišel podívat do nakladatelství Garamond, kde pracuje, na nějaké rukopisy týkající se tohoto tématu. Seznámí se tak s jeho kolegou Diotallevim, a téhož večera jim Casaubon převypráví působivou historii templářského řádu. Později, při náhodném setkání, pozve Belbo Casaubona na konzultaci rukopisu plukovníka Ardentiho, týkajícího se rovněž templářů. Ardenti je seznámí se svou teorií o sídle rytířů Templu v Provins a se svým pátráním ve stopách zmizelého hledače pokladů Ingolfa, který v podzemí Provins našel starožitnou skříňku a též dokument, jehož kopii Ardenti objevil v Ingolfově pracovně. Tento zašifrovaný text prezentuje jako poněkud fantastický plán templářů předávat si ze skupiny na skupinu po sto dvaceti letech tajemství řádu týkající se svatého grálu. Po publikaci svého rukopisu očekává, zda bude kontaktován. Poprvé zde také zazní jméno Rakosky, které bude později jedním ze pseudonymů Aglièho. Plukovník však za záhadných okolností zmizí z hotelového pokoje, a po krátké dohodě se Casaubon a Belbo rozhodnou zatajit policii existenci dokumentu z Provins a Ardentiho teorii. Ačkoli tyto události nebudou mít žádný bezprostřední vývoj a vyšetřování, stejně jako celá historie

s Ardentim, se uzavře, je to zlomový bod děje, neboť je zde poprvé zmíněn Plán templářů, jehož přehodnocování bude mít v budoucnu pro hrdiny dramatické následky.

Další část románu se odehrává v Brazílii, kam Casaubon odjel s přítelkyní Amparo. Díky vlivu exotických rituálů a okultních náboženství se seznámí s Agliem, který má velice rozsáhlé znalosti kultury. Agliè se rovněž se snaží vyvolat dojem, že je velice starý, padne také poprvé zmínka o hraběti Saint-Germain, do kterého se s oblibou vtěluje. Casaubon se začne zabývat historií rosekruciánů, což se neobejde bez jistých souvislostí s templáři a rovněž s Ardentihó Poselstvím, a na scénu také vstupuje profesor Bramanti se svými přednáškami na téma Bratrstvo růže a kříže. Kapitola končí popisem obřadu umbanda, na který vzal Agliè Casaubona a Amparo, na tu však obřad měl nežádoucí účinek. Amparo po nepříjemném zážitku opouští Brazílii a Casaubon se po roce vrací zpátky do Itálie.

Zde se snaží vyrovnat s kulturními a politickými změnami. Při volbě povolání se Casaubon rozhodne využít svých humanitních znalostí a založí si kancelář kulturních informací s využíváním techniky souvislostí. V té době se také seznámí s přítelkyní Liou a znovu se setká s Belbem, který ho představí panu Garamondovi. Ten má pro Casaubona obchodní nabídku – spolupráci s nakladatelstvím, konkrétně vyhledávat ilustrace pro encyklopedii Podivuhodné dobrodružství kovů. Záhy Casaubon pochopí obchodní vztahy mezi seriózním nakladatelstvím Garamond a jeho druhou částí, nakladatelstvím Manunzio, které vlastní rovněž pan Garamond a kde poskytuje prostor méně hodnotným autorům. Belbo si pořídí počítač, který pojmenuje Abulafia, kam si ukládá vše, včetně později Casaubonem nalezených souborů. Po setkání pracovníků Garamonda s profesorem Bramantim, který je zaměřen na okultní vědy, rozvine pan Garamond plán pro obě svá nakladatelství, projekt Hermes, který prostřednictvím hermetické edice Odhalená Isis využije vkusu čtenářů i autorů a tak vydělá peníze Manunziu, respektive i Garamonda. V rámci tohoto projektu navštíví Casaubon, Belbo a Diotallevi hraběte Aglièho, kterého vzhledem k jeho rozsáhlým znalostem požádají o případné konzultace, u Belba však vyvolá jistou nelibost, neboť má spirituální vztah s jeho přítelkyní Lorenzou Pellegriniovou. Casaubon se také seznámí s vycpavačem zvířat z vedlejší kanceláře, panem Salonem, který má zvláštního koníčka – zajímá se o podzemí a o království Agarratu skryté ve středu Země. Během rozhovoru se v souvislosti s templářským pokladem v podzemí zmíní o zmizelém plukovníkovi a vyvolá tak v Casaubonovi nepříjemný dojem, že toho o něm ví víc, než je mu milé.

Kapitola končí výletem Casaubona, Belba, Diotalleviho, Lorenzy, pana Garamonda a Aglièho napřed do Belbovy vily u Turína, kde Belbo opět odhalí něco ze své minulosti, poté do luxusní vily, kde se koná jakási okultní slavnost, které se mezi jinými hosty účastní i Bramanti a Salon. Agliè své přátele ještě vezme do lesa, aby mohli zpovzdálí sledovat pohanský obřad kněžek. Zpátky na pevnou zem přivede od analogií Casaubona Lia, která čeká dítě, a on se částečně vymaní svodům nepodložených souvislostí.

Následující rok se Casaubonovi narodí syn, který společně s Liou tvoří v jeho životě tu reálnou část, neboť většinu času mu zabere vymýšlení Plánu s Belbem a Diotallevim. Casaubon už pracuje na plný úvazek v nakladatelství Garamond. Tam na Belbově počítači Abulafiovi začnou jejich první experimenty s kombinacemi vložených faktů, jejichž výsledky ze zábavy začnou interpretovat, jako by to byla fakta pravá, a tím si začnou pohrávat s realitou. Casaubon navštíví hrad Tomar a v souvislosti s templářskou historií a nedávným ovlivněním možnými interpretacemi se vrátí k poselství, které tehdy vyložil Ardentí. S Belbem a Diotallevim pak zrekonstruuji místa šesti templářských skupin, které si měly předávat tajemství po sto dvaceti letech, i roky, včetně údajného přerušení linie mezi Anglií a Francií kvůli reformě kalendáře. Jejich teorie zahrnuje i rosekruciánské manifesty, které vytvořili templáři v Německu ve snaze kontaktovat ostatní templáře. Z této rekonstrukce se jim však Plán zvrhne v hledání stále nových souvislostí, a tak jsou do Plánu zahrnuti rosekruciáni, zednáři, středověcí alchymisté jako John Dee nebo Kelly, jezuité, Postel, Saint-Germain, Protokoly a mnoho jiného, včetně Foucaultova kyvadla. Vycházejí stále z reálných událostí a faktů, které podle potřeby nabalují na kostru Plánu. Stále ale nevědí, co by to templářské tajemství mělo být, tak si jednoduše vymyslí existenci mapy, která ve stanoveném dni pod pařížským Foucaultovým kyvadlem ukáže místo, odkud ovládnout tellurické proudy, a tedy i celý svět. Mezitím vzrůstá v nakladatelství vliv Aglièho, který o Plánu neví, ale začíná tušit, že na něčem velkém pracují, důkazem toho je jeho zájem o zmínku skupiny Tres, kterou si přátelé vymysleli. Ti se zas naopak zabývají jeho zálibou dělat ze sebe hraběte Saint-Germaina, který často vystupuje jako hrabě Rakoczi či používá obdobná jména. Zatímco Belbo Plánu očividně propadá, což dokazuje i obsah jeho souborů, Diotallevi vážně onemocní. Casaubona drží ve střízlivém duchu Lia, která ho požádá, aby odjel na dovolenou, kde mu předloží svůj výklad údajného templářského poselství. Poté, co Casaubonovi vysvětlí a dokáže, že jde o pouhý seznam zboží, ukáže se celá ironie jejich Plánu, který se zakládal na mylné interpretaci a na skutečnosti, že se nechali přesvědčit Ardentího chybným výkladem. Lia také Casaubona

varuje, že si zahrávají s ohněm, pokud té jejich hře někdo uvěří a bude ji brát vážně, což se později ukáže jako pravda.

Na tomto místě se v ději román přesouvá na začátek knihy, přesněji do druhé kapitoly, kdy se Casaubon vrátí z dovolené. Diotallevi je v nemocnici a Belbo v nakladatelství také není. Následující den mu Belbo volá z Paříže a rozrušeně Casaubonovi sdělí, že Plán je skutečný a že ho pronásledují templáři, kteří jsou přesvědčeni, že má mapu. Dá mu stručné pokyny, aby si vše přečetl v jeho pařížském pokoji na Abulafiovi, poté je telefonát přerušen. Casaubon je z toho zmaten, neví už, čemu má věřit. Ví, že si Plán vymysleli oni, nicméně odletí do Paříže a v Belbově pokoji se dostane přes heslo k souborům Abulafii.

V sedmé kapitole, která je chronologicky včleněna do druhé, se Casaubon z Belbových souborů dovídá, co se dělo za jeho nepřítomnosti. Ze žárlivosti k Lorenze prozradí Belbo Aglièmu celý Plán, aby ho jako zvláštní druh pomsty navedl na fiktivní mapu a učinil z něj tak postavu Plánu. Také Aglièho přesvědčí, že mapu zničil, a on je jediný, kdo si ji pamatuje, což potom vede k pasti, kterou mu Agliè nastraží, a tak ho on a Tamti, kteří se představí jako Tres, přinutí přiletět do Paříže.

Nyní se román vrací na úplný začátek, do 23. června před muzeum Conservatoire v Paříži. Casaubon vidí Foucaultovo kyvadlo poprvé v životě a je jím ohromen. Přes svůj zmatený a nejistý duševní stav se rozhodne ukrýt se v muzeu a počkat na cokoli, co se má v noci stát. Na dobu čekání v kabině periskopu jsou v různých dějově předešlých kapitolách odkazy, tyto hodiny využil k přemýšlení nad událostmi a jejich přehodnocováním.

Poslední tři kapitoly už chronologicky sledují děj příběhu. Casaubon je v muzeu svědkem obřadu pod kyvadlem, který řídí Agliè, mezi účastníky jsou i Salon, Bramanti a zmizelý Ardent. Belbo je předveden spoutaný, mají i zhypnotizovanou Lorenzu. Obřad s médii se zhmotňováním Kellyho, Khunratha a hraběte Saint-Germaina se zvrhne ve chvíli, kdy Agliè v zuřivosti nad posledním vyvolaným, kterého prohlašuje za lháře, napadne médium. Je jasné, že Agliè se chce sám zmocnit tajemství a stát se tak nadřazeným, situace se mu ale vymyká z rukou, Belbo navíc stále odmítá mluvit a prozradit domnělé tajemství. Děj pod kyvadlem pak dostane spád: Lorenza se pokusí Belba ochránit, je ale probodena a v nastalém zmatku někdo podtrhne Belbovi stůl pod nohama, takže se kyvadlo uvede do chodu a k němu oprátkou přivázaný Belbo je zmítán

s ním. Casaubon v šoku opustí muzeum a nejistý si tím, co má dělat, sdělí vše terapeutovi doktoru Wagnerovi. Z telefonátu od sekretářky nakladatelství se dozví, že Diotallevi zemřel.

Casaubon, který už neví, co se skutečně stalo a co se odehrálo jen v jeho mysli, se rozhodne jet do Belbovy vily, kde se dozví poslední kapitoly z jeho minulosti. Nakonec ve vyrovnaném stavu sepíše všechny události a čeká, až si pro něj Tamti přijdou. Plně si uvědomí ironii své situace, že ať vše popře stejně jako Belbo, nikdy mu neuvěří, že si celý Plán jen vymysleli, a nakonec je to stálo život.

3.1.2 Historické a kulturní odkazy

Templářský řád představuje výchozí bod pro Plán, je ale i úzce spjat s postavou Casaubona. Přes náhodný výběr referátu, disertační práci o procesech a zábavný večer s templářskou historií v baru u Piladeho se dostává do kontaktu se spisovatelem, pro které jsou templáři nevyčerpatelným zdrojem rozmanitých teorií a spekulací. Tito spisovatelé, v románu označení žertovným pojmem „spisovatelští d'áblíci“, se vyznačují sklonem připisovat templářům velká tajemství a dávat je do souvislosti s nejrůznějšími fakty, neboť jak při pokusech s Abulafiou podotkl Belbo: „Templáři souvisejí vždy se vším.“ (Eco, 1991, s. 408) K těmto autorům, kteří ironizujícím způsobem reprezentují ty skutečné, stojí v protikladu kritický přístup Casaubona, který naopak koresponduje s přístupem Eca k populárně naučné literatuře o templářském řádu.

Eco se ve *Foucaultově kyvadle* zpočátku vyhýbá tomu, aby templářům přisoudil nějaké tajemství. Jeho přístup k prezentaci templářů v románu je střízlivý – Casaubon je představuje svým kolegům z čistě historického hlediska, v disertační práci se operuje pouze s fakty. Hned při první příležitosti u konzultace rukopisu o templářích se vyjádří odmítavě vůči názoru založenému na legendě o voze se senem, podle které skupina templářů unikla po zatýkání do Skotska, kde se připojila k zednářské lóži. Teorii plukovníka Ardentihho pak s Belbem a Diotallevim vnímají s očividnou nedůvěrou ne kvůli interpretaci poselství z Provins, ale kvůli spekulaci, že templáři sřeží svatý grál a jejich cílem je ovládnutí světa. Jejich rezervovaný přístup k teorii je zapříčiněn tím, že ačkoli obsahuje záblesky faktů, Ardenti dělá stejnou chybu, jako oni později ze zábavy – dává dohromady naprosto nesouvisející věci a důkazem jsou mu souvislosti, které mu zapadají do celkového obrazu. Toto je jediné místo v románu, kde jsou templáři

uvádění v souvislosti se svatým grálem, a i když potom přátelé zahrnou do Plánu velký počet příhodných spojitostí, této se vyhnou, neboť vždy, na rozdíl od „spisovatelských d'áblíků“, vycházejí ze skutečných a podložených faktů. Eco tak svým způsobem dokazuje, že „univerzální spiknutí“ se dá vymyslet i pouze s využitím objektivních údajů.

Zvýšený zájem o templářský řád není jen fenoménem posledních desetiletí, toto téma přitahovalo „vědce“ a esoteriky již v 18. století, nejvýznamněji zednářský řád (Frале, 2009, s. 17), jehož členové se prohlašují za „dědice“ nebo následovníky templářů (Barber, 2006, s. 354). Tehdejší a dnešní období má jeden významný styčný bod, ze kterého vycházela a vychází většina publikací o templářích, i když dnešní autoři mají k dispozici nesrovnatelně přesnější a bohatší historický výzkum. Tím je, pomine-li se samotná historie řádu, myšlenka, že po svém zrušení v roce 1312 templářský řád nějakým způsobem přetrval, popřípadě že je nositelem určitých tajemství, v některých případech zahrnující svatý grál. Drtivá většina těchto teorií, potažmo i publikací, je zcela smyšlená, jak také poukazují seriózní autoři, kteří se tomuto tématu věnují. Eco v předmluvě ke knize Barbary Frалеové *Templáři* uvedl, že k rozlišení takovéto publikace od té popularizované, která se více zajímá o tajemno a sleduje trendy na trhu, se stačí podívat na konec knihy. Každá seriózní by měla končit procesy s templáři, rokem 1314, kdy byl upálen velmistr Jacques Molay (Frале, 2009, s. 12). Tento výrok také Eco vložil do úst Casaubona.

Ztotožnil-li se Eco s tímto přístupem, samozřejmě s ohledem na jeho odborné vzdělání a vědomosti o středověku, je nutno brát *Foucaltovo kyvadlo* co se dějové linie týče se značnou rezervou. Profesor středověkých dějin Malcolm Barber se dokonce nezdráhá označit knihu jako satiru (Barber, 2006, s. 367).

Eco tedy nepředkládá fakt, že templářský řád přechovává veliké tajemství, ale jeho postavy připouštějí možnost, že řád v jakési formě přetrval, konkrétněji že jeho členové zůstali stále aktivní. Významným argumentem pro její opak je však to, že templářský řád plně podléhal papeži a nikomu jinému ze světských ani církevních autorit, když tedy v roce 1312 papež Klement V., byť jen dočasně, pozastavil činnost řádu bulou *Vox in excelso*, činnost už později nemohla být obnovena z toho prostého důvodu, že žádný papež tento výnos neodvolal (Frале, 2009, s. 15). Neexistuje tedy možnost, že ti, kteří by se snad prohlašovali za „novotempláře“, tedy dědice jejich řádu se všemi regulemi, byli oficiálně fungující organizace. Slovy Casaubona: „Jestliže církev řád zrušila...,

templáři nemohou dnes existovat, a pokud existují, tak to nejsou templáři.“ (Eco, 1991, s. 63)

V době, kdy se Filip IV. Sličný rozhodl podmanit si templářský řád s cílem získat jeho majetek, se centrum řádu již nacházelo v Paříži. Po postupných ztrátách na Východě, zahrnujících Jeruzalém (1187) a Akkon (1291), kam se sídlo přesunulo z Jeruzaléma, byli templáři nuceni opustit Svatou zemi (Barber, 2006, s. 198). Řád se stáhl na Kypr, který představoval vhodnou strategickou pozici pro plánovaný následný dobytelský útok (Frále, 2009, s. 105). Vážná situace ovšem donutila představené řádu přesunout sídlo templářů do pařížského Templu, kde byla už několik desetiletí významná pokladna templářů (Frále, 2009, s. 119). Roku 1307 proběhlo zatýkání členů řádu ve Francii a neblaze proslulé procesy, a byť byla většina obvinění vykonstruovaná (Frále, 2009, s. 17), vedla k uvěznění většiny templářů a upálení představitelů řádu velmistra Molaye a Viléma z Charnay. Po samotném zrušení řádu papežem je nanejvýš nepravděpodobné, že by zbylí členové, bez vedení a jakýchkoli finančních zdrojů, výslovný zákaz papežovy autority nevyjímaje, byli schopni řád zachovat.

Nenadálý konec templářského řádu vyvolává dodnes mnoho otázek. Legendy a mýty se začaly šířit téměř bezprostředně po zrušení řádu, nejznámější je pravděpodobně tzv. Molayova kletba (Barber, 2006, s. 351-2).

Casaubon zaujímá během svých studií o templářích k teoriím o zachování řádu rovněž odmítavý postoj, jeho postava se však vyvíjí, a když po letech navštíví templářský hrad Tomar, jeho dojem je tak silný, že se vrátí zpět k Ardentioho poselství z Provins, které předtím zavrhl. Na jeho základě zrekonstruuje s Belbem a Diotallevim šest míst templářských skupin a okamžitě si je spojí s rosekruciány na základě údajů o 120 letech, šesti skupinách po šesti a třiceti šesti neviditelných. Podle rosekruciánské legendy, která se objevila v manifestech *Fama fraternitatis* a *Confessio fraternitatis* se po 120 letech našla hrobka Christiana Rosenkreutze. Tato legenda byla již nastíněna v knize *Chemická svatba Christiana Rosenkreutze* Johanna Valentina Andreaeho, který je pravděpodobně i spoluautorem *Famy* (McIntosh, 1997, s. 54). Přestože tato souvislost napadne trojici přátel téměř okamžitě, ve verzi plukovníka Ardentioho se rosekruciáni překvapivě vůbec neobjevují. Prezентuje pouze známou legendu se zednáři, templářský úkryt v Provins a poněkud fantastickou teorii o království Agarrata. Casaubon je nejspíše ovlivněn svým bádáním o rosekruciánech v Brazílii, Belba však napadne stejná souvislost, a ten se manifesty nezabýval. Tato myšlenka přiměje Casaubona znovu

manifesty prostudovat a v rámci Plánu, který jejich interpretace poselství odstartuje, dojde k závěru, že je sepsala německá skupina templářů ve snaze navázat kontakt s předešlými skupinami, především tou anglickou. Slouží mu to jako vysvětlení, proč po vydání manifestů nebylo odpovězeno žádným zájemcům. Sám Andreae tento fakt vysvětluje tím, že bratrstvo ve skutečnosti neexistuje a manifesty mají výhradně mytický charakter (McIntosh, 1997, s. 67).

Přestože existence rosekruciánů nebyla prokázána, našlo se mnoho obhájců bratrstva, následkem čehož se do jejich původní mytologie dostalo mnoho nepůvodních prvků, jako starobylá moudrost nebo alchymie (McIntosh, 1997, s. 69-71). V Plánu jsou prezentovány kontakty mezi osobnostmi 17. století Německa a Anglie a objevení manifestů později ve Francii, což vysvětluje snahu o jeho obnovení. Manifesty byly v Anglii známé a jistý vliv měly na ideály Johna Deeho nebo Francise Bacona (McIntosh, 1997, s. 78), dobové reálie se však budou s největší pravděpodobností vztahovat také k svobodnému zednářství. Vzhledem ke konfrontaci anglických svobodných zednářů s německými rosekruciánskými myšlenkami je možné, že jimi bylo zednářství značně ovlivněno a dal by se tak vysvětlit jeho přechod z operativního na spekulativní, čili svobodné (McIntosh, 1997, s. 84).

První zmínky o zednářství se datují do 17. století, roku 1717 vznikla v Londýně Velká lóže. Zednáři však nebyli dávání do souvislosti pouze s rosekruciány, významný zednář Andrew Ramsay jako první rozvíjí názor, že už v dobách křížových výprav navázali bojovníci se zednářskou inspirací spojení s templáři (McIntosh, 1994, s. 109-110).

Plukovník Ardeni spojil řád templářů se zednáři přes legendu, profesor Bramanti v přednášce na téma Bratrstvo růže a kříže vyjádřil názor, že rosekruciáni nejen pronikli mezi templáře, ale založili i první zednářskou lóži. Jeho teorie však působí chaotickým dojmem, a po schůzce v nakladatelství ji pan Garamond komentuje slovy, že Bramanti má „mimořádnou schopnost naházet vše do jednoho pytle“ (Eco, 1991, s. 285), včetně hermetismu, který pak nakladatelství využije ve svých projektech Hermes a Odhalená Isis.

Hermetismus, který se v pozdějších fázích začlenil do rosekruciánství společně s kabalou, vychází z gnosticizmu a je součástí egyptské tradice (McIntosh, 1994, s. 31). Podle autora Borna je cílem zednářství poznání přírody, kterou stvořila Isis, a „jen ten, kdo odkryje její závoj, pozná celou její sílu a moc“ (Antonín, 2003, s. 147). Z této

myšlenky vychází název pro časopis nakladatelství Garamond Odhalená Isis, ten ale není původní. Odhalená Isis se jmenoval časopis Jeleny Petrovny Blavatské, jejímiž myšlenkami se nechaly inspirovat některé zednářské lóže při ustanovování nových titulů (Antonín, 2003, s. 157).

Pod pojem hermetismus se dá zahrnout velké množství kulturních tradic, jak dokazují nejen spisovatelé Manunzia, ale také například společnost při obřadu ve vile. S vývojem Plánu se jeho strůjci hermetismu vyhnou, stejně tak později zavrhnou jako jeho součást kabalou. Svobodné zednářství v souvislosti s templáři jim při konzultaci potvrdí sám Agliè, následkem čehož si přátelé vyvodí, že zednářství je pouze maska pro templářské skupiny.

Kabala je v románu spojena především s postavou Diotalleviho, který se označuje za žida a na základě tóry má zálibu v číselných permutacích. Právě schopnost Abulafii vytvořit všechny kombinace z vloženého základu zlomí jeho počáteční odpor k počítači, který jen mechanicky přehazuje písmena. Jméno dal Belbo počítači po kabalistickém učiteli Abulafiovi, který učil své žáky kombinace písmen Knihy. Tvoření Plánu znamená pro Diotalleviho přehazování historie světa jako tóry pro zábavu. Později však manipulaci se slovy Knihy připisuje nejen vývoj událostí, ale i svou nemoc v domnění, že ni reagují buňky jeho těla.

Pod jeho vlivem nauky o stromu sefir pak Casaubon vnímá jednotlivé fáze svého života, které ho vedly přes vytvoření Plánu až na pokraj ohrožení života. Podle kabaly stvořila Pravůle od Boha deset sefir, které řídí svět, a Bůh stvořil všechny jevy světa kombinací písmen svého jména. Sefíry a 22 písmen hebrejské abecedy pak tvoří základní princip kabaly (Antonín, 2003, s. 44). První tři sefíry, Keter, Chochma a Bina, působí na svět andělů a duchů, Chesed, Gevura a Tif'eret na duševní svět – v dějové linii jim koresponduje vymyšlení Plánu a jeho vliv na trojici přátel. Tři následující, Necach, Hod a Jesod působí na spodní svět (ovládání materiální přírody) a v románu jim odpovídá úsek děje, kde následky hry s Plánem mají vážné dopady na reálný život. Poslední sefira Malchut představuje božskou vůli na osudy živých tvorů a odráží odevzdaný postoj Casaubona ze závěrečné kapitoly románu.

Vykladači kabaly také přiřazují k jednotlivým sefirám kovy a někteří ji dávají do souvislosti s alchymií, například Knorr von Rosenroth (Scholem, 2010, s. 49), čehož

pan Garamond neváhá využít v publikaci Podivuhodné dobrodružství kovů připravované Casaubonem.

Vrcholná fáze tvoření Plánu je poznamenána hned několika významnými prvky, které se vztahují především k Jacopu Belbovi – postavou Aglièho coby hraběte Saint-Germaina, skupinou Tres a Foucaltovým kyvadlem, které hraje stěžejní úlohu ve fiktivním určení bodu pro ovládnutí tellurických proudů.

Agliè se už při první zmínce v knize snaží navodit dojem své dlouhověkosti a téměř okamžitě se při rozhovoru o věku a více životech odvolává na hraběte Saint-Germaina, zatímco Cagliostro označí za lháře. Skutečný hrabě Saint-Germain byl legenda už ve své době, šířily se o něm zvěsti, že je mu víc než sto let, a on sám je také sám podporoval, jak ale uvádí ti, kteří se s ním osobně setkali, většina jeho schopností je podložena pouze jeho prohlášeními (Antonín, 2003, s. 178-179). Jeho životopisná data jsou nespolehlivá a je znám pouze jediný jeho portrét. Objevil se už jako zralý muž a ti, kteří se s ním setkali, uvádějí, že byl vždy ve věku mezi čtyřiceti a padesáti lety. Byl pravděpodobně syn sedmihradského knížete Františka II. Rakoszyho, působil jako člověk zábavný a širokého rozhledu, většina jeho pro tu dobu extravagantních projektů však skončila neúspěchem. Věnoval se hlavně barvení látek a zušlechťování kovů, je mu také připisováno dílo *La très sainte trinisophie* (Antonín, 2003, s. 180-183). Casanova ho ve svých Pamětech označuje jako mluvku a šarlatána (Antonín, 2003, s. 194-197). Jako výstřední postava se sklony k tajemné minulosti je pro Aglièho ideálním vzorem, a jde až tak daleko, že se za něj vydává. Kromě přizpůsobení svého vzhledu a způsobů je znám jako hrabě Agliè a během svých vyprávění o historických událostech má sklony přecházet k první osobě, jako by mluvil o svých vzpomínkách. Jeho kontakty s Casaubonem, Belbem a Diotallevim ohledně rad při projektu Hermes jsou později při vymýšlení Plánu omezeny na minimum, nicméně Saint-Germain se objeví v několika Belbových files. S Aglièho rostoucím vlivem v nakladatelství a na Lorenzu roste i Belbova antipatie a žárlivost vůči němu. Zlomyslným žertem o mapě a Plánu ho přiměje k jednání, ve kterém sám skončí jako oběť Tamtých.

Jméno hraběte Saint-Germaina je smyšlené, neboť toto hrabství nikdy neexistovalo (Antonín, 2003, s. 180), a sám Saint-Germain se objevoval pod nejrůznějšími pseudonymy, například Rakoczi nebo Ragozki, odvozenými od jména svého otce Rakoszyho. Podobná jména se místy vyskytují i v románu – Ardentí byl před svým zmizením na schůzce u Rakoskyho, Račkovskího v rámci Plánu považuje Casaubon za

autora Protokolů a jeden z převleků hraběte Saint-Germaina. Agliè si pronajal vilu v Miláně pod jménem Ragotgsky, a jak Belbo dohledá v jednom spise, rodné jméno Saint-Germaina je hrabě ze Saint-Martin a markýz z Agliè. Při obřadu v muzeu je pak Agliè těmito dvěma tituly označen, stejně jako tituly Saint-Germain a kníže Rakoczi. Když vyvolaný duch hraběte Saint-Germaina cituje úryvek z *Très sainte trinisophie*, Agliè prohlašuje, že autorem knihy je on.

Jak vyjde najevo v závěru románu, při obřadu v muzeu, Agliè stojí v čele skupiny Tres. Poprvé zmíní tento název vyšetřující De Angelis, nemá ale ani jistotu, jestli toto sdružení skutečně existuje. Pro Casaubona je pak jméno inspirací při ověřování Aglièho znalostí a zařadí Tres do svého seznamu skupin. Diotallevi vymyslí konkrétní název, Templi Resurgentes Equites Synarchici, což je doslovná varianta toho, jak se skutečná skupina označuje. Agliè popře, že by o Tres někdy slyšel, neobyčejně ho však zajímá, ve kterém rukopisu se o tom dočetli. Když se mu podaří vlákat Belba do léčky, skupina se představí právě tímto jménem. V muzeu je Casaubon svědkem toho, jak představení Tres zavrhnou všechny ostatní skupiny a řády, ať už rosekruciánské, zednářské nebo jiné. Svou řeholi označí za jedinou pravou, Trojjedinou a trinosofickou, z čehož poslední z pojmů je odkaz na dílo hraběte Saint-Germaina *La très sainte trinisophie*. Skupina má třicet šest hodnotářů a jako heslo „Sub umbra alarum tuarum“, větu z *Famy fraternitas*. Tedy přestože rosekuciány zavrhnou, jsou jimi do značné míry ovlivněni, Bafomet a šest pečetí zase odkazují k templářům.

Foucaltovo kyvadlo bylo do Plánu začleněno z Belbovy iniciativy, neboť jím byl posedlý už dříve, v závěru románu je na něm pak symbolicky oběšen. Kyvadlo představuje díky fyzikálním zákonům jediný pevný bod ve vesmíru, pro Belba je však zásadní také to, kde je zavěšeno. Když se rozhodnou začlenit je do Plánu, vyberou si právě to v pařížském Conservatoire neboli Saint-Martin-des-Champs, které identifikují s templářským úkrytem Refuge. Přes souvislost muzea s Baconem se dostanou k velmistřům anglické a francouzské buňky Deemu a Postelovi. Do karet jim nahrává skutečnost, že se zhruba za Baconovy doby rozvíjí výzkumy kyvadel s cílem podzemní proudy pomocí dokonalého kyvadla a mapy ovládnout. Šest set let v templářském poselství vysvětlují stejně jako Ardenti potřebou technického pokroku.

Jacopo Belbo je prakticky jediná postava v románu, u které minulost charakterizuje její osobnost a vysvětluje její aktuální myšlení a chování. Casaubon se některé epizody z jeho života dozví prostřednictvím souborů z Abulafii, o některých se Belbo sám

rozhovoří. Jeho dvě dětské touhy představují láska k Cecílii a sen o tom, že má pozlacenou trumpetu. Trumpeta a Cecílie pro něj nejsou zcela nedosažitelné, nicméně přestože Cecílii nikdy nezíská, v okamžiku popsaném v předposlední kapitole knihy, kdy je mu umožněno hrát na trumpetu, zažije téměř absolutní štěstí a propojení mnohem obsáhlejší než jen s Cecílií. Klíčové roky svého dětství strávil během války ve vile, kam později vezme na víkend své přátele. Událost, kdy se Belbo jako dítě dostal do válečné přestřelky, vtiskla jeho charakteru dva prvky. Má sklony přistupovat k životu jako divák, neboť je neschopen využít správného okamžiku, a nevyvíjet žádnou samostatnou tvůrčí činnost. To se ovšem změní po zakoupení Abulafii při psaní souborů a také při konstrukci Plánu, i když v obou případech se jedná o fiktivní tvorbu. Některé jeho počítačové soubory související s Plánem jsou rekonstrukcí fikce, například když píše v první osobě jako Kelly či Saint-Germain. Druhým jeho rysem jsou útky, které vnímá velice intenzivně ještě v dospělosti. Jeho osobnost dále charakterizuje příznačný piemontský humor a jízlivost, která, jak později pochopí Casaubon, vychází z melancholie. Jeho chování, především ke konci románu, motivuje žárlivost na Lorenzu, kterou si propojil jak s Cecílií, tak s kyvadlem. Nezamlouvá se mu především její duchovní vztah s Agliem, který ji pokládá za převtělení Sofie. V kritickém okamžiku svého života, těsně před tím, než je oběšen, se mu svým lhostejným postojem vůči dění kolem sebe a s přispěním humoru podaří zbabělost překonat.

Samotné tajemství Plánu poskládá Casaubon ze zmínek různých lidí. Zahrne i informace z původního výkladu poselství plukovníka Ardentioho o království Agarrata a tajném sídle templářů v podzemí Provins. V tomto městě v champagnském kraji sídlil jeden z nejvýznamnějších templářských domů a pro řád představovalo zdroj příjmů ve formě daní z místních trhů (Barber, 2006, s. 288-9). Přesto, že je doloženo, že templáři v Provins a jeho okolí vlastnili množství budov a pozemků (Barber, 2006, s. 289), dávat je do souvislosti s podzemím je pouhá spekulace. Ardenti tvrdí, že templáři se o podzemí dozvěděli na Východě od katarů, Casaubon potom dost podobně usoudí, že tajemství podzemních proudů získali od assassinů. Skupina assassinů se usídlila v roce 1094 v pevnosti Alamut, kam Casaubon situoval poslední, šestou templářskou schůzku. Agliè pronese vyhýbavou poznámku o zapomenutých silách, tellurických proudech či Pánech světa, a v knihovně má svazky jako *Amphiteatrum sapientiae aeternae* od Kirchera, *Telluris Theoria Sacra* nebo *Kabbala denudata* od von Rosenrotha. Salon mluví zcela otevřeně o Pánech světa, kteří sídlí v podzemním království Agarratha, centru Synarchie. Fascinuje ho i pařížské podzemí, je vlastníkem knihy *Mundus*

Subterraneus od Kirchera a jeho otec sloužil v Ochrance pod Račkovskim. Vyšetřující De Angelis se zajímá o synarchii a Agarratu a zeptá se Casaubona na skupinu Tres. Jako finální propojení využije Foucaltovo kyvadlo v muzeu Conservatoire, imaginární mapu a datum 23. června neboli keltského slunovratu.

Důležitou složku románu tvoří různá spiknutí a komploty, ať již skutečná, nebo jen domnělá. Tímto Eco pravděpodobně odkazuje k událostem Itálie 70. let, kdy napjatá politická situace vedla k řadě teroristických akcí a únosů a vládla atmosféra všeobecného podezřívání a spiknutí (za tuto poznámku děkuji vedoucí své bakalářské práce, PhDr. Alici Flemrové, PhD.).

Přestože k Plánu, který si Ecovy postavy vykonstruovaly, je třeba přistupovat s rezervou, projevuje se na něm už jen ta skutečnost, že Eco se o historii zajímá z odborného hlediska, a díky svým znalostem ví, jak se pohybovat mezi fakty a teoriemi, aby výsledek, i když ho nelze brát vážně, nepůsobil zcela absurdně či nevěrohodně.

3.2 Formální stránka

3.2.1 Narativní struktura

Narativní strukturu lze spolu s dalšími faktory, jako je užití jazyka (lexikum a syntax), vykreslení postav či členění hledisek zařadit pod obecnější hlavičku styl (Eco, 2004, s. 153). Sémiotika pak představuje vyšší formu stylistiky a zakládá se na principu odhalování machinace stylu (Eco, 2004, s. 154).

Rozdíl mezi fabulí a syžetem byl vymezen už ruskými formalisty. Fabule neboli chronologicky prezentovaný děj příběhu (v případě *Foucaultova kyvadla* popsán výše v kapitole 3.1.1.), je výsledkem iniciativy čtenářovy spolupráce, s níž provede aktualizaci textu na úrovni diskursu (Eco, 2010, s. 125). Syžet, který není pro text nezbytný, lze označit za formu vypravěčské strategie, kdy text nesleduje průběh události fabule v pořadí, v jakém k nim došlo; uspořádání kapitol zahrnuje časové dislokace vzhledem k průběhu fabule.

Román je vyprávěn z pohledu protagonisty Casaubona. Postupně, nikoli však chronologicky, jsou před čtenářem vyloženy jeho vzpomínky, které představují převažující část příběhu. Vyprávění je tvořeno fabulí (příběhem) a podpůrným diskursem (uspořádáním událostí); tyto roviny je potřeba od sebe odlišit, zvláště jedná-li se jako v případě *Foucaultova kyvadla* o vyprávění v ich-formě. Diskurs obvykle říká něco jiného nebo něco navíc než příběh, krom faktů obsahuje i komentáře vypravěče (Eco, 2009, s. 136). Casaubonovo subjektivní pojetí vyprávění není nijak zastíráno, na mnoha místech sám otevřeně přiznává, že neví, co se stalo doopravdy a čemu má věřit. Tato strategie dává opět více prostoru čtenáři, aby si z poněkud zmatených událostí vytvořil obraz sám.

Knih je rozdělena na deset kapitol a sleduje tak schéma židovské kabaly, tzv. stromu sefir. Celkově se pak člení na sto dvacet menších podkapitol, označených pouze čísly a doplněných o citáty. Tohoto rozdělení je uplatněno v narativní struktuře díla – zatímco některé kapitoly na sebe plynule navazují, v některých jsou časové skoky výrazné.

V první kapitole *Foucaultova kyvadla* se čtenář ocitne na začátku syžetu, ve fabuli už se však nalézá *in medias res*, tedy uprostřed příběhu, což je mimo jiné i jasným znakem, že se jedná o fikci (Eco, 1997, s. 158). Ještě nechápe Casaubonovy záměry či motivy, neboť příběh je v tomto okamžiku těsně před vyvrcholením; v druhé kapitole ho

retrospektivní pohled vrací zpátky o několik dní. Je objasněna přítomnost Casaubona v muzeu Conservatoire v Paříži, avšak před navázáním na samotné události v muzeu je třeba pro pochopení doplnit příběh o jeho začátek.

Se třetí kapitolou se čtenář vydává o velký kus do minulosti, tedy na samotný začátek příběhu, do italského Milána roku 1970. Tento časový skok, jakkoli možná předvídatelný či logický, je nicméně pro čtenáře až nepříjemný, neboť k němu dojde ve chvíli, kdy je příběh velmi vzrušující. Z napínavé situace je přenesen k poněkud méně dějovému, ne však méně zajímavému úseku románu. Tato změna se realizuje v rámci autorovy strategie, kterou Eco definuje jako techniku zpomalení či otálení, zde velmi účelně a „funkčně“ použitou před katarzí. Jednak vystupňuje napětí a jednak dává čtenáři prostor k dedukcím (Eco, 1997, s. 70). Další součástí autorovy strategie tvoří výstavba textu, která ovlivňuje tempo čtení a čas diskursu (Eco, 1997, s. 79). Po změně v času fabule je čtenář nucen přejít k pomalejšímu tempu čtení, potlačit očekávání vyvolané prvními dvěma kapitolami a smířit se se skutečností, že pro získání pokračování se bude muset pročíst několika kapitolami retrospektiv. Kromě časových skoků je ke zpomalení příběhu ve fikci obecně užíváno popisů (v případě, že jsou účelné), dá se jich však také využít k navození prostorovosti. V tom případě se čas diskursu a čtení rozšíří oproti času fabule (Eco, 1997, s. 96); Eco tak činí v první kapitole románu při popisu strojů uložených v muzeu.

Další čtyři retrospektivní kapitoly na sebe plynule navazují, tvoří základ příběhu a docela dobře by mohly být samostatným románem se závěrečným Liiným vysvětlením poselství z Provins. Zároveň jsou ale prokládány odkazy na „současné“ události a postavy, a též doplňovány složkami z Belbova počítače. Sám Casaubon je prezentuje a řadí tak, aby časově odpovídaly jeho vyprávění, tedy je situuje do doby, kdy se domnívá, že je Belbo napsal. Z toho některé jsou velmi obtížně zařaditelné, jiné naopak zcela jasně ukazují k popsáním událostem, některé z těchto složek jsou téměř samostatnými povídkami. Otálení je však rovněž účelné, neboť se vztahují k Belbově minulosti, současnému stavu jeho mysli a prezentují jeho tvůrčí činnost stejně jako jeho vztah k počítači, který snad do jisté míry odráží i Ecův postoj.

Sedmou kapitolu, chronologicky včleněnou do kapitoly druhé, tvoří události popsané Belbem a následně získané Casaubonem z Abulafii po Belbově únosu. Společně s prvními dvěma kapitolami koherentně propojuje děj z retrospektivních kapitol se situací protagonisty na začátku knihy. Nyní je k dispozici kontinuální dějová linie, jejíž

fragmenty byl čtenář nucen si najít a uspořádat, a vrací se zpět do muzea, kde Casaubon čeká v kabině periskopu na odpovědi. Děj posledních tří kapitol románu se odvíjí kontinuálně a končí Casaubonovým odkazem neboli sepsáním celého příběhu.

Syžet *Foucaultova kyvadla* není pro rekonstrukci tak lehký, jak by se mohlo po přečtení jevit. Provést základní syntézu fabule není i přes množství informací náročné, obtíže však činí chronologicky ji uspořádat. Po prvních dvou kapitolách čtenář nabude dojmu, že se Casaubon poté, co si přečetl jisté informace z Belbova počítače, ukryl v muzeu, kde se během čekání rozvzpomíná na předchozí události, obsažené v několika následujících kapitolách. V poslední kapitole jsou však všechny předchozí události, včetně kapitol s událostmi v muzeu, představeny jako retrospektivní forma strategie rukopisu, který Casaubon sepsal jako svůj odkaz. Celý román kromě závěrečné desáté kapitoly je tedy retrospektivní, včetně „retrospektiv v retrospektivě“, kdy si Casaubon v Belbově vile vybavuje předchozí události, na které vzpomínal v kabině periskopu v muzeu.

Jak Eco uvádí v poslední kapitole knihy *O literatuře*, ve *Foucaultově kyvadle* se mu podařilo vystavět serpentinovitou strukturu, kterou mu evokoval houpavý pohyb kyvadla. Na čas fabule pak měly dopad vnější vlivy, neboť musel příběh umístit mezi roky 1968 a 1983, kdy se na italský trh dostaly první počítače (Eco, 2004, s. 303-304).

Román je určen pro opakované čtení, kdy se čtenář už při druhém, tentokrát již kritickém čtení může zaměřit na autorovy strategie. Jednou z nich je prokládání odkazů na události, které ještě nebyly v rámci fabule uskutečněny, a to obzvláště v prvních dvou kapitolách, ve kterých se prvoplánový čtenář ještě nemůže v příběhu orientovat. V první kapitole a ke konci druhé kapitoly je umístěno několik drobných odstavců, které odkazují ke Casaubonově přítomné situaci v Belbově vile, s ohledem na jejich umístění v nesourodé linii vyprávění jsou však při prvním čtení snadno přehlédnutelné. Jisté vodítko tvoří použití přítomného času, které je kromě závěru a přímé řeči uplatněno jen na těchto kratičkých úsecích textu, prvoplánový čtenář je ovšem v tu chvíli více zaměstnán náročným obsahem než rozborem slovesných časů.

Jako postmoderní dílo má i *Foucaultovo kyvadlo* fabuli otevřenou, text tedy neříká nic o jejím finálním stavu a dává tak čtenáři možnost, aby si na základě své iniciativy vytvořil konec příběhu sám. Každá z jeho případných domněnek by pak měla činit text koherentním (Eco, 2010, s. 148). Ve své pozdější koncepci otevřeného díla ho Eco

nerozlišuje otevřený a uzavřený text tak striktně jako ve své ranější knize *Otevřené dílo* a zdůrazňuje proces textové interpretace (Bílek, 2002, 98, 105).

3.2.2 Interpretace – realita a fikce

Ze začátku chápali všichni tři autoři Plánu, Casaubon, Belbo i Diotallevi, svou činnost jako neškodnou hru a formu rozptýlení. Přestože je tento fakt postavami opakovaně zdůrazňován, jisté motivace a psychologické postoje či pohnutky je bezpochyby vedly k tomu, aby ji v jistém bodě a pod jistým impulsem zahájili. Snad poněkud překvapivě k tomu nedochází po návštěvě plukovníka Ardentiho, při které jim předložil poselství z Provins, obzvláště když nedávno před ní Casaubon svým podáním templářské historie vzbudil u svých kolegů o tento řád zájem. Vzhledem k faktu, že Diotallevi nehraje v konstrukci Plánu tak důležitou úlohu jako Belbo a Casaubon, a jelikož se v Belbově přístupu k problematice neodehraje nijak viditelná zásadní změna, je zapotřebí obrátit pozornost především ke Casaubonovi. Jak již bylo řečeno výše, jeho kritický postoj koresponduje s jeho odbornou znalostí tématu a obecnou nedůvěřivostí spojenou s výchovou a politickou situací. Jeho a Belbova nedůvěra je také zapříčiněna jak dojmy z plukovníka, tak jeho fantastickými teoriemi. Casaubon vyjádří své mínění jednoznačně: „Ingolf byl blázen, že tomu uvěřil, a plukovník je blázen, že uvěřil Ingolfovi.“ (Eco, 1991, s. 166). Lze se tedy domnívat, že i kdyby nedošlo ke zmizení Ardentiho, přátelé by se předloženým dokumentem dále nezabývali. Následující sled událostí je poté vede spíše k tomu, aby se tomuto nepříjemnému tématu vyhnuli, přestože kopie poselství zůstane v Belbově stole.

Na Casaubona má vliv atmosféra Brazílie, kde začne ztrácet smysl pro odlišnost: „Právě tehdy, teď už to vím, jsem se však taky začal ukolébávat podobnostmi: díky jakési tajemné analogii jsem měl dojem, že všechno se podobá všemu.“ (Eco, 1991, s. 182) Začne se také zajímat o historii rosekruciánů a jeho kulturní rozhled ještě rozšíří Agliè. Jeho pozdější práce v kanceláři kulturních informací je založena na asociacích, které propojují různorodé informace. Analogie na základě podobnosti představují formu interpretace, kterou Eco nazývá hermetický drift (Eco, 2009, s. 31). Přesně tento postup využívá Casaubon ve svých kartotéčních asociacích, a stojí snad za zmínku, že Eco uvádí v románu téměř stejnou asociační řadu (Eco, 1991, s. 246), kterou prezentuje i v *Mezi interpretace* (Eco, 2009, s. 34). Významný argument proti hermetické sémióze

uvádí Francis Bacon, který poukazuje na rozlišení mezi vztahem podobnosti a vztahem kauzality a uvádí na pravou míru interpretaci v rámci morfologického diskursu (Eco, 2009, s. 36). Zatímco v hermetické sémióze se přechází od významu k významu s tím výsledkem, že jazyk ztrácí komunikativní sílu, v Peircově neomezené sémióze se interpretace více a více upřesňuje a směřuje k obsahu (Eco, 2009, s. 35-36).

Při mystických obřadech ve vile přistupují přátelé k představením s jistým nadhledem a pobavením, podle Casaubona se návštěvníci baví podobností: „Podívanou berou jako vizi a vizi jako skutečnost.“ (Eco, 1991, s. 370) Se zpětným pohledem však Casaubon uznává, že tento výlet ho do jisté míry přece jen ovlivnil a nedařilo se mu vymanit se z nástrah podobností a tajemných souvislostí, které kolem sebe hledal. Už v této fázi se více odklání od faktů, a ani Lia ho nedokáže přimět, aby se od tohoto přístupu natrvalo oprostil.

Když Belbo zakoupí počítač a oni zahájí experimenty s interpretací, jako zdroj náhodných informací jim slouží rukopisy spisovatelských d'áblíků. Hned první pokusný text zahrnuje zmínku o Bratrstvu růže a kříže a templářích s poznámkou, že „templáři souvisejí vždy se vším“ (Eco, 1991, s. 408). Belbův výklad fiktivní pravdy se zakládá na velmi flexibilním přístupu k historickým faktům, a už tento drobný text je náznakem vytváření jejich budoucích teorií v Plánu. Nejvíce se pod vlivem všemocné počítačové technologie angažuje Belbo, Diotallevi jeví mírný zájem, jeho názor na Abulafiu je ovšem nepříznivý, Casaubon se k celé věci staví trochu váhavě, pod Belbovým vlivem se ale upevní jeho dosavadní smýšlení.

Očekávaným impulsem proto, aby se na světlo opět dostalo poselství z Provins, je Casaubonova návštěva hradu Tomar. Jeho interpretace dokumentu má daleko ke kritickému náhledu na věc při původním čtení, vliv asociací se projeví naplno. Tvůrcům Plánu je prakticky jedno, odkud získají informace a jak budou věrohodné, neboť konstruují podvrh. Postupem času – tvorba Plánu probíhala dva roky – se z rozptýlení a zábavné hry stane důležitá součást jejich života, která je výrazně ovlivní. Jejich různorodý přístup definuje Casaubon následovně: „Já jsem si zvykal, Diotallevi se kazil, Belbo se obracel na víru.“ (Eco, 1991, s. 510)

Vymyšlení Plánu je typickým příkladem „používání“ textu, v tomto případě dokumentu předloženého Ardentim, které Eco odlišuje od kritické interpretace. V tomto případě se

od původního textu pouze vychází kvůli získání něčeho jiného s rizikem chybného sémantického výkladu (Eco, 2009, s. 86).

Diotallevi vidí v této činnosti jistou variaci na přepisování tóry s tím rozdílem, že tentokrát přepisují místo Knihy historii světa. Z trojice je jediný, na němž se tvorba Plánu už po relativně krátké době projevuje viditelnými následky. Jeho fyzický stav se markantně zhoršuje, a ani Belbo s Casaubonem se neubrání pocitu, že to má co do činění s Plánem. O posledním rozhovoru mezi Diotallevim a Belbem se Casaubon dočte z Belbovy složky: „... byl to šepot lidí, kteří říkají pravdu, protože vědí, že čas, kdy si mohli pohrávat s iluzí, je nenávratně pryč.“ (Eco, 1991, s. 612) Diotallevi je natrvalo umístěn v nemocnici a vývoj událostí, který mu Belbo vylíčí, připisuje stejně jako svou nemoc nadměrnému zpřeházení písmen Knihy. Jejich přepisování historie světa jako tóry, tedy manipulace s napsanými písmeny, má za následek změnu světa a také buněk Diotelleviho těla, které podle něj na tuto činnost poslušně zareagovaly.

Jak již bylo řečeno, pro Belba znamená tvorba Plánu v kombinaci s psaním počítačových složek dosud nerealizovanou vlastní tvorbu, která je v opozici k jeho filosofii pouhého diváka, kterou se do chvíle zakoupení počítače řídil. Soubory i Plán představují formu hry, ale jak později Casaubon pochopí, Plán se pro něj místo zábavy stává spíše nutností. Svět Plánu a spisovatelských d'áblíků, kterému začne z nedostatku víry věřit, v něm vyvolá iluzi, že je skutečnější než skutečný svět. Při vědomé manipulaci s Plánem se chytí do smyčky, ve které se Plán stává reálným jak pro jiné, tak i pro něj. Jeho přístup osvětluje jeden z posledních souborů psaných ještě před incidentem s Aglièm: „Proč psát romány? Radši přepsat Historii. Tu Historii, která by se pak stala.“ (Eco, 1991, s. 577) „Jako Andreae: z legrace vytvořit zjevení v historii vůbec největší a zatímco ostatní se v něm utápějí, po zbytek života přísahat, že jsi to nebyl ty.“ (Eco, 1991, s. 576) Postoj Belba je obecnějším příkladem, který Eco definuje jako odvracení se od reality k fikci ve snaze dát své existenci smysl (Eco, 1997, s. 185), nebo pouze z toho důvodu, že se fikce jeví příjemnější než život (Eco, 1997, s. 158) a činí tak z Belba pána situace.

V některých textech té části složek, která je ovlivněna vymyšlením plánu, vytváří Belbo svou soukromou verzi historické fikce. Vystupuje v nich jako Kelly, asistent Johna Deeho, představitele anglické buňky templářské skupiny, později se převtělí do hraběte Saint-Germaina. Tyto texty představují fiktivní verzi událostí, ke kterým došlo mezi Kellym, Deem, Baconem, Soapsem a jinými historickými osobnostmi na počátku 16.

století na anglickém královském dvoře i v Praze Rudolfa II. Jsou silně ovlivněny Belbovým životem a na mnoha místech splývají s událostmi jeho dětství či s obsahy jeho ostatních složek. Postava Kellyho, který je nucen žít ve stínu a psát texty pro Williama Shakespeara silně reflektuje jeho tvorbu textů na Abulafiovi a jeho životní pocity vztahující se k tvorbě všeobecně. „Na tu trubku troubit a vůbec tam být jsem měl já, Cecilie to věděla, znova mi byla uzmuta odměna i cíl. Troubil William.“ (Eco, 1991, s. 452)

Casaubon se k Plánu staví z trojice snad nejpraktičtější, představuje pro něj zábavu a možnost vytvořit „pěkný příběh“, snad i proto Plán jeho život poznamená nejméně. Liino vysvětlení poselství z Provins nenese nijak fatálně a uzná, že se mylili. Po Belbově telefonátu z Paříže, při kterém ho Belbo ujišťuje o pravdivosti Plánu, a po přečtení jeho složek se však ocitá na pomezí nevíry, smyslu pro kolegiální a zvědavosti. Při pohledu na kyvadlo uvěří, že Plán je pravdivý, dokonce si přeje, aby byl: „... jinak bych se musil považovat za všemocného strůjce zhoubného, dva roky trvajícího ošklivého snu.“ (Eco, 1991, s. 183) Později však svého rozhodnutí počkat na události v muzeu lituje: „Proč, ptal jsem se pak večer v kabině periskopu, jsi radši nepředstíral, že nic nevíš? Měl jsi před sebou texty šilence, který vypráví o svých rozhovorech s jinými šilenci a nakonec vyličí poslední rozhovor se svým umírajícím a buď nadměrně rozrušeným, nebo naopak zcela deprimovaným přítelem.“ (Eco, 1991, s. 618) Uznává ovšem, že kdyby na události v muzeu nepočkal, neznal by konec toho všeho. Jeho vnímání událostí je také ovlivněno obsahem Belbových složek, o jejichž obsahu a pravosti Plánu už po noci v muzeu nemůže dále pochybovat.

Všichni tři tvůrci Plánu mají pro jeho tvoření soukromé motivy, ale také nějaké společné. Kromě zábavy reflektuje jeho konstrukce i postoj přátel ke spisovatelským d'áblíkům, kteří všude hledají komploty a spiknutí, snahou dokázat jim, že i oni dovedou vymyslet univerzální spiknutí. Přestože vědí, že Plán konstruuje na základě neregulérních asociací, spojuje je tichá dohoda brát celou věc jako ironii, parodii na teorii spisovatelských d'áblíků. Zároveň se ale ocitají v situaci, kdy je předstírání víry činí na této víře závislými. Jako pravidla pro hru s Plánem uvádí Casaubon následující tři: spojitost pojmů na základě analogií (již zmiňovaný hermetický drift), *tout se tient* neboli vše do sebe zapadá a upřednostňování spojení, která už někdo předtím použil, což potvrzuje jejich pravdivost. Poselství z Provins chápe jako schéma křížovky, které je třeba správně doplnit danými existujícími informacemi – Ardentimu se to nepodařilo

kvůli špatnému umístění informací a jejich nekompletnosti a Tamtům naopak chybělo schéma křížovky.

Tím, že se Belbovi podaří Aglièho přesvědčit o existenci mapy, odstartuje nový rozměr chápání Plánu, který se rázem začne zhmotňovat. Belbo jemu i sobě vymyslí roli, kterou je pak nucen hrát proti své vůli dál, protože Agliè i on už se stanou součástí Plánu. V této situaci už se nesnaží skrývat svou zbabělost a odjede do Paříže přiznat, že si vše vymyslel a že žádné tajemství neexistuje, tomu ale Tamti odmítají uvěřit. Belbovo zapírání je jen utvrzuje v domnění, že Belbo tajemství zná a odmítá je odhalit. Agliè má ale obavy z toho, že kdyby promluvil, tajemství by rázem znali všichni, zbytek se zas hrozí případného zklamání nebo toho, že po vyjádření to už přestane být tajemství. Všichni tak raději volí ztrátu mapy a udržení si iluze a touhy po něm. Casaubonovi je také jasné, že ani jemu Tamti neuvěří, že mapu nemá a že žádná mapa není: „A i kdybych jim stokrát řekl, že žádná Mapa neexistuje, budou ji chtít stejně.“ (Eco, 1991, s. 697)

Eco při objasňování okolností vzniku románu uvádí, že se postavám stalo totéž, co ve zhuštěné formě Amparo v Brazílii (Eco, 2004, s. 304) – ačkoli nevěří, přece nalétnou.

Když Casaubon přehodnocuje v Belbově vile vývoj událostí, na několika bodech si klade otázku, zda je možné, aby fikce předběhla realitu, popřípadě jaký na ni měla vliv. Je tomu tak u epizody s Ardentihom médiem – vysvětlení, ke kterému se přiklonila policie, by šlo nahradit jiným, neméně smysluplným, ovšem jen v případě, že by už existoval Plán. Existence Plánu a jeho součástí včetně skupiny Tres ještě předtím, než si ho vymysleli, se jeví po přečtení Belbových složek jako nejlogičtější vysvětlení vývoje událostí. Tento paradox by potvrzoval Aglièho názor, že linearita času je iluze, čas se může pohybovat i opačným směrem a důsledek může vyvolat příčinu.

Celý Plán vychází z dokumentu představeného jako poselství z Provins, který se dočká interpretací hned několika – počínaje naprosto zcestným podáním plukovníka Ardentihom po realistický výklad Liy. Plán jeho strůjčů se zakládá na jedné ze špatných interpretací, což je poněkud ironické s ohledem na fakt, že vede až k jejich smrti. Jak Eco demonstruje na příkladu s Protokoly Mudrců ze Sionu (Eco, 1997, s. 176-185), i v našem reálném světě může mít fikce dopad na realitu, a výsledkem může být jak příjemný zážitek, tak noční můra. Přátelé, stejně jako Ardetnti, používají při interpretaci údajného poselství metodu, kterou Peirce definoval jako abdukcii, při níž se člověk

ocitně před podivným výsledkem a snaží se najít pravidlo, které by tento výsledek učinilo rozumným. Pokud pravidlo neexistuje, je zapotřebí udělat dohad na základě analogie, pro správnost hypotézy však není záruka. Aby se hypotéza abdukce potvrdila, je třeba následně provést dedukce či uplatnit další postupy pro určení její pravdivosti (Eco, 2009, s. 171 - 173). Pro postavy románu je však zcela postačující, že hypotézu vymyslí, s jejím ověřováním se dále už nezabývají: v případě Ardentioho díky naprosté víře ve svou neomylnost, v případě Casaubona, Belba a Diotalleviho se tento postup jeví jako zbytečný, neboť si uvědomují, že vše je pouze hra a nijak na pravdivosti svých domněnek netrvalí. Oproti tomu Lia je s to svůj výklad poselství, především jeho zašifrované části, podpořit následným potvrzením své hypotézy.

3.2.3 Úrovně čtení a intertextualita

Na rozdíl od metody čtení v rámci teorie strukturalismu, která nebere v potaz roli adresáta, se modernější teorie zaměřují na pragmatický aspekt čtení, založený na komunikaci mezi autorem a čtenářem na úrovni textu. Text orientovaný na adresáta tak dává široké možnosti interpretace prostřednictvím sémiotiky včetně neomezené sémiózy (Eco, 2009, s. 52-53).

V knize *Lector in fabula* se Eco obecně věnuje přítomnosti čtenáře v příběhu a rozvíjí také koncept modelového čtenáře a modelového autora v opozici ke čtenáři a autoru empirickému. Z empirického se stane čtenář modelovým v okamžiku, kdy porozumí modelovému autorovi a pochopí, co od něj žádal. I poté však existují dva druhy modelového čtenáře – prvoplánový, který se zajímá pouze o skončení příběhu, tedy jen o fabuli, a druhoplánový, který chce odhalit i autorovy narativní strategie a pochopit, jakým čtenářem se pro daný text má stát. K identifikaci modelového autora je třeba číst text opakovaně (Eco, 1997, s. 41). Hlas modelového autora se v románu *Foucaultovo kyvadlo* vzhledem k vyprávění protagonisty v první osobě realizuje skrze Casaubona, situace je však náročnější, neboť Casaubon předkládá i pohled ze strany Belba a své dohady o jeho jednání a myšlení. Druhé čtení románu tedy neslouží pouze k doplnění a lepšímu pochopení fabule, ale především k porozumění autorově strategii, podle které se prvoplánový čtenář řídí. Druhoplánový neboli kritický čtenář je schopen ocenit prolínání časů prvních dvou kapitol, které odráží Casaubonův duševní stav jednak ve chvíli, kdy stál před pařížským kyvadlem, a zároveň ve chvíli, kdy o tom později píše.

Stejně tak pochopí smysl jeho původně zmatených a nelogických zoufalých výlevů a celý jeho postoj může vnímat z pohledu člověka, který se ocitl na pokraji ztracení a právem očekává špatný konec. Jak již bylo řečeno výše, téměř celý román je napsán v minulých časech (v italském originálu v imperfektu a passatu remotu), přítomný čas je použit pouze v závěru a záblescích na Casaubonovu současnou situaci v prvních dvou kapitolách.

Eco definuje fabuli jako možný svět vytvořený autorem reprezentující sled textových stavů věcí, do kterého zasahují propoziční postoje postav, jejichž domněnky jsou vyvráceny či potvrzeny. Do tohoto světa zasahuje svými očekáváními nebo předpověďmi i empirický čtenář, a tyto tahy by měl text v rámci předpokládaných pohybů modelového čtenáře předvídat (Eco, 2010, s. 186-188). Modelový čtenář by měl spolupracovat v průběhu rozvíjení fabule a zaujímá tak propoziční postoj neustále aktualizovaný postupem čtení (Eco, 2010, s. 139).

Samotný text je vnímán jako hra, na kterou modelový čtenář přistupuje. Dává mu možnost předvídání příběhu a voleb v něm včetně závěrečné interpretace otevřeného konce. K potvrzení jeho dohadů o určitém úseku textu slouží jeho jiná součást a výsledkem by měla být vnitřní koherence textu, která tak zamezuje interpretačnímu driftu. Ta je zároveň stanoveným parametrem, aby se čtenáři zabránilo ve „špatných“ interpretacích (Eco, 2009, s. 70). Při interpretaci textu otevřeného díla jsou k dispozici její dvě varianty – sémantická a kritická. Sémantická interpretace je verbální strategií, při níž získává lineární text skrze adresáta význam, kritická interpretace pak sémiotickým přístupem, ve kterém je cílem „popsat a vysvětlit, z jakých formálních důvodů určitý text produkuje danou reakci“ (Eco, 2009, s. 64). Otevřený text by měl předvídat reakce adresáta a je to autor, kdo předem určí různé interpretace textu, které se ve výsledku vzájemně podpírají.

Ve *Foucaultově kyvadle* vystávají hned na začátku zásadní otázky – kdo je protagonistou a proč se snaží ukrýt v muzeu Conservatoire v Paříži. Na obě tyto otázky čeká odpověď hned v druhé kapitole – Casaubon přijel kvůli potížím svého známého Jacopa Belba, i když stále není jasné, proč se kvůli tomu dostavil do muzea, popis kyvadla však dává tušit, že tu nějaká souvislost bude. Tato kapitola přináší otázky nové – kdo je Belbo a co se mu vlastně přihodilo? Většina kapitoly popisuje Casaubonovu snahu dostat se k souborům v jeho počítači, a když už si čtenář téměř vytváří vlastní série kombinací o sedmi znacích, aby Casaubonovi pomohl, je s mlhavým koncem

kapitoly ošizen o informace, které se v počítačových dokumentech skrývaly a evidentně jsou pro pochopení příběhu klíčové. Přejít na tomto nadmíru napínavém místě k retrospektivním kapitolám je od autora velmi zdařilým tahem a odráží Ecovu „kyvadlovou“ narativní strategii. Čtenář je tedy nucen svou pozornost přenést ke zcela jinému úseku fabule, kde odpovědi vyplouvají na povrch jen zvolna. Stejně tak prvoplánový čtenář jen stěží docení obsah Belbových souborů, protože ho oddalují od očekávaného rozuzlení příběhu, při kritickém čtení si však už může všimnout, kam a proč jsou v románu umístěny.

Intertextualita jako jeden z hlavních rysů postmoderní narace obecně je v různé míře uplatněna snad ve všech Ecoových románech. Eco však upozorňuje na rozdíl mezi intertextualitou chápanou jako dva typy modelového čtenáře (sémantického a kritického), intertextualitou jako různé způsoby čtení textu (doslovného, morálního, alegorického a anagogického) a intertextovou ironií jako formou intertextového dialogismu (Eco, 2004, str. 208-209). První a druhý případ lze uplatnit na většinu textů i bez autorova záměru, oproti tomu intertextový dialogismus představuje vyhraněnou formu operace s textem.

V první řadě se jedná o citace v uvozovkách, kde je více než sám obsah důležitý kontext, ve kterém jsou použity, o jejich zkombinování s textem novým (Eco, 2009, s. 104). Ve *Foucaultově kyvadle* figuruje v záhlaví každé ze sto dvaceti menších kapitol citát, který se vztahuje k ději. Rozsah zdrojů použitých Ecem je úctyhodný a stejně jako Plán se skládá z již známých informací, román lze s ohledem na intertextualitu charakterizovat jako sestavený z jiných textů. Vyvstává dohad, jestli je oněch sto dvacet citátů totožných s těmi, které Casaubon našel mezi Belbovými složkami. Členění knihy je pevně dáno formou - jak už bylo řečeno, větších kapitol je deset podle struktury stromu sefir židovské kabaaly, menších kapitol sto dvacet. Toto číslo je explicitní citací vztahující se k nápisu na hrobce Christiana Rosenkreutze *POST CCXX ANNOS PATEBO* a odpovídá počtu let, po které si měli templářské skupiny podle plánu předávat tajemství.

Dalšími citacemi, které Eco uvádí v knize *O literatuře* (Eco, 2004) jsou hlavní jména románu – Foucault a Casaubon. Pojmenování kyvadla zcela jasně odkazuje na jeho vynálezce, při intertextové obezřetnosti by však jméno mohlo evokovat Michaela Foucaulta, který se zabýval paradigmatem podobnosti. Jak Eco vysvětluje, tato spojitost mu nebyla nijak příjemná, nezáměrných intertextových narážek se však autor

nevyvaruje (Eco, 2004, s. 218-219). Se jménem Casaubon vědomě předešel nechtěné asociaci krátkým dialogem při představování protagonisty a zaměřil čtenářovu pozornost na postavu, kterou měl na mysli – Isaaca Casaubona, který demytizoval *Corpus Hermeticum* (Eco, 2004, s. 217). V doslovu k českému vydání románu z roku 1991 upozorňuje Daniela Hodrová na podobnost tohoto jména se slovem *causa*, tedy příčina, v důsledku čehož se dá Casaubonova postava chápat jako základ, od kterého je odvozen jak samotný Plán, tak i postavy Belba a Diotalleviho (Eco, 1991, s. 704). Jak ale také Eco demonstruje na příkladu s koláží textů tvořících Casaubonův popis Eiffelovy věže, není vždy nezbytné detailně identifikovat „použité“ texty, ale spíše získat z úryvku správný dojem.

V mnoha případech bývají u postmoderního textu explicitní citace ironické – vychází z všeobecně známého (*topos*), které vyvolá u adresáta jisté očekávání na základě jeho zkušenosti, toto očekávání se ale nepotvrdí. Pro pochopení ironické citace je znalost základu nezbytná a kritický divák může ocenit její realizaci a formu přepracování (Eco, 2009, s. 98-100). Použití strategie intertextové ironie počítá s modelovým čtenářem, který nečte text naivním způsobem, nezaměřuje se pouze na jeho obsah a jeho kulturní znalosti mu umožňují odhalit v textu citace či odkazy jiných textů (Eco, 2004, s. 207).

3.3 Foucaultovo kyvadlo v kontextu autorovy románové tvorby

Umberto Eco doposud napsal šest románů, z nichž všechny, s výjimkou posledního, nazvaného *Pražský hřbitov*, vyšly v českém překladu. *Foucaultovo kyvadlo* vznikl jako druhý v pořadí a není o nic méně úspěšný a diskutovaný než Ecova románová prvotina, přestože po napsání *Jména růže* měl autor pocit, že už nemá co dál vyprávět (Eco, 2004, s. 291). Různorodost následujících románů však svědčí k nemalé radosti čtenářů o opaku.

I ve *Foucaultově kyvadle* se Eco přidržuje předem daného schématu a v závislosti na něm jsou pak členěny kapitoly knihy. Oproti *Jménu růže*, kde je uplatněno sedmidenní schéma Apokalypsy a fabule vyprávěna chronologicky, vzniká ve *Foucaultově kyvadle* daleko komplikovanější narativní struktura. Rozdělení na deset větších kapitol je nezřídka využito k přesunu do retrospektivních částí fabule, sto dvacet menších kapitol má význam pouze v číselné symbolice, a nikoli pro samotný příběh. Čas fabule je také výrazně delší, trvá patnáct let; na umístění příběhu mezi roky 1968 a 1983 měly vliv historické okolnosti. S podobným problémem se Eco potýká i v *Ostrovu včerejšího dne* a *Baudolinovi*, přičemž v posledně jmenovaném díle protagonistovi okolnosti neustále brání vydat se do říše kněze Jana, zatímco ve *Foucaultově kyvadle* autor Casaubona v mezidobí „odešle“ do Brazílie (Eco, 2004, 303-307).

Stejně jako ve *Jménu růže* je příběh vyprávěn v ich-formě, je však upuštěno od metanarativity. Některé tematické prvky jako luštění záhad či využívání metody abdukce mají oba romány společné, k zásadnímu zvratu ale dochází v činnosti protagonistů – zatímco Vilém a Adso záhady řeší, postavy *Foucaultova kyvadla* je spíše vytvářejí. Je také porušena jednota místa a času; uzavřený komplex kláštera připomene spíše omezený prostor lodi Daphne v *Ostrovu včerejšího dne* a také Robertovy vzpomínky, přestože si je vybavuje v závislosti na událostech na lodi, jsou vykládány chronologicky.

Zcela odlišné je i historické umístění příběhu. *Jméno růže*, *Ostrov včerejšího dne* i *Baudolino* jsou situovány do středověku nebo raného novověku, zatímco *Foucaultovo kyvadlo* - a stejně tak i pátý román *Tajemný plamen královny Loany* - se odehrávají ve 20. století. Vzpomínky na dětství protagonistů obou těchto románů jsou silně ovlivněny událostmi druhé světové války.

Některá témata *Foucaultova kyvadla*, těch je však pouze málo, jsou předznamenána již ve *Jménu růže*, například použití metody abdukce nebo rozhovor Viléma s opatem, ve kterém Vilém hovoří o příčinách a následcích. Častěji jsou však témata z *Foucaultova kyvadla* dále rozvíjena v následujících románech. Jedním z nich je popírání existence prázdna vycházející z rosekruciánského principu *nequaquam vacui*, který zastává Agliè. D'Igby z *Ostrova včerejšího dne* se jím zabývá pouze okrajově v rámci problému sympatetického prachu a prázdno jako takové nepopírá. Nahlíží na věc z hlediska atomové fyziky a dodává, že se příroda prázdnu brání. Opačný názor, tedy že prázdno neexistuje, striktně zastává jezuita otec Caspar. V *Baudolinovi* je tímto problémem zaujat Boron a pro neexistenci prázdna uvádí krom fyzikálních důkazů i stejný argument jako D'Igby: „... příroda se prázdna děsí.“ (Eco, 2001 - *Baudolino*, s. 94) Je jím posedlý i Arcruni, který vede s Boronem nekonečné pře, neboť prosazuje opak - že prázdno existuje a lze ho vytvořit, což dokládá i množstvím pokusů.

Z dalších společných motivů lze uvést vytváření děl pro někoho jiného, který za ně získá uznání, jako v případě Baudolinova psaní pro Básníka, nebo jako je v Belbových složkách v pozadí Shakespearovy tvorby Kelly. V *Ostrovu včerejšího dne* diktuje Robertovi milostné dopisy pro Francescu jeho přítel Saint-Savin, jeho postava je však důležitá především kvůli názoru na vymýšlení si románů: „Aby si člověk nemusil přiznat, že je sám strůjcem svého osudu, vidí často tento osud podobně jako román, který uvedl v život ničemný, fantazií však bohatě vybavený autor.“ (Eco, 2001 – *Ostrov včerejšího dne*, s. 78) Roberto, podobně jako Belbo ve *Foucaultově kyvadle*, začne v určité fázi svého života na lodi vymýšlet Román o osudech Lilie a neexistujícího bratra Ferranta, aby zapomněl na skutečnou žárlivost a stal se pánem tohoto fiktivního světa. Nedovede si však udržet autorský odstup, vše velice osobně prožívá a nakonec si ho začne plést se skutečností. Jeho postava však na rozdíl od protagonistů *Foucaultova kyvadla* postrádá racionální přístup a není na ni tvořen nátlak okolnostmi. Tento vývoj má na svědomí částečně samota, ale hlavně jeho povaha, díky které se ocitne ve své vlastní smyšlené realitě bez cizího přičinění. Pouze okrajově je v tomto románu zmíněn, taktéž jako součást Robertova Románu, chrám Saint-Martin-des-Champs a pařížské katakomby, a jedna z kapitol nese název *Telluris Theoria Sacra*.

Větší návaznost na *Foucaultovo kyvadlo* představuje *Baudolino*, ve kterém skupina protagonistů na základě nezaručených a nejistých zpráv o říši kněze Jana vytvoří falešný dopis tohoto vládce adresovaný Fridrichu I. Barbarossovi. Tato hra je jako mladé

natolik uchvátí, že se tam následně vypraví a po celou dobu věří v její existenci. Zcela zde však chybí ironický odstín a počáteční odstup, který k Plánu zaujímají Casaubon, Belbo a Diotallevi. Postava Baudolina také představuje zcela nový rozměr ve vymyšlení si a skutečnost, že mu téměř všichni okolo naivně důvěřují a jeho výmysly potvrzují, ho přivede k tomu, že svým výmyslům nakonec začne sám věřit a brát slova na lehkou váhu. Jeho manipulace se slovy má vzhledem k jeho postavení daleko širší, takřka historický dopad, kdežto konstrukce Plánu ve *Foucaultově kyvadle* ovlivní pouze její strůjce a úzkou skupinu zasvěcených osob. Básník rovněž uvádí domněnku, že zapírání určité nepravdivé skutečnosti a navozování aury velkého tajemství bude u ostatních potvrzovat její věrohodnost; tento princip je uplatněn u rosekruciánů. Narativní strukturou je *Baudolino* bližší spíše *Ostrovu včerejšího dne* s jeho chronologickým uspořádáním vzpomínek protagonisty, metanarativita a rukopis jsou zde nahrazeny formou dialogu mezi Baudolinem a Niketou. Jejich počáteční rozhovor je podobný závěrečnému vyzpovídání Casaubona doktoru Wagnerovi, oba protagonisté mají po letech napětí a nedávnému otřesu potřebu někomu se svěřit, aby nepřišli o rozum. Další motivy jsou spíše už jen náznakové: při přehodnocování událostí během vyprávění si Baudolino přizná, že je zbabělec; Básník i Baudolino použijí při závěrečném účtování v kryptě metodu abdukce pro rekonstrukci smrti Fridricha; jedním z Arcruniho přístrojů je odposlouchávací zařízení Dionýsovo ucho, které Casaubon nalezne při slavnosti ve vile; iluzí zbavený Baudolino se odvolává na demiurga.

Tajemný plamen královny Loany je *Foucaultovu kyvadlu* blízký spíše než samotným příběhem jeho umístěním do Milána roku 1991 a návratem k ich-formě. Pracovním prostředím Yamba Bodonio je antikvariát, je tedy podobně jako Casaubon, Belbo a Diotallevi obklopen více knihami než lidmi. Jeho postava do značné míry koresponduje s postavou Jacopa Belba, klíč k ní se nachází v jeho dětství. Kromě poznamenání válečnými událostmi fašistické Itálie má i on svou vizi blízké, téměř nedosažitelné dívky a jeho velkou promarněnou příležitost představuje její oslovení. Podobně jako Belbo dosáhne Cecíliiny přítomnosti při troubení na trubku, Yambo dosáhne té Liliny ve stavu snu, kde neplatí lineární tok času. Další paralelu s obsahem Belbových složek tvoří příběh Cyrana z Bergeracu, který píše milované ženě dopisy za svého přítele, který na mladého Yamba silně zapůsobí, a nalezení Shakespearova portfolia z roku 1623: „Jestli je tady portrét Shakespearův, tam bude Lilin. Bard mě povede za mou Dark Lady.“ (Eco, 2005, s. 293) Yambo si podobně jako Belbo ukládá do svého počítače

citáty odrážející svou i Ecovu fascinaci mlhou (v *Baudolinovi* je protagonistova rodná Frascheta svými hustými mlhami charakteristická).

Stejně jako v některých svých odborných pracích se Eco v románech různým způsobem vrací k tématu falzifikace, vytváření podvrhů či špatné identifikaci předmětu. Ve *Foucaultově kyvadle* se protagonisté nalézají před dokumentem, který plukovník Ardentí představí jako poselství z Provins a interpretuje ho, jako později trojice přátel, podle zcela jiného kódu, než podle kterého byl vytvořen - jedná se o metodu aberativního dekódování (Eco, 2009, s. 196). V *Baudolinovi* vytváří skupina přátel záměrné podvrhy, od falešných relikvií až po dopis kněze Jana. Jde o typ přímého podvrhu, kdy jeho výrobci tvrdí, že daný předmět je buď originál, nebo je s ním nerozeznatelně totožný, a přitom vědí, že tomu tak není. Hlavní problém padělků pak nespočívá ve vnitřních vlastnostech předmětu samotného, ale ve tvrzení o jeho identitě a jeho nesprávné identifikaci (Eco, 2009, s. 194-195). Pro rozhodnutí o autentičnosti předmětu slouží seznam kritérií, ve kterém je nutno nejprve potvrdit pravost originálu, což je mnohem náročnější než jeho následné porovnání s podvrhem. V rámci sémiotiky padělků je nutno k originálu přistupovat jako ke znaku. Tato metoda zahrnuje důkazy prostřednictvím materiálu, v případě textu jeho lineární manifestaci či obsah, popřípadě ještě vnější důkazy jako je historický kontext odpovídající obsahu (Eco, 2009, s. 203-213). O záměrný podvrh se jedná v případě falešných relikvií těl Tří králů i drobnějších předmětů, především ale u Poháru, který autor záměrně nenazývá Svatým grálem. Přátelé vedou debatu o tom, jak lze stanovit pravost originálu. Když jim Baudolino předloží misku s tvrzením, že je to Pohár, jeho domnělá pravost je potvrzena pouze jejich reakcemi a bez uplatnění jakéhokoli kritického přístupu. Dopis od kněze Jana je falzifikátem neboli rukopisným padělkem a Eco se zde nechal inspirovat „skutečným“ dopisem kněze Jana, který se objevil zhruba ve stejné době, v jaké se odehrává děj románu. Jednalo se snad o politicky motivovaný falzifikát protibyzantské propagandy. Vidina bohatého křesťanského království neurčité zeměpisné polohy sloužila jako záminka pro expanzi na východ (Eco, 2004, s. 266-267). Původní nápad pro román představoval skupinu postav vytvářející falzifikáty v současné době, Eco se však obával jejich podobnosti s postavami *Foucaultova kyvadla* (Eco, 2004, s. 299-300).

V poslední kapitole knihy *O literatuře* hovoří Eco o okolnostech vzniku svých románů a průběhu jejich tvorby (Eco, 2004, s. 284-313). U *Jména růže* byla základní představa mnicha otráveného v knihovně dílem vnějších vlivů a současných autorových vjemů či

pocitů a příběh ji dále rozváděl. Ve *Foucaultově kyvadle* byl Eco nucen vytvořit příběh jiným způsobem. Nejprve si vyvolal dva obrazy ze své paměti - první představuje pařížské Kyvadlo, druhý jeho samotného hrajícího na trubku na partyzánském pohřbu. Poté mu zabralo osm let psaní příběhu, aby tyto dvě scény propojil. V románu také použil jeden svůj dřívější nápad – nejslavnější hudebníci, vyvolaní skupinou médií, hrají dohromady v orchestru, s oslabováním médií však postupně mizí, až zbude jediný živý hudebník hrající na trubku. O trubce již byla řeč v souvislosti s Belbem, vyvolávání médií se týká závěrečné scény v muzeu. Dále Eco hovoří o nutnosti do detailu vytvořit nebo poznat svět, ve kterém se jeho postavy pohybují, v případě *Foucaultova kyvadla* muzeum Conservatoire v Paříži či pařížské ulice z Casaubonova nočního bloudění. Zajímavý problém představovalo propojení nakladatelství Garamond a Manunzio.

4 Závěr

Z Ecoových doposud vydaných románů je *Foucaultovo kyvadlo* zdaleka nejobsáhlejší a nejpestřejší svou obsahovou stránkou; širokou oblast kulturních a historických informací doplňuje přes sto citátů z velice různorodé škály knih, které jsou nezřídka uvedeny v původním jazyce. Také formální stránka románu je výjimečně propracovaná, ojedinělá je obzvláště narativní struktura. Setkáváme se i s poměrně velkou pluralitou v užití jazykových a stylistických rovin, která je neobvyklá i v porovnání s ostatními autorovými romány. U Aglièho působí jeho mluva, jako ostatně vše, starobylým dojmem, pan Garamond a Bramanti hovoří kýčovitě, Belbo „roztržitě a ironicky literárně“ (Eco, 2004, s. 298). Román je tedy příkladem postmoderního díla, jehož vícevrstevnatost je možno sledovat ve všech těchto třech rovinách - v jazykové prostřednictvím mluvy postav i užitím množství jazyků, od středověkých po moderní. Formální rovina nabízí různé způsoby čtení románu a jeho interpretací, intertextualita poskytuje téměř neomezenou možnost hledat v textu odkazy k jiným dílům. Co se obsahové roviny týče, čtenář musí velmi pečlivě volit mezi těmi informacemi, které byly použity jako neměnná fakta a lze je tedy brát jako spolehlivé, a těmi, které si Eco vymyslel pro své postavy.

Příběh stále udržuje čtenáře v nejistotě, zda se skutečně odehrává, je zcela fiktivní nebo osciluje na pomezí obou těchto dimenzí. S ohledem na to, že je prezentován Casaubonem, jehož pohled je od počátku románu silně subjektivní, je čtenáři ponechána volba, ke které z možností se přikloní. Dostane se mu tak toho privilegia, že se z pouhého diváka stane účastníkem. Je pozván ke hře, a pokud je ochoten ji hrát, nabízí mu román podobnou příležitost zábavy jako Plán Casaubonovi, Belbovi a Diotallevimu. Hlavní podnět k úvaze nad poselstvím celého díla pak představuje otázka, kam až člověka může přivést jeho přirozená touha spatřovat ve všem tajemství a hledat kolem sebe spiknutí, a také jak daleko si můžeme dovolit zajít s vědomým propojováním fikce a reality a neopatrnou manipulací se slovy, aniž by se to obešlo bez následků. Riziko, že fantazie a nevinné hry začnou mít dopad na skutečný život, je tu vždy, i když ne tak velké jako pro protagonisty *Foucaultova kyvadla*.

Ve chvíli, kdy Casaubon kyvadlo spatří, má před sebou pevný a nehybný bod, na který nepůsobí nejen zemská přitažlivost, ale ani dění pod ním. Žádný existující či neexistující Plán, dokonce ani na něm oběšený člověk není schopen změnit dráhu jeho

kmitů. Příběh, který si kolem něj postavy vybuďovaly, se podobá tomu, který svým čtenářům představuje Eco. A stejně jako u kyvadla záleží na místě, kam je zavěšeno, neboť pevný bod je teoreticky všude, u románu hraje roli, kde si čtenář onen bod určí, aby na něj pak mohl zavěsit příběh. Belbo se to pokouší Casaubonovi vysvětlit slovy: „Uctívat kyvadlo tam, kde zrovna je, totiž nestačí, je třeba rozhodovat se pokaždé znova, hledat lepší a lepší bod.“ (Eco, 1991, s. 261) Pro čtenáře *Foucaultova kyvadla* platí to samé, je třeba stále hledat lepší úhel, ze kterého se na příběh dívat.

Autor je ve světě, který stvořil, bohem, a občas mívá blíž ke zlomyslnému demiurgovi než k cestě absolutního poznání. Demiurg stvořil svět plný zmatku a snaha člověka najít v něm řád se podobně jako u protagonistů *Foucaultova kyvadla* setká s finálním a definitivním „ne“.

Resumé

Cílem práce bylo představit druhý román Umberta Eca *Foucaultovo kyvadlo*, a to jak na základě analýzy románu samotného, tak zhodnocením jeho významu v kontextu celé autorovy románové tvorby. Hlavní zájem byl zaměřen na identifikaci postmoderních tendencí, které autor ve svých románech uplatňuje.

Literární tvorba Umberta Eca nezahrnuje pouze beletristická díla, která se dají označit jako postmoderní, ale i širokou škálu odborných publikací, v nichž se často věnuje tématům, která jsou pak beletristicky zpracována v jeho románech. Autor tedy na jedné straně představuje problematiku z odborného hlediska, na straně druhé s ní pak operuje v konkrétních případech ve svých románech. Tento dvojí pohled nabízel příležitost zaměřit se v převážné části práce na rozbor románu s využitím autorových literárněvědných publikací, a to především *Šesti procházek literárními lesy*, *Lector in fabula*, *Meze interpretace* a *O literatuře*, jako pramenů sekundární literatury. Uvedená odborná díla představovala bohatý zdroj pro analýzu *Foucaultova kyvadla*, respektive i Ecových ostatních románů. V rozboru práce nebyla zdaleka vyčerpána všechna témata, kterými se autor zabývá v rámci literární vědy, sémiotiky i estetiky. Stejně tak byl použit jen zlomek autorových odborných publikací, ze kterého byla vybrána především ta témata, která se pro rozbor románu jevila jako ta nejpodstatnější.

Umberto Eco je autorem jednoho z prvních postmoderních románů v Itálii, jeho *Jméno růže* vyšlo v roce 1980, rok po vydání Calvinova románu *Když jedné zimní noci cestující*. Postmoderní tvorba je zaměřena na čtenáře, kterému je otevřenou formou díla poskytnuta možnost podílet se na příběhu. U Eca se pak mezi postmoderními prvky projevují především metanarativita, tzv. double-coding, intertextualita a intertextová ironie. Důležitou součástí autorových románů jsou knihy a vztahy protagonistů k nim.

Příběh *Foucaultova kyvadla* zahrnuje množství kulturních a historických odkazů, které úzce souvisí s tvorbou Plánu. Výchozí bod představuje templářský řád, který je spjat hlavně s postavou Casaubona a který tvůrci Plánu dají do souvislosti s rosekruciány a zednáři. Na základě odborné literatury o uvedených řádech autorka posoudila adekvátnost teorií postav prezentovaných v románu, které mnohdy odrážejí teorie skutečné, a zhodnotila, jakým způsobem a s jakým záměrem se Eco k problematice staví. Dále se věnuje vybraným kulturním a historickým tématům, jako je hermetismus, kabala, související s postavou Diotalleviho, historické postavě hraběte Saint-Germaina,

za kterého se vydává Agliè, či Foucaultovu kyvadlu, se kterým je představena i postava Jacopa Belba. V závěru obsahové stránky románu je zhodnocen Ecoův přístup k historickým a kulturním informacím v rámci Plánu a to, jak se tento přístup projevil na vnímání příběhu čtenářem.

Formální stránka díla pojednává o narativní struktuře *Foucaultova kyvadla* na základě rozdělení románu na fabuli a syžet. Prezentuje autorovu „kyvadlovou“ narativní strategii s využíváním retrospektiv a to, jak se projevuje při čtení románu. Je zdůrazněna potřeba opakovaného čtení románu; při kritickém čtení se čtenář může zaměřit na použité narativní strategie. Je rovněž pojednáno o konstruování Plánu jakožto fikce, o motivech k jeho tvoření a o tom, jak se postupně začal projevovat v životech svých tvůrců. Dále jsou představeny interpretační strategie, které postavy používají, úrovně čtení románu a význam čtenářovy spolupráce. Poslední část podkapitoly se zabývá intertextualitou, objasňuje její různé významy a uvádí konkrétní příklady, kde jí bylo v románu použito.

V poslední kapitole je román zasazen do kontextu celé autorovy románové tvorby. Je zhodnocen vývoj formy oproti Ecovu prvnímu románu a návaznost na některé jeho motivy, především je ale věnována pozornost tomu, jak se vyvíjel autorův styl a jeho náměty. Některé motivy z *Foucaultova kyvadla* jsou opakovány v následujících románech a mnohdy odrážejí i Ecoův odborný zájem o danou problematiku. V závěru jsou také uvedeny okolnosti vzniku románu, o kterých autor hovoří v knize *O literatuře*.

Foucaultovo kyvadlo je román výjimečně propracovaný po formální stránce a velice bohatý po stránce obsahové. Většina zmíněných odborných témat, která Eco rozvíjí, byla aplikována na román jakožto narativní text; autorka se pokusila nastínit, jakým způsobem a do jaké míry se tato témata v románu projevují. Některé postupy jsou Ecem užity zcela vědomě a s jasným záměrem, jako například narativní strategie, a některé jsou naopak mnohdy spíše výsledkem náhody, jako je tomu u intertextuality. Ta společně s otázkou interpretace díla či jeho částí poskytuje čtenáři - v nejlepším duchu otevřeného díla i postmodernismu vůbec - možnost k tomu, aby se do díla sám zapojil, je však nutno aby pochopil, že k němu má přistupovat jako ke hře.

Riassunto

Il motivo della tesi di laurea era presentare il secondo romanzo di Umberto Eco, *Il pendolo di Foucault*, fare l'analisi del solo romanzo e anche valorizzare la sua importanza nel contesto della creazione romanzesca dell'autore. L'interesse principale era incentrato nell'identificazione delle inclinazioni postmoderne che l'autore usa nei suoi romanzi.

La creazione letteraria di Umberto Eco non riguarda solo romanzi che possano essere considerati postmoderni, ma anche una diffusa scala di pubblicazioni specialistiche in cui si vota a temi che poi sono trattati nei suoi romanzi. Da una parte, l'autore presenta la problematica d'aspetto specialistico e in seguito la spiega con casi concreti nei suoi romanzi. Questo aspetto doppio ha offerto l'opportunità per centrare nella maggior parte della tesi alla analisi del romanzo con applicazione delle pubblicazioni letterare-scientifiche dell'autore, soprattutto *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, *Lector in fabula*, *I limiti dell'interpretazione* e *Sulla letteratura*, come la letteratura secondaria. Le opere specialistiche presentate hanno mostrato una ricca fonte per l'analisi del *Pendolo di Foucault* e anche altri romanzi di Eco. In analisi nella tesi non sono stati esternati tutti i temi di cui l'autore si occupa nella scienza letteraria, semiotica ed estetica. Ugualmente è stato usato solo un frammento delle sue opere specialistiche di quello sono stati scelti soprattutto quei temi che mi sono sembrati come i più importanti per analisi del romanzo.

Umberto Eco è l'autore di uno dei primi romanzi postmoderni in Italia, il suo *Nome della rosa* è stato pubblicato nel 1980, un anno dopo pubblicazione del romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino. La creazione postmoderna è specializzata al lettore a cui è data l'opportunità di partecipare al racconto grazie alla forma aperta della opera. Fra gli elementi postmoderni di Eco appartengono soprattutto metanarratività, *double-coding*, intertestualità e l'ironia intertestuale. Elemento importante dei romanzi dell'autore sono i libri e i rapporti dei protagonisti verso di loro.

Il racconto del *Pendolo di Foucault* comprende molti riferimenti culturali e storici che sono connessi con la creazione del Piano. Il punto di riferimento rappresenta l'ordine dei Templari che è connesso soprattutto con Casaubon e quelle degli autori del Piano che si collegano con l'ordine Rosa-Croce e con la massoneria. Alla base della letteratura specialistica l'autrice della tesi ha considerato le teorie dei personaggi del romanzo che

spesso riflettono nelle teorie reali e ha valutato in quale modo e con quale intenzione Eco si approccia alla problematica. Poi si vota anche a temi storici e culturali come sono ermetismo, cabala che è connessa con personaggio Diotallevi, personaggio storico del conte Saint-Germain di cui si battezza Agliè, o pendolo di Foucault con cui è presentato il personaggio di Belbo. In conclusione del capitolo è valorizzato l'approccio di Eco verso le informazioni storiche e culturali nel Piano e come mostra nella percezione del racconto da parte del lettore.

La parte formale del *Pendolo di Foucault* presenta struttura narrativa "pendolare" con uso delle retrospettive e come influenza il tempo della lettura del romanzo. È sottolineato il bisogno di leggere il romanzo più volte; durante la seconda lettura critica il lettore si può specializzare alle strutture narrative del romanzo. È anche affrontato sulla costruzione del Piano come la finzione, sui motivi per la sua creazione e come si è dimostrato nella vita dei suoi autori. Poi sono presentate le strategie interpretative che si applicano ai personaggi, i livelli della lettura e la importanza della cooperazione del lettore. Ultima parte del capitolo affronta l'intertestualità, esplica i suoi diversi significati e presenta i casi concreti dove è stata usata nel romanzo.

Nel ultimo capitolo, il romanzo è presentato nel contesto della creazione romanzesca dell'autore. È valorizzato lo sviluppo della forma rispetto al suo primo romanzo e ad alcuni dei suoi motivi. Soprattutto si è votata l'attenzione allo sviluppo dello stile e dei temi dell'autore. Alcuni motivi del *Pendolo di Foucault* sono ripetuti nei romanzi successivi e spesso riflettono l'interesse specialistico di Eco in una certa problematica. In conclusione sono indotti le circostanze della genesi del romanzo di cui l'autore scrive nel libro *Sulla letteratura*.

Il pendolo di Foucault è un romanzo particolarmente rifinito nella parte formale e molto ricco nella parte del contenuto. La maggior parte dei temi specialistici riportati che Eco sviluppa sono stati applicati al romanzo *Il pendolo di Foucault* come testo narrativo; l'autrice della tesi ha cercato di presentare in quale modo e in quanto questi temi si mostrino nel romanzo. Questi processi sono usati da Eco con chiara intenzione, per esempio la strategia narrativa, e in qualche caso sono più i risultati di fortuna come nel caso di intertestualità. Quella insieme con la questione d'interpretazione della opera o delle sue parti offre al lettore - nel migliore spirito della opera aperta e del postmodernismo - l'opportunità per inserirsi alla opera. Ma è necessario di capire che debba approcciarsi verso il romanzo come ad un gioco.

Summary

The intention of the work was to present the second novel of Umberto Eco, *Foucault's pendulum*, analyse the novel itself and establish its value in context of author's novel writings. Main interest was aimed on the identification of postmodern tendencies which the author uses in his novels.

Umberto Eco's writings do not involve only belletristic publications, which can be qualified as postmodern, but also many specialistic publications where he often occupies himself with the subject matters which he then works with in his novels. On one hand, the author presents the matters from specialistic aspect, on the other hand he works with them in concrete cases in his novels. This double aspect offered the opportunity to focus on the analysis of the novel with using author's literature-scientific publications, especially *Six walks in the fictional woods*, *Lector in fabula*, *The limits of interpretation* and *On literature*, as sources of the secondary literature. Mentioned specialistic publications presented an abundant resource for analysis of *Foucault's pendulum* as well as Eco's other novels. In the analysis, there was not written about all the matters which the author occupies with in the field of literature science, the semiotics and the aesthetics. Only a fragment of author's specialistic publications was used from which were chosen especially these matters that seemed to be the most important for analysis of the novel.

Umberto Eco is the author of one of the first postmodern novels in Italy, his novel *The name of the rose* was published in 1980, one year after publication Calvino's novel *If on a winter's night a traveler*. Postmodern writing is focused on the reader to whom is given the opportunity to participate on the story thanks to an open form of the writing. Between Eco's postmodern elements belong especially the metanarrativity, the double-coding, the intertextuality and the intertextual irony. Important component of author's novels are books and relationships of the protagonists to them.

The story of *Foucault's pendulum* includes many cultural and historical references which are connected with the creation of the Plan. Initial point is The order of Templars which is important for character Casaubon and which the authors of the Plan give to a connection with The order of Rosy Cross and the Masonic order. Based on specialistic literature about named orders, the author of the thesis considered theories of the characters in the novel and how and with which intention Eco approaches to the matters.

Further, he treats the chosen historical and cultural matters such as the hermetism, cabbala which is connected with the character Diotallevi, historical character of count Saint-Germain who impersonates Agliè, or Foucault's pendulum with which is presented the character Belbo. In conclusion of the chapter, there is evaluated Eco's approach to this cultural and historical information of the Plan and how it influences the reader.

The formal aspect of the work concerns the "pendular" narrative structure of *Foucault's pendulum* with use of retrospectives and which effect it has to the reading of the novel. The need of repeated reading of the novel is pointed out; during second critical reading, the reader can focus on used narrative strategies. Creating of the Plan as a fiction, about motives for his construction and his influences to the lives of his authors is discussed. Onward, interpretative strategies used by the characters, levels of reading of the novel and the importance of reader's cooperation are presented. The end of the chapter is focused on the intertextuality, clarifies different meanings of this term and presents concrete cases, where the intertextuality was used in the novel.

In the last chapter, the novel is introduced in context of the author's novel writings. The development of the form and themes compared to the Eco's first novel as well as the development of author's stile and his subject matters are evaluated. Some of the matters of *Foucault's pendulum* are repeated in his following novels and reflect Eco's specialistic interest. Finally, some of the surroundings of the creation of the novels in the way Eco writes about them in the book *On literature* are mentioned.

Foucault's pendulum is brilliant in his formal aspect and very abundant in his subject matter aspect. The major part of specialistic matters which Eco work with were applied on the novel as the narrative text; the author of the thesis tried to sketch in which way and how much are these matters manifested in the novel. Some of the methods are used by Eco with clear intention such as the narrative structure, and some of them are more the result of a coincidence such as the intertextuality. The intertextuality together with the question of the interpretation of the work gives the reader - in the best spirit of the open work and the postmodernism itself – the opportunity to engage in the writing. Nevertheless it is important for him to understand that he has to approach to the novel like to a game.

Seznam použité literatury

Primární literatura:

ECO, Umberto. *Foucaultovo kyvadlo*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1991. 727 s. ISBN 80-207-0335-7.

ECO, Umberto. *Il pendolo di Foucault*. Milano: Tascabili Bompiani, 2001. 687 s. ISBN 88-452-4749-X.

Sekundární literatura:

ANTONÍN, Luboš. *Hermetici a šarlatáni evropského rokoka: Cagliostro, Saint-Germain a Casanova*. 1. vyd. Praha: Rodiče, 2003. 292 s. ISBN 80-86695-38-7.

BARBER, Malcolm. *Noví rytíři: dějiny templářského řádu*. 1. vyd. Praha: Argo, 2006. 433 s. ISBN 80-7203-764-1.

BÍLEK, Petr A. *Hledání jazyka interpretace*. 1. vyd. Praha: Host, 2003. 360 s. ISBN 80-7294-080-5.

CALVINO, Italo. *Když jedné zimní noci cestující*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1998. 262 s. ISBN 80-204-0710-3.

ECO, Umberto. *Baudolino*. Dotisk 1. vyd. Praha: Argo, 2001. 512 s. ISBN 80-7203-398-0.

ECO, Umberto. *Jméno růže*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1988. 509 s.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. 1. vyd. Praha: Academia, 2010. 292 s. ISBN 978-80-200-1828-1.

ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Dotisk 1. vyd. Praha: Karolinum, 2009. 332 s. ISBN 978-80-246-0740-5.

ECO, Umberto. *O literatuře*. Dotisk 1. vyd. Praha: Argo, 2004. 319 s. ISBN 80-7203-588-6.

ECO, Umberto. *Ostrov včerejšího dne*. 2. vyd. Praha: Argo, 2001. 456 s. ISBN 80-7203-395-6.

ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy*. 1. vyd. Olomouc: Votobia, 1997. 198 s. ISBN 80-7198-248-2.

ECO, Umberto. *Tajemný plamen královny Loany*. 1. vyd. Praha: Argo, 2005. 456 s. ISBN 80-7203-724-2.

FRALE, Barbara. *Templáři*. 1. vyd. Praha: Argo, 2009. 173 s. ISBN 978-80-257-0173-7.

McINTOSH, Christopher. *Rosenkruciáni: historie, mytologie a rituály okultního řádu*. 1. vyd. Praha: Trigon, 1997. 205 s. ISBN 80-86159-00-0

SCHOLEM, Gershom. *Alchymie & kabala*. 1. vyd. Praha: Malvern, 2010. 117 s. ISBN 978-80-86702-73-5.

Slovník italských spisovatelů. 1. vyd. Praha: Libri, 2004. 752 s. ISBN 80-7277-180-9.

SRB, Tomáš. *Řád svobodných zednářů. 1. Individuální cesta k poznání skryté skutečnosti*. 1. vyd. Praha: Eminent, 2002. 239 s. ISBN 80-7281-085-5.

SRB, Tomáš. *Řád svobodných zednářů. 2. Symbolika jako prostředek hledání světla*. 1. vyd. Praha: Eminent, 2003. 327 s. ISBN 80-7281-111-8.

SRB, Tomáš. *Řád svobodných zednářů. 3. Iniciační cesta skotského ritu starého a přijatého*. 1. vyd. Praha: Eminent, 2009. 203 s. ISBN 978-80-7281-329-2.