



TELEVIZE V PANELÁKU – PANELÁK V TELEVIZI

REFLEXE SÍDLIŠTNÍ VÝSTAVBY 70. LET V ČESKOSLOVENSKÉ TELEVIZNÍ PRODUKCI

JAN KRISTEK (* 1983), MARIKA KUPKOVÁ (* 1973)

Jan Kristek

Absolvent Fakulty architektury VUT v Brně a Akademie výtvarných umění ve Vídni. V současné době působí jako odborný asistent na brněnské Fakultě architektury, kde vede ateliér společně s Jaroslavem Sedlákem. Obecně se věnuje kritické teorii a kritickému přístupu v souvislosti s plánováním měst a jejich historií.

Jan Kristek

Jan Kristek studied at the Faculty of Architecture of the VUT Brno and the Academy of Visual Arts in Vienna. He currently works as a specialist assistant at the Faculty of Architecture in Brno where he heads a department (with Jaroslav Sedlák). He focuses on critical theory and critical approach in connection with urban planning and its history.

Marika Kupková

Absolventka filmové vědy na Katedře filmových studií Filozofické fakulty UK. Zaměřuje se především na institucionální historii a vývoj kulturní politiky v české kinematografii 40. a 50. let. Působí také jako kurátorka v Galeriích TIC; přednáší v rámci oboru Teorie interaktivních médií na Filozofické fakultě MU.

Marika Kupková

Marika Kupková studied film at the Department of Film Studies of the Faculty of Arts, Charles University, Prague. She centres on institutional history and the development of cultural policy in Czech cinema of the 1940s and 1950s. She works as a curator in the TIC Galleries and lectures in the field of the Theory of the Interactive Media at the Faculty of Arts of Masaryk University, Brno.

1 Významný český sociolog města Jiří Musil dělí sídliště na tři generace podle doby vzniku a základní technologie výstavby: sídliště vystavěná tradiční technologií mezi lety 1946–1956, první panelové konstrukce z let 1957–1962 a velkorozponové konstrukce z let 1963–1977. Těmto morfologickým typům pak připsuje další sociologické a geografické charakteristiky. Srov. Jiří Musil et al., *Lidé a sídliště*, Praha 1985, s. 54.

2 XIV. sjezd Komunistické strany Československa přijal usnesení o výstavbě 500 000 bytů v pátém pětiletém plánu koncem května 1971. Srov. např. Josef Pechar, *Československá architektura*, Praha 1979, s. 56.

3 Srov. např. Lenka Kalinová, *Konec nadějí* a *nová očekávání. K dějinám české společnosti 1969–1993*, Praha 2012, s. 82–90.

4 Podle rozsáhlého dotazníkového šetření provedeného Československou televizí v roce 1985 vlastnilo televizní přijímač absolutních 100 % respondentů. Pro necelé dvě třetiny dotázaných měla televize „velký“ nebo „dost velký“ význam a nedokázali si bez ní svůj běžný život představit. K tomu blíže Výsledky divácké ankety ČST, *Týdeník Československá televize* XXI, 1985, č. 2, s. 5.

5 Režisér František Filip (* 1930) začal pracovat pro Československou televizi už v počátku pravidelného vysílání v roce 1954, kdy měla filmařská obec zájem natáčet především filmy (pod barrandovskou produkcí). Rozsáhlá režijní filmografie Františka Filipa zahrnuje mimo jiné proslulé televizní seriály *Sňatky z rozumu* (1968), *F. L. Věk* (1970), *Chalupáři* (1975), *Byl jednou jeden dům* (1975), *Dobrá voda* (1975) nebo *Cirkus Humberto* (1988) a mnohé další. Uvedeným titulům je společná nákladná produkce často realizovaná ve spolupráci s barrandovským filmovým studiem. Filipova tvůrčí pozice by se dala shrnout souslovím „zdatný profesionál“. Toto označení vyjadřuje nejen jeho reálné režijní schopnosti, ale i fakt, že se argumentem profesionality daly přikrýt ústupky vůči režimu, ale současně i naznačit politický distanc.

6 Sledovaná produkce vypovídá o společenském diskurzu, ale funguje i jako historiografický pramen, například proto, že dokumentuje původní podobu výstavby a soudobé stavební postupy.

7 Jarmila Cysařová, Československá televize a politická moc 1953–1989, *Soudobé dějiny* IX, 2002, č. 3–4, s. 534.

V druhé polovině 70. let dochází v normalizačním Československu k rozmachu produkce televizních seriálů prováděnému jejich ohromnou diváckou popularitou. Seriály byly důležitým médiem politické propagace, jakýmsi akumulátorem všeobecné spokojenosti. Ve stejné době vrcholí i výstavba tzv. třetí generace sídlišť,¹ která přinesla bezprecedentní nárůst bytového fondu ve formě panelové výstavby a s tím i související zásadní proměnu urbánní a socio-geografické struktury měst. Zajišťování vyššího životního standardu bylo hospodářskou a politickou prioritou, jež podmiňovala všeobecnou akceptaci společenských poměrů.² Bytová výstavba i populační růst byly zejména v první polovině 70. let prováděny také růstem hospodářským, který přispěl k rozvoji programů sociálního zabezpečení především rodin s dětmi i socialistického konzumerismu, který byl bezpochyby realizován právě v soukromém prostoru panelových bytů.³ Typickým reprezentantem materiálního blahobytu byl televizní přijímač, který už zaujímal své nenahraditelné místo prakticky v každé československé domácnosti.⁴ Ze sledování televize se stal každodenní rituál, jehož preferovanou programovou komoditou byly televizní seriály. Naším záměrem je sledovat televizní dramatickou tvorbu konce 70. a začátku 80. let tematizující právě výstavbu sídlišť, neboť má nebývale blízko k reálnému referentu: k autentickým místům, kde právě vznikala sídliště i jejich soudobým veřejným ohlasům. Podobná konstelace na ose realita – text – divák vlastně nemá v české audiovizuální produkci obdoby. Hromadná bytová výstavba nebyla a nejspíš už nikdy nebude tak zásadním tématem televizní a filmové produkce.

Stěží bychom v televizní produkci našli reprezentativnější příklad uplatnění sídlištní výstavby jako tvůrce společenské identity, než je seriál *Dnes v tomto domě* z roku 1979, uvedený v roce 1980. Seriál vznikl pod režijním vedením Františka Filipa, zkušeného a profesionálně zdatného matadora v oblasti televizní dramatické tvorby⁵ a je unikátní především tím, že protagonistou epizodického vyprávění je vlastně sám panelák. Věnujeme se rovněž dalším příkladům soudobé televizní i filmové tvorby orientovaným na bytovou výstavbu. Jedná se o seriály *Muž na radnici* (Evžen Sokolovský, 1976) a *Tři cesty k domovu* (František Filip, 1982) a filmy *Na koho to slovo padne* (Antonín Kachlík, 1979) a *Panelstory* (Věra Chytilová, 1979). Tento žánrově heterogenní soubor tematizuje charakteristické dobové problémy jak v architektonické profesi (*Tři cesty k domovu*), tak ve stavebnictví (*Muž na radnici*, *Na koho to slovo padne*) nebo sociální realitě samotného obývání sídlišť (*Dnes v tomto domě*, *Panelstory*). Nabízí specificky interpretované kolize individuálních a kolektivních zájmů, které lze vztahovat k soudobým etickým dilematům normalizace a socialismu vůbec.⁶

U televizní – tedy masmediální – produkce reflektující tak významný společenský fenomén, jakým byla výstavba sídlišť, se nabízí předpoklad, že zadání bylo vedeno „shora“. Prostřednictvím rekonstrukce konkrétních zadavatelských a produkčních praktik se pokusíme přiblížit mocenské postupy a ideologické strategie v rámci normalizační televizní produkce. Nabízí se srovnání se seriálem *Třicet případů majora Zemana* realizovaným pod Ústřední redakcí armády, bezpečnosti a brannosti ustavenou v roce 1975, která byla složena ze zástupců vojska a Sboru národní bezpečnosti.⁷ Jejímú zformování předcházela smlouva o součinnosti při vysvětlování a pomoci při realizaci vojenské, bezpečnostní a branné politiky strany, kterou vedení Československé televize (dále také ČST) uzavřelo v témže roce s Ministerstvem národní obrany a Ministerstvem vnitra. Mohly existovat podobné smluvní vztahy mezi ČST s Ministerstvem stavebnictví? Nebo onu zadavatelskou funkci plnil *Ideově tematický plán ČST*, z něhož vycházely individuální podněty šéfredaktorů příslušných tvůrčích redakcí? Jak se pak konstruovaná realita vztahovala k reálnému přijetí „nových sídlišť“ a poměrům ve stavebnictví a architektuře?

8 Výroba televizní dramatické tvorby probíhala buď v ČST, nebo méně často v Krátkém filmu či ve Filmovém studiu Barrandov. V rámci Barrandova fungovala pro podobné případy zvláštní Zakázková skupina televizních filmů.

9 Spisový archiv a fototéka, APF ČT, sign. Red. k. 302, inv. č. 2276.

10 Dvanáct dílů o délce od tři čtvrtě hodiny až po hodinu vyrobil pro ČST v letech 1976–1977 na 35mm podnik Krátký film.

11 Ještě uveďme jedno srovnání: náklady na film *Panelstory* byly vyčísleny na tři a půl milionu korun. Bohužel nemáme k dispozici reálné čerpání ani jednoho ze zmíněných titulů.

12 Zahrnutí seriálu pod program oslavující kulaté výročí konce druhé světové války vyplývá z výrobní dokumentace i komentáře v dobovém tisku. Viz například -dk-, Týden od 5. 5. do 11. 5. 1980, *Tvorba. Týdeník pro politiku, vědu a kulturu* XL, 1980, č. 20, 14. 5. , s. 2. Televizní program, který měl připomínat zmíněné výročí, doplňovala také dvoudílná hra *Rozednění* (režie a scénář Eva Sadková), což byl pro tuto příležitost očekávatelnější formát: komorní drama z období protektorátu. Pro srovnání uveďme, že k třicátému výročí osvobození byl v televizi uveden seriál *Nejmladší z rodu Hamrů* (1975) ze scénářistické dílny Jaroslava Dietla.

13 Seriál *Dnes v tomto domě* byl v médiích i výrobních dokumentech komunikován jako volný pandán divácky úspěšného, o tři roky staršího seriálu *Byl jednou jeden dům* (1976). Na obou titulech se podílel téměř identický režijní a scénářistický tým; oba pracují s podobným syžetem i vyprávěcí strukturou, shodně pojednávají osudy (obyvatel) jednoho domu, jen v jiném časovém umístění: *Byl jednou jeden dům* se odehrává v dramatickém historickém rozmezí 1936–1945, pozdější *Dnes v tomto domě* představuje „logicky“ současné poměry. Pro posílení historicko-kontinuuitního efektu byl seriál *Byl jednou jeden dům* reprízován dva dny před premiérovým odvysíláním *Dnes v tomto domě*.

14 *Ideově tematický plán ČST 1977, 1978*, Praha, bez vrocení, s. 25, Spisový archiv a fototéka, APF ČT.

15 Ibidem, s. 47. Jedním dalším dílem uvedeným v ITP, které se výrazněji soustředí na problematiku sídlištní výstavby, je dokument z cyklu *Na téma zachování životního prostředí* s názvem *Sídliště a život v nich*.

16 Bohužel se nám nepodařilo zrealizovat rozhovory s dosud žijícími tvůrci seriálu Františkem Filipem a Rudolfem Rážem.

17 Spisový archiv a fototéka, APF ČT, sign. Red. k. 302, inv. č. 2276. Ze zprávy vyplývá, že v této věci jednali zástupci výroby, režisér František Filip a filmový architekt Jan Zázvorka, přímo s ředitelem výroby MS Rudolfem Šikem.

DNES V TOMTO DOMĚ JAKO PŘÍKLAD ZADAVATELSKÝCH PRAKTIK

Producentem seriálu *Dnes v tomto domě* byla Československá televize, která jeho výrobu zadala ve filmovém studiu Barrandov při využití vlastního personálního zázemí.⁸ Seriál byl natočen na barevný 35mm film, který měl lepší obrazovou kvalitu i postprodukční možnosti než televizní technologie TMZ. Podle dochované výrobní dokumentace byly náklady na jeho výrobu plánovány na zhruba dvacet dva miliónů korun.⁹ Pro představu o jejich výši poslouží srovnání s o dva roky starším seriálem *Žena za pultem*,¹⁰ jehož výroba stála necelých patnáct miliónů korun za deset hodin celkové stopáže seriálu. *Dnes v tomto domě* má pouze devět dílů, ale celková stopáž činila téměř třináct hodin, takže se jedná o zhruba stejně relace. Náklady tohoto seriálu tedy odpovídaly dobovému průměru relativně výpravnějšího díla vyráběného Barrandovem pro televizní prime time.¹¹

Výroba probíhala od léta 1978 do podzimu 1979 a do televizního vysílání byl seriál zařazen v květnu roku 1980. Dostalo se mu tak politicky významné role: byl součástí programu oslavujícího 35. výročí osvobození Československa.¹² Toto programové využití je pozoruhodné, protože *Dnes v tomto domě* není obligátní připomínkou historie, ale staví na aktuálním tématu: představuje život obyvatel, kteří se nastěhovali do právě dokončeného sídlištního domu. Tento postup signalizuje, že se s daným titulem operovalo nejen jako s oslavou úspěchů poválečného budování socialistické společnosti, ale i jako s oslavou normalizace, s potvrzováním hodnot soudobého režimu.¹³

Není jednoduché ozřejmit podněty a zadání, na základě kterých takto politicky exponovaný seriál vzniknul. První vodítko, které je nasnadě, představuje obecný a do jisté míry formální materiál: *Ideově tematický plán ČST 1977–1978*. Jednalo se o oficiální programový dokument schvalovaný vedením KSČ, které ostatně byla ČST od roku 1963 až do pádu komunistického režimu přímo podřízená. V tomto *Ideově tematickém plánu* (dále také ITP) má preferovanou pozici právě dramatická tvorba, do níž produkce televizních seriálů spadá. S ohledem na masovou působnost figuruje co do významu hned za zpravodajstvím a publicistikou: „*Těžiště činnosti Čs. televize se v příštích letech soustředí do dvou rozhodujících oblastí, které se budou nejvýrazněji podílet na splnění ideově politických cílů: do oblasti politického zpravodajství a publicistiky, propagandy a dokumentaristiky, na níž závisí popularizace politiky strany a realizace závěrů XV. sjezdu KSČ; do oblasti dramatického umění, které má nejmasovější dosah a účinně působí na rozvoj socialistického uvědomení lidu a jeho morálky.*“¹⁴ Ve vymezených ideových cílech je jmenovitě zdůrazněna podpora „investiční výstavby“, kam spadá i výstavba sídlišť. ITP navíc obsahoval tzv. titulové plány – soupis konkrétních titulů připravovaných do výroby, mezi nimiž figuruje i sledovaný seriál.¹⁵ Rekonstrukci konkrétních zadavatelských postupů týkajících se seriálu *Dnes v tomto domě* bylo možno opřít o výrobní materiály ze spisového archivu České televize.¹⁶ Důležité informace se dozvídáme především ze *Zprávy o průzkumu realizace televizního seriálu „Dnes v tomto domě“*, která je datována 11. červencem 1978, tedy těsně před zahájením natáčení.¹⁷ V prvé řadě vyvrací předpoklad, že za jeho vznikem figuroval nějaký vnější státní nebo stranický podnět. Výroba seriálu probíhala za spolupráce s Ministerstvem stavebnictví (dále také MS), ale nikoli na základě širšího smluvního vztahu s ČST nebo pod hlavičkou zvláštní redakce, jako tomu bylo v případě *Třiceti případů majora Zemana*.

18 Od druhé poloviny 60. let působil ve funkci ředitele Pozemních staveb Liberec, kde se mimo jiné významně zasloužil o realizaci ikonického televizního vysílače s hotelem na Ještědu, což vtipně glosuje jeden z tehdejších klíčových zaměstnanců podniku Miroslav Jirásek: „*Náš ředitel měl dlouhé prsty a držel nad stavbou chlupatou ruku, jak ten tlak zdola nazýval sám Hubáček.*“ Viz Tomáš Lánský, Muž, který stavěl Ještěd, vypráví! *Liberecký deník*.cz, http://liberecky.denik.cz/zpravy_region/exkluzivne-muz-ktery-stavel-jested-vypravi20120210.html, vyhledáno 20. 6. 2017.

19 Spisový archiv a fototéka APF ČT, sign. Red. k. 302, inv. č. 2276. Sídliště Lhotka – Tempo s kapacitou 723 bytů pro 2 400 lidí bylo postaveno Pozemními stavbami Plzeň v letech 1973–1977 podle projektu Bedřicha Vinše z Pražského projektového ústavu na Letné.

20 Stavebnice PS69 byla jednou z lokálních panelových soustav určenou hlavně pro jižní a severní Čechy. Lokální soustavy jako např. B70, NKS-B nebo HKS70 začaly být využívány převážně od první poloviny 70. let ve vztahu k rozdílným materiálovým základnám jednotlivých krajů. K tomu srov. Ondřej Smíšek, Téma předměstí z technického pohledu. V Československu používané panelové soustavy, in: Lada Hubatová Vacková – Cyril Říha – Jan Čumilivský (edd.), *Husákovy 3 + 1. Bytová kultura 70. let*, Praha 2007, s. 68–69.

21 Paneláková kultura, *Archiv ČT24*, <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10116288585-archiv-ct24/216411058210006/obsah/451079-sidliste-lhotka-libus-1977>, vyhledáno 10. 5. 2017.

22 Její prostředí bylo kariérističtější a pragmatičtější než jiné umělecké provozy jako například divadelní obor, jak vzpomíná novinář a dramatik Karel Steigerwald: „*Jedni chtěli prachy, druzí chtěli být slavní a třetí byli duševně nemocní. To byly tři sorty, který vedly umění* (tj. film a televizi – pozn. autorů). *U divadla se nedaly vydělat peníze, všichni byli chudí jak kostelní myši, takže tam tihle lidi nelezli. To člověk utratil za tramvaj ty peníze, co mu to vyneslo.*“ In: Marie Barešová – Tereza Czesany Dvořáková, *Generace normalizace: ztracená naděje českého filmu?*, Praha 2017, s. 188. Ke konkrétní výši honorářů – byť v kontextu brněnského studia ČST – srov. také Marek Hlavica, *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961–1991)*, Brno 2012, s. 24.

23 Odchylky od ITP, který schvaloval ÚV KSČ, údajně nebyly vzácností ať už kvůli reálným, nebo fiktivním produkčním potížím, pod něž se jako náhradní řešení daly „schovat“ realizace problematictější prosaditelných titulů. Srov. Marek Hlavica (pozn. 22), s. 65. Mímoходом poměrně nezávislá byla i jednotlivá regionální studia vůči pražskému centru, alespoň ve srovnání s radikální změnou, jež nastala v 90. letech, kdy došlo k nahrazení modelu „může zakázat“ za „musí schválit“. Srov. Marek Hlavica (pozn. 22), s. 53–54.

24 Závažné důsledky centralizace v audiovizuální kultuře jsou charakteristické pro období konce 40. a počátku 50. let. Filmová výroba byla natolik kontrolována ministerským a stranickým vedením, že prakticky došlo k jejímu kolapsu. K pozici Československé televize vůči nadřízenému ÚV KSČ srov. Vladimír Kavčíak, in: Barešová – Czesany Dvořáková 2017, s. 159.

Jednoduše řečeno filmaři představili zástupcům ministerstva hotový a standardně odsouhlasený scénář. Ministerstvo stavebnictví, jmenovitě ředitel výroby MS Rudolf Šik,¹⁸ nicméně zaujímal v jeho realizaci významnou roli: jednak připomínkovalo odbornou úroveň scénáře, jednak poskytl filmové výrobě důležitou materiálovou a provozní podporu, což konkrétně znamenalo dodání a montáž typizovaných stavebních dílů a interiérových doplňků pro ateliérovou výpravu a také souhlas s natáčením na staveništi pražského sídliště Lhotka, které si pro tento účel podle zprávy vybral sám režisér František Filip. Kromě Rudolfa Šika figuruje jako odborný spolupracovník také ředitel výstavby sídliště Lhotka Milan Kubát. Volba této lokace je ve zmiňované zprávě zdůvodněna vysokou stavebně realizační úrovní projektu: „(...) *sídliště Lhotka je pojetím organizace práce a použitím moderní techniky stavenišťem atypickým a perspektivním vzorem pro ostatní stavby.*“¹⁹ Při výstavbě Lhotky skutečně byly uplatněny dobově progresivní metody průmyslného stavebnictví jako například systémová stavebnice PS69²⁰ nebo video-technologie aktualizovaná tzv. proudová metoda, kterou s vděčností využila i dobová reportáž prezentující pokrok ve výstavbě.²¹ Ale vzhledem k tomu, že tyto technologické vymoženosti socialistického stavebnictví nebyly v seriálu výrazněji prezentovány, předpokládáme, že skutečným důvodem pro volbu Lhotky byly spíše filmové produkční hlediska: zájem o sídliště ve stavu dokončovacích prací a možná i blízkost sídla ČST na Kavčích horách. Tvůrci seriálu měli příležitost natáčet příběh nově postaveného sídliště v autentických exteriérech a částečně i interiérech. Prvními obyvateli sídliště Lhotka nebo minimálně sídlištního domu na současné adrese Snopkova 13, Praha 4 – Kamýk tak byl filmový štáb. Tvůrci pracovali s exteriérovými lokacemi i interiérem velmi precizně. V natáčecích exteriérech je důsledně zachováván dojem jednoty místa včetně dopravní infrastruktury a občanské vybavenosti, což rozšiřovalo možnost sebeidentifikace diváka nejen skrze jednající postavy, ale i skrze autenticitu místa.

Při studiu zadavatelských a kontrolních praktik se každopádně nedočkáme přehledného, jasně hierarchizovaného mocenského nastavení směřujícího od nadřízených k podřízeným složkám. Mocenský dispozitiv netvoří strukturní monolit. Souběžně účinkuje i opačný směr, totiž manipulace směřující například od scenáristů k vedoucím redakcím ČST, ale i k politickým a státním institucím. Náměty a scénáře normalizačně profilovaných témat často autoři vytvářeli „jen“ v rámci fluidních mantinelů poptávky či přijatelnosti. A navíc ve velmi pragmatických souvislostech. Politicko-ideologická závažnost zpracovávané látky byla účinným argumentem pro zvýšení produkčních a finančních požadavků výroby. Připomeňme také, že filmová i televizní produkce skýtala příležitost velkorysých výdělků.²²

Produkční pozadí seriálu *Dnes v tomto domě* potvrzuje relativní autonomii Československé televize jako instituce, což samozřejmě nelze zaměňovat s autonomií tvůrců, která je ostatně ve filmové a televizní produkci skoro nereálnou kvalitou. Členové vedení ČST, především vlivný ředitel Jan Zelenka nebo šéfredaktor hlavní redakce dramatického vysílání Antonín Dvořák byli současně funkcionáři KSČ. Dvořák byl však na rozdíl od ředitele Zelenky umělecky činný v oblasti divadelní scénografie a působil také jako profesor pražské DAMU. Zmíněná autonomie Československé televize byla podmíněna kádrově prověřeným a pozičně silným vedením. ÚV KSČ do jejího fungování v tomto nastavení už příliš nezasahoval,²³ což bylo pro plynulé fungování tohoto produkčního kolosu vlastně nezbytné.²⁴



25 Text dále rozvíjí posun od „sémantického“ k „pragmatickému“ modelu ideologického diskurzu: „*Oficiální komunistická kultura přestala od 70. let propagovat národ dychtivých, veřejně aktivních komunistů. Namísto toho se snažila vytvořit národ soukromých osob spojených dohromady snahou o materiálně kvalitní život, což měl nejlépe umožnit právě komunistický režim.*“ Viz Jakub Machek, Normalizace a populární kultura. Od domácího umění k Ženě za pultem, in: Petr A. Bílek – Blanka Činátlová (edd.), *Tesilová kavalérie: popkulturní obrazy normalizace*, Příbram 2010, s. 11.

26 Cyril Říha, V čem je panelák kamarád. Kvantitativní ohledy kvalit české panelové výstavby 70. let, in: Hubatová Vacková – Říha – Čumlívski (edd.) 2007, s. 26.

27 Výrazná kritika zprůmyslněného stavebnictví, tzv. objemové typizace, a dalších atributů sociálistické výstavby se v odborném tisku objevuje až od počátku 80. let, intenzivněji pak v jejich druhé polovině. S až překvapivou vyhraněností a otevřeností se k tématu vyjadřuje například Václav Králíček v příspěvku Architektura bez architektka, *Umění a řemesla XXXI*, Praha 1986, č. 3, s. 32–33 a 83–84. Podobnou tendenci lze v 80. letech vysledovat i v denním tisku. K tomu srov. Rostislav Švácha, Stará města, panelová sídliště a denní tisk, 1960–1989, *Zprávy památkové péče* LXXV, 2005, č. 4, s. 350–356.

28 Stručný souhrn používaných panelových soustav viz Ondřej Smíšek, Téma předměstí z technického pohledu. V Československu používané panelové soustavy, in: Hubatová Vacková – Říha – Čumlívski (edd.) 2007, s. 65–74.

29 Srov. např. Martin Hejl, Vlastimil Bichler: On the Transition to Standardization, in: idem (edd.), 2 x 100 mil. m², Praha 2014, s. 103–104. *„Hustoty byly dány ministerstvem podle příkazu vysokých politických autorit, protože bytová výstavba byla důležitým nástrojem propagandy komunistické strany. Finance pro výstavbu postupně klesaly a vyšší hustota zastavění snižovala náklady na bytovou jednotku jako důsledek úspor z rozsahu infrastruktury. Z tohoto důvodu hustota zastavění neustále rostla, až koncem osmdesátých let dosáhla čtyř st obyvatel na hektar (...).“* (Překlad z anglického jazyka: Jan Kristek).

30 Jak vyplývá z dobového sociologického šetření vedeného Jiřím Musilem, nejnížší spokojenost panovala mezi obyvateli třetí generace sídlišť vystavěné mezi lety 1963–1977. Za největší problém ovšem nebyla označována architektonická úroveň sídlišť jako celku ani jednotlivých bytů, nýbrž právě dostupnost služeb. Předchozí generace sídlišť z let 1946–1956 a 1957–1962 vycházejí z uvedeného šetření někdy dokonce lépe než obytné čtvrti centrálních částí měst. Viz Musil 1985, s. 282–284. Průzkum probíhající převážně mezi lety 1976–1978 však ještě nezachycuje situaci na největších sídlišťích své doby, jakými byly Jižní a později Jihozápadní Město v Praze.

31 *„Oproti příkazovým nástrojům (např. umístěnký) bylo bytové nevolnictví účinným nástrojem urbanizace a industrializace. Bytová politika prezentovaná sociálistickým systémem jako sociální služba byla tak více nástrojem politickým a ekonomickým.“* Olga Šmidová, Co vyprávějí naše byty, in: Zdeněk Konopásek (ed.), *Otevřená minulost. Autobiografická sociologie státního socialismu*, Praha 1999, s. 180–181.

32 Jedná se především o vzpomínání na rodinnou historii stavbyvedoucího Pance (Josef Vinklář), jenž vede stavbu sídliště Sojčí vrch a současně zde i bydlí. Naznačená profesní kontinuita jeho rodu stvrzuje vývojovou logiku současné výstavby a rozvoje společnosti.

33 V poměrně rozmanité škále postav figurují například matematik, spisovatel, pedikérka, žena v domácnosti, kostýmní výtvarnice, popelář, vedoucí stavby, dělník, montér, důchodkyně aj. Lze v ní vysledovat dvě schematické tendence jednak vyšší zastoupení tzv. dělnických profesí, jednak výraznější profesní aktivitu soustředěnou do mužských postav.

STŘEDOSTAVOVSKÁ IDYLA V PANELÁKU S DUŠÍ: NOVÉ RÁMOVÁNÍ ŽÁNRU

V seriálu *Dnes v tomto domě* jsou přítomny základní normalizační symptomy jako odklon od veřejné k soukromé sféře, kult práce nebo spíš kult „klidu na práci“, důraz na zvyšující se životní úroveň a s ní související konzumerismus. Provázanost ekonomické a politické stability normalizačního Československa popsal Jakub Machek v rámci sborníku *Tesilová kavalérie: „Díky prosazení hmotného blahobytu jako symbolu životního naplnění se podařilo utlumit zájem o politické či ekonomické alternativy k stávajícímu systému, což přineslo normalizačnímu režimu neobyčejnou stabilitu.“*²⁵ Příznačný sociální reprezentant těchto poměrů byl televizní divák. Jeho výsadní pozornost si získal televizní seriál, který měl při omezené a navzájem si nekonkurující programové nabídce logicky výsadní a jedinečné postavení. Společnou kulturní zkušenost provázela i široce sdílená reflexe v podobě hovorů na zastávkách MHD nebo v zaměstnání aj.

V architektuře byl zmiňovaný blahobyt reprezentován nebývalou produkcí panelových sídlišť, respektive bytů, které skutečně ve své kvantitě zvyšovaly i všeobecný standard bydlení, alespoň co se týče ukazatelů, jako je plocha na osobu nebo vybavení bytu centrálním vytápěním a hygienickým komfortem.²⁶ Již od druhé poloviny 60. let, a především pak v uvolněnější atmosféře závěru této dekády se však objevuje i relativizace přínosu tohoto způsobu výstavby především ve smyslu monotónnosti prostředí a anonymity. Kritika nejdříve probíhala v profesních kruzích, později se však nespokojenost přenesla do všeobecného povědomí, byt málokdo zpochybňoval nutnost použití metody tzv. zprůmyslněného stavebnictví jako takové.²⁷ Z pozice architektů bylo komplikované uplatnit v rámci rigidních parametrů panelových soustav²⁸ jakoukoliv výraznější kreativitu na úrovni samotné architektury, a tak se soustředili alespoň na omezenou hru urbanistických kompozic. Zde ale naráželi na tzv. technickohospodářské ukazatele (THU), tedy ekonomické parametry centrálního řízení, které je nutily „zahušťovat“ zástavbu, zvyšovat podlažnost budov atp.²⁹ Obyvatelé pak byli nespokojeni převážně s nízkou úrovní občanské vybavenosti sídlišť, tedy s veřejnými a obchodními službami, jejichž realizace výrazně zaostávala za samotnou bytovou výstavbou.³⁰ V normalizační „společenské smlouvě“ založené na výměně politických svobod za možnost konzumovat hrálo bydlení zásadní roli. Skutečnost, že stát dokáže zajistit svým občanům určitý standard bydlení – chápaného od 50. let de facto jako základní společenská jím financovaná služba –, byla využívána jednak k deklaraci schopnosti politicko-ekonomického systému dostat svým závazkům, jednak sloužila jako účinný nástroj státní biopolitiky. Socioložka Olga Šmidová dokonce mluví o tzv. bytovém nevolnictví.³¹ Pro udržení „pořádku“ a funkčnosti „společenské smlouvy“ byla důležitá právě i široká společenská akceptace socialistického způsobu bydlení na panelovém sídlišti, respektive v panelovém bytě.

Ideovým mottem seriálu *Dnes v tomto domě* je přirovnání sídliště k biblické Noemově arše. Nový bytový komplex Sojčí vrch má být jakousi lodí chránící své obyvatele před zkázou. Tato metafora je rozvedena jak v dialozích,³² tak i v symbolické dějové kolizi havárie vodovodního potrubí. Panelový dům je hájemstvím kolektivně sdílených sociálních a hmotných jistot. Scénáristé Jan Otčenášek a Rudolf Ráž tak „logicky“ neobsadili pomyslnou Noemovu archu individuálními hrdiny jako spíš sousedským kolektivem v různorodém generačním, profesním i psychologickém zastoupení.³³ Seznamují diváka i se sociálními okolnostmi jejich příchodu do nového bydliště,



^[34] *Dnes v tomto domě*, 3. díl, *Noemova archa*.

^[35] Příkladný je i název 9. dílu *Žijeme v Praze*, který uzavírá celou sérii. K závěrečným panoramatickým záběrům pražských sídlišť běží komentář o významu stavby nových obytných komplexů, zušlechťování země a o historickém významu všech „obyčejných lidí“, kteří se o to přičinili.

^[36] Lada Hubatová Vacková, Interiér panelového bytu: lidový sloh 70. let, jeho zrna i píevy, (pozn. 26), s. 96.

^[37] Ladislav Verecký, Můj panelákový byt, můj hrad. Na návštěvě v reálném socialismu, *Bydlení*,*iDnes.cz*, http://bydleni.idnes.cz/muj-panelakovy-byt-muj-hrad-na-navsteve-v-realnem-socialismu-prv-/dum_osobnosti.aspx?c=A091120_172720_dum_osobnosti_web, vyhledáno 25. 7. 2017.

^[38] Hubatová Vacková (pozn. 26), s. 109.

^[39] Ibidem (pozn. 26), s. 106.

^[40] *Kinoautomat* s filmem *Člověk a jeho dům* vznikl pro československý pavilon na světové výstavě EXPO 1967 v Montrealu. Po skončení výstavy byl reprízován v omezené míře a pouze v Praze. O to silnější byl divácký ohlas znovuobjevení interaktivního formátu v podobě seriálu *Rozpaky kuchaře Svatopluka*.

s rodinnými poměry a každodenním životem v soukromí vlastních bytů. *„Ten dům je totiž jen malá část celé flotily Arch, které stavíme – někdy s písničkou, někdy klopotně – všichni.*“^[34] V seriálu vystupují kvazi obyčejní lidé s relativně plastickou psychologickou stavbou, jejichž spolehlivou „valorizaci“ je právě typizovaný byt v panelovém domě, užívání stejných koupelen, kuchyní či televizí. Mezi postavami seriálu ztělesněnými populárními českými herci tedy nenajdeme jednoho jasně vyprofilovaného hlavního hrdinu, s nímž by se měl divák přednostně identifikovat. Spíše se nabízí identifikace s životem v panelovém domě jako takovým, funkci protagonisty zde vlastně přebírá samotný panelák, který skrze své obyvatele nakonec získává osobitý charakter – duši. Metafora Noemovy archy, tedy důraz na zásadní existenční jistotu v podobě společného života v nových městských sídlištích, ilustruje silný patriotismus, který je v celém seriálu přítomen.^[35] Nesporně se jedná o reakci na společenské poměry normalizačního Československa se zkušeností silné emigrační vlny a ostrakizace protirežimních skupin.

Demonstrace pospolitosti neprobíhá ve sféře veřejného, ale skrze soukromý prostor bytu. Středostavovská rodinná idyla reprezentovaná komfortem socialistického bydlení koresponduje s dobovým „zeitgeistem“ socialistické spotřeby, s tzv. *věcismem*.^[36] Přidělení bytu znamenalo v socialistické ekonomice záručení a proměnou především sociálního kapitálu. Byt představoval statusový symbol reprezentující schopnosti i společenské vazby jeho „majitele“. Tomu odpovídala i následná tendence aplikovat při jeho zvelebování i značný kapitál finanční – paradoxně však směřovaný do vybavení bytů ve vlastnictví státu (nábytkem, interiérovými doplňky, spotřebiči). Přebujelost „novodobého folklóru“ a snaha o personalizaci soukromého prostoru kontrastuje s uniformním pojetím vnější stránky sídlišť: *„Soused z prvního patra měl kvartýr vyvedený v modřínovém dřevě pobitém pravými kančími kožemi. Dvě zdi dokonce imitovaly stěny pravého roubeného srubu, petrolejku nevyjímaje, tu nejdelší zdobila velká zvětšenina Grand Canyonu řeky Colorado. Muselo to stát majlant, ale soused pracoval nejdřív jako taxikář, pak jako vedoucí pracovník Nákladového nádraží Žižkov, kde se točily velké peníze.*“^[37]

Analogií měšťanského salónu se vzhledem ke své reprezentativní funkci i vynaložení „nejvyšší estetické péče“ stala televizní místnost, respektive obývací pokoj organizovaný okolo televizního přijímače: *„Bytové nábytkové stěny vytvářely v podstatě nesmyslnou architekturu – skříňový oltář pro televizor. Rozmístění a orientace předmětů se odvíjely od televizní obrazovky.*“^[38] Televizor se tak stal jakýmsi trojským koněm mezi ostatními materiálními reprezentanty blahobytu, které *„simulovaly (...) rustikalitu anebo jakási zámecká sídla“*,^[39] neboť zároveň sloužil jako klíčový ideologický kanál v tomto jinak velmi osobně utvářeném prostoru.

Tato sestava vytváří zrcadlový nebo „selfie“ efekt založený na sledování vlastního, někdy i opakovaně mediovaného, obrazu. Ukázkovým příkladem je scéna, kdy postava metaře Otto Pilicha v hereckém ztvárnění Vladimíra Menšíka sleduje sebe sama, jak vystupuje v populární televizní soutěži *Deset stupňů ke zlaté*. Role televize jako virtuální rodiny je zpřítomněna i ve sledování stejného televizního programu v rámci jednotlivých partají: v sekvenci se střídají záběry různých obývacích pokojů, jejichž obyvatelé v televizi napjatě sledují a bouřlivě komentují jeden a tentýž sportovní přenos. V této souvislosti je možné připomenout televizní seriál *Rozpaky Kuchaře Svatopluka* (1984), který podle scénáře Jaroslava Dietla režíroval právě František Filip. Seriál čerpal z interaktivního konceptu proslulého projektu *Kinoautomat*^[40] a přenesl jej do televizního režimu. Hlasování diváků rozhodujících o dalším průběhu děje se odehrávalo buď v televizním studiu na Kavčích horách, nebo „doma u televizních obrazovek“, což se dělo prostým blikání světel v domácnostech a bylo (nebo mělo být) bezprostředně vyhodnocováno podle celkových odběrů elektrické energie. Moderátor Josef Dvořák se

^[41] K dramaturgické koncepci živých vstupů a způsobech hlasování i jeho vyhodnocování srov. Eva Běťáková, *Interaktivita v české televizní tvorbě 80. let: seriál Rozpaky kuchaře Svatopluka* (bakalářská diplomní práce), Ústav hudební vědy FF MU, Brno 2011, *Is.muni.cz*, http://is.muni.cz/th/342476/ff_b/, vyhledáno 15. 5. 2017. Tento zdroj je přínosný především díky rozhovoru s Františkem Filipem, který autorka pořídila.

^[42] Televizní program, *Týdeník Československá televize XXI*, 1985, č. 14, s. 10.

^[43] Rozhovor Evy Běťákové s režisérem Františkem Filipem ze dne 22. 3. 2010, Praha, Televizní restaurace Rohlík, Kavčí hory, in: Eva Běťáková (pozn. 41), s. 34.

^[44] ČST byla podřízena Ideologické komisi ÚV KSČ, oddělení hromadných sdělovacích prostředků spadalo pod ÚV KSČ.

^[45] Ilustrativním příkladem citačních praktik je také obsazení osvědčené partnerské dvojice Daniely Kolářové a Jaromíra Hanzlíka, která se objevila například ve filmech *Léto s kovbojem* (1976), *Slasti Otce vlasti* (1969) nebo v televizním seriálu *Taková normální rodinka* (1971), jehož širší obsazení, ale i prvky sitcomu sledovaný seriál místy cituje.

^[46] Srov. Dagmar Mocná, *Případ Kondelík. Epizoda z estetiky každodennosti*, Praha 2002.

^[47] Vypravěčský přednes herce Václava Vosky i poetická povaha textu odkazuje na seriál *Sňatky z rozumu* (1968) natočený v režii Františka Filipa podle scénáře Otto Zelenky.

^[48] Paralela k oblasti literatury se objevuje i v jednom z posudků seriálu od Evy Svatoňové, která jej srovnává s tzv. městským sídlištním románem jako aktuálním literárním žánrem. Kategorie „městského sídlištního románu“ se však v teorii literatury ani v literární produkci každopádně neujala. Viz Eva Svatoňová, *Dnes v tomto domě I. – IX.* APF ČT, Fond Autorská díla, sign., k. 107, inv. č. 2825.

^[49] Seriál *Dnes v tomto domě* byl opakovaně reprízován i v polistopadovém období. První repríza proběhla v roce 2003 v TV Prima v rámci rozsáhlého zařazování normalizačních seriálů do programové nabídky. Na počátku této dramaturgické linie stál velký divácký úspěch seriálu *Žena za pultem* v daném roce, na který jmenovaná televizní stanice reagovala jednak jeho opětovným uvedením, jednak zahrnutím mnoha dalších titulů ze 70. až 80. let. Následně – byť s menší průměrnou sledovaností než 1200 000 diváků z roku 2003 – byl seriál *Dnes v tomto domě* vysílán ještě v letech 2004, 2013 a 2014.

s výzvou hlasování adresně obracel k obyvatelům Bohnického sídliště snímaného v kruhové jízdě kamerou ze střechy kulturního domu Krakov.^[41] K začlenění přímého vysílání sídliště do hlasovacích pasáží došlo až u čtvrtého dílu tohoto třináctidílného cyklu. Podle dobového tisku se tvůrci seriálu takto rozhodli, aby posílili důvěryhodnost hlasování.^[42]

Motivací k použití obrazu sídliště figurujícího v roli jakéhosi univerzálního televizního diváka mohla být i vlastní zkušenost režiséra Františka Filipa: *„Sledoval jsem, jak lidi rozsvěcují a zhasínají, a protože jsem bydlel v jedenáctiposchodovém paneláku na sídlišti, tak jsem šel vždycky po skončení seriálu na záchod a slyšel, jak najednou všichni začali splachovat. Čili to přesně indikovalo to, že hned jakmile lidi dokoukali, honem museli na záchod. Celej barák začal protýkat, což byl pro mě v té době velmi přesnej peoplemeter.*“^[43] V *Kuchaři Svatoplukovi* je pak prostřednictvím pohledu na sídliště spoluvytvářena a upevňována důvěryhodnost televizního média, jež působí na široký okruh diváků – samozřejmě i mimo obyvatele sídlišť. Hlasovací scéna nemohla být účinnější nikde jinde než právě v prostředí definovaném sídlištní architekturou, která díky své pravidelné struktuře působila přehledně, a tedy „věrohodně“.

Pro sledovanou produkci je příznačný rovněž obrat k populární kultuře, která se do české audiovizuální tvorby vrací prakticky po třiceti letech. (Pokud chápeme jako počátek systematické likvidace tzv. brakové literatury nebo zábavní filmové produkce uskutečňované pod vedením Ministerstva informací rok 1945.) V kinematografii se tento trend projevuje poválečným zavedením předběžné cenzury, tedy průběžným schvalováním literárně přípravných fází filmu. Zestátnění kinematografie v srpnu 1945 znamenalo řízený výběr natáčených látek s důrazem na jejich *uměleckou a ideovou úroveň*. V televizní produkci 70. let samozřejmě nedošlo ke zrušení centrálně schvalovacích mechanismů,^[44] ale změnily se nároky směrem k posilování zábavní funkce. Nabízí se srovnání seriálu se soap operou, a to především co do neuzavřené narativní struktury, cycklického a paralelního pojetí času či principu repetitivnosti. Soap opeře odpovídá i dramatická stavba, která nesměřuje k jedinému nebo hlavnímu dějovému vyvrcholení, ale je souborem paralelně probíhajících epizod s „minivyvrcholeními“. Popkulturní atraktivnost má posilovat hvězdné herecké obsazení, jež navíc disponuje odkazy na oblíbené starší filmy či televizní seriály.^[45] Dalším důležitým rysem, který odpovídá žánru soap opery, je orientace na rodinu, jež tvoří existenční středobod.

Ještě příhodnějším kontinuitním odkazem je ovšem středostavovská idyla ve stylu románu Ignáta Herrmanna *Otec Kondelík a ženich Vejvara*, v jejímž centru stojí každodennost „malého člověka“ s jeho hodnotami štěstí, řádu a blahobytu, ale i loajalitou a smířlivostí. Stejně jako toto Herrmannovo dílo, jež bylo původně publikováno na konci 80. let 19. století jako seriál v *Národních listech*, je i náš seriál určen recipientům sdílejícím životní styl hrdinů – příslušníků městského středního stavu.^[46] Rozhodně jej však neprovázely vzepjaté kritické reakce, jaké vzbudil Herrmannův Kondelík související mimo jiné s (modernistickým) odmítáním měšťáctví i s odporem vůči chápání hlavního hrdiny jako českého národního typu. S kontinuitním odkazem na popkulturu si zde ovšem nevystačíme. V seriálu *Dnes v tomto domě* je přítomen důraz na literárně uměleckou dimenzi scénáře, především v rovině úvodního a závěrného voiceover komentáře vypravěče.^[47] Seriál je dokonce v úvodních titulcích i v dostupné tištěné verzi scénáře označen jako „román pro obrazovku“.^[48] Tento specifický žánrový novotvar v sobě pojí sebeprezentaci skrze literární hodnotu scénáře a současně symptomatické adresování aktuálnímu médiu – televizi.^[49]

50 Původní verze literárního scénáře, kterou ovšem nemáme k dispozici, údajně sledovala příběh rodiny, která se snažila přestěhovat na sídliště dědečka, aby za jeho domek mohla získat vytouženou chalupu. Věra Chytilová spolu s Evou Kačírkovou ztvárila příběh linearity a rozšířila jej o další epizodní linie. Srov. Karel Martínek, *Filmový svět Věry Chytilové /na základě filmu Panelstory/. Film a doba*, 1982, roč. 28, č. 3, s. 141–147.

51 Lucie Zadražilová, *Rozhovor s Jiřím Musilem*, in: Hubatová-Vacková (pozn. 26), s. 220.

52 Barrandov Studio a.s., archiv (BSA), sbírka: Scénáře a produkční dokumenty (SCE), Film: Panelstory.

53 Ibidem.

54 Konkrétně v posudcích scénáře a v korespondenci mezi ústředním dramaturgem Barrandova Ludvíkem Tomanem a dramaturgem Karlem Valterou, v jehož dramaturgické skupině film vznikl.

55 Renomé Věry Chytilové přirozeně souviselo s příslušností k české nové vlně, jakkoli byla i v druhé polovině 70. let stále ještě oficiálně odmítaná. Tento argument byl přítomen v reakcích na výhrady ohledně příliš negativního podání sídlištní výstavby v tomto filmu.

56 Viz Návrh na účast *Panelstory* na filmovém festivalu v San Remu. Barrandov Studio a.s., archiv (BSA), (pozn. 52).

„KDO ZA CO MŮŽE“ ANEB SÍDLIŠTĚ A KONFLIKTY

Když probíhala výroba seriálu *Dnes v tomto domě*, tak ve stejný čas a na stejném místě, tedy v roce 1978 a 1979 ve Filmovém studiu Barrandov, vznikala pod dramaturgickou skupinou Karla Valtery *Panelstory*. Stejně jako je překvapující, že tento film mohl ve své době vůbec vzniknout, je také překvapující, jak jsou si obě díla ve struktuře vyprávění podobná; obě také koncipují panelový dům či sídliště jako protagonistu vyprávění a pro natáčecí exteriéry využívají reálných staveb pražských sídlišť. Sdělení je ovšem opačné: v seriálu je sídliště garantem civilizace, ve filmu naopak civilizační apokalypsou. Režisérka Věra Chytilová dokázala přeměrovat relativně „neutrální“ námět Evy Kačírkové do vyhraněné společenské kritiky. Kromě scenáristických úprav⁵⁰ tento posun ovlivnilo použití veristických postupů, jako je dokumentární a paradokumentární styl, „neurotická“ kamera, stříhová syntax a agresivní kombinace autentických ruchů a filmové hudby. Paradoxní ovšem je, že se Chytilové syrový, autentický obraz v mnohém může míjet se sociální realitou víc než idyla seriálu *Dnes v tomto domě*, což vyplývá ze srovnání s dobovými sociologickými výzkumy Jiřího Musila. Onu „past filmového verismu“ si mimo jiné uvědomíme i při čtení Musilových vzpomínek: „Jednou jsem se zúčastnil setkání s režisérkou Věrou Chytilovou a studenty: byla právem kritická, ale my jsme byli optimističtí zčásti také právem. (...) My jsme měli po ruce odpovědi několika tisíc lidí, u nichž (...) existovaly i objektivní doklady, že nejsou nešťastní. Režisérka Chytilová nám nepřímo řikala: vy jste takoví služebníci režimu, protože hájíte něco, co je jeho produktem.“⁵¹

Ke zvláštní spolupráci nebo odbornému posouzení scénáře *Panelstory* ze strany ministerstva stavebnictví ani jiné oborové platformy nejspíš nedošlo. V barrandovském archivu je dochován pouze dopis od pražského podniku Montované stavby s názvem *Názor k některým scénám připravovaného filmu „PANELSTORY“*.⁵² Tento generální dodavatel stavby sídliště Jižní Město si od filmové produkce vyžádal technický scénář, aby následně rozporoval odchylky a nedostatky, které údajně v zájmu kritického vyznění filmu zkreslují reálné poměry. Opakované úpravy scénáře vzešlé ze schvalovacího procesu sice proběhly, kromě jiného se zmírňovaly vulgarismy a měnily formulace, které by mohly působit politicky dvojsmyslně. Nezdá se však, že by tyto změny nějak zohledňovaly apel sekretariátu Montovaných staveb, které příhodně shrnuje jedno z jejich doporučení: „Zcela jednoznačné zvýraznění záslužné práce stavbařů, vždyť za to stojí.“⁵³ Není nám známo, že by byl vyslyšen jejich návrh, aby byl přizván expert z oboru architektury a stavebnictví pro úpravy ve scénáři.

Příprava, výroba a distribuce *Panelstory* tvoří složitý spletenec podmínek i náhodných okolností, z nichž vřchává autorčina společenská obratnost a tvůrčí „umanutost“ stejně jako výrazná podpora šéfa tehdy čerstvě vzniklé 6. dramaturgické skupiny Karla Valtery, jenž dokázal obhájit odchylky filmu od schváleného technického scénáře. V dochované výrobní dokumentaci⁵⁴ k filmu *Panelstory* se opakovaně setkáváme s argumentem, že se jedná o autorský film, rozuměj umělecké vyjádření.⁵⁵ Na druhé straně se ovšem v souvislosti s prosazením filmu argumentuje společenskou závažností bytové výstavby, ale i souvztažností k *celosvětovému problému sociologie velkých sídlišť*.⁵⁶

Pokud sledujeme potenciál fikční produkce komunikovat preferované či subverzivní čtení dobové situace ve stavebnictví, nelze opomenout způsoby, jakým se vyrovnává s otázkou, kdo je tvůrcem sídlišť, respektive jakým způsobem je dramaticky koncipována postava architekta. V Televizních novinách byla



PANELSTORY aneb **JAK SE RODÍ SÍDLIŠTĚ**

KOMEDIE O VĚCÍCH MALÝCH I VELKÝCH
ČESKÝ FILM

Námět a scénář: EVA KAČÍRKOVÁ a VĚRA CHYTILOVÁ
Režie: VĚRA CHYTILOVÁ
Kamera: JAROMÍR ŠOFR
Hudební spolupráce: JIŘÍ ŠUST
Hrají:
ANTONÍN VAŘHA, EVA KAČÍRKOVÁ, OLDŘICH HAVRÁTIL,
JIŘÍ KODET, BRUNSLAV DOLOCTER,
DANIELA ŠRAJEROVÁ, MILAN KLÁSEK,
LADISLAV POTMĚŠIL a další

STUDIO BARRANDOV

57	Reportáž z Televizních novin z 26. prosince 1982. Archiv České televize, Správa programových fondů.
58	Tentokrát spolu se scénáristou Eduardem Vernem.

59 Výrobní dokumentace k tomuto třídílnému seriálu se bohužel nedochovala, stejně jako neexistují prakticky žádné tiskové ohlasy. V archivu ČT je uloženo několik verzí scénáře pod pracovním názvem *Ohlédnutí před začátkem léta* (signatury 118/82 a 267/82).

60 Ve filmu *Na koho to slovo padne*, který byl zařazen do distribuce ve stejném roce jako *Panelstory* nebo *Dnes v tomto domě*, se objevuje architekt v pozici umírajícího muže (!), který už dávno rezignoval na vlastní tvůrčí ideály, protože se nechal zdolat profesními i soukromými tlaky. Architekt do protagonisty, tj. poctivého a zásadového zedníka z Montovaných staveb, de facto vkládá naděje jejich naplnění. Scénář, který napsal režisér tohoto filmu a nechalně známý exponent normalizace v kinematografii, Antonín Kachlík, je snůškou schematických charakterů a neautentických dialogů.

26. prosince 1982 odvysílána reportáž o natáčení třídílné inscenace *Ohlédnutí na počátku léta*, která byla později uvedena pod názvem *Tři cesty k domovu*. Komentátorka ze scénáře cituje obligátní přirovnání architektonické profese k profesi lékařské, jež má kořeny v raně moderních úvahách 19. století (zaměřených především na urbanismus) a které k tradičnímu obrazu architekta jako umělce přidává atribut vědecké fundovanosti a společenské odpovědnosti: „*Architekt by měl být jako lékař, říká Kamil. Měl by být schopen vytvořit něco jako ochranu, prevenci, aby lidé nebyly zbytečně nemocní, psychicky i fyzicky. Musí jim vytvořit důstojné životní prostředí, účelné a krásné. Když jdu někdy po Karlově mostě a dívám se, co vytvořily generace před námi, musím se ptát, co pro budoucí generace zanecháme my.*“ Další část komentáře parafrázuje společenské poselství připravovaného titulu: „*Třídílná původní televizní inscenace pražské Hlavní redakce dramatického vysílání Ohlédnutí na počátku léta zachycuje čtrnáct let života člověka, který se vždy snažil, aby se architektura, ta, jak se často říká, ‚matka umění‘, jako opravdová matka chovala také k nám, abychom se i v moderních domech a sídlišťích cítili stejně dobře a útulně jako v měkké matčině náručí.*“[[]^{57]}

Mezi dalšími tituly, ve kterých jsou skrze postavu architekta formulovány existenciální a společenské otázky, patří seriál *Muž na radnici* a celovečerní film *Na koho to slovo padne*. Postava architekta naopak zcela vypadává z *Panelstory* nebo je zastoupena jinou profesí „tvůrce“, jako je tomu v seriálu *Dnes v tomto domě*. Ten spadá do rozsáhlé rodiny televizních seriálů, které budují kult práce skrze zaměření na specifické profese, které konvenovaly dobově preferovaným hospodářským odvětvím nebo třídní příslušnosti. Dalšími příklady profesních ság druhé poloviny 70. let jsou *Inženýrská odysea* (1979, Evžen Sokolovský), *Nemocnice na kraji města* (1977, Jaroslav Dudek), *Plechová kavalerie* (1979, Jaroslav Dudek) nebo *Třicet případů majora Zemana* (1974–1979, Jiří Sequens), *Ve znamení Merkura* (1978, František Filip) či *Žena za pultem* (1977, Jaroslav Dudek). Jako výsostná profese je v seriálu *Dnes v tomto domě* představeno povolání stavbyvedoucího v podání charismatického Josefa Vinkláře, jehož postava nahrazuje pozici architekta, neboť vůči svému „opusu magnum“, jímž je stavba sídliště Sojčí vrch, zaujímá autorský postoj a vystupováním i vzezřením naplňuje stereotypní představu „sympatického kreativního intelektuála“. Slovo *architekt* se ve scénáři k seriálu každopádně vůbec nevyskytuje, setkáme se zde pouze s letmou zmínkou o *projektantovi*. Tvůrcem sídliště je zde tedy stavební inženýr, který profesi „*zdedil po svých předcích – zednících*“. Téměř stejný tvůrčí tým, tj. scénárista Rudolf Ráž[[]^{58]} a režisér František Filip natáčí zhruba o tři roky později inscenaci *Tři cesty k domovu*, kde figuruje v popředí právě postava architekta. Je otázkou, nakolik toto zaměření reagovalo na silící hlasy o krizi soudobé architektury a obecnou změnu společensko-kritických postojů k socialistické výstavbě. Nespornou dramaturgickou motivací zájmu o profesi architekta je fakt, že nabízí příhodný typologický model pro zobrazení střetu individuálních a společenských zájmů.

Seriál *Tři cesty k domovu* převádí skrze postavu architekta politický konflikt o povahu systémového uspořádání na konflikt generační, respektive na konflikt individua a společnosti.[[]^{59]} Moderna, která k obrazu architekta jako individuálního tvůrce přidala i širokou společenskou odpovědnost, obzvláště pak ve vztahu k bydlení, vytvořila z této profese ideální projekční plátno osvícenského dilematu. Hlavnímu hrdinovi, mladému architektovi Kamilu Richtovi, je scénáristy povolena kritika panelových sídlišť, jejichž uniformita je vlastně výsledkem práce jeho učitelů a starších kolegů.[[]^{60]} Ti nicméně kontrují společenskou odpovědností založenou na nutnosti ubytovat tisíce občanů a rodin, která je nutí v bytové výstavbě přistupovat na kompromisy: „*S takovými představami, jaké máš ty, bychom nepostavili jeden jediný byt. Půl republiky by nemělo kde bydlet. Všichni by čekali na tu tvoji ideální výstavbu a zatím*

61	<i>Tři cesty k domovu</i> , 2. díl
62	Ibidem.

63 *The Fountainhead* (1949, King Vidor) je filmová adaptace stejnojmenného románu filozofky, spisovatelky a scénáristky Ayn Rand z roku 1943, jehož hrdina, mladý architekt, ztělesňuje ideál individualismu, tedy opak průměrnosti plynoucí z kollektivistické i socialistické ideologie. Sama Ayn Rand, byt odmítala nálepku libertariánství, svoji filozofii tzv. objektivismu ovlivnila řadu významných reprezentantů konzervativního politického smýšlení v USA.

64 Negativní obraz historizující estetiky může odkazovat jak k architektuře nacistického Německa, tak stalinského Ruska, což je pravděpodobnější. Protiklad libertariánského postoje Howarda Roarka a jeho filmového protivníka, levicového kritika Ellswortha Tooheye, skrývajícího touhu po moci za deklarované rovnostářství každopádně odpovídá souboji dvou světónázorů v počátcích studené války.

65 Alexej Kusák, *Kultura a politika v Československu 1945–1956*, Praha 1998, s. 229–380.

66 Základní normalizační dokument na poli architektury tzv. *Analýzy* z března roku 1971 obsahoval rozbor činnosti svazu architektů z období konce 60. let včetně jmen nepohodlných „viníků“ i sekcí „Poučení z krizového vývoje“, ve které se lze dočíst, že se architekti v krizovém období dopustili „přeceňování projektů staveb solitérního významu“ a jevili menší „zájemem o stavby hromadné bytové výstavby“, a je proto třeba prosazovat „kromě hledisek výtvarných i hlediska ekonomická, technické i technologická v celém komplexním přínosu pro společnost“. Záměry emancipovat profesi od „diktátu dodavatelů“ a cílené vymanění se z hierarchické struktury Stavoprojektů prostřednictvím volného Sdružení projektových ateliérů byly interpretovány jako snaha o narušení principů centrálního plánování. Dokument byl poprvé publikován až v devadesátém roce. Srov. Analýza činnosti Svazu architektů ČSSR a Svazu architektů ČSR, In: Československý architekt, čtrnáctideník Svazu českých architektů, č. 4, březen 1990, s. 1.

67 Petr Kratochvíl, Architektura sedmdesátých a osmdesátých let, in: Rostislav Svácha – Marie Platovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění* [VI./1] 1958-/2000, Praha 2007, s. 407–415.

by bydleli v nějakých zemljankách“,[[]^{61]} říká Richtovi, svému žákovi a zeťovi v jedné osobě, známý „český funkcionalista z brněnské fakulty“. Ideologický kód normalizačních seriálů připouští určitý typ „socialistické kritiky“, kde jsou ale problémy vždy připsány individuálním aktérům a systém je prezentován jako stabilní a neměnný: „*Kromě toho termíny jsou naprosto závazné. Kraj uvolnil peníze, a pak Richt neřekl to nejpodstatnější. My se přece musíme řídit technickohospodářskými ukazateli.*“[[]^{62]}

Z těchto ideových mantinelů pak logicky vyplývá oblouk osobnostního vývoje hrdiny. K ambicím a pracovitosti – vlastnostem, které přinášejí profesní úspěch, musí přistoupit i schopnost kompromisu, aby mohl dojít k dovršení osobního naplnění. *Tři cesty k domovu* jsou tak jakousi politicky převrácenou verzí amerického filmu *Fountainhead*.[[]^{63]} Na rozdíl od americké oslavy individualismu, v níž architekt Howard Roark nakonec dosáhne profesního úspěchu i naplněného milostného vztahu pouze díky tvrdošíjnému trvání na osobních postojích a integritě (vlastní i jeho návrhů) vzdor společenské objednávce, dosáhne socialistický hrdina naplnění v osobním životě, až když pochopí svou společenskou úlohu a přistoupí na tvůrčí kompromisy. Zatímco Howard Roark pomocí dynamitu nekompromisně zdemoluje novostavbu bytových domů, které byly proti jeho vůli změněny – a navíc dekorovány figurálními výjevy podobnými estetice socialistického realismu –,[[]^{64]} český hrdina Kamil Richt v samém závěru série přistoupí na požadavky předsedy národního výboru a svůj návrh zbaví zimmích zahrad jako „nadstandardního“ prvku.

Oba narativy komunikují obecná politicko-spoolečenská sdělení skrze profesní klišé o protikladu individuality architekta jako tvůrce a širokého společenského dopadu jeho práce. Časově je trilogie *Tři cesty k domovu* rozložena do let 1966, kdy je hrdina hledajícím studentem a formuluje cíl být architektem, dále se přesuneme do roku 1971, kdy se mladý architekt snaží prosadit v konfrontaci se svými staršími kolegy, a konečně v posledním díle zasazeném do roku 1980 se již jako dospělý muž smíří se společností a jejími požadavky. Takto lze číst socialistický buildungsromán jako převod normalizačního politického konfliktu o systémové uspořádání společnosti na konflikt mezi generacemi, tedy konflikt mezi studenty architektury, respektive mladými architekty, a jejich učiteli a etablovanými funkcionáři. Politikum konce 60. a počátku 70. let je podáno jako mladická vzpoura a následné hledání kompromisu v mezigeneračním střetu. Celý konflikt je tak přenesen zpět dovnitř systému, který sám o sobě může zůstat nezměněn.

Je otázkou, do jaké míry seriál skutečně reflektuje dobový oborový diskurz, nicméně snaha o „obnovení pořádku“ prostřednictvím osvědčených kádrů v 70. letech skutečně vedla k jistému ustrnutí pozic v architektonické profesi. Převod politického střetu na střet generací byl v kultuře uplatněn již v 50. letech, kdy souboj o socialistický realismus jako jedinou oficiální tvůrčí metodu, architekturu nevyjímaje, byl i později interpretován jako souboj mladých stalinistů deroucích se na etablované pozice předválečné avantgardy.[[]^{65]} V 70. a 80. letech naopak mladí architekti, kteří za studií zažili uvolněnou atmosféru konce 60. let a získali i jistý mezinárodní rozhled, měli v gerontním vedení konsolidovaných Stavoprojektů[[]^{66]} málo šancí dostat se k významnějším projektům. To podle Petra Kratochvíla, respektive Jiřího Ševčíka, v 70. letech dokonce vyústilo ve specifickou architektonicko-estetickou strategii „brikoláže“. Vzdor generačnímu neporozumění mladí architekti realizovali s minimem prostředků drobné, ale oproti průměru svěží projekty obvykle na periferii měst.[[]^{67]}

O podobnou operaci převodu tentokráte ekonomicko-politického konfliktu na konflikt mezi pokrokem a zpátečnictvím se pokouší *Muž na radnici* (1976), kde je hospodářský zájem státu převeden na modernizační étos. Architekt zde hraje roli trochu bláznivého vizionáře, který bourá město ve jménu pokroku. De

69 Na rekonstrukci památkových rezervací většiny historických měst a případně na udržování a modernizaci existujícího bytového fondu se nedostávalo jak financí, tak kapacit stavebních firem, jejichž plný potenciál byl přeměrován do panelové výstavby. Tento trend dospěl do takové fáze, že když se s příchodem ekonomické stagnace na počátku 80. let začala oficiální politika snažit o zvyšování standardu staršího bytového fondu, byla struktura stavebního průmyslu natolik přizpůsobena panelové technologii, že podniky už nedokázaly starou zástavbu efektivně modernizovat. Demolice tak byla relativně častým řešením neuspokojivého stavu historických budov, jak vidíme na příkladu Liberce. Obdobné asanační záměry však byly plánovány i v Olomouci nebo Kutné Hoře. Srov. Švácha 2005.

70 Ibidem.

71 S podobným žánrovým pojetím společenské kritiky se setkáme například také ve filmu *Prodáváč humoru* (Jiří Krejčík, 1984), *Vážení přátelé, ano* (Dušan Klein, 1989) nebo *Vrať se do hrobu* (Milan Šteindler, 1989). Společenská kritika je přítomna také ve filmové a televizní produkci „o mladých i pro mladé“ jako *Horká kaše* (Radovan Urban, 1988), *Třetí patro* (Karel Smyczek, 1985), *Láska z pasáže* (Jaroslav Soukup, 1984) atp. S vyhraněnější kritikou společenských poměrů a jejich nových společenských symptomů přináší filmy *Proč?* (Karel Smyczek, 1985) nebo *Bony a klid* (Vít Olmer, 1987).

72 Spolu s Milan Ležákem.

facto zde zastupuje zájem státní politiky, tedy „režimu“. Naopak zástupci komunistické strany v rozhodujících funkcích jsou zde prezentováni jako „někdo z lidu“, jako někdo, kdo nejprve nechápe postulované vize, ale nakonec si je osvojí a začne prosazovat z pozice „vůdčí elity“. Žánrově seriál propojuje soap operu a její tradičně „nenadálé“ vztahové zvraty (smrt manželky, rozchody, vnitřní rodinná dramata) s příběhem románového hrdiny bojujícího za zachování osobní integrity vzdor nástrahám osudu i komunální politiky. Hrdina, oplývající obecně kladnými vlastnostmi, se kterými se divák může snadno ztotožnit, je zároveň nositelem preferovaných dobových politických kódů spojených s panelovou výstavbou. Identifikace s hlavní postavou přispívá k adaptaci diváka směrem k preferovanému chápání dobové reality. Politický boj o bourání centra Starého Kunštátu, jež je v závěru seriálu nahrazeno panelovou výstavbou bytů, je centrálním motivem hrdinské linie seriálu, který bývá často vnímán jako paralela k bourání královského města Mostu. Ekonomický zájem státu na těžbě uhlí, kterému musel Most ustoupit, byl obhájen tvrdou utilitaristickou úvahou o přepočtu hodnoty města na peněžní hodnotu plynoucí z těžby uhlí. Při takovémto čtení by *Muž na radnici*, kde těžba není přítomna, převáděl konflikt plynoucí z hospodářského zájmu státu na konflikt mezi starým a novým: Modernizace Starého Kunštátu je jednoduše potřebná a její podmínkou je alespoň částečná demolice již nevyhovujícího centra. Bytový fond je zchátralý, nedostatečně vybavený sociálními zařízeními a náměstí Kunštátu je podle seriálového architekta Jana Mikuláše „hrozně živnostenské“ a nemá „snad jediný zajímavý nebo cenný dům“.⁶⁸ Kromě nejznámějšího příkladu destrukce Mostu však v 70. letech existoval i všeobecně rozporupný vztah mezi chátráním centrálních částí měst a panelovou výstavbou.⁶⁹ V 70. letech nebylo výjimkou, že se katastrofální stav stavebního fondu v historických centrech řešil demolicí. Panelová výstavba tak na některých místech opravdu začala vstupovat do širších center měst ať už dostavbami proluk, nebo i rozsáhlejšími bytovými soubory panelových domů.

Především v 2. polovině 60. bylo možné v dobovém tisku vysledovat konflikt dvou základních pohledů: modernizačního, který obhajoval nutnost „nahrazovat staré novým“, a kulturně konzervačního, který vnímal nízkou estetickou úroveň panelové výstavby i nadřazenost historických měst oproti modernistickému konceptu.⁷⁰ Kritika panelových sídlišť se však s počátkem 70. let z tisku vytrácí a přetrvává pouze rétorika redaktorů, kteří se „nepřestávali opájet dynamikou změn, na něž obvykle hleděli jako na pozitivní nebo nezadržitelný proces.“ Z této perspektivy pak *Muž na radnici* jednoduše kopíroval dobový diskurz a jeho preferované směřování poplatné politickým rozhodnutím. Paradoxy panelákové modernizace, respektive omezenosti hospodářských zdrojů a z ní plynoucí nutnosti politicky volit mezi panelovou výstavbou a rekonstrukcí jsou v seriálu převedeny na preferenci modernizačního étosu před étosem kulturně konzervačním. Hlavní hrdina má diváka přesvědčit o nekompetentnosti památkářů, o pokrytectví majitelů asanovaných nemovitostí, kteří zamlčují havarijní stav svých bytů a domů, a případně i o iracionalitě sentimentu některých spoluobčanů.

Podání architektonické profese v audiovizuální tvorbě se logicky proměňuje na konci 80. let v atmosféře společenského uvolnění a perestrojky, kdy sílí společensko-kritická angažovanost filmové produkce.⁷¹ Reprezentativním příkladem je satirická komedie *Kam, pánové, kam jdete?*, uvedená do distribuce v roce 1987, kterou režijně a scenáristicky⁷² zpracoval Karel Kachyňa. Protagonistou filmu je frustrovaný architekt, jehož „krizi středního věku“ provází i skepse nad profesními poměry ve stavebnictví, kdy kvůli centralizovanému řízení a dodavatelské mašinerii nemůže kreativně a zodpovědně pracovat. Představení profesních peripetií „našeho architekta“ je v rámci vyprávění postaveno do paralely s dálkovým pochodem, který tento hrdina umanutě absolvuje navzdory až absurdně



73 Tuto scénu měl Milan Ležák, scenárista filmu Kam, pánové, kam jdete?, napsat na základě vlastního zážitku z barrandovského scenáristického oddělení. Podle dalšího aktéra destrukce, scenáristy Petra Markova, souvisela skupinová agrese s pocitem marnosti z normalizačních poměrů a sovětské okupace a samozřejmě: „Jednou jsme něco slavili a Milan Ležák se kvůli něčemu naštvál a prohodil dřevák (...) zavřeným oknem. V situaci, kdy jsme doufali, že sovětská okupace bude trvat maximálně pět let a ona jich trvala jedenadvacet, jsme byli naštvaní všichni. Po tom prvním hodu nastalo davové šílenství. (...) Všichni začali všechno rozbíjet. Nábytek, hrníčky, všechno. Všechna okna byla roztřískána, dveře rozbité, prostě hrůza. Karel Cop (vedoucí jedné z tvůrčích skupin, pozn. autorky) sám sobě rozbil sklo na vlastním psacím stole.“ (Barešová, Dvořáková 2017, s. 170).

74 Jaroš 2016, s. 174.

75 Jako analogie z historie socialistického budování se nabízí výstavba mamutího Hutního kombinátu v Košicích (HUKO), na které se podílelo v 50. letech i mnoho architektů z Brna. Výstavba motivovaná především politickými cíli se ukázala být vzhledem k nulové surovinové základně oblasti nerentabilní a ve výsledku vskutku absurdní. Do HUKO se musela draze dovážet nekvalitní ruda ze zahraničí.

nepříznivým okolnostem, jako je jeho nevhodné „úřednické“ oblečení nebo zkratovité rozhodnutí pochod absolvovat. Jednou z vrcholných pasáží filmu a příznačným vypořádáním se s bezvýchodným stavem architektonického oboru je scéna opileckého zdemolování šéfovy kanceláře, když se naplno vyjeví, že poctivé tvůrčí úsilí je jen zbytečným, nerealizovatelným idealismem. Společné rozbíjení reprezentativní skleněné kanceláře, na němž se ovšem podílí i sám šéf, následuje bezprostředně po jeho slovech: „(...) *Ty seš chytřej kluk, proto tě mám rád, ale seš tak naivní, že seš až blbej. Pověz mi, kde by tě nechali v klidu kreslit a dělat na věci, o které se na devadesát procent ví, že takhle nemůže být realizovaná… Kde? Tenhle přepych vám umožňuji já, abyste si mohli hrát a vymýšlet.*“⁷³ Tento film můžeme vztahovat k obecnější ideové tendenci, která účinkovala například také v polském filmu už zhruba o desetiletí dřív, a to ke snaze zpochybnit dosud nezpochybňované fenomény, jako je kariéra nebo profesní úspěch.⁷⁴ Důležitým rysem této tendence byl fakt, že se nejednalo o cílenou kritiku společenského systému jako spíš pranýřování etických prohřešků a deformací jeho dílčích aktérů.

80. léta můžeme symbolicky uzavřít „účtujícím“ televizním filmem z roku 1993: kafkovským podobenstvím moci a státní byrokracie podle knižní předlohy Jana Trefulky *Veliká stavba*. Trefulkův román publikovaný počátkem 70. let v zahraničí samizdatem byl zfilmován až v první polovině 90. let pod režijním vedením Jiřího Vanýska. Příběh lze chápat i jako alegorii o spřízněnosti 50. a 70. let.: Hlavní hrdina Richard Baumann – projektant útvaru hlavního inženýra – odjíždí na popud svého šéfa vyšetřit okolnosti proplácení materiálu na „veliké stavbě“, která byla zastavena pro nesmyslnost a neefektivnost záměru: „*Výrobky takového kolosu by byly třikrát dražší než světový průměr. Stavět v tom údolí bez dostatku surovin se rovná ekonomický sebevraždě.*“⁷⁵ Baumann na místě zjistí, že ve stavbě dále pokračuje sektářská skupina dělníků pod vedením bývalého soudce Rykra, který ve svém fanatickém přesvědčení, že stavba musí pokračovat, v improvizovaném procesu „odsoudí“ a popraví jednoho z kolegů. Po Baumannově návratu z průzkumu se překvapivě i jeho šéfové přes původně deklarovanou nesmyslnost celého podniku rozhodnou, že „veliká stavba“ musí pokračovat. Kafkovský svět již nepotřebuje „architekta“ utvářejícího náš svět. Ten je modelován abstraktním samospádným systémem.

ZÁVĚR

Televizní dramatická tvorba produkuje v 70. a 80. letech zábavní produkci, v níž je přítomen budovatelský a kolektivní étos, který se ovšem už neopírá o vizi dokonalé společnosti jako ve filmové tvorbě 50. let, ale spíš o „automatický“ předpoklad společenského a ekonomického pokroku. Nově ji doplňuje popkulturní mix soap opery a v hlubší kontinuitě i středostavovské idyly korespondující s postupným přesunem většinové populace do střední třídy. Zisk divácké atraktivity souvisel s masovou dostupností média bez faktické konkurence a se schopností seriálového žánru zakomponovat do televizní tvorby kromě obligátních politických sdělení i témata průměrnému televiznímu divákovi blízká. Hmotným reprezentantem (a zároveň televizní kulisou) této socialistické rodinné idyly se pak stává panelákový byt. K pracovním kolektivům prodavaček, kombajnistů, celníků, strojních inženýrů, lékařů či zdravotních sester přibyl seriálem *Dnes v tomto domě* i okruh, jenž není definován profesní, ale řekněme specifickou urbánní, „sídlištní“ příslušností. Podmínkou této příslušnosti je i televize poskytující divákům účinný sebeprojekční prostor. Tato mediálně-materiální sestava odpovídá aktuálním trendům životního stylu a hodnot normalizační společnosti. Při takto těsné provázanosti zábavních a politicko-ideologických

 76 Připomeňme alespoň epizodu *Bakaláři* s názvem *Kbelík* (1981, Jaroslav Dudek). Zápletka, kdy se muž nechá nacytat při záletech, protože odpadkový koš milenky přinese po vyspání automaticky domů k překvapeně manželce, komediálně využívá unifikovanou podobu sídlišť.

zájmů se nabízí ptát se po vztahu ČST ke společenským institucím, které se na výstavbě sídlišť podílely, předně samotného ministerstva stavebnictví. Předpoklad realizace tohoto nákladného seriálu vysílaného v prime time u příležitosti výročí konce války na základě „vnějšího“ podnětu se ukázal jako nepřipadný. Dokonce i konzultační nebo připomínkové aktivity ministerstva vzešly nejspíš z podnětu samotných filmařů. Sledovaný případ tak potvrzuje účinnost vnitřní regulace instituce (televize) spočívající v přijetí omezeného prostoru možností aktéry na straně jedné a relativní tvůrčí autonomií na straně druhé.

Vedle situační komiky vycházející z budování a obydlování nových sídlišť, které kromě *Dnes v tomto domě* a některých dílů z cyklu *Bakaláři*⁷⁶ přináší i subversivní *Panelstory*, dochází k dramtizaci konkrétních architektonických a urbanistických témat zprostředkovávajících konflikt individua a společnosti, konflikt generační či konflikt modernizační provázený vírou v budoucnost a vědeckotechnický rozvoj. Všem třem prostupným liniím je společná podpora normalizačních poměrů a souvisejících společenských praktik. Současně naplňují obecný, chtělo by se říct apolitický dramaturgický model typický především pro žánrovou tvorbu, a to snahu po opětovném nastolení řádu. Rozlišit hranici mezi těmito dvěma polohami, mezi místní dobovou podmíněností a obecnějšími kulturními modely a strategiemi je trvalou badatelskou výzvou.

BIBLIOGRAFIE

- Marie Barešová – Tereza Czesany Dvořáková, *Generace normalizace: ztracená naděje českého filmu?*. Praha 2017.
- Petr Bednařík – Jan Čulík – Jaroslav Dóczy et al., *Autor - vize - meze - televize*. Praha 2015.
- Petr Bednařík – Jan Jiráček – Barbara Köpplová, *Dějiny českých médií: od počátku do současnosti*. Praha 2011.
- Eva Běťáková, *Interaktivita v české televizní tvorbě 80. let: seriál Rozpaky kuchaře Svatopluka* (diplomová práce), FF MU, 2011.
- Jarmila Cysařová, *Československá televize a politická moc 1953–1989. Soudobé dějiny IX / 3–4*, 2002. s. 521–537.
- Martin Hejl, Vlastimil Bichler: On the Transition to Standardization, in: idem (ed.), *2 x 100 mil. m²*. Praha 2014, s. 103–104.
- Marek Hlavica, *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961–1991)*. Brno 2012.
- Lada Hubatová-Vacková – Cyril Říha – Jan Čumlivskí, *Husákovo 3 + 1: bytová kultura 70. let*. Praha 2007.
- Jan Jaroš, Recenze (ne)přestavby české kinematografie. In: Petr Kopal. *Film a dějiny. 5, Perestrojka/přestavba*. Praha 2016.
- Pavel Kolář – Michal Pullmann, *Co byla normalizace?: studie o pozdním socialismu*. Praha 2016.
- Jakub Machek, Normalizace a populární kultura. Od domácího umění k Ženě za pultem. In: *Tesilová kavalérie: popkulturní obrazy normalizace*. Příbram 2010.
- Jiří Musil, *Lidé a sídliště*. Praha 1985.
- Olga Šmídová, Co vyprávějí naše byty, in: Zdeněk Konopásek (ed.), *Otevřená minulost. Autobiografická sociologie státního socialismu*, Praha 1999, s. 180–181.
- Rostislav Švácha, Stará města, panelová sídliště a denní tisk, 1960–1989, *Zprávy památkové péče LXXV*, 2005, č. 4, s. 350–356.

ARCHIVNÍ ZDROJE

- Barrandov Studio a.s., archiv (BSA), sbírka: Scénáře a produkční dokumenty (SCE), Film: Panelstory.
- Archiv České televize, fond Spisový archiv ČT, Scénáře, sign. Sc 1982/118.
- Archiv České televize, fond Spisový archiv ČT, sign. Ve2, k. 194, inv. č. 1292. Ideově tematický plán 1985–1986.
- Archiv České televize, fond Spisový archiv ČT, Autorská díla (AD), k. 107, inv. č. 2825. Dnes v jednom domě – dramaturgické posudky.

SUMMARY

TV IN CONCRETE APARTMENT BLOCKS – APARTMENT BLOCKS ON TV

THE CONSTRUCTION OF HOUSING ESTATES REFLECTED IN 1970S CZECHOSLOVAK TV PRODUCTION

In the 1970s and 1980s, Czechoslovak Television poured out entertaining programmes that centred around the ethos of building socialism and nurturing the collective spirit. However, this was no longer based on the vision of a perfect society as it had been in the 1950s, but focussed on the “natural” prerequisite of social and economic progress. This concept was further enhanced by a pop-cultural mixture of soap opera and, within a deeper continuity, with a “middle-class” idyll appropriate to the shift of the majority of the population towards the middle classes. The medium’s mass appeal was associated with its ubiquitous nature, with no actual competition and the capacity of the serial genre to incorporate subjects close to the average TV viewer into TV production, quite apart from the usual political messages. The flat in a concrete apartment block became an embodiment (and a background) of this socialist family idyll. The *Today in This Block* TV serial added, to the labour collectives of shop assistants, combine-harvester drivers, customs officers, engineers, doctors and nurses, a group that was not defined by occupation

but by a specific urban “housing estate” affinity. This was conditioned by the television providing the viewer with an effective space for self-projection. This media and material setup echoed current lifestyle trends and the values of a society subject to “normalization”. The closely-related entertainment and political-ideological interests raise questions regarding the relationship between ČST (Czechoslovak Television) and the social institutions involved in the construction of housing estates, such as the Ministry of Construction. Speculation that the release of this demanding TV serial, broadcast in prime time on the occasion of the anniversary of the end of the Second World War, was due to an external intervention proved unfounded. Even the consultation activities of the ministry were probably initiated by the serial crew. This example confirms the effectiveness of the internal regulation of the institution (television) based on the acceptance of limited possibilities by those involved on the one hand, and a relative creative autonomy on the other.

Apart from situation humour stemming from the building of new housing estates and settling into them seen, apart from *Today in This Block* and some episodes from the *Bakaláři* TV series, in the film *Panelstory*, which was somewhat subversive, there were TV dramas on particular architectural and urbanist subjects mediating the conflict between the individual and society, the generation conflict and the modernization conflict, all accompanied by faith in the future and progress in science and technology. All these circles endorsed the normalization status quo and the social practices associated with it. At the same time, they complied with, say, the general apolitical dramaturgy model typical of genre work, i.e. efforts at the reinstallation of order. A long-standing challenge for researchers in this area is to define the borders between these two forms, between historical conditioning and more general cultural models and strategies.