

MOŽNOSTI NARATOLOGIE V RÁMCI KULTURÁLNÍCH STUDIÍ

Literární reprezentace jako pole mezi ideologií a naratologií

Moderní naratologie v provedení, v němž se od šedesátých let 20. století (Booth, Todorov, Barthes, Greimas, Genette ad.) konstituovala jakožto věda o vyprávění, se soustředila především na vnitřní uspořádanost textu. V průběhu dvou či tří desetiletí dokázala nabídnout hierarchizovaný a analyticky vydatný pojmový aparát, který je schopen jedinečnou vnitřní uspořádanost narativu vyjádřit. Proto se stěžejními kategoriemi staly pojmy typu vypravěčské situace, vypravěč, promluvy v pásmech vypravěče a/nebo postav, řád, trvání, frekvence, způsob, hlas, fokalizace, hledisko, perspektiva, tedy vesměs pojmy situované do sféry textové intenze. Jako mezní sféry naratologického zájmu, příliš již opouštějící pole textové sémiózy, se tak jevíly pojmy implikovaného/modelového autora na pólu jednom a implikovaného/modelového vnímatele na pólu druhém. S vědomím, jak fungují diskursy humanitních věd, nepřekvapí příliš, že právě dosažení maximální míry analytické propracovanosti, kdy se k aplikaci na další texty nabízí už dohotovený prefabrikovaný systém, vedlo k tomu, že namísto radostné aplikace hotového a univerzálně fungujícího nástroje se dostavila v devadesátých letech spíše únava, naratologická kocovina a nezájem. Soudobá naratologie proto hledá své oživení v oblastech dotyku se sociolingvistikou, kognitivními vědami, orální historií, ale v poslední době i pod dosti vágním, avšak cíleně interdisciplinárním „deštníkem“ kulturních studií.¹ A tím se nutně i naratologická bádání dostávají do kontaktu s pojmem reprezentace a s otázkou, natolik se mu může naratologie otevřít, ba jej i přijmout. A právě této otázce se zde chci věnovat.

Obdobně jako se saussurová lingvistika po jistou dobu odmítala pustit do „nečistých“, uživatelskou nedokonalostí kontaminovaných oblastí konkrétních řečových projevů, odehrávajících se v konkrétních – a ne vždy univerzalizovatelných a abstrahovatelných – pragmatických kontextech, je svým způsobem logické, že i etabloující se naratologie preferovala vyjádřitelné prostory vnitřnětextové sémiózy. Po letech je nicméně nutné, aby zohlednila i záležitosti dění smyslu, jež opouštějí území významové hloubky a autonomie textu a pootevřávají se okolnostem mimotextové reference, ať už směrem intertextovým, tj. k vesmíru jiných literárních – a neliterárních – textů, tak i směrem reference vůči aktuálnímu světu. Citlivá oblast užití vlastních jmen (osobních, místních) ve vyprávění budiž tu teď a tady testovacím materiálem.

Dovnitř textu orientovaná naratologie (a s ní volně či úzce související škály teorií fikčních světů) předpokládá, že významová náplň vlastního jména jako jedinečného, *rigidního označení* (Kripke 1980: 48) je totožná, když se dané jméno kromě konkrétního

1 – Autor této stati se po léta snažil vnést do českého prostředí pro *cultural studies* překladový ekvivalent *studia kultur*, protože doslovný a syntakticky jistě lépe fungující překlad *kulturní studia* implikuje i možnou existenci jakýchsi nekulturních studií. I tento donkichotský boj nicméně vzdal a s překladem, který se u nás nakonec ujal, tedy *kulturní studia*, se rezignovaně smířil.

románu vyskytuje také v kulturní encyklopedii generované ze světa aktuálního, anebo když je vyprodukováno pouze v daném románovém světě: „*Napoleon Tolstého je neméně fikční než jeho* [= Tolstého; vložil PAB] *Pierre Bezuchov, a Dickensův Londýn není více skutečný než Carrollova říše divů. Mimetický názor, který představuje fikční osoby jako smíšený soubor „skutečných lidí“ a „čistě fiktivních postav“, vede k vážným teoretickým obtížím, analytickým zmatkům a naivní kritické praxi“*, tvrdí Lubomír Doležel (2003: 32). Za sebe se z celého srdce domnívám, že v tomto ohledu je třeba postupovat jinak, byť by nám vážné obtíže a zmatky hrozily (a s naivní kritickou praxí stejně nic nepohneme tak jako tak). Doleželova argumentace problém vyhrocuje předpokladem Napoleona v Tolstého románu jako ztělesnění „skutečných lidí“. Takovou víru v mimetickou sílu není třeba u kultivovaného čtenáře předpokládat. Rozdíl mezi Pierrem Bezuchovem a Napoleonem nelze přece z obavy z metodologických obtíží setřít. Při vnímání vyprávění hraje takový rozdíl zcela konstitutivní roli. Zatímco v případě Pierra Bezuchova jsme vskutku odkázáni jenom na lineární rozvíjení narativu, jež nám určité anticipované rysy postavy potvrdí, jiné rysy vyvrátí a řadu jich ponechá naší konkretizační aktivitě, aniž by ji jakkoli implikovalo, u Napoleona nastává interpetačně zcela jiná situace: již s prvním výskytem jména v textu nám do románového světa vstupuje – jakkoli třeba vágní a neurčitelná – celostní významová náplň, daná výskytem tohoto jména v naší kulturní encyklopedii.² Vlastní jméno vypůjčené z aktuálního světa funguje ve vyprávění mnohem ekonomičtěji a produktivněji: vnáší nám do rozumění textu určitou fyziognomii i náplň činů a osudu, jehož je daná postava ztělesněním. Text nám takové rysy může potvrzovat, ale jistě i vyvracet. Nicméně toto vyvracení, zdůrazňující autonomii zobrazeného světa, musí text vyprávění vykonat: Napoleon může být Afroameričanem či mužem nadprůměrné výšky pouze tehdy, pokud to románový text uvede; jinak zůstává bělochem a mužem nízkého vzrůstu, aniž by tyto rysy text jakkoli musel zakládat. Již první výskyt jména Napoleon (a ještě umocněnější by to bylo v případě souběžného výskytu jména a příjmení, tedy Napoleon Bonaparte) výrazně, rychle a produktivně naplňuje zobrazený svět poměrně obsáhlým balíčkem rysů (psychických i fyziognomických) a dispozic. Oproti tomu výskyt jména Pierre Bezuchov ve spojení se slovesem konotujícím lidskou činnost (promluvil, vstoupil, udělal, pomyslel si apod.) implikuje pouze elementární tělesné dispozice (dvě ruce, dvě nohy, jeden nos, jedna ústa atd.) – i ty se však odvíjejí od způsobu románové díkce, takže například v žánru sci-fi nemusejí ani tyto elementární implikace nastávat.

Narativní síla vlastních jmen, která pootevřívá referenci vůči aktuálnímu světu, se projevuje právě jejich významotvornou ekonomizací. Jediný výskyt jména tak do zobrazeného světa vnáší celý konvolut rysů sdílených v kulturní encyklopedii, ale pootevřívá také prostor pro vstup autentifikujících odkazů, vycházejících ze čtenářovy individuální zkušenosti se světem. Vztah významů produkovaných referencí vůči kulturní encyklopedii (tedy stabilizovaných mentálních obrazů) a dění smyslu produkovaného referencí vůči individuální zkušenosti s aktuálním světem (můj obraz Londýna, jak jsem si jej během několika návštěv vytvořil) je složitý, dynamický a proměnlivý. Kulturní encyklopedie ovlivňuje způsob, co a jak v aktuálním světě vidíme a vnímáme, a stejně tak sdílené vidění a vnímání jakéhokoli stavu jevů a věcí průběžně reviduje nenapsanou, tj. nefixovanou kulturní encyklopedii. Zároveň zde na úrovni recepční a interpretační vznikají podstatné rozdíly, protože určitá část místních jmen se dovolává autentifikace zkušenosti s en-

2 – Pod výrazem *kulturní encyklopedie* rozumím zhruba totéž, co Umberto Eco v pracích ze sedmdesátých let (Eco 1975 a 2010), kde opakovaně tento pojem používá. V jeho pojetí jde o nekodifikovanou, historicky proměnnou strukturu kódů, s jejich pomocí jsme schopni generovat významy znaků. Kulturní encyklopedie je tedy jakýmsi univerzálním předpokladem rozumění: komunita v dané době a prostoru může – a má právo – znalosti, obsažené v kulturní encyklopedii, předpokládat. Nejde ovšem o kodifikující slovník, ale o otevřenou strukturu: „*reprezentace v termínech encyklopedie na úrovni kódu může mít na zřeteli různé kontexty, a tudíž i možné kontextové výskyty, v nichž se lexém jakožto konkrétní realizace vyskytuje*“ (Eco 2010: 28).

titou stejného jména, situovanou do aktuálního světa,³ zatímco u vlastních jmen osob existujících také v aktuálním světě se naopak dá předpokládat – až na pár čtenářských výjimek – významové dění produkované pouze a jenom kulturní encyklopedií.

Funkce vlastních jmen ve fikčním vyprávění upozorňuje na celou vydatnou oblast reference, kterou je prostě škoda smést ze stolu odkazem na nebezpečí přečeňování mimeticko-dokumentační role literatury. Fikční svět – jakkoli z jazykového hlediska budovaný lineárně a využívající jednotného systému konkrétního jazyka – je zakládán a zabydlován různorodými způsoby na celé škále od těch zcela intenzionálních (odkazujících směs dovnitř textu) až po zcela extenzionální, které pootevřívají prostor referenci k aktuálnímu světu a vypůjčenými entitami aktuálního světa daný fikční svět zabydlují. Vlastní jména jsou jen jedním z viditelných dokladů; obdobně ale fungují i reference vůči stěžejním událostem⁴ a stavům jevů a věcí. I v těchto případech získává daný fikční svět odkazem k entitě aktuálního světa rychle, produktivně a relativně trvale bohatou významovou náplň, kterou by za předpokladu pouze vnitřnětextové tvorby významu a smyslu musel suplovat rozsáhlými textovými pasážemi.

Náplň kulturní encyklopedie je utvářena označováním jistých entit aktuálního světa (události, postavy, místa, díla); v této formulaci do aktuálního světa myšlenkově vkládáme i jakákoli napsaná a vnímatelná díla; důvodem je to, že jejich vnímání je k dispozici v aktuálním světě. I zde je nicméně třeba předpokládat souběh různorodých činností a zdrojů: znalost typu „Anna Kareninová spáchala sebevraždu“ může být založena jak obeznámeností konkrétního jedince s textem románu, tak s nějakým článkem o románu pojednávajícím. Vzhledem k fungování lidské paměti, jejíž nedílnou součástí je i zapomínání, nelze rozhodnout, že „autentická“ znalost je apriorně hodnotnější, lepší, více žádoucí. Výtečný, interpretačně produktivní postřeh, přečtený v nějaké studii o románu *Anna Kareninová*, se může stát mnohem produktivnějším vybavením než vlastní nesoustředěná četba celého románu.

Dynamika celého referenčního vztahu mezi fikčním a aktuálním světem ovšem v neposlední řadě spočívá i v tom, že řada obrazů stavu jevů a věcí aktuálního světa (tedy „hesel“ uvažované kulturní encyklopedie) vzniká právě prostřednictvím literatury a dalších druhů umění a kultury. Přínejmenším jeden aspekt hesla kulturní encyklopedie „Jan Hus“ – jeho upálení – bude utvářen mnohem víc kdysi masově vyráběnými a šfirenými pohlednicemi a obrazy Mistra v plamenech kostnických. Obdobně je „znalost“ fyziognomické podoby Jana Žižky či svatého Václava utvářena prostřednictvím novodobých soch či obrazů, a nikoli prostřednictvím autentického kontaktu s jejich podobou v aktuálním světě. Výjimečně pak nastávají i případy, kdy entita vytvořená ve světě fikčním se časem stává dosažitelnou i ve světě aktuálním, byť obvykle jen ve specifických kontextech (desítka Batmanů, Gandalfů či Darth Vaderů, jež se scházejí v rámci nějakého setkání čtenářů; stejně tak ale Babička, vnučata a oba psi, jak se stali – v kamenném provedení – součástí ratibořického Starého bělidla).

Aspektu „parazitování“ fikčních světů na světě aktuálním si byli vědomi již tvůrci konceptu reprezentace v okruhu nového historismu osmdesátých let. První, převážně materiálové stati časopisu *Representations* (od roku 1983) i následná teoretická formulace

3 – Jména míst dostupných a navštěvovaných. Proto se mi při výskytu výrazu Londýn v Dickensově próze dere na mysl paměťový obraz Londýna, jak jsem jej při svých návštěvách mohl vnímat; jistěže s vědomím všech posunů a jinakosti Londýna, který fungoval jako sdílený obraz v Dickensových časech. Tím, že jde o Londýn, je moje vnímání přece jen dost podstatně jiné, než kdyby Dickensův vypravěč mluvil třeba o městě Hblough. Naopak u místních jmen typu Ur či Wogastisburg zcela dominuje významová náplň nabídnutá kulturní encyklopedií.

4 – Např. konkrétní časová specifikace 21. srpna 1968 vytváří mnohem obsažnější významotvorný potenciál než třeba situování nějaké scény či epizody do 17. dubna 1983. I zde se ovšem ve vztahu ke kulturní encyklopedii pohybuje na škále: některé dějinné události si v ní uchovávají zcela přesnou dataci (třeba právě 21. srpen 1968 jako datum okupace ČSSR), jiné události přezívají v kulturní encyklopedii maximálně s lokací do daného roku (Ize předpokládá, že 2. místo na mistrovství světa ve fotbale v Chile se má jako údaj soudobé české kulturní encyklopedie stále ještě nárokovat či očekávat, ale specifikace data finálového zápasu s Brazílií je už mimo její náplň). Dostí velký objem entit z kategorie událostí nebude časově zakotven v kulturní encyklopedii vůbec a je také zřejmé, že stejně jako u jmen osob či míst bude i zde hranice toho, co si lze jako součást encyklopedie nárokovat, sporná a subjektivní. Stejně tak je ale zřejmé, že určité události být součástí encyklopedie prostě musí a bez splnění této podmínky nelze ani předpokládat podmínku úspěšné četby jakéhokoli literárního díla.

konceptů reprezentací (například Krieger 1987) akcentovaly posun od tradiční aristotelovské mimésis („nápodoby“) k performativnímu aktu, kdy reprezentace obrazného typu si v sobě sice nesou stopy dobové řeči, ale zároveň nové obrazy konstituují, zakládají a poté je pootevřávají recepčním aktualizacím. Reprezentace vytvářejí fakta fikce, a nikoli repertoár faktů v textu skrytých, nicméně odhalitelných a z fikčního textu přímočaře vyabstrahovatelných.

V obecné rovině je nespíš udržitelné tvrdit, že čím je dílo významově bohatší (tj. potřeba nalézat dostatek významového dění se saturuje už vnitřním uspořádáním textu), tím méně se pootevřává nutnosti „parazitovat“ na konkrétních stavech jevů a věcí ve světě aktuálním. Naopak dílo významově nevydatné lze dobře využít jako zdroj pro čtení historické, sociologické či jiné, neboť nedůrazným tvůrčím výkonem vtaňuje do sítě svého smyslu mnohem více stop dobových reálií, dobové řeči, dobových stereotypů diskursivních činností. Takové dílo se pak stává mnohem senzitivnějším vůči těmto vlivům aktuálního světa. Estetická funkce v něm nedokáže eliminovat funkce ostatní a dílo se pootevřává čtení, v němž stěžejní roli hraje funkce reprezentační (resp. expresivní či apelativní).

Oslabení estetické funkce je v případě narativu důsledkem oslabení samotného aktu vypravování jakožto uměleckého, autonomního způsobu světatorby prostřednictvím verbálního výkonu. Může být způsobeno jak selháním kompozičních a jiných ambicí, tak i „dobrovolným“ vzdáním se narativního potenciálu ve prospěch potenciálu ideologického; hranice mezi oběma pólovými možnostmi je opět neostrá a je spíše výsledkem interpretačně hodnotící spekulace. Jak upozorňuje Umberto Eco, „*ideologická struktura (jak na úrovni kompetence encyklopedické, tak ve své textové aktualizaci) se reprezentuje jako kód ve vlastním slova smyslu, neboli jako systém korelací. Mohli bychom dokonce říci, že ideologická struktura se manifestuje, jakmile jsou axiologické konotace přidruženy k aktančním pólům vepsaným do textu. A text předvedl svou ideologii průsvitu, jakmile je aktanční osnova pověřena hodnotovými soudy a role vehikulují axiologické opozice: dobrý versus špatný, pravdivý versus nepravdivý (nebo také život versus smrt či příroda versus kultura)*“ (Eco 2010: 212). Kódy narativní, jež jsou upozaděny, dávají významotvorný prostor korelačnímu fungování vztahu k aktuálnímu světu, jež narativní výkon toliko zaobaluje do hodnotových pozic zmiňovaných Ekem. Tyto pozice jsou zároveň silnými generátory ideologického vyznění.⁵

Zvažovaná problematika může být vcelku dobře ilustrována na materiálu literárních obrazů, které se váží k událostem aktuálního světa, jež v naší kulturní encyklopedii stojí pod hesly „Pražské jaro“, „srpen 1968“ či „srpnová okupace“. Byť se jeho obraz v literatuře vcelku diametrálně rozpadá na dva – z hodnotícího a postojového hlediska protikladné – póly,⁶ jde vesměs o díla, která se silného zážitku dějinných událostí v aktuálním světě vesměs dovolávají, a tato reference vesměs eliminuje prostor pro vydatnější dění estetické funkce a hodnoty. Zároveň se obrazy Pražského jara, srpna 1968 a následné okupační „konsolidace“ pootevřávají výrazně ideologickým interpretacím, jež je zajímavé a snad i produktivní sledovat právě v aspektu referencí vůči aktuálnímu světu.

Mediálně nejvýraznějším oficiálním obrazem Pražského jara, „bratrské pomoci“ a nástupu normalizace je televizní seriál *Třicet případů majora Zemana*, jehož závěrečné díly, tematizující dané období, byly poprvé odvysílány v roce 1979. Díly situované do let 1967–1969 se zároveň dočkaly i knižního vydání ve formě verbálního narativu: Jiří Procházka: *Hrdelní pře: Další čtyři případy majora Zemana*.⁷ Srovnání obou verzí – televizní a knižní – tedy umožňuje sledovat jak rysy stejnosti, tak i specifčnost každého narativního

5 – K tomu podrobněji srov. Dijk (1998: především s. 69 ad.).

6 – Obraz vytvářený oficiální normalizační literaturou a obraz vytvářený těmi, kdo se na pokusu o reformu socialismu více či méně aktivně podíleli, a proto se po okupaci ocitli v disentu či exilu.

7 – Praha: Československý spisovatel 1978, 50 000 výtisků. Kromě trojice příběhů z krizových let zahrnuje i příběh Bílé linky. Rozšířený soubor (*Hrdelní pře majora Zemana: Sedm z třiceti případů majora Zemana*. Praha: Naše vojsko 1984), v němž byly příběhy z „krizových let“ vydány podruhé, dosáhl dokonce nákladu 100 000 výtisků. Poslední vydání (*Třicet případů majora Zemana II*. Praha: Cesty 1999), z něhož citujeme, již počet výtisků neudává.

média; nás v tomto ohledu bude zajímat právě to, co si verbální narativ v z hlediska způsobů odkazování k aktuálnímu světu a kulturní encyklopedii v sobě nese oproti seriálové verzi navíc.

Jedním z nejmarkantnějších rysů odkazování k aktuálnímu světu je práce s vlastními jmény. V televizní (díly *Klauni* a *Štvanice*) i ve verbální verzi se vyskytuje „starší prošedivělý pán s brýlemi ve zlatých obroučkách a s uměřenou, dokonalou elegancí anglického lorda“ (Procházka 1999: 26), jenž je představen jako „literární historik profesor Arnošt Holý“ (tamtéž: 27). V televizní verzi se objevuje posun: „profesor Braun“. Způsob odkazování vede vnímatele celou řadou dílčích signálů k objektu reference ve sféře aktuálního světa – k profesoru Václavu Černému, který se stal jedním z klíčových emblémů nepřítele v kanonických diskurzech normalizační éry.⁸ Zatímco křestní jméno ve fikčním světě tento odkaz spíše zastírá (a snad konotuje jistou exkluzivitu), substitutivně zvolené příjmení vytváří v obou případech negativní významové konotace (ten, kdo nic nemá, resp. hnědý, tj. nositel barvy příznačné pro nacismus, navíc právě i s německou jazykovou konotací). V následujícím příběhu *Hrdelní pře*⁹ se ovšem i zde potenciální reference otevírá tím, že z Holého se stává odborník na Franze Kafku, což v encyklopedickém kontextu odkazuje asi spíše k Eduardu Golstückerovi než k Václavu Černému.

Obdobně je tomu u volby ostatních jmen aktérů negativního hodnotového pólu. Zahraněční organizátor domácí „reakce“ se jmenuje Pertold/Perry Stein (kromě německé/anglofonní situovanosti tedy i zřetelný odkaz k židovství, navíc opět potenciální německý význam „kámen“, nejspíš jako sabotážní prvek v soukolí stroje socialismu), někdejší herec a nyníšší takřka soukromý podnikatel, který provozuje klub Konírna (opět čitelný odkaz na básnickou scénu Viola v Praze, opět ovšem i s hodnotícím zabarvením), se jmenuje Robert Sháněl. Nejššíší trh odkazů k potenciálním bytostem aktuálního světa představuje básník Pavel Daneš, jehož některé rysy by snad mohly a měly evokovat Milana Kunderu¹⁰ či Pavla Kohouta¹¹. Pavel Daneš, jak nás informuje er-formový vyprávěč, po kariéře zaníceného svazáka „pak náhle, skoro přes noc, vyměnil modrou svazáckou košili za odřenou, třásnatou džínovou bundu beatníka, odešel ze studií i funkcí a prohlásil se za zbitého mladého muže“ (Procházka 1999: 59). I tato charakteristika má kontextový ráz – představitel americké beat generation byli do českého kontextu na přelomu padesátých a šedesátých let vnášeni právě pod osvobozujícím a ideologicky opět fungujícím překladem „zbitá generace“.¹² Danešovy některé charakteristiky vytvářejí zřetelné referenční předpoklady, ovšem bez jediného předobrazu vypůjčeného ve sféře aktuálního světa, zatímco jiné jej naopak modelují jako specifický fikční typ, konstruovaný jenom v daném vyprávění. Obdobně funguje i zpěvačka Eva Moulisová, jejíž některé rysy (enormní popularita) pootevívají referenci k Martě Kubišové, jiné umožňují i rozptyl k dalším ženským pěveckým ikonám šedesátých let (Eva Pilarová, Hana Hegerová) a další jsou pak vytvářeny jen v rámci imanentního textu.

Do knižního provedení vkládá Procházka i intertextové vazby, opět se zřetelným odhalováním zdroje. „Znáš, Halase, Honzo?“ ptá se majora Zemana jeho kolega a přítel od StB, major Žitný. Poté recituje notoricky známý předposlední odstavec Halasovy básně

8 – Zmíněn je jak v *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ* (1971), tak i v projevu *Sjezdová zpráva předsednictva přípravného výboru Svazu českých spisovatelů, přednesená s. Janem Kozáhem na ustavujícím sjezdu Svazu českých spisovatelů 31. 5. 1972* (in: *Ustavující sjezd Svazu českých spisovatelů ve dnech 31. 5. – 1. 6. 1972, 1972*).

9 – Televizní verze nese odlišný název – *Štvanice*, a také rozdílů mezi verbálním a televizním vyprávěním je v tomto případě mnohem více. Verbální vyprávění je sceleno setrvalým, byť konvenčně a povrchně pojatým spektrem motivů ze života a díla Franze Kafky, televizní verze tento aspekt (snad kromě scény ministerstva vnitra jako labyrintu) eliminovalo.

10 – „přišel kdysi do Prahy jako nadaný selský synek z Moravy studovat filozofii“ (Procházka 1999: 58).

11 – „jeden čas patřil k oněm intelektuálským, hurárevolučním, modrým košilím“, vytkujícím na masových mítincích kostrbaté verše o „vládných vládních rudičích“ a o „horoucích srdcích, planoucích revolucí“ a hádrujícím nemilosrdně ostatní studenty“ (Procházka 1999: 58). Datem narození (1939), zmíněném v následujícím příběhu hrdelní pře, však tyto odkazy eliminuje. Takto pozdní datum narození (umožňující snad spíše přiřazení k Václavu Havlovi, byť i zde jde o značný časový posun) pak protřečí i právě citované charakteristice, neboť by se takto mladý svazák stihl stěžít zapojit do „hurárevolučního“ dění.

12 – Tento překlad mnohovýznamové sloveso *to beat* umožňuje, ale je jen jedním z mnoha významů a označení zvolené danou skupinou autorů též právě z výrazné – a nerozhodnutelné – polyfonie potenciálních významů.

Praze, ale opět se značnými nepřesnostmi (vyznačují je ztučněním): „Jen žádný *strach*, jen žádný *strach*, / takovou fugu nezahrál sám Sebastian Bach, / jakou my zahrajem“ (Procházka 1999: 89). I zde se otevírá několik možných interpretací od vnitřnětextové, tedy narativní (v kontextu informace o plukovníku Kalinovi, dohnaném atmosférou roku 1968 k smrti, přece o správné znění nějaké básně nejde) přes referenční (románový svět si Halasův text vypůjčuje, ale přetváří; stejné se stává jiným) až po autorsky psychologizující (nedbalý autor Procházka odcitoval text z paměti, bez ověřování). A v oblasti intertextových referencí je obdobně přepsán a využit i *Proces* Franze Kafky – v dialogu plukovníka Kaliny a majora Zemana:

„Četl jsi Kafkův *Proces*?“

„Ne.“

„Tak si ho přečti a bude ti všechno jasné. Pochopíš ten mechanismus.“

„Jaký?“

„Vytáhli po liblické konferenci Franze Kafku proti vám, ale on vlastně píše o vás. Vypráví příběh, který teď čeká i na tebe, Honzo.“

„Nerozumím ti... Jaký příběh?“

„Od chvíle, kdy jsi dostal předvolání, jsi vlastně zatčen, i když jsi na svobodě. Nic se ti nestane, můžeš dál žít, jak jsi žil, ale všichni se k tobě budou chovat jako k obžalovanému. [...] Nakonec se vyslíš, přestaneš zápatit a zůstaneš apaticky sedět uprostřed, obklopen tou zdí. A pak na tebe padne hrozná únava, deprese, tíha... a zastřelíš se...“

(Procházka 1999: 92–93)

Odkaz k liblické konferenci je opět odkazem k aktuálnímu světu,¹³ ale zároveň celá parafráze je nikoli interpretací, ale použitím a přepsáním významu, který Kafkův román nabízí. Včetně jisté – byť asi nemíněné – ironie, že po přečtení Kafkova *Procesu* může být komukoli „všecko jasné“. Nad umírajícím Kalinou je citován i Aristofanes či Abraham Lincoln, major Zeman si v jeho bytě všimá knihoven přeplněných „tisíci svazky literárních i politických klasiků“ (tamtéž: 98). Souběh literárních zdrojů, jež vesměs z minulosti osvětlují dění v krizi roku 1968, je však na vrcholu zařutěn jediným obrazovým odkazem: „U okna na stěně visel jediný obrázek – *Dzeržinskij*“ (tamtéž).

Zajímavých her na ose aktuální svět – fikční svět lze v tomto případě nalézt celou škálu.¹⁴ Zatímco jednou z ikon naděje v aktuálním světě se dobově zdál být prezident Ludvík Svoboda, nadějí ve fikčním světě je „dědek Svoboda“, otec Zemanovy druhé ženy Blanky, který na rozdíl od Zemanových tužeb¹⁵ ví neochvějně své: „O tu [= o stranu; vložil PAB] se neboj, ta už přežila všelicos a přežije i tohle jaro. Já si třeba vzpomínám na devětatvacíteletý rok. Na Jílko a Bolenovo vedení. Tenkrát to vypadalo, že se strana docela rozpadne. A vidíš, přišel Gottwald“ (Procházka 1999: 106). Zatímco v díle *Klauni* vystupoval jako slizký a nespolehlivý představitel „umělecké fronty“ tajemník Šanda, v díle *Hrdelní pře* je naopak předsedkyně JZD Anka Šandová představitelkou neochvějných hodnot věrnosti straně, práci a zemědělskému kolektivu; jedno jméno je tedy opět přepsáno druhým, směrem od negativního k pozitivnímu.

Závěrečný díl cyklu o Pražském jaru, v televizním provedení „kultovní“ horor *Studna*, má v literární podobě výrazně alegorické provedení. Především v dialogích mezi

13 – Stejně jako se z tlapačů v Plánici, kam Zeman s rodinou vyrazí nabrat opět sílu u těch, kdo nemají „na ty vaše pražský hysterie“ čas, ozývá Karel Gott a jeho *Lady Carnival*, byť v provedení „Karneval“ (Procházka 1999: 103). Plukovník Kalina je pohřbíván v Praze na Olšanech, hraje mu k tomu *Pochod padlých revolucionářů*. I tato skladba ovšem nese intertextové příznaky: respektovaný italský režisér Pier Paolo Pasolini ji použil jak ve filmu *Oidipus král* (1967), kde ji hraje titulní hrdina na flétnu, tak i ve filmu *Evangelium podle Matouše* (1964), kde zní při snímání Ježíše Krista z kříže. Opět je těžké rozhodnout, kde takovou intertextovou sémiozu poté zastavit.

14 – Procházku příběh z roku 1968 využívá i realie typu K 231 či Klub angažovaných nestraníků. Jiné realie posouvá přejmenováním (Babice = Plánice), jiné vytváří zcela fiktivně (Zeman v roce 1968 bydlí v Praze 6 v Ploché ulici).

15 – Se svým tchánem si Zeman na jaře 1968 připíjí přáním: „Aby [...] nám bylo líp než v tomhle bláznivém jaru. Aby byl podzim moudřejší“ (Procházka 1999: 104).

majorem Zemanem a pomocníkem VB Maštalířem se pracuje s alegorickými odkazy na události aktuálního světa roku 1968, jejichž znalost se předpokládá.¹⁶ I tento příběh využívá několika reálií, naplňujících se v aktuálním světě (filozofická fakulta, Jan Masaryk, Dubček), ale mnohem zřetelnější je zde právě alegorický paralelismus: Zemanovo tělo „*teď zavěšené jen na laně, komíhalo volně v onom prostoru*“ (Procházka 1999: 160), když sestupuje do studně, je zároveň alegorickou paralelou k osudové zkoušce a vratké pozici, kterou pro něj rok 1968 znamená. V knižní verzi se objevuje – opět alegoricky podaný – motiv odpuštění: „*Nemůžeš se mstít nemocnému, kterej v horečce vykřikoval a dělal nesmysly, v obluzení ti ubližoval*“ (tamtéž: 179), říká směrem k oblouzněným participantům Pražského jara v lidu vyrostlý, nicméně zároveň také sečtělý pomocník VB Maštalíř. Relikty roku 1968 jsou shrnuty do alegorického motivu: „*Už moc dlouho straší ten mrtvej, opuštěnej dům tuhle vesnici*“ (tamtéž: 180). Vyřešením případu se i tento relikv eliminuje. Alegorizační postup zde vytváří takřka mytologické vyznění: Na konci příběhu je řád obnoven a Zeman nejprve vrátí sebevědomí a respekt Maštalířovi, vysmívanému vesnickému pomocníkovi VB, a poté se – takřka v odysseovském toposu – vrací i do křesla náčelníka pražské kriminálky, aby i odsud vyhnal zrádce, byť v rámci zbývajících dílů seriálu aby bojoval už spíše jen s poblouzněnými interprety songu Bič boží než s chaosem celé společnosti.

Obraz dění kolem roku 1968, jak jej nabídl seriál *30 případů majora Zemana*, je z hlediska dopadu na vnímatele nejlivnější produktem české normalizační kultury. Žádný z filmů či románů, který se v rámci oficiální kultury tvorbě normalizačního mýtu o roce 1968 věnoval, nedosáhl takové rozšířenosti směrem k publiku. Je zároveň obrazem „vrcholným“ a takřka závěrečným, shrnujícím vše, co mu v normalizační kultuře předcházelo.

Základním kamenem, na němž je oficiální obraz budován, se stalo *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ*, vydané v březnu 1971. Již v něm je obraz roku 1968 koncipován jako obraz krize, fatálního vychýlení z cesty, způsobeného činností „*pravicových demagogů*“, kteří vytvořili „*ovzduší hysterie, zavražování a teroru*“. „*Sabotovali*“, chtěli „*uchvátit moc*“, „*vydírali*“, „*zpronevěřili se*“ a dařilo se jim to díky materiální podpoře západních rozvědek. Oproti těmto silám zla, působícím chaos a rozvrat, jsou postaveny „*zdravé*“ síly „*pomoci*“, „*záchrany*“, „*pravdy*“, ale také mezikategorie „*přechodného zakolísání*“. Základní vyprávění, nabídnuté *Poučením*, je pak variováno a specifikováno; pro literární oblast takto funguje projev Jana Kozáka na ustavujícím sjezdu nově založeného Svazu českých spisovatelů v roce 1972, který apokalyptický obraz roku 1968 jen rozvíjí pomocí základní metafory chaosu a obnoveného řádu.

Totožné postupy lze najít i v dílech, která Procházekův dovršující a popularizující obraz předcházejí. Alexej Pludek v románu *Vabank* (1974), poctěném cenou nakladatelství Československý spisovatel, člení hodnotově hrdiny na základě jejich národní, etnické či náboženské příslušnosti. Hlavní hrdina, inženýr Bohata, se shodou uměle konstruovaných náhod nachomýtně ke všem prototypům zla, jež ohrozilo státnost naší země. Karl Neumann, ředitel Ústavu pro sociologii kultury, neumí ani česky a vyjadřuje se slovesy v infinitivní podobě jako anglicky mluvící indiáni u Karla Maye. Jeho záporná pozice je dána už tím, že je Němec, který se vetřel, řídí „*vymyšlený a zbytečný ústav*“ a krade. I přes schopnost osvojit si povrchní komunistický diskurs zůstává pro Pludka cizákem a Židem, který má Bezruč za antisemitu a může za to, že Bezruč už u nás deset let nevyšel. Praha se stává rejdištěm arabských i izraelských agentů, kariéru

16 – „*Bůhví jak by to bylo se mnou dopadlo, kdyby nebyli přišli*“ (Procházka 1999: 155), povzdychne si směrem k Zemanovi Maštalíř. Reference onoho „oni“, kteří přišli, je markantní – „*bratrská pomoc armád spřátelených států*“. Stejný objekt reference se vyskytuje i na opačném ideologickém pólu, kdy líný, upovídaný a žravý šofér autobusu parafrazuje lidovou pranostiku do nové podoby: „*jak se říká dnes: duben, ještě tu budou*“ (tamtéž: 152).

dělají jen hlasatelé hesla, že „*když se chceš dostat nahoru, musíš bejt svině*“, kteří hromadně podepisují výzvu *Desetkrát deset pravd* (= Dva tisíce slov), čtou *Škleb* (= Tvář) a citují „*slaboča z minulého století, dokonce ani ne Čecha, který by se cítil pohodlněji, kdybychom jako národ zmizeli*“ (= H. G. Schauera). Protože se „*národ zbláznil*“, pochopí nakonec hlavní hrdina-patriot informaci o příjezdu ruských tanků jako úlevu: je už nejvyšší čas začít zase stav věcí „*napravit*“.

Z opačného ideologicky hodnotového pólu nabízí jeden z nejvýraznějších obrazů Pražského jara Pavel Kohout v beletrizovaných memoárech *Z deníku kontrarevolucionáře aneb Životy od tanku k tanku* (německy 1969, česky 1997). I v něm je základní rámec pevné vazby na dění aktuálního světa kontrapunktován zvýrazněnou formální literárností: Trojitá identita ich-formového vypravěče (turista, občan spisovatel PK), uvedení textu sérií čtyř vstupních mott a motta i v závěru, začátek prvního deníkového vstupu, který je označen jako „pokračování“, a konec textu, který sugeruje pokračovat zase na začátku knihy atd. Tři deníkově vyprávěcí polohy umožňují dávkovat každému „vypravěči“ jinou pozici na ose mezi dokumentací aktuálního světa a fiktivností. Především part „spisovatele PK“, tematizující dění od ledna 1968, přebírá – byl je vyjadřován první osobou singuláru – zobrazovací způsoby vševědoucího er-formového vypravěče, který využívá celé spektrum materiálu aktuálního světa (citáty „komuniké“, dobového tisku, vlastní jména politiků), a zároveň je zaobaluje do zobecňujících vlastních závěrů, jež jsou vnímání prezentovány jako výklad toho, jak „*to skutečně bylo*“: Antonín Novotný „*proměnil zemi s hlubokou demokratickou i socialistickou tradicí v nápravný ústav pod ostrahou policejní byrokracie*“ (Kohout 1997: 18). Vypravěčské scelování spočívá v samozřejmosti, s níž jsou oxymóricky fungující výrazy „demokratické“ a „socialistické“ tradice přiřazeny souřadně k sobě, jako by se navzájem ani trochu nevylučovaly. Obdobně charakterizuje „*rok s osmičkou na konci, která má magický vliv na české dějiny*“ (tamtéž).

Byť Pavel Kohout využívá deníkového žánru, eliminuje jeho takřka nejpodstatnější rys, tj. to, že deníkový vypravěč je situován dovnitř sféry dění, bez možnosti nechat si filtrovat a strukturovat události sféry dění časovým odstupem. Ze tří vypravěčských identit nese tento rys do jisté míry pouze jeho „turista“, který se ocitá na nejsoučasnejším pólu dění v aktuálním světě, z něhož románový svět čerpá (jeho vyprávění začíná 21. srpnem 1968), a je svým pobytem v zahraničí vystaven jak fragmentární zprostředkovateli toho, co se v Československu právě odehrává, tak i jinakostnímu, cizímu pohledu místních obyvatel Itálie. Obě zbývající identity, „občan“ i „spisovatel PK“, situovanost dovnitř dění porušují a zpětným časovým odstupem,¹⁷ jež deníkový žánr, akcentovaný titulem knihy, posouvá spíše k memoárům, se stavějí nad sféru dění a přisvojují si právo na scelování a výklad toho, co se v aktuálním světě děje, z pozice, jež se od autenticity zážitku posouvá k autoritativnímu sdělení, co a jak „*skutečně bylo*“. Tuto pozici lze v textu doložit takřka kdekoli; například v deníkovém zápisu „spisovatele PK“ z 21. ledna 1968 se po expozičním – a zároveň výrazně významotvorném – posunu od sféry privátní („*mám hlad jako vlk*“) do sféry veřejné („*ale nejsem s to odtrhnout se od své četby*“, jíž je „*dva tisíce cyklostylovaných stran: protokol prosincového i lednového zasedání ÚV KSČ, který musím ještě dnes vrátit*“) rychle dostává do autoritativního hodnotícího sdělení: „*Vůbec, nevím, co si o tom myslet! Je to neskonale máň, než bylo zapotřebí. Je to neskonale víc, než se od nich dalo očekávat*“ (Kohout 1997: 28; zvýraznění PK). Druhá a třetí věta, vnášející do významového dění ideologickou opozici „já/my“ versus „oni“, jejíž reference směřuje do aktuálního světa, přepisuje a neguje větu první: jen co je dopsán vykřičník, už promlouvající ví, co si má myslet. Ideologicky hodnotící postoj se zde ukazuje

17 – Vyprávějí o uplynulém, minulém: „občan“ o dění od roku 1945, „spisovatel PK“ o dění od ledna 1968, jež k Pražskému jaru z jeho pohledu teprve začíná směřovat.

jako silnější než narativní logika prozaického celku, který se rozčleněním identit i dalšími výše zmíněnými rysy na rovině celku výsledného textu dovolává literárnosti, románovosti, ale zároveň na rovině detailu obnažuje rysy, jež jsou přijatelné jen pro deníkový záznam (protiřečení, důraz na právě psanou větu, a ne na celek textu) či pro velice nespolehlivého románového vypravěče.

Ideologicky motivované scelování obrazu světa se musí nutně dopouštět paušalizačních vyjádření, jež – pokud je odmítneme přijmout v doslovné podobě – vytvářejí mytologizační hru svůdných označujících, eliminujících složitost a komplexnost označovaného: „*v téhle zemi, kde šestnáctiletí kluci opraví motor auta a uklízečky zhodnotí vývoj na Středním východě*“ (tamtéž: 28). Tyto postupy autoritativního vytváření scelených významů, jejichž semióza je povrchnímu čtenáři servírována jako uzavřená, dokončená, opět eliminují textově narativní rysy typu datací jednotlivých vstupů – ty se, obdobně jako rozčleněná identita vypravěče – celkovým ideologickým scelováním stávají jenom ornamentální ozdobou, ale jejich významotvorný potenciál jakožto textových kódů či prvků je eliminován na minimum. Nejsou využívány jako autonomní detaily, obdařené svým vlastním významovým potenciálem, ale jako dílčí součástky celkové, sjednocující textové strategie, která směřuje k neustálému potvrzování nároku na ideologický výklad zobrazeného dění a k autoritativní síle takového výkladu. Toto sjednocování se projevuje v charakteristice veškerých entit dění, jež si vypůjčuje ve sféře aktuálního světa, viz jako ilustraci sumarizační charakteristiku Alexandra Dubčeka:¹⁸ „*Byl přímo školským příkladem, jak může z nezřetelného člověka vyrůst osobnost, jestliže v něm je a společnost pro to vytvoří podmínky*“ (tamtéž: 219).

V takto nastaveném světě nabývá pochopitelně obraz aktuálního světa hodnotové i jiné parametry, které jej odlišují od stabilizovaného obrazu, který bychom byli ochotni připsat proponované kulturní encyklopedii. Historické dění poválečného Československa v tomto románovém světě se například odchyluje od standardizovaného soudobého výkladu v tom, že motiv společenské „krize“ připisuje daný svět až nástupu Antonína Novotného: „*Byl prvním československým prezidentem, jenž po sobě nejen nezanechal mnohosvazkové dílo, ale dokonce ani jedinou pozoruhodnou myšlenku nebo čin*“ (tamtéž: 31), sumarizuje „spisovatel PK“. Implikace je evidentní: za Gottwalda a Zápotockého to bylo vše dobré, oni mnohosvazkové dílo i činy zanechali, a teprve poté nastala společenská krize.

Literarizované, narativní postupy slouží v Kohoutově diskursu jako nástroj, který legitimizuje metaforizaci a další obrazné řečové postupy: „*Volili jsme komunismus jako zbraň proti hladu, který s námi od dětství sedával u večere, proti smrti, která s námi od heydrichiády chodila i do školy*“ (tamtéž: 51), říká „Já“ neurčitěmu „On“ v rámci dramatizované pasáže „deníku turisty“.¹⁹ Používání literárních prostředků umožňuje vytvářet diskurs, který směřuje k legitimizaci výlučné dějinné zkušenosti a výlučné pozice, již zaujímá Kohoutova generace, a implicitně pak i on sám: „*Tě smrtící naivoty, která spoluzpůsobila, že jsme se stali poslední politickou generací. Po nás jen big beat!*“ (tamtéž: 71). Právě a pouze literárnost činí takový diskurs přijatelným a legitimizuje jeho metonymičnost („smrtící naivota“), nedořečenost (které další entity kromě naivoty zde fungovaly jako příčina, a tedy výsledný stav „spoluzpůsobily“?), ale i apriorní hodnotovost soudů (proč má být „big beat“ apriorně úpadkem oproti „političnosti“?).

18 – V textu je pojmenován pouze iniciálami AD, obdobně jako „spisovatel PK“, a odlišně od jiných protagonistů z aktuálního světa, by i jeho reference je zakotvována určitými popisy typu „první tajemník“. Pojmenovací vytažení Dubčeka do elitní společnosti v níž stáčí pouze iniciály, pak očekávané doprovodu i scéna vzájemného sblížení a obdivu: „– *Tak ste pochopili, že aj vy sa môžete pomýšľiť? – Jsi první politik, kterému to, byl nerad, přiznávám. – A ty si první umelec, od kterého to rád počujem*“ (Kohout 1997: 224).

19 – Touto dramatizací deníku se opět oslabuje jeho vstupní deníkovost a zakládá se hra ve hře, v níž je oslabena pozice všech dílčích subjektů (Kde je v této textové pasáži „turista“? Je identický s textovým „Já“ minidramatu, anebo je tím, kdo konstruuje postavy „Já“ i „On“?), aby opět vznikl prostor pro sjednocující a autoritativní subjekt, situovaný nad všechny textové subjekty, až kamsi na úroveň implikovaného autora.

Kohout využívá literární, a to konkrétně románové postupy (byť i s využitím lyrizující metaforičnosti a především metonymičnosti²⁰), aby jejich prostřednictvím vytvořil obraz hodnotově protikladného světa, uspořádaného v podobě zřetelných ideologických binárních opozic²¹ a příčinně-následkových vztahů. Kvantita i „kvalita“ entit vypůjčených ze sféry aktuálního světa²² však nevyhnutelně nastavují naše čtení tak, že v něm právě obraz aktuálního světa dominuje: významové scelení se neodehrává v procesu, v nekončné sémiotické hře označujících, ale až ve výsledku, v obraze ztvárněného světa, který se má jevit jako svět aktuální a který je nabídnut jako rezultat.

Kohout vnímá Pražské jaro jako dvacetiletý „*spor o výslednou tvář revoluce*“, jako zcela zásadní dějinný milník. I Kohoutův vypravěč zaobaluje dění do sugestivních mytizačních alegorií: „*politika opět vyšla z kuchyně u Novotných na náměstí a osvobozené mozky začaly vracet revoluci čistotu i program*“ (tamtéž 1997: 71). Pražské jaro má „*vyslat nové poselství světu, poselství z rodu těch, k jakým se národy vzepnou třeba jen jednou ve svých dějinách*“ (tamtéž: 71). Kohoutův patriotismus se paradoxním způsobem blíží Pludkovu zbožštění češství. „*Takové poselství mohlo být napsáno jedině v češtině!*“ (tamtéž: 182), píše Kohout o Vaculíkově manifestu 2000 slov. Proto také reformní úsilí prezentuje jako událost, která hýbe celým národem, jenž prý v té době na „*úryvky z diskusních vystoupení z okresních konferencí strany*“ (tamtéž: 81) kouká raději než na estrády. Umělci proto jen opět „*šli s lidem, jako s ním vždycky chodí umění této země*“ (tamtéž: 90). Směšování dokumentárně referenčního a narativně (a také dramaticky i lyricky) stylizujícího diskursu vede k tomu, že ve fikčním světě mizí ohraničující linie mezi zaznamenávaným děním aktuálního světa a jeho inscenováním. Vypravěč, okouzlován dobovými politiky a sám jimi i lidem obdivován, navíc s dlouhodobým průměrem tří hodin spánku týdně, poté sám vnímá oba diskursy jako nerozlišitelně analogické: „*Dnešní aktiv byl proto navštíven jako premiéra dlouho očekávané původní novinky se špičkovým obsazením a dosud neznámým koncem*“ (tamtéž: 118).²³ Zatímco Pludkův hrdina je člověkem z dějin, s dobrými – protože českými – kořeny, je Kohoutův vypravěč tím, že se dostal nad dějiny a zdá se mu, že jim nejen rozumí, ale také je utváří. V tom se dostává do pozice analogické (byť z hodnotícího hlediska toho, co se děje, protipólové) jako Procházkův major Zeman, jenž je také člověkem dějiny jak dobře čtoucím, tak i aktivně utvářejícím,

Souběh i protikladnost narativního a ideologicky zakládaného diskursu je v analyzovaných textech, ale i v teoretizaci polem, jež nelze v jedné studii vyčerpat. Ukazuje se však myslím průkazně, že i zde se jeví zajímavý úkol, kterého by se soudobá naratologie měla ve své kontextové či kulturní orientaci ujmout. Historiky v logice věci zajímá jenom výsledný obraz dějinného výseku tak, jak je v daném konkrétním textu nabídnut. „Tradiční“ naratologii zajímal naopak jen postup textového komponování. Soudobá kulturně pojatá naratologie by si měla nárokovat i vydatné a interpretačně podnětné dění, ke kterému dochází na švu mezi oběma – zcela jistě zjednodušeně – charakterizovanými přístupy.

20 – K tomuto aspektu srov. Česka 2000.

21 – „Dobří chlapičci“ jsou od těch špatných rozpoznatelní hned v prvním uvedení na textovou scénu. Srov. setkání „spisovatele PK“ s jedním z pozitivních emblemů dobového dění: „*Vtom vstoupil vysoký muž s ježkem. Jeho tvář mi byla posvědomá. Když mi stiskl ruku, málem jsem zařval bolestí. Přesto jsem se předstíval. – Tak to jsi ty! řekl. – Já jsem Smrkovský. – Tak to jsi ty! Pravil jsem s potěšením*“ (Kohout 1997: 72). Vypravěč „já“ se v takových případech intenzivně identifikuje s širší entitou „my“, která tím vzniká a získává pozitivní významové konotace, jež jsou pak rozvíjeny obrazně exponovaným diskursem: „*Pak nás vyzvedli do velkého sálu. Měl jsem pocit, že diváci visí i na lustrach. K tribuně jsme se prodrali husím pochodem. Osleplý násblesky fotografů a jodové výbojky filmařů. [...] Přebíráme štáetu. Novináři z Východu i Západu vyjeveně zapisují. Je to povstání, nebo estráda? Padal nám kámen ze srdce Neviditelné Jacky se řádily do eskader a odletaly*“ (tamtéž: 72–73). I zde je vidět, že pohled zevnitř („oslepení“) je ihned přepřepisován dopisováním (Novotný, Smrkovský, Dubček, Gottwald); totéž platí pro dějinné události a další prvky vypůjčované v aktuálním světě.

22 – U vlastních jmen jde především o „velká“ jména, čerpající svoji významovou náplň právě v referenci k aktuálnímu světu (Novotný, Smrkovský, Dubček, Gottwald); totéž platí pro dějinné události a další prvky vypůjčované v aktuálním světě.

23 – Materiálem mnohem širše podloženou analýzu Kohoutova obrazu Pražského jara, zasazenou do literárněhistorických kontextů širších, nabízejí tyto práce: Fialová 2005 a Čmejkřová 2008.