

ZVĚČNĚLÍ VŮDCOVÉ

Literární reprezentace J. V. Stalina a K. Gottwalda vytvářené bezprostředně po jejich smrti

Přístupy k literárním textům v poststrukturalistickém období zřetelně opouštějí předpoklad významové hloubky, složité strukturace a estetické hodnoty textu jako cíle poznání. Preferují chápání literárního textu jako nástroje, který odkazuje mimo sebe sama a umožňuje nám z textu vyvozovat soudy a propozice odkazující ke kontextům, v nichž vzniká či z nichž čerpá. Kategorie reprezentace se stala s nástupem nového historismu a cultural studies v osmdesátých, respektive devadesátých letech 20. století velice frekventovaným konceptuálním nástrojem, který využívá literaturu jako zdroj informací o internalizovaných, kolektivně sdílených či silově proponovaných strukturacích hodnot a dalších aspektů vztahování se ke světu. Literatura se zde ukazuje být výhodným zdrojem proto, že i v úzkém časovém horizontu nabízí stovky samostatných verzí světa, a tudíž dovoluje nacházet analogie, opakování a další postupy, které interpretovi, sledujícímu výskyt daného rysu umožňují označit takový rys jako typický, dobově příznačný či naopak individuální a jedinečný. Je takto možné vyabstrahovat třeba z literárních děl jedné dekády obraz hokynáře a sledovat, jaké rysy se v něm opakují a umožňují tedy, aby byly označeny jako dobově sdílené vnímání. Možný a evidentní problém ovšem spočívá v tom, že tento postup láká k atomizaci zvolených obrazů, k jejich izolované interpretaci jako důkazních obrazů světa, aniž by bylo zohledněno, že typické rysy takového obrazu nemusí být dány jen důvody identického vidění světa aktuálního, ale i důvody kompozičními, narativními: hokynář může mít určité rysy nejen proto, že jsou připisovány hokynářům aktuálního světa, ale proto, že vypravěč či implikovaný autor potřebují takový rys z kompozičních, dějových či jiných vnitřnětextových důvodů, aby vytvořili třeba kontrastivní rys jedné postavy vůči postavě druhé.

Právě nebezpečí přecenění mimeticko-dokumentační role literatury si byli vědomi tvůrci konceptu reprezentace v okruhu nového historismu osmdesátých let. První, převážně materiálové stati časopisu *Representations* (od roku 1983) i následná teoretická formulace konceptů reprezentací (například Krieger 1987) akcentovaly posun od tradiční aristotelovské mimesis („nápodoby“) k performativnímu aktu, kdy reprezentace¹ obrazného typu si v sobě sice nesou stopy dobové řeči, ale zároveň nové obrazy konstituují, zakládají a poté je pootevívají recepčním aktualizacím, v nichž vzniká potenciální mnohohlasí významů. Reprezentace vytvářejí fakta fikce, a nikoli repertoár faktů v textu skrytých, ale odhalitelných a z fikčního textu přímočaře vyabstrahovatelných.

Kromě autonomního fungování rozdílů jako principu jakékoli reprezentace v literatuře je třeba při nástrojovém používání literatury pro diskursy sociologické, historické či politologické mít na paměti ještě neodmyslitelnou pragmatickou dimenzi, v níž literární reprezentace vzniká. V literatuře se – při předpokladu analogií s aktuálním světem – jen

1 – Ve svých dřívějších textech, a to i v původní časopisecké verzi této studie, jsem volil psaní „re-prezentace“, v němž měla pomlčka akcentovat to, že jde o proces konstruování obrazu, a nikoli o věrnou nápodobu stavu jevů a věcí určitého výseku aktuálního světa (tedy o napodobující zobrazení něčeho existujícího v aktuálním světě). I Wolfgang Iser (1987) explicitně upozorňuje, že re-representace (*Darstellung*) neobnáší odkazování k jakémukoli objektu, který by existoval již před aktem re-representace. Hranice mezi re-representací a reprezentací je nicméně stěží přesně vymezitelná. Poté, co se v posledních letech pojem reprezentace začal výrazně vyskytovat i v českém literárněvědném psaní, vnímám toto své terminologické snažení jako donkichotské a přistupuji na psaní „reprezentace“, byť nadále s vírou, že v termínu všichni chápeme i jeho performativní, a nikoli jen mimetický referenční aspekt.

ojetině a nepravdělně jí, s výjimkou alkoholu se zde takřka nepije a až na sporadické – a o to pak markantnější – výjimky ve fikčních světech živé organismy včetně člověka nevyměšují. Důvody této eliminace mohou spočívat v aplikaci vylučovacího kritéria banálnosti, nevkusnosti či narativní nevydatnosti. Stejně tak se ale pragmatická dimenze projevuje i v autorském či vydavatelském zohlednění toho, co je v konkrétním socio-kulturním kontextu přijatelné. Nejvíce literárních obrazů našich novodobých politiků se vyskytuje bezprostředně po jejich smrti; zároveň ale takovýto konvolut obrazů utvářených jako reakce na událost smrti evidentně akcentuje obrazy oslavné, glorifikační, zatímco obrazy byt jen problematizující by v tomto kontextu automaticky a mimotextově získaly význam přímo dehonestující. Negativní obraz, jakkoli třeba jistou komunitou sdílený, nemá i v netotalitárním období šanci vstoupit na diskursivní pole dané periody a stát se součástí oficiální dobové řeči. Pragmatická dimenze těchto obrazů smrti funguje obdobně jakéž žánr náhrobních nápisů: nedovoluje zmínit negativní vlastnosti, a pokud tak učiní, příznakovost a výjimečnost takového obrazu je mnohem větší, než jak by vyplynulo z významového směřování autonomního textu.

S vědomím výše uvedených obezřetností vůči doslovnému čtení a vytrhování atomizovaných obrazů se v tomto textu chci věnovat literárním reprezentacím smrti komunistických vůdců Josifa Vissarionoviče Stalina a Klementa Gottwalda, jež umožňují pozorovat a snad i zobecnit některé způsoby fungování reprezentace v literatuře vůbec. Tyto reprezentace mají v oficiální literatuře už na první pohled několik specifických rysů, které utvářejí jejich univerzální diskursivní rámec:

1) Jedinečnost a osudovost události smrti samé v aktuálním světě. Ta má za důsledek sdílenou mimetickou platformu: fakt smrti není třeba – a dokonce se to nesluší – zobrazovat z hlediska jeho informativní relevance. K tomuto faktu se jen odkazuje jako ke zcela evidentní položce kulturní encyklopedie pokrokového světa.² Čím více je ale eliminován prvek novosti informační, o to více musí být umocněn prvek interpretační: básnický výkon směřuje k „vysvětlení“ této smrti a k formulaci kolektivního postoje k ní.

2) Ikonografie vůdce, vytvářená v oblasti literatury či vizuálních umění, ale i v publicistice již léta předtím, nabízí omezený a snad i výčtově vyjádřitelný topický repertoár: autor takového příležitostné básně nejenže nemluví pouze za sebe, ale nevyhnutelně se ocitá jak v diachronní (až doposud, za života zesnulého), tak i v synchronní intertextové síti, kdy motivika i další prvky textu nutně směřují do podoby variování omezeného repertoáru prvků: teprve souběhem všech dílčích provedení (jednotlivých autorských textů) vzniká výsledný kolektivní text, v němž jsou jednotlivé prvky dílčích textů významňovány i opakováním v textech jiných autorů. Tímto opakováním nabývají dané prvky silně mytologizačního či legendistického potenciálu a vytvářejí jakýsi archetypální obraz, vnímatelný na pozadí jednotlivých fragmentů mozaiky, tj. jednotlivých textů.

Obraz zesnulého státníka má v české literatuře svoji tradici. Z našeho úhlu pohledu, směřovaného k obrazům smrti J. V. Stalina a K. Gottwalda, se jako komparativně produktivní jeví především básně reagující na smrt T. G. Masaryka. I ty vytvářejí ucelenou intertextovou síť, která zakládá konstitutivní motivy a propojuje je do diskursivního spektra, jež se vyznačuje poměrnou stabilitou jak motivických prvků, tak i rétorických figur, verbálně propojujících motivickou doménu.

Masarykovské spektrum je souhrnně prezentováno v souboru *Monumenty a květiny: TGM* (1937), a to především v oddílu *Smuteční kytice*. Jde o konvolut 66 básní v češtině i slovenštině (někdy má jeden autor více básní, případně i celý cyklus), napsaných u příležitosti úmrtí TGM a volně či těsně s jeho smrtí tematicky spojených. Básně byly

2 – V tomto ohledu hraje podstatnou roli i fakt umělecké internacionalizace těchto smrtí: ohlasy české jsou doplňovány ohlasy ze SSSR, ale i z jiných „pokrokových zemí“ či od „pokrokových autorů“ světa ostatního.

původně publikovány v novinách a časopisech, některé pak i v rámci básnických sbírek jednotlivých autorů. Celý konvolut se vyznačuje dosti zřetelným rozptylem poetik, básnických forem i motivického ztvárnění. Byť jde z estetického hlediska o básně zcela různorodé kvality, je markantní i diverzita básnického uchopení faktu smrti TGM. Motivický „archetyp“ se konstituuje jen v dílčích obrysech. Z hlediska výrazové imaginace je patrná jistá civilnost; preferuje se spíše přímé pojmenování, ornamentalizují se okolnosti smrti a jejího přijetí: ticho, temnota, osamocení, prázdnota. Lyrický subjekt je obvykle tematizován jako „my“ bez další specifikace; i tato „kolektivita“ pak vede k potlačení individualizující imaginace.

Básně vesměs referenčně odkazují k entitě aktuálního světa: k TGM, jeho životu a smrti. Hranice autonomního světa básnického textu je proto otevírána referenčními („rozpoznávacími“) signály: TGM; Tomáš, Charlotta; Hrad, Lány; Zborov; rádio, ampli-on (jako média, z nichž zpráva o smrti přichází). Jsou to tedy především vlastní jména personální a místní, jež se dovolávají referenčního toku významu a zakotvují báseň do aktuálního světa, ale zároveň tento tok ohraničují do emblematického rámce, uzavírají potenciálně nekončící sémiózu. Hrad se tak stává toposem sídla českých králů a jejich následníka, nikoli však třeba místem „hradní politiky“. Obdobně fungují i frekventované rétorické figury: oslovení,³ přirovnání⁴ či hyperbolizace.⁵ Tou dominantní je substituční alegorické pojmenování: zesnulého je možné verbálně „shrnout“, uzavřít do jednoslovného označujícího, jemuž se označované poddává. Při neochotě poddat se dikci těchto textů a jejich rétorické obraznosti je ovšem z daných figur patrná právě i řečová performativnost: nepřistoupím-li na požadavek potlačení nevíry, tj. na performativní sílu promluvového aktu, vnímám tato vyjádření jako částečná, verbalistní; označované jako dynamická a problémová entita se dere na povrch zpod provizorních označujících, vykukuje a dekonstruuje gesto označování. Obdobně pak fungují i širší motivické trsy, utvářející stabilizovanou topiku obrazu zvěčnělého TGM: on (vůdce, velitel, Chrabrý, Osvo-boditel, Kapitán, Bojovník, Vítěz, Velký, Jediný, Prorok, Hospodář, Veliký Kovář, Otec, Táta) usnul (smrt je vyjadřována jako dřímota, odpočinek, spánek⁶) a v zastaveném čase opuštění (děti, žáci, bratři, sirotci) pozvolna nacházejí kontinuitu pochodu dál směrem, který TGM vytyčil,⁷ a slibují mu věčnou věrnost. Daný narativní model vkládá do emblematických trsů příběhové scelující zřetězení a vybavuje básně vnitřní logikou, jež eliminuje zmíněnou umělost a nedostatečnost na rovině obrazných pojmenování.

Sumarizujeme-li obraz smrti TGM v české poezii, lze říci, že je mnohem více koncentrovan na zobrazení toho, jak reaguje komunita, než na budování samotného mytologizovaného obrazu TGM. Obraz TGM je obvykle redukován na jedno klíčové pojmenování s velkým písmenem, které má vyjadřovat jeho roli v národním kolektivu. Netematizují se dílčí životní příhody TGM, ale ani jedinečná setkání autora s TGM či jedinečná autentifikace jeho odkazu. TGM je zasazován do rámce národa a vlasti, která se zavazuje jít dál jeho cestou.

Reprezentace smrtí J. V. Stalina a K. Gottwalda se vyznačují jak rysy obdobnými, tak i zcela svěbytnými. Na rozdíl od obrazů smrti TGM se jednotlivé oficiálně publikované texty ocitají na mnohem homogenizovanějším diskursivním poli, v němž je různost verzí světa apriorně ideologicky eliminována. Zároveň zde výraznou roli hraje i produktivní a neopominutelný událostní rámec: Stalin umírá 5. března 1953, Gottwald 14. března téhož roku. Autoři, kteří v duchu poptávky chtějí reagovat na obě úmrtí, jsou tak

3 – „nás presidente!“ (Josef Dvořák), „přívodce dějin“ (Zdeněk Kalista), „Ty, Bojovníku, v pancíř věčna jaty“ (Jaroslav Zatloukal).

4 – „ty's rostl, podoben jsa cedru“ (Jan Blahoslav Čapek).

5 – „byl jsi nám vším“ (Josef Dvořák).

6 – „Ať nikdo nekvílí. / Už k vám jde blíž a blíž. Jen spát jde na chvíli, / ulehne v naši zem, kterou tak miloval. / Pod náš vlnky lem. A pod nás věrný žal.“ (Jiří Mašek: Pohřeb T. G. M.).

7 – „a miliony jdou a jeho zbroj jim září“ (Josef Hora: T. G. M.).

vystavení mnohem výraznějšímu tlaku nejistoty ohledně míry stejnosti či roznosti nekrologických obrazů, ale i zvoleného žánru, rozsahu či dikce. „Nasazení“, s nímž zobrazují smrt Stalina, musí být takřka po týdnu zopakováno a zároveň rozrůzněno. Nevyhnutelnou součástí obrazů smrti Gottwaldovy se pak stává i zakomponování smrti Stalinovy.⁸ Intertextové vazby, povznášející jeden text do mytologické kolektivity archetypálního textu, nejsou nastaveny jen vůči všem básním o smrti daného vůdce, ale i vůči oběma kolektivním obrazům smrti navzájem. Krátká časová následnost obou úmrtí vytváří i pro lyrickou promluvu výraznou narativní vazbu, jež láká propojit časovou souslednost obou úmrtí i do motivačního, kauzálního vztahu.

Konvolut básní publikovaných v *Literárních novinách*⁹ (1953, č. 10–14), *Novém životě* (1953, č. 3 a 4) i v denním tisku nabízí opět řadu opakujících se obrazných atributizací, motivických trsů i rétorických figur. Většina z nich se vyskytuje jak v básních na smrt Stalinovu, tak i Gottwaldovu. I zde je několik stabilizovaných motivických jader, která svým opakováním vytvářejí podobu emblému, především v úsilí vyjádřit „esenci“ toho, čím zvěčnělý byl/je:

1) strážce (lidstva, míru, štěstí lidstva): „*Na věky bude státi stráž / nad štěstím lidstva, nad mírem, / na věky bude s námi, bude náš*“ (Vítězslav Nezval: *Nad rakví soudruha J. V. Stalina*).

2) otec (všech a všeho): „*Kde najdeš v pamírských horách tak velkého orla, který by měl miliony orlícat? Takový orel není v celých horách. Takový šťastný orel žije daleko za horami a jmenuje se Stalin!*“; „*odešel otec všech pracujících*“ (Jarmila Glazarová: *Za Stalinem*); „*Dodýchal otec velké rodiny*“ (Jan Pilař: *Jas Stalinova díla*); „*sovětští lidé, jejichž byl pokrevním otcem, synem i bratrem*“ (Jiří Marek: *Dopis synům*); „*Vždyť my jsme synové a dcery Stalinovi*“ (Ilja Bart: *V nás hrdě srdce Stalinovo bije dál*); „*pravý otec [...] vlasti*“ (Josef Rybák: *S odkazem soudruha Gottwalda dále vpřed*).

Zatímco u Stalina je jeho mytologická rodinná příslušnost vztahována k Leninovi,¹⁰ byť i za cenu oproštění se od logiky aktuálního světa („*Leninův syn a vlastně sám nový Lenin*“, Josef Rybák: *Stalin*), paralelismus Stalina a Gottwalda osciluje mezi privátní vazbou otce a syna a veřejnou rolí učitele a žáka.¹¹ Obraz Gottwaldův je však z hlediska rodinných motivů kromě otcovství Stalinova rozvíjen i směrem patriotickým, byť v obousměrné linii: Gottwald jako otec vlasti, anebo naopak jako její syn: „*Po prvé dnes není s námi / první dělník, věrný vlasti syn*“ (Jan Adla: *Vítězně a v slávě dál*); „*Země je tichá jako žena, / když musí otce pochovat*“ (Oldřich Bartoň: *Soudruhu Gottwaldovi*); „*zemřel syn; / veliký vlasti syn*“ (Oldřich Mikulášek: *Lidový chorál*). Je-li role vlasti ve vztahu ke Gottwaldovi přece jen více koncipována jako pozice mateřská, je Gottwald alespoň „*otcem svobody*“ (Josef Bouzek: *Píseň smutku*).

3) entita vyznačující všude a do všeho. Kromě substantivní obrazné atributizace strážce a otce a s nimi souvisejících přídomků typu vůdce, orel či rozséváč je velmi pozoruhodná multiplikační synekdochos, kdy zemřelý je takřka eucharisticky rozdělen do duší miliónů: „*Stalin je v každém sovětském člověku. [...] Stalin je v sovětské vlasti neoddělitelnou substancí, je kyslíkem vzduchu, sluncem poledne, svěžestí vodních proudů a stínem pod stromořadím nových alejí*.“ (Jarmila Glazarová: *Za Stalinem*); „*Stalin je život, zitrňků osen*“ (Jan Pilař: *Jas Stalinova díla*); „*Stalin – je moudrost všech budoucích knih*“ (Milan Jariš: *Stalin je život*

8 – Někdy ovšem lze najít intertextovost provazující smrt Gottwaldovu i se smrtí TGM: „*už víckrát nezazní tak tragický zvuk hran*“ (Vítězslav Nezval o TGM) a „*Můj lide, jeho hlas už nezazní nám z Hradu*“ (Nezval o Klementu Gottwaldovi).

9 – V prvních číslech jsou publikovány nejen narychlo napsané nekrologické básně, ale i úryvky či celky z již dříve publikovaných děl (Stanislav Kostka Neumann: *Píseň o Stalinu*; Vítězslav Nezval: *Zpěv míru, Stalin*) a překlady sovětských textů; diskursivní činnost zde evidentně preferuje kvantitativní aspekt. Poslední čísla věnovaná smrti vůdců naopak zřetelně rozšiřují sféru textů do co nejglobalnějšího záběru: publikují se překlady textů o Stalinově smrti z co nejexotičtějších jazyků či kultur.

10 – „*Povýšen nad prostor i čas, / i mrtvý Stalin bude s námi, / povede s Leninem Sovětský svaz, / nadále povede nás dějinami*“ (Vítězslav Nezval: *Nad rakví soudruha J. V. Stalina*); „*Spolu s Leninem největší z největších*“ (Michal Sedláč: *Stalin v nás*).

11 – „*Na začátku týdne loučili se, / koncem týdne znovu setkali*“ (Pavel Kohout: *Píseň o setkání*). S tím souvisí i role Gottwalda jako posla z Moskvy: „*už nepřinese nám víckrát z Moskvy vzkaz*“ (Vítězslav Nezval: *Nad rakví soudruha Klementa Gottwalda*).

budoucích lidí); „*Stalin je v lípě u zahrádky, / je v prvních slovech dítěte, / je v něžném pohlazení matky, / je ve všem krásném na světě.*“ (Jiří Václav Svoboda: *Dívá se*); „*jak žije v nás, jak žijeme v něm*“ (Marie Pujmanová: *Ve věnci rukou železném*).

Tato religiózní proměna limitovaného a jedinečného těla¹² ve všeobjímajícího ducha je vcelku pochopitelně provázena řečovými akty superiorizace, božské jedinečnosti („*Není na světě člověka, který by byl více milován*“; Jarmila Glazarová: *Za Stalinem*), ale hlavně motivem překonávání smrti. Kromě obligátního spánku či odpočinku¹³ lze vysledovat i mnohem frekventovanější motiv nesmrtnosti či vzkříšení: „*V Straně on žije*“ (Marie Pujmanová: *Ve věnci rukou železném*); „*Zemřel a živ jest. Je stále s námi, / ač vydechl již naposledy. [...] / Povýšen nad prostor i čas, i mrtvý Stalin bude s námi, / povede s Leninem Sovětský svaz, / nadále povede nás dějinami*“ (Vítězslav Nezval: *Nad rakví soudruha J. V. Stalina*); „*A přece víme: nikdo není tak živě, plně a cele mezi námi, dnes a navždycky, jako právě Stalin.*“ (Jarmila Glazarová: *Za Stalinem*); „*Smrt? Nevěřte. Což může zemřít Stalin?*“ (Milan Jariš: *Stalin je život budoucích lidí*); „*Žije v nás soudruh Stalin*“ (Vilém Závada: *Za soudruhem Stalinem*); „*je třeba důsledně plnit slova toho, kdo nežije a je přece s námi*“ (Jiří Marek: *Dopis synům*); „*V nás hrdé srdce Stalinovo bije dál*“ (Ilja Bart: *V nás hrdé srdce Stalinovo bije dál*); „*Životem nabit vidí smrt nově: / Nemůže zemřít komunista*“ (Herma Svozilová-Johnová: *Z bolesti síla*). Zesnulý je transformován do duší či srdcí všech oddaných lidí tohoto světa, což evokuje jak popření smrti, tak i výrazně kristovský motiv vzkříšení a vykupitelství.

Přesto je reakce lidstva reprezentována jako emocionální šok osiření, přecházející pozvolna v kolektivní statečné sdílení tragické zvěsti. Byla-li u vytváření esence zesnulého základním postupem synekdocha, u reakce na smrt je to personifikace teritorií, zemí či Země: „*Tak nikdy země nezvolhla pláčem, / jako když zemřel Stalin*“ (Josef Rybák: *Stalin*); „*V Arktice si to už říkají lovci stříbrných líšek a v Ohňové zemi si o tom vyprávějí pastevci koní. V Harlemu se rozešli černoši a v pasážích na Broadway trhají hubené prsty z náručí kameletů listy se smutnou novinou.*“ (František Kubka: *Nezemřel, kdo pro lid bojoval*); „*Zaplakala města, pole, / holé stromy pláčou / v Dědicích.*“ (Ludvík Kundera: *Hrana za soudruha Gottwalda*); „*V hlubinách země zatřásla se*“ (Jaromír Hořec: *Jarní píseň o soudruhu Stalinovi*); „*osiřel svět míru a krásných perspektiv*“ (Jarmila Glazarová: *Za Stalinem*); „*to země stojí s hlavou obnaženou*“ (Jaroslav Vostrý: *Čestná stráž*); „*Sovětská matka slzu s oka stírá*“; „*Sovětská matka vzhůru k srdci hledí / a v pláči zpívat tiše začíná / a děti srdcem svým jí odpovědí: Půjdeme cestou otce Stalina!*“ (Jan Noha: *Půjdeme cestou otce Stalina*). Stalinovo i Gottwaldovo kolektivní otcovství a partnerství s matkou-Zemí či matkou-Stranou zajímavě eliminuje jejich privátní, rodinnou sféru. Jakkoli i reprezentace jejich smrtí pracují se zjedinečňujícími referenčními odkazy (rodná Gruzie, Kreml či ocel jako součást příjmení v případech Stalinově, Hrad, truhlářská minulost či Dědice v případech Gottwaldově), dobové verbální obrazy nijak netematizují specifický – a snad ještě intenzivnější – žal rodinných příslušníků. Privátní sféra je zcela obsazena veřejným, kolektivně sdíleným „rodinným“ vztahem, který se týká všech obyvatel vůdcovy země. Proto se podstatným emblémem stává i explicitní formulace motivu dědictví či odkazu. Tento odkaz je konkretizován jak v oblasti abstraktní, tak i v oblasti konkrétních zanechaných předmětů. V abstraktní oblasti jde o formulaci cesty ke komunismu, již „*narysoval pevnou, moudrou rukou*“ (Jiří Marek: *Dopis synům*) a zároveň materializoval sebou samým, ať už v provedení průmyslovém („*A Stalin je život. Stalin je most*“; Lucie Jirotková: *Jméno Stalinovo*; „*pevný kovář myšlenek a slov*“; Marie Majerová: *Česká kniha v ruce prezidentově*), či zemědělském („*Staline, Vy rozséváte*“; Jan Alda: *A my s vámi zvítězíme*), případně i v syntéze obojího („*muž z kladenské oceli*

12 – Zajímavým aspektem jsou synonymická cvičení v hledání výrazu pro fakt smrti: od stroze konstatujícího „zemřel“ (Vilém Závada), přes „dodýchal“ (Jan Pilař), „dokonal“ (Marie Pujmanová) až po vzletné a ornamentální „Jardinské srdce přestalo bít“ (Vítězslav Nezval).

13 – „*je člověk, chce si oddechnout*“ (Marie Pujmanová: *Ve věnci rukou železném*); „*A zdá se, že jen spí, měkce. Že si jenom zdířil, unaven břemenem starostí*“ (Karel Konrád: *Nad fotografií ze Sloupovské síně*).

a z lípové dřeni“; Marie Majerová: *Náš soudruh prezident*). V oblasti konkrétních předmětů je to především dýmka, jež se opět symbioticky vztahuje k oběma vůdcům: „*Kam asi odložil svou lulku?*“ (Karel Konrád: *Nad fotografií ze Sloupové síně*); „*Dým vaší lulky stoupe vzhůru / s dechem všech domů Malé Strany*“ (Herma Svozilová-Johnová: *Z bolesti síla*); „*Na stole pero, a dýmka, / a sněženky*“ (Josef Kainar: *Těžké jaro*). Právě Kainarův verš je emblematicky zřetelný synkretizací motivu pera jako označujícího pro psaní, tvoření, tj. konceptualizaci cesty ke komunismu, dýmky jako personalizačního, zjedinečňujícího emblému, jenž snad má vysvětlovat i trvalou vůdcovu bdělost, umožněnou konzumací nikotinu, ale zároveň je stejně tak vyložitelný jako signál materializovaného požitkářství či schopnosti užívat si život, jež je vůdci dána stejnou měrou jako každému z obyčejných lidí, a motivu sněženek jako označení jara lidstva, zrození a příchodu nového života. Radikální odvržení minulosti a tradice, charakteristické pro rané období komunistického diskursu, nejspíš vysvětluje i to, že se tvůrci motivu dýmky nebáli nežádoucího významového zatížení, které tento motiv v české literární tradici má. Dýmka-pěnovka je přece jediným odkázaným předmětem nežádaného a změnu přinášejícího pana Vorla z Nerudovy malostranské povídky *Jak si pan Vorel nakouřil pěnovku*. Intertextová vazba pan Vorel – soudruh Gottwald by totiž byla vskutku nežádoucí: v Nerudově povídce je nositel nových časů¹⁴ tradiční komunitou odmítnut a vytvořením předsudečného obrazu, který nedokáže vyvrátit, pak i dohnán k sebevraždě. Tato evidentně nežádoucí aluze (Gottwald odmítnutý a donucený k sebevraždě) však není nejspíš vůbec pocítována: její nebezpečí by bylo zvláště markantní v diskursu, v němž se opakuje i emblém orla, byť vztahovaný spíše vůči Stalinovi. Lulka či dýmka má v tomto diskursu své intertextové zvýznamnění – a tudíž i čitelnost v rámci reduktivních obrazů nekrologických básní – nastaveno nikoli k pěnovce, ale jediné a pouze k dýmce Gottwaldově, jak ji tematizuje dobová portrétní fotografie, dokumentární film či budovatelské romány.

Repertoár verbálních obrazů, shrnujících a emblematickujících život a smrt/ne-smrt Stalina a Gottwalda, je doprovázen i adekvátními stylizačními postupy. Při formulování toho, kým zesnulý byl, dominují z religiozního diskursu vypůjčené adorace, vyjadřované jako definující přirovnání: Stalin/Gottwald je jako něco či Stalin/Gottwald je něco. Kromě již zmíněných synekdoch, personifikací a synkretizací jsou součástí tohoto typu řeči i oslovení zvěčnělého, řečnické otázky, zvolání a další prostředky zvýrazňující emocionalitu postoje mluvčího. Eliminují se žánrové hranice: stejný typ emblematické i verbální emocionality se uplatňuje v lyrických básních, reportážních prózách, črtách, vyznáních či úvahách. Osobitost stylu, poetiky či obraznosti i lyrická fragmentarita se vytrácí ve prospěch obecně sdílených motivů-emblémů, jejichž signifikace se utváří spíše napříč celým konvolutem textů než v rámci autonomního textového celku. Jednotlivé texty se liší spíše svým rozsahem, grafickým ztvárněním a umístěním na stránce tiskoviny. I zde je signálem emblematického přístupu úvodní strana *Rudého práva* z 6. března 1953, jež je (kromě titulku „*Soudruh J. V. Stalin zemřel*“, zarámovaného sdělení o nesmrtelném životě jeho jména v srdcích lidu a krátké oficiální zprávy v zápatí) celá pokryta Stalinovým portrétem: vizuální obraz „živého“ Stalina dominuje nad verbálními vyjádřeními o jeho smrti. Analogické, přesně zrcadlící provedení má i titulní strana *Rudého práva* z 15. března 1953, oznamující úmrtí Gottwalda. Pečlivá stejnost grafického provedení se takto stává významotvornou diskursivní činností a vizuální provedení pak etabluje i tón verbálních diskursů.

Nekrologické básně a prozaická vyznání jsou specifickým žánrem už tím, že vyžadují událostní podnět ve sféře aktuálního světa. Mají tedy mnohem výraznější mimeticko-

¹⁴ – Pan Vorel je u Nerudy ztělesněním nástupu konkurence a přepsání tradice: otevírá již druhý, a tedy z pohledu starousedlíků „zbytečný“ obchod s moukou, a to navíc na místě, kde takový obchod nikdy předtím nebyl (viz v kapitole *Strategie reprezentací v literárních textech*).

referenční fungování: „parazitují“ na světě aktuálním v míře větší než standardní fikční diskursy. Událost smrti, od níž svůj důvod bytí tyto texty odvozují, je však zároveň událostí diskursivně silnou, osudovou a neopakovatelnou; informace o události je navíc čtenáři těchto textů známa a žánr nekrologické básně neumožňuje nahradit tuto informaci zesílenou mírou postoje lyrického subjektu či tematizací složitosti nebo ambivalentnosti reagování na danou událost. V této ztížené komunikační situaci o to víc na úkor nápodoby vyniká performativní aspekt aktu reprezentace. Sumarizací života, smrti, reakce „pozůstalých“ i odkazu zesnulého je vytvářena nová znaková skutečnost, která teprve poté do aktuálního světa vstupuje. Výrazně reduktivní filtr, s nímž jsou obrazy zesnulých koncipovány, se prosazuje právě diskursivní silou ochoty k redukci i ochoty sdílet, opakovat či synonymně variovat omezený repertoár emblematických redukcí (ikonizací), jež jsou opakováním povýšeny do stavu existujícího, neboť se nevážou na jedinečné individuální diskursy. Ochota oficiálních autorů reprezentovat život a smrt Stalina a/nebo Gottwalda s využitím identických obrazných emblémů a topoi má za důsledek vstup těchto literárních elementů na širší socio-kulturní pole, v němž jsou totožné či značně podobné emblémy a topoi produkovány i v oblastech vizuálních umění, publicistiky a politických deklarací. Totožnost či podoba umocňuje jejich performativní sílu: v dobovém diskursu dominují, aniž by si nějak konkurovaly či se navzájem dekonstruovaly.¹⁵ Dobová řeč činí reduktivní propozici typu „Stalin je x“ nejen možnou a přijatelnou, ale i žádoucí. Říká se tím: Stalina či Gottwalda lze predikativně – na rozdíl od masarykovské zástupné alegorizace – plnohodnotně vyjádřit jedním substantivem. V takto nastavené diskursivní syntaxi je už pak celkem jedno, zda někdo na pozici „x“ dosadí orla, jiný slunce a někdo další třeba most. Vstup do pozice „x“ je filtrován nárokem na materiálnost (pozemskost), vznešenost a potřebnost, ale těmto kritériím vyhoví desítky výrazů. Performativní akt nespočívá ani tak v nalezení nejpřijatelnější či nejsdílenější definice Stalina, ale ve verbálním úkonu, který ukazuje, že Stalina lze takto definovat. „Uměle“ obrazná, nedoslovná vyjádření jsou – jen zdánlivě paradoxně – bezpečnější a „objektivnější“ než vyjádření vypůjčená z repertoáru entit aktuálního světa. Proto jsou vlastní jména a další mimeticko-referenční designátory v reprezentacích úmrtí Stalina a Gottwalda mnohem méně frekventované než v případě Masarykově. Básnický výkon u masarykovských obrazů spočíval především v lexikální volbě substitučního pojmenování za TGM,¹⁶ po níž následovalo eufemistické označení úmrtí a deklarace pokračování v nastoupené cestě. Verbální reprezentace smrti Stalinovy a Gottwaldovy se odehrávají na širší, syntaktické ploše. V básni zakládají a provádějí zcela novou predikaci: „Stalin/Gottwald byl/je/bude x/y/z“, kterou obkládají řadou paradoxních propozic, odporujících logice aktuálního světa a eliminujících tudíž možnost doslovného čtení. Emočně exaltovaná obraznost těchto propozic zakládá řád řeči inspirované sice aktuálním světem (zpráva o úmrtí), ale jinak zcela arbitrární, autonomní, jinakostní. Nezakotvenost této řeči v aktuálním světě jednak posiluje její novost, experimentálnost i rituální výjimečnost, jednak se dovolává ochoty dalších autorů či čtenářů tuto řeč sdílet a přisvojovat si ji, internalizovat ji jako řeč „naši“. Verše typu Rybákova „*Leninův syn a vlastně sám nový Lenin*“ se naprosto nedovolávají přisvojení skrze postupnou sémantizaci v mysli čtenářově. Autentifikace založená na rozumění tomu, jak je obrazná argumentace zakládána, se zde odehrávat nemůže. Argumentační „křehkost“ této verbální reprezentace se stává testem sdílení stejné víry: ten, kdo ji sdílí, obraznost bez dalšího ohledávání

15 – Vladimír Macura (1992: 54–57) věnuje pozornost především rituálním obrazným významům pohřbu a vystavení mumifikovaného těla v mauzoleu (vedle Lenina na Rudém náměstí v Moskvě, resp. v monumentu husitské tradice na Vítkově). I tyto rituály jsou dle mého názoru svou umělostí a pečlivě konstruovanou symboličností akty performativními, akty, jež svou jdou literárností vstříc performaci vyrábějící básněmi emblémy pro užití v aktuálním světě.

16 – Zopakujme si reduktivní enumeraci: vůdce, velitel, Chrabrý, Osvoboditel, Kapitán, Bojovník, Vítěz, Velký, Jedíný, Prorok, Hospodář, Veliký Kovář, Otec, Táta atd.

přijímá, ten, komu přijde tento verbální obraz cimrmanovsky groteskní, je nejen z rozumění této básni, ale i z aktivní či pasivní účasti na celém dobovém diskursu vyloučen. Z hlediska mimetické nápodoby je daný verš zcela vyprázdněn; zůstává mu však performativní aspekt reprezentace. A právě operace vyloučení je výsledkem fungování tohoto performativního aspektu.