

## Postmodernistische frame

*Open vs. gesloten*

### Poznámka k metodologii

Vaessens se svou použitou metodologií v případě postmodernistického frame opět naráží na problém, protože postmodernismus bývá často chápán jako období, které následuje po a je kontrastováno s modernismem. POSTmodernismus jako období, které modernismus nechává za sebou - tato představa je řízena myšlenkou pokroku a teleologického historického vývoje, které se Vaessens právě chce vyvarovat (viz úvodní hodina k metodologii Vaessensových frames - byla ještě tváří v tvář).

Postmodernismus by mohl tedy být chápán jako směr, který se staví proti modernistickým uměleckým normám, ovšem postmoderní texty mohou číst a adekvátně se k nim vztahovat i ti, kteří neznají nebo plně nedoceňují modernistický postoj k umění. Divácká recepce filmu *Pulp fiction* tuto myšlenku dobře ilustruje: i diváci, kteří se nesoustředí na postmoderní charakteristiky tohoto filmu (sebereflexivita, ironie, pastiš, nelineární dějová linka, odkazy na tradici kinematografie) mohou být osloveni, docenit a pochopit tento film. Postmoderní umění může být pochopeno i mimo kontext polemiky modernismu a postmodernismu.

Další možnou definicí postmodernismu je rozumět mu (stejně jako všem předchozím směrům) jako určité reakci na specifický vývoj modernity. Někteří teoretici dokonce chápou postmodernismus jako danou vývojovou fázi kapitalismu, Fredric Jameson dokonce do titulu jedné ze svých zásadních publikací téměř pokládá rovnítko mezi postmodernismus a pozdní kapitalismus (*Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*). Momentální fáze vývoje kapitalismu se podle Vaessense podstatně změnila od moderního kapitalismu - je spíše mezinárodní než národní, spekuluje, spíše než aby produkoval, a prodává spíše reprezentace a informace než zboží. Důsledky modernity jsou mnohem radikálnější a univerzálněji rozšířené než dříve.

Kdybychom tedy vycházeli z představy, že umělecký směr (-ismus, v tomto případě postmodernismus) je to samé jako daná fáze vývoje modernity, podle Vaessense má stále umělecký směr prostor a možnost reflektovat a kriticky pohlížet na tento řád modernity, jejíž je součástí a již je ovlivněn. Jedním z paradoxů postmodernismu je tedy to, že si postmoderní člověk pod sebou řeže větev, na níž stojí. To, že je modernita kritizována, neznamená, že není její součástí, že by se jí člověk mohl zcela vyhnout nebo se vymanit z jejího vlivu, spíše, že se jí zabývá a reflektuje jí tím, že ji kritizuje.

### Texty s viditelnou konstrukcí (Opengewerkte teksten)

Modernistický frame tvrdí, že v textu zní autentický hlas: hlas, který vyjadřuje nějaký vnitřní obsah nebo myšlenku. Psaní je tedy procesem, ve kterém je obsahu dáвана nějaká forma. Tímto ale předpokládáme, že obsah (sdělení, pocit, postoj) předchází formě (kterou je text.) Sdělení, které je zachyceno textem, je tím pádem deformováno jazykem (toto je již myšlenka postmoderního frame), a vzniká tím druhotné sdělení, které se od toho originálního liší. Podle modernistického pohledu je tedy obsah dárkem, který zabalíme do papírového obalu jazyka, a i když dárek pod obalem nejsme přesně schopni poznat, je pořád jasné co obal a co je obsah.

Postmodernistický frame je ovšem definován myšlenkou opačnou, nejprve forma a potom až obsah. Tento postup je mezi jinými ilustrován i textem, se kterým jsme se v kurzu už dvakrát setkali: básní „Meloepa“ od Paula van Ostaijen. Budeme se tedy chvíli věnovat i Vaessensovu rozboru tohoto textu podle postmodernistického frame (někteří z vás si při rozboru sbírky *Tanec gnómu* jistě všimli, že tento text se určitým znakům avantgardistického frame poněkud vymyká).

Onder de maan schuift de lange rivier  
Over de lange rivier schuift moede de maan  
Onder de maan op de lange rivier schuift de kano naar zee

Langs het hoogriet  
Langs de laagwei  
Schuift de kano naar zee  
schuift met de schuivende maan de kano naar zee  
Zo zijn ze gezellen naar zee de kano de maan en de man  
Waarom schuiven de maan en de man getweeën gedwee naar de zee?

Vaessens si představuje van Ostajena jak si při vymýšlení této básně pohrává s asociacemi a rýmy a posunuje si dle libosti slova. Tím vznikly tyto řádky se zdáním smyslu, významu (obsahu), který básník možná vůbec nečekal, ale který najednou prostě vzniknul díky hře s jazykem. Otázka, kterou báseň klade v posledním verši, může vyjadřovat básníkově překvapení nad tímto spontánně vzniklým obsahem: proč vlastně ta luna a ten muž tak odevzdaně blíží k moři? Básník to neví. Na počátku byl jazyk, a když s ním pak básník začal vytvářet kombinace a prohazovat slova, získal ten jazyk nějaký význam. Tento význam je pro básníka zrovna tak nový jako pro čtenáře, který se s básní poprvé setkal.

Na básni *Melopea* je zajímavé také to, že principy, které určují její konstrukci, jsou v textu viditelné: variace (z „*onder*“ se stává „*over*“), zvuková asociace (*getweeën*, *gedwee*, *zee*), významová asociace (*hoogriet* a *laagwei*), upřesnění (od „*schuift*“ ke „*schuift moede*“), posun (slovo „*schuift*“ se v první sloce pokaždé posunuje o jedno místo na řádce) atd. Tyto procesy jsou motivovány čistě formálně, vyžádala si je forma a ne obsah. Lyrický subjekt se zde nesnaží vyjádřit nějakou myšlenku ani postoj, ale jde mu o radost ze hry s jazykem.

Viditelnost té konstrukce a procesu, pomocí kterého báseň vznikla má za důsledek to, že si čtenář je vědom konstruovanosti či „umělosti“ básně (vzpomeňme na zásadní kontrast, který toto tvrzení tvoří k prvnímu probíranému frame, který můžeme definovat pomocí hesla „*Poetry is a spontaneous overflow of a powerful feeling*“ - zde chybí jak spontaneita, tak i původní mocný cit). Autor tedy (opět v přímém kontrastu k romantickému frame) není zdrojem významu či obsahu textu, nevytváří okolo sebe tedy takovou auru výjimečnosti a neomylnosti, jaká souvisí s představou básníka v romantickém frame.

Vaessens báseň přirovnává k architektuře Centre Pompidou v Paříži. Všechny trubky a nosné konstrukce, které by jinak byly schované za fasádou, jsou umístěny na vnější straně budovy, hezky viditelné. Pomocí tohoto architektonického přirovnání si můžeme uvědomit, co normálně skrývají texty, jejichž konstrukce není viditelná - všechny zásahy a rozhodnutí jejich tvůrců a principy, které je při konstrukci vedly.



Technika textu s viditelnou konstrukcí (opengewerkte tekst) se dá dobře pochopit z pohledu postmodernistického frame, protože takový text je odrazem kritického postoje k moderní myšlenke autonomního subjektu. Subjekt je v takovém textu představen jako produkt jazyka a ne jazyk jako produkt subjektu (opakuje se zde jinak podaná myšlenka formy před obsahem spíše než obsahu před formou). Implikována je také myšlenka vědění, které je vždy předmětem interpretace z mnoha různých úhlů pohledu. To je zdůrazněno navenek viditelnou konstruovaností vize či myšlenky (obsahu) textu.

### **Politický přesah opengewerkte teksten**

Podle postmodernistického frame můžeme opengewerkte teksten chápat jako určitou politickou strategii, nebo alespoň jako vyjádření určité vize reality: moderní člověk má totiž tendenci kategorizovat a utříďovat realitu okolo sebe. Tyto kategorizace a řád vnáší do světa okolo sebe ovšem vždycky člověk - i když se vzniklý řád tváří přirozeně (vzpomeňme si na myšlenku hierarchických opozic, kdy jeden člen opozice, například muž-žena je vždy hierarchicky nadřazený druhému). Příliš harmonicky a jednotně vyhlížející celky jsou nedůvěryhodné, pozornost bychom měli raději věnovat úlomkům a fragmentům.

Nizozemský básník Sybren Polet, jehož básně Vaessens také považuje za vhodné k rozboru podle postmodernistického frame, ve svých poetikálních textech cituje tuto větu amerického spisovatele Donalda Barthelme: „Fragments are the only forms I trust.“ Tímto pohledem bychom se mohli dívat i na historii, která se sestává z úlomků a kousků (archivních materiálů) a posouváním a manipulací těchto úlomků může vzniknout iluze narativu, která je pro historiografii určující. (Tento důraz na úločky a fragmenty vám možná připomíná srovnatelné myšlenky v rámci modernistického frame, rozdíl mezi těmito dvěma frames je ten, že modernistický frame iluzi koherence a jednoty udržuje a zasazuje se o její vytváření a postmodernistický frame naopak investuje energii do jejího boření a dekonstrukce).

Jistý politický přesah tato myšlenka historie sestávající se z fragmentů získává ve chvíli, kdy si uvědomíme, že tyto iluze jsou často používány a udržovány v chodu lidmi či instancemi, které mají moc. Nebezpečnou se iluze může stát ve chvíli, kdy si neuvědomujeme, že ji v chodu udržuje pouze určitý způsob myšlení, podle určitých pravidel. Rolí spisovatele pak může být ničit iluzi řádů, které se tváří jako přirozené. Polet se například snaží „zdůraznit nepřirozenost a anti-historii kultury.“ Při interpretaci textů pomocí postmodernistického frame se soustředíme na ty prvky, které narušují modernistickou představu literárního textu jakožto koherentního a organického celku, na to co je nevyrovnané a fragmentární. Pokud se zdá, že

řídícím a strukturujícím principem v textu je náhoda či volná asociace, chápeme to v postmodernistickém frame jako pokus o odmaskování či dekonstruování tradičního řádu.

V textech s viditelnou konstrukcí se často kromě příběhu věnuje hodně pozornosti i vyprávění o vyprávění samotném. Spisovatel píše o tom jak, a proč píše - dává nám nahlédnout do své kuchyně, na to jak tvoří, informuje v románu i o procesu pomocí něhož příběh vystavěl. Kromě „běžných“ postav v něm vystupuje i postava, která ostatní postavy vymyslela. To všechno má za důsledek to, že konstrukce románu a všechna rozhodnutí, která k jejímu vzniku vedla, jsou zvnějšku viditelné (jako u Centra Pompidou)

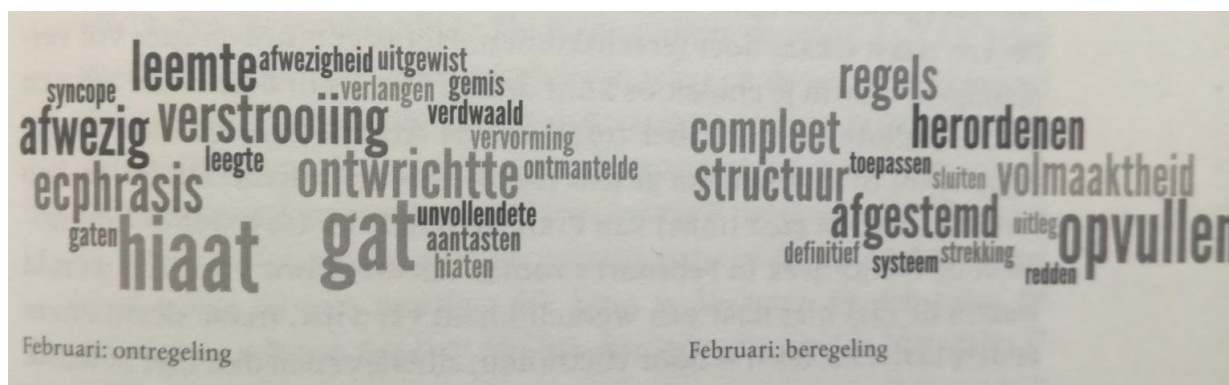
### **Sebereflexivita literárního díla: rozbor románu *De zonen van het uitzicht***

O literárních dílech s viditelnou konstrukcí (opengewerke teksten) mluví Vaessens také jako o sebereflexivních dílech (zelfreflexief). Příkladem takového díla je i debut *De zonen van het uitzicht* vydaný autorem Maxim Februari (tehdy ještě pod jménem Marjolijn Februari), ve kterém jeho hlavní postava, která se v „předmluvě pro čtenáře“ představuje jako autor/ka této knihy, neustále reflektuje nad způsobem, kterým na románu pracuje. Kniha je velice systematicky a přesně rozdělená na různé části, které jsou očíslovány, ovšem velice zvláštním, tajemně, až ezotericky působícím stylem, např.: *13 - 13bis - 13ter . 13quater - 13quinque - 13sexto* či *23 - 23bis, sub b - 23bis, sub c*. V dalších částech se kniha sestává ze stejně dlouhých částí, které jsou vlastně dopisy, které hlavní postava posílá přátelům a kolegům zprávy o tom, jak postupuje psaní její knihy. Každý dopis je ovšem podepsaný jinak, jednou je od Margaret Februari, pak od Milou Februari, pak od Mary Februari a nakonec je jeden podepsaný i osobou opačného pohlaví, a to Matthiasem Februari. Toto dělení a strukturace románu tedy sice působí na první pohled přísně a systematicky, ale tento řád nebyl do knihy vnesen jedním subjektem, protože ani jeho autor/ka se neprezentuje jako jednotný subjekt.

Zdá se tedy, že *De zonen van het uitzicht* je jako „překypující svět plný heterogenního obsahu a heterogenních narativních forem“ (Vaessens zde citátem od Atte Jongstry naznačuje další možnou charakterizaci v rámci postmoderního frame). Zároveň je ale jeho přísné dělení gestem, směřujícím k určitému řádu, který se ovšem racionálně nedá popsat. Autorka také v předmluvě čtenáři slíbí následující: „Indien u in een moment van almachtige recreatie een herstelling van de onschuld wilt overwegen, zal de apocriefe engel u met dit boek terugbrengen naar het verloren paradijs.“ (což pouze velmi funkčně a neumělecky přeložím jako: „Pokud ve chvíli všemocné rekreace chcete zvážit možnost návratu k nevinnosti, apokryfní anděl vás pomocí této knihy vezme zpět do ztraceného ráje.“) V doslovu potom autor (který se mezitím z Magarety proměnil na Matthiase) přiznává následující: „Toegegeven, ik zou u eigenlijk naar het paradijs terugbrengen en deed het niet, maar de brug was dicht en ik versliep me en raakte verdwaald en vergat het.“ („Přiznávám, měl jsem vás vlastně dovést zpět do ráje a to jsem neudělal, ale most do něj byl zdvižený, zaspal jsem, ztratil jsem se a zapomněl jsem na to.“)

Na návrat do ztraceného ráje pomocí tohoto románu tedy nedochází - nepřipadá si čtenář, kterému to bylo slíbeno trochu podvedený? Možná. I na to hlavní postava/autor reaguje: „Ale to nebyla žádná historie, říkáte? Je to pravda, nebylo to o moc více, než sémantická rapsodie, hemžení vypůjčených myšlenek a žádná z nich konkrétní, víření přejatých názorů a žádný z nich kompletní.“ Všechna ta slova, kterými se v posledním citátu kniha popisuje, mají společné to, že stojí v protikladu proti řádu, fixaci a uzavřenosti. Víření a hemžení naopak odkazují na náhodnost, nepořádek a chaos. Kompozice tohoto románu je tudíž volná a zdánlivě nepořádná - autor či hlavní postava se rád/a nechá stále odvádět od své „hlavní myšlenky“ (má ji vůbec?) Místy se zdá, jakoby se text skládal hlavně z různých odboček a odklonění, které se vyskytují pouze jako fragmenty, navazují na sebe a navzájem si protiřečí. Februari se rozhodně nesnaží tyto nerovnosti a nepravidelnosti nějak zamaskovat či zarovnat - nesnaží se ve svém „příběhu“ či „historii“ vytvořit iluzi řádu a pravidelnosti.

Všechna „bílá místa“ či díry v příběhu vytvářejí možnost rozhodnout se: buď se je autor/ka pokusí zamaskovat a uzavřít pevnou a koherentní strukturou nebo je nechá otevřené, viditelné. Spisovatel, který se rozhodne tyto díry neuzavírat, musí přijmout možnost, že text nebude působit jako celková, uzavřená jednotka. Čtenář, který je neuzavírá, musí přijmout, že jeho interpretace textu neřeší všechny hádanky, které text obsahuje. Z pohledu modernistického frame toto není možné (nebo spíše by z pohledu modernistického frame byli takový spisovatel a čtenář špatným spisovatelem a čtenářem.) Februari se ovšem tyto důsledky líbí a strukturu narušující efekt (ontregelende effect) svého díla vítá. Narušení (ontregeling) je v rámci postmodernistického frame pozitivně konotováno. Řád a souvislosti (které jsou stejně vnímány jako konstruované, uměle vytvořené) musí naopak být narušeny, jejich konstrukce musí být odhalena, protože jsou v postmodernistickém frame negativně konotovány.



Slova, která jsou pro Februari pozitivně konotována a souvisí s kompozicí textu, mají společné to, že poukazují na určitou nepřítomnost (leegte, leemte, gat, hiaat) a že narušují struktury a vzorce, které by se daly v textu nalézt. Negativně jsou naopak konotována slova, která uměle vytvořeným řádem zakrývají mnohoznačnost věcí a reality. Jinak řečeno, to, co je dokonalé a plně utvořené je vlastně podle postmodernistického frame nedokonalé a to, co je nehotové, je krásné.

*De zonen van het uitzicht* je také kniha, která je sestavena z jiných knih. Do tohoto románu jsou zapracovány všechny možné jiné příběhy a při čtení objevujeme, že žádný z nich nenabízí jasný, jednoznačný a sdělitelný světový názor. V románu se často objevuje prostor knihovny, které je metaforou pro svět, ve kterém jazyk (který ho má popisovat a zachycovat) neodkazuje na svět ale pouze zase na jazyk. Každý text je tak pomocí poznámek pod čarou, odkazů a (pod)vědomými přirovnáními spojen s dalšími texty (každopádně ovšem ne přímo se skutečností). Z této sítě spojení a odkazů si pak čtenář může (tím, že si intertextualitu buď uvědomí, nebo neuvědomí) spojovat různé významy a obohacovat svoje čtení a vlastně si tak tvořit svou vlastní (novou) knihu. Texty tedy podle postmoderního frame nejsou dokončené, nejsou dotvořenými produkty, které autor předává čtenáři. Čtenář je do stejné míry jako autor tvůrcem textu, který čte. Text je *work in progress* - čtenář i text mohou (při vzájemné spolupráci a spolupůsobení) vyprodukovat význam.

### **Sociaal-culturele denkstijl: moderniteit**

Postmoderní postoj k modernitě se dá nahlédnout přes publikaci Jean-Francois Lyotarda, který přesně o „stavu, ve kterém se nachází vědění v těch nejrozvinutějších společnostech“ napsal knihu, ze které se velmi často cituje, *La condition postmoderne*. Zaměříme se na jednu z jeho zásadních myšlenek, legitimizaci vědění (produkovaného vědou i jinými instancemi). Věda legitimizuje svá pravidla a to, co se na jejím základě o realitě pokládá za pravdivé pomocí metadiskurzu, konkrétně filosofie. Lyotard tvrdí, že tento legitimizující metadiskurz na sebe v průběhu historie vzal formu „velkých příběhů“ (*grand récits, metanarratives*).

„Postupnou emancipaci rozumu“ či „obohacení celého lidstva skrze pokrok způsobený kapitalistickou technovědou“ uvádí mezi metanarativy, které byly typické pro modernitu. Ale i pojmy jako moderní víra v pokrok, socialismus, liberalismus či osvícenství jsou „velkými příběhy“, kterým modernita přiznává legitimizující moc.

Ovšem, tato role, kterou velké příběhy hrají ve vědění je problematická, neboť jedním z výchozích předpokladů vědy je, že se přece v moderním období od nevědeckých příběhů a teorií osvobodila, mezi jinými například od biblického příběhu stvoření světa. I to je metanarativem, konstrukcí, která dává do souvislosti děje i fenomény. Podle vědeckých měřítek je to ale pouhá fikce, neboť pro prvky tohoto příběhu neexistují ve vědě akceptovatelné důkazy. Věda tedy odvrhne některé metanarativy, ale tvoří pro legitimizaci svých výsledků zase jiné - Lyotard ve své knize upozorňuje na to, že si tohoto paradoxu musíme být vědomi, stejně jako problematičnosti těchto metanarativů. Pokud toto přijmeme, zaujímáme vůči modernitě a jejímu vědění novou pozici, pozici postmoderní.

Když věci v krajní míře zjednodušíme, je za „postmoderní“ pokládána nedůvěřivost  
vůči metanarativním příběhům. (Lyotard, *Postmoderní situace*, 97)

Zjednodušeně (a na toto zjednodušení právě Lyotard upozorňuje v citátu výše) lze říci, že metanarativy mohou odkazovat také na všezahrnující politické ideologie, které v průběhu 20. století vyprodukovaly Osvětim, Hirošimu a gulagy - postmoderní člověk už po těchto katastrofách nemůže věřit ve všeobsažné ideologie a myšlenkové systémy. Ty byly odmaskovány jako mentální konstrukce a nefigurují už jako poskytovatelé konečné pravdy, na jejímž základě mohou být ospravedlněny politická, ekologická či vojenská rozhodnutí. Metanarativy bývají spíše viděny jako eurocentrické vize, které vedly ke zločinům západního imperialismu a kolonialismu. To je tedy ona postmoderní situace, na kterou Lyotard odkazuje názvem své knihy: společnost ztratila nejen svůj společný příběh, ale také myšlenku společného světa, který všichni obýváme.

Všechny intelektuální systémy a struktury, které člověk v průběhu historie vymyslel (politické, filosofické či náboženské) jsou podle Lyotarda jazykovými konstrukcemi - to snižuje jejich schopnost něco (nebo sama sebe) legitimizovat. V důsledku toho se v rámci postmoderního frame nedají legitimizovat ani etické principy ani politické vize - nedají se totiž založit na žádné pravdě, která by byla více než jedním z konkurujících metanarativů. Lyotardova myšlenka má také důsledky pro způsob, kterým rozumíme vztahu mezi jazykem a skutečností. Jazyk už nemůže zprostředkovávat ani reprezentovat pravdu, to, jak jazyk reprezentuje skutečnost je pouhou fikcí.

Příznivci Lyotardovy vize na svět, jeho metanarativy a jazyk v ní vidí osvobození: demaskování velkých, vše vysvětlujících příběhů jako ideologických konstrukcí znamená, že za nimi můžeme hledat moc, jíž se vize daného metanarativu na pravdu, etiku a morálku hodí. Takto byl například demaskován koloniální systém, který byl dříve vnímán jako samozřejmý, protože by legitimizován příběhem pokroku a skrze postmoderní brýle teď za ním můžeme vidět ekonomické a politické motivace. Lyotardovi odpůrci mu naopak vyčítají, že tím, že dekonstruoval v osvícenství vzniklou možnost spojit morální rozhodnutí s vědeckým poznáním, dal prostor nekonečnému relativismu, který není schopen určit, které postoje a ideologie jsou lepší než jiné.

Tento postoj, který Lyotard už v roce 1979 představil ve své knize, se mezitím stal tak trochu klišé, stal se obecně tak uznávaným, že jsme si na něj zvykli a pokládáme ho za normu. Na vše vysvětlující teorie je proto pohlíženo s nedůvěrou a kdo se pokouší je používat, aby realitu prezentoval jako souvislý celek, dopouští se (s trochou nadsázky) násilí. To je reflektováno také v opengewerkte teksten (jako je „Melopee“ nebo *De zonen van het uitzicht*), které se snaží demonstrovat náhodnost své vlastní struktury - tím se tyto texty brání vysvětlení pomocí všeobsažných velkých příběhů modernity.

## Literaire denkstijl: poëtica

Vaessens poetiku postmoderního frame definuje na základě už zmíněné básně Van Ostajjena, kde konstatuje, že se zdá, jakoby obsah byl až sekundární za hrou s formou, jejíž pomocí báseň vznikla. Obsah nebo význam nestál u zrodu básně, spíše vzniknul jako její produkt. S ohledem na lyrický subjekt bychom také mohli říct, že je produktem jazyka a ne obráceně. Jazyk, kterým mluvíme, totiž není náš, je to (doslova) mateřský jazyk, patřil našim matkám, otcům a generacím před námi, předtím než jsme pomocí jeho slov začali odkazovat na realitu. Jazyk tedy mluví (formuje a definuje) člověka, spíše než, že by člověk používal jazyk, protože do jazyka, který používáme se nám (ať už podvědomě či vědomě) vkrádají různé předpoklady, předsudky či ideologie. Francouzský filosof Jacques Derrida na toto téma napsal:

„Everyday language“ is not innocent or neutral. It is the language of Western metaphysics, and it carries with it not only a considerable number of presuppositions of all types, but also presuppositions inseparable from metaphysics. (Derrida, *Positions*, 19)

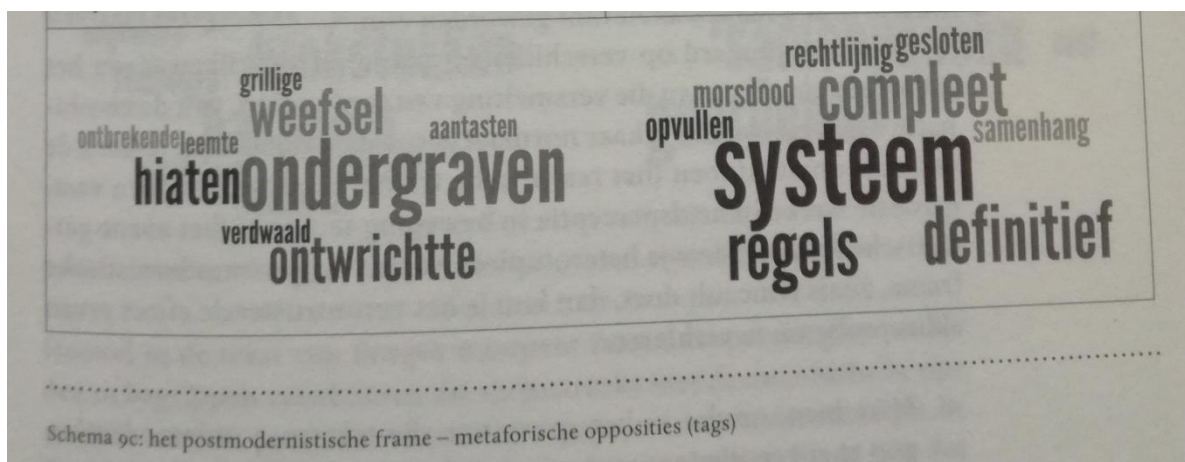
Slova (i fonémy) se také nedají definovat jinak než pomocí jiných slov, jazyk je systém, jehož významy jsou založené na rozdílech bez možnosti definovat něco pozitivně. Jazyk si tedy můžeme představit jako nekonečně rozsáhlou síť na sebe navzájem odkazujících a tím svůj význam měnících slov. Proto texty, které se z jazyka skládají (slovo text pochází z latinského *texere*, tkát) můžeme brát také jako tuto nekonečnou síť na sebe odkazujících prvků - každý text je zároveň intertextem, odkazují na sebe.

## Postmoderní interpretace: resisting reading

Tyto předpoklady stojí u zrodu specifického postoje k textu a interpretaci, který patří k postmodernímu frame a které Vaessens ilustruje na základě románu *Koelie* (1931) od Madelon Székely-Lulofs. Tento román byl často čten pomocí realistického frame jako obžaloba či stížnost na koloniální systém, který profitoval z vykořisťování námezdních dělníků (kuli), kteří byli na Sumatru dováženi, aby tam pracovali na kaučukových plantážích. Ovšem Maaïke Meijer o tomto románu napsala interpretaci, ve které používá postmodernistický frame a kde se soustředí na protichůdnosti a zdánlivě nepatrné detaily v textu. Román čte tak trochu proti jeho zamýšlenému záměru (resisting reading), v interpretaci hledí proti srsti. Meijer upozorňuje na to, že vypravěč kolem dělníků tká síť významů, ve kterých jsou přirovnáváni ke zvířatům. Reprezentace této skupiny v románu nahrává tomu, aby se na ně čtenář nedíval jako na lidi, ale jako na zvířata a tento způsob reprezentace tudíž legitimizuje zacházení s nimi, i když na povrchu se román přesně proti tomu vyhrazuje. V románu se nedozvídáme, jak svět vnímají námezdní dělníci sami, zaujmout pozici vnímajícího, mluvícího a reprezentujícího subjektu jim není dopřáno, díváme se na ně jedine očima bílého vypravěče, který je reprezentuje jako zvířatům podobné objekty.

Meijer ve své interpretaci vyhmátla latentní rasismus, který pomocí systému podobných reprezentací místních obyvatel, udržuje koloniální systém v chodu. Meijer tuto léta uznávanou interpretaci románu (pomocí realistického frame, viz výše) rozbíjí a otvírá ho svým čtením znovu - tím vzniká možnost objevit v něm ještě více podobných významů. Székely-Lulofs však zároveň tento systém obviňuje a sama svůj román zamýšlela jako intervenci v něm. Na tom můžeme ilustrovat to, že autorka není paní svého jazyka - do jejího jazyka (který chtěla použít pro zrovnoprávnění této skupiny obyvatel) se vkradly obrazy a významy, které v té době byly běžné a které sama nezamýšlela. Interpretaci Maaïke Meijer můžeme zařadit mezi dekonstruktivní - nesnaží se zaměřit se na hlavní významové jádro románu (stížnost proti nelidskosti kolonialismu) ale na paradoxy a konflikty, které jdou proti na povrchu zamýšlenému „poselství“ textu.

Na obrázku pod tímto textem Vaessens ještě jednou shrnuje opozici, která charakterizuje postmodernistický frame: *open* (levý woordwolk) a *gesloten* (pravý woordwolk)



**Vaessensem vyjmenovaní nizozemskojazyční autoři, jejichž díla čte pomocí postmodernistického frame:**

Atte Jongstra\*

Lucebert

Sybren Polet\*

Marjolijn/Maxim Februari\*

Dirk van Bastelaere\*

Erik Spinoy\*

Paul van Ostaijen

Charlotte Mutsaers\*

Louis Paul Boon

**Důležité pojmy v postmodernistickém frame**

forma předchází obsahu

opengewerkte teksten

konstruovanost

důležitost fragmentů, nedůvěra v přirozeně vyhlížející celky

sebereflexivita literárního díla

ontregelende effect van de tekst

text jako work in progress

legitimizace vědění pomocí metanarrativu

problematičnost metanarrativu

postmoderní vize fungování jazyka

resisting reading

dekonstrukce