

## Poetika seriálové fikce: Od ZTRACENÝCH po ARABELU

Radomír D. Kokeš, *Světy na pokračování. Rozbor možností seriálového vyprávění*. Praha: Akropolis 2016.

Pokud u nás byla v průběhu minulých let vydána nějaká odborná monografie věnující se cíleně problematice fikční televize, často se neobešla bez úvodního povzdechnutí nad tím, jak malému zájmu se v české akademické sféře dostává televizi coby médiu se specifickými obsahy, estetikou, komunikačním profilem i diváctvím. Titulů skutečně vzniklo velmi omezené množství a často cílily na poměrně úzce ohraničené téma, jakým může být žánr či otázka reprezentace.<sup>1)</sup> Podobná situace existuje i na poli překladové literatury, kde kromě *Knihy o televizi*<sup>2)</sup> v současnosti nenalezneme žádný další relevantní titul, přičemž i tato publikace je přijímána spíše s rezervou díky své trochu problematické snaze skloubit perspektivu teoretickou a praktickou. S vydáním titulu Radomíra D. Kokeše *Světy na pokračování. Rozbor možností seriálového vyprávění* v nakladatelství Akropolis se tento stav mění.<sup>3)</sup> Mezi původní tuzemské tituly

totiž tímto přibyl ambiciózní text (původně vycházející z autorovy disertační práce obhájené před třemi lety), který na rozdíl od předešlých přichází se snahou nabídnout teoretický model a pojmový aparát využitelný pro zkoumání obecných naratologických otázek vázaných na televizní seriálové fikční formy, tedy pátrání po výstavbě televizních seriálů a vedení pozornosti jejich diváků. Kokeš tak tímto titulem potvrdil, že je dnes nejen jedním z nejpłodnějších autorů v oblasti audiovizuálních studií, ale také jedním z několika málo teoretiků, kteří se snaží přicházet s původními teoretickými koncepty a terminologií.

Hlavním východiskem se Kokešovi v jeho knize stává jím navržený koncept *poetiky seriálové fikce*. Samotný termín poetika je trochu problematický, respektive je třeba vzhledem k aktuálnímu stavu audiovizuálních studií hovořit o různých pojetích poetiky či spíše různých poetikách.<sup>4)</sup>

1) Například Jakub Korda, *České televizní krimi a jejich žánrové souvislosti*. Olomouc: Univerzita Palackého 2012; Eva Chlumská – Iveta Jansová – Jana Jedličková, *Boření mýtů: k současné neheteronormativní televizní seriálové produkci*. Olomouc: Univerzita Palackého 2015. Dále lze zmínit existenci několika studijních skript, převážně kompilační povahy.

2) Jeremy Orlebar, *Kniha o televizi*. Praha: AMU 2012.

3) Stejně nakladatelství momentálně chystá překlad knihy Jasona Mittela věnované fenoménu tzv. „komplexní televize“. Konkrétně je to titul Jason Mittel, *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York and London: New York University Press 2015.

4) Poetikou můžeme nazývat přístupy, které se nezajímají o významy uměleckých děl, ale jejich formální uspořádání a jejich možné působení na čtenáře či diváka.

Nazývá-li Kokeš poetiku svým klíčovým metodickým přístupem, nabízí se nejvíce srovnání s relativně nedávno vydanou publikací Jasona Mittela *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*,<sup>5)</sup> která se dokonce ve svém podtitulu hlásí k tradici poetiky. Mittel jako své inspirace uvádí tři typy poetik — historickou, kognitivní a čtenářsky orientovanou —,<sup>6)</sup> v tomto smyslu pak zkoumá formální aspekty současných seriálů v kontextu historických, technologických a institucionálních proměn a snaží se jejich proměnu interpretovat i ve vztahu k existujícím kulturním praktikám samotných diváků. Jeho záměr je tedy do velké míry historicky a geograficky fixovaný, soustředí se na americkou seriálovou tvorbu posledních dvou dekad a jde mu o popis formálních proměn prime-timeových seriálů i specifických predispozic americké kultury v širokém slova smyslu, které tyto proměny umožnily.

Kokeš v porovnání s Mittelem pojímá poetiku ahistoricky, snaží se přijít s univerzálním modelem a blíží se hlavně jejímu kognitivnímu proudu, nejvíce rozpracovanému Davidem Bordwellem.<sup>7)</sup> Ve své poetice seriálové fikce se tedy soustředí na formální mechanismy vedení divákovy pozornosti a způsobů, jakými zpracovává seriálovým vyprávěním distribuované informace za pomoci určité „kulturní encyklopedie“ (tedy souboru znalostí o světě, určitých schémat výkladu reálného světa i specificky mediálních kódů a schémat). Svůj analytický nástroj Kokeš modeluje tak, aby z něj, jeho slovy, přirozeně vyplývala pravidla a analytické postupy, které by respektovaly velkou variabilitu tvůrčích možností, specifčnost konkrétních děl zařaditelných do oblasti

televizní seriálové fikce i možnost shlukování některých děl do určitých typologických seskupení.<sup>8)</sup> Poetika v jeho pojetí cílí na otázky výstavby seriálových příběhů ve fikčním časoprostoru, což předpokládá existenci celkového rámce *fikčního makrosvěta* (souhrnu všech prvků a vztahů v seriálu), v němž se odehrávají události tvořící *epizodní světy* (prvky a vztahy existující v rámci jedné seriálové epizody) a zakládající *serialitu*, v Kokešově poetice definovanou coby „vztah mezi stavem věcí v makrosvětě na konci epizody stávající a stavem věcí v makrosvětě na konci epizody předcházející“.<sup>9)</sup>

Tato možná na první pohled nenápadná definice je však pro jeho poetiku seriálové fikce zásadní. Dosavadní naratologické koncepty a teoretické modely fikčních světů zpravidla pracovaly s předpokladem, že diváci či analyzující subjekt znají dílo jako celek a z této totální znalosti lze odvozovat a popisovat vypravěčské mechanismy tohoto díla. Toto může být a často je problém v oblasti televizní naratologie. Televizní studia jako taková po většinu své existence řeší důležitou otázku, co všechno může být pojímáno jako televizní text otevřený systematickému zkoumání. Snadno uchopitelným materiálem na poli televizních obsahů se staly televizní filmy či inscenace (tedy ve své podstatě izolovaně existující texty)<sup>10)</sup> a mini-série, které mají ve své narativní formě zakomponované implicitní vyvrcholení příběhu (Patricia Holland tvrdí, že mini-série a její směřování k závěrečnému rozřešení hlavních narativních hádanek je ve své podstatě jen „rozšířením tvůrčí soudržnosti televizní inscenace“)<sup>11)</sup>. Takové izolovaně uchopitelné televizní

5) J. Mittel, c. d..

6) Historical, cognitive and reader-oriented poetics. U prvních dvou se odkazuje k Davidu Bordwellovi, coby hlavnímu představiteli či duchovnímu otci těchto přístupů, u třetího k Robertu Allenovi. Viz J. Mittel, c. d., s. 5–8.

7) Srov. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press 1985.

8) R. D. Kokeš, c. d., s. 16.

9) Tamtéž.

10) Jeremy Butler, *Television: Critical Methods and Applications*. New York: Routledge 2012, s. 21–54.

11) Patricia Holland, *The Television Handbook*. London and New York: Routledge 1997, s. 114; citováno v Glen Creeber (ed.), *The Television Genre Book*. London: BFI 2008, s. 46.

pořady byly považovány nejen za kulturně privilegiované (svou uzavřeností se strukturně blížily literatuře a filmu, byl u nich snáze pojmenovatelný autor), ale byly svou ohraničeností vhodnější i pro kritický rozbor. Ale rozhodně nikdy netvořily proporčně převažující formu v celkové nabídce televizních programů. Těmi byly a jsou dlouhoformátové seriálové formy, nesoucí však specifické problémy pro televizní kritiku i akademickou sféru. Nastolují například otázku, nakolik může být pouhá jedna epizoda považována za svébytný text, je-li evidentně neuzavřeným tvarem a má vazbu na epizody předešlé a následující. Jako východisko by se mohl jevit celek tzv. řady, kdy je textem soubor typicky dvanácti až dvaceti čtyř epizod rámovaný svým uvedením v rámci vysílací sezóny. I zde ale zůstává řada příběhových linií neuzavřených, pracuje se s prvkem mezisezónního cliffhangeru, je nutné vyčkat půl roku na závěrečný díl sezóny a podobně. Počet dokonce na definitivní ukončení seriálu je z kritického a akademického hlediska prakticky neúnosné a jednoduše by zabraňovalo věnovat pozornost aktuálním televizním obsahům, dominantně distribuovaným ve formě (nejen) vyprávění na pokračování.

Vedle samotných strukturních variant televizních fikčních příběhů na pokračování<sup>12)</sup> vyvstává ještě jeden metodologický problém, vázaný především na starší distribuční model tradičního komerčního pozemního vysílání, který je ovšem ještě stále součástí diváckých praktik mnohých dnešních publik. Otázka v tomto případě zní, zda je z kritického hlediska správné ignorovat vložené mimotextové vsuvky, kterými jsou především (i když ne výhradně) reklamní bloky. I ty se svým způsobem stávají součástí narativního toku, spolupodílí se na formování významů (byť mimo

uvažované tvůrčí záměry) a mohou povzbuzovat různé formy čtení textu. Takové možné praktiky vázané na specifický distribuční model mimochodem v dnešní době ožívají i online streamovací služby, nabízející televizní obsahy v režimu AVOD (Advertising Video on Demand).

Na některé z výše uvedených metodologických problémů existujících na poli televizních studií reaguje i Kokešova publikace a v ní navržená poetika seriálové fikce. Ta si klade za cíl vytvořit pojmové a metodické pole pro zkoumání televize, které by umožnilo analyzovat seriály v kterémkoli momentu jejich vývoje, bez ohledu na míru otevřenosti či uzavřenosti narativu či seriálovou formu (tedy např. rozdílnost mezi mini-sérií, seriálem či antologií).<sup>13)</sup> Kokeš přechází problém ještě stále přítomné existence mimotextových vsuvek sehrávajících specifickou roli v kognitivní práci určitých skupin diváků, což je však pochopitelné, protože takové téma vyžaduje spíše empiričtěji zaměřený výzkum pracující s konkrétními diváky,<sup>14)</sup> zatímco Kokeš operuje s dvěma typy ideálního diváka, pohrouženým (řekněme běžným, snažícím se pouze porozumět fikčnímu světu) a analytickým (který si navíc klade otázky ohledně vypravěčských strategií a jejich účinků). Z hlediska metodologických okolností televizní naratologie nám však jím představená poetika především nabízí nástroje pro analýzu takových případů, kdy je seriál jednoduše ještě stále vysílán či byl předčasně a třeba v rozporu s tvůrčím záměrem ukončen. Tím do velké míry uvolňuje ruce televizní kritice i naratologické analýze v jejích snahách konfrontovat se s aktuální televizní produkcí.

Hodí se ještě dodat, že Kokešova koncepce zaměřuje pozornost na text v podobě vysílaného seriálového pořadu a nepojímá do svého rámce

12) Typologii nabízí např. J. Butler, c. d., s. 21–54.

13) Viz Jakub Korda, Úvod do studia televize 1. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2014.

14) Takový příkladem může být Jensenova studie pracující s televizním tokem individuálních diváků, tedy jejich pohybem napříč nabídkou televizních pořadů v takzvaném supertoku (kompletní nabídce všech pořadů dostupných v reálném čase). Viz Klaus Bruhn Jensen, Reception as Flow. In: John Corner – Sylvia Harvey (eds.), *Television Times: A Reader*. London: Arnold 1996, s. 187–198.

vypravěčské modely využívající vysokou míru konvergence dnešních médií, tedy například strategie transmediální narace. V jejich případě mohou televizní obsahy nejen volně migrovat napříč různými technologiemi a platformami, ale příběh je na rozličných mediálních platformách přímo paralelně rozvíjen. Tyto strategie přitom nemusejí mířit pouze na poměrně specifický typ fanouškovského publika (tato kategorie by mohla doplnit Kokešovy dva uvedené typy diváků). V současné době pronikají už i do divácky značně populárních pořadů — třeba příkladně transmediálně modulovaný norský web TV seriál SKAM (2015–?) pravidelně sleduje pětina tamní populace. Ačkoli takové formy vyprávění stále představují spíše experimentálnější polohu televizní tvorby, naratologické teorie se s ní budou muset snažit lépe vypořádat. Otázku transmediální narace, intertextuálních vazeb a paratextů se ve své publikaci snaží zohledňovat například zmíněný Jason Mittel (celou kapitolu věnuje takzvaným divákům „orientujícím paratextům“)<sup>15)</sup>, který také problematizuje kategorii diváctví a hovoří o dalších typech, jakými jsou fanoušci spoilerů či diváci preferující opakované sledování svých oblíbených pořadů. To vše analytiky nutí odlišně pojímat kognitivní práci diváků a zohledňovat různé průmyslové praktiky samotných televizí, od povahy programování po vysílání speciálních rekapitulacních epizod určených například i pro nové diváky nemající znalosti předchozích několika řad seriálu.<sup>16)</sup>

Jak bylo řečeno, pro Kokeše je v kontextu jeho seriálové poetiky důležitý vztah mezi stavem věci ve stávající epizodě a stavem fikčního makrosvěta

na konci předchozí epizody a tento mechanismus seriality následně člení do několika kategorií. Takové snahy o typologizaci nejsou nijak nové, pokoušeli se o ně ve svých textech například Umberto Eco, Omar Calabrese či Angela Ndalialis, jejichž koncepty Kokeš kriticky shrnuje v obsáhlém poznámkovém aparátu a současně se vůči nim vymezuje.<sup>17)</sup> Rozchází se s typologií představenou Ecem,<sup>18)</sup> u jehož kategorií remake, seriál či sága nenachází dostatečné strukturální rozdíly. Tato kategorizace je skutečně v konfrontaci s variabilitou současného seriálového vyprávění značně limitovaná a vychází při definici repetitivních typů narativů z nesourodých kritérií (například figura rodiny coby kritérium ságy). Ecova typologie se ostatně nijak výrazně neprosadila v jádru televizních studií coby oboru formujícího se v plné síle od 90. let a prakticky na ni nenarazíme v žádných přehledových knihách ani v úvodech do TV studies. U Calabreseho typologie autor *Světů na pokračování* zpochybňuje historickou povahu typů seriality, respektive odmítá historickou a lokální podmíněnost zkoumaného materiálu. Podobný argument lze použít i proti Mittelovi a jím představenému konceptu televizní komplexity,<sup>19)</sup> který ve své publikaci opírá výhradně o historicky a místně definovanou americkou prime-timeovou tvorbu od 90. let do současnosti.

Zde je možné namítnout, že mnohé takto lokálně a geograficky uchycené fenomény mohou mít své paralely i v jiných národních produkcích či mohou být se zpožděním přejímány, a proto jejich platnost není nutně tak omezená. Ostatně i Angela Ndalialis, autorka modelu pěti narativních prototypů,<sup>20)</sup> reflektuje proměnu mediální

15) J. Mittel, c. d., s. 261–291.

16) Tamtéž., s. 171–192.

17) Viz Omar Calabrese, *Neo-Baroque. A Sign of the Times*. Princeton: Princeton University Press 1992; Angela Ndalialis, *Television and the Neo-baroque*. In: Michael Hammond – Lucy Mazdon (eds.), *The Contemporary Television Series*. Edinburgh: Edingurgh University Press 2005, s. 83–101; Umberto Eco, *Meze interpretace*. Praha: Karolinum 2004.

18) U. Eco, c. d.

19) Srov. J. Mittel, c. d., a jiné studie.

20) Angela Ndalialis, c. d.; Angela Ndalialis, *Neo-baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. Cambridge and London: MIT Press 2004.

krajiny směřující k narůstající serialitě díky zvyšující se kompetitivnosti zejména západní televizní kultury, respektive zábavního průmyslu v západních zemích (svůj koncept neo-barokní kultury popisuje mimo jiné na příkladu filmu JURSKÝ PARK (1993), doplněného existencí zábavního parku motivovaného filmem, dalšími mediálními texty či merchandisingem využívajícím motivy filmu). Její model narativních prototypů můžeme do velké míry chápat jako způsob kategorizace, vůči němuž se Kokeš sice vymezuje, ale současně z řady jeho aspektů ve svém vlastním pracovním modelu vychází. Sám na jejím konceptu shledává jako problematickou kombinaci nesourodých podmínek (míra návaznosti epizod, specifické narativní vlastnosti jako cíl daný pro celou sezónu, dodat by bylo možné i podmínky divácké recepce nutné pro rozpoznání efektu „palimpsestu“, tedy principu přepisování divákovi známého příběhového mustru), svůj vlastní model seriality nakonec opírá o míru vzájemného propojení a vztahování postav makrosvěta vůči stavu věcí stanovenému na konci předchozí epizody. Vychází tedy v principu z návaznosti epizod jako klíčového prvku kategorizace seriality, nicméně upozorňuje na možnost proměny tohoto vztahu v průběhu seriálu jako celku.

Kokeš oproti teoretickému modelu Angely Ndalianis v knize rezignuje na rozlišování mezi sérií a seriálem (series a serial). V českém kontextu tato dichotomie zaprvé není nijak zvlášť zavedená, v televizní praxi se jejich hranice coby „ideálního typu“ značně stírají, a především Kokeš svou kategorizaci formuluje tak, že pokrývá beze zbytku všechny formy televizního fikčního vyprávění na pokračování (na rozdíl od Ndalianis se nesnaží aplikovat svůj model také na nefikční televizní pořady, i když do omezené míry je to možné). V tom je jeho model přesnější a vyhýbá se terminologické a formulační nejasnosti, které

se Ndalianis dopouští například při trochu nejasné definici svého pátého prototypu nazvaného „série jako seriál“.<sup>21)</sup> Ten se blíží tomu, co ve stejnou dobu jiným termínem Jason Mittel nazývá „komplexním vyprávěním“.<sup>22)</sup> Oproti těmto autorům je Kokeš na první pohled suchopárnější ve své snaze držet popisy formálních charakteristik striktně ve svém „přísném“ terminologickém systému (zahrnujícím čtyři klíčové aspekty fikčního textu, tedy osnovu vyprávění, proces vyprávění, aranžmá makrosvěta, dynamiku makrosvěta, skrze které demonstuje rozdíly mezi pěti kategoriemi seriality). Tento postup mu ale umožňuje vyhnout se neurčitosti či vágnosti, kterou někdy nalézáme u argumentace zmíněných autorů a autorek, jakkoli je jeho styl psaní na první pohled méně čtivý.

Uvedených pět kategorií seriality Kokeš vymezuje jako serialitu oddělenou (na konci epizody stav věcí nesdílí žádné fikční postavy se světem na konci předchozí epizody), nenávaznou (sdílí alespoň jednu postavu, ovšem bez narativní příčinnosti mezi epizodními světy), polonávaznou (relativně uzavřené epizodní světy sdílí nejméně jednu příčinně propojenou linii událostí), návaznou (definovanou lineárním příčinným propojením epizod) a nakonec rozrušující (problematizující přímočaré uspořádání epizodních světů a klonící se spíše k síti vztahů mezi fikčními prvky, kdy se stavy věcí v makrosvětě mohou zpětně upravovat a přepisovat). Jím navržená verze se nakonec jeví jako mnohem univerzálnější a široce použitelná a oproti Mittelovi i ahistorická, „nadregionální“ a nevázaná na konkrétní národní produkční systém a jeho praktiky. Každý z typů seriality je dále zkoumatelný skrze soubor analytických nástrojů, z nichž Kokeš uvádí způsob zprostředkování informací, singulárních (unikátních) vlastností fikčních entit (postav) a jejich vztahových vlastností, tázacího modelu

21) A. Ndalianis, c. d., s. 95–99.

22) Jason Mittel, Narrative Complexity in Contemporary American Television. *The Velvet Light Trap* 58, 2006, č. 1, s. 29.

a kompozitního modelu. Tento na první pohled terminologicky komplikovanější systém ve finále slouží k velmi dobře strukturovanému, pojmově a argumentačně konzistentnímu, a dokonce až překvapivě srozumitelnému popisu způsobů, jakými může serialita systémově fungovat v jejích různých typech (tomu je věnován první oddíl knihy, autorem nazývaný jako „teoreticko-deskriptivní“), a také možností uchopení seriality, jež jsou v těchto typech coby kategoriích s určitými pravidly a omezeními k dispozici tvůrcům konkrétních televizních děl. Druhý oddíl knihy, v němž tyto kreativní možnosti Kokeš demonstruje pomocí desítek seriálů, jde tedy zdola od rozboru vypravěčských aspektů konkrétních děl až po detailní rozbor seriálů 24 HODIN (2001–2010) a MR. BEAN (1989–1995).

Nejen závěrečný výběr případových studií dokazuje, že navržený systém poetiky seriálové fikce je uplatnitelný napříč celým spektrem televizní fikční seriálové tvorby. Jeho pomocí autor demonstruje, že mimořádně členitý a rozsáhlý makrosvět seriálu 24 HODIN, v němž se „hyperkineticky“ pracuje s narativními vlákny,<sup>23)</sup> je ve svém základu pokračováním narativních principů klasického Hollywoodu a snaží se plynule vést pozornost svých diváků a zajišťovat pochopitelnost a srozumitelnost událostí a celého fikčního makrosvěta. Na první pohled experimentální vypravěčské pojetí tak může po detailní analýze vyjevit své konvenční jádro, a dovolí tak porozumět statusu prominentního seriálu, který 24 HODIN i přes svou nepřilíš divácky úspěšnou první sezónu postupně získal. Za pomoci svého konceptu Kokeš dokáže také funkčně argumentovat, že i notoricky známý seriál s panem Beanem, který zřejmě drtivá většina diváků vnímá jako sled brilantně pointovaných skečů, ve skutečnosti ve své osnově zprostředkovává vnitřní proměnu tohoto hrdiny na ose od zákeřného starého mládence až po potměšilé a naivní dítě. Díky svému nástroji seriálové poetiky tedy odhaluje, že reflexe mecha-

nismu seriality může čtení MR. BEANA učinit ještě bohatším, než jsme si doposud mysleli. Výběr konkrétních příkladů je ale podobně kreativní v rámci celé knihy. Kokeš své teorie a argumenty opírá nejen o očekávatelné a hojně citované seriály typu ZTRACENÍ (2004–2010), PÁN ČASU (2005–?) či AKTA X (1993–2016), ale i ARABELU (1980–1981), večerníčkovou MALOU ČARODĚJNICI (1986) či normalizačního MUŽE NA RADNICI (1976). Tímto ukazuje univerzální použitelnost modelu, která je tak oceňovaná například na neoformalistickém konceptu Bordwella a Thompsonové, kteří jsou autorovi této knihy evidentním vzorem. Možná až nadbytečně se vlastně zdá, když si v některých pasážích knihy autor pomáhá vlastními vymyšlenými příklady scén a událostí.

Zajímavá může být otázka, pro koho je kniha *Světy na pokračování* určena. Cílí jednoznačně na odbornou veřejnost, i když svým celkovým designem či některými formulacemi v úvodu „pomrkvává“ i na ty, kteří se jednoduše chtějí něco dozvědět o televizním seriálu jako určitém popkulturním fenoménu. Takovou popularizační funkci ale tato publikace myslím sehrávat nebude. Díky rozsáhlému představení metodologie a terminologie je kniha ve způsobu své argumentace přesvědčivá, ale zabraňuje jí to překročit vědecký diskurs. V tom je viditelný rozdíl například oproti několikrát zmíněné publikaci *Complex TV*, která lépe smiřuje akademickou perspektivu a běžného, leč poučeného čtenáře, i když někdy na úkor sevřeně argumentace a pomocí volnější segmentace svých kapitol. Nicméně bychom se neměli vyhýbat i otázce, jaké funkce dnes sehrávají humanitní vědy, pro koho a jak by také měli její reprezentanti psát a jaké výzvy v tomto smyslu leží před oborem televizních studií.

*Světy na pokračování* můžeme považovat za došavadní vyvrcholení zájmu Radomíra D. Kokeše o seriálovou fikci, který trvá již deset let. Osobně si pamatuji jeho konferenční příspěvek z roku 2006 přednesený v Poněšicích, v němž se zabýval

23) R. D. Kokeš, c. d., s. 161.

právě seriálem 24 HODIN. Otázkou tedy je, zda se tímto uzavírá seriál jeho intelektuálních úvah a teoretického bádání o televizi a jejích seriálových mechanismech, či zda nás čeká ještě pokračování. Poučení poetikou seriálové fikce berme pro jistotu tuto publikaci jako konec stávající epizody, bez záruky, v jakém momentě celého „díla“ právě jsme.

Jakub Korda