

---

Drobné hrdinství: VZDOR JAKOŽTO PŘEDMĚT NOSTALGIE V DÍLE PETRA ŠABACHA A  
MICHALA VIEWEGHA

Author(s): Veronika Pehe

Source: *Česká literatura*, 2015, Vol. 63, No. 3 (2015), pp. 419-434

Published by: Institute of Czech Literature, The Academy of Sciences of the Czech  
Republic

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/43742381>

---

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact [support@jstor.org](mailto:support@jstor.org).

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Česká literatura*

JSTOR

# Drobné hrdinství

VZDOR JAKOŽTO PŘEDMĚT NOSTALGIE  
V DÍLE PETRA ŠABACHA A MICHALA VIEWEGHA

Veronika Pehe

## I. Úvod: postsocialistická nostalgie

V posledních letech dochází ve střední a východní Evropě k pokusům o znovuoživení určitých aspektů populární a konzumní kultury a každodenního života éry socialismu. Tento fenomén, který bývá nazýván postsocialistickou nostalgií, je v poslední době stále častěji zpracováván, obsáhle zejména ve sbírce esejů z roku 2010 *Post-Communist Nostalgia* (TODOROVA — GILLE 2010). Tento sborník se zabývá nostalgií v řadě zemí bývalého východního bloku, Českou republiku ale opomíjí. Zatímco někteří autoři se již věnovali nostalgické recepci socialistické populární kultury v českém kontextu (viz ROBERTS 2002; FRANC 2008) a některé studie se dotýkají tématu nostalgie v obrazech socialismu (REIFOVÁ — GILLAROVÁ — HLADÍK 2013; ČULÍK 2007b), chybí zatím analýza nostalgických literárních obrazů socialistického období, což je i podnětem pro tuto stať, která se zaměří zejména na dva autory, Michala Viewegha a Petra Šabacha, konkrétně na romány *Báječná léta pod psa* (1992) a novelu *Občanský průkaz* (2006).<sup>1</sup> Tato stať se tedy zabývá literárními texty

1 Humorné a laskavé zpracování socialistické minulosti, které se na toto období dívá s jistou dávkou nostalgie, je fenoménem, který je patrný zejména ve filmové tvorbě. Určitý precedens v tomto směru udal již na začátku devadesátých let film *Černí baroni* (režie Zdeněk Sirový, 1992), humorně zpracovávající tematiku pomocných technických praporů v padesátých letech minulého století. Dále se k této skupině filmů řadí zejména tvorba Jana Hřebejka a Petra Jarchovského (*Šakalí léta*, režie Jan Hřebejk, 1993; *Pelíšky*, režie Jan Hřebejk, 1999; *Pupendo*, režie Jan Hřebejk, 2003), ale lze jmenovat i filmy *Kolja* (režie Jan Svěrák, 1996), *Rebelové* (režie Filip Renč, 2001), či filmové adaptace obou literárních děl, kterými se zabývá tato stať (*Báječná léta pod psa*, režie Petr Nikolaev, 1997; *Občanský průkaz*, režie Ondřej Trojan, 2010). V literární tvorbě je tento fenomén méně rozšířený. Kromě obou zde zmíněných autorů lze jmenovat i Irenu Douskovou a její romány *Hrdý Budžes* (1998) a *Onégin byl Rusák* (2006), které byly úspěšně uvedeny i v divadelní verzi.

jakožto reprezentacemi období socialismu, jež částečně odrážejí veřejný diskurz o tomto období, ale zároveň samy dávají vzniknout obrazu minulosti, kterým k tomuto širšímu diskurzu přispívají a podílejí se tak na tvorbě „historické imaginace“ (DE GROOT 2011: 270). Nostalgie tu je pojímána jako určitá nálada, kterou tyto romány vyvolávají skrze řadu motivů a prvků.

Svetlana Boymová definuje nostalgii<sup>2</sup> jakožto „touhu po domově, který již neexistuje, nebo nikdy neexistoval“ (BOYM 2001: XIII). Vzhledem k obecnému odsouzení komunistických režimů ve východní Evropě na institucionální úrovni i v rovině veřejného diskurzu — v Československu a České republice zvláště markantnímu zejména díky časným lustracím, restitucím i privatizaci<sup>3</sup> — lze jen stěží hovořit o skutečné touze po návratu k reálnému socialismu. Spíše se postsocialistická nostalgie obrací ke každodennosti socialismu a k určité touze zachytit osobní vzpomínky na tuto dobu. Helen Caffertyová, píšící o německé verzi nostalgie, pro niž se v odborném i laickém diskurzu ustálil termín *Ostalgie*, vyzdvihuje impulz, který „klade důraz na právo vzpomínat na formativní zážitky z vlastní minulosti“ (CAFFERTY 2001: 256). Proto se nostalgie obrací jak k materiálním připomínkám socialismu, v podobě různých konzumních produktů či módních doplňků, tak k důrazu na osobní, nepolitické momenty, což je definující rys pro mnohé obrazy socialismu. Výsledkem je laskavý pohled na dobu, kterému Françoise Mayerová připisuje zásluhu na příznivém přijetí nostalgických obrazů, mezi něž řadí například filmy *Kolja*, *Pelíšky*, ale i *Báječná léta pod psa* Michala Viewegha, jelikož „ukazují nepolitický pohled na historii, čímž vracejí minulost všem těm lidem »bez příběhu«, kteří nebyli ani komunistickými kádry, ani bývalými vězni, ani bývalými disidenty, za komunistů se nijak zvláště neangažovali proti nim, ani pro ně, a kteří koneckonců tvoří drtivou — mlčící — většinu obyvatelstva“ (MAYER 2009: 258–259). Takto lze zmíněné reprezentace interpretovat, pokud přijmeme, že obrazy socialismu mohou skutečně být, skrze zaujetí osobní a soukromou sférou, zcela nepolitické. Tato stať si bere za cíl tento pohled problematizovat. Z analýzy textů vyplývá, že jak v *Báječných letech*, tak v *Občanském průkazu* jsou určité politické předpoklady vepsány do samotné narativní struktury děl.

V obou textech je především patrný předmět vzpomínání, se kterým se v odborné literatuře zabývající se *Ostalgii* a potažmo i dalšími regionálními nostalgiiemi nesetkáváme.<sup>4</sup> Jedná se o nostalgii po vzdoru či určitém hr-

2 Poprvé tento pojem použil v 17. století švýcarský lékař Johannes Hoffer jakožto diagnózu vojáků, kteří dlouho pobývali v cizině (viz BOYM 2001: 3).

3 K institucionálním způsobům vypořádávání se s komunistickou minulostí viz MAYER 2009; též EYAL 2003; KOPEČEK 2010.

4 Odborná literatura o *Ostalgii* se především zaměřuje na materiální kulturu, ať už jako předmět vyobrazení v reprezentacích bývalé NDR, či z antropologického hle-

dinství. Tím, že se tato díla soustředí na malé, soukromé dějiny, zobrazují i malé a osobní činy vzdoru „obyčejných lidí“ vůči režimu, především za využití humoru jakožto vzdorného gesta. Zdánlivě tak komplikují binární vnímání období socialismu na ose disent — kolaborace. V případě recepce *Báječných let* byl právě tento rys vyzdvihován soudobou kritikou v době, kdy primární agendou veřejného diskurzu byla expozice zločinů a utiskování občanů ze strany režimu. Například recenzent Jiří Tyl se radoval, že „Vieweghův osvobozený smích je nakažlivý — možnost se tomu všemu zasmát je vsutku výsadou, kterou čtenáři zprostředkuje“ (TYL 1993: 26). Je ovšem možné argumentovat, že i přesto výsledný portrét období socialismu tíhne k černobílému vidění, jež proti sobě staví disent a spolupráci s režimem; texty dávají vzniknout fiktivnímu světu, kde nosnou dějovou linku vytvářejí příběhy postav, které se nějakým způsobem vymezují proti režimu, zatímco na straně druhé stojí „ti druzí“, tedy komunisté. Součástí této stati bude tedy zamyšlení se nad tím, jakým způsobem nostalgie po vzdoru, tedy impulzu, který nemá k socialistickému zřízení pozitivní vztah, může být považována za součást fenoménu postsocialistické nostalgie. V závěru bude patrné, že v českém prostředí se nostalgie po období socialismu a antikomunistická politika nevyklučují.

Texty Šabacha a Viewegha jsou pro komparativní analýzu neobyčejně vhodné. Oba jsou populárními a hojně čtenými autory, jejichž díla byla mnohonásobně adaptována i pro film, včetně obou textů, na které se zde soustředíme. Zatímco Šabach se ve své tvorbě zaměřuje především na vzpomínání na období socialismu a jeho díla se v adaptaci Petra Jarchovského stala předlohou pro řadu filmů zobrazujících nedávnou minulost (např. *Šakalí léta*, režie Jan Hřebejk, 1993; *Pelíšky*, režie Jan Hřebejk, 1999; *Pupendo*, režie Jan Hřebejk, 2003), Michal Viewegh se po *Báječných letech* soustřeďuje především na současnost. Z Šabachova díla má právě *Občanský průkaz* s Vieweghovým románem společnou řadu strukturních prvků; výběr těchto dvou textů, jež vyšly se značným časovým odstupem, též poukazuje na stabilitu nostalgických prvků v české polistopadové literární produkci. Jak *Občanský průkaz*, tak *Báječná léta pod psa* jsou zasazena do širokého časového rámce, který pojednává o období před invází vojsk Varšavské smlouvy do Československa a dále o sedmdesátých a osmdesátých letech až do porevolučního období. Oba narativy se tak zaměřují především na čas tzv. normalizace. Využití osobních vzpomínek jakožto hlavního strukturujícího prvku narativů umožňuje autorům vyvolat stesk po soukromých, osobních událostech a tím k éře soci-

---

diska. Jako příklady těchto dvou přístupů viz např. COOK 2007 a BERDAHL 1999. Zevrubný přehled různých, především komerčních využití nostalgie v bývalém východoevropském regionu poskytuje kulturolog Mitja VELIKONJA (2009), který ovšem zde rozebíraný jev, tj. nostalgii po vzdoru, nezmiňuje.

alismu zaujmout shovívavý a smířlivý postoj. Gesta rezistence se proto také odehrávají v soukromé rovině: jsou to činy s jen místním a časově omezeným významem.

## 2. Komedie jakožto nostalgie

V českém prostředí využívají díla, která se na období socialismu dívají se shovívavým a spíše pozitivně zabarveným pohledem, který je zde chápán jako nostalgický, hojně komediálních prvků, a to jak v literární, tak ve filmové tvorbě.<sup>5</sup> Stejně tak tomu je i v případě německé *Ostalgie*, kde tento společenský jev v kulturní rovině etabloval komediální film *Sonnenallee* (režie Leander Haussmann, 1999), a zejména pak *Good Bye, Lenin!* (režie Wolfgang Becker, 2003). Humor jakožto prostředek k vyvolání nostalgického vyznění je nedílnou součástí i Vieweghových a Šabachových textů, zejména pak v případě tematizace vzdoru. Při vykreslení rezistence vůči režimu může humor představovat pokus o projev hrdinství, když se protagonisté odváží zesměšnit autority nebo jinak žertovat na jejich účet. Tento typ humoru jakožto projev rezistence má v českém kulturním prostředí dlouhodobou tradici.

O vzdorném potenciálu humoru v české kultuře pojednává například Chad Bryant, který tvrdí, že v době nacistické okupace byl humor „národním rysem; smích byl způsob, jak se chovat česky. České populární písně, folklór a literatura, jak současníci věděli, byly prodchnuty humorem“ (BRYANT 2006: 140). V tomto smyslu představovaly vtipy „určitou formu odboje proti režimu, který vyžadoval totální konformitu a poslušnost“ (IBID.: 136). Jistý humorný, ironizující postoj jakožto prostředek subverze je rozpoznatelným rysem i v literárních reprezentacích. Jeho archetypem je Švejek, voják, který je tak dobrý, že jeho poslušnost se nachází na samé hraně subverze. V podobné poloze funguje například postava Dannyho Smiřického ve Škvoreckého románu *Zbabělci*, který ironicky a poněkud silácky glosuje dění kolem sebe v posledních dnech druhé světové války, ale jehož případné hrdinství je motivované pouze snahou udělat dojem na dívku, o niž má zájem. Viewegh a Šabach navazují na tuto tradici vykreslením socialismu jako období, kdy bylo možné se proti něčemu zcela jasně vymezit a kdy i zcela bezvýznamná a soukromá záležitost, jako například nepovedený vtip, mohla být interpretována jako podvrtné gesto. Tento prvek zde bude nazýván „drobné hrdinství“.

5 Srovnat lze tyto komedie s obrazy socialismu, které nejsou recipovány jakožto nostalgické. Pokusy o „seriózní“ zpracování období socialismu v českém kontextu tak využívají jiné žánrové konvence, např. drama, thriller, neo-noir, viz snímky *Ve stínu* (režie David Ondříček, 2012), *Pouta* (režie Radim Špaček, 2009), nebo série *Hořící keř* (režie Agnieszka Hollandová, 2013). Z literárních příkladů, které se neřadí k nostalgické vlně, lze jmenovat *Milostný dopis klínovým písmem* Tomáše Zmeškala (2008) či *Bereme, co je* Věry Noskové (2005).

V komické poloze jsou hrdinská gesta odsouzena k neúspěchu. Humor tak může zastávat dvojí funkci: na jedné straně ho lze využít k zobrazení snah o hrdinství, když se protagonisté pokoušejí o podvratný vtíp, na druhou stranu nekomické pokusy o hrdinství nevyhnutelně ústí v komedii. Jako příklad může sloužit scéna z filmu *Kolja* (režie Jan Svěrák, 1996). Protagonista filmu, violoncellista Louka, chce udělat dojem na svou studentku Blanku a hrdinně prohlásí, že nebude vyvěšovat vlajky při příležitosti výročí konce druhé světové války. Ocítá se ovšem v nečekané situaci, kdy se musí starat o dítě ruské emigrantky, a bojí se tedy, aby zbytečně nepřitahoval pozornost. Nakonec se rozhodne přizpůsobit a vlajky vyvěsit, což ospravedlňuje slovy „nebudeme jim dávat záminku, když jsme v průseru“. Jeho nepovedené hrdinství pak získává humornou dohru ve chvíli, kdy se Louka nachází s Blankou v intimní situaci, do místnosti ovšem vstupuje jemu svěřené dítě, Kolja, který s hlasitým prásknutím rolety nečekaně odkryje vlajky vyvěšené v okně. Příklad *Kolji* navíc upozorňuje i na další dimenzi humorných obrazů, na tzv. laskavý humor, který je často spojován právě s osobou Zdeňka Svěráka, scenáristy filmu,<sup>6</sup> ale jež dobové recenze evokovaly i ve spojitosti s Vieweghem jakožto prostředek vytvářející úsměvný, shovívavý portrét doby (viz např. TRÁVNÍČEK 2003; dále též ČINÁTL 2014: 316). Nostalgie po hrdinství se ale neobrací jen k individuálním aktům, jako je Loukova úsměvná zbabělost, ale i k socialistické éře jako takové. Když písničkář Jiří Dědeček zpívá „Vratte mi nepřítele“, efektivně tím shrnuje touhu — ať už více či méně ironickou — po době, kdy hranice mezi „dobrem“ a „zlem“ byly jasně dané (DĚDEČEK — BURIAN 1990). Prvek drobného hrdinství tak přispívá k evokaci nostalgické nálady ve vztahu k době, kdy bylo proti čemu bojovat.

### 3. Šabachova rebelie

Chápeme-li ideu drobného hrdinství jako jeden z ústředních rysů nostalgických obrazů socialismu, lze jak Vieweghova *Báječná léta*, tak Šabachův *Občanský průkaz* zařadit do této kategorie. Nostalgie těchto textů vychází z jejich hlavních protagonistů: předčasně vyspělé dítě a spisovatelský adept Kvido v *Báječných letech* a bezejmenný vypravěč, který vykazuje jisté autorovy autobiografické rysy, v *Občanském průkazu*. V obou případech se děj posunuje vpřed ve vzpomínkách vypravěčů, kteří narativ vyprávějí retrospektivně. V obou případech se tak jedná o jistou generační výpověď: oba autoři se obracejí do časů svého dětství a dospívání, přičemž jejich texty vycházejí v době, kdy mají možnost oslovit i tu část čtenářské obce, se kterou mohou sdílet konkrétní vzpomínky na zobrazované období. Šabach, starší z autorů (narozen 1951), vytváří poměrně široký rámec pro identifikaci s protagonisty,

6 „Laskavý humor“ v *Koljovi* vyzdvihuje ve své recenzi např. Oxana TULAJDANOVÁ (1996), viz též SPÁČILOVÁ 1996.

kteří dospívají v polovině šedesátých let a již v dospělosti prožívají éru normalizace; třicetiletý Viewegh v roce 1992 zase reprezentoval generaci, která se snad jakožto první dokázala na období socialismu dívat se sebekritickým a ironickým humorem. Strategie retrospektivních vzpomínek je obzvláště vhodná k vyvolání nostalgické nálady, neboť mezera mezi dospělým vypravěčem a jeho dětskou verzí nabízí možnost vrátit se do vzpomínek na čas mládí bez nutného ohledu na politickou situaci. Události se odvíjejí zcela z hlediska vypravěče; narativ je jím strukturován do té míry, že v *Báječných letech* se nikdy nedozvídáme jména rodičů — vždy jsou zmiňováni pouze jako „Kvidův otec“ a „Kvidova matka“. Šabachův vypravěč, který rozvádí narativ v první osobě, také nabízí pohled natolik osobní, že zůstává bezejmenným.

Rozpor mezi dospělým a dětským pohledem je znázorněn již v titulu Vieweghova románu. Na jednu stranu je čas Kvidova dětství a dospívání naplněn příjemnými vzpomínkami — proto *báječná léta*. Na straně druhé se odehrávaly v těžkých časech normalizace — tudíž *léta pod psa*. Napětí mezi těmito protipóly slouží Vieweghovi jakožto zdroj humoru, jelikož vzájemný kontrast retrospektivního pohledu na minulost s informovaností současnosti odhaluje různé komické nesoulady. Oproti tomu Šabach méně reflektuje využití retrospektivního vyprávění, jeho vypravěč neprochází v textu žádným zřetelnějším vývojem. Do jisté míry je tato skutečnost určena žánrem, který si Šabach pro své dílo zvolil: jedná se o hospodskou historku (PEŇÁS 2006: 96), vyprávěnou nad sklenicí piva, což je situace, ve které se postavy nejčastěji nacházejí a z níž vypravěč předává příběh čtenáři. Novela je tak sérií volně na sebe navazujících vzpomínek na radosti mládí. Vypravěč opakovaně ujišťuje čtenáře, že zcela bez ohledu na okolnosti bylo zamlada vše zábavné: „To byly dobré časy. Kocoviny bejvávaly v té době většinou k smíchu, člověk si ráno prostě ublink a pak zas pokračoval dál. Co víc si člověk může přát?“ (ŠABACH 2006: 43).

Novela je volně strukturována kolem střetů vypravěče a jeho přátel s příslušníky SNB, později policie. I přes toto ústřední téma, které se při zběžném pohledu nenabízí jako vhodné k nostalgickému zpracování, jsou vzpomínky Šabachova vypravěče zabarveny spíše pozitivně skrz motiv touhy po časech drobného hrdinství, které mohlo přinést ocenění mezi vrstevníky. Text začíná scénou, v níž jsou vypravěči a jeho přátelům při oficiální ceremonii příslušníkem SNB předány občanské průkazy. Příběh se tak otevírá, podle Jiřího Peňáse, „v Šabachově »zlatém věku«, tedy v pubertě, jež je ideálním zdrojem jeho vypravěčství. V této pro život tak důležité mentální situaci se Šabach cítí nejlépe, historky mají nejlepší říz a nejsilnější podání“ (PEŇÁS 2006: 96). Zmíněný říz spočívá v atmosféře relativní svobody, kterou postavy prožívají v letech před rokem 1968, a ve vzrušení z pololegálních aktivit, do kterých se zapojují. Šabach tyto aktivity nepopisuje tak, že by měly jasný politický význam — činy postav jsou spíše motivovány potřebou rebelie vlastní

dospívajícím lidem. Vypravěč tak komentuje přítomnost party kamarádů na festivalu Majáles slovy: „Bylo nám čtrnáct a říkali sme si: »Jo, přesně tohle je vono. Sme na správném místě k žití!«“ (ŠABACH 2006: 34). Vzdor vůči režimu je tak vyobrazen jako nátlak ze strany spolužáků, mechanismus, jak se předvést před přáteli. Například kamarád vypravěče Venca navrhne skupině, aby si vytrhli stránku třináct ze svých občanských průkazů, protože „teď bude třináctej sjezd ká es cé, a když máš vytrženou stránku třináct, tak to znamená: Nesouhlasím s režimem!“ (IBID.: 8). Když jsou ale ostatní členové skupiny tímto návrhem poněkud zaskočeni, vyplýne, že Venca svou odvahu poněkud přecenil: „Všichni kámoši mého bráchy si **natrhli** stránku číslo třináct“ (IBID.: 9 [zdůraznila autorka]). Heroický akt je humorně demaskován Vencovým přiznáním, že se v podstatě pouze snaží napodobit svého staršího bratra spíše než skutečně bojovat proti režimu. Je to právě tento režim, s jeho četnými pravidly a zákazy, který je nahlížen nostalgicky. Umožňoval totiž snadnou rebelii, jelikož vždy poskytoval jasná pravidla pro to, co bylo ještě povolené, a co už neodolatelně zavánělo vzdorem. Šabach tak, stejně jako Dědečkova píseň, vyjadřuje touhu po čase, kdy existoval jasně definovaný nepřítel.

Podle Viktora Šlajchrt si generace, která v období dospívání prožila srpen 1968, vytvořila „celoživotní trauma. Někdy v sedmnácti se totiž náhle každý ocitl před volbou, zda zcyničtět a zapojit se, nebo se odsoudit k »druhořadě« budoucnosti [...]. Tato generační zkušenost se také stala jádrem nové Šabachovy knihy“ (ŠLAJCHRT 2006: 22). Invaze skutečně představovala v životech mnohých traumatický zlom; Šlajchrt si proto nevšímá toho, že v Šabachově narativu se po roce 1968 mění jen málo. Vlastní invaze je vypravěčem pouze zběžně glosována a příběh se ihned vrací do již známého vzorce osobních zájmů a bezpečí skupiny vrstevníků: „Tohle byl pro mě a pro ostatní tak tragickéj zvrat, že než ho rozebírat ze všech stran, tak vám radši povím, co se stalo Charliemu“ (ŠABACH 2006: 73). Svou orientací na ryze osobní zájmy koresponduje *Občanský průkaz* s rozšířeným náhledem české historiografie, že normalizační režim uzavřel s občany jakousi „společenskou smlouvu“, která výměnou za vnější loajalitu nabízela vcelku nerušený osobní život a zvýšené možnosti konzumu.<sup>7</sup> Zatímco nejčastěji jsou tyto osobní zájmy spatřovány v oblasti rodiny (BREN 2010: 173), Šabachův text představuje svět, v němž se útek od veřejného života odehrává na poli skupiny přátel. Proto poté, co v rychlosti přejde události srpna 1968 a následujícího roku, nás vypravěč informuje, že „Charlie si v devětašedesátým v srpnu lámal palici hlavně tím, kde sehnat nějaký prachy na středně velkéj pivní mejdan“ (ŠABACH 2006: 73).

Policejní potlačování protestů proti režimu při výročí invaze Šabach popisuje ve vsí jeho brutalitě; postava Charlieho po nich končí ve vězení. „Hrdin-

7 Rozšířenou formulaci o „společenské smlouvě“ lze vysledovat zřejmě k Antonínu Liehmovi (LIEHM 1983: 172–181; viz též OTÁHAL 1994; KOPEČEK 2010).



ství“ v prostředí věznice pak Charlie „osvědčuje“ především tím, že si osvojí vězeňský žargon a chování. Normalizační útlak tak slouží především tomu, že posiluje narativní strukturu novely: nyní, v novém a tvrdším režimu, představuje policie ještě zřejměji něco, proti čemu se mohou postavy vymezovat. Z tohoto důvodu jsou počiny protagonistů stále riskantnější, například když využijí své obsazení ve filmovém komparzu, aby házeli na policisty rajčata naplněná kamením. Šabachovo vyprávění „vyrůstá totiž ze stejné spontánní potřeby pochlubit se překonaným nebezpečím, tím, jak těžké situace jsme dokázali přežít a s kolika absurditami jsme se přitom setkali“ (JUŘÍKOVÁ 2006: 37). I když pak vyprávění přejde do období polistopadového, uvedená struktura se nemění: vypravěč se chlubí, že drží dejvický rekord v počtu předvedení na policejní stanici. Narativní struktura je tak nadále vystavěna kolem více či méně důležitých setkání s policií bez ohledu na čas a politický režim.

Ve střetech mezi protagonisty a policií není nikdy otázkou, na čí straně má čtenář stát. Policisté vzbuzují strach, například na samém začátku textu, kdy vypravěči věnuje policista důkladný pohled: „A najednou mě objal novej a zvláštní druh hrůzy, protože ten policajt, ten jejich nejvyšší šéf, ukázal prstem na mě!“ (ŠABACH 2006: 7). Zároveň je však tento strach neustále umenšován žertovným tónem, který si bere na mušku právě policii. K dosažení humorného efektu pak slouží zejména vyobrazení příslušníků policie jakožto jedinců obdařených jen skromnou dávkou inteligence. Vypravěčovy potyčky s komicky horlivým rotným Rusňákem dominují první části textu. Typická pro tento typ humoru je například anekdota o příslušníkovi, který úspěšně prošel celoživotní kariérou u policie, aniž by uměl číst a psát.

Humor a strach se často provázejí: buď se vyskytují společně, nebo jeden následuje druhý (viz LEWIS 1989). A to ne proto, že „strach způsobuje humor, ale protože mají společný původ v inkongruitě“ (IBID.: 5). Šabachův text této spojitosti mezi strachem a humorem plně využívá v okamžicích, kdy se obě tyto emoce prolínají v protagonistových setkáních s policií. Například vypravěč by rád Rusňákovi, který ho opakovaně obtěžuje, řekl, co si o něm myslí. Uvědomuje si ale, že jeho hrdinství má své meze: „na to jsem byl málo drsnej, takže sem jen zatvrzele mlčel a sem tam sem si výmluvně vzdychnul“ (ŠABACH 2006: 40). Sled příběhu ale tento strach záhy stírá a místo toho nechává Šabach Rusňáka promlouvat v komicky povýšeném projevu, v němž si stěžuje na obtížnost své práce, čímž se vyprávění opět posouvá do komické polohy. Zatímco je policie předmětem vtipů, Šabachovi protagonisté stojí vždy automaticky na správné straně. Smějeme se s nimi, když se jim vydaří žert, ale jejich chování není nikdy vystaveno výsměchu tak jako chování policistů, kteří jsou skutečným terčem našeho smíchu.

Šabach s jistou dávkou sentimentu nahlíží i na zapojení protagonistů do alternativní kultury. Na začátku sedmdesátých let je vypravěčovým nejcennějším majetkem bunda nazývaná invaze: „Kdo měl to štěstí, že ji vlastnil, byl

automaticky v první lize. Tenisky, štrausky, nějaký to triko a invaze. To bylo všechno. Víc ste ke štěstí nepotřebovali“ (ŠABACH 2006: 115–116). Fetišizace západních artefaktů se zde liší od nostalgie po socialistických produktech, se kterou je spojována především německá *Ostalgie*. Obrací se k auře hrdinství, která byla spojena se sháněním a zajištěním nedostatkového západního zboží. Šabach je schopen tuto nostalgii vytvářet tím, že očekává totální identifikaci čtenáře s protagonisty. Není zde žádné morální dilema, což vystihuje Petr Lukeš v komentáři k filmové adaptaci novely: „Odpor hrdinů vůči režimu je samozřejmý, nejsme svědky žádných váhání a pochyb“ (LUKEŠ 2011: 96). Text předpokládá, že čtenář s postavami sdílí apriorní negativní vztah k bývalému režimu; čtenář se tak vždy nachází na „správné“ straně a může se ve své identifikaci s drobnou rezistencí protagonistů cítit polichocen. Tato prvoplánová struktura čtenářské identifikace ustupuje až v samém závěru textu určité sebereflexi, kdy vypravěčova žena poté, co se dozví, že byl na jejího manžela Státní bezpečností veden spis, glosuje situaci následovně: „I teď je vidět, jak se tetelíš nad tím, že na tebe někdo něco donášel. Myslíš si, že seš tím pro ostatní trochu zajímavější“ (ŠABACH 2006: 165).

#### 4. Viewegh a touha po normalitě

Ve Vieweghově románu je morální pozice protagonistů oproti Šabachovu textu vykreslena komplexněji. Hrdinové příběhu zastávají širší škálu politických postojů, od otevřených disidentů až po oportunistické členy strany. Viewegh tak čtenářům umožňuje nejen nostalgický návrat, ale také příležitost utkat se s morálními kompromisy, které s sebou doba přinášela. Vieweghův román se po svém vydání v roce 1992 dočkal všeobecně kladného přijetí.<sup>8</sup> Ačkoli mezi datem publikace a dobou, o níž román pojednává, uplynul mnohem kratší čas než v případě Šabachovy idealizující retrospektivy, i Viewegh nabízí humorný, často toužebný pohled, který se těmito prostředky vyrovnává s obdobím socialismu (viz ČULÍK 2007a).

Tam, kde Šabachův *Občanský průkaz* nachází útočiště ve skupině vrstevníků, obrací Viewegh svůj narativ k rodině. Vzpomínkový návrat se zaměřuje především na období normalizace spíše než na svobodnější období šedesátých let. Hlavnímu hrdinovi Kvidovi je ve zlomovém roce 1968 pouhých šest let. Většina příběhu se tak odehrává v následujících dvaceti letech, kdy se malé dějiny jedné rodiny prolínají s velkými dějinami veřejných událostí (viz MINÁR 1996: 299). Soukromé a rodinné se tak stává Vieweghovým tématem, a zde je také situována komičnost textu — ne ve velkých dějinách, ale v tom, jak se s nimi na osobním poli vypořádává jedna konkrétní rodina. Události srpnové invaze jsou nahlíženy prizmatem soukromých a rodinných starostí.

<sup>8</sup> Vladimír Karfík uvádí, že „přijetí Vieweghova románu je neobyčejně příznivé“ (KARFÍK 1993: 7).

21. srpna 1968 se Kvidova babička z otcovy strany obává o své ztracené andulky, zatímco druhá babička-turistka se především strachuje, jaké dopady bude mít invaze na možnost zahraničního cestování.

Zatímco pro Kvida mají srpnové události jen malý význam, na rodinu mají zásadní dopad. Otcův nucený odchod z Akademie věd do sázavských skláren poskytuje autorovi příležitost rozehrát absurdní komedii života za normalizace. Protože otec není schopen zajistit rodině adekvátní bydlení, je nucen společně se ženou a dítětem bydlet na zasklené terase místní vily. Rozsah nevyhovujících domácích podmínek na studené terase je zprostředkován skrze několik nesourodých detailů, například když Kvido nonšalantně poznamenává: „Vlezl jsem si k ní [k matce] pod peřinu a přitulil jsem se k jejímu baloňáku“ (VIEWEGH 1995: 38). Většina komických prvků v této části románu má svůj základ v Kvidovu jakoby naivním dětském pohledu, který nechápe širší politický kontext náhlého úpadku jeho rodiny. Děj je vyprávěn skrze Kvidovy deníkové zápisky a komická poloha vzniká tam, kde se politicky nevinná neznalost mladého protagonisty protíná se znalostí širšího kontextu, kterou disponuje čtenář, ironicky oceňující Kvidovu naivitu. Například když Kvido při kuželkách ve školce shodí ze zdi portrét prezidenta Husáka, jeho otec odmítá věřit, že se ze strany jeho syna nejednalo o cílenou provokaci. Komické nedorozumění, při kterém vychází najevo Kvidův mnohem nevinnější pohled na věc, je odhaleno, když Kvido vypráví: „otec mi [...] hodinu vyhrožoval, že má dva svědky, kteří prý potvrdí, že jsem po zásahu do obrazu vykřikl: »Trefa! Trefa!« Přiznal jsem, že jsem to opravdu vykřikl, avšak jen proto, abych před dětmi zakryl neúspěch v kuželkách“ (IBID.: 43). Viewegh prezentuje pohled rodičů, kteří si jsou vědomi toho, jak je jejich realita limitována politickými tlaky; tento pohled je však vždy zprostředkován očima Kvida, který se na minulost dívá především jako na čas svého víceméně šťastného dětství a dospívání. Strategie vzpomínek na dětství, která je v retrospektivních obrazech socialismu často využívána, autorovi umožňuje vytvořit jak poněkud sentimentální náladu touhy po nenávratném, tak určitý odstup nutný ke komické poloze.

Jelikož je zobrazení doby pojato jako vzpomínání na dětství, není všechn humor v textu nutně spjat se socialistickým zřízením. Kvido prožívá i řadu zcela nepolitických situací. Efektivním zdrojem humoru jsou například jeho deníkové záznamy, psané nadsazeným tónem, nepřiměřeným Kvidově věku. Podle Michaela Mulkyho uplatňuje komická poloha oproti té vážné hranice věrohodnosti v Kvidových deníkových formulacích plně využívá. Mladý spisovatel si například zapisuje: „Pěkně jsem si chrupkal, zatímco moji provinční vrstevníci museli hrát ty infantilní námětové hry“ (VIEWEGH 1995: 40). Svým posunem do absurdní polohy umožňují takové momenty laskavé zhodnocení doby, jakkoli mohou být komicky podány i události, které jsou ve své podstatě tragické.

Postavou, kde se komická a tragická poloha střetávají nejsilněji, je Kvidův otec. Na rozdíl od bezstarostných protagonistů *Občanského průkazu* přicházejí otcovy pokusy o nějakou formu odporu za cenu četných osobních obětí. Jak prohlašuje Kvidův ironický vypravěčský hlas, otec si uvědomuje, že všechny rodinné potíže materiálního rázu by mohly být vyřešeny, kdyby vstoupil do komunistické strany. Nicméně toto je krok, kterému se snaží za každou cenu vyhnout. Místo toho volí různé kompromisy. Jeho nadřazený ve sklárnách Šperk mu vyčítá, „Nepřihlásil ses na VUML, na schůze nechodíš, funkce nemáš, neangažuješ se, zkratka nic!“ (IBID.: 61). Viewegh tak zobrazuje řadu morálních ústupků, které doba vyžadovala k žití takového „normálního“ života, jaký si otec představuje. Tato dilemata jsou v románu zlehčena tím, že autor nechává otce procházet řadou trapných situací, aby se Šperkovi zavděčil, například katastrofální hrou s místním fotbalovým týmem či pořízením psa, který ho nechce poslouchat.

Otcův největší moment hrdinství nastává ve chvíli, kdy v sázavské samoobsluze spolu s matkou náhodně potkává svého dávného známého, disidenta Pavla Kohouta, a přijímá jeho pozvání na návštěvu. Viewegh zde mechanismy drobného hrdinství zkoumá do větší hloubky než Šabach, jehož postavy jsou zdánlivě motivovány vnitřní potřebou rebelie. Kvidovi rodiče mají k vlastnímu hrdinství mnohem ambivalentnější vztah: „Později, když si střetnutí znovu rekapitulovali, se nedokázali shodnout, kdo z nich pronásledovaného dramatika uviděl jako první a měl tedy včas vyhlásit signál k ústupu“ (IBID.: 126–127). Zároveň vypravěč odhaluje otcovy konfliktní emoce: „»Kdybych se chtěl přátelit s oponenty režimu, mohl jsem zůstat v Praze,« hořekoval naoko Kvidův otec, trochu okouzlený vlastní občanskou odvahou“ (IBID.: 130). Otcovo hrdinství je pak humorně umenšeno ve scéně návštěvy u Kohouta, kde se snaží svou nervozitu ze situace maskovat okázalým gurmánstvím, přesto však záhy zvrací do živého plotu. Hrdinství se zde neobrací proti tak jasné stanovenému nepříteli jako v *Občanském průkazu*, otec zápasí především sám se sebou a jeho rezistentní gesta jsou výsledkem zvažování různých pozic. Malicherné hrdinství drobných gest odporu vede v tomto případě k posměchu. Čtenář si tak může dopřát nostalgii dvojího druhu: na jednu stranu je to touha po nádechu rezistence, ve které se jako u Šabacha ocitá na „správné“ straně; na druhou stranu ale selhání hrdinství představuje určitou morální výmluvu, poukazující na to, že ne všem se podařilo stát se hrdiny.

Kromě jednoho odvážného setkání s disidentem (za které otec zaplatí ztrátou zaměstnání) se hrdinství odehrává v soukromí domova. Zobrazení Kvidova dědečka Josefa zahájilo tradici salonních hrdinů, kteří v nostalgických obrazech socialismu tvoří lehce rozeznatelný typ (ČINÁTL 2014). Radí se k nim například postava Krause ve filmu *Pelíšky* (režie Jan Hřebejk, 1999) či prababička Běta v seriálu *Vyprávěj* (režie Biser Arichtev, 2009–2013), tedy postavy, které představují odkaz a hodnoty první republiky a které jsou vždy

ochotny slovně nadávat na komunisty — ovšem za bezpečně zavřenými dveřmi. Všechny tyto postavy jsou zároveň nějakým způsobem vysmívány jakožto odtržené od reality. Například otec a děda Josef obdivují propisku italské výroby a nadávají přitom na to, že v Československu se nic podobného nevyrábí. Takové postoje sice těmto postavám přinášejí úlevu, ale pro Kvida, který vyrůstal v socialismu, jsou nesmyslné. Zároveň otec, kterého se poté, co ztratí práci a různé funkce, zmocňuje paranoia ze Státní bezpečnosti, je Kvidem nahlížen jako přehnaně a iracionálně úzkostlivý. To, že jsou otcovy obavy neopodstatněné, vykresluje Viewegh v několika incidentech, které mají naznačit, že ačkoli režim dokázal postavám znepříjemnit život, byl v podstatě neškodný. Kulminací tohoto narativního prvku se stává epizoda, v níž matka otci dokáže, že pracovníci v nedaleké maringotce nejsou agenti nasazení na jeho sledování, ale vojáci, kteří tam opravují železnici. Tuto skutečnost zjišťuje prostou konfrontací s nimi. Při jiné příležitosti je otcův strach z moci opět zesměšněn, když na jeho obavu, že by bujaré svatební veselí jeho syna mohlo být chápáno jako maření oslav oficiálního výročí, mu jeho kolega Zvára odpovídá „Nežer to tak, člověče!“ (VIEWEGH 1995: 196). Na rozdíl od Šabachova poměrně jasného vyobrazení doby na základě černobílého klíče nás Viewegh vede k sympatiím s postavami, které režim ani nepodporovaly, ani se z něj nesnažily získat nějaké osobní výhody, zároveň se ale proti němu nijak nestavěly, a když už, tak jen verbálně a v soukromí. Tam, kde se Šabach nostalgicky obrací k momentům výjimečnosti (setkání s policií), jež přerušují jinak nerušenou normalitu, se Vieweghova nostalgie odvolává právě na touhu po této normalitě: Kvido a jeho matka chtějí jen „normální“ rodinu.

## 5. Závěr

Kamil Fila napsal o filmech Jana Hřebejka a Petra Jarchovského, že jejich prostřednictvím se v „publiku hýčkala snadná morální převaha nad bolševiky, kteří jsou líčeni jako »ti druzí, kteří netvořili většinu«“ (FILA 2012: 58). Tyto filmy tak diváka navádějí k primitivnímu antikomunismu, kde jsou soudruzi zobrazováni vždy jen jako karikatury, zatímco nepátrají po tom, „jak se lidé za minulého režimu podíleli na jeho chodu všichni a jak snadno si dokázali omluvit svou pasivitu“ (IBID.). Tímto způsobem fungují i texty, které jsou předmětem této stati. Zejména pak mechanismus drobného hrdinství, který je tak prominentní v *Občanském průkazu*, navádí k takovémuto jednoduchému obrazu vztahu k minulosti. Minulost se tak dělí černobíle na „my“ a „oni“ nebo „dobro“ a „zlo“, s jejichž pomocí se čtenář ztotožňuje s těmi, kdo alespoň malými, banálními způsoby dávali najevo svůj nesouhlas s režimem. Nostalgie po odporu umožňuje čtenářům, aby si dopřávali iluzi, že i oni byli schopni každodenního drobného disentu.

Zatímco Vieweghovo rané zhodnocení socialismu osciluje mezi řadou pozic, které postavy k době zaujímají, Šabachovo vyobrazení přijatelných

postojů vůči režimu se v jeho *Občanském průkazu* v roce 2006 stává mnohem černobílejší. V *Báječných letech* lze ještě s váhajícím otcem, který se podílí na různých komunistických rituálech, sympatizovat, u Šabacha jsou ale všichni, kteří udělají jen malý ústupek režimu, odsuzováni. V tomto vývoji od Viewegha k Šabachovi lze spatřovat symptom jistého diskurzivního posunu ve vztahu k minulosti, který se odehrál ve veřejném prostoru, a to k posílení binárního nahlížení na období socialismu. Institucionálně byl tento postoj stvrzen například udělením ceny Magnesia Litera v roce 2008 knize *Fízl* Petra Placáka. Šabachovo vykreslení režimu jakožto entity, v konfrontaci s níž si postavy definují své identity, se ozývá i v tomto autobiografickém textu. Bývalý disident Placák formuluje ve svých vzpomínkách na dětství neobyčejně podobné sentimenty, které Šabach vyjadřuje skrze své protagonisty: „Mohli jsme se bouřit proti rodičům, být drzí na učitele, ale všechno to nic neznamenalo proti sebemenšímu střetu s fízlem, který byl pro nás metou jakéhokoli myslitelného »hrdinství«, stejného, jaké představovalo v dobrodružných knížkách setkání chlapce s nějakým velkým dravcem“ (PLACÁK 2007: 13). Ve vztahu k těmto možnostem hrdinství Placák ironicky, avšak s určitou dávkou sentimentu konstatuje, že „v diktatuře stačilo opravdu málo ke štěstí“ (IBID.: 14).

Nostalgie ve zkoumaných dílech nachází své překvapivé vyjádření v tom, že se dívá zpět na represivní aspekty režimu. Je pro ni typické to, že se méně zaobírá rekonstrukcí doby než narativem o tom, jakým způsobem byla tato doba prožita. Nostalgie po často bezvýznamné, jen symbolické rezistenci zachycuje určitý typ každodennosti, v níž je každodenním prožitkům připisována morální váha. Zároveň ale tím, že je socialismus vyobrazen jako éra, kdy bylo proti čemu bojovat, dává nostalgii každodenním činům rezistentní hodnotu — jedná se vlastně o určitou romantickou vizi překonání socialismu. V širším kontextu postsocialistické nostalgie je tak nostalgii po vzdoru idealizací specifického aspektu socialistické minulosti — konkrétně touhy po hrdinství. V tomto pojetí nostalgie a antikomunismus fungují vedle sebe. Tím se ovšem ve výsledném vyznění vzpomínání na socialismus vylučuje „kritičnost k současnému režimu, neboť cokoli by směřovalo proti němu, mohlo [by] být odsouzeno jako »volání po starých pořádcích«“ (FILA 2012: 58). Kamil Činátl podotýká, že v *Báječných letech pod psa* „vše směřuje k bodu zlomu, překročení hranice. To nastane s politickou změnou v roce 1989“ (ČINÁTL 2014: 315). Úsměvný pohled na dobu je umožněn právě znalostí toho, že období socialismu bylo, třeba pomocí drobných rezistentních gest, úspěšně překonáno a lze na něj nahlížet z již bezpečné pozice vítězství současného politického zřízení. Tím, že dodává čtenářům antikomunistické zásluhy, slouží mechanismus drobného hrdinství k tomu, aby vytvořil pocit cíleného vývoje ze socialistické minulosti do současnosti.

**Prameny**

ŠABACH, Petr

2006 *Občanský průkaz* (Praha/Litomyšl: Paseka)

VIEWEGH, Michal

1995 *Báječná léta pod psa* (Praha: Český spisovatel)**Literatura**

BERDAHL, Daphne

1999 „»(N)Ostalgie« for the Present: Memory, Longing, and East German Things“; *Ethnos* LXIV, č. 2, s. 192–211

BREN, Paulina

2010 *The Greengrocer and His TV: The Culture of Communism After the 1968 Prague Spring* (Ithaca/London: Cornell University Press)

BRYANT, Chad

2006 „The Language of Resistance? Czech Jokes and Joke-Telling under Nazi Occupation, 1943–45“; *Journal of Contemporary History* XLI, č. 1, s. 131–151

BOYM, Svetlana

2001 *The Future of Nostalgia* (New York: Basic Books)

CAFFERTY, Helen

2001 „Sonnenallee: Taking Comedy Seriously In Unified Germany“; in C. A. Costabile-Heming (ed.): *Textual Responses to German Unification: Processing Historical and Social Change in Literature and Film* (Berlin: de Gruyter), s. 253–271

COOK, Roger F.

2007 „Good Bye, Lenin!: Free-Market Nostalgia for Socialist Consumerism“; *Seminar: A Journal of Germanic Studies* XLIII, č. 2, s. 206–219

ČINÁTL, Kamil

2014 *Naše české minulosti, aneb, jak vzpomínáme* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

ČULÍK, Jan

2007a „Hakl a Viewegh: Jak se vyrovnat s banalitou života“; *Česká literatura* LV, č. 5, s. 669–7062007b *Jací jsme: Česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let* (Brno: Host)

DE GROOT, Jerome

2011 „Perpetually dividing and suturing the past and present: *Mad Men* and the illusions of history“; *Rethinking History* XV, č. 2, s. 269–285

DĚDEČEK, Jiří — BURIAN, Jan

1990 *Vraťte nám nepřítel* (Praha: Panton [kompaktní disk])

EYAL, Gil

2003 *The Origins of Postcommunist Elites: From Prague Spring to the Breakup of Czechoslovakia* (London/Minneapolis: University of Minnesota Press)

- FILA, Kamil  
 2012 „Muž na rozcestí“; *Respekt* XXIII, č. 48, s. 52–58
- FRANC, Martin  
 2008 „Ostalgie v Čechách“; in M. Kopeček — A. Gjuríčová (edd.): *Kapitoly z dějin české demokracie po roce 1989* (Praha/Litomyšl: Paseka), s. 193–216
- JUŘÍKOVÁ, Eliška F.  
 2006 „O esenbácích, estébácích a dalších fizlech“; *Host* XXII, č. 9, s. 36–37
- KARFÍK, Vladimír  
 1993 „Báječná léta pod psa“; *Literární noviny* IV, č. 10, s. 7
- KOPEČEK, Lubomír  
 2010 *Éra nevinnosti: Česká politika 1989–1997* (Brno: Barrister & Principal)
- LEWIS, Paul  
 1989 *Comic Effects: Interdisciplinary Approaches to Humor in Literature* (Albany: State University of New York Press)
- LIEHM, Antonín  
 1983 „The New Social Contract and the Parallel Polity“; in J. L. Curry (ed.): *Dissent in Eastern Europe* (New York: Praeger), s. 172–181
- LUKEŠ, Petr  
 2011 „Bylo nebylo“; *Host* XXVII, č. 1, s. 96–27
- MAYER, Françoise  
 2009 *Češi a jejich komunismus: paměť a politická identita*; přel. Helena Beguivinová (Praha: Argo)
- MINÁR, Pavol  
 1996 „Poznámky k čítaniu textov Michala Viewegha Názory na vraždu a Báječná léta pod psa“; *Česká literatura* XLIV, č. 3, s. 294–301
- MULKAY, Michael  
 1998 *On Humour: Its Nature and Place in Modern Society* (Cambridge: Polity Press)
- OTÁHAL, Milan  
 1994 *Opozice, moc, společnost 1969–1989: příspěvek k dějinám „normalizace“* (Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR)
- PEŇÁS, Jiří  
 2006 „Váš občanský průkaz!“; *Týden* XIII, č. 41, s. 96
- PLACÁK, Petr  
 2007 *Fizl* (Praha: Torst)
- REIFOVÁ, Irena Carpentier — GILLAROVÁ, Kateřina — HLADÍK, Radim  
 2013 „The Way We Applauded: How Popular Culture Stimulates Collective Memory of the Socialist Past in Czechoslovakia: The Case of the Television Serial *Vyprávěj* and its Viewers“; in A. Imre, T. Havens, K. Lustyik (edd.): *Popular Television in Eastern Europe During and Since Socialism* (New York/Oxford: Routledge), s. 199–221



- ROBERTS, Andrew  
 2002 „The Politics and Anti-Politics of Nostalgia“; *East European Politics & Societies* XVI, č. 3, s. 764–809
- ŠLAJCHRT, Viktor  
 2006 „S téměř budou jen potíže“; *Respekt* XVII, č. 39, s. 22
- SPÁČILOVÁ, Mirka  
 1996 „Hezký český Kolja se netají tím, že se chce líbit“; *Mladá fronta Dnes* VII, č. 114, 16. 5., s. 19
- TODOROVA, Maria — GILLE, Zsuzsa (edd.)  
 2010 *Post-Communist Nostalgia* (New York/Oxford: Berghahn Books)
- TRÁVNÍČEK, Jiří  
 2003 „Inspirační zdroje současné české beletrie“; *Host* XIX, č. 8, s. 47–53
- TULAJDANOVÁ, Oxana  
 1996 „Nestyďte se za slzy, očistí vaši duši“; *Lidové noviny* IX, č. 114, 16. 5., s. 11
- TYL, Jiří  
 1993 „Autorský subjekt jako osvoboditel (sebe sama)“; *Iniciály* IV, č. 36, s. 25–26
- VELIKONJA, Mitja  
 2009 „Lost in Transition: Nostalgia for Socialism in Post-socialist Countries“; *East European Politics & Societies* XXIII, č. 4, s. 535–551

#### Résumé

This study examines the ways in which the popular prose works *Báječná léta pod psa* (The Blissful Years of Lousy Living) by Michal Viewegh and *Občanský průkaz* (The Identity Card) by Petr Šabach display nostalgia for the Communist period. Its main manifestation can be found in remembering the possibilities of resistance under the repressive regime before 1989 and the associated longing for petty, everyday heroism. The study analyses how the nostalgic mood of both texts is achieved through the use of humour, which can figure both as a means of resistance and as its result. At the same time, the study aims to show that the good-natured, humorous mood of both texts does not rule out condemnation of the previous regime. The thematization of resistance and the narrative structure of these works make the reader identify with characters who adopt an anti-Communist stance. Hence the nostalgia of these texts does not relate to the Communist period as such, but to a narrative of its successful overcoming.

#### Klíčová slova / Keywords

nostalgie — socialismus — humor — Michal Viewegh — Petr Šabach  
 nostalgia — Communism — humour — Michal Viewegh — Petr Šabach