

Petr A. Bílek

PÁR POZNÁMEK K PRINCIPU VARIACE JAKOŽTO PROSTŘEDKU KONSTRUOVÁNÍ FIKČNÍHO SVĚTA V PRÓZE 60. LET

Když v roce 1994 vyšlo „druhé, rozšířené“ vydání Jedličkovy prózy *Kde život náš je v půli se svou poutí*, doprovázela je anonymní Poznámka. Ve dvou větách shrnula genezi textu a rozdílů oproti prvnímu vydání: *„Tato próza vznikala z největší části v polovině padesátých let a byla doplněna několika úryvky pozdějšího data, jakož i několika stránkami, které při prvním vydání padly za oběť cenzuře. Něco z původního textu se ztratilo v převratné době, takže i v této podobě zůstává kniha torzem.“*¹ Modelový čtenář se musí cítit poněkud nejistě: proč odpovědná redaktorka či autor doslovu volili tak vágní jazyk? Z hlediska očekávaného žánru, tj. ediční poznámky, přichází znejistění, pocit čehosi nenaplněného, posunutého, žánrově rozostřeného. „Poznámku“ však obsahovalo už vydání první; obdobně nebylo její autorství označeno ani šifrou, poznámka byla dokonce delší, ale hlavně: z díkce zřetelně vyplývalo autorské „já“: *„Nepokládal jsem za potřebné (...) Tím méně jsem pokládal za správné (...)“*² U druhé poznámky se explicitní tematizování autorského „já“ vytratilo a signálem, že i druhá „Poznámka“ byla nejspíš napsána tímtéž autorem, je pouze obsahová shoda vstupní a závěrečné pasáže obou poznámek. Přisoudit tak autorství druhé poznámky Jedličkovi lze pouze tehdy, známe-li znění poznámky první. Druhá poznámka je tedy metatextem, svůj smysl získává pouze po odhalení výchozího textu. Jde o ilustrativní případ mezitextového navazování a psaní založeného na variačním principu.

V „rozšířeném“ vydání však paradoxně objevíme i místo, kdy naopak cosi oproti původnímu vydání chybí: z rozsáhle výčtové věty o poslouchaných gramofonových deskách, v níž se objeví i pasáž *„Sentimental Journey, která tenkrát ještě nevzbuzovala výrazné asociace na Viktora Šklovského“*³, vypadlo v „doplněném“ vydání slovo **výrazné**. Jde nejspíš o drobné přehlédnutí přepisovačky

1 J. Jedlička: *Kde život náš je v půli se svou poutí*, 2. vyd. Mladá fronta, Praha 1994, s. 116.

2 J. Jedlička: *Kde život náš je v půli se svou poutí*, Československý spisovatel, Praha 1986, s. 117.

3 Ibid., s. 19.

a pak i redaktorky, ale jako by v něm bylo cosi symbolického. Při jisté interpretaci totiž může mít právě toto slovo klíčovou váhu. Šklovskij jako teoretik vyprávění se v celém textu objevuje v takřka leitmotivické roli. Hned na počátku textu si vypravěč uvědomuje, že píše „knihu“ a že „*metodou prózy je retardace*“⁴. Zhruba ve třetině textu následuje už explicitní odkaz: „*Že každá skutečnost, jak hořce učil Šklovskij, jehož nezajímaly poměry na bavlnářském trhu, ale způsoby tkaní, že každá věc může být pojmenována kterýmkoli slovem a každé slovo může znamenat kteroukoli skutečnost.*“⁵ A o čtrnáct stran dále se mluví o zásadě, „*již nazývá Šklovskij termínem „prijem“*“⁶. Literatura, autorské osudy, ale především aspekt psaní a jeho možností jsou jedním z výrazných motivů celé Jedličkovy prózy. Odkaz právě na *Sentimentální cestu* (rusky vyd. poprvé 1923 v Berlíně) však může mít i hlubší sémantický dosah: právě tyto „memoáry“ jsou z hlediska typologie prózy jedním z nejradikálnějších obnažení možností a fungování psaní ve smyslu dvojice uměle utvořených, hypotetických a konceptuálně protikladných pojmů „autenticita“ (ve smyslu nápodoba (pro)žitého, psaní podložené životním postojem a esteticky působící především odkazem k tomu, co stálo před textem) a „fiktivnost“ (ve smyslu vytvořenost na základě imaginace, vymyšlenost). Šklovskij v nich na jedné straně s důkladností takřka faktografickou líčí goethovskou „pravdu“ vlastního života v letech 1917-22, na druhé straně ale stejně důkladně dává najevo, že i takovéto sebeobsáhlejší výčtové psaní je vždy nejen zaznamenáváním, ale také modelováním, utvářením do řečové a příběhové podoby. Celé memoáry tak tematizují paradoxní nesoulad mezi pólem faktičnosti, odkazování k aktuálnímu, reálnému světu (využijme pro něj pojmovou nálepku mimesis) a pólem vyprávění jako svébytného, textového diskursu a jeho autonomních mechanismů (diegesis).

A právě toto napětí se zdá obdobně reflektovat i Jedličkova próza. V jejím podloží je nejen „kolářovské“ „*Já nevytvářím ten kontext. Píšu encyklopedii, vydávám svědectví, skrývá se před pátravým zrakem policajta (...)*“⁷, ale je v něm spolu se Šklovským také Laurence Sterne a s ním i typ románu, jež nesvazují požadavky

4 Ibid., s. 8.

5 Ibid., s. 41.

6 Ibid., s. 55.

7 Ibid., s. 15.

věrohodnosti, přirozené motivovanosti. Jedličkou líčený svět prvních poúnorových let nespadá do ecovských kategorií fikčního světa pravděpodobného ani představitelného; je i samotnému vypravěči světem nepředstavitelným, světem protiřečícím si, přitom ale světem, v němž bohužel naprosto funguje odkazování k aktuálnímu světu, v němž se tematizuje údiv, že znaky takového světa mají své referenční objekty v realitě. V tom podle mého soudu spočívá celé paradoxní napětí a nebývalé oscilační pnutí mezi „autentickým“ svědectvím a „děláním“ literatury, jehož se zde stáváme svědky⁸.

Jedličkova próza, dle datace vznikající v letech 1954-57, se mi jeví jako koncentrát proměny poetiky vyprávění, k němuž dojde v oficiálně vydávané české literatuře v průběhu 60. let. Na jejich počátku - opět zdůrazněme: v rámci oficiálně vydávaných děl - stojí prózy ze „života kolem nás“, které představují jakýsi ekvivalent posunu, jež poezie zaznamenala s příchodem poetiky básníků *Května*. Na samém počátku 60. let dobová kritika volá po „nalezení“, „objevení“ lidského typu, po „*plném poznání*“ dnešního života (Milan Jungmann) a vadí jí „*obětování životní pravdivosti*“, kdy z prózy promlouvá „*literatura spíš nežli život*“ (Vladimír Forst); postřehy o nutnosti posunu „*od zkoumání a pojmenování nových věcí k jejich smyslu. A od jejich smyslu k jejich vyššímu metaforickému, filosofickému významu*“ (Sergej Machonin) či o „*neurčitosti textové výstavby*“ a „*subjektivizaci ve stylové rovině*“ u nesyžetové, tj. reportážní a úvahové prózy (Jiří Opelík), jsou stále spíše výjimkou. Pro hlavní proud kritiky (literárně kritická diskuse o Friedově *Časové tísni* toto odhaluje zcela pregnančně) stojí stále v popředí kritérium pravdivého **záznamu** skutečnosti; skutečnost sama se jeví jako něco daného, neproblémového ve své poznatelnosti, pokud autor ví, jak na to, a pokud se dostatečně snaží. Na konci 60. let stojí Kunderův *Třetí sešit směšných lásek*, jeho *Žert*, *Život je jinde* a *Valčík na rozloučenou*, Vaculíkova *Morčata*, Škvoreckého *Mirákl*, povídky Vyskočilovy a Klimentovy, prózy Fuksovy a Páralovy, svým způsobem i vrcholná díla Hrabalova - *Obsluhoval jsem anglického krále* a *Příliš hlučná samota*. O čem také může tento posun vypovídat?

8 Při hledání dalších dokladů podporujících danou argumentaci by mohl posloužit i hudební motiv „Klavierkonzert in d-minor, des Kochel-Verzeichnis, No. 466 von Wolfgang Amadeus Mozart“ (s. 51): právě tento koncert využívá napětí mezi kontextotvorným partem orchestru a „umělé“ virtuózní hrou klavíru, v němž byl dobově nejspíš part klavíru vnímán jako transkripce houslové melodiky. Obdobně skrytým detailem je i dvojí výskyt jména E. F. Buriana: „Rue de la Gaite od Nezvala a Buriana“ (s. 19) a „E. F. Burián byl jmenován plukovníkem“ (s. 104); druhé užiti potlačuje jeho bezproblémovou referenci, dělá z něj narnísto reálné psychofyzické bytosti emblém, součást hovorového, zprostředkovaného vnímání (ten, jehož jméno se takhle vyslovuje); i tento rozdíl bohužel „rozšířené“ vydání potlačilo.



**„... nutnost posunu
od zkoumání
a pojmenování
nových věcí k jejich
smyslu. A od jejich
smyslu k jejich
vyššímu
metaforickému,
filozofickému
významu.“
Ludvík Vaculík
(60. léta)**

foto: archiv

Základní problém literární historie spočívá v tom, že je nucena budovat svá vyprávění na zobecňování jevů, které už svou podstatou usilují o jedinečnost, jinakost, odlišnost. Proto lze jakékoli vysledované tendence doložit pouze na určitém vzorku materiálu a za okolností, kdy lze takřka vždy uvést díla, která danou tendenci zpochybňují či nenaplnují. Ani kvantita nemusí být relevantním dokladem. Literárně teoretické přístupy naopak pracují s pojmy (tj. intelektuálními, více či méně nástrojovitě pojatými koncepty), které jistá zobecnění vydrží a jsou na ně stavěna. Proto se mi zdá smysluplné zaměřit se na určité naratologické aspekty, které doložitelně v textech jsou či nejsou, a z těchto nástrojových pojmů vyvozovat jistá, více či méně vůči „materiálu“ adekvátní zobecnění.

Pro pokus o popsání toho, co se v české próze v průběhu 60. let odehrálo, může být takovýmto nástrojem způsob, jímž je konstruován fikční svět jednotlivých děl. Právě z pohledu typologie této prózy se Jedličkova novela jeví jako dílo takřka centrální. Platí to z ohledů genetických: je inspirována první polovinou 50. let a extrémností zážitku z těchto let, v nichž realita nabývá rozměrů, které by byly ve standardní fikci pocíťovány jako hyperbolizované, bizarně groteskní a absurdní. Je ale ve druhé polovině 50. let také napsána, byť do oficiálního kontextu vstupuje jako „typické“ dílo poloviny let šedesátých. Tento fakt bourá zjednodušenou představu o jakýchkoli vnějškových meznících, jež umožňují díky změně „klimatu“ jiný typ psaní i reflexe zobrazeného světa. Zde se zřetelně ukazuje, že „zlatá šedesátá“ mají v letech padesátých nejen svůj negativní inspirační protipól, ale také své jádro; jen trochu vyhoceně řečeno, k posled-

Jiří Mucha
(60. léta)

foto: Pavel Vácha



ní zásadní proměně poetiky psaní dojde v české, byť ineditní literatuře právě na počátku 50. let a tento podnět pak další období jen registrují, tráví, reflektují a domýšlejí.

Obdobně - a to je snad podstatnější - lze ale tuto Jedličkovu novellu umístit do centra i právě z hlediska výstavby fikčního světa a jeho fungování. Směrem k jednomu pólu od ní by stála próza s programem literatury „autentické“, literatury životního postoje, který má být textově pouze fixován a zprostředkováván. Tomuto proudu objevují 60. léta skrytou, takřka ponornou říčku tradice (Máchovy deníky, Němcové korespondence, Breiský, Ladislav Klíma, Deml, Ortenovy deníky ad.). K ní si přiřazují jeden ze zásadních podnětů *Skupiny 42*, a to svědkovsky outsiderskou „literaturu vně syžetu“ (Kolář přelomu 40. a 50. let, Hanč). Značná část produkce založené na „autenticitě“ svědeckého záznamu, vzniklá v 50. letech, zůstává však širšímu povědomí o ineditní sféře skryta až do počátku let devadesátých (Zábranovy deníky a povídky, původní verze děl Kolářových a Hrabalových, některé prózy Josefa Škvoreckého). Na povrch oficiálně vydávaného proudu se tato díla v 60. letech dostanou jen v uhlazené, částečné podobě („uhlazené“ verze Hrabalových povídek, ediční fragmenty díla Ladislava Klímy či Jiřího Koláře, Jiří Mucha), z nových jmen tuto tendenci výrazněji rozvine snad jen Karel Pecka či Jan Beneš. Hlavní proud tento podnět vstřebává a zbanalizuje do zlyričtělé podoby hrabětovského „rebela bez příčiny“, mňačkovského opožděného reportéra a později i do podoby Kohoutova deníkového „kontrarevolucionáře“. Důsažnější podněty zůstanou i v té době skryté především v prostředí undergroundové

poezie (Egon Bondy, Daniel Landa, Milan Koch, s přesahy období i poetiky také Ivan M. Jirous, Andrej Stankovič ad.).

Oproti tomuto autentickému pólu lze umístit literaturu fiktivních, uměle konstruovaných světů. Budovala-li předchozí tendence svůj fikční svět na základě premisy ztotožnění autorského a vypravěčského subjektu, zdůrazňuje tato tendence naopak model distancování obou pólů a tematizování „umělosti“, zprostředkovanosti. A obdobně: je-li pro předchozí tendenci základním předpokladem jedinečnost, nezaměnitelnost postupů psaní, odvozených od jedinečnosti žitého, připouští naopak tendence k fiktivnosti řadu obecněji použitelných postupů, které vstupují do mezitextových vazeb a objevují se v dalších a dalších využitích. Proto je i utváření této tendence před 60. léty a v jejich průběhu mnohem složitější a mnohovrstevnatější. I zde stojí na počátku podnět první poloviny 50. let, zde ale naopak ve své nejoficiálnější podobě: budovatelský ideologický román v duchu socialistického realismu nabídl postup popsateľný jako generativní psaní. Základem byla už předem známá a stanovená podoba ideálního světa, prezentovaného jako svět náš takřka vezdejší, kterou bylo nutno pro potřeby daného konkrétního textu naplnit odlišnými jedinečnostmi, jež si však vždy zachovávají univerzální emblémovost, čitelnost ve smyslu hodnotového rozvržení celku, k němuž synekdochicky (*pars pro toto*) odkazují. Přelom 50. a 60. let přináší zindividualizovanou variantu obdobně ideologicky rozvrženého konstruktu románového světa, budovanou obvykle na zesílené psychologizaci (Lustigovy romány a povídky, Procházkovy *Zelené obzory*, Trefulkova *Škaredá neděle*, Friedova *Časová tíseň*, Klímovy povídky *Milenci na jednu noc*, romány Ivana Kříže). Od potřeby modelování fikčního světa na základě obecně sdíleného výkladu světa aktuálního se však česká oficiální próza 60. let už v jejich první polovině po krůčcích posune směrem k autonomnímu modelování, v němž reference k aktuálnímu světu přechází od alegorického principu k principu symbolickému, složitě zprostředkovanému a z hlediska odkazování zastřenému. Mezistupněm mohou být prózy nabízející redukci aktuálního světa do podoby alegoricko-synekdochického modelu (dům ve Vaculíkově *Rušném domě*, staveniště v Klímově *Hodině ticha*, manželství v Klimentově *Setkání před odjezdem*, město ve Vohryzkově *Chodci*) či prózy založené na výčtovém souboru nehierarchizovaných, všedních jevů a dějů (Klimentova *Marie*, Trefulkových *Třiatřicet stříbrných křepelek*). Výchozí posun tvorby fikčního světa směrem k abstrakci nese

v sobě rysy reflexe potenciálu autonomního kombinování, v němž jsou takřka všechny možnosti otevřené. Toto kombinování může být založeno i na opakování téhož (Páralovy rané prózy, ale také Lustigovo přepisování a přepracovávání svých vlastních příběhů). Aby byl fikční svět budován na nějaké hierarchizaci, která však už nepřichází z vnějšku, z ideologicky vyloženého světa aktuálního, začne se próza 60. let zřetelně poohlížet po archetypálních příbězích a modelech. Na jedné straně směřuje k reflexi mytologizačních a následně i demytologizačních možností (Hrabalovy povídkové soubory *Perlička na dně* a *Pábitelé*, Škvoreckého *Legenda Emöke*, Hrubínova *Zlatá reneta*, Michalova *Čest a sláva*; výchozím demytologizujícím podnětem by i zde byl produkt přelomu 40. a 50. let - Škvoreckého *Zbabělci*), na straně druhé v ní vzrůstá smysl pro transpozici původního mýtu a jeho abstrahující, konstrukčně nosnou roli v budovaném fikčním světě (pohádková redukční varianta mýtu v Michalových *Bubácích pro všední den*). Například v Kunderově *Žertu* se výrazným konstrukčním prvkem, který je jako jeden z mála odolný vůči devalvujiícímu dění založenému na neschopnosti pochopit kontext, stává odysseovský mýtus. Intertextové vazby jsou zde vcelku jednosměrně orientované: nikoli demytologizace (ta se týká „reality“ zobrazené v díle), ale naopak mýtus jako pozitivní příběh, který je teprve novodobým variováním opotřebováván a devalvován; Lucie holící Ludvíka jej po návratu „domů“ nepozná (nechce poznat), neboť na rozdíl od Odyssea není identifikovatelný žádnou fyzickou jizvou; Helena je transponovaná z pozice absolutního vrcholu (trójská Helena), v níž má naprostou možnost volby, do pozice zrcadlově obrácené). Toto dílčí výstavbové konstrukční využití mýtu by bylo možné následně vztáhnout i na celky: jak v Kunderově *Žertu*, tak i třeba ve Vaculíkově *Sekyři* je příběh promlouvajícího (Ludvík, vyprávějící „já“) budován na využití oidiopovského mýtu; k němu je ovšem - už ze strany autorského subjektu, jako určitý ironicko distanční prvek - v obou románech přiřazen stejně vydatně i mýtus narcisovský, zlehčující úpornost, vážnost a „autentičnost“ zpovědi, jež je nám těmito vypravěči nabízena.

Prvek využívání mýtu i mytologizačních a demytologizačních postupů je ovšem, domnívám se, možné zobecnit ještě dále. Obdobně nosný je pro výstavbu fikčního světa prózy především druhé poloviny 60. let i prvek persifláže (hra s autobiografičností ve Škvoreckého prózách, apokryfní princip v Eichlerových *Hostech od svatého Diviše* a v Březovského novele *Joachim aneb*

Vládychtivost) a mezitextového navazování (Poe a Gogol v pozadí Vaculíkových *Morčat*, Weilův *Život s hvězdou* v pozadí Fuksova *Pana Theodora Mundstocka*, pikareskní základ Pujmanova románu *Prevít a zvířátka*, „román pro služky“ v Páralově *Profesionální ženě*). Princip budování fikčního světa se ve všech těchto dílech začíná více či méně obnažovat a sám se tak stává tematizovaným, významotvorným prvkem. S vypůjčením si jakobsonovské terminologie by bylo možné metaforicky prohlásit, že ve vztahu aktuálního světa a jeho fikčního zobrazování se důraz přesunul z osy selekce na osu kombinace. Nabízela-li próza první poloviny 60. let spíše modelování fikčního světa, tj. signalizování, že tento svět je **třeba** (výrazněno autorem, pozn. R. D.) číst jako autonomně výkladový model světa aktuálního (Lustig, Procházka), ve druhé polovině 60. let se tento postup posune ke své jakoby rezignující verzi: k variování. Variace se stane nosným principem; nic není „původního“, „autentického“ a jedinečného; ode všeho už tu něco bylo, a proto nelze vytvářet zcela originální příběhy, ale spíše domýšlet, vyhrocovat, zvažovat další verze téhož. Nemyslím tímto poukazem, že by si česká próza 60. let objevila postmodernismus, byť v jeho vágním vymezování je právě variační princip často zmiňován. Zde spíše jde o paralelní vývoj, k němuž jinými postupy došlo i v poezii a dramatu. Nástup mladé básnické generace 60. let přinesl s jejím uzráváním stále zřetelnější cestu k obnažování mechanismů fungování jazyka, k delimitaci prvoplánového tématu prostřednictvím destrukce tradičních, ustáleně analytických postupů (Gruša, Topinka, Wernisch, Šrut). Obdobně ale směřuje i tvorba starších autorů (Mikulášek, Šiktanc, Fikar, Kainarova *Moje blues*). Navíc se princip variace vcelku snadno dostane i do poezie založené na podobenství, jak o ně usilovali autoři někdejšího *Května* (Šotola, Holub). Variační princip zde tedy zdaleka není omezený jen na autory experimentální (Hiršal, Juliš a jejich explicitní využití variačních a permutačních postupů). A i zde stojí v různých podobách u kořenů kolářovský impuls (v celém rozsahu od Koláře *Ód a variací* až po Koláře *Mistra Suna o básnickém umění a Nového Epikta*). Obdobně produktivní je ovšem tento postup i v dramatu, respektive v jeho jevištní prezentaci v 60. letech. Jisté rysy variování, především v rovině promluvy, lze spatřovat už v předscénách Wericha a Horníčka, pak v Kunderových *Majitelích klíčů* a v Havlově *Zahradní slavnosti*, na variačním rozvíjení výchozí neměnné situace jsou založeny Topolovy hry *Kočka na kolejích* či *Hodina lásky*. Ještě zřetelnější je pak tento

postup v dílech Smočkových (především *Podivné odpoledne Dr. Zvonka Burkeho*) a Vyskočilových (*Křtiny v Hbřbích*, *Cesta do Úbic ad.*). A i zde by bylo možné nacházet vazby na sféru ineditní, především k Effenbergerovým hrám a scénářům (*Tlučte hrbaté!*, *Vzpoura sládků*).

Jistá míra variačního postupu je v české próze 60. let doložitelná v Březovského *Věčných milencích* (paralelismus a kontrast jednotlivých trojúhelníků), v pozdních prózách Durychových (paralelismus individuálního a dějinného), v Šotolově *Tovaryšstvu Ježíšově*, ale především v povídkách Vyskočilových a Kunderových a v románech Fuksových (*Pan Theodor Mundstock*, *Variace pro temnou strunu* - zde hlavně napětí mezi normálností a nenormálností, mezi dějinami a světem snů, pověr a mýtů) a Páralových (*Soukromá vichřice* či *Milenci a vrazi* jako variace životní vyprázdněnosti a banálnosti). Ve stejném duchu by však bylo možno uvažovat i o Hrabalově *Inzerátu na dům, ve kterém už nechci bydlet* (napětí každodennosti a její potenciální symboličnosti) či o Sidonově *Snu o mém otci* (napětí dětského a dospělého vidění). Extrémním, zcela vyhoceným a obnaženým prototypem variačního principu pak mohou být i prózy Věry Linhartové.

Variační princip znamená obnažení mechanismů, jimiž je fikční svět vytvářen. Toto obnažení má i svůj sémantický důsledek: takovýto „umělé“ stvořený svět si nemůže nárokovat svou vlastní jedinečnost, „autenticitu“, přímočaře mimetickou vazbu na svět aktuální. Chybí mu transparentnost, alegorizující emblémovost. Jeví se vždy jako jedna z možností, která může být ihned uzávorkována možností jinou. Všechny tyto verze či možnosti světa mají obdobnou platnost; jejich pravdivostní hodnota se neodvíjí toliko na podkladě referencí vůči aktuálnímu světu, ale přinejmenším stejně podstatnou roli zde hraje i intertextový vztah mezi autonomními světy v jejich jednotlivých variačních podobách. Prolínání a opakování rysů či jevů společných pak pochopitelně nabízí jistou esenciálnost či fenoménovost, jež tyto rysy a jevy mohou obnášet. Odhalená umělost jeho konstruování, jež si nemůže nárokovat žádné vnuknutí, nutnost, intuici či vnitřní psychologickou motivovanost nebo jinou logiku, pak nutně textový svět prezentuje jako určitou fiktivně existenciální laboratoř, v níž jsou postavy, vztahy či jevy vystavovány intelektuálně racionálnímu zkoumání. Na rozdíl od koláže, tj. dalšího produktivního principu literatury 60. let (od kabaretního divadla typu Semafor přes Hrabalovy *Taneční hodiny pro starší a pokročilé*

až po Škvoreckého *Mirák*), přináší variační princip oproti zdánlivě či skutečně nahodilému propojování různých vrstev a stylů právě onen prvek důsledné racionálnosti a zároveň i vzdání se nároku na přesah, na unikátnost jednotlivosti. Obnažováním mechanismu výstavby fikčního světa, tj. zmechanizováním této výstavby, se zároveň narušuje iluze vnímání takového světa jako „příběhu ze života“, jako fikční jedinečnosti reprezentující reálnou jedinečnost. Do popředí naopak vystupuje prvek univerzálnosti těch složek, které jsou opakováním potvrzovány.

Inspirační zdroje variačního principu by bylo jistě možné hledat i v neliterárních oblastech. Tento princip se od počátku 60. let etabluje jako základní princip fungování populární hudby (vstřebaný a etablovaný rock'n'roll, kariéra *Beatles* až po alba *Rubber Soul* a *Revolver*, inspirace *Rolling Stones* a dalších britských kapel v blues, fenomén převzatých verzí a českých textů k nim), v žánru seriálu s ním začne pracovat televize, design (fungování automobilového průmyslu), stane se nedílnou součástí sémiotického stylu módy a módnosti. Rozšířením zřetele by se i zde pootevřela cesta celé řadě nalézáných souvislostí, v nichž už by ovšem nahodilost srovnání s lákavou možností následného generalizování vytvářela pro teoreticko-hypotetické konstrukty snad až příliš rozostřený prostor.

