

UNIVERZITA KARLOVA
FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ
Katedra elektronické kultury a sémiotiky

Bc. Pavel Dovhanič

**Dobová problémovost satirických znaků socialismu díla
„Černí baroni“ perspektivou Lotmanových prací**

Diplomová práce

Vedoucí práce: **doc. Mgr. Jakub Češka, Ph.D.**

Praha 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 7. 1. 2022

Pavel Dohanič

Poděkování

Chtěl bych zde srdečně poděkovat vedoucímu práce doc. Mgr. Jakobovi Češkovi, Ph.D. za jeho poskytnuté cenné rady, podnětné připomínky a vstřícný přístup při jejím sepsání.

Abstrakt

Tato práce se pokouší objasnit dobovou problémovost satirických znaků socialismu prózy „*Černí baroni*“ s ohledem na československou normalizační kulturu. Zaměřuje se tak především na historickou roli daného díla a jeho umělecké složky. Studuje je přitom zvláště sémiotickou perspektivou Lotmanových textů kulturologicky a literárněvědně. Jejím jádrem je pak analýza literární struktury zmíněné knihy. Ta je realizovaná se zřetelem na dílčí postavy a cílí zjistit, jaké konkrétní části světa příběhu jsou vysmívány a v čem přesně je (v čase své první publikace) uvedený titul cenzorsky nepřijatelný.

Klíčová slova: znak, jazyk, systém, struktura, kultura, socialismus, satira, Černí baroni

Abstract

This thesis attempts to clarify the period issue of satirical signs of socialism of the prose „Black Barons“ with regard to the Czechoslovak normalization culture. It focuses primarily on the historical role of the work and its artistic components. It studies them with a particularly semiotic perspective of Lotman's texts culturally and literary. Its core is then an analysis of the literary structure of mentioned book. It is realized with regard to the partial characters and aims to find out which specific parts of the world of the story are ridiculed and for what exactly the title is (at the time of its first publication) censorial unacceptable.

Keywords: sign, language, system, structure, culture, socialism, satire, Black Barons

Obsah

Úvod.....	6
Teoretická část	8
Seznámení se základními pojmy sémiotiky Jurije Michajloviče Lotmana	8
Satira a pikareskní román.....	17
Lotmanovo pojetí kultury a jejích historických proměn	20
Základní jazykový model kultury československého socialismu	25
Okolnosti vzniku i nepřijatelnosti prózy „Černí baroni“ a její dobové hodnocení.....	33
Lotmanův metodologický postup při rozboru literárního díla v obecné rovině.....	39
Lotmanův metodologický rozbor literárních děl s ohledem na prózu	43
Analytická část.....	49
Předmluva k analýze znaků prózy „Černí baroni“	49
Major Haluška zvaný Terazky	51
Poručík Troník	60
Poručík Hamáček	70
Kapitán Ořech	74
Kolektiv hraničního pole.....	78
Skupina hraničního antipole.....	81
Vojín Kefalín.....	84
Závěr	91
Literatura.....	93

Úvod

Vydání románu „*Černí baroni*“ (1969) už od počátku provází komplikace. Jeho příběh o vojácích útvarů PTP československé lidové armády totiž autor sepisuje za bouřlivě se měnících okolností. Zpočátku jej Miloslav Švandrlík tvoří v šedesátých letech, pak ho píše během pražského jara a nakonec jej dává nakladateli těsně po příjezdu sovětských vojsk. Ten ho v krátké době připraví k vydání. Rok poté se prodává, ale o pár let později (za normalizace) se vnímá jako pobuřující a autor kvůli němu čelí výslechům u StB – viz (Švandrlík, 2003, str. 28).

Jak už v názvu diplomové práce naznačuji, věnuji se znakům této prózy. Kladu si za cíl zjistit, v čem je jejich satiričnost socialismu za normalizace nepřijatelná a jaké z nich mohou být chápány jako pobuřující. Proto zamýšlím analyzovat strukturu uvedeného titulu a to i s ohledem na svět, na nějž odkazuje. Čímž míním určit, zda je řečené dílo v souladu s kritérii tehdejší československé socialistické kultury i jejího systému.

Tato analýza mi i umožní zodpovědět následující otázky: v čem jsou dané znaky pro normalizační socialistickou kulturu nepřijatelné, které to jsou a jak jsou pojaty, jak se vztahují k jimi reflektovanému světu a jeho hodnotám?

Přispět k tomu mají odpovědi na mé dílčí podotázky vztažené k tématům mojí práce. Například co je znak (a v jaké podobě se lze s ním setkat), satira (a k čemu slouží), kultura (a která specifika má socialistická) a literární dílo (co se týče jeho výstavby a interpretačních možností).

V teoretické části nejprve definuji základní pojmy (např. sémiotiku, jazyk a kód). Při tomto vymezení budu vycházet zvláště z prací Jurije Lotmana (Lotman, 1990, 2008, 2013), Ferdinanda de Saussura (de Saussure, 1996) a dalších teoretiků.

V následné kapitole pojednám o satíře a vymezím žánr pikareskního románu a jeho postavy. Lotman totiž nestuduje satirické prvky v konkrétní prozaické formě, tudíž si jich v literární praxi – již se tato práce úzce věnuje – nevšímá. Proto v této pasáži využiji kromě titulů Jurije Lotmana (Lotman, 1996, 2013) i studii Michaela Bachtina (Bachtin, 1980a).

Dále se chci zaměřit na téma kultury. Krom její definice a sledování historických proměn zmíním vztah literárního textu k ní. Plánuji i popsat Doleželův argument, proč nelze fikční příběhy interpretovat obdobně jako historické prameny. Využiji zde tak zvláště

studie Jurije Lotmana (Lotman a Uspenskij, 2003), (Lotman, 2013) a Lubomíra Doležela (Doležel, 2008).

Následně s využitím analýz Vladimíra Macury (Macura, 1992) a kolektivu autorů knihy „*V obecném zájmu*“ (Wögerbauer aj., 2015) definuji jazykový model kultury československého socialismu a to i vzhledem k jeho proměnám.

S ohledem na stanovené cíle potom popíši vznik interpretované prózy a přiblížím ji v její tematické souvislosti a dobové recepci. Přitom vyjdu z práce Miloslava Švandrlíka (Švandrlík, 2003, 2007), Iva Pejčocha (Pejčoch, 2015), Václava Jelínka (Jelínek, 1969), Olega Suse (Sus, 1969), Mileny Nyklové (Nyklová, 1969) a Vladimíra Dostála (Pléva, 1969).

Ústřední teoretický základ pro interpretaci prózy „*Černí baroni*“ (1969) budu čerpat z práce Jurije Lotmana „*Struktura uměleckého textu*“ (1990). Zpočátku v její souvislosti určím pojem uměleckého díla a popíši jeho strukturu i jazyk (vč. aplikace při spisovatelově tvorbě vlastních literárních znaků). Spolu s tím zmíním, jak si může čtenář umělecký výtvar vyložit. Návazně vylíčím, jak fungují části literární struktury v próze. Jmenovitě: rámec (s jeho aspekty i vztahem k začátku i konci), modelace světa (a její prostorové rysy), hranice, hrdina, syžet, postavy (vč. jejich relace ke společnému jádru) i hledisko.

V analytické části této práce posléze míním analyzovat znaky daného díla. K jejich určení, pochopení i posouzení využiji uvedené teoretické podklady. Na základě tohoto rozboru pak v závěru zodpovím stanovené výzkumné otázky.

Teoretická část

Seznámení se základními pojmy sémiotiky Jurije Michajloviče Lotmana

Protože se téma mé diplomové práce týká kulturologie i uměnovědy zároveň, míním se tu opřít hlavně o Lotmanovy odborné studie. Obě tyto oblasti totiž studuje i zohledňuje vůči sobě. Neboť ale operuje s některými specificky uchopenými pojmy, pokládám za vhodné je představit (vč. souvislosti jejich původu). Tím vyjasním, odkud zmíněný teoretik čerpá a jak své prameny překračuje. A nakonec tak často i obhájím, proč jsou pro mě jeho východiska vhodnější.

Zkraje chci říci, že estonského akademika Jurije Michajloviče Lotmana považuji za kulturního sémiotika. Ve svých studiích totiž zohledňuje společnost a s ní spjatou znakovou souvislost. Proto jej i řadím vedle obdobně si počínajících filosofů – například Rolanda Barthesa a Umberta Eca. A také ho kvůli tomu pokládám za badatele, jaký za předmětem zkoumání vidí víc, než jej samý. Třeba i jeho historickou sociální úlohu a vliv.

Protože tak objekt svého zkoumání obvykle neizoluje a všímá si dalších souvislostí i podmínek v jeho původním prostředí, přizpůsobuje tomu své vnímání tzv. sémiotiky. Ta je mu sférou, pro niž je charakteristický ohled na různé názory a stanovky společenství (např. ve věci sociálních a etických otázek). V knize „*Struktura uměleckého textu*“ (1990) to říká jasně: „*Výzkum toho, co znamená „mít význam“, co je akt komunikace a jakou společenskou úlohu sehrává, tvoří podstatu sémiotického přístupu.*¹“ (Lotman, 1990, str. 45). Jak kdo, či co promlouvá, interpretuje se (tzn., znakově se zprostředkovává obsahem) a v sociálních kruzích ve skutečnosti značí (tj. má význam) je tak v jádru zmíněné nauky.

Lotman přitom v titulu „*Sémiosféra*“ (2000) nepřímou tvrdí, že v jejím případě vychází z poznatků anglického empirika Johna Locka. To proto, že ho má za jejího zakladatele. Locke totiž vcelku uspokojivě (i s ohledem na dnešní stav vědy) vymezuje jádro i rozsah sémiotiky jako studium založené na znacích umožňujících mysli dospět porozumění věci či toto chápání předat ostatním dál (Lotman, 2000, str. 8). A jak přesně k tomu Locke dospívá?

¹ Tato pasáž je mým překladem, jaký tlumočím kvůli zachování všudypřítomné jazykové konzistence. Proto zde plánuji i přeložit další cizojazyčné prameny, využiji-li je. V závěrečné bibliografii je však míním uvést s ohledem na jejich originální znění.

V titulu „*Esej o lidském chápání*“ (2012) odvozuje z řečtiny termín *sémeiótiké*². Tím označuje logiku studia prostředků (schopných zhmotnění při mezilidských interakcích), jaké lze užít při získání či předání poznatků o našich myšlenkách. Neboť je totiž pole idejí (tvořící lidské přemýšlení) veřejně i přímo neprezentovatelné a neuskadnitelné vně paměť (pochybné úložiště), na jejich reciproční vyjevení i uchování k osobnímu použití jsou třeba znaky (E. IV. xxi. 4). A s ohledem na ně je tu pak účelem sémiotiky lépe jim porozumět.

Svým pojetím sémiotiky se je pak snaží studovat i Lotman. Znakovým prostředkům přisuzuje materiální podstatu i funkci cosi zastupovat a je i přesvědčen, že naše jazyková komunikace se bez nich neobejde. O čemž si je jist v knížce „*Sémiotika filmu a problémy filmové estetiky*“ (2008). Znak je mu tak materiálně vyjádřenou náhražkou věcí, fenoménů a termínů při směně poznatků ve skupině (Lotman, 2008, str. 8).

Lotman se ale ve svém vědeckém chápání inspiruje i u strukturalismu - viz (Lotman, 1964). To proto, že sdílí názor o potřebě věnovat se celým kompozicím analyzovaných předmětů vzniklých na základě nějakých podmínek. Zkoumá-li se totiž životní jev, vyjeví se jeho prvky jako spolu úzce provázané. A současně se i tento fenomén častokrát ukáže být v podobné pozici, spadá-li pod větší celek. Což značí, že je od počátku k něčemu vztažen. A proto je si třeba od začátku všímat, pod jaký systém spadá a jak jsou na základě něj komponovány či vymezeny jeho součásti (např. jak jsou mu závislé a jím podmíněny). „*S tím je spojena hluboce dialektická představa, že k pochopení jevu nestačí studovat jeho izolovanou podstatu – je nutné určit jeho místo v systému.*“ (Lotman, 1964, str. 5).

Lotman tak nepřímou prohlašuje, že základem pro studium těchto fenoménů je relace. Což pro něj platí i u řečených znaků, protože je považuje za konvenční – viz (Lotman, 2008, str. 11, 13). Čili vztahem podléhající nějaké smluvené normě. Ať už v otázce použití či výkladu.

Sám přitom dle knihy „*Sémiotika filmu a problémy filmové estetiky*“ (Lotman, 2008) rozlišuje dvojici jejich druhů. Znak člení do dvou kategorií na konvenční a ikonický (Lotman, 2008, str. 11). Zatímco první ale nepojímá jako motivovaný, druhý ano. Třeba slovo v hovorovém smyslu je podle něj jen konvencionální a tak lze jeho výraz zaměnit synonymním či jej přeložit, kdežto malba je ikonická a s úzkou jednoduše nenahraditelnou vazbou ke svému obsahu.

² Chtěl bych říci, že Locke v anglickém originále užívá termín *semiotike* a ne *sémeiótiké*. V tomto směru se tak se zmíněným českým vydáním z roku 2012 rozchází. Význam pojmu je však v obou případech tentýž.

V obou případech má ale princip jejich vzniku v jádru za shodný. Zmiňuje jej třeba v publikaci „*Struktura uměleckého textu*“ (Lotman, 1990). O tomto postupu tu mluví jako o překřížení. Coby pramen jeho významu uvádí ruského jazykovědce Borise Uspenského, který se ale inspiruje u tzv. teorie informace amerického matematika Clauda Shannona. Sémiotická jednotka se v tomto kontextu potom jeví být výsledkem řečeného prolnutí (tzv. invariant) označovaného zde i za vzájemný proces zpětných překládání. Neboli protnutí dvojice řetězců struktur ve společném průsečíku se nazývá znakem, u nějž prvý je výrazem a druhý (coby předmět ustanovené shody) obsahem (Lotman, 1990, str. 48).

Podle výše řečeného pramene má pak Lotman tyto jednotky za obvyklou součást tzv. jazyka (tj. sémiotického systému). V něm poté systematizované tvoří jeho strukturovaný konvenční slovník, který jim určuje specifické podmínky jejich využití či výkladu při komunikování (ať už u lidí, zvířat či strojů). Nemusí však být jen složkou lingvistických gramatik, neboť takto výše pojaté se dají vztáhnout i na jiné (např. uměleckých stylů či náboženských směrů). Za jazyk lze považovat jakýkoli systém komunikace, jež využívá specificky systematizované znaky (Lotman, 1990, str. 18).

Jak ale Lotman později v titulu „*Kultura a exploze*“ (2013) dodává, každý z těchto systémů má časově proměnlivou náuru. Jazyk je totiž kódem zahrnujícím i svou konkrétní historii (Lotman, 2013, str. 16). A proto jej vyvoditelně dějinně různí uživatelé ani nemusí uchopit a vnímat stejně, neboť mohou mít k dispozici jen nějakou z jeho aktuálních verzí.

Což je rovněž představa blízká švýcarskému akademikovi Ferdinandu de Saussurovi, o jehož učení se Lotman v řadě prací implicitně opírá. Ten nicméně ve své jediné knize „*Kurz obecné lingvistiky*“ (de Saussure, 1996) podotýká: „*Můžeme si sice představovat akt, jímž se věcem v dané době přidělovala jejich jména a jímž byla mezi pojmy a akustickými obrazy uzavřena úmluva: avšak takovýto akt nebyl nikdy zaznamenán.*“ (de Saussure, 1996, str. 101). Podle něj lze tak jen mínit, že každá společnost zná jazyk jenom jako historický produkt zanechaný předešlou generací pro tu současnou. Proto považuje za zbytečné se u něj pít po jeho původu (tj. věnovat se v tomto směru diachronnímu studiu).

Americký literární teoretik Jonathan Culler toto stanovisko ve své studii „*Saussure*“ (1976) potvrzuje. Z této perspektivy se tak znakový systém počíná jevit jenom jako dějinná entita připouštějící své proměny, takže se jeho prvky i on sám dají pochopit pouze při věnování se zvláště vztahům existujícím v jemu příslušejícím konkrétním momentálním synchronním stavu (Culler, 1976, str. 36).

Ferdinand de Saussure ale ve výše uvedené práci (de Saussure, 1996) u řečeného systému dospívá též k dalšímu závěru, který Lotman nesdílí. Konkrétně k tomu, že: „*Jazyk je znakový systém vyjadřující ideje, a je tak srovnatelný s písmem, abecedou hluchoněmých, symbolickými rituály, zdvořilostními formami, vojenskými signály atd.*“ (de Saussure, 1996, str. 52). V jeho očích tak pod něj nepatří literární umění či cokoli psaného. Proto i přísně odmítá, že má materiální podstatu. A dodává, že „...*je to systém znaků, v němž to nejpodstatnější je jednota smyslu a akustického obrazu, v němž obě části ...jsou ve stejné míře psychické povahy.*“ (de Saussure, 1996, str. 51). Čili se tak vztahuje pouze k duševním jednotkám představujícím spojení tzv. označujících (tj. zvukových otisků v mozku vzešlých z dřívějších smyslových promluv) a jejich označovaných (tzn. jim příslušných faktů vědomí).

Jurij Lotman a Ferdinand de Saussure jsou tak v této věci v rozporu, třebaže prvý jmenovaný se nepřímou opírá o učení toho druhého. Zatímco prvý má znaky za materiální a podřazuje je pod všechny sémiotické systémy určující jim užití i výklad, druhý je má za mentální a redukuje je na sféru lingvistiky. A navíc tvrdí, že diachronní studium je čímsi méně podstatným.

S tím ale musím nesouhlasit, poněvadž se věnuji historickému zkoumání jazykových znaků románu „*Černí baroni*“ (1969). Na základě řečeného by se tak dle Saussura mé úsilí ukázalo zbytečné. Proto se přikláním ke stanoviskům Lotmana, neboť lépe vyhovuje cílům mé diplomové práce.

Je tomu tak rovněž proto, že Lotman v titulu „*Struktura uměleckého textu*“ (1990) sémiotické systémy spíše kategorizuje. Konkrétně do tří tříd, jimiž i započítává neverbální formy komunikace. Dělí je pak na jazyky přirozené (např. angličtinu), umělé (smluvených signálů či vědy) a druhotné (inspirované a nadstavbově vystavěné nad přirozenými; kupř. umění a mýty) – viz (Lotman, 1990, str. 19). Tyto varianty potom mají (podle jeho tvrzení) plnit krom komunikativní funkce i modelující. Čili vlastní perspektivou vyjadřovat osobité pojetí světa.

Co ale komunikující těmito jazyky zpravují, bývá neseným poznáním a ne vždy vyjádřením. Alespoň podle toho, co Lotman míní v knížce „*Struktura uměleckého textu*“ (1990). Zpráva je tak až poznatkem uskutečněným nějakým textem (Lotman, 1990, str. 26). Jak navíc podotýká v článku „*Sémiotika kultury a pojem textu*“ (Lotman, 1992), rozdíl mezi nimi stanovuje míra kódování. Zjistilo se totiž, že má-li být zpráva definována za

„text“, musí být aspoň kódována nadvakrát (Lotman, 1992, str. 129). Třeba jako modlitba vyřčená ve Vatikánu. Je šifrována v latině a v té získává obecný význam slov, avšak i v systému katolictví (a v něm nabývá hlubší sakrální smysl). Takže je vyložitelná aspoň dvěma způsoby.

Nicméně dualita v tomto případě není jediné textové kritérium. Lotman totiž v titulu *„Struktura uměleckého textu“* (1990) v podkapitole *„Pojem textu“* upozorňuje na další tři nutné rysy. První z nich je tzv. vyjádřenost. Dle ní je text zakotven do konkrétních znaků a tak se nachází vůči mimo-textovým strukturám (Lotman, 1990, str. 66). V této formě posléze představuje produkt nějakého určitého sémiotického systému, čímž jej reprezentuje (byť má z principu i pod něj nepříslušící prvky). Druhým jeho příznakem je tzv. ohraničenost. Což značí, že má svou vymezenou hranici a podle ní určuje příslušející součásti vlastní skladby vůči cizím vně ní. A nakonec třetím faktorem je mu tzv. strukturnost. *„Textu je vlastní vnitřní organizace, která se v syntagmatické rovině mění na strukturní celek.“* (Lotman, 1990, str. 66). Což třeba u prozaického znamená, že je na základě osobní umělecké organizovanosti utvořen se strukturou druhého řádu (tj. je s ohledem na ní překódován a takto poté překračuje gramatiku přirozeného jazyka).

Lotman ale v témž prameni (Lotman, 1990) i podotýká, že je mylné si představit za účastníky aktu komunikace jen lidi. Čili užívat zmíněné sémiotické systémy k tvorbě textů či jejich interpretaci nemusí jenom oni. Třeba i telegraf s přepisujícím strojem mohou spolu komunikovat. A stejně tak i jednotlivec sám se sebou (tzv. autokomunikací). Proto: *„Pojem individuum bude vhodnější nahradit „vysílatelem“ (adresantem) a „přijímatelem“ (adresátem).“* (Lotman, 1990, str. 19). Takto si pak do role komunikujícího půjde dosadit i lidstvo, společnost či soubor stoupců nějaké kultury. Takže nakonec v kontaktu můžou být dokonce celé různorodé skupiny účastníků.

Chci však poznamenat, že tyto termíny Lotman nevymýšlí a jen je přebírá³. U jejich komunikačního rozvržení je mu totiž zdrojem učení ruského sémiotika Romana Jakobsona.

S tímto pojmoslovím ostatně Jakobson operuje už v šedesátých letech minulého století ve stati *„Lingvistika a poetika“* (1995). V té jej vztahuje na šestici dílčích činitelů každého komunikačního procesu, u nějž jsou nutné pro jeho stabilní a uskutečnitelný chod. Má-li totiž „sdělení“ (zpráva) zapůsobit, vyžaduje specifický verbální či verbalizaci přípustný „kontext“ (referent), na nějž se dá pro přijímajícího „adresáta“ poukázat

³ K tomuto se nepřímo doznává například zde (Lotman, 2000, str. 15).

žádoucím „kódem“ (zcela či aspoň zčásti totožným odesílajícímu kódujícímu „adresantovi“ a dekodujícímu adresátovi) využitým skrze „kontakt“ (coby oboustranný fyzikální kanál a mentální spoj), jaký poskytuje účastníkům možnost začít a provozovat společnou komunikaci (Jakobson, 1995, str. 77). Teprve za splnění těchto kritérií lze pak realizovat plnohodnotnou rozmluvu.

Ale jen za předpokladu, že účastníkem je člověk. Svůj nastíněný mechanismus totiž Jakobson užívá čistě na lidskou sféru a to pouze zohledňuje-li nějak verbální složku. Takže je v uchopení schématu komunikace omezenější, než Lotman (viz výše). Ten bere v potaz i stroje či zvířata a nevylučuje, že účastníkem procesu dorozumívání může být samotný satirický román. I proto usuzuji, že je toto Lotmanovo chápání (díky své větší benevolenci) pro mé závěry vhodnější.

Co víc, Lotman v titulu „*Struktura uměleckého textu*“ (1990) bere v potaz i další cesty přejímání poznatků. Jak ostatně tvrdí, i „...*kontakt s vnějším prostředím, jakékoliv biologické přisvojení je získávání informací a lze jej popsat v termínech teorie informace.*“ (Lotman, 1990, str. 74). Čili například i emocionální či chuťové zjištění jsou dle něj též poznáními, byť ne sémiotickými. Jsou to zkrátka (podle jeho mínění) znalosti spadající pod kódy, které jenom nejsou znakovými. Což jej vede nakonec k tomu, že kvůli jejich výskytu operuje na pomezí dvou věd (tj. sémiotiky a teorie informace). A díky tomu je schopen studovat víc situací našeho poznávání, nežli Jakobson.

A to i přesto, že čerpá z téhož zdroje jako on. Jakobsonův model je totiž vytvořen na základě dřívějšího schématu ustanoveného americkým matematikem Claudem Shannonem a inženýrem téže národnosti Warrenem Weaverem, kteří jej uveřejňují již roku 1949 ve své publikaci „*Matematická teorie komunikace*“ (Konstantinov, 2017, str. 98). Přitom však jde o schéma vypracované tak, že nutně neklade důraz na verbalizovanou složku. Prezентuje se spíš jako plošnější technický diagram dorozumívání, tudíž připouští vícero různých variant přenosů poznatků (třeba vizuální a poslechové). Což je i jeden z rozdílů mezi koncepcemi daného ruského sémiotika a zmíněné dvojice Američanů.

Dalším je pak samotné pojetí modelu. Claud Shannon a Warren Weaver totiž v jeho spojitosti v titulu „*Matematická teorie komunikace*“ (1964) využívají také jiné termíny. Informační zdroj v něm vybírá žádanou zprávu z její přípustné množiny, načež ji vysílač mění na signál vysílaný komunikačním kanálem až k příjemci (Shannon a Weaver, 1964, str. 7). Přitom ale nutně nemusí jít o komunikaci striktně pomocí strojů, ale i o mezilidskou

bez využití přístrojů. Třeba mozek v úloze pramene odesílatele-mluvčího může zvolit co zpravovat a to ústy předat přes signál – coby spojnicí přenosu vedeného přes kanál-vzduch (zahrnující šum, jež přenášení narušuje) – až k přijímači-uchu naslouchajícího odkud vede k jeho vědomí (tj. cílové destinaci).

Takto se následně příjemce dostává k nějakému poznatku, ale současně i ten se potýká krom tzv. informace (zastupující míru možných variant z nabídky odhadnutelných podob jeho zpráv) i s tzv. entropií (coby škálou nepředvídatelnosti dané sumy variant zakládající s výslednou – v praxi zvolenou – méně očekávanou i vyšší informativnost) a tzv. redundancí (jako předvídatelnému opaku entropie, kdy při jejím maximálním stupni je už nulová informativnost). Takže nakonec výše nastíněný model řečených Američanů i navíc vyjevuje, v jakém rozsahu je poznatek přínosný.

Lotman tento záměr o vyjevení tohoto stupně přínosnosti též přebírá. Proto přejímá od daných amerických teoretiků i jmenované pojmy. Zejména chápání informace, entropie a redundance. Nadto se však v knize „*Struktura uměleckého textu*“ (1990) nebojí prohlásit, že „...při známém stupni nepřesnosti, lze ztotožnit rozdělení systému na promluvu a jazyk v strukturní lingvistice se zprávou a kódem v teorii informace,⁴“ (Lotman, 1990, str. 24).

Neboť tak ale činí s vlastní obeznameností, pokládám za nutné jeho tvrzení blíže objasnit. Jelikož je totiž sféra nastíněné strukturalistické sémiotiky úžeji vymezená, lze její pojmy podřadit pod teorii informace a ne naopak. Každý jazyk je proto kódem a promluva zprávou, avšak ne naopak. Jak navíc výše uvádím, biochemické procesy se nedají zařadit pod sémiotické systémy (byť o něčem své příjemce zpravují). Mohou mít však své místo v druhé (v tomto odstavci) zmíněné vědní sféře.

Vedle této sféry ale Lotman vychází i z tzv. dialogičnosti. Jak argentinská sémiotička Laura Gherlone ve své práci (Gherlone, 2016) podotýká, „...*dialogičnost (dialogizm) je přesně tím, co umožnilo Lotmanovi progresivně překročit formální a (pak) strukturální přístup ke studiu kultury a navrhnout její více organickou představu...*“ (Gherlone, 2016, str. 84). Čili je pro něj tím, co mu dovoluje se více vymanit z vlivu svých výše zmíněných znakově-vědních pramenů.

⁴ Ačkoli slovenský překladatel Milan Hamada zvolil pojem řeč, s ohledem na zavedenou českou terminologii je uvedena tzv. promluva.

Autorem tohoto pojmu je přitom ruský literární vědec Michail Michajlovič Bachtin. Ten dialogičnost (tj. rys vzájemných dialogických relací) v knize „*Dostojevskij umělec*“ (Bachtin, 1971) prezentuje předně ve vztahu k verbálnímu prostoru. S ohledem na něj ale odmítá její pojetí uchopené lingvistikou, neboť ta ji limituje na oblasti svého zájmu a tím plně neobjasňuje. Navrhuje tak pro ni širší vědní rámec tzv. metalingvistiku. V té se potom ukáže jako vůči ní ustanovující „...slovo, tj. jazyk v jeho konkrétní a živé celistvosti, nikoli ...jako specifický předmět lingvistiky, k němuž se dospívá za oprávněného a nezbytného pomnutí některých stránek konkrétní existence...“ (Bachtin, 1971, str. 246). Neboli verbální výraz realizovaný v jeho přirozeném stavu (tj. sféře všedních debat). Až tehdy se totiž může projevit pravá podstata výše jmenované koncepce opřené o reciprocitu společně jednajících. V takové chvíli se totiž znaky nevnímají neutrálně, avšak jako přínaležející cizímu smysluplnému stanovisku sdělení debatujícího společníka (např. tomu tak může být v rovině vzájemně se lišících slov debatéru či jejich odlišného pojetí téhož prohlášení). Potom za tohoto momentu nastává opozice postojů (tj. vlastních vůči nesvým) a tím se i realizuje řečený koncept v praxi. Takto pak i dochází ke vzniku protistran, výměně různých názorů a relevantní komunikaci.

V návaznosti na tato tvrzení tudíž vyvozují, že až za těchto relací dostávají dílčí sdělení vlastní smysl. Čili až vztahem vůči cizím se mohou vymezit jako charakteristické své, protože tehdy se začnou vnímat jinaké ve srovnání s nimi (tj. svoji osobitost získají tímto kontrastem). Proto dále míním, že se takové dají poznat jen ze vztahu vůči nějakému jejich protipólu. Tedy je musím hlavně studovat v určitých kontextových časoprostorových podmínkách. Z Bachtinových slov tak odvozují, že proto se nemůžu spokojit s lingvistikou a potřebuji metalingvistiku.

V souvislosti Lotmanova pojetí dialogičnosti potom soudím, že s uvedenou koncepcí implicitně pracuje ve spojitosti svého chápání dialogu. Zvláště v titulu „*Kultura a exploze*“ (2013). Vztahuje se tu k ní ale s ohledem na zmíněné pojmy teorie informace. Konkrétně pak u schématu dorozumívání. Tradiční komunikační model (složený z: adresanta, textu a jazyka, adresáta) zdokonalený Jakobsonem totiž dává bázi pro všechny další⁵ (Lotman, 2013, str. 16). Proto operuje s jeho funkcemi, ale v reinterpretovaném pojetí. Odmítá totiž, že jednající musí být při komunikaci plně ve shodě v pojetí znakových kódů.

⁵ V českém překladu figurují výrazy dílčích položek v podobě emitent, text a jazyk, adresát. Z důvodu zachování konzistence výkladu ale nahrazuji první ekvivalentním adresantem.

Při této představě se totiž hodnoty dialogu a získané informace redukuje. Proto důraz na zcela jasnou uspořádanost redundance není pro jednání ústřední. V opačném případě je totiž debata zbytečná, neboť identické rozumění vyjasňuje předem vše (tzn., smysl jednat se vytrácí). Běžná mezilidská komunikace a zvláště obvyklá jazyková funkčnost se tak naopak ustanovuje za disponování počáteční nestejnosti adresáta a adresanta (Lotman, 2013, str. 17). Proto je při ní podstatná hlavně entropie, jelikož nepředvídatelnost reakcí partnera opodstatňuje přání komunikovat (kupř. za účelem se cosi nového dozvědět). Tudíž i šum je v této spojitosti význačným, protože debatérům dovoluje svým zkreslením získat jinak nezískatelné poznatky. Oč těžší a neodpovídající je tedy přeložení jedné neshodující se součásti jazykové oblasti do další, tím razantnější významnosti v informačním a společenském směru tato komunikace získává (Lotman, 2013, str. 18). Proto je celkově namísto odmítnout představu, že je pro diskutéry ústřední naprostá shoda.

Jak navíc Lotman ve svém článku „*Bachtinova dialogická koncepce kultury*“ (1994) dodává, takováto shoda ani není v praxi uskutečnitelná. Ono její teoretické připuštění je totiž prakticky nemožné, neboť pro mechanismus kódování sehrává roli taktéž subjektivní zkušenost, psychofyzická osobitost a rozličnost pyramid sémiotických částí, jaké nejsou u nikoho vlastně shodné (Lotman, 1994, str. 51). Z toho vyplývá, že ani satirický román nemusí různí čtenáři číst a vykládat stejně.

Usuzuji tak, že Lotman dialogičnost chápe jako zásadní pro komunikaci a tvorbu nového poznání. Stejně jako Bachtin pak u ní implicitně zdůrazňuje vzájemnou odlišnost jednajících. Navíc ale operuje s termíny teorie informace. Proto umí z jiného úhlu objasnit, proč je míra vzájemného nepochopení i různění stěžejní (viz výše). S Bachtinem ale není zásadně v rozporu. Proto míním, že do budoucna smím pracovat s oběma jejich pojetími dané koncepce zároveň.

Satira a pikareskní román

Poněvadž se ve svojí diplomové práci zaměřuji na satiru a její funkci, považuji za vhodné ji tu blíže představit. I u ní se chci přitom opřít o Lotmanovy prameny. Vztahují se k ní totiž, byť je pro ně spíše podružným tématem.

První z nich přitom představuje stať „*Vojevjkovova satira „Blázinec“*“ (Lotman, 1996). Ta se sice primárně zaměřuje na báseň zmíněnou ve svém názvu, ale v její spojitosti nabízí charakteristiku řečeného termínu. Krom velkorysého kvanta narážek na určitá slova, zvyklosti či skutky vyobrazených lidí se tu text přizpůsobuje tomu publiku, jemuž je zamýšlen a které zesměšněné pozná – což také představuje složku satiry (Lotman, 1996, str. 466 – 467). Čili se v souvislosti jmenované poémy dá tvrdit, že se daná koncepce vyznačuje určitému čtenářstvu zřejmým zesměšňujícím útokem na něco.

Co je ale její podstatou i účelem? To tu není zodpovězeno. Proto nepovažuji výše nastíněnou charakteristiku samu o sobě za dostačující a hodlám ji více rozvést. Konkrétně o poznatky, jež Lotman nabízí v knize „*Kultura a exploze*“ (2013). Ten zde totiž vytknutý nedostatek napravuje zodpovězením daných aspektů.

V jejich souvislosti přitom hovoří o netradičním počínání, jež kontrastem své cizosti vůči něčemu běžnému umožňuje vytvořit cosi nového (např. jazyk). Čili vlastní zjinačující odchylkou umí něco přehodnotit a tím dospět k progresivní změně. Jako příklad tohoto mínění Lotman uvádí postupy Charlieho Chaplina. Tento komik totiž kombinuje tradiční kinematografický styl s nezvyklým cirkusovým, čímž nabízí divákovi dosud nepoznaný žánrový pohled na nějaké téma. Zvláště pak ve své pozdní tvorbě, kdy vlastní rozporností (ztělesněné v podvojně antitetickém hrdinovi) vrhá stín pochybností na cosi falešného. A právě takovéto usvědčování je i podstatou a účelem výše uvedeného termínu. Tedy: „*Smyslem satiry je strhávat masky z předstírané velikosti.*“ (Lotman, 2013, str. 120).

Na základě zde sděleného tak soudím, že Lotman pokládá daný pojem za (určitému čtenářstvu zřejmý) zesměšňující znakově-systémový útok na cosi předstíraně-lživého, jehož podstatou a účelem je u atakovaného odhalit zakryvanou faleš. A současně z nastíněného příkladu s Chaplinem vyvozují, že tento útok se smí odehrávat i za pomoci usouvztažnění nějakého konvenčního systému se satirickým. Druhý řečený kód tu pak odkrývá výrazy jakési lži a tím nabízí pravdivý obsah.

Přeji si ale podotknout, že Lotman při své charakteristice zmíněné koncepce (ve výše uvedených zdrojích) detailně neuvádí příklady prózy. Nepřibližuje tak, jak v ní specificky může fungovat. Přitom se ale tato oblast týká mých vytyčených cílů. Kvůli tomu pokládám za vhodné to napravit uvedením tzv. pikareskního románu. Podle mého názoru totiž může být vztažen i na satiru, neboť tomu nic neodporuje.

O daném literárním útvaru třeba hovoří Bachtin ve sborníku „*Román jako dialog*“ (1980). Ještě předtím se ale zmiňuje o postavách, jež s ním souvisí. O tzv. pikarovi, prostáčku a bláznu. První z nich přitom pojí s tzv. veselou lží. Čili zábavnou nepravdou stavěnou vůči patetické falešnosti ideologií⁶ vznešených oficiálních jazyků (např. středověkého katolictví nutícího lidem své sociální normy hodné následování). Tu totiž tato figura užívá jako výrazu vlastního pikareskního kódu (tj. přetvářky: zábavně odhalující masky), s pomocí něž se vysmívá nějakému ideologickému systému. A tím v důsledku s nadsázkou odhaluje jeho skrytou faleš a pro čtenáře pravdivou skutečnost.

Bachtin na témž místě ale doplňuje, že pikara často doprovází další jmenovaná postava (ev. je v něm zahrnuta). Proto se s žertovným klamem a úskokem vůči nepravdivému patosu uvádí naivita nechápavého prostáčka (rozumějícího zkresleně či převráceně) coby ozvláštňení velkolepé reality nadnesené promluvy (Bachtin, 1980, str. 168 – 169). Tato naivnost pak v próze spočívá v tom, že daná figura uchopuje specifickou ideologickou konvenci nezvykle a zkresleně. Neboť jí i přes své rysy prostodušnosti a hlupáctví zkouší porozumět, nakonec si ji mylně vykládá a tím u ní demaskuje klam. V důsledku toho tak čtenáři nabízí perspektivu uspořádání světa (po stránce nějakého konkrétního jazyka) zjinačeným způsobem a šanci si všimnout jeho zatajené neupřímnosti.

Bachtin tu i dodává, že tuto dvojici někdy doplňuje třetí zmíněná postava. Ta bývá jejich kombinací. „*Blázen – to je vlastně pikaro, který si navlékl masku prostáčka, aby mohl svou předstíranou nechápavostí motivovat demystifikující zkomolení a převrácení vznešených jazyků a slov.*“ (Bachtin, 1980, str. 171). Toho je přitom schopen i proto, že se mu povoluje vyjadřovat se pro ostatní z příběhu nedovolenými způsoby. Takto totiž smí ponižujícím způsobem dovolené ideologické systémy komolit či obracet naruby.

⁶ Jak upozorňuje americká slavistka Caryl Emerson ve své práci (Emerson, 1981), Bachtin tomuto termínu automaticky nepřičítá negativní podtext. Anglické pojetí „ideologie“ je totiž v lecčem nešťastné kvůli evokování čehosi neflexibilního a propagandistického až politicky nesvobodného, ale pro Bachtina a jeho kolegy označuje jen sociálně ustanovený „systém idejí“, co cosi míní (Emerson, 1981, str. 23).

Bachtin pak (v témž výše uvedeném prameni) doplňuje, že v pikareskním románu je nejpodstatnější pikaro. To proto, že v příbězích této prózy nebývá stoupencem oficiálního jazyka. Není tak svázán jeho konvencemi, vymyká se mu svým nekonvenčním jednáním a tím u něj odhaluje nedostatky. Je to tudíž nepatetický protagonista. „*Hrdina, představitel veselé lži, se staví zády k veškerému patosu, jak hrdinskému, tak i sentimentálnímu, a činí tak úmyslně a ostentativně.*“ (Bachtin, 1980, str. 172). Takovým je však obvykle už od počátku zápletky, kdy se i čtenáři humorně uvádí a předvádí. Proto nebývá seriózním a kvůli opravdové oddanosti nehájí ideologie či kvůli nim nežaluje. Čili se jimi nenechává limitovat, což mu dovoluje se pružně rozvíjet i měnit. Naopak se jim vysmívá již zmíněnou veselou lží a to mnohdy tak, že je využívá jako vlastní falešnou masku (např. předstíráním věrnosti k nim). Čímž je doopravdy zrazuje a tak je nakonec věrný jen sobě.

Lotmanovo pojetí kultury a jejích historických proměn

Neboť se chci také věnovat kultuře, vymezím ji tu. Při její definici přitom zpočátku vyjdu ze stati „*O sémiotickém mechanismu kultury*“ (2003), již roku 1971 sepisují Lotman a Uspenskij. Usuzuji totiž, že se daný článek při jejím vymezení opírá o strukturalistickou sémiotiku a Bachtinovu dialogičnost. Neboli o pojetí, na nichž staví i má diplomová práce.

Soudím tak proto, že řečená stať zdůrazňuje úlohu strukturalizované relační opozice. Kulturu totiž nepokládá za obecnou množinu, ale za výsledek individuálního vymezení se vůči něčemu ji cizímu. Proto (v souvislosti jejích celosvětově různých variant) uvádí, že jí lze vždy rozumět jenom coby dílčí podmnožině. V této formě tudíž existuje „...*pouze jako výseč, uzavřená oblast na pozadí ne-kultury*“⁷,“ (Lotman a Uspenskij, 2003, str. 36). A teprve takto – jako znakový systém (ustanovený rozdílem⁸) – i získává svou totožnost.

Tímto definováním distinktivních rysů i vyznačuje hranici vlastního prostoru. V něm pak v rámci své struktury působí normativně a uspořádává své rozumění světa. Nutně tak ale činí skrze nějaký přirozený jazyk, neboť až ten jí pomáhá zformovat její strukturované vzory chápání reality a spolu s tím související sociální životní prostor – viz (Lotman a Uspenskij, 2003, str. 38). Respektive jí umožňuje tyto její řečené předlohy ve vymezené strukturalizované podobě předat dál. Jmenovitě při mezilidské komunikaci, neboť se při ní dané předobrazy uspořádávají, uchovávají a předávají. A společně s nimi se takto i šíří a pamatuje určitá lidská zkušenost.

Kultura je totiž (dle výše zmíněných autorů) i „...*kolektivní paměť, jež není dědičná a vyjadřuje se určitou soustavou zákazů a předpisů*“,“ (Lotman a Uspenskij, 2003, str. 39). Takže jako společenský fenomén cílí na uchování vzpomínek na historii jejího kolektivu. Tedy ve formě určené jejím sémiotickým systémem pravidel pro zapamatování minulosti (resp. její zpětnou reflexivní rekonstrukci). V tomto jazyce pak zanášeným memorabiliím (s ohledem na zanesené) určuje jejich hodnotu i místo v ní (podobně jako je to u překladů). V důsledku toho se tyto přijaté pamětihodnosti stávají (coby texty) součástí její struktury.

Řečená podmnožina potom v této spojitosti vyvoditelně vystupuje jako meta-znak složený z dílčích sémiotických jednotek a zároveň coby meta-text, neboť jsou tyto její

⁷ Tímto termínem se tu míní to, co řečené podmnožině neodpovídá a je pro ni protikladné (tj. cizí).

⁸ Což Lotman opět potvrzuje v pozdějším sborníku (Lotman, 1994). Přítomnost opačného mimokulturního prostředí je tak pro libovolnou kulturu nutným kritériem její existence i prvotního stupně vlastního vymezení (Lotman, 1994, str. 17).

součástí textové povahy⁹. A současně se přitom naráz prezentuje jako zhmotněná struktura i jazyk. I když je tak podle výše řečeného paměti, není mentální.

Daní autoři pak ve zmíněné stati (Lotman a Uspenskij, 2003) dále prohlašují: „*Každá kultura si vytváří vlastní model svého trvání, model nepřetržitosti své paměti.*“ (Lotman a Uspenskij, 2003, str. 41). Neboli tvrdí, že všechny si tvoří normativní pojetí vlastních pamatovaných dějin a takto i interpretaci existence sebe samých (tj. své identity). V této souvislosti ale dodávají, že některé z nich v tomto ohledu své dřívější závěry přehodnocují. Konkrétně tehdy, když je k tomu donutí jejich vnitřní dynamika a již nadále nevyhovující stav jejich základních strukturních prvků. Třeba kvůli růstu jejich objemu poznatků a strukturalizovanému přeuspořádání (své skladby a faktů) či pro zapomínání a vylučování některých vlastních součástí (neboť pozbývají důležitosti z důvodu vzniku čehosi nového). V takové chvíli se posléze (z příčiny zmíněné rekvalifikace) mění a aktualizují (ať už po stránce jazyka, nebo skladby textů).

Lotman toto téma později rozvíjí v knize „*Kultura a exploze*“ (2013) a to rozbořením kulturně transformativních procesů. Ty zde (pod vlivem strukturalistické sémiotiky a teorie informace) člení do dvou tříd: na obvyklá nevybočující a nezvyklá vymykající se sdělení. Neboli je dělí na dvojici kategorií měnící lidskou společnost protichůdně odlišně. Uvádí je tak ale i proto, že je obě pokládá v této formě za v našich společenstvích přítomné a nutné. Nemůžou totiž jinak bez sebe existovat. „*Likvidace jednoho pólu by vedla k vymizení druhého.*“ (Lotman, 2013, str. 19). A v důsledku toho by se též kultura ve svém vývoji vystavovala zániku.

Nastává-li v ní přitom očekávatelný pokrok, potom jde o méně informativní progres první výše zmíněné skupiny (tzv. sukcesivní). Počiny tohoto typu se totiž razantně utváří a stimulují na základě našich praktických potřeb (např. v technice). Jsou tak vyvoditelně obvyklejší. Jedinec se totiž smí s objevnými zjištěními či výtvoři uplatnit jen, přizpůsobí-li se moci tohoto toku (Lotman, 2013, str. 20). Neboli podřídili-li se jeho poptávce. Lze ale soudit, že posléze dochází k víc kontrolované stabilizované produkci s malým či žádným množstvím vymykajících se překvapení.

Nastane-li ale neodhadnutelný moment rozvoje narušující dosavadní vývoj, pak jde o více informativní progres druhé výše nastíněné skupiny (tzv. explozivní). To proto, že

⁹ Jak ostatně Lotman v knize „*Kultura a exploze*“ (2013) dodává, lze jí vnímat jako „...*text složitý, který se rozpadá na hierarchii „textů v textech“ a vytváří jejich složité propletence.*“ (Lotman, 2013, str. 83).

se spolu s ním otevírají nové varianty možného budoucího pokroku. „*Vývojová křivka tu přeskakuje na zcela novou dráhu, nepředvídatelnou a mnohem komplexnější.*“ (Lotman, 2013, str. 26). Čili se takto s daným okamžikem i vyvoditelně přerušuje dřívější sukcesivní rozvoj. Proto tento bod zlomu smí například odpovídat čerstvým objevům vědeckých experimentů. Případně čemusi podobně pokrokově laděnému.

Lotman pak v téže knize (Lotman, 2013) dodává, že explozivní chvíle můžou přijít i vně kulturní prostředí. To má totiž propustné hranice, jaké neumí zabránit všem průnikům ze zahraničí. Ty jsou tak místem zvýšené sémiotické aktivity. I mimokulturní prvky proudící přes ně proto mohou zapříčinit změnu v dané interní struktuře. Čili získat v ní pozici tím, že se do ní začlení překódováním (tj. uchopí-li se přeložením přeměněné do perspektivy jejího kódu). Má-li se ostatně cosi cizího pozměnit na něco svébytně příslušejícího kultuře, pak se musí přejmenovat dle jejího jazyka (Lotman, 2013, str. 130). Tedy se transformovat na cosi uzpůsobeného jejím normativním podmínkám akceptace.

Je-li poté jakákoliv explozivní chvíle s touto změnou zdárná, střídá původní pokrok novým stádiem (tj. opět sukcesivním). Tehdy je však sama zpětně přehodnocena. „*Proces, který proběhl v realitě, je nahrazen jeho modelem, jenž vznikl ve vědomí účastníka aktu.*“ (Lotman, 2013, str. 28). Čili se ve výsledku zaměňuje za svou interpretaci, která odpovídá čemusi sociálně zákonitému a nutnému. Teprve v této podobě se pak stává součástí nějaké konkrétní historické paměti.

Normativní forma však hraje roli i u literárního díla, jak dokládá daný titul (Lotman, 2013). To proto, že i to je postaveno před obvyklá očekávání jeho dějinných příjemců. Vytváří-li ho třeba génius bez záměru jej přizpůsobit aktuálnímu beletristickému standartu, může dobovému čtenáři připadat nezvyklé a být mu stylisticky cizí. Čili jevit se mu jako nesrozumitelné a neužitečné. Má-li se tak určitý proces stát současníkům akceptovatelný, musí být povahou sukcesivní – třebaže má příjemce sklon chtít v umění cosi explozivního (Lotman, 2013, str. 23).

Soudím však, že tvůrcův počin takovým být později může. Respektive stane-li se adresátům známým a přijatelně srozumitelným. Neboli počne-li se vnímat a přijímat jinak, než v éře svého vydání (tj. promění-li se historický vztah k němu). Čili uchopí-li se již jako sukcesivní reflexe.

Na základě řečeného tak usuzuji, že je vhodné studovat prózu „*Černí baroni*“ (1969) v historickém kontextu jejího publikování i následného odmítnutí. Zohlední-li se totiž zde zmíněné, pak se hodnocení daného uměleckého titulu může napříč časem různit. V jednu chvíli jej například určitá kultura akceptuje a v další ne, neboť se jí hodnoty za tu dobu změny a spolu s tím i její normativní pravidla k přijetí pamětihodných textů do její struktury. Stejně tak si ho kupříkladu její příslušníci vyloží v nějaký moment jako těžce chápatelný explozivní počín a v následující jej interpretují jako sukcesivní. Nakonec tu ovšem vždy půjde o odlišný dějinný posudek.

Proto chci-li zjistit kulturně normalizační příčiny odmítnutí prózy „*Černí baroni*“ (1969), potom ji musím studovat ve výše určených časoprostorových podmínkách a jejich souvislostech. Tehdy totiž na československé stoupence socialismu nějak působí a ti se k ní specificky vztahují, společensky ji hodnotí a kvůli její problematice neakceptují. Tudíž se mi zdá obtížné bez znalostí hodnot tehdejší doby dané důvody přesně určit.

Považuji ovšem za vhodné uvést pro srovnání i protikladný postoj. Proto volím knihu Lubomíra Doležela „*Fikce a historie v období postmoderny*“ (2008). Ten totiž odmítá představu, že lze estetická díla a historická pojednání (letopisy, kroniky atd.) zkoumat stejně. Opírá se přitom o koncepci tzv. možných světů. Tu přejímá od německého racionalisty Gottfrieda Wilhelma Leibnize, avšak operuje s ní v podobě uvedené americkým logikem Saulem Aaronem Kripkem. Její původní pojetí totiž pracuje s metafyzickou ideou vystavěnou na transcendentálním výskytu situovaném do mysli Boha, takže není v souladu s dnešní vědou.

Doležel proto s ohledem na současnost pod řečenou koncepci zahrnuje vše, co se plně jeví jakkoli přípustitelně uskutečnitelné v konkretizované oblasti (třeba v náboženství a fyzice). Z tohoto důvodu i prohlašuje, že: „*Možné světy nejsou náhodné soubory složek, nýbrž makrostruktury formované specifickými globálními omezeními.*“ (Doležel, 2008, str. 38). Čili jsou podle něj sférami specifikované vlastními restrikcemi, jež vymezují jejich obecný řád i podmínky a existenci v nich. A to ať už jsou typologicky tzv. fyzicky možné či nemožné.

Právě tyto odlišné restrikce jsou i tím, co pokládá za důvod nemožnosti zkoumat shodně uměleckou a dějepisickou tvorbu. V důsledku přítomnosti jejich rozdílných omezení mají totiž jiné limity svého universa, z čehož plynou další vzájemné odchylky.

Podle Doležela je třeba funkcí fikčních světů úsilí stát se imaginární eventualitou skutečnosti, avšak historických snaha podat striktně faktickou rekonstrukci aktuální minulosti. Proto míní, že smyšlené dílo smí mít strukturu jakéhokoli představitelného vesmíru a naopak dějepisecké se musí omezit na vědecké poznatky (tzn., jinak zničí sebe samo). Fiktivní model tudíž může zahrnovat čistě výmysly a neoprávněnosti, ovšem faktografický je nucený nemít své postavy založené na neexistujících představitelích či neskutečných podobách. Zatímco tak neúplnost prvního z nich je omezená jen stylistickou a sémantickou kreativitou jeho tvůrce, u druhého je tomu tak pouze kvůli limitům dosud probádaných poznatků a cílené strategii badatele.

Proto Doležel ani nakonec nemá problém prohlásit, že „...*žádný fiktivní konatel nežil a nepůsobil v minulosti, a proto nemohl mít žádný vliv na utváření historických událostí.*“ (Doležel, 2008, str. 97). Což však říká čistě poté, co probírá tvůrčí oblast spisovatele a jeho možností. Tudíž ve výsledku nutně přehlíží roli čtenáře.

Proto jeho závěry odmítám. Adresát totiž může sehrát i význačnou roli. Jak na něho literární fikce působí, se případně odráží v jejím vnímání. A toto chápání potom dokáže zapříčinit i vznik historických událostí. Například masové pobouření a zákaz. V opačném případě pak role cenzury fikční tvorby ztrácí smysl, neboť se zapovídá bezdůvodně. Protože má tak doopravdy umění moc rovněž ovlivňovat, dovede působit na společnost i kulturu. Což i potvrzuje kniha „*V obecném zájmu*“ (Wögerbauer aj., 2015), jelikož se tímto zabývá.

Nadále se tak chci přidržet poznatků, jež výše nabízí Lotman a Uspenskij. Nevyvrací totiž případný vliv textů a všímají si i jejich role v kultuře. Čili se lépe hodí k zodpovězení mých výzkumných otázek.

Základní jazykový model kultury československého socialismu

Jelikož se Lotman kulturologii věnuje spíše obecně, při představení československé socialistické kultury musím vyjít z jiných zdrojů. Ideálně z těch, jaké čerpají z jeho látky. Jinak není jisté, že naváží na sebe, dojde k souladu mezi nimi a nebudou si protirečit.

Výše nastíněné kritérium ale plní jedině sborník „*Šťastný věk*“ (1992) českého literárního vědce Vladimíra Macury. Jeho tvůrce ostatně zkraje kapitoly „*Úvodem*“ přiznává, že je mu Lotman nejvhodnějším pramenem při reflexi socialismu a jeho znaků (tj. symbolů, emblémů a mýtů).

Protože si však daný sborník nevšímá specifík cenzury a neakceptovatelných témat za normalizace, musím se opřít i o titul „*V obecném zájmu*“ (Wögerbauer aj., 2015). Zvlášť proto, že tato kritéria představují ústřední předmět mé diplomové práce a daná kniha je probírá (vč. jejich proměn napříč šedesátými a sedmdesátými léty). Může mi proto dát odpovědi, proč se próza „*Černí baroni*“ (1969) zpočátku toleruje a později ne.

Zkraje je ale vhodné začít kapitolou „*Ráj*“ knihy „*Šťastný věk*“ (1992). Macura zde totiž nastiňuje, že zmíněnou československou kulturu ustanovuje antiteze obrazu blažených komunistických zemí vůči nesocialistickým zbídačeným státům (zvlášť minulosti). V této opozici se pak optikou socialistické nauky utváří utopická představa, že první řečená sféra je místem neochvějně-nastávajících lepších zítřků. Neboť je ale tato idea jenom vysněným ideálem (podpořeným tehdejšími vědeckými poznatky), představuje čistě mytologickou věc víry. Protože je ale tehdy společensky povinná, jiná je nepřijatelná. Vidina šťastného budoucna se tudíž takto stává závaznou složkou občanské doktríny a odlišná vize budoucnosti (případně strach anebo odvrácení se od ní k privátním dimenzím současnosti či minulosti) je neakceptovatelná a ekvivalentní zrádčovství (Macura, 1992, str. 8).

Již někdejší československá přítomnost je ale v tomto kontextu reflektována jako radostná. Myšlenka finální éry šťastlivého života – označující blížící se vyústění historie – má totiž už tehdy svou ekvivalenci v představě, že je jí již dosaženo a žije se (Macura, 1992, str. 9). To proto, že současnost je v kontrastu krizí minulosti prosperující a ústí k řečenému cíli. Čili k finální metě, již se chce proletariát pod vedením KSČ přiblížit po vzoru SSSR (tzn. země blaha, idyličnosti, krásy a úspěchů).

Ve výše nastíněné opozici se ale optikou uvedené nauky utváří i představa, že druhá řečená sféra je naopak místem špatné minulosti. V tomto kontextu se na ní vytváří názor,

že je oblastí selhání dřívějších nesocialistických režimů. Za její největší pochybení se tu posléze předkládají válečné katastrofy. V tomto ohledu totiž roli katalyzátoru představuje hrozba války a to hlavně druhé světové, jež se interpretuje coby apokalyptické neštěstí značící konečné zborcení světa starého a příznak nástupu nového (Macura, 1992, str. 11). Proto se tomuto teritoriu připisují negativní přídomky (např. postižení, krize, temnoty, izolovanosti, zániku, pokleslosti), zatímco socialistickému pozitivní (kupř. soudružnosti a revolučnosti).

V socialistické kultuře se tak lidově demokratické země líčí jako místa přetrvávající vazby s řečenou minulostí. Čili coby prostředí, jež pokládají důraz na znaky novosti a čistoty. „*Proto je vize „šťastné epochy“ spojována teď především s dětmi nebo mládeží, ti se stávají pravými „novými lidmi“ ráje.*“ (Macura, 1992, str. 13). Ti totiž postrádají příznaky dřívějška (předně na rozdíl od negativně nahlížených starců) a jako jediní se rodí do tehdejší československé současnosti. Proto se vyzdvihují jejich rysy prostoty, živelné radosti a důvěřivosti v sepětí daného rajského růstu i zušlechtování. Zvláště pak v spětí atributů slunce a jara, neboť jsou známkami počátku vznikání a rození (tj. v kontrastu k zimě asociované s uvedeným temným válečným a předválečným obdobím).

Krom těchto znaků mládí se v socialismu klade důraz i na všelidové sepětí. Nová doba si prvořadě žádá odlišný druh mezilidských relací, neboť má představovat zdoání individuality a samoty (Macura, 1992, str. 16). Proto se ve vztahu ke šťastnému věku vyzdvihují symboly lidské empatie, soudružnosti a extrémní péče. A naopak, v poměru k nim se zavrhuje rysy osobního soukromí a individualismu. Z tohoto důvodu jsou též typickými motivy svazáctví společná veselá práce či zpívání, poněvadž tyto aktivity manifestují touhu se kolektivně spolupodílet na budování radostného světa. Takže se na ně oproti osobnímu žalu (asociovanému s kapitalistickým západem a zpátečnictvím) nahlíží pozitivně. Zvláště spojují-li se nějak s vojákem (nejčastěji pohraničником), jelikož je vnímán jako hrdinný strážce hranic současného světa soudružských hodnot.

Čili reality, z níž se proletariát naplánovanými aktivitami pokouší docílit vybudování budoucího ráje. „*Důležitým motivem obrazu šťastného věku „socialistického dneška“, právě tím, který do budoucnosti poukazuje, je proto motiv „plánu“.*“ (Macura, 1992, str. 17). Ať už jde například o pětiletky, desetiletky či měsíční výkazy.

Macura (1992) dále v kapitole „*Poslední bitva*“ poukazuje na to, že výše nastíněný kontrast mezi socialistickými a nesocialistickými zeměmi se vztahuje i na další protiklad.

Optikou již zmíněné nauky se totiž Země dělí na východní a západní blok. Zatímco prvý z nich se tu vykresluje jako blahomyslné mírumilovné území typické klidnou prací, druhý se pojímá coby zlé místo zbrojení a válkychtivého konfliktu. Proto se kterýkoliv fakt spjatý s Východem pojí s mírem a jakýkoli spojený se Západem s válkou – což platí i v případě téhož faktu, o čemž třeba vědecky svědčí Zdeněk Nejedlý (Macura, 1992, str. 19).

Neboť se tak první výše nastíněný tábor líčí jakožto sféra pokoje, jeho lidé jsou kvůli uvedenému protipólu nuceni zúčastňovat se boje za uchránění vlastního míru. Klidový stav se tak v tomto kontextu nepovažuje za pasivní stádium, ale za stále probíhající zápas. Východní blok je proto všudypřítomně prochnutý příznaky fronty (vč. v aktivitách a pracovních odvětvích). Vše pod něj spadající se tak nahlíží jako symbol této bitvy a to ať už se jedná o odhodlané zápolení s nemocí a neuhem či o snahu vydobýt budoucí šťastný věk (příp. uchránit současný). Ráj se tudíž tvoří za vyostřené antiteze vůči ne-ráji, takže i proto má doslova univerzalistické cíle obsáhnout celkovou současnost i budoucnost a ne-rajskému přiřknout čistě minulost (Macura, 1992, str. 21). Čili razantně se u něj soustřeďuje na hájení zmíněných socialistických období.

I autoři titulu „*V obecném zájmu*“ (Wögerbauer aj., 2015) přiznávají, že výše nastíněný utopický pohled na východní blok a šťastný věk je v tehdejší Československu žádoucím. Podotýkají ale, že za normalizace je opačná představa problémová. Jádrem utopie totiž tkví v modelovém pojetí specifického sociálního systému, takže modelace v kombinaci s alegoričností (příslušející k esenciálním motivům žánru) budí při schvalovacích procesech u antiutopických textů pozornost (Wögerbauer aj., 2015, str. 1186). Zejména proto, že se takto v dílech může klidně ukrývat i utajený dvojsmysl útočící na socialistickou přítomnost či historii. Což je pro dobové cenzory neakceptovatelné.

Macura ve zmíněné knize (1992) doplňuje, že žádoucím se za socialismu stává i znak sadaře Mičurina – sovětského soudruha, který vytváří a zušlechťuje zahradu v nehostinné surové přírodě. Daný zahradník totiž dokazuje, že lze vytvořit z ničeho pozemský ráj. Proto je jeho motiv ideálním symbolem budování šťastného věku. Sémiotika jeho sadu totiž zastupuje nelimitované šance lidu, nedostatečnosti nezušlechtěné přírody a potřebu ji od základu změnit dle lidského přání (Macura, 1992, str. 24). Zpoza ní se tudíž jeví možné z žalostných trosk starého světa minulosti zformovat novou šťastnou realitu.

Mičurin a jeho sad tak představují symboly úsilí napravit nedostatky historie novým soudružským uspořádáním. Čili zastupují kladně nahlížené novodobé budování ve

východním bloku v kontrastu k negativně vnímanému dědictví dávných dob. Tedy reprezentují snahu transformovat bídné prostředí přenechané z minulosti, jaké se považuje za základ pro nutné zušlechtění. Často potom v podobě dílen anebo pracovišť v různých profesních sférách (např. agrárních a lesnických). V nich se totiž rodí šťastný věk a s tím zmíněná zahrada. Ta poté reprezentuje i zpřesňuje rajskou formu socialismu – a hlavně SSSR coby zemi získaného štěstí, místa pučícím od jihu až na sever – a též její vidění prezentuje jako ojediněle skutečné, autentické a charakteristické (Macura, 1992, str. 25). Co z ní tak pod vedením KSČ a jejich vůdců vzejde, proto musí být perfektní.

Macura (1992) dále v kapitole „*Domov*“ dodává, že v této spojitosti má být ideálním i motiv domova. Ten má nicméně představovat radostné socialistické Československa v kontrastu k zahraničním kapitalistickým zemím. Čili má zastupovat vlast (předně v souvislosti zaměstnání) a nikoli nemovitost, protože soukromí bytu či domu se nahlíží negativně. Což například dokládá tehdejší hra „*Parta brusiče Karhana*“ (1950) od českého dramatika Vaška Káni. „*Neujde nám, že tu rozhodně domov není chápán ve svých tradičních attributech, naopak ...jsou spíše polemicky napadány, vyvraceny a dokonce zesměšňovány.*“ (Macura, 1992, str. 36). I když se mu tak přiznává dřívější tradiční rys míru, rozhodně mu již nepřísluší okamžiky odpočinku a pokračuje se v něm v obvykle činnosti veřejného života (např. v práci).

Ústřední je tudíž domovu příznak otevření se veřejnosti. Čili kolektivní sdílení a propojení lidských životů. Z nich se má tak odstranit soukromí. Takže ani například zamilování již nemá být osobní záležitostí páru, ale musí se stát obecně známým. Láska se má tak vypudit ze soukromé sféry domu a jde-li to, zbavit se erotična (Macura, 1992, str. 37). Nesmí se rozhodně tajit, protože se jinak stává zrazením důvěry společnosti. Neboli podvedením ekvivalentním exilu. Setrvat v privátní rovině místa domova totiž značí zradu, ale ve veřejné linii se jí rovná opuštění širé socialistické domoviny (Macura, 1992, str. 38).

Autoři titulu „*V obecném zájmu*“ (Wögerbauer aj., 2015) ale soudí, že erotika za normalizace není tolik problémová. I tehdy ji sice cenzori pojmají opatrně, ale připouští jí větší volnost. Třeba v žánru necudného lidového humoru jí tolerují. U ostatních pak nebrání všem sexuálním motivům, avšak spíše potlačují expresivní vyjádření, pasáže o nezvyklých erotických akcích a o jiném nežli nehomosexuálním poměru; obvykle i v této souvislosti odmítají vulgaritu (Wögerbauer aj., 2015, str. 1185).

Téma exulantství se nicméně za normalizace stále vnímá záporně. „*V oficiálně vydávaných prózách se sice okrajově vyskytovalo ..., prakticky vždy však mělo negativní příznak a obvykle charakterizovalo některou ze záporných postav.*“ (Wögerbauer aj., 2015, str. 1188). V jiných případech pak budí emigrace zvýšenou pozornost a to zejména v souvislosti uměleckého vyobrazení socialistické společnosti.

Macura pak v knize „*Šťastný věk*“ (1992) dodává, že ve spojitosti této společnosti se věnuje pozornost i znaku vůdce. Je totiž osobností, jež reprezentuje předobraz a vzor lidu. Čili je středobodem a obrazem soudružské dokonalosti, k němuž se upírá celý proletariát ve snaze se mu přiblížit. Pro dělnictvo tak reprezentuje základ i cíl toho, jakým má člověk být. A to i přesto, že systém socialismu staví na tzv. mechanismu totožnosti (tj. principu učinit vše pod něj spadající homogenním, ekvivalentním, jednorodým a zaměnitelným).

Je tomu tak proto, že vedle tohoto ústrojí funguje tzv. mechanismus hierarchie. Ten totiž vychází z toho, že důležitost dílčích složek je v řečeném kódu hierarchizována podle význačnosti jejich vztahu k němu. A neboť je s ním vůdce zaměnitelný, je nejvýznačnějším a nejvýše postaveným. I když jsou tak soudruzi společensky stejnorodí i charakterově rovnocenní, pro něj to neplatí.

Přesto však vůdce jejich kolektivu odpovídá. Proto jeho personalita nemůže existovat mimo něj. „*Osobnost je jednoduše dána svou zaměnitelností a odvozeností, svou příslušností k systému ekvivalence a hierarchie.*“ (Macura, 1992, str. 46). Paradoxně je tak jeho figura založena na ekvivalentnosti lidu, třebaže je mu pro svoji dokonalost nadřazen. Čím je ovšem proletariátu rovnocennější, tím se mu stává nadřazenější. Takže představuje oxymóron Boha v těle prostého člověka. Čili reprezentuje ohromující mýtickou bytost s neskutečnými vlastnostmi (tj. všudypřítomnou, vševědoucí a vševidoucí entitu), která je přítom z masa a kostí. Nehledě na to, zda je jí Lenin, Stalin či někdo jiný.

Proto je členům proletariátu ctí sdílet některé rysy vůdce, poněvadž jej takto v sobě zpodobňují a tím se dočasně stávají jeho znakem. A současně je jim z téhož důvodu poctou se s touto osobností setkat. K čemuž však mají jenom pár příležitostí. „*Mezi vůdcem a občanem stála nepřekonatelná bariéra, která omezovala kontakt na několik ritualizovaných možností.*“ (Macura, 1992, str. 49). Například na vojenskou přehlídku, kontrolu postavení stráží, návštěvu pracovních závodů, dopisní korespondenci či setkání se s vůdcovým portrétem. Případně se může zahlédnout za rozsvíceným oknem, jak v noci

usilovně pracuje a bdí. Často potom za okenicí hradu, jelikož je pro něho typickým místem – viz (Macura, 1992, str. 51).

Zvláštním střetnutím se s touto božskou osobností bylo i její oslovení, neboť „...vůdce mohl být přivolán do bezprostřední blízkosti konkrétního člověka prostým vyslovením jména, podle zákonitostí mýtu ...nebylo jeho pouhým označením, bylo přímo fyzicky jím.“ (Macura, 1992, str. 50). Toto vyřknutí tudíž mělo magickou povahu. Představovalo však nejen řečenou figuru, nýbrž i úzký vztah k jejímu lidu a jeho světu.

I v této spojitosti autoři knihy „*V obecném zájmu*“ (Wögerbauer aj., 2015) upomínají, že proto se v Československu hlídá umělecké pojetí politické skutečnosti. Čili, líčí-li se správně akceptovatelně a zahrnuje-li se v ní radostné sepětí lidu. Neobvyklou ostražitost normalizační literární cenzury tak podněcují určitá témata, popřípadě jména osobností (jimiž se připouštěná díla zabývají), či výjevy aktuálního všedního života (Wögerbauer aj., 2015, str. 1187 – 1188). Pozornost cenzorů pak zvláště poutá zpodobnění období nedávné krize, vůdců i komunistických představitelů ČSR, ČSSR i SSSR a téma sovětské okupace.

Macura ve své knize (1992) však podotýká, že zvýšené pozornosti se za socialismu těší i motivy spartakiády (tj. akce nahrazující ideologicky nevhodné všesokolské slety). Ty totiž (kromě znaků zdraví, práce něhy, síly, obranyschopnosti, vlastenectví, krásy, radosti či bojeschopnosti) zdůrazňují myšlenku kolektivního sepětí celého lidu. Neboli každého občana. Což je nejpodstatnější rozdíl oproti vystoupením Sokola. Slety se totiž (i díky značné prvorepublikové etatizaci) jeví jako rozsáhlé a mocné, ale striktně specificky ojedinelé cvičitelské instituce (Macura, 1992, str. 66).

Spartakiáda pak navíc svou sounáležitost každého soudruha manifestuje doslovně, neboť se jí zúčastňují různí lidé napříč celou společností. Proto je i výpovědí o kolektivitě a kvalitách celkového československého národa (resp. jejich oslavou). Čili je proklamací o odmítnutí osamocení i individuality a o přijetí touhy všech občanů spolupracovat stejně jednotně¹⁰. Nejen cvičenci jsou tak jejími účastníky, ale i třeba diváci (potvrzující svou přítomností v hledišti zájem spolupodílet se na budování šťastného věku).

V neposlední řadě mezi její účastníky patří i vládní strana KSČ, jejíž členy zastupuje tribuna – viz (Macura, 1992, str. 70). Partaj takto posléze přijímá vystoupení cvičenců

¹⁰ V témž duchu se s motivem Spartakiády asociují i další společenské akce. Například cvičení či vystoupení vojáků prezentované v úzkém sepětí civilistů a všelidově jednotně rozhodnutý volební akt – viz (Macura, 1992, str. 69), (Macura, 1992, str. 71).

jakožto deklaraci lidu o podpoře a vděčnosti za jejich dobře odvedenou práci (resp. ztotožňují se s tímto prohlášením již svojí účastí na této akci).

Celkově má posléze toto tělovýchovné cvičení reflektovat i blaženost šťastného věku v kontrastu k dřívějším dobám. V každém případě je konfrontování současnosti s minulostí v zásadě v podtextu každé spartakiády: ta je tak stylizovaným sdělením o zárné socialistické přítomnosti i budoucnosti, ale i oznámením o potížích západních pracovníku a těžkostech dřívějšího občanského života (Macura, 1992, str. 72).

Souhrnně lze tedy říci, že i v tomto případě československá socialistická kultura zakládá své idealistické znaky a hodnoty na opozici vůči nesocialistickému západu či minulosti. Během šedesátých let za pražského jara ale nastává výjimka, kdy se od tohoto směru odchyluje. Tehdy dočasně přehodnocuje svá normativní kritéria při akceptování různých projevů a počínů ve společnosti.

Což je rovněž příčina, proč toto volnější období nezmiňuji výše a uvádím jej až teď v souvislosti knihy „*V obecném zájmu*“ (Wögerbauer aj., 2015). Ta o tomto období mluví konkrétně v kapitole „*Intermezzo pražského jara. Rozklad rozptýlené cenzurní soustavy*“ (str. 1155 – 1160).

V této kapitole zkraje zmiňuje, že již od počátku roku 1968 nastává v oblasti literatury demokratizace. Dochází totiž k decentralizaci správy pro publikační činnost a spolu s tím se i uvolňují kritéria publikování. Znovuzavedení Literárních listů (měsíc po lednové výměně prvního tajemníka ÚV KSČ) je tu potom nejpatrnější čin obměněného politického zastoupení, jímž se lidu sděluje serióznost mínění tvrzení o nutnosti demokratismu a vzniku prostředí pro směnu i střety idejí (Wögerbauer aj., 2015, str. 1155). Proto i zaniká kontrolně-regulační systém literárnosti i mediálních vrstev, končí cenzurních zřízení, ustává se od kádrové nomenklatury a už není nutné se domlouvat s předsednictvem SČSS stranického ústředí. Samo cenzorství se proto zpochybňuje a v březnu se ruší u periodik a knížek. Později se i úřad předběžné cenzury rozkládá a vznikají uvolněnější legislativní normy pro dozor nad tiskem a tzv. dělnické výbory na obranu svobody tisku.

Toto pak podněcuje i přesun odpovědnosti publikace přímo na šéfredaktory, kteří tak dostávají větší pravomoci. Tyto kompetence se jim poté rozšiřují se zánikem systému řízení knižního trhu.

V neposlední řadě se objevují nápady z ČsÚKK na zavedení prvků cizí tržní ekonomiky. Inovativnost tak vychází zvláště ze zesílení individuality dílčích podniků a ve vnesení jejich materiálního zájmu v ekonomický zdar (Wögerbauer aj., 2015, str. 1158). Zakonzervovaný systém nakladatelských pravomocí a publikačních šíření se tudíž rozvolňuje a začíná se zajímat o skutečnou čtenářskou poptávku. Rozhodující moc rovněž ztrácí nakladatelství Československého spisovatele. V důsledku toho se nakonec smí volně zakládat beletristické edice bez editorských zásahů (tak i vznikají dosud netolerované tematické knihy).

Orgán ČsÚKK se po požádání nakladateli ruší, tudíž je dána samostatná odpovědnost dílčím nakladatelstvím. „*Namísto dosavadního „superúřadu“ byl s podporou ministerstva kultury a informací dne 11. června 1968 ustaven dobrovolný Svaz českých nakladatelských, vydavatelských a knihkupeckých podniků...*“ (Wögerbauer aj., 2015, str. 1159). V důsledku toho je tomuto vzniklému útvaru svěřen (dříve centrální) systém přidělu papíru k tisku a povolují se tak i k výtisku předtím zakázané tituly či pisatelé.

Proto se povolují předešle netolerované ideologické, politické i umělecké motivy a autoři. Tematizace pokroucení dob stalinismu se stává v šedesátých letech za částečného politického rozvolnění i natolik charakteristickým příznakem tehdejší prózy, že je jedním z odlišujících se zlomů současné literatury (Wögerbauer aj., 2015, str. 1108). Zejména díky svým znakům, protože porušují dřívější tematická tabu¹¹.

Trvání této volnosti je ale časově omezené, neboť s příjezdem vojsk Varšavské smlouvy nastávají změny v tehdejší československé socialistické kultuře a tím tak začíná období normalizace. Ačkoli se většina nakladatelstvími naplánovaných knih pro roky 1968 a 1969 (a částečně i 1970) ještě stačí publikovat, zůstávají ve veřejných knihovnách a knihkupectvích jenom krátce (Wögerbauer aj., 2015, str. 1160).

¹¹ Jedná se například o témata, jaké jsou výše zmíněny v souvislosti s normalizační cenzurou.

Okolnosti vzniku i nepřijatelnosti prózy „Černí baroni“ a její dobové hodnocení

Jeden z cílů mé diplomové práce spočívá v hledání příčiny dobové nepřijatelnosti románu „*Černí baroni*“ (1969). Respektive, proč stoupence československé normalizační kultury pobuřuje. Proto pokládám za vhodné se zde na něj podrobně zaměřit. Na základě předešlých kulturologických pasáží¹² jsou mi ostatně historické normativní podmínky přijatelnosti u jmenovaného díla zřejmé. Čili můžu se tu o ně opřít a použít je při určení daných důvodů.

Jelikož však míním hovořit o dobovém postavení výše vzpomenuté prózy, pro větší srozumitelnost ji nejdříve tematicky přiblížím. Zkraje o ní přitom můžu prohlásit, že se věnuje československé povinné vojenské službě v ČSLA. Konkrétně se totiž zmiňuje o životě jednotek PTP (tj. pomocných technických praporů). Zejména z perspektivy brance vojína Kefalína a jeho zážitků z působení v Sušicích, Táboře či jinde.

Sama knížka tak čtenáři představuje armádní prostředí, které je úzce napojené na socialistickou ideologii. Kromě sloužení se totiž mají odvedenci zúčastnit různých programů zaměřených na agitační soudružskou tematiku (třeba voleb a školení). Za těmito rozvrhy poté povětšinou stojí vojenští nadřízení, především politrukové.

Zápletka příběhu je pak situována do první poloviny 50. let, z nichž ukazuje (krom armádních složek) i někdejší společensky-ideologické soudružské ideály a hodnoty. Zvláště v té perspektivě, v níž se k nim staví postavy jejich důstojnických stoupců a odvedených civilistů. Proto lze tvrdit, že socialistický systém je řečené knížce též předmětem zájmu.

Dál se uvedená próza zaměřuje na reflexi příběhů, jaké vychází ze zážitků reálných osob. Na toto i upozorňuje český historik Ivo Pejčoch v titulu „*Od Švejka k Terazkymu*“ (2015). To proto, že si přeje čtenáři poskytnout srovnání fikčních postav s jejich skutečnými předobrazy. V této souvislosti kupříkladu v jednom z medailonů uvádí, kdo je předobrazem hrdiny zmíněné knihy. Stává se jím sám tvůrce románu Miloslav Švandrlík, jež tuto svou přeměnu v Kefalína opětovně potvrzuje (Pejčoch, 2015, str. 123). Přesněji řečeno jeho mladší já, jaké (po završení několika semestrů herectví i režie na divadelní fakultě Akademie múzických umění a práci u Vesnického divadla v Praze na postu asistenta režie) slouží u I. roty I. technického praporu¹³ od 30. 10. 1953 do 22. 12. 1955.

¹² Konkrétně vycházejících z prací (Macura, 1992) a (Wögerbauer aj., 2015).

¹³ Je slušnost říci, že Švandrlík neslouží u PTP a zážitky jeho alter ega odpovídají zkušenosti u TP. Neboť ale srovnání rozdílů těchto formací není téma této práce, lze jej najít jen jinde – viz třeba (Bílek, 2010, str. 112).

Pejčoch ale v témž prameni (Pejčoch, 2015) dál doplňuje, že těchto dohledatelných předloh je plno. Zvláště v řadách tehdejších velitelů technického praporu a to ať už jde o majora, kapitány, nadporučíky či poručíky. Což dokládá četnými odkazy – viz (Pejčoch, 2015, str. 127 – 145). Též ale podotýká, že zjistit vzory většiny postav branců je problém kvůli absenci volně dostupných dokumentů. „*Po rozdělení Československa totiž zůstaly tyto spisy na Slovensku v režimu správního archivu, kde do nich vzhledem ke znění slovenských zákonů není prakticky možné nahlížet.*“ (Pejčoch, 2015, str. 117). Proto mu nezbývá než říci, že mu Švandrlík jejich existenci čestně potvrzuje.

Na základě výše řečeného se tak domnívám, že daná próza zpravuje o životě vojáků TP v ČSR v padesátých letech. Čili že jej reflektuje a tím tak zaujímá na něj vlastní názor.

Jak český satirik Miloslav Švandrlík uvádí v memoáru „*Zrovna teď musíš čůrat?*“ (2007), o životě vojáků se ale rozhodne psát z podnícení svého okolí až v šedesátých letech (zvláště během pražského jara). Ať už na žádost slovenského režiséra Jána Roháče anebo nakladatele nakladatelství Vysočina Josefa Čábely. Druhému z nich je pak dokonce nucen slíbit její dopsání do září roku 1968. Čemuž ale vyhoví dříve kvůli příjezdu vojsk Varšavské smlouvy, neboť den poté musí dát dané (tehdy nedokončené) dílo do produkce. To proto, že pak už ho komunistický režim nemusí dovolit vydat. Současně však i proto, že (jak uvádí zde zmíněný memoárista): „*Pan Čábela sbalil sedmnáct kapitol románu a odjel do Havlíčkova Brodu.*“ (Švandrlík, 2007, str. 241).

I přesto „*Černí baroni*“ vychází až následujícího roku 1969, neboť český ilustrátor Jiří Winter Neprakta dodává své ilustrace později. To sice nebrání rozprodání prvního nákladu, ale další sazba je z rozhodnutí vládních činitelů zničena a řečené nakladatelství musí skončit. I veřejná četba druhého dílu této prózy se čte v divadle Semafor začátkem sedmdesátých let v pořadu „*Návštěvní den Miloslava Šimka a Jiřího Grossmanna*“ jenom krátce¹⁴. Stručně řečeno, dané dílo se stává v oficiální sféře v očích stoupenců nastupující československé normalizační kultury společensky nepřijatelné.

Jak uvádí Švandrlík v memoáru „*Černí baroni útočí na obrazovku*“ (2003), kvůli neoficiálnímu šíření tohoto díla je dokonce o pár let později (v době jeho – spisovatelem neřízeného a nedovoleného – samizdatového rozmachu) na Ruzyni u Státní bezpečnosti vyslýchán kvůli možnému spolupodílení se na této podvratné činnosti.

¹⁴ Tato veřejná produkce je ale tím, co Švandrlíka v budoucnu uchrání před dřívějším naruknutím z pobouření (Švandrlík, 2007, str. 243).

Daný útvar jej posléze kvůli tomu shledává i vinným. StB totiž zhodnocuje šíření Černých baronů jakožto pobuřující činnost a chystá proces (Švandrlík, 2003, str. 28). Což zdůvodňuje zabavenými nelegálními přepisy (šířenými zejména některými vojáky ČSLA) daného titulu a expertním písemným rozbořem, jaký vytváří tým odborníků pod vedením doktora Jana Kristka¹⁵.

Švandrlík ale podotýká, že svůj román pouze zapůjčuje pár známým a nešíří jej. Hájí se však i tím, že je mu v minulosti jeho dílo oficiálně vydáno. Prvá část uvedené publikace totiž vychází zcela legálně na základě sporádaných lektorských posudků (Švandrlík, 2003, str. 29). Například od československého poety Václava Laciny.

Avšak tato spisovatelova argumentace neuspěje. Jen díky jeho výše zmíněnému divadelnímu angažmá a promlčení doby k vynesení ortelu nedostává těžší trest. Jak totiž Švandrlík uvádí v memoáru „*Zrovna teď musíš čůrat?*“ (2007): „*Vzhledem k tomu, že trestný čin pobuřování je promlčen, je Hlavní správa Státní bezpečnosti povinna navrátit spisovateli Miloslavu Švandrlíkovi věc, důležitou pro vyšetřování, tj. dva strojopisy druhého dílu Černých baronů.*“ (Švandrlík, 2007, str. 287). Což ale učiní jejich zničením, když to vyslýchaný odsouhlasí podpisem.

Na základě výše řečeného tak soudím, že je daná próza společnosti československé socialistické kultury éry šedesátých let i pražského jara přijatelná a pozdější normalizační ne. Domnívám se tak, že její problematičnost pramení ze změny kulturně-společenských hodnot. Prve se totiž oficiálně publikuje, má pozitivní lektorské posudky a čte se veřejně v divadle, ale za normalizace nikoli a pisatel je za její šíření stíhán. Proto se mi zdá vhodné sledovat hlavně odchylky vzešlé ze změn mezi nastíněnými údobími. Zvláště ve vztahu dobových recepcí, neboť se jimi chci pokusit líp porozumět nepřijatelnosti uvedeného díla.

Zkraje tak uvádím „*Doslov*“ (1969) československého majora Václava Jelínka, který vychází s výše zmíněnou prózou jako její dodatek v dubnu roku 1969. Ten se zaměřuje předně na vojenskou tematiku dané knihy. Jeho pisatel se totiž situuje do role pamětníka, který se v padesátých letech při své vojenské službě setkává s útvary TP. I když ale těmto jednotkám přiznává jejich dobové společensky-negativní vnímání, též kritizuje původní socialisticky-politická režimní rozhodnutí.

¹⁵ Což Švandrlík zmiňuje i ve svém druhém výše vzpomenutém memoáru (Švandrlík, 2007). Podle sdělení vyšetřujících je tudíž daná knížka (na podkladě odborného posudku respektovaného literárního kritika) bezesporu ideologickou diverzí (Švandrlík, 2007, str. 284).

Konkrétně se pozastavuje nad tím, co tehdy vede k rozhodnutí zařadit do útvarů TP vedle deviantů prosté jedince. Respektive „...co je nejsmutnější, proč sem z důvodů prevence byli jako do izolace odsunuti vedle mladých mužů z rodin kulackých a podnikatelských ...také lidé zcela demokratického smýšlení, kteří prostě a jednoduše odmítali Únor z důvodu principiálních.“ (Jelínek, 1969, str. 245). Současně se ale kriticky zamýšlí i nad tím, proč se takto nesmyslně zlikvidovali různí malí soukromníci.

Nakonec ale svou pozornost stáčí k tomu, o čem dané dílo vypráví a spolu s tím o něm tvrdí: „Tato knížka je fraškou ve své nevázanosti místy zdrcující, ale venkoncem velmi lidskou, v podtextu pravdivou i v těch nejnadsazenějších groteskách.“ (Jelínek, 1969, str. 246). Čímž mu fakticky implicitně přiznává autentičnost. Krom pozdější zmínky o podobnosti s tvorbou českého spisovatele Jaroslava Haška tudíž říká, že příběhem zachycený prolhaný nesmyslný socialistický diktát odpovídá tehdejší dobové realitě. Čili nepřímou miní, že Švandrlík satiricky líčí nedávnou minulost ČSR jako špatnou.

Následující květnový měsíc danou prózu kritizuje český literární teoretik Oleg Sus v recenzi „7 řádků Olega Suse“ (1969) časopisu „Host do domu“ (1969). V té uvádí, že si Švandrlík za oběť svého situačního humoru inspirovaného Haškem volí pracovně vytížené útvary PTP. Avšak jedním dechem dodává: „Ale pod tím rumrejchem drobných blbostí tekl podzemní proud banálního nihilismu, v nějž upadly velké řídicí ideje.“ (Sus, 1969, str. 39). Neboli o zmíněném díle soudí, že ponižuje soudružské ideály a nenabízí nic lepšího (tzn., jen se vyjadřuje negativně o období socialistické historie).

Koncem máje rovněž vychází pozitivní recenze „Černí baroni“ (1969) v novinách (orgánu KSČ) „Jihočeská pravda“ (1969). Tu nejspíš píše pod pseudonymem „pz“ český knihovník Jaroslav Podzimek¹⁶. Ten uvedenou knihu vnímá jakožto milé zpříjemnění (inspirované tvorbou Haška) založené na reálných příbězích ze Švandrlíkovy služby u jednotek PTP. Čili (podle jeho slov) u útvarů složených z fyzicky postižených osob, zločinců, třídních nepřátel a omezených neschopných velitelů. Právě v souvislosti těch i spatřuje, že spisovatel při jejich líčení využívá frašky, parodie, grotesky a vojenského slangu. Což také oceňuje slovy: „Švandrlíkův román si s chutí přečtou nejen bývalí vojáci, ale všichni, kteří se zasmějí této aktualizované, odvážné haškiádě ilustrované

¹⁶ Na základě „Slovníku pseudonymů v české a slovenské literatuře“ (1973) lze totiž „PZ“ ztotožnit se zmíněným jedincem – viz (Vopravil, 1973, str. 252).

karikaturistou *Nepraktou*.,“ (pz, 1969, str. 9). Tudíž tak implicitně tvrdí, že tvůrce dané prózy povedeně směšně ukazuje konkrétní vojenskou minulost ČSR.

V červnu se potom od české bohemistky Mileny Nyklové objevuje polemická recenze „*Přečetli jsme Černé barony*“ (1969) v deníku „*Večerní Praha*“ (1969). Ta zpočátku přiznává útvarům PTP (coby místům koncentrace nepřátel socialismu) atributy nedostatečnosti, neboť v nich slouží trestaní a neschopní lidé (ať už branci či velitelé). Neboli osoby, jimž není cizí nekultivovanost, omezenost, mocichtivost a odpor k práci. Hovoří ale o nich hlavně proto, že se období jejich služby (jí nazývané jako vítězící blbostí a nesmyslností) věnuje výše zmíněná próza. Ta je totiž dle jejího soudu humornou výpovědí o tragičnosti této doby. Čili výpovědí, která jí svou směšností znevažuje. To proto, že: „*Švandrlík pravděpodobně hojně čerpá ze skutečných příhod, které svou situační komikou jsou dost stereotypní a nejsou tak schopny rozrušit banalitu povrchu a zasáhnout člověka.*“ (Nyklová, 1969, str. 4). Což tudíž nakonec zapřičiňuje, že reálnou dějinnou tragédii zastírá vtípnost a vyobrazené postavy jsou fraškovité. I když tak vlastně autorka přiznává spisovateli zesměšnění jmenovaného údobí, nepovažuje to kvůli podotknutým příčinám za příliš vhodné.

Během podzimu pak dané dílo hodnotí i český historik Vladimír Dostál¹⁷ v recenzi „*Co by Hašek nenapsal...*“ (1969) publikované v kulturně-politickém týdeníku „*Tvorba*“ (1969). Uvedenou prózu ale považuje za výtvor, který zcela nestoudně přebírá nápady Jaroslava Haška (za tzv. počin uřednické smělosti). Na jednu stranu sice přiznává, že se útvary PTP přímo nabízí pro zesměšnění, neboť v nich slouží třídní nepřátelé i fyzicky postižení. Současně je ale podle jeho názoru Švandrlík líčí jako soubor odvedených simulantů, sabotérů, flákačů, zločinců, smolařů a chytráků pod vedením hloupých velitelů. Čili si dobírá socialismus a to navíc jen přízemním nenáročným pivním humorem. Jinak řečeno: „*I když si autor neodpustí jedinou protistátní invektivu, jaká se jen z tohoto vděčného terénu dá vypálit, nepokouší se umělecky zužitkovat jeho svéráz a prohloubit komické příběhy spodním tónem závažnější společenské obžaloby.*“ (Pléva, 1969, str. 142). Recenzent tak nakonec nejenže pokládá jmenovaného prozaika oproti tvůrci Švejka za horšího, ale i za zesměšňovatele nedávné minulosti ČSR.

¹⁷ I když tu recenzent vystupuje jako Dušan Pléva, jde jen o jeho pseudonym. Jak dokládá publikace článku v titulu „*Zrcadla podél cesty*“ (1987), jmenuje se doopravdy Vladimír Dostál – viz (Dostál, 1987, str. 215).

I přes kritičnost této recenze ovšem soudím, že společně s ostatními výše uvedenými recepcemi sdílí určité rysy. Odmyslí-li se totiž jejich dílčí rozdíly, lépe se dle mého názoru ukáže, co je spojuje. Jmenovitě, že dané dílo pokládají za humorný počín blízky tvorbě Jaroslava Haška. A současně, že jej považují za výtvar zesměšňující blízskou socialistickou minulost a líčící ji tak v souvislosti aktivit útvarů PTP v negativním světle.

Na základě těchto jejich společných rysů tak soudím, že proto jsou „*Černí baroni*“ (1969) za normalizace pobuřující. Ve spojitosti titulu „*V obecném zájmu*“ (2015) totiž v předešlé kapitole, že je během této periody nevhodné napadat a líčit socialistickou minulost jako nešťastnou. Neboť ale zmíněná próza (podle výše uvedeného) zesměšňuje neduhy padesátých let v ČSR, dopouští se tím daného prohřešku. Čili usuzuji, že je proto tehdy společensky nepřijatelnou.

Neboť se ale (v souvislosti téhož odborného titulu tamtéž) považuje pokroucení doby stalinismu a věnování se dříve zakázaným tématům za příznak tvorby šedesátých let, dílo „*Černí baroni*“ (1969) v rámci nich nevyčnívá. Proto se domnívám, že z toho důvodu je Švandrlík za jeho šíření stíhán až za normalizace.

Protože se ale uvedené dobové recepce nevěnují znakům řečené prózy, musím si je sám určit. Proto v následných kapitolách zamýšlím uvést metodu jejich analýzy.

Lotmanův metodologický postup při rozboru literárního díla v obecné rovině

Neboť chci poznat konkrétní satirické znaky díla „*Černí baroni*“ (1969), zmíním zde způsob jejich analýzy. Přesněji řečeno uměnovědnou metodu interpretace literárního díla, kterou Lotman líčí v knize „*Struktura uměleckého textu*“ (1990). Vybírám ji pak proto, že koresponduje s mými cíli a mnou uvedenou teoretickou bází.

O výše řečeném titulu přitom prohlašuji, že je sepsán pod vlivem strukturalistické sémiotiky a teorie informace. Lotman totiž od počátku zmíněné knihy charakterizuje díla v souladu s oběma těmito vědními proudy. S jejich pomocí si pak všímá, že se tvoří jinak než naše všední promluvy přirozeného jazyka (např. češtiny). Konkrétně proto, že složitost kódu je úměrná komplikovanosti skladby předávaného poznatku zprávy. Což opodstatňuje existenci vícera našich znakových systémů i různých podob sdělení. A to i uměleckých. Proto se například plně nedá porozumět skotské krásné literatury jen s pomocí angličtiny. Naopak, komplexnější umělecká struktura (tvořená z jazykové látky) dovoluje předat ten rozsah informací, který nedovedou předložit základní sémiotické systémy jakožto takové (Lotman, 1990, str. 21). Takže si pro svůj výklad žádá i specifický přístup, neboť jinak její znalosti mohou čtenáři zůstat nedosažitelnými.

Americká lingvistka Joan DeJean proto v souvislosti s tím v stati (DeJean, 1977) tvrdí, že v tomto kontextu se kompozice díla přímo považují za prameny poznatků. Lotman otázku na jejich funkci zodpovídá totiž tak, že strukturu uměleckého textu považuje krom nositele informace i za její zdroj (DeJean, 1977, str. 155).

Proto Lotman v řečeném titulu (Lotman, 1990) i soudí, že se ani tvůrcova myšlenka nedá uskutečnit vně specifickou strukturu díla. Takže je s ní v důsledku toho úzce provázaná (podobně jako se stává život funkcí teprve až v relaci k tělu). Ideje se tu tudíž nekonzcentruje v kterýchkoliv povedeně vybraných citátech, ale v úplné umělecké struktuře (Lotman, 1990, str. 22).

Poněvadž se ale tato struktura rovněž těsně proplétá se svým znakovým systémem, cokoli v daném textu pak spadá pod ně zároveň. Tím se takto stírá předěl mezi nástrojem realizace a realizovaným. „*Nuže, a protože jazyk umění modeluje nejvšeobecnější aspekty obrazu světa, jeho strukturní principy, v celé řadě případů sám bude základním obsahem díla a může se stát zprávou o něm – text se uzavře do sebe.*“ (Lotman, 1990, str. 30). Určitý historický kód se tak posléze stává zpravovaným sdělením o konkrétní realitě a případně názorem na ní.

V této podobě se dílo dostává k určitému čitateli. Má-li mu ale porozumět, musí (dle Lotmanova názoru) s ním sdílet určitý zprostředkující sémiotický systém a znát přitom jeho jednotky (např. angličtinu a její slova). Teprve poté se mezi čtenářem a uměleckou strukturou může uskutečnit úspěšný akt komunikace. Jelikož jsou tak vzhledem k tomu zprostředkovateli konkrétních významů prvky jazyka, průběh pochopení se zakládá na ztotožnění dané promluvové zprávy v paměti příjemce s invariantem jeho sémiotického kódu (Lotman, 1990, str. 24). Čili na čtenářově úsilí najít ekvivalenci mezi tím, kterak se mu ve spisovatelově díle předkládá a jak jej zná on sám. Což ale vzhledem k již řečenému o dialogičnosti může u různých jedinců probíhat odlišně či s odchýlnými výsledky.

V každém případě Lotman ve výše vzpomenutém prameni tvrdí (Lotman, 1990), že se při tom adresát setkává se slovními znaky jakéhosi přirozeného jazyka v jeho nepůvodní podobě. V krásné literatuře totiž běžně slouží jako podkladový materiál pro její sekundární výstavbu (tj. druhotně modelující jazyk). Takže v ní ani jejich chápání leckdy nepodléhá jejich dřívějším pravidlům spojení, ale až podmínkám tohoto prostředí. Jak ostatně Lotman kdysi říká, oproti primárním jazykům nejsou v umění znaky povahou smluvené, avšak zobrazovací – ikonické (Lotman, 1990, str. 33). Dříve ryze konvenční sémiotické prvky se tu tudíž v područí písemné umělecké tvorby mění a objevuje se u nich podmíněnost jejich plánu výrazu vůči obsahovému. V důsledku toho se pro ně už jednoduše nedá vytyčit přísně vedená dělicí čára a tím zabránit jejich významově sémantické i kontinuálně syntagmatické linii v prolínání¹⁸. Základem jejich interpretace se tudíž pro ně nakonec stávají až jejich vzájemné relace, v nichž se v originální spisovatelově struktuře nachází.

Což tedy z této perspektivy značí, že před čtenářem stojí konkrétní literární text jako celistvý unikátní znak složený z osobitě usouvztažených sémiotických součástí. Neboť se ale v základu opírá o prvky přirozeného jazyka, čtenatel má stále možnost ho s jejich pomocí a pravidel číst. Jedinečný znak je ostatně složen z obvyklých jednotek a tak se na konkrétní rovině čte dle konvenčních podmínek (Lotman, 1990, str. 34). Čistě z tohoto úhlu se tak dá nahlížet i jako dál rozčlenitelný. Má-li vlastně novátorsky umělecky pojaté slovo překročit neumělecky uchopené a odlišit se od něj, pak v sobě musí nést stopu toho, čím není a čemu se vymyká. Syntagmatika sémiotických prvků zde už ale není řetězcová, ale hierarchická. Čili se pod ní stávají výkladově a jazykově mnohoznačněji prohloubenějšími.

¹⁸ Jak ostatně Lotman doplňuje v dřívější stati (Lotman, 1975a), nic tomu ani nenasvědčuje. Jádrem pudla je totiž to, že pojem znaku je zde těžké izolovat, neboť tu zpráva zjevně nevykazuje způsobilost být rozdělitelná (Lotman, 1975a, str. 333 – 334).

Lotman ostatně v též práci (Lotman, 1990) i míní, že se v dílech dřív ryze konvenční slova nově razantně významově přetváří. Neboli často v pozmeněné podobě nabývají po nějaké stránce stejnorodosti, byť ji normálně v přirozeném jazyce mít nemusí (tzn., pod rukou spisovatele se stávají nějak ekvivalentními). Na tomto místě je tak pro ně podstatná právě vzájemná prvoplánová odlišnost. Na té se ustanovuje sekundární umělecká struktura, v níž jsou dané části v synonymní pozici, což značí nutnost je v konkrétním systému považovat za ekvivalentní (Lotman, 1990, str. 60). Čili je zapotřebí je z perspektivy určité sémantiky kódu díla vnímat jako specificky významově rovnocenné a podřazené pod svou osobitou soustavu denotátů.

DeJean to ve svém článku (DeJean, 1977) ostatně vykresluje tak, že jde o vylíčený proces změny ve věci sémaziologie. Ikonicky zformovaný znak tedy vyjadřuje vlastní obsah, tudíž to, co se jeví být nesémantické pro přirozený jazyk, naopak nabývá sémantické podstaty v kódu umění (DeJean, 1977, str. 154).

Lotman pak na témže místě ve svém jmenovaném titulu (Lotman, 1990) soudí, že tato transformace se může učinit dvěma odlišnými způsoby. Při rozlišení rozličných druhů významů u sémiotických jazyků je totiž třeba odlišit dva typy ekvivalentních zřetězení a to překódování v doméně sémantiky a přeložení v rovině pragmatiky (Lotman, 1990, str. 61). Zatímco v prvním případě jde o učinění rovnosti mezi sémanticky lišícími se prvky (třeba míčem a úlem), v druhém se jedná o připuštění vícera stylisticky rozdílných výpovědí o též látce (tj. přiznání víc různorodých relací k ní). V praxi se ale oba postupy smí kombinovat.

Co se ovšem týče realizace literární struktury, i u ní se lze setkat s řadou postupů. Položí-li v ní třeba pisatel při jejím vytvoření důraz na jediný umělecký systém a představí jej jako všeobecný světonázor o našem světě, půjde o tzv. vnitřní překódování. Její dílčí znaky v důsledku toho získají smysl až vztahem vůči sobě uvnitř ojedinělého historického kódu. Třeba v systému romantismu se tak až dle poměru k binárním opozicím (spadajícím pod jakýsi specifický archetyp) určí obsah konceptu génus-dav. Za těchto podmínek se tak zřejmé pojetí konceptu génia dá zjistit prozkoumáním jeho relací k ostatním koncepcím daného systému a i s ohledem na něj jako na celek (Lotman, 1990, str. 51).

Naopak rozhodne-li se pisatel zdůraznit aspoň dva umělecké jazyky a tím nabídnout čtenáři šanci interpretovat určitý literární text oběma z nich (tj. překročit jejich obvykle soběstačně vyhraničené výkladové limity a kombinovat je), půjde už o docela jiný postup. Nástrojem k vyjevení tohoto významu totiž bude vnější překódování – názorné odkrytí

šance přestupovat od prvního kódu idejí (tzn. stylu) k dalšímu (Lotman, 1990, str. 52). Pomocí tohoto prostředku se poté tvůrci umožní nabídnout vícero rozličných názorových výpovědí o skutečnosti a ne jen ojedinělé všeobecné mínění. Zde se pak (za přítomnosti víc sémiotických systémů uvnitř jediné struktury) podstata každé z nich odhalí až vztahem k té druhé. Například tak, že jedna z nich zaujme k té další vlastní stanovisko a interpretuje ho po svém. Kupříkladu jej pojme jakožto výraz falešnosti, takže v důsledku toho sebe počne prezentovat coby pravdivý obsah o realitě.

Chce-li ale spisovatel vytvořit složitější výstavbu literárního díla a překonat s ní dílčí nedostatky individuálních stylů (tj. lépe se dostat k podstatě skutečnosti), může se pokusit o tzv. mnohačetné vnější překódování. Význam tu pak vzejde stanovením rovnosti mezi lišícím se – neboli vnesením ekvivalence mezi vzájemně značně odlišnými sémantickými systémy prvního plánu (Lotman, 1990, str. 52). Tímto napřímením se posléze (pro v díle aplikované systémy) stanoví podmínky k utvoření společného významového sémantického centra (tzn. to tak přesáhne jejich meze). Jak se toto ovšem nakonec realizuje, se smí napříč krásnou literaturou lišit.

Lotmanův metodologický rozbor literárních děl s ohledem na prózu

Protože touto kapitolou přímo navazuji na předchozí, neuvádím tytéž argumenty mé volby konkrétní metody analýzy satirických znaků románu „*Černí baroni*“ (1969). Proto pokračuji tím, jak Lotman v titulu „*Struktura uměleckého textu*“ (1990) rozebírá části literárního díla. Přesněji řečeno s ohledem na prózu, neboť se jí v mé práci věnuji.

V této souvislosti Lotman zpočátku vymezuje (ve stejnojmenné podkapitole) rámec. Ten totiž považuje za prostředek rozvržení světa díla. Čili skladby syntagmaticky spojené ze syžetových znaků, jaké nějaký tvůrce dřív fixně aplikuje (z jakési jazykové množiny). Neboli struktury, která se komponuje (coby vnitřně vymezená uzavřená sféra) pomocí vnějších sémiotických systémů a tak nabývá (v poměru k pod ní nepříslušejícímu vnějšímu) svébytné podstaty. Má jej zároveň za takovýto nástroj kvůli tomu, že pomáhá jasně určit a identifikovat meze konkrétních výtvorů. To proto, že je to „...*hranice, která odlišuje umělecký text od ne-textu...*“ (Lotman, 1990, str. 240). Jinak řečeno, od čehokoli ostatního pro něj externího. Čímž je však nakonec i rám sám¹⁹.

Jelikož je ale úlohou rámce zafixovat konkrétní znakovou strukturu a ta přitom zrcadlí nekonečnou skutečnost (resp. pomocí sémiotického kódu), její reflexe se nakonec stává také fixně ustálenou. Takže ve výsledku svět odráží jen sumarizován (tzn., jazykově jej překládá a předkládá). A neboť umělecké dílo vyjadřuje bezhraniční předmět (tj. realitu) završeným textem, představuje vlastním prostorem existenci v jejím úhrnu a nikoli (resp. nejen) její díl (Lotman, 1990, str. 242). Přesněji řečeno ji jím tak předkládá ve dvou ohledech. Aspekt, jímž text modeluje celé universum lze totiž označit za mytologický a následný reflektující jakousi epizodu reálna za fabulační (Lotman, 1990, str. 243). Zatímco se ale prvním snaží popisem reflektovat její obvyklý obraz pro danou sociální či historickou epochu, druhým vytváří konkrétní samostatnou příhodu. Tato individuální okolnost pak v próze bývá o životě hrdiny.

Spolu s protagonistovým příběhem se posléze pojí i počátek a závěr díla. První z nich má přitom uvádět do děje a tím stvrzovat vzniklou existenci určitého stavu světa i opodstatněně objasnit příčinu vzniku nadcházejících událostí dané zápletky. Další z této dvojice má ale roli jinou.

¹⁹ Na toto i Lotman ve věci textu upozorňuje v knize „*Kultura a exploze*“ (2013) slovy: „*Rám hraje úlohu předběžných signálů o jeho začátku, ale sám zůstává za jeho hranicemi.*“ (Lotman, 2013, str. 82).

„Zatímco se začátek textu v různé míře pojí s modelováním příčiny, konec aktivizuje příznak cíle.“ (Lotman, 1990, str. 246). Závěr má tak indikovat, jak si celkový příběh vyložit (vč. jeho zprávy čtenáři). Například skončí-li hrdinovou nešťastnou smrtí, může se vnímat (spolu se spisovatelem zrcadleným vymodelovaným světem) jako tragický.

Lotman v témž výše uvedeném titulu (1990) ve spojitosti s tím ale soudí, že při tom čtenář může chápat autorovu modelaci reálna pomocí jemu známých souvislostí. Čili za slovy příběhu nacházet denotáty reálii. To proto, že v krásné literatuře se běžné ikonicky uvědomují rysy reflektované skutečnosti. Tedy atributy tzv. bezhraničnosti (tj. poměry čistě náležející prostorovým třídám hranic) a kapacity mít součásti. Což má za důsledek zvláště jedno: „*Takto se struktura prostoru textu stává modelem struktury prostoru vesmíru a vnitřní syntagmatika prvků uvnitř textu jazykem prostorového modelování.*“ (Lotman, 1990, str. 250).

Tohoto přitom spisovatel často dociluje i tím, že čerpá z již existujících dějinných či sémiotických vzorů. Ty totiž nabízí základ, na němž může svůj příběh odvyprávět. To proto, že disponují schémata rozvržení reality. „*Historické a národně-jazykové modely prostoru jsou organizující základnou pro výstavbu „obrazu světa“, tj. komplexního ideologického modelu, který přísluší danému typu kultury.*“ (Lotman, 1990, str. 251). Jinak řečeno, dokáží dílům dodat své (v binárních opozicích uspořádané) významové rysy při uchopení skutečnosti. Což ale v uměleckých strukturách zaviňuje, že jejich prostorové příznaky nabývají rozličných sociálních významů (tj. kulturně-ideologicky se zabarvují a hierarchicky organizují).

Typicky se tak pak činí na jakési schématické vertikále. Ta má ale namísto světových stran sobě protichůdná označení vrch-spodek. Podle nich se totiž uspořádává příslušnost součástí literární struktury a to, jak je lze vnímat. První se třeba někdy pojí s rysy duchovna a prostornosti, další zas s těsností a všedností. Asociace ale mohou být klidně jiné.

Podobně je tomu potom i v případě horizontální roviny. Společně s termínem vrch – spodek totiž významně uspořádává textovou prostorovou strukturu kontradikce uzavřený – otevřený (Lotman, 1990, str. 261). Antitetičnost se ale tentokrát obvykle vztahuje na sféru nějaké půdy. První ze zde uvedené dvojice se tak třeba někdy asociuje s bezpečím uzavřeného vojenského tábora a druhý naopak s nebezpečím otevřené fronty. I v této záležitosti to ale nakonec může být v různých dílech jinak.

V tomto případě je ale podstatné hlavně jedno: hranice. Lotman totiž v též knize (1990) tvrdí, že je topologicky nepodstatnějším příznakem reflektovaného prostoru. Rozděluje jej totiž na dva nepřekrývající se podprostory, jež jsou vůči sobě v opozici²⁰. Čili jasně ukazuje, co kam patří, s čím se pojí a naopak neslučuje. Právě proto jsou jí protikladně dělené úseky většinou postav neproniknutelnými. Ať už je to kvůli tomu, že je zrcadlený svět předělen například na sféry boháčů a chudáků. Popřípadě klidně jinak a to z důvodu něčeho jiného.

Takovéto vyhrazení zrcadlené reality je potom důležité proto, že se jinak nedá realizovat a uvědomit syžet. Odehrává se totiž v obou zmíněných půlích, jež spolu spadají pod tzv. topos (tj. jazykové uspořádání příběhově uskutečněných prostorových vztahů). A každá z nich s ohledem na něj zastává podstatnou funkci.

Pro hlubší objasnění této souvislosti chci ale zpočátku zmínit titul „*Teorie literatury*“ (1970, Tomaševskij). Lotman z něho totiž čerpá při definici syžetu (resp. odkazuje na něj) – viz (Lotman, 1990, str. 264).

Proto je vhodné zkrájí uvést, co si pod ním Tomaševskij představuje. Tím je podle jeho názoru specifická organizace u počínů krásné literatury. Umělecky uspořádané rozplánování událostí díla nazvatelné syžetem (Tomaševskij, 1970, str. 127). Přesněji řečeno, úhrn všech na sebe posloupně navázaných motivů²¹ prezentujících příběh. Čili jednotek, jaké ale kvůli svým rozličným úlohám zapadají pod více typologických tříd.

S ohledem na zápletku pak pod dvě. Motivy měnící situaci jsou totiž označitelné za dynamické a ji neměnící za statické (Tomaševskij, 1970, str. 130). Zatímco tak první mohou narušit původní podmínky zrcadleného světa hrdinovými nečekanými zjištěními či činy (tzn. prostředky překonání původních překážek dostávající jej do nepůvodních pozic), druhé smí jen uvést triviální popisy (třeba prostředí, postav nebo stavů). Proto Tomaševskij prvé řadí k fabuli (tj. souhrn událostí v interní souvislosti) a další k syžetu.

Lotman si ale (i přes inspiraci u výše vzpomenutého ruského teoretika) ve stati „*O metajazyce typologických deskripcí kultury*“ (1975b) počíná specificky. Daný termín v ní totiž přesouvá do sféry dílčí akce. Syžetem se tu totiž míní vždy cesta po způsobu

²⁰ Ve své dřívější stati (Lotman, 1975b) je Lotman v této věci dokonce víc jednoznačný. Jen z těchto součástí se sestává celistvě kulturní prostor a narušuje se v místě jejich hranic (Lotman, 1975b, str. 104).

²¹ Neboť s tímto pojmem Tomaševskij pracuje, je vhodné ho specifikovat (resp. jak jej míní). Stručně lze říci, že jej pokládá za nejnižší nedělitelnou jednotku témat (tj. úplných úhrnů látky díla a sumarizací jeho úseků).

trajektorie prostorového přesunu jakéhosi prvku v kulturním modelu (Lotman, 1975b, str. 119). Přesněji řečeno je jím přemístění hrdiny v textové struktuře reflektovaného světa.

Což Lotman potvrzuje dál v titulu „*Struktura uměleckého textu*“ (1990). Zde též upřesňuje, že až přesunem protagonisty z jedné strany pomezí do opačné dochází k rozvinutí příběhu. Hrdina se tudíž vyvoditelně nějak svým konáním vymyká normálním okolnostem svazujícím ostatní postavy, jelikož oproti nim může přejít přes pohraniční linii. Jinak řečeno: „*Událostí v textu je přemístění postavy přes hranice sémantického pole.*“ (Lotman, 1990, str. 265).

Proto je pro čtenáře podstatné znát, jak spisovatel reflektuje a vymezuje svoji realitu. Protagonistův přesun přes hranice totiž může v různých dílech představovat vždy cosi jiného. To proto, že: „*Syžet organicky souvisí s obrazem světa, který poskytuje měřidlo, co je událost a co je jen její nic neříkající varianta.*“ (Lotman, 1990, str. 266). Pojednou je jí třeba vražda a podruhé svatba. Podstatné přitom navíc vždy je, že událostní akt hrdiny bývá založen na jeho nízké pravděpodobnosti. Čili že se v daném světě díla vůbec udává, jelikož je sám o sobě porušením něčeho v něm specificky zapovězeného.

Činí-li například protagonista cosi zcela triviálně stejně jako všichni příslušníci jeho strany světa, jde o očekávatelnou nevymykající se přirozenou věc. Takovým jednáním totiž kdejaká postava jenom potvrzuje, že obecné podmínky spisovatelem líčené reality platí a jakákoli jiná skutečnost pro ně tehdy zpravidla neexistuje. Neboli tak stvrzuje specifické systematické uspořádání daného literárního universa i jeho pólů hranic (vč. jejich běžné nepřekonatelnosti). Což ve výsledku značí, že toto její konání je nehybné a nesyžetové povahy. To proto, že: „*Bezsyžetové texty mají výrazný klasifikační charakter, potvrzují určitý svět a jeho uspořádání.*“ (Lotman, 1990, str. 269)²².

Jedná-li ale hlavní postava (či skupina v témže postavení) v nesouladu s chováním ostatních v příběhu a v rozporu s obvyklostmi svého prostředí, koná již cosi nezvykle vymykajícího se. Tímto počínáním proto realizuje výše řečený zápletku-posouvající akt. Neboli se tak přesouvá přes zmíněnou hranici a jako jediná je tím tzv. pohyblivá²³. Čímž nakonec umožňuje realizovat událost, jíž si ovšem čtenář uvědomí až díky jejímu kontrastu

²² Na tomto místě je tak vhodné podotknout, že se Tomaševskij a Lotman rozcházejí. První z nich je totiž radí pod syžet a druhý ne. Míním tu ale vyjít jen z teorií druhého z nich.

²³ Někdy tento akt ale souvisí i s působností hrdinových pomocníků – viz (Lotman, 1990, str. 274).

vůči neszyžetovým pasážím díla. Syžetový text se totiž tvoří až na základě bezszyžetového coby jeho popření²⁴ (Lotman, 1990, str. 270).

Neboť tomu tak je a událost vzniká až zmíněným protagonistovým transferem, veškeré hrdinovy příběhové nástrahy se váží k místu jeho přesunu z jedné strany prostředí do druhé. „*Proto se všechny druhy překážek v textu obyčejně soustřeďují na hranici a strukturně vždy tvoří její součást.*“ (Lotman, 1990, str. 273). A to ať už jsou to zábrany v podobě tabu, aktivit antagonistů či něco jiného.

Ve chvíli završení přesunutí se pak hlavní postava dostává z vlastního sémantického pole do antipole. Překonává-li proto nastražené překážky, pak se smí přestat hýbat. Má-li ale dojít k ukončení pohybu, musí se pohyblivý jedinec přeměnit na nepohyblivého a splynout (Lotman, 1990, str. 274). Čili chovat se s ohledem na podmínky svého nového prostředí normálně a nevyčínat.

Poznat blíž tyto konvence lze přitom i s pomocí určení příslušnosti postav k jedné ze stran spisovatelova světa. Vymezí-li se totiž do syžetově protikladných paradigmatických množin, pak se zjistí jejich rysy odpovídající známkám jednoho z nastíněných hraničních táborů. To proto, že: „*Charakter postavy je soubor všech jejích binárních protikladů, obsažených v textu, vůči jiným postavám (jiným skupinám), je to celý souhrn jejího zapojení do skupiny jiných postav, tedy soubor diferenciálních příznaků.*“ (Lotman, 1990, str. str. 284 – 285). Takže kategorizace rozličných individuí v příběhu může vyvoditelně dopomoci poznat, co je pro ně (coby příslušníky jejich prostředí) typické i obvykle a tím též příznačné pro jejich konkrétní polovinu hranic. Mají-li být ale povahou protichůdná, musí být přístupná porovnání a rozřazení na vzájemné centrum (tj. bázi srovnání) i významově kontrastní částí (Lotman, 1990, str. 287). Čili být v daném díle uchopitelná a rozčlenitelná dle jakéhosi společného jádra a svých antitetických atributů.

Lotman pak dále (1990) přechází k představení termínu hlediska. Přitom implicitně upozorňuje, že při jeho definování vychází z Bachtinových teorií – viz (Lotman, 1990, str. 354). To proto, že tomuto konceptu přisuzuje původ u něj.

Pokládám tu ale za nutné upozornit, že Bachtin v knize „*Dostojevskij umělec*“ (1971) operuje s hlasem a nikoli hlediskem. Ve spojitosti s romány Dostojevského si totiž všímá,

²⁴ Je vhodné říci, že podobnost se zmíněnými vývojovými kulturními procesy není náhodná. Lotman totiž v titulu „*Kultura a exploze*“ (2013) přiznává, že syžetové akce se uskutečňují na téměř principu. Událost se tedy realizuje jako exploze a tak má i nepředpověditelný charakter (Lotman, 2013, str. 150).

že skrz něj jejich postavy polyfonicky vyjadřují světonázory. Současně spatřuje, že takto se z daných literárních figur stávají svobodní šířitelé vlastního slova. Proto též soudí, že až tímto jejich vícehlasím se poprvé v historii v umění u řečeného tvůrce počíná objevovat názorová rovnocennost (tj. rozmanitost). V jeho výtvorech se tak nenechává rozvinout řada charakterů a životních vyústění vprostřed sjednocené objektivní skutečnosti a v hledáčku ojedinelého autorského mínění, avšak ona mnohočetnost rovnocenných myslí a jejich osobních realit ve spojitosti specifického (pro ně pospolně nesplývavého) děje (Bachtin, 1971, str. 11).

Bachtin tak dospívá k přesvědčení, že až takto vzniká nový druh soudobého románu (tzv. vícehlasého čili polyfonického) vyjadřujícího víc různých hlasů a tím světonázorů.

Tuto představu o možnosti vícera stanovisek různých postav v díle pak i přebírá Lotman v zmíněné knize (1990), když definuje pojem hlediska. Nicméně upřesňuje, že tento koncept spíše vyjadřuje vztah kódu s jeho uživatelem. Termín uměleckého hlediska totiž představuje poměr systému (lingvistického anebo jiného vyšší úrovně) vůči svému subjektu (Lotman, 1990, str. 299). Daná koncepce tudíž zastupuje relaci literární figury, jež prezentuje perspektivou určitého jazyka postoje vůči objektům spisovatelem-modelované skutečnosti. A to ať už jde o názory protagonisty, antagonistů či někoho dalšího.

Lotman ale dále (1990) míní, že tato přesvědčení lze po kulturologické stránce zredukovat do dvou kategorií a to nehledě na rozličnost jejich podob. „*Jelikož se vztah orientace textu kultury a hlediska textů, které se do něj zařazují, chápe jako vztah pravdivosti a falešnosti, vzápětí se načrtávají dva možné vztahy: úplná shoda a diametrální protikladnost.*“ (Lotman, 1990, str. 301 – 302). Což v souvislosti literárních děl značí, že jsou pro určitou kulturní paměť přijatelná (tzv. správná) či nikoliv (tj. nesprávná)²⁵. I přes možnou četnost názorů spisovatelových postav se tudíž po stránce stanoviska posuzuje i autorův výtvor jako celek. Na základě toho se tak může rozhodnout, zda získá místo v konkrétní společnosti, anebo ne.

²⁵ Tento poměr však Lotman naznačuje už v dřívější stati (1975b). Koncept hlediska si lze tedy vyložit i jako orientaci určitého kulturního modelu, jež je tak vztažen k jakémusi druhu prostoru (Lotman, 1975b, str. 122).

Analytická část

Předmluva k analýze znaků prózy „Černí baroni“

V předešlých pasážích uvádím, proč se za normalizace próza „*Černí baroni*“ (1969) vnímá jako společensky pobuřující a nepřijatelná. Protože však nezmiňuji konkrétní znaky činící ji problematickou, chci se teď na ně zaměřit. Proto je zamýšlím v daném románu dohledat a analyzovat.

Vyjdu přitom z prvního vydání daného díla, neboť se k němu vztahuje nastíněná dobová kritika a s ohledem na něj se vytváří jeho specifické historické chápání. Čili odmítavý názor, jaký si o něm tehdy utváří stoupenčí československé socialistické kultury.

Analýzou (vedenou v duchu představené Lotmanovy literárněvědné metody) potom zamýšlím zjistit, jaké znaky socialismu jsou v daném románu satirovány. Přesněji řečeno, které jsou napadány v souvislosti literárních postav jejich zastánců z řad důstojnictva PTP. Čímž chci i vyložit, co se chce satirizováním nejspíše říci.

Dál se s pomocí zmíněné metody (v souvislosti rozboru hraničních polí) zamýšlím blíže podívat na strukturu díla. Jmenovitě, jakým způsobem se organizuje a vztahuje ke světu Československa prostřednictvím postav i jejich hledisek. Neboli, jak jej konkrétně reflektuje a člení jeho prostředí.

V neposlední řadě se chystám uvést rozbor hrdiny a jeho syžetového jednání. Tím míním dospět k tomu, jakým způsobem se protagonista podmínkám reflektovaného světa vymyká. Tak i vposled stanovím tzv. fabulační aspekt. A rovněž tak i zjistím, jak si mohu (ve spojitosti jeho působnosti v začátku a závěru příběhu) vyložit hlavní zápletku knihy.

Těmito všemi uvedenými kroky nakonec míním dospět k zjištění, co je myšlenkou prózy „*Černí baroni*“ (1969). A tak i určit, je-li její hledisko v souladu s jí reflektovanou socialistickou kulturou či ne.

K zjištění a výkladu spisovatelova využití kódu socialismu i jeho znaků mi poslouží poznatky, jež jsou přítomny v knize „*Šťastný věk*“ (Macura, 1992).

A při nalezení a rozboru autorova užitého kódu satiry a (případných) pikareskních prvků vyjdu z prací Lotmana (Lotman, 1996, 2013) a Bachtina (Bachtin, 1980a).

Navíc se v analýze opřu o studii „*Od Švejka k Terazkymu*“ (Pejčoch, 2015). Ta se totiž věnuje srovnání literárních postav s jejich reálnými předobrazy. Může mi tedy při interpretaci poskytnout dodatečné poznatky. Například, jak jsou satirované vlastnosti aktérů příběhu hyperbolizované.

Výklad přitom plánuji výše nastíněnou cestou proto, že zpočátku musím zjistit obvyklé chování a podmínky v reflektovaném světě prózy „*Černí baroni*“ (1969). Syžetové události a fabulační aspekt se totiž realizují až kontrastem vůči bezsyžetovému jednání a mytologického rysu. Proto je vhodné tyto primární stránky struktury díla ještě před nimi vymezit.

Toto počáteční vymezení obvyklých hodnot spisovatelem zrcadlené reality pak míním vyvodit zvláště na podkladě vedlejších postav (tj. důstojníků PTP). Určit prostorové antiteze „uzavřený – otevřený“ i „vrch – spodek“ je totiž jinak problémové. To proto, že aktéři příběhu se tu normálně spolu nachází ve stejném prostředí. Takže oba protikladné póly hranic se zde ani nemůžou rozvrhovat v typickém smyslu geografické půdy, ale jako nějaký protichůdný vztah skupin literárních figur jmenovaného románu. Což je též příčina, proč je toto zapotřebí zjistit v souvislosti jejich rozboru.

Jak již ale v dřívější kapitole mé práce zmiňuji, dohledat předlohy důstojníků PTP je na rozdíl od předobrazů branců zpravidla možné. Což je další důvod, proč začínám v případě analýzy od nich odvozenými postavami. Konkrétně majorem Haluškou.

Major Haluška zvaný Terazky

Nejvyšší hodnost v útvech PTP v próze „*Černí baroni*“ (1969) zastává major Haluška. Ten je přitom osobitý svojí přehnaně svéhlavou povahou. Kvůli ní se jeví až neuvěřitelně. Přesto má ale předlohu ve skutečném armádním představiteli.

Pejčoch to potvrzuje v titulu „*Od Švejka k Terazkymu*“ (2015). V něm se totiž věnuje srovnání výše zmíněné postavy s jejím předobrazem. Krom výčtu jejích rysů (tj. férovosti, urostlosti, sympatičnosti, neohánění se ideologickými moudry a nevzdělanosti) tak uvádí, že její vzor je též velitel u 1. technického praporu v Nepomuku v době líčené zmíněnou prózou. Současně však dodává: „*Major Terazky se ve skutečnosti jmenoval Andrej Gazda a jeho postava je v románu zobrazena do značné míry věrohodně.*“ (Pejčoch, 2015, str. 127). Tuto věrohodnost pak dle něj u figury zakládá i vyšší zemité tělo, předválečná práce v lesnictví, bojování proti SSSR a přestup do první československé samostatné tankové brigády za 2. světové války, manželský svazek a z něj vzešlé děti, velení na Zelené Hoře.

Haluška je tak v zásadě odvozen od kohosi reálného. Satirické narážky se tedy v jeho případech vztahují na jím hájený socialistický systém i na jeho předlohu. Nešvary se proto prostřednictvím něj demaskují u obojího.

Přesněji řečeno od první chvíle, co se objevuje v příběhu. Konkrétně ve 3. úseku 1. kapitoly. Už tehdy je totiž představen jako neotesanec. Vypravěč ho sice popisuje s ohledem na výše řečené rysy, ale vymýšlí mu i nové potupné vlastnosti (např. nedávno odstraněnou negramotnost).

Shazuje ho tu ale i jeho jednání, neboť si počíná neurvale a prostoduše. Nerespektuje totiž jiné názory ostatních a ani hodnotu historických artefaktů. To proto, že si chce bezvýhradně prosadit svou představu. Čili názor, že je třeba se vždy chovat jako svazák a slepě se tomuto záměru odevzdat. Proto je ve smýšlení extrémní, čímž ale vnáší pochyby o správnosti vlastního konání činěného pod rouškou soudružských ideálů (tzn., není-li socialistická ideologie pokřivená).

Proč? Bezostyšně přikazuje zničit či transformovat starý dějinný inventář zámku (tj. význačné dědictví minulosti ve formě soch, nábytku, kašny, stromů), ale i přeměnit artefakty jen připomínající dávnou minulost (např. rozkazem přimalovat malbě Jana Žižky namísto palcátu kulomet).

Ve výsledku se tak nebojí svéhlavě vyjádřit odpor k dávným dobám, neboť má jejich pozůstatky za nepřijatelné. Protože ale tuto neúctu k nim vyjadřuje pod záštitou socialismu a vypadá přitom směšně, lze si jeho konání vyložit podvojně. Třeba v případě tohoto jeho prohlášení z výše uvedené pasáže: „*Pracující lud zúčtuje s vykořisťovatelskými stolíky a nikdo mu v tem němóže zabránit!*“, (Švandrlík, 1969, str. 12).

Haluška toto totiž pronáší ve chvíli, kdy chce zničit šlechtický nábytek a ukázat se jako svazák. Proto ve své větě pokládá vlastní akt za čin proletářského kolektivu, za útok na cosi zlého pocházejícího z éry buržoazie i za něco budoucího a předem nezabranitelně jistého. Lze tedy prohlásit, že jeho počínání je přísně v souladu s hodnotami socialistického systému a je možné si jej v něm vyložit²⁶.

Zároveň je ale toto jednání absurdní a zbytečné, což deklaruje výše nastíněný záměr. Činí se totiž jenom proto, že se v nábytku vidí rysy živých nepřátel (tj. vykořisťovatelství). Sám ale tento mobiliář nemá názor a neklade odpor. Zničení šlechtického inventáře proto ničemu nepomáhá a později je i PTP na škodu (viz příhoda s nesmyslným hledáním dávno zbourané kašny). Ve výsledku se proto takto jenom odhaluje nesmyslnost se slepě řídit socialistickou ideologií a hájit ty její ideály, které se zaměřují na zdůraznění přítomnosti a budoucnosti v tehdejší ČSR. Což je příčina, proč si lze citovanou větu vyložit i jako zakódovanou v systému satiry.

Citované prohlášení lze tudíž považovat za vytvořené na kontrastu uvedených kódů. Neboli na jejich vztahu založeném na tom, že socialistický systém tu představuje výraz lži a satirický jej z ní usvědčuje (a tím odhaluje pravdivý obsah o skutečnosti). Touto relací se pak tvoří znak, jehož záměrem je upozornit na nesmyslnost slepého lpění na hodnotách současnosti a budoucnosti tehdejší ČSR. Čili na ideálech prvního (zde zmíněného) jazyka.

Je tomu tak přitom proto, že toto zdůrazněné hájení brání Haluškově v pragmatickém rozhodování. Ten pak působí směšně, protože si tak narušuje možnost věnovat se skutečně závažným věcem a namísto nich se snaží překonat neexistující či nepodstatné problémy.

Jelikož je ale takovým i v dalších situacích příběhu, řečený znak je příznačný i pro ně. I v nich ostatně jmenovaný důstojník figuruje jako osel, jelikož minulost přehlíží (příp.

²⁶ Viz rozbor kapitoly „*Ráj*“ knihy „*Šťastný věk*“ (Macura, 1992). Zvláště znaků kolektivního sepětí lidu, opozice vůči nesocialistické minulosti, víry v plnění naplánovaných kroků poukazujících do budoucna.

ji haní) na úkor přítomnosti²⁷ či budoucnosti. Což zaviňuje, že si počíná podobně absurdně jako Don Quijot. Ačkoli nevidí namísto větrných mlýnů obry, místo reálných překážek též spatřuje neskutečné. Čili jedná naivně a na to i často doplácí.

Například ve 3., 12. a 14. kapitole. V první z nich je to v situaci, kdy načape pacienta vojína Kefalina neležet na ošetrovně. I když se ho zeptá, proč nemarodí, nedostane od něj přímou odpověď. Namísto ní mu nemocný sdělí, že zámecká bahnice kazí podobu kasárny armády a je vhodné ji odstranit. Což majora rozhodí natolik, že jej nechá beztretně odejít. Zcela tak zapomene na reálný problém (tj. neodpočívání maroda) a začne řešit neexistující (tj. kupoli). Neboť se tak ale věnuje čemusi zbytečnému na úkor čehosi důležitého, ničemu tím nepomáhá. Proto si lze toto jeho počínání objasnit podobně jako v předešlém případě.

I v této příhodě si přitom Terazky počíná jako soudruh²⁸. Zpočátku se správně znepokojuje, že marod neleží a nezápolí s nemocí. Zároveň se vždy snaží řešit momentální problém, protože silně lpí na nějakém současném stavu v ČSR (byť na úkor toho střídá svůj zájem o pacienta výmyslem s bání). Proto je také podsad jeho počínání v souladu se socialistickým kódem a dá se v něm vyložit²⁹.

Na druhou stranu se ale daný major nechává oklamat smyšlenkou o kupoli, tudíž řeší zbytečnost a tím působí směšně. Odhaluje se tak, že jeho důraz na přítomnost se nevyplácí. Lze tak říci, že tu tímto důstojníkovým pochybením spisovatel realizuje týž znak usvědčení lži socialismu (týmž překřížením) jako v předchozím analyzovaném případě.

Dále Haluška na naivitu doplácí v řečené 12. kapitole a to tehdy, když chce ústavní výbor odkoupit historickou kašnu. Nepamatuje si totiž, že ji v minulosti nechává zničit. Proto řeší její současnou nepřítomnost a marně hledá neexistujícího viníka v řadách PTP, jaký za to může³⁰. Zároveň ze zlosti křičí na podřízené a obviňuje je z její absence. Ti mu ji ze strachu pomáhají najít, ačkoli si uvědomují zbytečnost tohoto snažení. Nakonec ale všichni v jejím nalezení selhávají a velitel útvar má tak pouze ušlý zisk. Tudíž pyká za vlastní rozhodnutí zničit danou fontánu. Jinak řečeno, opět působí jako osel. Ocitá se tak

²⁷ Halušková přezdívka „Terazky“ ostatně naráží na tento důraz. Jak uvádí Švandrlík: „...*Čo bolo, bolo, „bylo jeho nejoblíbenější přísloví. „Terazky som majorom!“*“ (Švandrlík, 1969, str. 12).

²⁸ Přirovnávám-li něčí jednání ke konání svazáka či soudruha, pak tím chci u dané osoby vypíchnout její kladný vztah k hodnotám socialismu. Tvrdím-li však v této souvislosti u někoho pravý opak, pak to míním v opačném smyslu.

²⁹ Viz rozbor kapitol „Ráj“ a „Poslední bitva“ knihy „Šťastný věk“ (Macura, 1992). Zvlášť znaků důrazu na socialistickou přítomnost i nevráživost vůči artefaktům nesocialistické minulosti, či symbolu chránění míru.

³⁰ Zde lze hovořit o satirické narážce na motivy zdůraznění zájmů přítomnosti a budoucnosti na úkor minulosti. Čili znaků, jež líčí rozbor týchž pasáží téhož titulu jako v předchozí poznámce pod čarou.

v podobné situaci jako ve výše probraných. Proto lze soudit, že i v této příhodě spisovatel realizuje (týmž překřížením kódů socialismu a satiry) tentýž znak usvědčení jako dříve.

Haluška pak za naivitu pyká i ve 14. kapitole, když je opět oklamán Kefalínem. Při inspekci chovu hospodářství totiž zjistí, že řada slepic chybí. Když se ptá proč, vojín mu zalže a absenci drůbeže svede na neexistující kunu. Terazky tomu ale okamžitě uvěří a naplánuje si, že tvora s jistotou v noci zabije. Za tmy ale zahubí kur a ne řečenou šelmu, tudíž způsobí armádě škodu. Takže doplatí na vlastní důvěřivost i rozhodnutí konat jen dle současných zjištění. Jelikož se ani zpětně nezamyslí, neuvědomí si lež svého podřízeného. Namísto toho proto pouze konstatuje: „„*A ta kuna, Kefalín,“ pravil major lítostivě, „ani nepřišla!*“,“ (Švandrlík, 1969, str. 188).

Na první pohled si tak Terazky znova počíná jako svazák. Je si totiž vědom nutnosti bojovat za uchránění mírumilovného stavu armádního hospodářství a postavit se vnějšímu nepříteli. Téže smýšlí s ohledem na přítomnost i budoucnost, neboť vychází z aktuálního zjištění (tj. oné nepravdy) a věří ve svůj nadcházející úspěch. Zároveň má plán, jakým míní vyřešit současné úbytky drůbeže. Podsad se dá tudíž říci, že jeho konání je v souladu se socialistickým systémem a dá se v něm objasnit³¹.

Opět si ale také počíná jako osel a neúmyslně si škodí. To proto, že si nepřipouští výskyt nepřítelů v armádních řadách (tj. Kefalína) a místo toho aktuálně věří v přítomnost neexistujícího vnějšího škůdce (tzn. kuny). Jeho jednání tedy působí směšně. Zvláště proto, že je přesvědčen o vlastním budoucím úspěchu a nakonec se podivuje nad selháním.

V tomto ohledu lze tudíž soudit, že je majorovo konání spisovatelem realizováno i kódem satiry. Proto se dá mínit, že se tak tvoří (stejným způsobem překřížení) též znak demystifikace socialistického ideálu lpění na přítomnosti a budoucnosti jako v předešlých případech. Výše citovaná věta pak tento závěr podkresluje. Uvedený velitel PTP jí totiž dává najevo, že si neuvědomuje vlastní hloupost a nedokáže se ztotožnit s obětí něčí falše.

I když si ale Haluška v již nastíněných příhodách neumí uvědomit svoje pochybení, dokáže je spatřovat u ostatních vojáků. V takovém případě se s ním pojí už ale jiný znak. O něm poté vypovídá řada další pasáží, jež jej ovšem nahlíží z různých úhlů.

³¹ Viz rozbor kapitol „*Ráj*“ a „*Poslední bitva*“ knihy „*Šťastný věk*“ (Macura, 1992). Zvláště znaků důrazu na socialistickou přítomnost i budoucnost, symbolu boje za uchránění míru, motivu plánu.

Prvá z nich se nachází ve 4. části 1. kapitoly a jejím účelem je vykreslit majorův zájem o řádné plnění povinností vojáků a pracovních plánů. Proto líčí, že Haluška ihned zaměstnává všechny nepracujících individua a striktně přitom lpí na jejich jednotné kázni. Majora tak situuje do role kontrolora a jeho činnost pak popisuje třeba takto: „*Poslouchal, jestli svobodníci řvou dostatečně silně, nakukoval do záchodů, lesknou-li se dlaždice jako zrcadlo, a naháněl strach, kamkoliv vkročil.*“ (Švandrlík, 1969, str. 15). Velitele tudíž vykresluje jako puntičkářského pedanta a pracanta usilujícího u všech o maximální výkon, jaký tímto svým extrémním důrazem děsí každého z útvaru.

Terazky si tu tak počíná jako řádný soudruh. Zdůrazňuje nutnost společného sepětí armádního kolektivu při práci a lpí na plnění daného plánu, čímž implicitně evokuje potřebu budovat šťastný věk. Jeho aktivita je tak v souladu s hodnotami kódu socialismu³².

V obdobném duchu se tato majorova horlivá činnost líčí o pár řádku dál. Tentokrát se v její souvislosti veliteli přisuzují nadpřirozené schopnosti. Pacient voják Valníček totiž říká: „*Terazky je všudypřítomnej a jediná naše záchrana je zalézt pod deky!*“ (Švandrlík, 1969, str. 34). Čili tato slova vybízí k ostražitosti před uvedeným nadřízeným, poněvadž je bedlivý na každém kroku a hlídá si všude kázeň v útvaru. Zmíněný branec proto nepřímou miní, že je nutné se důstojníkově touze spořádaně podřídit a být vzorným marodem. Tím proto implicitně tvrdí, že v očích Halušky není nemoc soukromou záležitostí a tak se při ní nesmí nikdo chovat dle své libovůle³³.

Zároveň tu ale Valníček citovaného důstojníka jakoby přivolává tím, že jej jmenuje. Krátce poté se totiž v jeho blízkosti před ošetřovnou zjevuje. Což napovídá, že se u velitele s všudypřítomností neplete.

Halušku v souvislosti jeho zvláštních rysů ovšem kromě 1. kapitoly líčí i 8. V té se přitom zjevuje na pracovišti v době vánočních svátků nečekán. Důstojníci a poddůstojníci totiž nepočítají s jeho návštěvou, a tak nedovoleně odjíždějí pryč domů. Jelikož ani vojáci nepředpokládají přítomnost svých nadřízených, rovněž si nepočínají ukázněně.

³² Viz výklad znaků práce i plánu kapitol „*Ráj*“, „*Poslední bitva*“ knížky „*Šťastný věk*“ (Macura, 1992).

³³ Lze proto soudit, že je toto mínění rovněž v souladu se socialistickými hodnotami. Viz rozbor kapitoly „*Poslední bitva*“ knihy „*Šťastný věk*“ (Macura, 1992). Jmenovitě boje za uchránění míru (resp. nadosobního zápolu s nemocí).

Prostí vojáci se na pracovišti totiž opijí, souloží i svlékají. I když tedy mají strážit armádní objekt, nečiní tak. Když je proto navštěvuje Haluška s úmyslem provést kontrolu jejich postavení stráží, vzbudí tím u přítomných vojínů rozpaky.

Nejdřív tomu tak je ve chvíli, když si jej přes okno strážnice všimne svlečený voják a zvolá jeho jméno (resp. jakoby ho přivolá). Tehdy se v kapitole daný důstojník poprvé objevuje a započíná kontrolovat stav jednotky. Jako jediný se tak (oproti ostatním) poctivě pouští do práce. Konkrétně eviduje a informuje o všem, co dělají jeho podřízení špatně. Postupně tudíž odhaluje, v čem tito členi armády pochybují. Nejpriznačněji potom větami: „„Boha jeho!“ zaštkal major. „Oni tu jebú!““ (Švandrlík, 1969, str. 101).

Haluška zde tak opět potvrzuje, že je vzorným svazákem. Pracuje totiž i o svátcích a nepřipouští si, že může jít o čas odpočinku. Čili i tehdy bojuje za soudružské hodnoty. Proto se dá soudit, že je jeho chování v souladu se systémem socialismu³⁴.

Kontrolorskou prací ale odhaluje konkrétní chyby u podřízených. Vojíni se totiž nechovají hrdinně, nepracují, nestráží pracoviště a soukromě se oddávají osobním tužbám. Podle citované věty i mají utajené sexuální poměry, tudíž zrazují důvěru svého velitele (tzn. jeho očekávání dodržení kázně). Takže si dělají, co chtějí. Čili si počínají v rozporu s ideály kódu socialismu³⁵.

Dá se tak vyvodit, že spisovatel tímto majorovým odkrýváním vyjadřuje iluzornost motivu socialismu. Neboli že kódem satiry odhaluje falešnost ideálu vojáka. Jak se totiž výše nastiňuje, pro člověka (resp. člena útvaru PTP) je příznačné občas upřednostnit osobní tužby před blahem druhých. Takže ani příslušník ČSLA nemusí být pokaždé jenom uvědomělým strážcem hranic Československa, ale někdy se může chovat jako zrádce. Proto je též myšlenka o všudypřítomné kolektivní sounáležitosti všech lidí jen snem.

O výše analyzované pasáži je tak možné soudit, že zahrnuje znak tohoto popsaného odhalení. O něm lze pak říci, že je založený na překřížení analyzovaných kódů socialismu a satiry. Proto se dá zmíněný úsek vyložit i oběma těmito systémy. První z nich nicméně představuje výraz lži a druhý zas prezentuje pravdivý obsah o skutečnosti (resp. o lživosti ideálu vojáka).

³⁴ Viz rozbor kapitoly „*Poslední bitva*“ titulu „*Šťastný věk*“ (Macura, 1992). Resp. boje za uchránění míru, vnímání tehdejšího Československa jako místa stálého mírotvorného úsilí bez odpočívání.

³⁵ Viz výklad kapitol „*Ráj*“ a „*Domov*“ knihy „*Šťastný věk*“ (Macura, 1992); Zde se jedná o rozpor s motivy všelidového sepětí (resp. při práci), hrdinského vojáka alias strážce vlasti. Naopak jde o negativní příznaky individualismu, osobního soukromí, neveřejně známé lásky a erotična (tj. zrady).

V této souvislosti přitom Terazky figuruje v roli usvědčovatele. Ta je ale specifická tím, že ji lze pojímat jakožto spisovatelovo zpodobnění motivu vůdce³⁶. Mnohé až podsad zmíněné Haluškovy rysy tomu i odpovídají. Konkrétně se majorovi připisuje nadpřirozená moc (tj. všudypřítomnost), jmenováním se přivolává, je vzorovým svazákem, převyšuje ostatní ochotou se zaměstnávat o svátcích a vojáci se s ním setkávají při kontrole postavení stráží. Pochopí-li se jeho zámecké pracoviště coby metafora hradu, je možné vidět spojitost s vůdcovskou osobností i zde.

Tento důstojník se tu poté nachází v situaci vystavěné na vyhoceném kontrastu. Přesněji řečeno na velitelově příkladné vzornosti a neukázněnosti jeho podřízených. Proto je přípustné označit výše uvedený znak rovněž za vůdcovské usvědčení iluzornosti ideálu socialistického vojáka.

Odmyslí-li se pak extrémnost již analyzované příhody, dá se spatřit tento znak i v 11. kapitole. V ní si totiž Kefalín namísto strážení čte román. Když jej proto přichází Haluška zkontrolovat, tento vojín si ho nevšimne si a nepodá mu okamžité hlášení. Učiní tak proto až po vyzvání. Avšak oznámí, že se během jeho služby nic zvláštního neděje. S čímž daný major nesouhlasí slovy: „„*Som major, ktorý má dva metry a vy ma nevidíte! Voják má podať hlášenie, i keby major mal iba metr!*““ (Švandrlík, 1969, str. 142).

Haluška si tu tak počíná zas jako řádný svazák. Opět jako jediný pracuje a při své činnosti odhaluje prohřešky vlastního podřízeného. Zároveň dává nepřímou najevo, že voják nemá polevovat v ostražitosti a naopak má být neustále všímavým. Jeho vzorné jednání je tak v souladu s představami socialistického systému³⁷.

Velitelovo usvědčování zde má pak obdobný charakter jako v předešlé situaci. Též lze tak říci, že jej spisovatel realizuje satirickým kódem. Přitom jím odhaluje, že Kefalín upřednostněním osobních zájmů zrazuje důvěru svého nadřízeného (leluje ve službě a čte si), nepracuje (tj. nestráží) a nechová se jako řádný vojín. Směšnost se tu poté zakládá na výše citované hyperbolizaci. V zásadě se ale takto odhaluje totéž, co dřív. Čili se realizuje též záměr (týmž postupem překřížení zmíněných systémů) a tím řečený znak usvědčení.

Haluška se nicméně v příběhu pojí ještě s jedním znakem. Ve spojitosti s ním si ale už nepočíná obvykle seriózně. Naopak se prostoduše raduje z různých maličkostí, kterým

³⁶ Srov. výklad příznaků vůdcovské osobnosti z kapitoly „*Vůdce*“ titulu „*Šťastný věk*“ (Macura, 1992).

³⁷ Viz rozbor kapitoly „*Ráj*“ knihy „*Šťastný věk*“ (Macura, 1992). Jmenovitě zmínky o hrdinném vojáku řádně strážícím hranice tehdejšího Československa.

zrovna věnuje pozornost. Čili se veselí z aktuální chvíle a přitom povětšinou neklade pozornost tomu, co jí předchází. Nabývá tak veselosti z momentu nazvatelného (dle jeho přezdívky) z „nyní“.

V 11. kapitole je to v situaci, když Kefalín hraje fotbal. Tehdy totiž velitele PTP nezajímá utkání, ale řečený hráč. Teprve vidí-li ho, raduje se i tleská jako malý kluk. Slovy vypravěče: „*Poskakoval jako malé dítě, plácal se do stehen a stále křičel: „On behá! Bože moj, on behá!“*“ (Švandrlík, 1969, str. 144).

I když si ale za takové chvíle počíná napohled nevhodně, doopravdy tomu tak není. Chovat se jako dítě, vyznávat prostotu a živelnou radost, oprostít se od minulosti a užívat si šťastnou přítomnost je totiž pro svazáky žádoucím. Implicitně se totiž takto uznává radostnost současnosti v tehdejší ČSR a zpřetrhávají se vazby s dřívějšími dobami. Proto je i toto konání v souladu se systémem socialismu³⁸.

Zároveň se však dá toto velitelovo počínání vnímat jako směšné. Dospělí voják se totiž rozvášňuje až příliš jako malý chlapec. Třebaže jindy zastává seriózní roli velícího člena armády, nyní jedná až přehnaně nezávazně. I když proto často extrémně lpí na kázni, v tento moment je nerozvážným. Proto je u něj možné prostotu vnímat jako prostoduchost.

Tuto prostodušnost si pak lze vyložit jako spisovatelem uskutečněnou kódem satiry. Proto je přípustné soudit, že kromě zesměšnění dané postavy autor i takto odhaluje nešvar socialismu. Přesněji řečeno tak ukazuje, že předkládat rysy mládeže jako ideál všech lidí v Československu je absurdní. V některých případech to totiž vede k tomu, že určitý jedinec vypadá úsměvně či dokonce jako tupec (viz výše).

Proto lze soudit, že rozebraná fotbalová pasáž prezentuje znak tohoto usvědčení. O něm lze pak říci, že se zakládá na překřížení interpretovaných kódů socialismu a satiry. Proto se dá zmíněný úsek i objasnit oběma těmito systémy. První z nich ovšem představuje výraz iluzorního ideálu a druhý naopak pravdivý obsah o skutečnosti (resp. o absurdnosti idealizace mládeže).

Tento znak je poté možné spatřovat ale i v dalších úsecích příběhů. Například ve 12. kapitole ve chvíli, když Haluška navštěvuje pašíky z armádního chovu. Z popisu vypravěče se zde lze pak dozvědět, že daný major je schopný se veselit čistě z aktuálních okamžiků dovádění těchto zvířat. Slovy spisovatele: „*Velice se radoval, když některé z prasat,*

³⁸ Viz rozbor kapitoly „Ráj“ knihy „*Šťastný věk*“ (Macura, 1992). Jmenovitě role mládí.

zaslechnuvši své jméno, zvedlo hlavu a upřelo na něho své kalné oči.“ (Švandrlík, 1969, str. 154).

V takovém momentě proto Terazky působí svou prostou dětinskou radostí (z právě spatřované maličkosti) úsměvně. Zároveň si ale počíná jako svazák, neboť je jeho chování v souladu se zmíněnými motivy mládí. I když tu tak nevyvádí jako v dřívější příhodě, lze si i tuto epizodu objasnit obdobně kódy socialismu a satiry. Proto se i zde dá vysledovat týž výše probraný znak.

Nejinak je tomu ve 4. kapitole. Konkrétně ve chvíli, když Haluška sleduje výstup klerikálního kvarteta hrajícího klasiku pro smyčcové nástroje. Poslouchá totiž jenom jeho aktuální muziku. Nepozastavuje se tak nad problémovostí členů tohoto útvaru (resp. jejich teologickou orientací). Oproti svým kolegům proto neřeší, že jsou příslušníci této skupiny (coby účastníci estrády uspořádané na závěr přijetí nováčků u PTP) mnohým divákům nepřijatelní (kvůli jejich věroučné minulosti). Proto také hudebníky pochválí slovy: „„*Vela pekně hrátě chlapci. Vela pekně! Len trubka vám tam schádzá!*“ (Švandrlík, 1969, str. 43).

Na jednu stranu se tak zachová jako svazák. Má prostou radost, nevěnuje pozornost čemukoliv z minulosti a soustřeďuje se čistě na akceptaci přítomného zážitku. Podsad tedy vyznává motivy mládí, jež lze zařadit do systému socialismu³⁹.

Na druhou stranu si však počíná úsměvně. Oproti svým kolegům je bezstarostný, neboť seriózní teologickou problémovost členů kvarteta neřeší. Z citované pasáže ostatně vyplývá, že je mu přednější hezký zážitek. Protože si tak celý výstup vyloží prostě, působí nakonec i zábavně prostomyslně.

Je tak možné soudit, že takto zas spisovatel zesměšňuje socialistické motivy mládí. Přesněji řečeno týž způsobem pomocí systému satiry. Proto též v případě této příhody je možné spatřovat týž výše analyzovaný znak realizovaný stejným postupem překřížení.

Celkově se tak s Haluškou pojí tři znaky satiry socialismu a to: odkrytí absurdity důrazu na přítomnost a budoucnost v Československu, vůdcovské usvědčení iluzornosti ideálu vojáka a odhalení absurdnosti všelidové idealizace motivů mládeže.

³⁹ Viz výklad kapitoly „*Ráj*“ titulu „*Šťastný věk*“ (Macura, 1992). Konkrétně role mládí.

Poručík Troník

Poručík Troník v próze „*Černí baroni*“ (1969) zastává roli politruka PTP. V jejím příběhu proto povětšinou agituje za socialismus. Řada jeho příhod se tak týká propagandy. Podobné zážitky má však i skutečná osoba, od níž je odvozen.

Pejčoch to ostatně zmiňuje v publikaci „*Od Švejka k Terazkymu*“ (2015). V ní totiž srovnává danou postavu s jejím předobrazem. Proto krom výčtu jejích rysů (socialistické zarputilosti) uvádí, že i její vzor je v době líčené prózou zástupcem pro věci politické u velitele roty PTP. Podotýká však, že se neshodují v původu. Zatímco literární figura má za otce duchovního (a ideologicky se s ním rozkmotřuje), reálné je jím obuvník (a je s ním zadobře). Mimo to se i fikční důstojník nazývá jinak než předloha. Třebaže je mu modelem poručík Josef Hrunek, samotný spisovatel pro něj volí zcela jiné jméno – ačkoli si po padesáti letech nevzpomíná proč (Pejčoch, 2015, str. 141).

Z výše řečeného lze ale říci, že je Troník odvozen od kohosi reálného. Autor tak u něho satiruje jeho předobraz i jím hájený socialismus. Zvláště v souvislosti zmíněné socialistické propagandy, jíž je plně oddán (viz ideologické rozkmotření s otcem).

Poručík však v příběhu své agitování specificky zaciluje. Směřuje ho totiž jen tam, kde očekává úspěch. Proto ani nezakročí vůči nekázní nepolepšitelného kulaka Horáka, neboť to považuje za bezvysledné (viz 3. podsekce 5. kapitoly).

Ve 4. části 5. kapitoly navíc upřesňuje, s kým všim je ochoten se o svoji osvětu podělit. Při sestavení svazáckého výboru jednotky totiž k jeho členům (např. Kefalínovi, Jasánkovi) pronáší: „*Vzhledem k tomu, že u našich jednotek jsou i živly, které se k našemu zřízení nestaví kladně, musíte se od nich distancovat a působit na ty soudruhy, kteří dosud nemají jasno.*“ (Švandrlík, 1969, str. 54). Ve spojitosti s tím i dodává, že je příslušníkům této organizace ochoten vypomoci. Celkově tu ale hlavně nastiňuje, že agitací cílí na současné i potenciální socialisty a odmítá ji dát nepřátelsky smýšlejícím osobám.

Daný politruk si tak počíná jako řádný soudruh. Implicitně říká, že je potřeba zahrnout socialisticky nepřátelské lidi (tj. zpátečnická individua či přívržence minulosti) a přijímat jen osoby socialismu nakloněné nebo vůči němu neutrální. Též ponouká, že je nutné zmíněné nerozhodnuté jedince ovlivňovat. Tím tak naznačuje, že je má výbor přimět uvažovat svazácky. V zásadě se tedy snaží současnou situaci v armádě přeměnit na cosi budoucího lepšího.

Jeho jednání je tak v souladu se socialistickým systémem a lze si ho v něm vyložit⁴⁰. Dá se ale o něm i říci, že nejzřetelněji odkazuje na motiv Mičurinova sadarství. Ten totiž zastupuje snahu změnit špatný stav s jeho nedostatky (pocházejícími z minulosti) v cosi budoucího lepšího. A právě o to usiluje Troník.

Lze tak soudit, že v příběhu představuje zpodobnění jmenovaného sadaře. I když nepěstuje rostliny a nepracuje rukama, pokouší se změnou zlepšit špatnou situaci některých vojáků z PTP. Ať už motivací, apelací, protekcí, radami či jinak. V této spojitosti tedy určití vojáci obrazně představují plody zahrady, o něž se stará.

Nejinak je tomu v 6. části 6. kapitoly v situaci, kdy daný politruk vojáky motivuje k lepším výsledkům v zaměstnání. Například na členy svazáckého výboru apeluje slovy: „„Vy, Kefalíne, jako svazák musíte podávat vysoký výkon a strhnout k němu i ostatní. Stejně tak Šimerda a tady Pokorný! Vám to, soudruzi, musí politicky myslet!““ (Švandrlík, 1969, str. 69).

Zas tedy jedná jako spořádaný soudruh. Naznačuje, že na plody společné práce má být radost pohledět a mají se tak stát motivací k zvýšení výkonů vojáků. Též se takto snaží změnou zlepšit nedobré výsledky vojáků v zaměstnání. Tím tudíž chce překonat nastíněné nedostatky a dosáhnout budoucího progresu. Proto je též jeho počínání v souladu se socialistickým systémem a dá se v něm objasnit⁴¹.

Mistr Francl ale danému politrukovi oponuje slovy: „„Takhle někoho zamordovat, uškrtnit, to jo! Ale na práci jsou všichni leví jako turecký šavle, to vám dám písemně! Jeden si vyrazí zuby krompáčem a ty ostatní abych porád sháněl někde po kolnách a po sklepech! Koukněte se na ten výkop! Tohle vyrejpám kramlí a voni to už dělaj vod rána! Je to sebranka a hotovo!““ (Švandrlík, 1969, str. 68).

Stavebník tak míní, že poručíkovo úsilí nepadne na úrodnou půdu. Tvrdí totiž, že vojáci jsou manuálně nezruční či se poflakují a práci zanedbávají. Proto neposkytují dobré poctivé výkony, ale jen žalostně mizerné. Implicitně tak uvádí, že změnou to zlepšit nejde. Ideál Mičurinského sadu a jeho úžasných plodů je tu tak neuskutečnitelným. Odhaluje se zde tedy jako fantaskní a tím směšně absurdní.

⁴⁰ Viz rozbor kapitol „Ráj“ a „Mičurin“ knihy „Šťastný věk“ (Macura, 1992). Konkrétně znaků důrazu na socialistickou přítomnost a odmítnutí nesocialistické minulosti, úsilí transformací zlepšit zlý stav s jeho nedostatky na šťastný budoucí ráj (tj. zušlechtit nezušlechtěné) a tím vyprodukovat něco dobrého.

⁴¹ V tomto případě jsou prameny též jako v předchozí poznámce pod čarou.

Lze tak soudit, že spisovatel mistrovo vyjádření realizuje kódem satiry. To proto, že jím vtipně odkrývá iluzornost ideálu Mičurina a jeho sadu. Kontrastem idealistických slov politruka a stavebníkova opačného postoje se totiž ukazuje, proč daný znak sadařství není všudypřítomně uskutečnitelným (tj. kvůli uvedené nekompetenci vojínů PTP).

Dá se tudíž soudit, že spisovatel takto usvědčuje ideál Mičurina a jeho sadu z iluze (tj. úspěšně neproveditelnosti v praxi). Čili překřížením kódů socialismu a satiry realizuje znak tohoto odhalení. Zatímco první z těchto systémů je tu ale výrazem lži, druhý líčí pravdivý obsah o skutečnosti (resp. o nepravdivosti vzpomenutého motivu).

V obdobném duchu se i nese příhoda 3. části 7. kapitoly. V té se totiž Troník snaží poučit vojíny o rozdílech východního a západního bloku. Na příkladu Jasánkova zranění (tj. neúmyslného vyrazení si zubů krumpáčem) tak ilustruje, v čem je život v tehdejší Československu lepší. Zvláště poukazuje na benefity hospodářství a zdravotnictví v této zemi (třeba na bezplatné ošetření a protetiku, zaměstnání každého) a srovnává je s neduhy Západu (např. bídou, bezdomovectvím, vykořisťováním, stravováním se ze smetí). Závěrem srovnání pak dodává: „..., všichni máme svou práci, kterou milujeme, všichni radostně budujeme ještě krásnější zítřky.“ (Švandrlík, 1969, str. 74).

Celkově tak koná jako uvědomělý soudruh. Vykresluje kontrast blaženého Československa vůči zbídačeným nesocialistickým zemím. Nastihuje též současnost jako šťastný věk plný pozitiv (konkrétně pohodlnosti života, benefitů lékařství a hospodářství, zaměstnáním všech) oproti negativům západů (viz výše). Svým školením i usiluje vojínům zlepšit povědomí o úspěších východního bloku a neduzích západního (tj. změnit jejich dosavadní znalosti). Čili se je tu pokouší duševně zušlechtit. Proto je i toto jeho jednání v souladu se socialistickým systémem a dá se v něm vyložit⁴².

Kulak Vata ale ukazuje, že o zušlechtění nestojí. Namísto poslechu totiž spí. Oproti jiným vojínům tak upřednostňuje pohodlí před vzděláním (tzn. je individualistickým). Není tedy soudržný a empatický vůči školení politruka. Nestará se, vadí-li chrápáním. Počíná si tudíž v rozporu s ideály socialistického systému⁴³.

⁴² Viz výklad kapitol „Ráj“, „Poslední bitva“ a „Mičurin“ knihy „Šťastný věk“ (Macura, 1992). Konkrétně pojetí východního a západního bloku, úsilí transformací zlepšit zlý stav s jeho nedostatky na šťastný budoucí ráj (tj. zušlechtit nezušlechtěné) a tím vyprodukovat něco dobrého.

⁴³ Viz rozbor kapitoly „Ráj“ titulu „Šťastný věk“ (Macura, 1992). Konkrétně motivů všelidového sepětí (tj. péče, empatie, soudržnosti, odporu vůči individualitě).

Proto je i za toto kulak po probuzení potrestán. Troník mu totiž zlomyslně nařídí přede všemi předčítat budovatelskou poezii.

Podstatné ale je, že se poručíkova snaha zas ukáže marnou. Vata se o ni nezajímá, počíná si při ní nesocialisticky a zesměšňuje ji chrápáním. Dosáhnout u něj osvětou změny k lepšímu je tak nemožné a zbytečné. Ideál Mičurinského sadu (s jeho skvělými plody) je tu tedy neproveditelný. Odhaluje se zde tudíž jen jako zbožné přání.

Proto lze soudit, že spisovatel dané vojínovo počínání realizuje kódem satiry. Takto pak odkrývá iluzornost výše zmíněného ideálu. Dá se tedy říci, že zde prezentuje týž znak usvědčení (týmž překřížením kódů) jako v předešlém případě.

Obdobně laděná je i příhoda začínající 5. částí 7. kapitoly. V ní totiž Troník svolává svazácký výbor, neboť chce jeho členy povzbudit k zvýšení pracovních výkonů. Pracují ostatně podprůměrně a zaostávají za politicky nespolehlivými vojíny. Navíc se ve spojitosti svých mizerných výsledků jen vymlouvají na vlastní tělesná postižení. A to i přesto, že se od nich (dle daného poručíka) čeká uvědomělé i nadšené plnění povinností. Zejména proto, že jsou (podle zmíněného důstojníka) na bojové výspě a na ní musí splnit stanovené cíle (tj. plán). Proto také na ně politruk apeluje: „„*Je třeba, abyste se považovali za světloňose socialismu, kteří těm druhým ukazují cestu! Je nutné, soudruzi, hledět na věci politicky! Neumdlévat a neklesat na mysli! Pavka Korčagin, soudruzi!*“ (Švandrlík, 1969, str. 79).

Troník si tu tak počíná jako svědomitý svazák. Míní, že práce má být plněna vesele. Nastiňuje, že její výsledky musí být pozitivní a ne žalostné. Proto i přikazuje nesmutnit. Naopak naznačuje potřebu si vzít za vzor literárního hrdinu ze SSSR⁴⁴. V neposlední řadě asociuje pracoviště s frontou. Hlavně se však svou apelací snaží zlepšit výkony členů svazáckého výboru. Čili překonat jejich neúspěchy a dospět k budoucímu progresu. Vcelku je tak toto jeho jednání v souladu se socialistickým systémem a lze si jej v něm vyložit⁴⁵.

To už ale neplatí o následném chování člena svazáckého výboru Kefalína. I když má se slabomyslným Sajnerem strážit v mrazu pracoviště a vzpomíná si i na Troníkova slova, povinnosti ignoruje. Sám si totiž pro sebe myslí: „*Nestane-li se kladným hrdinou naší mládeže, žádné neštěstí.*“ (Švandrlík, 1969, str. 79).

⁴⁴ Čili soudruha, jaký se (v románu „*Jak se kalila ocel*“ ruského autora Nikolaje Alexejeviče Ostrovského) v mrazech pouští do stavby železnice. To proto, že jejím dokončením chce přinést blaho sovětskému lidu.

⁴⁵ Viz rozbor kapitol „*Ráj*“, „*Poslední bitva*“ a „*Mičurin*“ knihy „*Šťastný věk*“ (Macura, 1992). Jmenovitě znaků veselé práce, vzoru SSSR, odmítnutí smutku, všudypřítomné fronty, Mičurinova sadařství ve spojitosti snahy transformací zlepšit zlou situaci (tj. pro dosažení budoucího progresu).

Namísto služby v mrazu se proto schová do tepla umývárny, odloží samopal a usne. V té pak spí až do chvíle, než ho vzbudí (též po dřimotě v práci) dozorčí Černík. Je jím přitom probuzen proto, že se má vystřídat a odebrat na strážnici. Což Kefalín kvituje slovy: „...člověk se musí podřídít disciplíně a kolektivu. Jednou jsme vojáci...“ (Švandrlík, 1969, str. 82). V příhodě se tak nakonec snaží poctivě sloužit jen slabomyslný Sajner.

Podstatné tu ale je, že člen svazáckého výboru Kefalín nejedná jako řádný soudruh. Troníkovu apelaci ignoruje a nezvyšuje svůj výkon v zaměstnání. Naopak jej snižuje tím, že nepracuje. Nepočíná si proto uvědoměle i nadšeně, neboť ho služba netěší. Není socialistickým vzorem pro druhé a ani jím být nechce. Ideálem mu není Pavka Korčagin (tj. literární hrdina SSSR), protože kvůli zimě na své povinnosti rezignuje. Jelikož odkládá zbraň, nesdílí ani představu o vlastní působnosti na nějaké bojové výspě (tzn. frontě). Jeho strážení je tudíž žalostné a rovno zradě, poněvadž při výkonu povolání opouští svou pozici a klidně si spí. Chová se tudíž individualisticky i nesoudržně a je mu přednější jeho blaho před pečováním o bezpečí ostatních na pracovišti. Navíc se mezi řádky vysmívá kázni a kolektivně vojáků (viz citace výše). Celkově se tak projevuje v rozporu s představami socialistického systému⁴⁶.

Hlavně ale nekázní dokazuje, že apelace daného politruka nepadá na úrodnou půdu. Troník tak zas nedosahuje osvětou změny a zlepšení. Proto se tu i ideál Mičurinského sadu (s jeho dobrými plody) vtipně ukazuje neproveditelným. Tudíž lze i soudit, že spisovatel ono vojínovo počínání realizuje kódem satiry a tak usvědčuje řečený symbol z iluzornosti. Čili se dá říci, že uskutečňuje týž znak (týmž způsobem překřížení) jako dřív.

Troník je však neúspěšný i u svých kolegů v příhodě z 5. části 17. kapitoly. Pokouší se je totiž marně přesvědčit, že je nadporučík Mazurek špatným velitelem PTP. Zbytečně tak argumentuje, že tento důstojník nemá respekt podřízených a mlčky se nechá bít vlastní ženou. Jeho úsilí dosadit pro vojíny lepšího nadřízeného je tedy bezvýsledné. Namísto toho se jen setkává s lhostejností majora Halušky a opáčením kapitána Ořecha: „...*Víte přece, že soudruzi velitelé jsou k nám překládání ponejvíce za trest. Proto si myslím, soudruhu poručíku, že se nesmíme ukvapit. Hledejme na soudruzích i kladné stránky. Soudruh Mazurek je například tichý a skromný.*“ (Švandrlík, 1969, str. 240).

⁴⁶ Viz rozbor kapitol „Ráj“, „Poslední bitva“, „Domov“ knihy „Šťastný věk“ (Macura, 1992). Rozpor je se znaky: veselé práce (tj. péče, empatie, soudržnosti), přijímání vzoru SSSR, odmítání smutku a individuality, vnímání všudypřítomné fronty, vojáka-hrdiny coby strážce vlasti (hlavně ve spojitosti obranyschopnosti), věrnosti domovu (tj. neučinění exilu rovnajícího se zradě).

I když je ale Troník neúspěšný, počíná si stále jako uvědomělý svazák. Odmítá, že má být voják zbabělcem bojícím se ženy. Naopak naznačuje, že musí býti statečný. Též se snaží změnit neblahou situaci a dospět k budoucímu zlepšení (tj. nahradit nadporučíka ideálnějším). Proto je celkově jeho jednání v souladu se socialistickým kódem a dá se jím i vyložit⁴⁷.

V rozporu s tímto systémem ale nejedná ani Ořech. Jen naznačuje, že se Troník snaží zbytečně. Tvrdí, že velitele PTP jsou spíš horšího zrna. Proto se výměnou Mazurka nic nezlepší a může dojít k zhoršení. Nakonec dodává, že je třeba si nadporučíkovy tichosti a skromnosti cenit. Což ale vyznívá směšně, neboť jsou to příznaky jeho zbabělosti (tj. podřízenosti ženě a neschopnosti si sjednat u vojáků respekt). Hlavně tu ale odhaluje, že změna k lepšímu je nemožná. Nelze totiž dosáhnout progresu, neboť pro to nejsou dobré podmínky (viz výše). Tudíž je i v tomto případě ideál Mičurina sadu neuskutečnitelným.

Proto se dá soudit, že tu spisovatel kapitánovo vyjádření uskutečňuje kódem satiry. Takto pak odhaluje iluzornost ideálu Mičurina a jeho sadu (tj. proč je neproveditelným). Proto se dá říci, že tak i realizuje týž znak usvědčení (týmž překřížením) jako dřív.

V obdobném duchu se i nese 6. a 7. část 17. kapitoly. V nich musí Troník vojínům potvrdit aktuálně se šířící zvěst o prodloužení branné služby. Proto na členy svazáckého výboru apeluje: „„*Vy, soudruzi, musíte působit na ostatní soudruhy, vysvětlovat jim, proč bylo nutné sáhnout k tomuto opatření, a přesvědčovat je o správnosti naší politiky.*““ (Švandrlík, 1969, str. 241). Činí tak ale marně. Jasánek pláče a nemůže onomu protažení uvěřit a Anpoš nechce agitovat. Neboť je Bobrova nabídnutá pomoc politrukem odmítnuta, musí vypomoci Kefalín. Ten se ale opije. Řečenému poručíkovi tak nezbývá, než před jednotkou (vzteklající se nad řečeným rozhodnutím) rozesmutněle konstatovat: „„*Soudruzi, je to smutné,*“ *soukal ze sebe zničený poručík, „ale Kefalín se ožral jako svazák!*““ (Švandrlík, 1969, str. 244).

Troník tu tak koná zas jako řádný svazák. Usiluje negativní přístup vojínů PTP změnit a zlepšit tak jejich budoucí přijetí oznámení o prodloužení branné povinnosti. Proto je jeho počínání v souladu se socialistickým systémem a lze ho jím vyložit⁴⁸.

⁴⁷ Viz rozbor kapitol „*Ráj*“ a „*Mičurin*“ knihy „*Šťastný věk*“ (Macura, 1992). Jmenovitě znaků vojáka hrdiny a Mičurina sadařství ve spojitosti snahy transformací zlepšit zlou situaci budoucím progresem.

⁴⁸ Viz interpretace kapitoly „*Mičurin*“ titulu „*Šťastný věk*“ (Macura, 1992). Konkrétně Mičurina sadařství v souvislosti snahy změnou zlepšit špatnou situaci budoucím progresem.

Sama skutečnost ovšem odhaluje, proč je poručíkův úmysl neproveditelný. Nikdo z vojáků se totiž neraduje a většina propadá smutku i vzteku z prodloužení práce v armádě. Budoucnost tak nevnímají jako radostnou, ale žalostnou. Nepočínají si tedy v souladu se socialistickým kódem⁴⁹. Lze tudíž říci, že jejich odmítavý postoj zakládá vůči Troníkovi uvědomělému přístupu směšnost celé situace.

Proto se dá soudit, že i v tomto případě spisovatel realizuje počínání vojínů kódem satiry. Takto pak uskutečňuje (týmž překřížením) tentýž znak usvědčení ideálu Mičurina sadařství z iluzornosti jako v předešlých příhodách.

Nejinak je tomu u příhody počínající 2. části 8. kapitoly. Troník chce totiž zlepšit pracovní výsledky členů ČSM, poněvadž jsou (oproti výkonům politicky nespolehlivých vojáků) podprůměrné. Proto se dohodne se stavbyvedoucím Grygarem, že dá příslušníkům dané organizace vhodnější zaměstnání. Čili takové, v nichž snáz splní plán. Zatímco se tak z Jasánka stává směnař, Kefalín a Pokorný mají být povozníky s koňmi.

Zmíněné vojáky ale povoznictví neláká. S řečeným politrukem se tak prou. Kefalín uvádí strach z ořů, obavy o smrtelné kousnutí kobyly a nebezpečné příhody vlastního děda. Pokorný se strachuje, že po zmrzačení klisnou ho nebude jeho milá chtít. Troník naopak konstatuje: „„*Tím, že překonáte svůj strach a přijmete nové pracovní zařazení, zasadíte ránu imperialistům, kteří počítají s naší slabostí!*“,“ (Švandrlík, 1969, str. 87 – 88).

Dané členy ČSM přesvědčí až vojín Voňavka slovy: „„*Vždyť se vám nabízí přímo jedinečná ulejvárna. Hodíte si na vůz pár pytlů cementu a můžete jezdit kolem stavby celou směnu! Do úkoláku si pak napíšete, co budete chtít!*“,“ (Švandrlík, 1969, str. 88).

V evidencích se pak sice výkony daných příslušníků ČSMlepší, ale doopravdy ne. Poněvadž se ale o tomto reálném nezlepšení uvedený politruk nedozví, řečené povozníky pochválí slovy: „„*Mám z vás radost,*“ *usmíval se Troník. „Činíte se jako svazáci, tak to má být! Poctivá práce je nejlepší agitace, soudruzi!*“,“ (Švandrlík, 1969, str. 89). Ocení je tak za něco, co ve skutečnosti nedělají. Proto jeho chvála vyznívá směšně.

Celkově si tu však výše jmenovaný politruk počíná jako svědomitý soudruh. Snaží se změnou zlepšit žalostné pracovní výsledky svazáků na optimistické. Čili usiluje těmto jedincům dopomoci do budoucna plnit plán.

⁴⁹ Viz výklad kapitoly „*Ráj*“ knížky „*Šťastný věk*“ (Macura, 1992). Rozpor je u znaků: vnímání budoucnosti jako šťastného věku, odmítnutí příznaků smutku, veselé práce.

Též naznačuje, že pracoviště tehdejší ČSR je místem boje svazáků (tzn. Kefalína a Pokorného) se Západem (imperialisty). A nakonec, dobře odvedená práce je mu čímsi radostným (viz pochvala). Celkově je tak jeho počínání v souladu se socialistickým systémem a je v něm objasnitelné⁵⁰.

To se ale nedá říci o následném konání zmíněných členů ČSM, neboť je s tímto kódem v rozporu⁵¹. Práci s oří totiž vnímají negativně a později ji přijímají pouze kvůli úmyslu podvádět. Jelikož se ale na jejich úskok nepřijde a nepřiznají se k němu, v dobré víře jsou za své výkony pochváleny. Což ve výsledku působí absurdně směšně.

Lze tak soudit, že spisovatel skrz jejich chování satiruje. Takto odhaluje, že dospět změnou ke zlepšení u vojínů PTP nejde. Tím tudíž ukazuje snahu zmíněného poručíka jako marnou. Čili poukazuje na nemožnost uskutečnit v praxi ideál Mičurinova sadu (vč. jeho skvělých plodů). Neboli prezentuje týž znak (týmž kódovým překřížením) jako v dřívějších uvedených příhodách.

Podobně je tomu pak i u příhody začínající 1. částí 9. kapitoly. Na popud desátníka Fišera se totiž vojín obrací na Troníka s prosbou, že chtějí hrát s dívkami v Janovicích divadlo. I když je jim pravou záminkou nestřežená volnost v městečku (zvláště kvůli sexu), líčí své přání jako vůli činit osvětu. Neboť chce ale daný politruk vyjít vojákům vstříc a Hamáček (i přes počáteční odpor) s žádostí souhlasí, přípravy představení můžou začít.

Po Troníkovu výběru kádrově vhodných herců si řečený politruk umane, že je třeba sehrát hru týkající se současnosti. Míni totiž, že: „*Lidé potřebují, abychom je utvrdili v jejich socialistickém smýšlení, které je stále narušováno ideologickou diverzí ze Západu! Pomoci tápajícím a dodat víru těm ostatním – to je naše povinnost!*“,“ (Švandrlík, 1969, str. 106). Slibuje si tak, že divadelnictví zlepší (výše citovanou) aktuální špatnou situaci. A dokonce i naznačuje, že posílí narušenou vážnost jednotky v očích civilistů. Proto mu divadlo vcelku připadá jako vítaná změna.

I přes jeho optimistická očekávání však dochází k opaku. Před bojovou pohotovostí se totiž člen divadla PTP vojín Kefalín nepovoleně vytrácí z vojenského tábora do Janovic. Zde míni mít styk s vdovou Šošolákovou, neboť je to součást jeho většího záměru.

⁵⁰ Viz rozbor kapitol „*Ráj*“, „*Poslední bitva*“, „*Mičurin*“ knihy „*Šťastný věk*“ (Macura, 1992). Konkrétně znaků veselé práce, plánu, Mičurinova sadařství (tj. úsilí transformací do budoucna zlepšit cosi zlé), motivu všudypřítomné fronty (tj. asociace s pracovištěm).

⁵¹ Viz výklad kapitoly „*Ráj*“ titulu „*Šťastný věk*“ (Macura, 1992). Rozpor je u znaků: odmítnutí smutku či radostné práce.

Místní dívky se totiž bojí pomluv, a proto nechtějí hrát v divadle s vojáky. Proto musí veřejnost získat pocit, že vojíni PTP mají své milé a o děvčata se nezajímají. Tudíž Kefalín soudí, že poměr s uvedenou vdovou mu v tomto pomůže.

Když se však Kefalín do tábora vrátí, má malér. Jednotka je totiž přesunuta jinam, takže je jeho absence nadřizeným zřejmá. Když se tedy s nimi setkává, Troník mu vyčiní: „*Místo abyste byl opora, tak jste dezertér!*“, (Švandrlík, 1969, str. 123). Místo studu však daný delikvent jen vysvětlí, že styk se zmíněnou vdovou je doopravdy obětí učiněnou pro úspěch divadla. V každém případě je však za tento čin potrestán a ničemu jím nepomůže. Pouze zklame důvěru řečeného politruka a v souvislosti divadla na něj vrhne špatné světlo.

I přes tento neúspěch si aspoň Troník počíná jako řádný soudruh. Chce totiž zlepšit a změnit nedobrá stav (tj. narušenou vážnost PTP, rušivé vlivy Západu) tak, že povolí založit armádní divadlo. Proto i čeká budoucí progres (osvětu, lepší vztah s veřejností). Tudíž je jeho jednání v souladu se socialistickým kódem a lze ho jím vyložit⁵².

Jinak je to u Kefalína. Koná sice soudržně vůči ostatním hercům a styk s vdovou má kvůli úspěchu divadla, ale též opouští hranice vojenského tábora. Přitom tak činí tajně a bez povolení. Což však platí i o daném poměru, neboť je neveřejně známý jeho nadřizeným. S ohledem na kód socialismu je tak jeho chování rozporuplné⁵³. Tím je však zároveň směšné a dá se tak vnímat jako spisovatelem realizované kódem satiry.

Neboť tu ale Troník při úsilí cosi zlepšit selhává, je zas jeho snaha marná. Čili se dá říci, že zde spisovatel usvědčuje ideál Mičurina sadařství z iluzornosti. Neboli zde líčí týž znak (týmž způsobem překřížení) jako dřív.

Nejinak je tomu i u incidentu 7. části 16. kapitoly. Vojín Anpoš tu totiž podezřívá svou ženu s nevěry, tudíž žádá o pomoc Troníka. Ten mu poradí ji za přítomnosti svědků chytit při činu, protože jen tak získá jistotu a šanci na rozvod. Neboť chce však daný voják tuto věc řešit v tajnosti, požádá úzký okruh lidí o řečené svědčení. Nakonec ale brzo ráno neúmyslně vzbudí celou rotu křikem: „*„Souložili! Souložili! Všichni jsme je viděli, jak souložili! Mám vyhráno!*“,“ (Švandrlík, 1969, str. 229). Dá tak vědět všem, co se děje. Ani přes své zjištění se ale nakonec neraduje, jelikož si pro sebe napíše: „*Můj život nemá cenu. Nemůžu bez ní žít. Snad mi odpustí, když ji odprosím.*“, (Švandrlík, 1969, str. 229).

⁵² Viz rozbor kapitoly „*Mičurin*“ knížky „*Šťastný věk*“ (Macura, 1992) a to znaku Mičurina sadařství.

⁵³ Viz výklad kapitol „*Ráj*“, „*Domov*“ knihy „*Šťastný věk*“ (Macura, 1992). Jmenovitě pozitivní soudržnosti a negativního utajeného poměru v kombinaci s příznakem exulantství (tj. zrady).

V zásadě si tak zde Troník počíná jako uvědomělý soudruh. Snaží se totiž změnit podezření z nevěry na jistotu a tím pomoci danému vojínovi k rozvodu (tj. zlepšit jeho špatnou situaci). Navíc i naznačuje, že utajený milenecký poměr je špatným. Proto je jeho počínání i v souladu se socialistickým systémem a je jím objasnitelné⁵⁴.

Nakonec je ale jeho úsilí marné. Anpoš sice svou ženu usvědčí z nevěry a vykřičí to do celého světa, ale pak toho lituje. Jeho situace se tak nijak nezlepší. Jen působí směšně.

Dá se tak říci, že jeho konáním spisovatel satiruje Mičurina a jeho sadu. Tím jej pak usvědčuje z iluzornosti (tj. úspěšné nerealizovatelnosti v praxi). Tak i uskutečňuje též znak odhalení falešnosti zmíněného ideálu (týmž kódovým překřížením) jako v předcházejících příhodách. Troník ostatně opět nic nezmění a nezlepší, ale zas selže.

⁵⁴ Viz výklad kapitol „*Mičurin*“, „*Domov*“ knihy „*Šťastný věk*“ (Macura, 1992). Konkrétně negativního utajeného poměru a pozitivního symbolu Mičurinova sadařství.

Poručík Hamáček

I když má řada postav důstojníků PTP dohledatelnou předlohu ve skutečných vojácích, neplatí to pro poručíka Hamáčka.

Pejčoch to ostatně tvrdí v knize „*Od Švejka k Terazkymu*“ (2015). Konstatuje totiž, že se o předobrazu této literární figury zmiňuje pouze autor prózy „*Černí baroni*“ (1969). Samotný Miloslav Švandrlík ve svých memoárech uvádí, že se důstojník opravdu nazývá Hamáček a slouží na postu velitele 1. roty 1. technického praporu (Pejčoch, 2015, str. 116). Ale ani on se neobtěžuje odkázat na relevantní pramen, jaký by toto vše potvrzoval.

Nelze proto říci, že je Hamáček odvozen od někoho reálného. Proto se spisovatelova satira v souvislosti jeho osobnosti dá vztáhnout jen na socialismus, neboť daná postava jedná v souladu s ním.

Je tomuto tak přítom již od první chvíle, co se v příběhu objevuje (tj. ve 2. úseku 1. kapitoly). Už tehdy se totiž Hamáček prezentuje jako řádný soudruh, poněvadž poučuje vojíny o jejich povinnostech při obraně socialistické vlasti. Zvláště pak upozorňuje, že pro obranyschopnost je nutné se očkovat. Proto také podotýká: „*Jedině zdravěj voják odolá nepříteli!... Proto nyní dostanete injekci! Doufám, že mi tu nikdo nebude omdlívat a nebude tak neuvědomělý, aby dostal horečku! To by byl padavka a padavkové nemám rád.*“ (Švandrlík, 1969, str. 9).

Daný poručík si tak zde počíná jako svazák. Československému vojákovi rozumí jako obránci domoviny a i předjímá, že se případnému nepříteli člen armády ubrání jen stane-li zdravím. Proto i předem plánuje, že každý z vojínů dostane vakcínu. Zároveň pak dává do souvislostí vzdor nemoci (tj. posílení se proti ní očkováním) a boj s protivníky. Proto je jeho jednání v souladu s hodnotami socialistického systému a je jím vyložitelné⁵⁵.

To se ale nedá říci o počínání vojína redaktora Jasánka, jež následuje po citovaném projevu poručíka. Řečený novinář se totiž nechce očkovat, a proto protestuje: „*Ne! Ne! Mne nebodejte! Mne nesmíte bodat!*“ (Švandrlík, 1969, str. 9). Na rozdíl od ostatních vojáků si tak jako jediný počíná hystericky a odmítavě. Přitom jako záminku nevěle uvádí slabost na prsa. I když nakonec pod nátlakem k vakcinaci svolí, zachová se směšně: nechá se bodnout před všemi do zadku a omdlí. Celkově se tak ztrapní.

⁵⁵ Viz rozbor kapitol „*Ráj*“ a „*Poslední bitva*“ knihy „*Šťastný věk*“ (Macura, 1992). Jmenovitě znaků vojáka, plánu a boje za uchránění míru (konkrétně v souvislosti vzdorování nemoci).

Jasánek si zde tudíž nepočíná jako řádný soudruh, ačkoli je zapáleným komunistou. Vybočuje z kolektivu vojínů a rozhoduje se individualisticky, poněvadž se oproti ostatním odmítá vakcinovat. Nebere proto v potaz roli vojáka i potřebu být zdravý. Nezhledňuje, že je nutné se pro obranu a strážení vlasti před nepřáteli očkovat. A navíc je ze situace smutný a kazí poručíkovy plány. Proto je jeho konání v rozporu se socialistickým systémem a dá se v něm vyložit jako negativní⁵⁶.

Zároveň se dá považovat za spisovatelem realizované v kódu satiry. Toto jednání je totiž v přímém rozporu s poručíkovým. To proto, že Hamáček vojáky seznamuje s plánem je bezproblémově naočkovat a přitom to oznamuje jako předem hotovou věc. Jasánek ale tuto představu narušuje, čímž celou záležitost činí problematickou. Tím proto důstojníkův záměr v praxi nabývá trhlíny. Vážou se tak na něj obtíže, které jej podkopávají. V důsledku tedy nenastává nic příjemného, ale cosi negativního (např. hysterie, smutek a mdloby).

Takže má-li plán v systému socialismu poukazovat do budoucna a předestírat tak příchod šťastného věku, pak v tomto případě dochází k opaku. Kvůli komplikacím totiž nastává jen něco záporného. Tím se tudíž vyvrací, že budoucnost musí být radostná.

Lze proto soudit, že spisovatel překřížením kódu socialismu a satiry usvědčuje ideál plánu z iluzornosti (tj. tvoří znak jeho demystifikace). Zatímco první z těchto systémů je tu ale výrazem lži, druhý prezentuje pravdivý obsah o skutečnosti (resp. o nepravdivosti motivu plánování poukazujícího na šťastnou budoucnost).

Daný poručík potom ve spojitosti tohoto znaku sehrává specifickou roli. Představuje totiž plán, jenž se v praxi zproblematizuje a znegativní. Tento záměr ale nepopisuje jen cíl, avšak i svého pronaseče. Čili jakoby jeho osobnost zakládá. O tom i svědčí věta, jíž řečený důstojník pronáší v 1. části 5. kapitoly: „*Hamáček znamená, že se plán bude plnit aspoň na sto padesát procent!*“,“ (Švandrlík, 1969, str. 49). Což značí, že si tohoto vojáka lze přímo asociovat se zmíněným ideálem plánování. Sám se s ním ostatně srovnává, sebestiště ho líčí jako již předem hotovou věc, poukazuje jím do budoucna a idealizuje si jej jako pozitivní výsledek. Neboli nastiňuje ho v souladu se socialistickým systémem⁵⁷.

Nejinak je tomu i v 2. části 2. kapitoly. Hamáček zde totiž plánuje a předem vojíny seznamuje s jistým záměrem – zvesela zpívat krásné československé písně.

⁵⁶ Viz rozbor kapitol „*Ráj*“ a „*Poslední bitva*“ knihy „*Šťastný věk*“ (Macura, 1992). Jmenovitě znaků vojáka, odmítání individuality a osobního žalu, plánu, boje za uchránění míru (v souvislosti vzdoru nemoci).

⁵⁷ Viz výklad první kapitoly titulu „*Šťastný věk*“ (Macura, 1992). Konkrétně plánu.

Přítom nežádá úžasné výkony, neboť u vojinů respektuje absenci hudebního sluchu. Proto si dosažením daného cíle jen přeje zahnat strasti a vnést do srdcí vojáků optimismus. Žádá tak jenom disciplínu při splnění úkolu. Kvůli tomu i ohledně písni dodává: „*Proto je budeme radostně zpívat a běda tomu, kdo se bude ulejšvat!*“, (Švandrlík, 1969, str. 20).

Hamáček si tu tak počíná jako řádný soudruh. Podřízeným nařizuje společně vesele zpívat a naznačuje jim potřebu se přítom kolektivně semknout. Tím míní provést budoucí plán, jež má zpívajícím přinést radost i odstranit smutek. Jeho jednání je zde tak v souladu se socialistickým systémem⁵⁸.

To už se nedá říci o následném počínání vojinů PTP. Třeba kněz Štětka je (pro svou dovednost číst v notách) pověřen předzpěvovat. To ale odmítne, neboť je na něj (kvůli posuvkám) příslušná partitura těžká. Což muzikálně nevzdělaného Hamáčka vyvede z míry, jelikož pronese: „„*To jste farář, když se bojíte křížků?*“, *podivil se poručík. „Vy k nim máte mít ten nejvřelejší poměr! Jenom se nevymlouvejte a začněte!*“,“ (Švandrlík, 1969, str. 20). Tím se tak (pro teologovu neochotu spolupracovat) daný důstojník ztrapní, neboť projeví svou neznalost rozdílů mezi hudebními značkami a symboly křesťanství.

Problémovost situace ale stupňuje i zbytek roty, neboť nikdo nechce v předzpívání Štětka zastoupit. Když navíc soutěž o nejlepší bojovou píseň vyhraje Jasánek, vojiny to nenadchne. Jeho socialisticky propagandistický příspěvek (o záporech či úskocích západu a obranyschopnosti východních vojáků při bránění vlasti⁵⁹) totiž odmítnou pět.

Hamáčka zas rozčílí text Jakšíka, neboť velebí surovou přírodu. Proto jej i považuje za provokaci. Což je logické, protože v socialistickém systému je divočina (oproti sadu) čímsi negativním⁶⁰.

Znechucen je také Jasánek, když vidí píseň od Kefalína. Ta je totiž (i přes oblibu u branců) v neshodě se socialistickými představami⁶¹. To proto, že líčí vojáka záporně. Přiznává mu zdravotní neduhy (plic, srdce atd.) a nastiňuje, že se těší na konec služby. Též se i vysmívá jeho bojeschopnosti, neboť se ohání krumpáčem i lopatou a ne puškou.

⁵⁸ Viz rozbor kapitol „*Ráj*“ a „*Poslední bitva*“ knihy „*Šťastný věk*“ (Macura, 1992). Jmenovitě znaků plánu, všelidového sepětí, soudružnosti, svazáctví (tj. veselého zpívání), negativního vnímání smutku (tj. strastí).

⁵⁹ U tohoto počínu lze spatřit přítomnost motivů, o nichž se zmiňuje rozbor týchž kapitol téhož titulu jako v předchozí poznámce pod čarou. Zvláště znaků vojáka-hrdiny strážícího vlast, kontrastu kladů Východu vůči negativům Západu, mládeže, válkychtivosti západních zemí a mírumilovnosti východních.

⁶⁰ Viz výklad kapitoly „*Mičurin*“ knihy „*Šťastný věk*“ (Macura, 1992) v souvislosti stejnojmenného znaku.

⁶¹ Viz interpretace první kapitoly sborníku „*Šťastný věk*“ (Macura, 1992). Konkrétně je tu rozpor v připisování československému vojákovi a jeho schopnosti strážít negativní rysy. Takto se totiž naznačuje, že vůbec není obranyschopným.

Celkově je tak toto problémové konání nešťastné. Proto je v rozporu s poručíkovým plánem, neboť radostné pění ani optimismus nenastává. Záměr, co se napohled jeví jako předem hotová věc, se tak v praxi mění v katastrofu. Kvůli obtížím nabývá trhlin, čímž se jeho myšlenka podkopává. Znovu tak nastává jen cosi záporného (např. nechut' pět píseň od Jasánka, nevěle spolupracovat, zesměšnění PTP).

Zároveň je však toto počínání směšné, neboť je v kontrastu s Hamáčkovým cílem a odhaluje jej jako neuskutečnitelný. Proto lze o tomto konání soudit, že ho spisovatel realizuje kódem satiry. Tudíž se dá říci, že zde uskutečňuje týž znak (týmž způsobem překřížení systémů) jako v předchozí příhodě.

Nejinak je tomu v 1. části 5. kapitoly. Tehdy totiž Hamáček (ve spojitosti skončení přijímače) vojáky seznamuje o jejich nadcházejících povinnostech. Konkrétně úkolu plnit pracovní plány, jež jsou pro ně přichystány. Což ostatně opodstatňuje slovy: „*Jelikož jste narukovali k zvláštnímu útvaru, vaší povinnosti teď bude co? Vaší povinností bude makat.*“ (Švandrlík, 1969, str. 49). Po vojínech pak žádá i ukázněný a poctivý přístup. Též po nich ale chce pozitivní výsledky v zaměstnáních (tj. dosahovat svých výkonů aspoň na 150 %). Proto nakonec hrozí, že s lajdáky zatočí.

Počíná si tak jako dřív. Zdůrazňuje úlohu plánu a líčí jej jako předem hotovou věc. Očekává jím dosažení budoucích pozitivních výsledků (v podaném výkonu či v zušlechtnění vojáků). Podotýká, že kolektivní práce musí mít pozitivní rysy (poctivost, ukázněnost) a ne negativní (lelkování). Proto je i jeho jednání v souladu se socialistickým systémem⁶².

To ale nelze říci o následném konání branců PTP. Černík v další kapitole simuluje bolest, neboť nechce nastoupit do zaměstnání. Jasánek se v zaměstnání omylem zmrzačí krumpáčem a skončí na ošetřovně. Později se i nechá svést svazačkou a na povinnosti zapomene. Bakši se při pracování vymlouvá na obtíže s močovým měchýřem, které mu znemožňují podat dobré výkony venku v zimě.

V těchto veselých příhodách se tak Hamáčkův nastíněný plán komplikuje. Proto lze říci, že je spisovatel též realizuje kódem satiry. Dá se tak soudit, že jeho záměr je tu tentýž jako dřív: představit znak usvědčující ideál plánu (poukazujícího na šťastnou budoucnost) ze lži. Respektive prezentovat jej takto překřížením výše zmíněné dvojice systémů.

⁶² Viz rozbor kapitoly „Ráj“ knihy „*Šťastný věk*“ (Macura, 1992). Jmenovitě znaků plánu, společné práce.

Kapitán Ořech

Kapitán Ořech je jedním z politruků PTP, jež se v próze „*Černí baroni*“ (1969) objevují. V jejím příběhu má přitom většinou roli propagátora socialismu. Proto je i s touto úlohou řada jeho příhod spjatá. Nejinak laděné zážitky má ale jeho skutečná předloha.

Pejčoch to ostatně uvádí v titulu „*Od Švejka k Terazkymu*“ (2015). V něm totiž též srovnává danou postavu s jejím předobrazem. Proto krom výčtu jejích rysů (sympatičnosti a podezřívavosti podřízených z nekalosti) zmiňuje, že její vzor je také v době líčené prózou zástupcem pro věci politické na Zelené Hoře. Avšak upozorňuje, že voják stávající se této literární figuře předlohou se doopravdy jmenuje „*Josef Vořechovský...*“ (Pejčoch, 2015, str. 131). Podotýká tak, že se ve jméně vzájemně liší.

Na základě výše konstatovaného lze proto soudit, že Ořech má podobně jako další postavy románu reálnou předlohu. Satirické narážky se tedy v jeho případě vztahují na jím hájený socialistický systém i na jeho předobraz. Neduhy se tudíž prostřednictvím něj odhalují u obojího. Neboť je ale jeho role zmíněna jako propagátorská, dá se u něho očekávat právě spisovatelovo zesměšnění propagandy soudružských představ o světě.

A to již od první chvíle, co se objevuje v příběhu (tzn. v 6. úseku 4. kapitoly). Už tehdy se totiž prezentuje jako agitátor. Ve spojitosti estrády pořádané na závěr přijímače nováčků k PTP se totiž zkraje ujímá role moderátora a prohlašuje: „*„Vítám vás na dnešní estrádu, která bude dokumentovat sepětí naší armády s pracujícím lidem. Vy v závodech i my v ozbrojených silách jsme vždycky připraveni vypořádat se s úskoky imperialistů, kteří jsou všude. Jsme ostražití a bdělí, jak vy v závodech, tak i my v ozbrojených silách.*“ (Švandrlík, 1969, str. 45). Celou akci tak začíná socialistickým vyzdvihnutím sepětí lidu.

Daný kapitán si zde tudíž počíná jako svazák. Nastihuje kontrast mezi tehdejší ČSR (coby zemí východního bloku) a nesocialistickými státy západu. Československý lid líčí jako připravený bojovat za uchránění vlastního bezpečí, zatímco kapitalistické režimy popisuje jako ochotné jej ohrožovat. Naznačuje, že se národ stále zúčastňuje probíhajícího zápasu za mír. A signalizuje, že armádní působiště a obyčejná pracoviště představují pomyslnou frontovou linii tohoto střetu.

Současně jedná jako svazák i proto, že upozorňuje na symboličnost dané estrády. Poukazuje totiž na to, že tento pořad reprezentuje kolektivní sepětí celkového lidu a jeho kvalit (tj., ostražitost, jednotnost, obranyschopnost, připravenost a bdělost).

Proto se dá říci, že Ořech jedná v souladu s hodnotami socialistického systému⁶³. Takže se dá toto jeho výše rozvedené počínání též jím objasnit.

Jinak je tomu ale u chování účinkujících a diváků estrády. Klasika hraná kvartetem teologů totiž vzbuzuje v hledišti nevěli, jež je však muzikantům lhostejná. Tuto nelibost sice Kefalín vyřeší přemluvením kouzelníka Pavla k okamžitému předvedení triků, avšak pak vypadá situace na pódiu směšně. To proto, že naráz vystupuje iluzionista s nízkým uměním a hudební těleso s vysokým. I když je tak publikum nakonec nadšené, nevážné opičky vedle seriózní skladby kazí výsledný dojem (tj. z důvodu vzájemného nesouladu).

Tuto absurdnost vystoupení pak vyhrocuje i oznámení poručíka Homoly. Soukromě totiž Haluškovi sdělí, že vojáci končící brannou povinnost zrovna decimují místní kino a putyku. Čili že neberou ohled na živnost občanů a dělají si cokoli dle své libovůle. Na toto hlášení ale Terazky překvapivě reaguje slovy: „„*Já to tůšil!*“ *vydechl potom žalostně. „Mně se dnes v noci zdálo o presidentovi!*““ (Švandrlík, 1969, str. 46). Neboli kupodivu si asociuje danou decimaci s politikem, ačkoli mezi nimi není evidentní přímá spojitost. Což nakonec působí zábavně.

Zatímco tak spisovatel slovy kapitána Ořecha vyjadřuje idealizovanou představu socialistického systému, následující výše popsané chování vojáků i diváků ji narušuje a tím zpochybňuje. I když se tak v projevu daného důstojníka líčí úzké sepětí civilistů a vojáků (resp. kolektivní spětí celého lidu), následné počínání publika i vojínů tomu neodpovídá. Mezi kvartetem a diváctvem, hudebníky a iluzionistou, končícími odvedenci a živnostníky, asociovaným prezidentem a výtržníky se tak jasně prokazuje absence společné sepnutosti.

Je tak možné soudit, že spisovatel takto pomocí kódu satiry odhaluje socialistický ideál o kolektivním sepětí celkového lidu jako falešný. V různých ohledech totiž autor vtípně ukazuje, kde všude mezi lidmi panuje nesoulad. Proto vzpomenutá estráda nakonec neprezentuje spětí národa, avšak jeho disharmonii.

Je-li proto kapitánova výše uvedená představa o úloze estrády ztotožnitelná s rolí spartakiády (tj. vyjadřovat zmíněnou sepnutost), pak je v kombinaci s chováním ostatních v příhodě usvědčena jako iluzorní.

⁶³ Viz rozbor kapitol „*Poslední bitva*“, „*Spartakiáda*“ knihy „*Šťastný věk*“ (Macura, 1992). Jmenovitě znaků kontrastu mírumilovného východu a válečnického západu, všudypřítomné fronty, symbolu stálého boje za uchránění míru. Dále pak i motivů Spartakiády (tj. obranyschopnosti, kolektivního sepětí celkového lidu, prezentování kvalit národa, jednotnosti).

V návaznosti na to se dá usoudit, že spisovatel takto realizuje překřížením systémů socialismu a satiry znak usvědčující ideál spartakiády z iluzornosti. Zatímco tu ale první zmíněný kód představuje výraz lži, druhý uvádí pravdivý obsah o skutečnosti (resp. o neexistenci kolektivního spění celkového lidu).

Nejinak je tomu i v 6. úseku 15. kapitoly. V ní se nachází Ořech v situaci, kdy má členy PTP podnítit k řádné volební účasti a jednomyslnému zvolení generála Mandela. Má to přitom za úkol proto, že vojáci technického praporu daného kandidáta nenávidí a uvažují o nehlasování pro něj. Řečenému politrukovi tak nezbývá nic jiného, než apelovat na ně slovy: *„Každý z nás má nesmírnou odpovědnost, neboť každý hlas pro kandidáta Národní fronty znamená smrtelný úder do srdce válečných štváčů, fašistických vyvrhelů a jejich přísluhovačů a lokajů! ...My však nejenže splníme svou povinnost, jak to od nás naše krásná socialistická a ustavičně se rozvíjející vlast žádá, ale my to učiníme způsobem, o jakém se dřívějšímu vykořisťovatelskému řádu ani nesnilo! ...V temných dobách kapitalismu, který našemu pracujícímu lidu přinášel jen bídu a hlad, útrapy a hospodářskou krizi, v těchto neradostných dobách lidé volili tajně jako sýčkové bojící se denního světla.... Dnešní doba, plná radostného budování a zvonivého smíchu našich dobře živěných dětí, nám umožňuje, abychom se bez obav, ostychu a jiných nemístných zábran vyslovili pro kandidáta, pro a mír a socialismus.,“* (Švandrlík, 1969, str. 211).

Daný kapitán si tak počíná jako svazák. Nastíňuje kontrast tehdejší blažené ČSR vůči zbídačené minulosti. Vykresluje také současnost jako šťastný věk plný pozitiv (konkrétně blaha, idylčnosti, krásy, úspěšnosti, důvěřivosti) oproti negativům dřívějších dob (tj. selháváním, krizím, temnotě). A v souvislosti voleb i vyzdvihuje motiv všelidového sepětí.

Ořech tak zároveň naznačuje protiklad východního a západního bloku jako kontrast blahomyslného mírumilovného území, jež je nucené se (učiněním dané volby) vypořádat s válkychtivými kapitalistickými státy. Tím tudíž implicitně ztotožňuje hlasování s bojem na pomyslné frontě vůči nesocialistickým nepřátelům.

Současně takto ve spojení s hlasováním vyzdvihuje různé kladné motivy dneška (tj. krásu, vlastenectví, radostnost). Proto zmíněnou volbu i vykresluje jako reflexi štěstivosti současnosti v kontrastu k nešťastnosti minulosti. Lze tak usoudit, že ji asociuje též s představou typickou pro Spartakiádu – ta plní totiž touž úlohu. Zejména kvůli svému důrazu na absolutní kolektivní jednotnost při zvolení generála Mandela.

Na základě tří výše uvedených odstavců se tak dá říci, že je kapitánovo počínání v souladu s hodnotami socialistického systému⁶⁴.

Nejinak je tomu u Ořechova povolebního prohlášení, když už je generálovo zvolení jisté. Po svém dřívějším nátlaku na členy PTP totiž poznamenává: „*Za buržoazní republiky byl takový teror, že když někdo vykřikl >>Ať žije Sovětský svaz! <<, mohl za to dostat až tři měsíce vězení! Naproti tomu dnes voláme při Prvních májích a jiných příležitostech >>Ať žije Sovětský svaz! << všichni a často celé hodiny. Mohu odpovědně prohlásit, soudruzi, že mi není znám případ, že by za takovýto výkřik byl někdo zatčen a uvězněn!*“,“ (Švandrlík, 1969, str. 212). Opět tak vykresluje kontrast mezi socialistickou blaženou přítomností i negativní nesocialistickou minulostí⁶⁵. Tentokrát ale v otázce svobody.

Humornost příhody i citovaného prohlášení tu pak spočívá v mezilidském kontrastu. Zatímco se totiž Ořech na volby a na možnost provolat slávu SSSR dívá jako svazák, jinak je to u voličů z řad PTP. Ti kvůli své nenávisti Mandela nepovažují nucenou účast za radostnou. Natož pak za něco, co mají vykonat bez ostychu a obav. Veřejné hlasování jim totiž nedovoluje rozhodovat se svévolně i sabotovat volení, ale nutí je se pod dozorem uzpůsobit přání daného politruka. Proto tak působí jako diktovaný totalitní tlak.

Když tedy daný kapitán srovnává buržoazní teror se socialistickou přítomností a její svobodou, v souvislosti s řečenou volbou jde o směšný anachronismus. I když se provolat slávu SSSR nezakazuje, nově se nedovolují dříve povolené věci (kupř. nevolit z vlastního rozhodnutí). Dovoluje se (a často i nutí) totiž jen to, co je v souladu s přesvědčením KSČ (resp. s jejím diktátem). Proto se v této příhodě ukazuje (v dané citaci i v hlasování), že v tehdejší ČSR není svoboda, ale nátlakem vynucovaná poslušnost.

Zatímco tak Ořech nastiňuje představu o úžasné současnosti v Československu, přístup členů PTP ji rozporuje. Volí totiž z donucení proti své vůli. Tím tak nastává nesoulad mezi míněním politruka a jeho podřízenými, takže celá situace o hlasování působí směšně a odhaluje kapitánovu idealizaci jako falešnou. Proto lze říci, že právě toto demaskování je spisovatelovou realizací v kódu satiry. Tudíž se dá minit, že zde autor uskutečňuje stejným způsobem překřížení tentýž znak (tj. usvědčení ideálu Spartakiáda o kolektivním sepětí celkového lidu z iluzornosti) jako výše.

⁶⁴ Viz rozbor kapitol „*Ráj*“, „*Poslední bitva*“, „*Spartakiáda*“ knihy „*Šťastný věk*“ (Macura, 1992). Přičemž pořadí souvislostí v daných třech odstavcích tu odpovídá sledu zmíněných pasáží dané Macurovy publikace.

⁶⁵ I v tomto případě je tak jeho jednání v souladu s představami socialistického systému. Viz výklad první kapitoly titulu „*Šťastný věk*“ (Macura, 1992). Konkrétně znaků kladů současnosti a záporů minulosti.

Kolektiv hraničního pole

Díky předešlým interpretacím postav důstojníků PTP mám nyní dostatek materiálu k určení jejich společných rysů. Mohu tak specifikovat jejich skupinu. Čili určit, jak se v příběhu vztahují k literárnímu světu Československa (resp. struktury díla) a jaké hledisko k němu zaujmají. V neposlední řadě i můžu zjistit, co zakládá jejich bezsyžetové konání⁶⁶. A nakonec i zčásti poznat mytologický aspekt prózy „*Černí baroni*“ (1969).

Zkraje přitom můžu říci, že analyzované důstojníky PTP charakterizuje hlavně úzké sepětí se socialistickou ideologií. Z dřívějších rozborů totiž vyvozují, že většinou jednotně jednájí v souladu s ní. Podle ní tudíž v příběhu vnímají svět kolem sebe a tak jej i hodnotí.

Od tohoto se i odvíjí jejich vlastní hlediska. Lze vyvodit, že Haluška zastává názor o potřebě vyzdvihnout aktuální šťastnou přítomnost i budoucnost v Československu a minulost jen hanit. Dá se vyzorovat, že Hamáček je přesvědčen o nutnosti zdůraznit úlohu plánů. Je vidět, že Troník má za nezbytné působit na současné a potenciální svazáky a zlepšit jejich špatné situace. A je evidentní, že Ořech si je jist význačností své propagace lidově demokratických hodnot (hlavně v souvislosti společenských akcí).

V podstatě se však každý z nich shoduje. Snaží se totiž hájit zájmy, které spadají do systému socialismu. Proto jejich dílčí hlediska mohou shrnout pod jediné a to tohoto kódu.

Neboť ale tyto postavy nepřekračují meze zmíněného systému, jsou jimi limitované. Tudíž ani povětšinou neumí vyhodnotit situaci mimo jeho mantinely. Jsou tak kvůli němu charakterově ploché a osobnostně se nerozvíjí. Ten je tudíž zaslepuje a brání jim v pragmatickém rozhodování. Protože jsou jim navíc jeho socialistické ideály (př. mládeže, plánu) směrodatné, často kvůli nim propadají iluzorním představám o světě (kupř. Haluška loví neexistující kunu, Hamáček považuje své plány za předem hotovou věc).

Důsledkem tohoto jejich jednání je však i to, že je předem odhadnutelné (tj. nese se v témž duchu). Neboť je ale opakující se, obvyklé, očekávatelné a jednotvárné, rovněž je bezsyžetové. Proto může ve struktuře daného díla potvrzovat normální podmínky i obecná měřítká spisovatelem reflektované reality a mytologický aspekt.

Pod něj zkraje zařazují povinování se socialistickým povinností. Důstojníci PTP na něm totiž obvykle trvají při plnění různých cílů (např. plánů, agitací).

⁶⁶ Co je to bezsyžetové jednání, objasňuji již dříve. Viz rozbor knihy „*Struktura uměleckého textu*“ (Lotman, 1990) v 7. kapitole „*Teoretické části*“ této diplomové práce.

Nejen ale svých. I po vojínech při jejich činnostech žádají chování hodné soudruhů. Ořech a Troník tak například činí agitací, Haluška kontrolou vojáků a Hamáček příkazy. Takto nakonec stanovují výše vzpomenutou podmínku ve svém světě. Ta pak slouží i jako měřítko pro to, jak se v něm kdo chová (tj. v souladu či rozporu s ní).

Za její podsložku poté považují i nárokování nadřízených vojáků PTP. Ti jsou totiž obvykle rozkazovační kvůli ní. Sami se jí pokouší přidržet a přitom dle ní – ze svojí superiorní nadřazené pozice (dané často vyšší šarží) – organizovat život vojinů. Závazek plnit přání velitelů pomocných technických praporů ji tudíž doplňuje a je další podmínkou a kritériem posouzení chování postav reality dané prózy.

Spolu s ním se i objevuje požadavek na dodržování kázně. Většina důstojníků PTP ji totiž nejen dodržuje, ale i vymáhá. V armádě jsou ostatně povětšinou dobrovolně, tudíž službu pojmají seriózně, uvědoměle a čestně. Proto ji takovou žádají i po vojínech. Disciplinovanost tudíž pokládám za další konvenci a měřítko literární struktury světa zmíněné prózy. Dle ní proto mohu rovněž zhodnotit konání aktérů příběhu.

Vcelku tak u hraničního pole objevuji tři hlavní příznaky světa (tj. mytologického aspektu): povinování se socialistickým povinností, závazek plnit přání velitelů PTP a očekávání disciplinovanosti.

Ve spojitosti s tím posléze vyvstávají na povrch i společné rysy členů pole a to: jednotné hledisko odpovídající kódu socialismu, zaslepenost i limitovanost ideály tohoto systému, poslušnost výše uvedeným konvencím a žádání jejich dodržení, superiorní moc (často daná vyšší šarží), rozkazovačnost, disciplinovanost a její nárokování.

Na základě zde řečeného dále konstatuji, že vše tady doposud uvedené se týká otázky plnění socialistických povinností. Čili vztahu k nim. Nejenže je mi ale v této spojitosti patrný pozitivní poměr k nim ze strany příslušníků pole, ale i jejich ústřednost pro příběh. Kolem nich se totiž točí většina zápletek a dle přístupu k nim se taktéž ukazuje, kdo se jak chová. Neboli, vyznačuje-li se příznaky jedné či druhé opoziční skupiny hranic. Z tohoto důvodu těmto závazkům rozumím jako neutrálnímu společnému jádru obou antitetických hraničních kolektivů. Tudíž si je vykládám coby měřítko kategorizace postav.

V souvislosti prvé výše interpretované skupiny však navíc spatřuji, že je dominantní. Jinak řečeno, že je spisovatelem reflektovaný svět pod její správou. Proto se i jeho další podmínky týkají jejího chápání reality. Ta tak nabývá dodatečných prostorových rysů.

Například u antiteze vrch-spodek. Tu tak vnímám jakožto opozici socialistického i nesocialistického. Zatímco prvé se pojí s pohybem kupředu (tj. pokrokovostí) a radostnou československou přítomností jistě ústící v lepší budoucnost, druhé se týká posunu vzad (zpátečnictví) a žalostné minulosti. První se zde tak nahlíží pozitivně a idealizuje se, kdežto následné se vnímá negativně a haní se (např. u Haluška ničení stolků, agitací Ořecha). V kontextu příběhu se tato dichotomie pak váže zvláště na přijatelné a nepřijatelné jednání či stavy vojáků PTP (tzn., jak se kdo chová). V zásadě se tak tyto protikladnosti dají posuzovat skrz představy výše uváděného kódu⁶⁷.

Podobně si tu (v souvislosti prostředí) vykládám antiteze uzavřený a otevřený. Prvé se totiž v příběhu pojí se zeměmi východního bloku, druhé se státy západního (příp. s čímsi s rysy nesocialistické minulosti). Zatímco první sféra je pak (v očích řady důstojníků PTP) líčena jakožto bezpečná i dobrá, další se vykresluje jako nebezpečná a zlá (kupř. v Troníkových plamenných agitacích).

V příběhu se ovšem tato dichotomie nejzřetelněji ukazuje ve spojitosti aktuálně zaujatých pozic či poloh postav, protože se tehdy vyznačují příznaky jedné z těchto opozic. Například Haluška ve chvíli ničení buržoazních stolků jistě spadá pod uzavřené prostředí, neboť se tehdy bezvýhradně nachází v postavení zastávce socialistických hodnot. Celkově lze ale soudit, že se i tato opozice řídí podmínkami socialistického kódu⁶⁸.

Proto rovněž závěrem soudím, že spisovatel vykresluje realitu na podkladě modelu československé socialistické kultury. V souvislosti s tím pak reflektuje obvyklý obraz ČSR v historické epoše padesátých let minulého století (tj. jediném období existence PTP). Čili souhrnně líčí tento svět a život lidí v něm. Konkrétně osob z prostředí základní vojenské služby. Právě jich se tak týká mytologický aspekt zmíněné prózy spolu s výše nastíněnými životními podmínkami probranými ve spojitosti členů hraničního pole.

⁶⁷ Viz rozbor knihy „Šťastný věk“ (Macura, 1992). Třeba kapitol „Ráj“, „Poslední bitva“ a „Spartakiáda“.

⁶⁸ Pramen tohoto tvrzení je též jako v předešlé poznámce pod čarou.

Skupina hraničního antipole

Předešlé analýzy důstojníků PTP mnohdy doprovází i výklad konání postav branců. Proto pomocí nich můžu určit společné rysy odvedenců a tak i specifikovat jejich kolektiv. Tím chci vymezit, jaký mají poměr i hledisko vůči literárnímu světu Československa (resp. struktura díla). Též tak míním stanovit, co zakládá jejich bezsyžetové jednání. A nakonec si tím přeji poznat další stránky mytologického aspektu prózy „*Černí baroni*“ (1969).

Zkraje přitom uvádím, že branci se – na rozdíl od důstojníků PTP – nevyznačují jednotnou ideologií. Z dřívějších rozborů je mi to ostatně patrné.

Zatímco má například Jasánek v příhodě s vakcinací nutkání protivit se očkování a koná v rozporu se socialistickým systémem, v soutěži o bojovou píseň jedná převážně⁶⁹ v souladu s ním. Ačkoliv je Pokorný členem ČSM, při povoznictví se neostýchá podvádět (tzn., nejednat jako řádný svazák). Třebaže se má kulak Vata při agitaci poručíka Troníka projevit jako ukázněný soudruh, namísto toho se rozhodne spát. Podobně je tomu pak také v dalších probraných případech.

Společným rysem branců je tedy absence trvalé ideologické shody. Tyto postavy se tak rozhodují svébytně dle svých aktuálních priorit. Oproti členům hraničního pole (svorně hájících socialistické mínění o světě) se tudíž liší.

Tato jejich odlišnost je ale tím, co zakládá spisovatelovo hledisko. To je totiž dáno kódem satiry, jež v dané próze pracuje na principu nastíněné neshody. Ta totiž slouží coby prostředek tohoto systému k usvědčení socialistického jazyka z nějaké lži⁷⁰. Právě nesoulad tak obvykle odhaluje, v čem jsou ideály důstojníků PTP iluzorní (např. v idealizaci plánu). Svým kontrastním odporem tedy rozpor ukazuje faleš, co nemusí být na pohled zřejmá. Nejčastěji potom formou brancova řádného nevyhovění jakémusi nároku řečených velitelů, jelikož se tehdy naplno nemůžou potvrdit ani konkrétní představy uvedené ideologie.

Toto selhání je tak i vypovídající hodnotou o členech antipole. Je jim přitom natolik typickým rysem, že je po celý příběh v rozličných podobách provází. Pojednou je to třeba při nesplnění Hamáčkových plánů, podruhé u nedodržení kázně během vánočních svátků, potřetí na Ořechově akci (zvláště kvůli jejich vyvolání vzájemného nesouladu mezi lidmi).

⁶⁹ Nepočíná si bezvýhradně v souladu s ním proto, že je vzápětí neradostným kvůli písni vojína Kefalína.

⁷⁰ Lze tak říci, že struktura prózy „*Černí baroni*“ (1969) se realizuje vnějším překódováním zmíněných kódů. Zatímco prvý je tu výrazem lži, druhý líčí pravdivý obsah o realitě (resp. o falši socialistického ideálu).

V tomto směru se tudíž branci PTP nestávají dokonalými socialistickými vojáky či perfektními soudruhy bez poskvrnky. Neboli se neumí zbavit nálepky druhořadých členů armády. Takže ani nemohou být plně oddanými stoupenci socialistického kódu. V tom tak spočívá jejich limitovanost, která jim po způsobu pomyslné koule u nohy brání v pohybu či rozvoji. Čili je viníkem toho, že jsou v nastíněném ohledu charakterově ploší.

V důsledku toho často nějak jednájí (či jsou ve stavu) v rozporu se socialistickým systémem. Proto bývá jejich konání předem odhadnutelné jako v něčem nesocialistické. Z tohoto úhlu je tak opakující se, jednotvárné, očekávatelné i obvyklé. Čili je bezsyžetové. Proto dokáže ve struktuře zmíněného díla potvrzovat normální podmínky i měřítko spisovatelem reflektované reality a tím mytologický aspekt.

Například ve spojitosti představeného povinování se socialistickým povinností. Ačkoli to představuje měřítko chování v armádě a důstojníci PTP na něm trvají, pro brance zpravidla reprezentuje cosi problematického. Při svých činnostech se totiž často nechovají jako vzorní soudruzi (ať už nechtějí či nemohou). Proto mnohdy při plnění rozličných cílů vykazují nedostatky a selhávají (např. Hamáčkovy plány nesplní kvůli svým hendikepům). Tudíž odhalují, že je toto neuspívání pro vykonavatele branné služby normální. Neboli ukazují, že pro tuto sociální skupinu (v historické éře reflektované příběhem) je to obvyklé.

Totéž pak platí o nevyhovění nárokům nadřazených vojáků PTP, neboť jmenované povinování je obvykle prezentováno skrze ně. Zmíněná selhávání se tudíž vztahují i na ně.

Nejinak je tomu ve spojitosti (v předešlé kapitole řečeného) požadavku na dodržení kázně. Zpravidla totiž odvedenci vykazují nedostatky disciplíny. Nejpatrněji je tomu tak v probrané závěrečné příhodě, protože si v ní mnozí z nich počínají (z důvodu prodloužení své působnosti v armádě) neurvale, neuvědoměle i neukázněně. I nedisciplinovat je proto v reflektovaném světě dané prózy příznačná jedincům plnicím základní vojenskou službu.

Tyto výše nastíněné nedostatky se ale neváží jenom na řady nováčků s šarží vojína. Taktéž je mají jednotlivci s vyšší hodností, jež jsou nuceni do nedobrovolné práce v PTP. Například je má desátník Fišer v interpretované příhodě o divadle, neboť se chce pustit do divadelnické činnosti jen kvůli šanci mít vztah s janovickými děvčaty (tj. neukázněnému počínání). Stejně tak jimi oplývají další jedinci téhož postavení – viz (Švandrlík, 1969, str. 30). Pro osoby s danými neduhy tak platí, že jejich skupina se nelimituje na jedinou frčku.

Dál je jim i společná submisivita, jelikož se zodpovídají komusi výše postavenému. Proto ani vesměs nejsou nijak zvlášť dominantní.

V poslední řadě se vyznačují i již vykresleným rysem nedostatečnosti. Ten přitom u nich nabývá různých podob. Například Sajner je duševně postižený, Kefalín s Pokorným a Jasánkem jsou tělesně hendikepovanými, Bobr má ideologicky nepřijatelnou minulost a někteří jedinci (kupř. kulaci Vata a Horák) patří pod vyloučené sociální vrstvy. Jiní se zas jen nechtějí držet pravidel v ČSLA (třeba desátník Fišer). Celkově se potom tento jejich společný atribut často nějakým způsobem záporně promítá do daného neplnění požadavků důstojníků PTP. Proto je i jejich poměr k socialistickým povinnostem (po nějaké stránce) záporným. Ponejvíce je to patrné v analyzované poslední části řečené prózy, neboť v ní prodloužení základní vojenské služby nepřijímají pozitivně.

Vcelku se tak u příslušníků hraničního antipole objevují následné rysy: nejednotné nestálé hledisko (tj. jejich nelimitování se na jediný systém), příznaky selhání (stavěné do protikladu k ideálům socialistického kódu), neposlušnost výše jmenovaným konvencím, nucenost do nedobrovolné práce v PTP a s tím spjatá submisivita, převážná absence dominantnosti, nedisciplinovanost a atributy nedostatečnosti.

Ve spojitosti s těmito postavami posléze i vyvstávají tři hlavní příznaky normality mytologického aspektu spisovatelem reflektovaného světa. Jmenovitě: normálnost nevyjít vstříc nutnosti se povinnost socialistickým povinnostem, očekáváním disciplinovanosti či závazkům plnit přání velitelů PTP.

Tyto známky jsou tedy v opačném postavení oproti očekáváním členů pole. Nejinak je tomu i u (v předešlé kapitole probraných) antitezí vrch-spodek či uzavřený a otevřený. Zatímco jsou atributy první strany těchto dichotomií příznačné řadě důstojníků PTP, druhé se často váží (kvůli rozebraným vlastnostem příslušníků antipole) na jejich řečený protipól. V obou případech se však dá toto rozčlenění opět vyložit systémem socialismu⁷¹.

Závěrem pak dodávám, že analýza obou protikladných hraničních polí náležících pod topos díla se (podle výše uvedeného) netýká jen reflexe obvyklého obrazu ČSR padesátých let 20. století (jak zmiňuji v předešlé kapitole). Věnuje se tomuto tématu i v souvislosti sociální vrstvy branců. Mytologický aspekt se tak týká i života těchto lidí v dané době v armádní sféře. Konkrétně v útvarech TP.

⁷¹ Viz rozbor knihy „Šťastný věk“ (Macura, 1992). Třeba kapitol „Ráj“, „Poslední bitva“ a „Spartakiáda“.

Vojín Kefalín

Hlavní postavou zde analyzované satiry je vojín Kefalín. O tom ostatně již svědčí kapitola „*Okolnosti vzniku i neakceptace prózy „Černí baroni“ a její dobové hodnocení*“. Ta to ale potvrzuje s ohledem na protagonistův předobraz – Miloslava Švandrlíka. Proto i uvádí, že oba společně sdílí řadu rysů (konkrétně umělecké sklony, znalosti a zkušenosti divadelnictví, plnění branné povinnosti v téže době, práci asistenta režie u Vesnického divadla v Praze).

Z toho tedy vyplývá, že hlavní postava má reálnou předlohu. Proto se satirické narážky v příběhu týkají i jejího předobrazu a ne jenom socialismu, s nímž přichází do kontaktu. Neduhy se tak odhalují u obojího.

A to už od první chvíle, co se Kefalín objevuje na začátku příběhu. Nedostatky branců PTP se totiž počínají odhalovat již jeho popisem. Není tak vykreslen jen jako asistent režie, ale i coby ploskonohý tupozraký mladík (tj. člověk s fyzickými hendikepy).

Podobně jsou pak vykresleni i další jedinci právě nastupující základní vojenskou službu. Někteří jako postižení, jiní coby členi sociálně vyloučené vrstvy či s pochybnou minulostí. Ostatně potvrzují to o něco dál slova nejmenovaného desátníka: „*„U nás jsou jednak politicky nespolehlivý,“ ochotně vysvětloval desátník, „ale na druhé straně i spolehliví, kterým by činilo potíže vládnout se zbraní. Tak se tu v jedný rotě sejdou lupiči, kulaci, amnestování diversanti a špioni s platfusákama, obrejlenejma, polohluchejma nebo postiženejma padoucníci. No a samozřejmě, je tu taky spousta farářů.*“ (Švandrlík, 1969, str. 8). Skladba daného útvaru se tak vcelku nastiňuje nevábně.

Začátek tak klasifikuje záporné rysy odvedenců a poukazuje na to, že i voják ČSLA má nedostatky. Takto ale i poodhaluje některé příznaky kolektivu antipole a to: nejednotné hledisko (vyvoditelné z přítomnosti farářů vedle jinak smýšlejících lidí), známky selhání i nedostatečnosti (viz citace) a nucenost do nedobrovolné práce v armádě (branné služby). A v neposlední řadě tak i naznačuje, že hrdina (kvůli týmž atributům) k této skupině patří.

Mimo to úvodní pasáž stvrzuje existenci nově vzniklé situace. Uvádí, že se civilisté stávají členy PTP (tzv. černými barony). Tudíž konstatuje, že jakožto branci musí dočasně sloužit v ČSLA a podřídit se jejímu budoucímu chodu. Takto nakonec i naráz potvrzuje mytologický a fabulační aspekt dané prózy, poněvadž počíná reflektovat historický život narukovaných mužů v ČSR a zároveň načrtává určitý životní příběh protagonisty Kefalína.

Tato hrdinova epizoda se přitom v dané próze skládá ze série zábavných příhod. V některých si Kefalín počíná jako typický příslušník antipole, neboť očividně nevychází vstříc svým nadřízeným a nejedná jako řádný soudruh (např. při službě na stráži nehlídá a čte si román, namísto setrvání v táboře se kvůli divadlu stává zběhem). V jiných se též nechová jako uvědomělý socialista a je nedisciplinovaným, ale není to důstojníkům PTP patrné či na to ihned zapomínají (kupř. přistihuje-li ho Haluška nedovoleně opouštět ošetřovnu, zjišťuje-li u něj Terazky absenci kuru v armádním chovu).

V druhých řečených případech totiž dochází k situacím, kdy Kefalín své nadřízené obelhává. Čili prezentuje se tak, že v jejich očích jeho činnost i stav nevypadá trestuhodně. Neboť je tomu ale naopak, působí to nakonec vtípně (např. při povoznictví podvádí a je při něm i Troníkem chválen).

Zároveň se však toto jeho počínání váže na syžet. Kefalín totiž zaujímá polohu, kdy má zdánlivě socialistické i nesocialistické rysy. Čili známky východního i západního bloku (příp. minulosti před 2. sv. válkou). Neboli příznaky spjaté s vrchem i uzavřeným územím a s opačným spodkem a otevřeným prostředím⁷². I když má ale prvé řečené jen předstíraně (často se totiž poctivé práci straní, jedná ve svůj prospěch a nebojí se být nečestný), stačí to k jeho přesunu přes hranice spisovatelem reflektovaného světa. Tato jeho falešnost tedy umožňuje vznik syžetových událostí.

Protagonista se tak pomocí veselé přetvářky dostává z hraničního antipole do pole. Je to tudíž úspěšnost jeho lži, jež zakládá tento transfer. Čili dovednost hrdiny přesvědčit jeho protistranu a donutit ji si myslet, že s ním není ve sporu. Neboli že mezi nimi nestojí překážka nutná k překonání, ačkoli jí opačný postoj pro hlavní postavu je. Často potom ve spojitosti nějakých socialistických povinností, protože představují společné jádro všech aktérů příběhů⁷³.

Tuto hrdinovu úspěšnost přitom podmiňuje i to, že se napohled nejeví jako darebák. U PTP totiž slouží jen kvůli fyzickým hendikepům (viz výše), je členem ČSM a důvěřuje mu i poručík Troník⁷⁴. Proto má ideální pozici s klamy uspět a oproti jiným postavám dané

⁷² Viz rozbor kapitoly „*Kolektiv hraničního pole*“ této diplomové práce. Jmenovitě výše nastíněného dělení.

⁷³ Zdroj je též jako v předešlé poznámce pod čarou.

⁷⁴ Viz výklad pasáže „*Poručík Troník*“.

prózy se tudíž může díky svým falším hýbat ve sféře pole i antipole naráz. Jeho syžetové⁷⁵ konání je tak díky této dovednosti vysoce informativní, netriviální i neobvyklé.

Navíc ale díky této schopnosti umožňuje si všimnout iluzí socialismu. Například v 3. části 15. kapitoly. V ní Kefalín čelí vulgaritám a výhrůžce trestu od generála Mandela, neboť ho nepozdraví a je jím přistižen neustrojen. Jelikož se navíc bojí eskalace této situace, rozhodne se jednat a dostat z případných trablů. Poručík PTP Hrubce tak seznámí se zmíněným incidentem a sdělí mu, že miní řečeného hulváta žalovat.

Naoko přitom jedná jako řádný svazák. Krom zmínky o vlastním přesčas v práci totiž zakládá žalobu na postupu protokolů ČSLA a svým úsilím budovat hodnoty socialismu. Též ale naznačuje, že jako soudruzi si mají být všichni lidé rovni a ani generál se tak nesmí povyšovat. Napohled je tedy jeho konání v souladu s kódem socialismu a dá se tak v něm vyložit⁷⁶.

Doopravdy je ale pouhou maskou přetvářky. Čili naivního hlupáka, jaký si vykládá socialistické ideály doslova a tím vzhledem ke skutečnosti nezvykle. Tedy jedince, který se jim pokouší prostodušně porozumět a na základě jejich obhajoby žalovat Mandela.

Kefalín týž den totiž nepracuje přesčas, ale lelkuje a čte si. Budovatelské ideály ho tak nezajímají. Rovností se tedy hájí jen proto, že chce vyváznout bez případného trestu. Protože tak koná jen kvůli osobnímu prospěchu, je individualistickým i v rozporu s kódem socialismu⁷⁷. Jeho jednání tak působí jako výsměch tomuto jazyku. Neboť je navíc členem ČSM, dá se i považovat za zradu.

Bez ohledu na jeho povahu je ale úspěšné. Poručík Hrubec chce sice Kefalína za konflikt s Mandelem potrestat a namítá proti nesmyslnosti žaloby, ale nakonec ustoupí. Přesněji řečeno pronese: „*„Kefalín, vy máte nervy v kýblu! Potřebujete si, chlapče, odpočinout! Napíšu vám tři dny dovolenky a v Praze na ten nešťastný konflikt se soudruhem generálem jistě zapomenete!*“ (Švandrlík, 1969, str. 206). Hrdina tak ve výsledku není vytrestán, ale je odměněn. Což působí (vzhledem k uvedenému) směšně.

⁷⁵ Co je to syžetové jednání, objasňuji už dříve. Viz rozbor knihy „*Struktura uměleckého textu*“ (Lotman, 1990) v 7. kapitole „*Teoretické části*“ této diplomové práce.

⁷⁶ Viz rozbor kapitol „*Ráj*“ a „*Vůdce*“ knihy „*Šťastný věk*“ (Macura, 1992). Konkrétně znaků manifestace touhy se spolupodílet na realizaci radostného světa, budování, rovnosti i stejnosti všech soudruhů.

⁷⁷ Viz výklad první kapitoly titulu „*Šťastný věk*“ (Macura, 1992). Resp. odmítnutí individualismu.

I když je tak protagonistovou socialistickou povinností jednat jako řádný svazák a disciplinovaný československý voják, nečiní tak. Právě proto ale jeho směšné lhaní umí odhalit falešnost socialismu a to neskutečnost ideálu rovnosti všech soudruhů (viz výše).

Soudím tak, že toto hrdinovo jednání spisovatel realizuje i kódem satiry. Tím tak usvědčuje uvedený ideál jako iluzorní. Přesněji řečeno pomocí překřížení výše zmíněných systémů tvoří znak demaskování jeho falešnosti. Zatímco prvý z nich je tu ale výrazem lži, druhý líčí pravdivý obsah o skutečnosti (resp. o nerovnosti všech soudruhů).

V podobném duchu se pak nese příhoda 5. a 6. části 10. kapitoly. Kefalín v ní totiž nechce sloužit v Srní v mrazech s poručíkem Hamáčkem. Proto se po debatě s desátníkem Myšákem rozhodne simulovat vážnou nemoc. Tím chce docílit toho, že se kvůli ní dostane na vyšetření do Plzně a odsud na příjemnější pracoviště.

Hamáčka Kefalínův předstíraný stav ovšem netěší, neboť k němu pronáší: „*Vy jste u mne padavka! Voják má být odolnej, aby se na něho vlast mohla spolehnout...*“,“ (Švandrlík, 1969, str. 130). Radost však nemá ani z Myšákova doporučení poslat pacienta do Plzně, jelikož zpochybňuje vážnost jeho kašle. Nakonec ale ustoupí a žádosti vyhová.

I přes úskočnost tohoto úspěchu ovšem hrdinovo počínání vnímám jako masku poctivého svazáka. Vydává se totiž za chorého člověka, jaký odhodlaně zápolí s nemocí. Neboť jsou u toho navíc přítomni jmenovaní lidé a řeší to, jeví se to jako cosi nadosobního. Jeho konání je tak z této stránky v souladu se socialistickým kódem a dá se jím vyložit⁷⁸.

Protože je ale toto jednání přetvářkou, je i v rozporu s ním. Protagonistu totiž odolnost a služba vlasti nezajímá. Netouží se stát ideálním československým vojákem a ani vyhovět Hamáčkovu očekávání. Čili být obráncem světa socialistických hodnot. Naopak chce jen dosáhnout svého blaha (tj. převelení jinam). Tudíž si zas počíná individualisticky. Vůči zmíněnému kódu tak působí jeho předstírání výsměšně a zrádcovsky⁷⁹. Zvláště proto, že je členem svazáckého výboru.

Celá tato záležitost přitom působí i směšně, jelikož hrdina se svou lží uspívá a tím dělá z nadřizeného tupce. Soudím tak, že tuto protagonistovu faleš spisovatel uskutečňuje

⁷⁸ Viz rozbor kapitoly „*Poslední bitva*“ knihy „*Šťastný věk*“ (Macura, 1992). Jmenovitě boje za uchránění míru (konkrétně ve spojitosti vzdorování nemoci).

⁷⁹ Viz výklad první kapitoly titulu „*Šťastný věk*“ (Macura, 1992). Rozpor je tu se znaky: vojáka a odmítnutí individualismu.

i kódem satiry. Jím pak odhaluje, že ideál socialistického vojáka nemusí být v praxi vždy realizovatelný. Řečený simulant to ostatně dokládá vlastní amoralitou.

Usuzuji tak, že i tato scéna se realizuje překřížením týchž kódů (v téže pozici) jako v předešlé příhodě. Takto se pak utváří znak usvědčení daného ideálu z falešnosti.

Podobně zacílená je i druhá příhoda z 6. části 11. kapitoly. Kefalín je v ní totiž na strážní a musí splnit Haluškův pokyn („Veža horí“), jemuž ale (i přes jeho opětovné zadání) nerozumí. Jelikož se však nechce pouštět do diskuze s daným majorem, vždy jen zahlásí „Provedu!“. Neboť ale nic nepodnikne, řečený důstojník za ním nakonec přichází naposled a vyčítavě pronáší: „„*A ty hasiči sa ani nězošli!*“,“ (Švandrlík, 1969, str. 143). Až tehdy (po skončení požáru) tak jmenovanému strážnému dochází, co uvedený rozkaz značí.

Napohled se tu tak Kefalín opět vydává za řádného vojáka. Předstírá tak, že pečlivě stráží chod na armádním pracovišti. Čili že hlídá součást světa soudružských hodnot. Proto je jeho počínání zdánlivě v souladu se socialistickým jazykem a dá se v něm objasnit⁸⁰.

Doprovady tomu tak ale není. Protože nechce diskutovat s daným majorem, raději mu lže a předstírá vykonávání rozkazu. Neboli kvůli svému klidu je lhostejný a nestará se o důstojníkovu přání. Není tak vzorným vojákem. Ve výsledku tedy jedná individualisticky a bez jakékoli péče o druhé. Tedy v rozporu se zmíněným kódem⁸¹. Jeho konání tak vzhledem k němu působí výsměšně a zrádcovsky. Zvláště proto, že hrdina je členem ČSM.

Zároveň se tu ale odhaluje, že si Haluška počíná absurdně. Bere totiž v potaz jen to, co právě slyší od Kefalína. Věří mu, nepodezřívá jej z nesplnění příkazu a nepřemítá nad svou chybou mu důvěřovat. Proto nemá pocit, že se stává obětí úspěšné lži. Nepocituje tak, že shoření věže je jeho vina. Naopak naznačuje, že jsou viníky požárníci (třebaže jimi nejsou). Chová se tak podobně směšně jako v probrané příhodě s vymyšlenou kunou. Proto je možné i tuto interpretovat podobně. Čili ji chápat jakožto líčící týž znak usvědčení (týmž překřížením kódů satiry a socialismu).

Současně však tuto událost vnímám obdobně jako v dřívějších případech. I zde totiž hlavní postava rezignuje na své socialistické povinnosti v armádě. Nepočíná si tak jako řádný svazák a ani coby disciplinovaný československý voják. Čímž odhaluje, že člen

⁸⁰ Viz interpretace kapitoly „Ráj“ titulu „*Šťastný věk*“ (Macura, 1992). Jmenovitě chápání vojáka.

⁸¹ Viz výklad první kapitoly knihy „*Šťastný věk*“ (Macura, 1992). Rozpor je tu se znaky: extrémní péče, odmítnutí individualismu, vojáka.

ČSLA nemusí odpovídat svému ideálu výše zmíněného seriózního jazyka. Její veselý klam tak umožňuje si uvědomit absurdnost důrazu jen na přítomnost (viz Haluškovu chování) a dovoluje si i všimnout falešnosti výše jmenované idealizace (tj. plošné neužitelnosti na všechny příslušníky armády).

Soudím tak, že toto hrdinovo konání spisovatel uskutečňuje i systémem satiry. Tím tak usvědčuje oba zmíněné ideály z iluzornosti. Čili překřížením výše řečených kódů, jimiž i tvoří (obdobně jako v předchozí příhodě) znak odhalení lživosti daných idealizací.

V souvislosti výše zmíněných příhod pak usuzuji, že se v nich Kefalín vždy vyznačuje určitými stejnými rysy. Jmenovitě pokaždé lže a přitom působí zábavně, tímto úskokem umožňuje odhalit iluzornost ideálů socialistického jazyka, vůči němu se i jeho aktivity jeví výsměšně a zrádčovsky, cosi zakrývá svou maskou přetvářky, doopravdy tu není stoupencem socialismu a předstírá to (tudíž se nelimituje jeho představami), oproti jiným postavám příběhu si počíná neobvykle (tj. chová se nesocialisticky i naoko naopak), není doopravdy patetický, nepředstavuje kohosi čestného a řídí se dle svého uvážení.

Proto míním, že se kvůli těmto atributům vyznačuje příznaky postavy pikara. Čili ho můžu považovat za variantu této figury. Tudíž jeho lživým syžetovým jednáním rozumím jako promluvu pikareskního kódu. A to ať už jde o jeho konání v příhodě s neexistující kunou, s vymyšlenou problémovostí báně, s podváděním při povoznictví, se simulováním nemoci, s úmyslem žalovat Mandelu či s předstíráním záměru splnit Haluškův rozkaz týkající se požáru.

Ze stejných důvodů proto prózu „*Černí baroni*“ (1969) interpretuji jako pikareskní román⁸². Jak ale celkově vyplývá z mých provedených analýz, spatřuji v ní přítomnost vícera stylistických postupů. Krom výše uvedeného kódu spjatého s hlavní postavou si například všímám využití socialistického a satirického systému. Proto míním, že je pro dané dílo dominantní překódování v rovině pragmatiky.

Nejinak je tomu v jeho (už probraném) závěru, neboť v něm Troník koná v souladu se socialistickým jazykem a Kefalínovo jednání je interpretovatelné kódem satiry.

⁸² V případě výše uvedeného nacházení spojitostí mezi pikareskními prvky a danou prózou se tu konkrétně vychází z dřívějšího rozboru části Bachtinova sborníku „*Román jako dialog*“ (1980). Neboli z výkladu z kapitoly „*Satira a pikareskní román*“ této diplomové práce.

Z této pasáže ale vyvozují i to, že branci prodloužení základní vojenské služby nevítají. Čili je netěší, že jejich na počátku vzniklá povinnost (sloužit v ČSLA a podřídit se jejímu budoucímu chodu) se má kvůli rozhodnutí ministra Alexeje Čepičky protáhnout. Zvláště Kefalína, neboť se opije (tj. absolutně se z toho složí).

Odvedenci se tu tak ze své nucené působnosti v armádě neradují a ani budoucnost v ní nevnímají pozitivně. Ostatně je jím příznačné, že často v útvarech PTP při plnění socialistických povinností selhávají a tak na ně bývá žalostný pohled (viz zde analyzované příhody). Tudíž jejich přítomnost v ČSLA nebývá veselá.

Závěr příběhu tak toto potvrzuje a zintenzivňuje. Čili dokládá to, co je v daném díle skoro všude (kvůli negativismu odvedenců) patrné. Celkově tak struktura řečeného románu poukazuje na nereálnost představ socialistického jazyka, čímž také odkrývá antiutopickou podobu skutečnosti. Tedy ve spojitosti PTP zpravuje o neradostnosti světa ČSR padesátých let minulého století. Proto je výše řečená próza i satirickou antiutopií.

S ohledem na normalizační československou socialistickou kulturu tak zaujímá tzv. nesprávné hledisko (tj. v intencích Lotmanovy teorie). Neboli je v nesouladu s kritérii její dobové cenzury⁸³, neboť téměř neustále poukazuje na iluzornost představ o současně žitém a jistě nadcházejícím šťastném věku (tzn. Macrouro analyzované vize). Svým pojetím je tak daný román zpochybňuje a převrací na ruby (viz výše). Čili působí jako jejich urážka.

Dospívám tak k závěru, že je satiričnost znaků socialismu prózy „*Černí baroni*“ (1969) za normalizace pobuřující kvůli tomu. Čili pro zpochybnění a urážlivě zesměšnění uvedené vize šťastného věku. Dílčí analyzované satirické znakové demystifikace ideálů socialismu se tudíž dají považovat za složky tohoto záměru (tj. popření dané utopické představy o řečené radostné době).

Proto se i domnívám, že můj názor je v souladu s mým úsudkem z konce 5. kapitoly „*Teoretické části*“ této diplomové práce.

⁸³ Viz rozbor kapitoly „*Základní jazykový model kultury československého socialismu*“ této diplomové práce.

Závěr

V této práci jsem se zaměřil na satirické znaky socialismu románu „*Černí baroni*“ (1969). Tematizoval jsem je v kulturologické i literárně vědné perspektivě. A jako základní výzkumnou otázkou jsem si položil: v čem spočívala jejich nepřijatelnost s ohledem na nastupující československou normalizační kulturní garnituru?

Po vymezení teoretické báze jsem pojednal dílčí literární postavy spjaté se satirou jazyka socialismu. Nejprve majora Halušku. Ten se v příběhu vyznačoval znaky důrazu na tehdejší přítomnost a budoucnost ČSR, vůdce i vojáka a mládí. U něj se i ukázalo, že dané zdůraznění jej zaslepuje a místo reálných problémů mu podsouvá falešné. Jeho vůdcovské rysy zase souvisely s odkrýváním neduhů členů ČSLA. A pro mladickou povahu se choval prostomyslně⁸⁴. Tyto řečené poznatky mi tak prokázaly, že výše uvedené ideály daného systému ztvárňuje dílo jako iluzorní a neodpovídající skutečnosti.

Dále jsem při rozboru poručíka Hamáčka zjistil, že představoval vyznavače plánů předjímajících jistou radostnou budoucnost, ovšem neproveditelných. Branci PTP je totiž neplnili či při nich byli negativističtí. Uvedená představa plánování tu tak byla zesměšněna a vzhledem k okolnostem skutečnosti se i demaskovala jako nepravdivá.

Politruka Troníka jsem zas definoval jako verzi sadaře Mičurina. V příběhu totiž usiloval v budoucnu změnami zlepšit špatné podmínky vojáků PTP. Ale marně, neboť pokaždé neuspěl. Daný ideál sadařství (spadající do výše řečeného kódu) se tak u něj odhalil jako ne vždy proveditelný a tím se ukázal být vůči realitě iluzorní.

Zkoumáním kapitána Ořecha jsem pak poznal, že prezentoval hodnoty spartakiády (hlavně kolektivní sepětí všeho lidu). Ty ale mylně vydával za skutečnost, neboť mezi účastníky jím zaštitěných akcí (estrády i volby) panoval nesoulad. Jeho názory proto vyznívaly směšně. Navíc se takto ukázalo, že spartakiádní ideál spětí nebyl uskutečnitelný a neodpovídal podmínkám světa. Čili že byl falešný.

Po těchto zjištěních jsem v Lotmanovu duchu přistoupil i k určení hraničního pole a antipole. To mi dovolilo roztrždit dílčí aktéry fikčního světa a zjistit, že spisovatel vytvořil (předně vnějším překódováním kódů socialismu a satiry) strukturu dané prózy na bázi modelu československé socialistické kultury. Od něj se proto posléze odvíjely antiteze

⁸⁴ Pro lepší pochopení mých závěrů v souvislosti všech třech výše zmíněných znaků odkazuji na rozbor v kapitole „*Major Haluška zvaný Terazky*“ (v případě dalších postav románu postupuji obdobně).

typu vrch – spodek a otevřený – uzavřený. A z téže příčiny se pak podle něho pojaly i konvence, podmínky a jiné životní stránky prezentované v literárním světě řečeného díla.

V následné analýze hlavní postavy Kefalína jsem se nejprve zaměřil na začátek příběhu. Ten potvrzoval některé rysy antipole, naznačoval hrdinovu příslušnost pod něj, stvrzoval mytologický aspekt (literární reflexi života branců ČSLA v ČSR padesátých let minulého století) a dokládal existenci nově vzniklé situace (tj. že se civilisté stali členy PTP a tak museli dočasně sloužit v československé armádě a podřídit se jejímu chodu).

Začátek knihy tu též nastiňoval fabulační aspekt, jež v díle představoval Kefalínův příběh složený ze série zábavných příhod. Z nich se přitom ty tzv. syžetové vyznačovaly úspěšnou lží. Při ní pak hrdina naráz disponoval nesocialistickými a naoko socialistickými rysy. To poté umožnilo různé ideály socialistického kódu zesměšnit a odhalit jako falešné.

Protože při těchto situacích Kefalín vykazoval rysy pikara, pojednával jsem jej jako typ tohoto hrdiny a zmíněnou prózu si vyložil jako pikareskní román. A jelikož jsem se při analýzách „*Černých baronů*“ (1969) setkal s různými stylistickými postupy, ukázalo se, že je pro ně dominantní překódování v rovině pragmatiky (v intencích Lotmanovy teorie).

Závěr příběhu mi pak potvrdil to, co bylo ve struktuře řečeného románu zřejmé. Touto patností se stala výpověď o nereálnosti ideálů socialistického jazyka i nešťastnosti života v ČSR v padesátých letech 20. století v útvarech PTP. Antiutopická vize tak v dané próze představovala hlavní zprávu o daném světě: vyvrácení idealizované představy o právě žitém i budoucím šťastném věku (tj. Macrou probrané víry). Dílčí analyzované satirické znakové demystifikace výše uvedeného kódu tu tak tvořily složku tohoto vyššího záměru (tzn. zpochybnění daného utopického přesvědčení o zmíněné radostné době).

Proto jsem nakonec usoudil, že z těchto příčin se satirující prvky „*Černých baronů*“ (1969) jevíly normalizační československé kultuře nepřijatelné a urážlivě (tzn. v rozporu s kritérii tehdejší cenzury). Čímž jsem si potvrdil svůj předběžný úsudek z 5. kapitoly „*Teoretické části*“. S ohledem na provedené dílčí interpretace jsem tak doložil, v čem bylo jmenované dílo pobuřující. V provedené analýze jsem tedy zodpovídal položené otázky: v čem spočívala nepřijatelnost satirických znaků socialismu zkoumaného románu s ohledem na nastupující normalizační kulturní garnituru? Které to byly a jak se pojaly? Jak se vztahovaly k jimi reflektovanému světu a jeho hodnotám?

Literatura

Primární

ŠVANDRLÍK, Miloslav. *Černí baroni, aneb, Válčili jsme za Čepičky*. Havlíčkův Brod: Vysočina, 1969.

Sekundární

BACHTIN, Michail Michajlovič. *Dostojevskij umělec: k poetice prózy*. Praha: Československý spisovatel, 1971.

BACHTIN, Michail Michajlovič. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980.

BÍLEK, Jiří. *Vojáci druhé kategorie, aneb, Neříkejte jim černí baroni*. Praha: Knižní klub, 2010. ISBN 978-80-242-2822-8.

CULLER, Jonathan. *Saussure*. Glasgow: Fontana Modern Masters, 1976.

DEJEAN, Joan. „In Search of the Artistic Text: Recent Works by Lotman and Uspensky“. *SubStance*, 1977, 6/7.17: 149-158.

DOLEŽEL, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1581-5.

DOSTÁL, Vladimír, VLAŠÍN, Štěpán a TÁBORSKÁ, Jiřina. *Zrcadla podél cesty: k české próze 1969-1974*. Praha: Československý spisovatel, 1987.

EMERSON, Caryl. „The Outer Word and Inner Speech: Bakhtin, Vygotsky, and the Internalization of Language“. *Critical Inquiry*, 1983, 10.2: 245-264.

GHERLONE, Laura. „Vygotsky, Bakhtin, Lotman: Towards a theory of communication in the horizon of the other“. *Semiotica*, 2016, 213: 75-90.

JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*. Jinočany: H & H, 1995. ISBN 80-85787-83-0.

JELÍNEK, Václav. „Doslov“ in: ŠVANDRLÍK, Miloslav. *Černí baroni, aneb, Válčili jsme za Čepičky*. Havlíčkův Brod: Vysočina. 1969. 245-247.

KONSTANTINOV, Mihael. „Model of communication act in art by Ju. M. Lotman“. *Evropský filozofický a historický diskurz*. 2017, 3.1: 98-104.

- LOCKE, John. *Esej o lidském chápání*. Praha: OIKOYMENH, 2012.
ISBN 978-80-7298-304-9.
- LOTMAN, Jurij Michajlovič. *Izbrannyje stat'ji I*. Tallinn: Alexandra, 1992.
ISBN 5-450-01551-8.
- LOTMAN, Jurij Michajlovič. *Kultura a exploze*. Brno: Host, 2013.
ISBN 978-80-7294-621-1.
- LOTMAN, Jurij Michajlovič. *O poetach i poezii. Analiz poetičeskogo t'ksta*. Petrohrad: Iskusstvo SPB, 1996. ISBN 978-5210015631.
- LOTMAN, Jurij Michajlovič a USPENSKIJ, Boris Andrejevič. „O sémiotickém mechanismu kultury“ in: GLANC, Tomáš. *Exotika: výbor z prací tartuské školy*. Brno: Host, 2003. ISBN 80-86055-99-X.
- LOTMAN, Jurij Michajlovič. „On the metalanguage of a typological description of culture“. *Semiotics*, 1975b, 14.2: 97-123.
- LOTMAN, Jurij Michajlovič. *Semiosfera*. Petrohrad: Iskusstvo SPB, 2000.
ISBN 5-210-01488-6.
- LOTMAN, Jurij Michajlovič. *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2008. ISBN 978-80-85187-51-9.
- LOTMAN, Jurij Michajlovič. *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran, 1990.
ISBN 80-222-0188-X.
- LOTMAN, Jurij Michajlovič. *Text a kultúra*. Bratislava: Archa, 1994.
ISBN 80-7115-066-5.
- LOTMAN, Jurij Michajlovič. „The Discrete Text and the Iconic Text: Remarks on the Structure of Narrative“. *New Literary History*, 1975a, 6.2: 333-338.
- LOTMAN, Jurij Michajlovič. Vveděnije. *Trudy po znakovym sistěmam*, 1964, 1.1: 5-14.
- MACURA, Vladimír. *Šťastný věk: Symboly, emblémy a mýty 1948-1989*. Praha: Pražská imaginace, 1992. ISBN 80-7110-100-1.
- NYKLOVÁ, Milena. „Přečetli jsme Černé barony“. *Večerní Praha*. 1969, 15.133: 4.

- PEJČOCH, Ivo. *Od Švejka k Terazkymu: skutečné předlohy postav českých literárních děl s vojenskou tematikou*. Cheb: Svět křídel, 2015. ISBN 978-80-87567-82-1.
- PLEVA, Dušan [DOSTÁL, Vladimír]. „Co by Hašek nenapsal...“. *Tvorba*. 1969, 1.32: 10.
- pz [PODZIMEK, Jaroslav]. „Černí baroni“. *Jihočeská pravda*. 1969, 25.125: 9.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. Praha: Academia, 1996. ISBN 80-200-0560-9.
- SHANNON, Claude Elwood a WEAVER, Warren. *The mathematical theory of communication*. Urbana: The University of Illinois Press, 1964.
- SUS, Oleg. „7 řádků Olega Suse“. *Host do domu*. 1969, 16.5: 39.
- ŠVANDRLÍK, Miloslav. *Černí baroni útočí na obrazovku*. Praha: FaLi, 2003. ISBN 80-903313-0-0.
- ŠVANDRLÍK, Miloslav. *Zrovna teď musíš čůrat?*. Praha: Epoque, 2007. ISBN 978-80-87027-23-3.
- TOMAŠEVSKIJ, Boris Viktorovič. *Teorie literatury*. Praha: Lidové nakladatelství, 1970.
- VOPRAVIL, Jaroslav Stanislav. *Slovník pseudonymů v české a slovenské literatuře: (anagramů, kryptonymů, značek, jmen původních, přijatých, dvojitých, polatinštělých atd.)*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1973.
- WÖGERBAUER, Michael aj. *V obecném zájmu: cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749-2014*. Praha: Academia, 2015. ISBN 978-80-200-2491-6.