

Komunistický filmový kritik J. Hrbas shledal na *Králi Šumavy* kromě vzorového kladného hrdiny Kota ještě jedno pozitivum: „Tak nějak cítíme z toho filmu, kde začínal *náš dnešek*, kde se rodil *současný život*, z jakých *pramenů* vytékala síla života i síla dnešního člověka.“⁶⁰ Intuitivně se tak dotkl mýtotočného potenciálu daného filmu. V zásadě se totiž jedná o komunistickou kosmogonii: po nezbytné fázi prvotního chaosu, „strašlivých počátků“, se v „oněch časech“, tenkrát v osmačtyřicátém, tenkrát na Šumavě (svůj předchozí film, mytizující boje čs. jednotek na východní frontě, Kachyňa nazval *Tenkrát o vánocích*), zrodil náš (tj. jejich) „šťastný dnešek“, „šťastný věk“.⁶¹ Komunisté se (díky svým hrdinným a výkonným bezpečnostním složkám) stali „Králi Šumavy“ – i celé země.⁶² Definitivnost vítězství však přitom spočívala v jeho neustálém potvzování, v jakémsi věčném návratu, paradoxně vydávaném za pokrok, a nekonečném nelítostném zápasu, který zase odpovídal představě míru (ráje):⁶³ „Na Šumavě začal tvrdý boj o neprostopustnost našich hranic...“

⁶⁰ J. HRBAS, *Nový Kachyňův film*, s. 133.

⁶¹ Srov. V. MACURA, *Šťastný věk*, s. 10.

⁶² Ekvivalentem klíčového komentáře, který zaznívá z úst okresního velitele SNB Burdy, je Kalinův výrok v prvním díle seriálu *30 případů majora Zemana*. „Stvořitelství bod počátku zdůrazňuje stěžejní věta budoucího Zemanova šéfa, prozatím nemocného spoluvězně, rozteskněného pohledem na čerstvě poválečnou vlast: „Bude potřeba zvládnout zákony po našem!““ Srov. B. a K. ČINÁTLOVI, *Zeman*, s. 51.

⁶³ K těmto mytologickým a symbolickým paradoxům viz V. MACURA, *Šťastný věk*, s. 19nn: „Mír prostě rozhodně nebyl chápán jako klidný stav, jako stav pokojné harmonie, který by podle obecného očekávání odpovídal představě ráje, ale jako zápas a nelítostný boj.“ Navzdory „poslední bitvě“, jež byla vítězně vybojována „Únorovou revolucí“ (nebo už VŘSR), „byla současnost vnímána doslova jako válčiště“.

Kamil Činátl **Televizní realita normalizace a její ideologický kód.**

Obrazy zla v normalizačních seriálech a ve filmu

Normalizační ideologie má svůj zakládající text v *Poučení z krizového vývoje*.¹ Tato závazná interpretace pražského jara a následného konsolidačního procesu představovala pomyslný střed ideologického diskurzu normalizace. I další ideologické texty respektovaly autoritativní pozici *Poučení* a měly tak spíše statut komentáře: věnovaly se jeho výkladu a blíže rozvíjely hlavní myšlenky,² aplikovaly klíčové teze na specifická prostředí,³ převáděly zakládající text do alternativních žánrů atd.⁴ Ideologický diskurz přijal podobu vzpomínky na dobu krize. Vzpomínková figura „poučení z minulosti“ konstituovala (pod mocenským tlakem shora) kolektivní ethos normalizace. *Poučení z krizového vývoje* skrze detailní analýzu procesu kontrarevoluce definovalo mimo jiné normativní katalog společenského zla. Normalizační moc se vymezením dobra a zla pokoušela ukotvit vlastní legitimitu. Katalog společenských hodnot, deklarovaný *Poučením*, propustoval veřejný prostor normalizace a odrážel se

¹ Tato studie si neklade za cíl teoretické vymezení pojmu ideologie. Vychází ze specifických podmínek normalizace, kdy text *Poučení z krizového vývoje* představoval jasnou ideologickou autoritu. V rámci této studie tak pojem ideologie splývá s textem (*Poučení*), jenž je pro ideologický diskurz normalizační moci zakládající a jehož autoritativní pozice je zřejmá, viz: kupříkladu Josef BELDA, *Konečná fáze likvidace obrodného procesu*, in: Československo roku 1968, díl 2: počátky normalizace, Praha 1993, s. 119. Není tudíž potřeba pojem dále v obecné rovině definovat, jako to v souvislosti s analýzou seriálu *Synové a dcery Jakuba skláře* učinila kupříkladu Reifová. Irena REIFOVÁ, *Synové a dcery Jakuba skláře II: příběh opravdového člověka*, Praha 2006.

² Vycházely speciální verze *Poučení* vybavené komentáři dle charakteru cílových společenských skupin. Ve vydání pro střední a učňovské školy byl vlastní text *Poučení* doplněn úvodním komentářem Tomáše Slouky, dále instrukcí „Jak pracovat s textem *Poučení*“, kontrolními otázkami a terminologickým slovníčkem. Tato učební pomůcka pro výuku občanské nauky vyšla v Státním pedagogickém nakladatelství v nákladu 100 tisíc kusů dokonce pětkrát (1972, 1975, 1977, 1982 a 1988).

³ Jako vnitrostranická instrukce vyšla kupříkladu detailně rozvedená analýza „krizového vývoje“ v ČSAV: *Nástin kritické analýzy společenských věd zejména v ČSAV*, Redakce vnitrostranického zpravodajství ÚV KSČ, Praha 1971. Zakládající sjezd normalizovaného Svazu českých spisovatelů přijal v roce 1972 usnesení (*Ustavující sjezd Svazu českých spisovatelů*, Svaz českých spisovatelů a Svoboda, Praha 1972), v němž byly klíčové ideologické teze *Poučení* rozvedeny s ohledem na uměleckou tvorbu. Tento normativ se pochopitelně dotýkal i tvůrců filmových či seriálových scénářů.

⁴ Kromě filmových adaptací, o nichž bude ještě řeč, zmiňme několik pokusů o literární zpracování ideologicky závazného výkladu roku 1968. Jan Ptáček vydal roku 1974 „detektivku“ s názvem *Podivný rok*, v témže roce vyšel žánrově prestižnější román Alexeje Pludka *Vabank*.

ve všech společenských aktivitách. Před jazykem normalizační moci, jejímž výrazem se stávala reprodukce oficiálního výkladu roku 1968,⁵ se dalo skrýt pouze v soukromí. Na veřejnosti se o pražském jaru mohlo v lepším případě mlčet, veřejné odmítnutí oficiálního výkladu znamenalo vyloučení. Vnější prostor byl podřízen specifickým pravidlům jazykových her, jejichž vědomé porušení často znamenalo společenskou diskvalifikaci. *Poučení* představovalo závazný katechismus normalizace, ve velmi koncentrované podobě nabízelo oficiální kód sociálního prostoru, návod k bezkonfliktní koexistenci s mocí. Zároveň plnilo roli normativního sebeobrazu společnosti a definovalo odpovídající strategie sociálních interakcí.⁶

Film a zejména televize představovaly média, s nimiž mohla normalizační ideologie proniknout i do soukromí občanů. Snímků, jež by zakládající vzpomínku normalizace reflektovaly přímo, přitom mnoho nevzniklo.⁷ Ideologické normativy *Poučení* však bylo možné reprezentovat i méně explicitní formou. Vedle „velkých“ příběhů, které vyprávěly o střetu společenského dobra (řádu revoluce) a zla (chaosu kontrarevoluce), nabízel normalizační film i „malá“ vyprávění z každodennosti socialistické společnosti. Zejména televizní seriály (řada z nich si v 70. a 80. letech získala velkou popularitu) nabízely zrcadlový obraz normalizační společnosti. Pokoušely se přitom reprezentovat společnost v maximální šíři záběru, snažily se zachytit všechna společensky relevantní prostředí a navodit tak dojem komplexního popisu (divák v televizním seriálu rozpozná svůj vlastní žitý svět). Prodavačky se viděly v *Ženě za pultem* (r. J. Dudek, 1977), učitelky a školní mládež v seriálu *My všichni školou povinni* (r. L. Ráža, 1984), zemědělci v *Nejmladším z rodu Hamrů* (r. E. Sokolovský, 1975) či v *Plechové kavalerii* (r. J. Dudek, 1979), železničáři v *Dynastii Nováků* (r. I. Novák, 1982), tzv. technická inteligence v *Inženýrské odyseji* (r. E. Sokolovský, 1979) atd.⁸ „Malé“ příběhy lékařů, úředníků či prodavaček sice zachycují běžné životní situace a zdálo by se, že

⁵ K reprodukci oficiálního výkladu pražského jara docházelo v rámci prověřkových komisí, kádrových pohovorů, při výuce na katedrách marxismu-leninismu, v rámci povinné vojenské služby atd. Přijetí jazyka moci se často omezilo na reprodukci několika klíčových výrazů: místo invaze internacionální pomoc apod. I pouhé mlčení často fungovalo jako pasivní výraz přijetí podmínek.

⁶ Společenská praxe si tuto normativní instrukci v mnohém upravila, vznikla řada nepsaných pravidel, ideologický jazyk se v praxi různě transformoval. Předěl mezi ideologií a praktickým výkonem moci tak byl mnohdy velmi výrazný, viz Jiří KABELE – Martin HÁJEK, *Jak vládl?: průvodce hierarchiemi reálného socialismu*, Brno 2008. Normativ *Poučení* tak nelze jednoduše zaměňovat se sociální realitou. Představuje pouze jednu z významných okolností, která sociální prostor normalizace utvářela.

⁷ Jiří Sequens věnoval událostem pražského jara tři ze svých *Třiceti případů majora Zemana* (1974–1979): „Klauni“ (1978), „Štvanice“ (1979) a „Studna“ (1978). Vojtěch Trapl (režie i scénář) zachytil rok 1968 ve filmu *Tobě hrana zvonit nebude* (1975), v intencích *Poučení* vytvořil několik filmů též režisér Karel Steklý: *Hroch* (1973), *Za volantem nepřítel* (1974) a *Tam, kde hnízdí čápi* (1975). Spíše fragmentárně se rok 1968 objevuje i v některých seriálových scénáristy Jaroslava Dieta, např. *Nejmladší z rodu Hamrů* (r. E. Sokolovský, 1975).

⁸ Komplexnější přehled toho, nakolik seriálová produkce ČST pokrývala jednotlivé segmenty normalizační společnosti, poskytuje studie Petra Bednařika a Ireny Reifové. Petr BEDNAŘÍK – Irena REIFOVÁ, *Normalizační televizní seriál: socialistická konstrukce reality*, in: Sborník Národního muzea v Praze, řada C - Literární historie, 53, 2008, č. 1–4, s. 71–74.

nejdou ideologicky zatížené, i v těchto drobných zápletkách se však odráží společensky normativní instrukce normalizační moci. I v obrazech z banální každodennosti lze rozpoznat jazyk *Poučení*.

S ohledem na přítomnost ideologie v normalizačním filmu lze vymezit dva základní mody reprezentace. Primární kódování se zaměřuje buď přímo na události roku 1968, nebo vypráví příběhy s neskrývaným ideologickým podtextem (hlavní postavou je důstojník SNB, předseda JZD či funkcionář KSČ).⁹ Osobní příběhy hrdinů se proplétají s klíčovými epizodami politických dějin. „Velké“ příběhy dominují, „malé“ jsou jim podřízeny a často pouze zlidšťují primární ideologickou perspektivu.¹⁰ V rámci sekundárního kódování nedochází k přímé reprezentaci ideologie. Na rok 1968 se na rozdíl od primárního kódování spíše zapomíná.¹¹ Filmové vyprávění nabízí divákovi komplexní obraz společnosti. K charakteristickým rysům dobové recepční situace těchto filmových obrazů z každodennosti patří dohoda o tom, že postavy vyprávění i divák jsou zakotveny ve stejné společnosti. Sdílí spolu jeden sociální prostor a stejná pravidla společenské hry. Sekundární kód spíše než ideologii reprezentuje právě tento systém pravidel (modely jednání, etické normy, hodnotové vzory, myšlenkové stereotypy atd.). Vzhledem ke stabilizaci normalizační moci je sekundární kód nepochybně významnější. Vytváří prostor, v němž moc získává nezbytnou míru legitimacy k tomu, aby ospravedlnila své vládnutí. Zde se otevírá otázka, kterou již v 70. letech otevřel Václav Havel ve svém eseji o tzv. posttotalitní společnosti:¹²

⁹ Typu primárního ideologického kódování odpovídá kupříkladu seriál *Třicet případů majora Zemana* Jiřího Sequense. Primárně reprezentují ideologii též seriály scénáristy Jaroslava Dieta *Nejmladší z rodu Hamrů*, *Muž na radnici* (1976) či *Okres na severu* (1981) – všechny v režii Evžena Sokolovského. První dva seriály tematizují rok 1968 přímo, v *Muži na radnici* a v *Okresu na severu* se objevují nepřímé odkazy (v příběhu vystupují někdejší „osmašedesátníci“, je zpětně reflektován „krizový vývoj“, v rámci seriálového příběhu probíhá proces „konsolidace“). I z těchto drobných odkazů však lze poskládat ideologicky koherentní obraz pražského jara. Pro vedení ČST tyto seriály představovaly přechodnou fázi při využívání indoktrinačního potenciálu televize. S ohledem na omezenou sledovanost zpravodajských relací a politických pořadů, se vedení televize zaměřilo na transformaci ideologie do podoby příběhu. Paulina BREN, *Představme si „socialistický způsob života“: ideologie a rozpory v Československu let 1969–1989* (přel. T. Hadravová), in: *Normalizace. Sborník prací a rozhovorů pro Sokolovský filmový seminář 2006*, Loket 2006, s. 18n.

¹⁰ Tvůrci se pokouší posílit persvazivní potenciál filmů tím, že ideologické teze vkládají do úst postavám, jež jsou v proudu narace konstruovány jako sympatické. Ideologizuje se často ve velmi intimním tónu (Jan Hamr své postoje k obrodnému procesu svěřuje matce, Jan Zeman manželce), politické konflikty se odráží v osobní rovině (Hamr se střetává s bratry „osmašedesátníky“, Zeman je zrazován nejbližšími přáteli) atd.

¹¹ Útěšné zapomení na traumatické události let 1968–1969 představovalo významnou součást konsenzu mezi řadovými občany a normalizační mocí. O pražském jaru se mluvílo pouze v rámci primárního ideologického kódování, tento prostor však byl výrazně ohraničen a v kontextu každodennosti nezabíral nijak podstatnou část. Ve veřejném prostoru ostatně nevznikla ani výraznější místa (oficiální paměti, jež by události pražského jara a počátků normalizace připomínala (pomníky, oslavy výročí, pamětní desky atd.).

¹² Václav HAVEL, *Moc bezmocných*, in: *Týž, O lidskou identitu: úvahy, fejetony, protesty, polemiky, prohlášení a rozhovory z let 1969–1979*, Praha 1990, s. 55–133.

Co konstituovalo normalizační moc, pokud to nebyly přímé represe ve stylu 50. let? Nabízí se k úvaze, zda právě prostor televizní populární kultury nepatřil ke klíčovým mocenským nástrojům normalizace.¹³

Z mozaiky televizních seriálů z produkce Československé televize (dále ČST) lze poskládat komplexní obraz normalizační společnosti. Tato sociální krajina se divákovi nabízí v několika narativních modech. Lze do ní vstupovat po linii vývoje hlavní postavy, takto funguje např. Vojtěch Jandera v *Sanitce* (r. J. Adamec, 1984), hlavní hrdina diváka provází širším sociálním kontextem a umožňuje mu reflektovat i proměny společnosti (děj *Sanitky* takto zachycuje období 1956–1975). Obdobně je strukturována „dělnická sága“ *Synové a dcery Jakuba skláře* (r. J. Dudek, 1986), v tomto seriálu divák sleduje životní osudy Jakuba Cirkla (L. Munzar) a jeho sedmi dětí, rozvětvený příběh dvou generací pokrývá období 1899–1957 a rozrůstá se v rodovou ságu. Další narativní modus funguje na principu emblematické redukce, seriál nabízí detailně popsany mikrokosmos, který se nabízí jako zmenšený obraz celé společnosti. Takto fungoval prostor nemocnice v *Nemocnici na kraji města* (r. J. Dudek, 1978 a 1981), samoobsluha v *Ženě za pultem* (1977), paneláku v *Byl jednou jeden dům* (r. F. Filip, 1974) či kasáren v seriálu *Chlapci a chlapi* (r. E. Sokolovský, 1988) atd. Divák může do filmových a zejména seriálových světů vstupovat též po generačních a profesních liniích. Na seriál o maturantech *Zkoušky z dospělosti* (r. J. Adamec, 1979) tak posléze navázal seriál o vysokoškolácích *Bylo nás šest* (r. J. Adamec, 1985), paralelně vznikl i seriál o učňovské mládeži *Třetí patro* (r. K. Smyczek, 1985), hlavní hrdiny *Chalupářů* (r. F. Filip, 1975) naopak představovali důchodci atd. Jednotlivé narativní mody se vzájemně prolínají a lze je v rámci recepce různě kombinovat, výsledkem je nezvykle komplexní popis sociálního prostoru normalizace.

Pro metodologické ukotvení a další interpretační práci s tímto komplexním obrazem společnosti, jaký nabízí především nezvykle široká produkce socialistických televizních seriálů, jsem převzal a mírně upravil model „imagined communities“ Benedicta Andersona.¹⁴ Americký historik aplikoval svou teorii především na nacionalismus, předpokládám však, že i v souvislosti s normalizací může nabídnout zajímavý explikační potenciál. Socialistická televize vytvářela řadu reprezentací, které zrcadlily normalizační společnost, fungovaly jako jeden ze základních zdrojů představ o společnosti a významně tak konstituovaly sociální prostor normalizace.

V souvislosti s procesem, v němž dochází ke konstruování obrazů a představ, které modernímu člověku umožňují „myslet národ“ (v našem případě myslet sociální kód normalizace), zdůrazňuje Anderson význam novin. Čtení novin se stává masovým každodenním rituálem, který utváří kolektivně sdílené společenství představ. Recepce novin (včetně televizních) měla za normalizace svá specifická úskalí. Snad s výjimkou sportovních rubrik¹⁵ pohltil velkou část novinových zpráv ideologický jazyk moci, který byl silně formalizován a jehož schopnost odkazovat k realitě byla minimalizována. Tento diskurz odkazoval sám na sebe, pohlcoval většinu informací a vytvářel uzavřený koloběh stále se opakujících klíšé. Hledat v tomto zacykleném proudu frázi věcná sdělení bylo skutečně obtížné a mnohdy marné. Široký recepční konsensus si za normalizace na rozdíl od zpráv získaly televizní seriály a filmy, které nebyly ideologií přímo zatíženy: dokázaly spíše než zpravodajství, podřízené primárnímu ideologickému kódování, reprezentovat žitý sociální kód normalizační společnosti.

Předpokládám, že právě recepce televizních příběhů fungovala ve specifickém kontextu normalizační kultury jako jeden z masových a celospolečensky sdílených rituálů, s jehož pomocí se internalizovaly kolektivně sdílené představy společenství. Anderson v této souvislosti pracuje především s texty, jež byly masově recipovány, ale lze tak u nich předpokládat široký společenský dosah při sdílení reprezentovaných obrazů. Socialistické seriály splňují tuto podmínku téměř dokonale.¹⁶ Ve srovnání s pluralitní produkcí západních televizí vytvořila monopolní ČST mimořádně unifikovaný mediální prostor.¹⁷

Andersonovy představy národa vykazují vysokou míru legitimacy,¹⁸ v tomto smyslu lze ideologii normalizace s nacionalismem srovnávat jen s těžší. Po roce 1968 většina československé společnosti víru v ideály komunismu ztratila. Samo

¹⁵ Ideologickému sdělení se mnohdy nevyhnul ani sport. Výrazné ideologické významy nesl kupříkladu Závod míru. Ideologický střet Východu a Západu se odrážel ve výkonech sportovců (či jejich případné neúčasti) na olympiádách. Ideologickými konotacemi byly (zejména po srpnu 1968) zatíženy hokejové zápasy mezi Československem a SSSR.

¹⁶ Sledovanost socialistických seriálů byla s ohledem na programovou skladbu a mediální monopol ČST velmi vysoká, mnohdy dosahovala hranice 80 až 90 % diváků. Jaroslav Dietl byl podle vlastních slov spokojen teprve se seriály, jež dosáhly sledovanosti přes 9 milionů diváků (případ *Nemocnice na kraji města*). P. BEDNAŘÍK – I. REİFOVÁ, *Normalizační televizní seriál*, s. 37. Při vysílání oblíbených seriálů byly téměř prázdné ulice a společnost doslova seděla před obrazovkou. Následně se seriálové příběhy stávaly předmětem diskuzí na pracovišti, čímž se dosah televizních reprezentací společnosti ještě rozšířil.

¹⁷ Mimořádnou míru unifikace mediálního prostoru lze demonstrovat na televizním seriálu *Rozpaky kuchaře Svatopluka* (r. F. Filip, 1984) scénáristy Jaroslava Dietla. Při sledování tohoto seriálu mohli diváci pomoci zhasínání a rozsvěcování žárovek ovlivňovat děj příběhu. Při premiérovém vysílání v roce 1984 se tak v jednu chvíli zhasínala a rozsvěcela celá sídliště. Taková míra unifikace a stereotypu již není v kontextu dnešních médií možná, přestože samotný princip hlasování se v televizní produkci stále objevuje.

¹⁸ Andersona v souvislosti s „imagined communities“ fascinuje nezvyklá míra legitimacy, jež jim je vlastní. Udivují jej milióny mrtvých, kteří ochotně položili život za „omezené výtvořiny představivosti“. Národní identita podle něj stále představuje nejlegitimnější hodnotu politického života naší doby. B. ANDERSON, *Představy společenství*, s. 19, 23.

¹³ Otázka „Jak vládli?“ podnětně problematizuje konvenční historiografické bádání o normalizaci. Zajímavé odpovědi v tomto smyslu nabízí sociologie: J. KABELA – M. HÁJEK, *Jak vládli? Analýza společenské role populární kultury, jež zažila za normalizace dramatický rozkvet, však může nabídnout ještě další interpretační perspektivy. Vládli pomocí slavných televizních tváří, které povětšinou anonymizované nomenklaturě a vyprázdněné ideologii, zajišťovaly elementární konsenzus ze strany občanů.*

¹⁴ Benedict ANDERSON, *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, London – New York 1983. Citováno z českého vydání: *Představy společenství. Úvahy o původu a šíření nacionalismu*, přel. P. Fantsy, Praha 2008.

Poučení, jako zakládající text normalizace, mohlo legitimitu získávat jen stěží, neboť poměrně násilně deformovalo obraz událostí, jež měla většina občanů v živé paměti. V rámci prověřkových komisí a kádrových pohovorů sice občané normalizační ideologii reprodukovali, ale jen pod přímým mocenským tlakem, aniž by se s ní vnitřně ztotožnili. Jako prostor pro společenský konsenzus se však vedle ideologie nabízela apolitická populární kultura, s pomocí pop music, televizních estrád, soutěží a také seriálů se šířily představy společnosti, které lidem umožnily „žít normalizaci“.¹⁹ Z této perspektivy tak normalizační moci nezajišťuje legitimitu *Poučení*, ale spíše slavné tváře populární kultury typu Karla Gotta, Jana Wericha, Vladimíra Menšíka, Jiřiny Bohdalové a mnoha dalších. Televizní tváře a příběhy přitom primárně nelegitimují ideologii, ale spíše jí vytvořený sociální řád. Jejich konzumací se tedy člověk normalizace neztotožňuje přímo s jazykem vládnoucí moci, ale „jen“ s odpovídajícími pravidly společenské hry.

Anderson v rámci svého modelu definuje několik typů společností (náboženská společenství, dynastické říše a národy). Normalizační společnost však žádnému z nich plně nevyhovuje. Pro popis specifického kontextu normalizace však lze jednotlivé Andersonovy ideální typy využít a na jejich pozadí specifickou situaci modelovat. Veřejnému prostoru normalizace dominoval oficiální jazyk moci, který byl silně formalizován. Kládli větší důraz na syntaktická pravidla jazykové hry než na sémantiku. Podstatné bylo, že jej bylo stále slyšet, jeho zacyklená reprodukce však neinformovala o ničem jiném než o přítomnosti moci, jež se manifestovala především v řádu jazyka. Jazykové hry normalizace mohou v mnohém připomínat obdobně formalizované rituály náboženských společenství (zpovědi, katecheze). Jejich legitimita je však na rozdíl od nich zcela vyprázdněná. Představy, jež Anderson považuje pro schopnost společnosti „myslet národ“ za klíčové (kolektivně sdílená sebereflexe společnosti v literatuře a především v moderních médiích), jsou kvůli sémantické vyprázdněnosti veřejného prostoru nefunkční. Normalizační zprávy (noviny) postrádají elementární narativitu, jsou zoufale předvídatelné a většina občanů jim tak nevěnuje pozornost. Na první pohled je zřejmé, že informace spíše skrývají, než by je sdělovaly.²⁰ Veřejný čas ovládají pravidelné

cykly oficiálních svátků, výročí, sjezdů a státních návštěv, jež však postrádají status události. Fakticky se nic neděje. Jedinec je tak zatlačen do soukromí, pouze osobní čas lze hodnotově naplnit.²¹ Jedním z klíčových socializačních rituálů se v této situaci stává sledování televize.²² Televizní seriály nabízejí útěšnou iluzi času, který nepostrádá dramatickou (dá se vyprávět) a v němž člověk plnohodnotně rozhoduje o vlastním životě. Vytrhují diváka z každodenního stereotypu a fatalismu, nabízejí mu únik a odpočinek, případně vhodné téma ke konverzaci. Na rozdíl od veřejného prostoru, jak jej reprezentují oficiální média, se v autonomním časoprostoru seriálu něco děje, dá se o něm vyprávět. Televizní příběhy se nabízejí k sekundární reprodukci, na rozdíl od *Poučení* však občané nikdo nemusí nutit, aby reprodukovali příběhy doktora Blažeje či prodavačky Anny Holubové.²³

Anderson v souvislosti se vznikem národních společenství zdůrazňuje význam tzv. prázdného homogenního času (pojem Waltera Benjamina), tento umělý konstrukt sociálně organizovaného času hodin a kalendářů umožňuje díky časovému paralelismu „mezitím“ myslet tak abstraktní představu, jakou je národ.²⁴ Žitá skutečnost se vlivem rozvoje abstraktní imaginace rozrůstá o paralelní prostory, díky nimž si je člověk schopen sám sebe představit jako součást společnosti, jež dalece přesahuje rámec jeho přirozeného světa. V normalizační společnosti, kde zacyklená struktura veřejného času připomínala mýtické bezčasí, však funkci tohoto společenského relé (jakým je kupříkladu Andersonem zmiňovaný denní tisk) přebírá komplexní sociální krajina, reprezentovaná pomocí seriálů. Komplikovanou strukturu veřejného času (pracovní rytmy, čas jízdnic, novin, svátků a politické správy), v jehož rámci dochází ke sdílení představ národa, nahrazuje autonomní čas seriálů, který na rozdíl od deformovaného veřejného času normalizace nepostrádá

a další zábavné programy. V této situaci se zrodila nová ideologická doktrína: nelze-li diváka donutit ke sledování primárních ideologických sdělení, je potřeba ideologii transformovat tak, aby byla konzumovatelná. P. BREN, *Představme si „socialistický způsob života“*, s. 18.

²¹ Tuto vyprázdněnost veřejného času normalizace odráží obecně rozšířený fenomén kutilství. Pletlo se, zavařovalo se, tkalo, vyřezávalo či lepilo (viz www.domaciumeni.cz). Nemožnost seberealizace ve veřejném prostoru donutila řadu lidí k tomu, aby se realizovali v dílnách, na chatách a zahrádkách. S trochou nadsázky lze normalizační Československo charakterizovat jako společnost, v níž stavba lodi uvnitř láhve představovala pro průměrného člověka smysluplnou činnost.

²² Na socializační funkci seriálů upozornili již Petr Bednářík a Irena Reifová: „Seriály se stávaly námětem rozhovorů lidí doma, v práci, ve škole. Znáť osudy seriálových postav bylo podmínkou, aby se člověk mohl zapojit do diskuse.“ P. BEDNÁŘÍK – I. REIFOVÁ, *Normalizační televizní seriál*, s. 73. Ve své studii autoři fenomén „socialistické konstrukce reality“ extenzivně popisují, aniž by jej však podrobili detailnější analýze.

²³ Normalizační moc nebyla primárně represivní, nabízela prostor pro konsenzus, vyžadovala však, aby občané přijali podmínky a následně dodržovali pravidla společenské hry. Důležitou roli v tomto procesu plnila právě populární kultura, neboť konzumace jejích produktů se stávala výrazem přijetí podmínek.

²⁴ B. ANDERSON, *Představy společnosti*, s. 38–41.

¹⁹ Paulina Brenová upozornila na limity převládajícího paradigmatu normalizace, jež je založené na rozlišování mezi oficiální a neoficiální kulturou. Americká historička zaměřila svou pozornost především na prostor mezi Havlovým „životem ve lži“ a „životem v pravdě“, který definovala jako „žitou skutečnost“, v tomto „bytí mezi“ podle ní žila po roce 1969 většina občanů. Svět seriálů představuje jeden z významných konstrukčních principů této „žité reality“, neboť dramaticky vystavěné (pro Paulinu Brenovou zejména Dietlovy) televizní příběhy jsou snáze „obyvatelné“ než neuspořádaná a nečitelná skutečnost. Dietlovy seriály nabízely představy „socialistického způsobu života“: „Tyto seriály umně znázorňovaly ‚socialistický způsob života‘ – sousloví, které doslova zaplavovalo komunistický tisk, aniž by mělo nějaký jasný význam. Jaroslav Dietl dal ‚socialistickému způsobu života‘ tvář i formu, kterou poté sytěl vybarvil.“ P. BREN, *Představme si „socialistický způsob života“*, s. 20n.

²⁰ Vedení ČST (Jan Zelenka) si uvědomovalo, že primární ideologické kódování není pro televizi příliš vhodné. Televizní zpravodajství řada diváků ignorovala a zapínala obrazovku až po osmé – na seriály

vnitřní dramaticčnost.²⁵ Andersonem akcentované „mezitím“ tak v případě normalizace nahradilo „tam“: namísto ve společnosti se člověk normalizace zabydlel v autonomním světě reprezentací, jež produkovala socialistická televize. Seriály představují pro člověka normalizace ideální zdroj témat pro sebereflexi společnosti, neboť reprodukce televizních příběhů s sebou nenese žádné riziko střetu s mocí. Vyprávět o doktoru Štrosmajerovi je nejen zajímavější, ale hlavně bezpečnější než vyprávět příběh vlastního souseda.

Nabízí se otázka, co se skrývá pod povrchem těchto široce konsenzuálních obrazů společnosti? Odráží televizní reprezentace veřejný život normalizační společnosti opravdu reálně? Rozhodně nikoliv, seriálové postavy vystupují s ohledem na mocenským tlakem vynucenou občanskou pasivitu až příliš aktivně. Ačkoliv by měly, tráví minimum času před televizní obrazovkou. Většina z hrdinů se plně realizuje ve svém zaměstnání a nemusí hledat naplnění v soukromých aktivitách – kutilství, zahrádkářství, domácím umění atd. Televizní realita však tuto „pravdu“ o veřejné sociální krajině skrývá a nabízí divákům iluzivní pocit participace na společenském dění.²⁶ Televizní svět normalizace tak může více než pluralitní média postmoderní doby připomínat „matrix“ bratří Wachovských: ztichlé večerní sídliště unifikované bliká v rytmu televizní obrazovky, lidé zapomněli na realitu a odešli „jinam“, do lépe obyvatelného světa televizního seriálu. Všichni přitom konzumují stejný příběh, který se ještě následně promítne do jejich reálných sociálních aktivit jako téma ke konverzaci. Stačí se jen zvednout z pohodlné sedací soupravy obývacího pokoje, pohlédnout z okna paneláku a člověku se nabídne odvrácená tvář televizní reality normalizace. Tento svět je však složitější a skrývá v sobě mnoho problémů, které vyžadují řešení a odpovědné postoje. Případné občanské aktivity však s sebou nesou důsledky, pod jejichž tíhou většina uniká zpět do prostoru soukromí, do nenáročné televizní reality a přijímá pasivní roli diváka.

Při reflexi televizních sebeobrazů normalizace tudíž nelze přehlížet tento recepční kontext, specifickou situaci, v níž jsou reprezentace společnosti konzumovány a dále reprodukovány. Do seriálových světů se diváci noří nikým neohrožováni v klidu svého soukromí. Příběhy televizních hrdinů se jich dotýkají

nanejvýš jako námět k pozdější konverzaci a jejich případná dramaticčnost útěšně kontrastuje s klidem obývacího pokoje, kde se nikdo nemusí rozhodovat ani mezi tím či oním televizním kanálem.²⁷ Kvazidramatická televizní realita se nabízí jako alibistická náhražka za skutečné sociální aktivity. Pasivní role diváka se odráží i v postoji k veřejnému dění, kterému lze alibisticky pouze přihlížet, neboť se nás, obdobně jako příběhy seriálových hrdinů, přímo netýká. Namísto reálných konfliktů a morálních dilemat, jichž veřejný život za normalizace poskytoval víc než dost, řeší občané-diváci fiktivní příběhy televizních hrdinů. Zápletky, postavy a události televizních ság, které ve smyslu sekundárního kódování odráží dispozitiv moci, přitom konstituují jazyk a způsob vyprávění, v jehož rámci společnost sebe samu reflektuje. Tento jazyk však sociálně normalizace (unifikovaná společnost, nomenklaturní klientelismus, občanská rezignace či ideologické jazykové hry aj.) netematizuje, ale nabízí únik před občanskou odpovědností kamsi „jinam“. Seriálové světy tak diváky nejen nenápadně disciplinují, ale umožňují jim též, aby zapomněli na odpovědnost vlastní občanské existence a s ní souvisejících sociálních vazeb.²⁸

Výše vymezený model společnosti normalizace samozřejmě vyžaduje konfrontaci s konkrétním materiálem. Jeho nosnost bude potřeba prověřit v rámci vybraných tematických výseků ze seriálového konstruktivního sociálního krajiny.²⁹ Interpretace konkrétních motivů blíže osvětlí vztah primárního a sekundárního kódování normalizační ideologie. Tato studie si neklade za cíl komplexní popis představ společnosti, jež produkovaly normalizační seriály, ale omezí se pouze na dílčí témata. Interpretace by měla především prokázat nosnost vymezených pojmů a případně otevřít prostor pro širší studium fenoménu.

II.

Proč a jak tedy interpretovat normalizační seriály? Produkty socialistické televize podléhaly (na rozdíl od západních médií) přísné ideologické kontrole, byly s předstihem diskutovány v rámci tzv. ideově tematického plánu ČST,

²⁵ Pro normalizační produkci byla charakteristická témata (nemoc, nešťastná náhoda, stáří, odcházení), která vtiskla televizní realitě jistý fatalismus a melancholii. Zejména příběhy z lékařského prostředí nabízely množství příběhů, jež poskytovaly divákovi útěchu v tom smyslu, že je na tom lépe než mnozí seriáloví hrdinové. Této problematice se detailněji věnuje druhá část této studie.

²⁶ Zdůrazňuji, že se tento disciplinární tlak televizní produkce týká veřejných (občanských) aktivit diváků, nikoliv tedy jejich soukromí. Prostor rodiny, milostných a přátelských vztahů není předmětem mé analýzy. Respektování hranice soukromí ze strany moci ostatně patřilo ke „společenské smlouvě“ normalizace a bylo důležitým předpokladem konsenzu mezi stranou a občany. Ostrá hranice mezi prostorem i časem veřejným a soukromým byla (v souvislosti s normalizací) ostatně sociology a antropology již konstatována. Viz kupříkladu Ladislav HOLÝ, *Malý český člověk a velký český národ*, Praha 2001.

²⁷ V dosavadním výzkumu normalizačních seriálů převládá postup, jenž upřednostňoval analýzu jednotlivých sérií. Seriálový (a případně filmový) obraz společnosti je však natolik komplexní a vnitřně provázaný, že umožňuje též analýzu po tématech napříč jednotlivými seriály. Pokud uslužeme o reflexi specifické role, kterou produkty socialistické televize v normalizační společnosti plnily (a nezajímají nás pouze historické okolnosti jejich vzniku), vnímám tento postup jako výrazně produktivnější.

²⁵ Vyprázdňenost veřejného prostoru normalizace nebyla úplná. Jednu z autonomních oblastí společnosti, v níž se „něco dělo“, představovalo zásobování. Fronta se stala jedním z široce konsenzuálních sebeobrazů normalizační společnosti (z perspektivy zdola). S tímto fenoménem se přitom jedinec setkával přímo v společenské realitě, nikoliv v rovině mediálních reprezentací. Fronta představuje přirozené a žité společenství, proto není pro oficiální moc jako sociálně normativní reprezentace použitelná. Navíc socialistickou společnost dehonestuje. Ukazuje normalizační Československo jako klientelisticou společnost bez ideového horizontu, která tráví čas čekáním, honbou za spotřebním zbožím, případně směnou různých společenských výhod.

²⁶ Vrcholu tato iluze dosáhla při uvedení televizního seriálu *Rozpaky kuchaře Svatopluka*. Díky hře na hlasování přijímal normalizační divák útěšnou iluzi, že nad kuchařem Kuřátkem o čemsi podstatném rozhoduje, přičemž byl sám ve svých osobních rozhodnutích úzce omezen mocí. Na problematičnost této hry již v dobových reflexích upozornil Karel Pecka, svoboda volby je podle něj v tomto případě pouhou mystifikací. Karel PECKA, *Svoboda a zrádlo*, Obsah 1985, č. 6 (září).

který schvalovala ideologická komise ÚV KSČ. V průběhu natáčení dohlíželo na ideologickou hodnotu seriálů vedení ČST v rámci schvalovacích projekcí.³⁰ Seriály tedy vždy vznikaly i s cílem ideologicky „vychovat“.³¹ S ohledem na specifickou situaci socialistické televize a filmu, v níž byla produkce filmů a seriálů úzce svázána s ideologickou instrukcí a dohledem strany, lze analýzu filmových obrazů společnosti spojit též s popisem společnosti jako takové (především mocensky deklarovaných pravidel sociální hry).³² Kromě primární vrstvy kódování je však potřeba věnovat interpretační pozornost především sekundárnímu kódu, který nemusel být v rámci dobové recepce vždy reflektován. Díky monopolu socialistické televize a specifické recepční situaci za normalizace utvářely tyto seriály komplexní obraz sociální krajiny, jenž nabízel široce konsenzuální představy společenství. Normalizační společnost sebe sama nahlížela optikou seriálů, které si o sobě vyprávěla. Interpretační analýza těchto masmediálních produktů tak může přispět k hlubšímu poznání specifik normalizační společnosti.

Na otázku, jak interpretovat seriály, odpověděl kupříkladu Umberto Eco. Jeho závěry jsou však na specifickou situaci normalizace nepřenosné. V kontextu pluralitních médií zdůrazňuje Eco schopnost konzumenta předvídat děj. Naplněná očekávání dodávají divákovi radost a útěchu.³³ Eco nereflktuje seriály jako nástroje moci. Jde mu především o estetickou hodnotu produktů populární kultury. Snaží se „pokleslý“ žánr vyvést z apriorní polarity vysokého a nízkého umění. Kvality, jež přitom zdůrazňuje (hravá intertextualita, ironie, sofistickované variace základního schématu, zklamaná očekávání aj.), by mohly posloužit k negativní charakteristice socialistické produkce, neboť ta je zoufale postrádá. Ecovo rozlišení sémantického a sémiotického čtení lze sice ve stávajícím kontextu na normalizační seriály aplikovat, ale nikoliv z perspektivy dobové reflexe. Sémiotické čtení lze spojit s divákem, který k normalizační populární kultuře přistupuje ironicky. Těší se z lehkosti, s níž se mu odhalují ideologické manipulace (normalizační divák mohl v takové recepci stěžítě nalézat potěšení).

V dnešním kontextu však existuje i sémantické čtení, takový divák konzumuje normalizační populární kulturu, protože mu připomíná někdejší recepci a její specifický kontext (kdysi již obývaný svět konkrétního televizního seriálu tak odkazuje k osobním vzpomínkám na dobu, kdy byl recipován).³⁴ Takovou recepci normalizačních seriálů lze spojit s fenoménem tzv. ostalgie.³⁵

V návaznosti na tyto úvahy je zapotřebí alespoň naznačit možné odpovědi na zásadní otázku, jež trápí většinu z těch, kteří se fenoménem normalizační populární kultury zabývají: Nakolik a v čem se mediální produkty normalizace liší od masové západní popkultury?³⁶ Ecovy závěry předpokládají u seriálů západní proveniencí jinou dohodu o fikcionalitě. Divák očekává od produktů popkultury především zábavu, případně prostor pro ironii a interpretační hravost. Autonomní fikční světy v sobě díky zřetelné hranici mezi fikcí a skutečností skrývají potenciál kultovnosti.³⁷ Socialistická produkce zakládá jinou dohodu o fikcionalitě: seriálové světy se prolínají se společenskou realitou. Zábavu tak vyvažuje i vážnější model recepce – poučení. Diváci dobře vědí, že žádný produkt socialistické televize nevzniká jen pod tlakem konzumního trhu, ale je vždy výrazem plánované strategie a kontroly. Seriál tak vedle zábavy nabízí

³⁴ I v případě historiků, kteří se filmovými produkty ČST a Barrandova zabývají, lze rozlišit sémantické a sémiotické čtení. Někteří věnují pozornost pouze historickým okolnostem vzniků jednotlivých filmů či seriálů, případně korigují účelové manipulace s historickými fakty. Sémiotické čtení v tomto kontextu předpokládá diskursivní analýzu filmového jazyka a způsobů reprezentace.

³⁵ Pojem „ostalgie“ používá i Martin Franc, jeden z mála autorů, jenž se v českém prostředí fenoménu ostalgie věnuje (ostalgie definuje jako „pozitivně zabarvený vztah k některému jevu z oblasti konzumu“). Martin FRANC, *Ostalgie v Čechách*, in: Kapitoly z dějin české demokracie po roce 1989. Ed. M. Kopeček – A. Gjurčičová, Praha 2008, s. 193–216, zde s. 194. Ve své studii spojuje současnou popularitu produktů socialistické televize s řemeslnou kvalitou, vynikajícími hereckými výkony, poklidnou atmosférou a zájmem o „malého člověka“. Tamtéž, s. 198. Dnešní diváky podle něj unavuje komerční produkce americké proveniencí a navíc jej ke konzumaci socialistické populární kultury láká příchutí zakázaného ovoce. Tamtéž, s. 199. Ostalgie receptce si nepochybně zaslouží hlubší analýzu především s ohledem na motivace, jež vedou dnešní diváky k návratům do kdysi obývaných fikčních světů. Poněkud odlišné téma představuje recepční situace v případě mladších diváků, kteří v socialismu nežili. Ironické kulturní normalizačních seriálů (především *Třicet případů* či *Žena za pultem*), které pěstují zejména mladší generace bez větší zkušenosti s životem v socialismu, mají ovšem s nostalgií/ostalgií v pojetí Martina France jen pramálo společného. Analýza ostalgie receptce překračuje rámec této studie, snad některé z výše vymezených pojmů či prostý poukaz na interpretační potenciál Ecova sémantického a sémiotického čtení napomohou dalšímu studiu této problematiky.

³⁶ Takové tázání dalece překračuje rámec této studie. Zodpovědná a vyčerpávající odpověď by vyžadovala širokou obeznámenost nejen s mediálními produkty, ale též s veřejnou diskuzí, jež provázela jejich dobovou recepci. Jsem si těchto omezení vědom a své postřehy tak vnímám jako pouhé poznámky na okraj problému a též jako doklad toho, že jsem si problematičnosti vymezení populární kultury normalizace vědom.

³⁷ V případě socialistických seriálů nezaměňujeme popularitu a kultovnost. *Major Zeman* se mohl stát kultovním seriálem až po roce 1989. Díky proměně společenského kontextu mohl být tento seriál recipován jako autonomní (apolitický) fikční svět se svébytnými pravidly fungování. Kultovní diváci jej obývají jako fikci, aniž by si s recepcí seriálu spojovali jakékoliv politické významy a odkazy na historickou skutečnost. Fascinuje je vnitřní uspořádanost seriálu, obeznámenost s tímto vnitřním řádem ostatně zakládá specifické společenství kultu (recyklování nejnámějších replik atd.).

³⁰ Jarmila CYSAROVÁ, *Československá televize a politická moc 1953–1989*, Soudobé dějiny 9, 2002, č. 3–4, s. 521–537.

³¹ Řada televizních tvůrců z dob normalizace poukazuje na to, že dohlížející ideology bylo možno všelijak obejít, že existovaly neoficiální cesty atd. To však ještě neznamená, že se dařilo unikat samotné ideologii. Absence primárního ideologického kódu byla v těchto souvislostech často interpretována jako principiální apolitičnost série. Postavy nezdrábného nomenklaturního synka či nesympatického funkcionáře strany, které jsou kupříkladu u scénářů Jaroslava Dieta často interpretovány jako doklad jeho ambivalentního postoje ke straně a jako snaha nenápadně kritizovat režim, přitom posloužily spíše k legitimaci normalizační moci. V seriálu se vždy našel moudrý a osvětený soudruh, který tyto anomálie odstraní. Přiznání chyb (být později odstraněných) dodává takovým reprezentacím důvěryhodnost a posiluje jejich persvazivní potenciál.

³² Nelze však ztrácet ze zřetele ambivalentní charakter televizních reprezentací. Ty se nenabízí k přímočaré analýze sociálního prostoru normalizace. Spíše než o jednání lidí vypovídají o kolektivně sdílených vzorech, jež jej utvářely. Pro korekci je potřeba využít výstupy sociologických, případně sociálně antropologických výzkumů.

³³ Umberto ECO, *Jak interpretovat seriály?*, in: Týž, *Meze interpretace*, Praha 2004, s. 93–111, zde s. 96.

i další informace, kóduje závazné vzory a ideologická sdělení. Zatímco masová popkultura Západu odkazuje povětšinou zpět k vlastním produktům (parodie, ironické citace, remaky), typ normalizační intertextovosti je jiný: v pozadí se skrývá zakládající text ideologie. Toto vymezení však nelze plně ukotvit s ohledem na vnitřní uspořádanost produktů populární kultury, pokud totiž dojde ke změně společenského kontextu, může být i seriál ze socialistické produkce (jak dokládá kupříkladu úspěch seriálu *Nemocnice na kraji města* v Západním Německu) recipován v intencích západní popkultury.

Na následujících stránkách se pokusím analýzu normalizačních seriálů (popř. i filmů) blíže konkretizovat. Výše vymezené pojmy konfrontují přímo s jednotlivými reprezentacemi normalizační společnosti. Zaměřím se přitom na interpretaci obrazů společenského i osobního zla v kontextu populární kultury normalizace. Narativně strukturovaná polarita dobra a zla představuje konstitutivní princip každého ideologického vyprávění. Analýza především televizních reprezentací zla může v duchu výše vymezeného modelu osvětlit specifickou tvářnost normalizační společnosti a podíl ideologie na jejím vzniku a fungování.

Spád (nejen filmového) vyprávění dynamizují především konfliktní situace. Právě v těchto momentech, kdy dynamiku filmového vyprávění utváří střet individuálního či společenského dobra s odpovídajícím zlem, se v kontextu normalizace vždy odráží i normativní ideologická instrukce (snaha o katalogizaci a definici onoho zla). Existuje však mezi příčinami společensky i osobnostně destruktivních procesů, jak je reprezentují dobové filmy a seriály, a každodenní realitou normalizace významnější korespondence? Shora determinuje televizní příběhy ideologický normativ moci. Je však společností zdola plně internalizován? I na to se pokusím odpovědět.

Z perspektivy dobového diváka jistě nemá smysl hovořit o většině produktů socialistické televize a filmu jako o autonomních fikčních světech, normalizační filmy a seriály se primárně prezentují jako realistické obrazy společnosti, v níž žije i modelový konzument.³⁸ V řadě případů docházelo k záměrnému rozostřování hranice mezi fikcí a skutečností (známý je motiv přestavby Starého Kunštátu/Berouna v seriálu *Muž na radnici* či kauzy Plánice/Babice v *Třiceti případech majora Zemana*, letecká havárie v pražském Suchdole byla zachycena v seriálu *Sanitka*). Pouhý příběh tak vždy nabízí i přidanou hodnotu: konfrontace dobra a zla má společensky normativní charakter. Normalizační moc kladla, právě

po zkušenosti s rokem 1968, na ideologickou funkci médií velký důraz. Filmy a televizní seriály, které vznikaly jako obraz socialistické společnosti, tak (zejména s ohledem na sekundární ideologický kód) zajímavě odráží životní situaci normalizace. Aniž by byl divák nucen přijímat primární ideologické sdělení, konzumuje seriálové příběhy, přičemž dochází k internalizaci odpovídajících pravidel sociální hry.

Specifika normalizačních obrazů zla zřetelně vysvitnou při srovnání s konvenční emblematickou zla v poválečném ideologickém diskurzu. V kontextu 50. let bylo zlo reprezentováno jako substanciální. Svůj krásný nový svět budovali komunisté v rámci ostře polarizovaného diskurzu války, v tomto světě docházelo k přímé konfrontaci s nepřitelem. Zlo normalizace má odlišný charakter. Je skryté, šíří se nepozorovaně jako nákaza a proniká do nitra společnosti i jednotlivce. Lze-li teodiceu 50. let charakterizovat jako **diskurz války**, pak je normalizační pojetí zla reprezentováno v rámci **diskurzu nemoci** – normalizační moc se legitimizuje jako ta, kdo léčí. Medicínské metafory hrají důležitou roli i v rétorice Poučení, v souvislosti s destruktivními procesy se často objevují výrazy jako horečka, křeč, organismus, injekce, ozdravení, ochromení, umrtvení, infekce či rozklad. Tzv. zdravé jádro se s nepřáteli (pravicové či kontrarevoluční živly) nestřetává v přímé konfrontaci, zlo proniká do společnosti zákeřně, vyvolává hysterii, davovou psychózu, šíří iluze a mýty, vzbuzuje paniku.³⁹

V souvislosti s emblematickou zla dochází v normalizační ideologii k dalšímu zajímavému posunu. Zatímco v 50. letech reprezentoval zlo často jednatel (sabotér, individualista, zrádce, imperialistický agent atd.), proti kterému stál uvědomělý kolektiv, normalizační ideologie (především *Poučení*) reprezentuje kolektiv jako snadno manipulovatelný dav, jenž útočí na zdravé jedince. Jednatel je vystaven destruktivnímu tlaku prostředí.⁴⁰ Tato inverze se neodráží pouze v ideologicky motivovaných obrazech roku 1968,⁴¹ ale často též v příbězích z normalizační každodennosti (tedy v rámci sekundárního kódování). Zdravý jedinec se ocitá ve společnosti opilců, zlodějů, prolhaných šmelinářů či užvaněných lenochů a musí jejich nástrahám denně odolávat jako nebohý Svatopluk Kuřátko (J. Dvořák) v Dietlově seriálu *Rozpaky kuchaře*

³⁹ Vedle medicínských metafor využívá *Poučení* též slovník psychologie.

⁴⁰ V 50. letech kolektiv vychovával, jak to dokládá kupříkladu oblíbená komedie *Dovolená s Andělem* (r. B. Zeman, 1952). Z nabručeného negativisty a samotáře Anděla (J. Marvan) se ve společenství optimistických odborářů stal nový člověk. V normalizační produkci kolektiv jedince spíše ohrožuje, svádí jej ze správné cesty. Takto často fungují party školní mládeže ve filmech a seriálech ze školního prostředí – z mnoha kupříkladu postava Radka (V. Kopta) ve filmu *Sněženky a machři* (r. K. Smyczek, 1983). Případně musí uvědomělý jedinec kolektiv pracně přesvědčovat, aby jej donutil ke správné věci, jako ve filmu *Parta hic* (r. H. Bočan, 1976), kde hornická parta statečně vzdoruje mléčné kůře závodní lékařky Váňové (R. Rázlová).

⁴¹ Tzv. zdravé jádro představují kupříkladu plukovník Kalina (M. Willig) či major Zeman v *Sequenově „štanici“* (1979), osamělá a všemi (včetně rodiny) proklínaná prokurátorka v *Traplově filmu Tobě hrana zvonit nebude* (1975) či vedoucí taxikářů v *Steklého filmu Za volantem nepřítel* (1974).

³⁸ Výjimku představují filmové pohádky a seriály pro děti, které zřetelně deklarují fikcionalitu; ze seriálů například *Arabela* (r. V. Vorlíček, 1980) či *Létající Čestmír* (r. V. Vorlíček, 1984). Filmy pro dospělé sice připouštěly jistou komediální nadsázku a hravou imaginaci, tato obraznost však většinou vycházela ze satirické perspektivy. Realistický obraz společnosti tak zřetelně vystupoval i z bláznivých komedií typu *Hop – a je tu lidop* (r. M. Muchna, 1977). K satirické recepci se přitom často nabízely i výše zmiňované seriály pro děti. Výraznou výjimku v tomto smyslu představují některé filmy režiséra Oldřicha Lipského, zejména *Adéla ještě nevečeřela* (1977) a *Tajemství hradu v Karpatech* (1981), jejichž receptce předpokládala komplikovanější dohodu o vztahu mezi filmovým obrazem a skutečností.

Svatopluka. Typickou normalizační zápletku v tomto smyslu představují příběhy o dospívání mladých jedinců, kteří se ocitli pod tlakem zkažené společnosti. Takové hrdiny nalezneme kupříkladu ve filmech *Kdo hledá zlaté dno* (r. J. Menzel, 1974) či *Hřiště* (r. Š. Skalský, 1975). Láďa Kratochvíl (J. Hrušínský) nalézá smysl svého života na stavbě přehrady, Luděk Turna (J. Bartoška) na stavbě dálnice. Hrdina Menzlova filmu se střetává s tlakem okolí, které se mu snaží vnutit své přízemní hodnoty. Zlo tu reprezentuje bezohledná touha po penězích (nachází výraz v postavách šejdířského zelináře a řezníka), touha po sociálním statusu a vyprázdňovaný život plný stereotypů a bezobsažných frází. Láďa Kratochvíl pokušení odolá, dokonce opustí svou dívku, která jej nutí, aby se přizpůsobil většinovému životnímu stylu. Luděk Turna bojuje se zlem v sobě. Snaží se dosáhnout uznání v očích svého otce, významného architekta, a tak použije cizí projekt a uspěje s ním v soutěži. Svědomí jej však donutí, aby se přiznal. Zatímco Kratochvíl se ani nenakazí, Turna se z nemoci vyléčí. Tragičtější vyznění má příběh Pavla Kříže (L. Vaculík) z filmu *Láska z pasáže* (r. J. Soukup, 1984), ten se již z „nezdravého“ prostředí pražských veksláků, přestože k tomu díky lásce našel sílu, nevymotá. Obdobné motivy „uzdravení“, „očisty“ či „podlehnutí nemoci“ nalezneme i v dalších televizních příbězích.



Pasáž představuje jeden z nebezpečných prostorů nákazy (*Láska z pasáže*).

Skuteční hrdinové normalizace (tzv. zdravé jádro) odolají nákaze (Zeman, Kratochvíl), případně se vyléčí sami (Turna). Většině společnosti však musí někdo pomoci. Těmito „lékaři“ a vychovateli nejsou jen představitelé strany, ale především veřejné instituce jako škola či armáda.⁴² Zejména učitelé se objevují v pozici „lékařů“, kteří své „pacienty“ obětavě chrání před nákazou a pomáhají jim zbavit se nemoci. Emblematické postavy v tomto smyslu představují

mladí učitelé Martin Brázda (L. Vaculík) ze seriálu *Třetí patro* a Michal Karfík (M. Vladyka) z *My všichni školou povinni*. Každý pracovní kolektiv však může mít svého „lékaře“, roli uvědomělé vychovatelky plní v seriálu *Žena za pultem* prodavačka Anna Holubová (J. Švorcová), kupříkladu když učnici Zuzanu (S. Stašová) „vyléčí“ z jejího puzení ke krádežím.

Normalizační filmy a seriály nabízí řadu obrazů, v nichž je narativní linie nákazy, nemoci a uzdravení rozvedena. Zcela prvoplánovitě reprezentuje klíčové medicínské metafory *Poučení* Vojtěch Trapl ve filmu o událostech roku 1968 *Tobě hrana zvonit nebude*. V závěru filmu se přímo před soudním senátem jeden z účastníků zpovídá ze své nemoci: „Nejhorší na tom, pane předsedo, je, že se člověk s tím davem hnál a řval jako zvíře: ‚Zničte ji! Bijte ji!‘ a nakonec bysme ji v tom běsnění snad i upálili. Ano, upálili, lili jsme tam benzín. Pane předsedo, jak jsem tak mohl zblbnout?“ V obdobném duchu inscenuje „hysterii“ pražského jara Jiří Sequens v *Třiceti případech majora Zemana*. Zemanova dcera Lída předvádí v díle „Štvanice“ (1979) ukázkový hysterický záchvat, který zapříčinil agresivní tlak médií.⁴³ Dezinformace představují (zcela v intencích *Poučení*) choroboplné zárodky: cíleně šířené lži, fámy a pomluvy zanášejí nemoc do jinak zdravé společnosti. Ve chvíli, kdy Lída díky otci pochopí, kde je pravda, zázračně se uzdraví. Dezinformační kampaň zcela rozruší život v jinak poklidné vesnici Hájičce v dalším díle Sequensova seriálu o SNB s názvem „Studna“ (1978). Major Zeman sestoupí do studny, aby našel skutečnou pravdu (nebyla žádná vražda). Komunita je následně uzdravena. Výrazy, s nimiž rok 1968 v Hájičích popisuje Zemanův pomocník Maštalír (M. Zounar), jsou téměř doslovnými citacemi *Poučení z krizového vývoje*: „Já se vůbec za tu dobu nechci nikomu mstít. Proč taky? Nemůžeš se mstít nemocnému, kterej v horečce vykřikoval a dělal nesmysly. Je třeba spíš hledat a trestat toho, kdo ho nakazil a kdo mu tu horečku způsobil.“

Méně explicitním motivem, jenž v kontextu filmu reprezentuje zlo nákazy, představují drogy a alkohol. Omamné látky se šíří do republiky utajenými kanály ze Západu (obdobně jako dezinformace). Nikoliv náhodou spojuje Jiří Sequens v postavě „disidenta“ Korneta (A. Švehlík) ze závěrečného dílu zemanovské série „Růže pro Zemana“ (1979) šířitele politických pamfletů s distributorem drog. Díky drogám, ztrácí člověk vládu sám nad sebou. Filmový obraz narkomana se stává emblémem životní situace,⁴⁴ v níž „jedinec jedná v rozporu se svými vlastními

⁴³ Obdobně podléhají tlaku médií pláničití občané (především vdova po zavražděném řídícím učiteli). Ačkoliv události sami prožili, tlak dezinformační kampaně je zlomí a někteří z nich žádají revizi procesu. Jako nebezpečná nákaza se fáma objevuje i v díle „Studna“ (1978). Příčinou všech tragických událostí v Hájičích jsou pouze drby a pomluvy. Pomocník VB Maštalír (M. Zounar) charakterizuje pražské jaro jako dobu pomluvy a lži: „Mně je jenom hrozně líto, že lidem zůstalo z té doby něco osklivého v srdci, že pořád ještě lžou, pomlouvají a vymejšlejí si nový a nový fámy.“

⁴⁴ Obrazy narkomanů kupodivu v normalizačních filmech a seriálech nechyběly, ačkoliv se režim oficiálně tvářil, že drogy nepředstavují vážný společenský problém. Objevily se kupříkladu ve filmu *Mravenci nesou smrt* (r. Z. Brynych, 1985), kde si drogám propadlou dvojici zahráli Nela Boudová a Marek Brodský. Narkotika se objevila v pražských pasážích a diskotékových barech ve filmu *Láska z pasáže*. Drogy představují bezprostřední příčinu zla v díle „Mimikry“ (1978) ze Sequensových *Třiceti případů*, kde v roli

⁴² Armáda takto ukázkově „léčí“ v seriálu *Chlapci a chlapi* (1988). Ctibor Voříšek vulgo *Kyslík* (V. Javorský) se díky ní stane ze zakřiveného maminkčina mazánka a notorického hypochondra mužem. Drsník Michal Hlaváček (M. Kubec) pozná na vojně ty pravé kamarády a ze zloděje a potenciálního emigranta se stane hrdým ochráncem muničního skladu ČSLA. Důstojníci obětují svůj osobní život armádě, pomáhají svým chlapcům s jejich životními problémy. Legitimizační hodnotou někdejší „armády míru“ tak není obrana před nepřítelem, ale spíše schopnost vychovávat z chlapců muže.

zájmy“ (*Poučení*). Potřebuje lékaře, který by jej vysvobodil ze spárů nemoci. Na rozdíl od filmových obrazů západní provenience normalizace nespojuje drogovou závislost se sociálními či existenciálními problémy, ale s cílenou diverzí Západu. Kausalitu zla lze demonstrovat kupříkladu na postavě studentky Olgy Halámkové (N. Kucová) v příběhu „Mimikry“ z *Třiceti případů majora Zemana*. Osobní motivace k užívání drog nejsou v tomto případě vůbec podstatné, dívka je z této perspektivy zcela nevinnou obětí. Pouze poslouchala „biblické songy“ skupiny Mimikry a hudba ji přivedla do klubů, kde se setkala s již „nakaženými“, kteří získávali drogy od překupníků ze Západu, a sama zemřela.



Obraz narkomana se stává emblémem situace, kdy člověk jedná v rozporu s vlastními zájmy. Legendární Karel Vondřích (O. Vlach) a José Borůvka (J. Lábus) z *Třiceti případů majora Zemana*.

Nebezpečí nákazy je v televizní i filmové tvorbě normalizace ukotveno i prostorově. Do popředí vystupuje polarita nebezpečného velkoměsta a „čistého“ venkova. Byl-li venkov v poválečném ideologickém diskurzu spojován spíše s negativními konotacemi (střety s kulaky při zakládání JZD, skrývající se nepřátelé socialismu, neuvědomělost venkova), pak normalizační ideologie reprezentuje venkov jako místo nezasažené dezinformační kampaní a chaosem pražského jara. Řada příkladných hrdinů, kteří se obětují pro blaho společnosti, pochází z venkova. Jejich přímočarost a zemitost (neochota přizpůsobit se velkoměstskému způsobu života) jim zajišťuje odolnost proti nákaze všeho druhu.⁴⁵ Venkov se stává synonymem ideového zdraví. Ve „Štvanici“ ze *Sequensových Třiceti případů* tyto postoje představuje postava bodré „jezedačky“ Anči Šandové

narkomana vynikl Oldřich Vlach. Bezmocnost narkomanů ukazuje též detektivní seriál *Malý pitaval z velkého města* (rež. J. Dudek, 1982). V díle příznačně nazvaném „Narkomani“ objeví příslušníci SNB skupinku zcela bezvládných uživatelů drog, amatérského výrobce narkotik Postlera si zahrál Viktor Preiss. Z běžné produkce zdánlivě vybočuje film *Pavučina* (r. Z. Zaoral, 1986), u nějž se často zdůrazňují sociálně-kritické tendence (např. Lukáš Skupa, *Cinepur* 2008, č. 60). Drogová obraznost *Pavučiny* však i přes nezvyklou expresivitu a na svou dobu nekonvenční filmové zpracování nenarušuje sémantiku závislosti, jak ji v rovině sekundárního kódu reprezentovala oficiální ideologie.

⁴⁵ Z jednoznačně kladných hrdinů kupříkladu Jan Zeman (V. Brabec) ze seriálu *Třicet případů majora Zemana*, který se v závěru kariéry do rodné chaloupky dokonce vrací, či Vojtěch Jandera (J. Hanzlík) ze seriálu *Sanitka*.

(M. Martínková): „My tady venku, milej zlatej, nemáme čas na ty vaše pražský hysterie a blázniviny. My musíme makat, rozumíš, aby příští rok na jaře, až vám vychladnou hlavy, tak aby bylo co do huby.“⁴⁶ Lehčí (komediální) variantu „zdravého“ venkova nabízí kupříkladu „lyrická komedie o mládí, horkých dnech a velké lásce“ *Léto s kovbojem* (r. I. Novák, 1976). Mladá psycholožka Doubravka (D. Kolářová) se musí vzepřít tlaku prostředí (především pragmaticky uvažující matky), aby naplnila svou lásku k prostému pasáčkovi krav Honzovi (J. Hanzlík). Bezprostřední láska a spontánní život na „čistém“ venkově zde kontrastuje s racionálním a rodinou schvalovaným vztahem Doubravky a jejího přítele Boby (O. Vízner). Normalizační topologie zla nabízí poměrně pestrou škálu městských prostorů, zatížených nebezpečím nákazy. Vedle pasáží se objevují noční bary, diskotéky, hudební a sportovní kluby, či neosobní velkoměstská sídliště. Venkov se v konfrontaci s městem stává prostorem zdraví a nezkažené čistoty. Vedle příběhů nevinných chlapců z venkova, které zkažilo město,⁴⁷ se objevuje i inverzní motiv, na venkov se před městem utíká.⁴⁸

Normalizační reprezentace společenského zla lze interpretovat též s ohledem na to, jakou instrukci vysílají směrem k divákovi. Co z těchto obrazů pro člověka normalizace vlastně vyplývá? Klíčová je především otázka odpovědnosti. Kdo nese vinu za společensky destruktivní procesy? Koho moc učiní odpovědným a potrestá jej? V 50. letech moc bojovala proti jasně definovanému nepříteli a odhalovala jeho skryté přísluhovače a zrádce.⁴⁹ V takovém pojetí teodiceje se skrývala potenciální hrozba. Politické procesy dokládaly, že hranice mezi skutečností a ideologickou fikcí je velmi tenká. Kdokoliv se mohl stát součástí spiknutí (včetně prvního tajemníka strany). Moc vyžaduje, aby se občané demonstrativně přihlásili k jasně definovanému kolektivnímu „my“. Typické jsou v tomto smyslu rituály vyloučení (rezoluce za přísné tresty v politických procesech). Normalizační moc nabízí jinou „společenskou smlouvu“. Nepátrá po zrádcích a skrytých přísluhovačích Západu, ale hovoří o nemoci a uzdravení. Občanům tak nabízí pozici tzv. pomýlených, kteří mají šanci nahlédnout nesmyslnost svého někdejšího jednání (byli „mimo sebe“ – opilí, v horečce, pod vlivem drog).⁵⁰

⁴⁶ Tato zápletka se v normalizační produkci objevuje poměrně často, i když ne vždy v tak exponované perspektivě jako ve zmiňovaných filmech.

⁴⁷ Tato zápletka se objevuje v různých variacích, například v příběhu Martina Holce (J. Potměšil) ve filmu *Bony a klid* (r. V. Olmer, 1987).

⁴⁸ Takto utíká před vyprázdňenou městskou existencí a životním stereotypem zubař Burda (Z. Svěrák) ve filmu *Co je vám, doktore?* (r. V. Olmer, 1984).

⁴⁹ Tento posun ve vymezení nepřítelů přímo reflektuje major Zeman ve „Štvanici“ (1979): „Přitom to bylo všechno tak jasné, tady byl nepřítel, tady jsme byli my, vrazi zabíjeli, my jsme je za to stíhali, za zločin trest. Já nechápu, proč by to mělo být dneska jinak.“ Závěrečné díly ze 70. let však naznačují, že tomu tak skutečně je, hranice se rozostřují a stárnoucí major se přestává v nové situaci orientovat – spor o Michelle Mercierovou (I. Janžurová) s plukovníkem Žitným (F. Němec) v díle „Růže pro Zemana!“ (1979) –, a tak zasloužené odchází do důchodu.

⁵⁰ Obdobnou funkci plní též alkohol. Závislost na pití se stává klíčovým atributem řady negativních postav, případně kulisu, která osvětluje motivace k jednání. Když Vojtěch Trapl vypráví příběh o davu,

Součástí konsenzu s normalizační mocí se stává lapidární: „Hlavně, že jsme zdraví.“ Široce konsenzuální a neproblematickou hodnotu zdraví přitom režim cíleně využíval k sebe prezentaci. V roce 1968 bojovalo tzv. zdravé jádro strany za zdraví celé společnosti. Zdraví ideologické přitom koresponduje i s okázale manifestovanou (ovšem ne vždy naplňovanou) snahou režimu, zajistit fyzické zdraví občanů. K delegitimaci tohoto diskurzu výrazně přispěl výbuch Černobylu v roce 1986. Paranoická obraznost jaderné války se zde obrátila proti komunistické moci, která se diskreditovala snahou zatajit či bagatelizovat rozsah havárie. Ze strážce zdraví se rázem stal zákeřný původce nemoci.⁵¹

Důraz kladený na medicínské metafory nutně obrací pozornost k filmovým reprezentacím lékaře. Představuje popularita filmů a seriálů z lékařského prostředí jen náhodnou koincidence (obdobná témata byla úspěšná i na Západě), či nabízí hlubší interpretační potenciál?⁵² Narážím samozřejmě na

který chtěl fanaticky lynčovat ženu pravověrného komunisty, představuje jako jeden z kořenů davové psychózy bujarou hospodskou společnost. Reprezentuje rok 1968 jako delirium, z něž musí společnost vystřízlivět. Stav opilosti, deliria, vyšnití smyslu se stává jedním z dominantních obrazů zla i v širším slova smyslu. Alkoholismus je tak jako příčina společenského zla přítomen i v apolitických obrazech každodennosti. Kupříkladu v příběhu „Pivař“ ze seriálu *Rozpaky kuchaře Svatopluka* je Svatopluk Kuřátko konfrontován s postavou kuchaře alkoholika (K. Augusta), jenž svým nezřízeným pitím poškozují kvalitu jídel. Alkoholik Šimáček (V. Krška) zase málem zavíní smrt vlastní dcery, když kvůli pití zapomene zavolat záchranku v seriálu *Sanička*. Ve filmu *Skalpel prosím* (r. J. Svoboda, 1985) zavíní opilec (R. Kuba) smrt vlastní manželky a dítěte. Věta: „Moje řeč bude stručná: Karel pije“, již manželka mladého Sovy Kateřina (D. Kolářová, díl „Loket“) adresovala svému tchánovi, představuje v kontextu *Nemocnice na kraji města* (1978) vrcholně tragické sdělení. Zejména lékaři nesmějí mít s alkoholem nic společného.

⁵¹ K delegitimaci diskurzu přispěla i řada dílčích událostí. Symbolem nomenklaturních výhod se stala stavba pražského Sanopsu. O kvalitě životního prostředí dostatečně svědčila lesní kalamita v Jizerských horách. Socialistické zemědělství bylo stále častěji spojováno s nadužíváním umělých hnojiv a postřiků. Západní farmaceutické technologie a medicínské postupy byly považovány za kvalitnější. Šířily se obavy z karcinogenních potravin. Rakovina představovala jednu z nemocí, jejíž metaforický potenciál si normalizační diskurz nemoci nedokázal trvale a efektivně přivlastnit. Často neuchopitelná kauzalita a nekontrolovatelný průběh této nemoci oslaboval autoritativní pozici lékařů, kteří vědí, jak pomoci. Jen si představme tým primáře Sovy namísto ortopedie na onkologii. Spíš výjimečné pokusy tak představuje kupříkladu postava doktora Skalky (J. Bartoška) v *Sanitce*. Rakovinou zde trpí sám lékař, což jen tragicky podtrhuje význam jeho profese (neumírá pacient). Rakovina se objevuje též v seriálu *Nejmladší z rodu Hamrů*. Matka hlavního hrdiny (L. Havelková) umírá na rakovinu příznačně v roce 1968. Politická tragédie tak splývá s tragédií osobní. V nezvladatelném bujení rakoviny se zrcadlí chaotický a destruktivní proces kontrarevoluce. S rakovinou úspěšně bojuje stárnoucí neurochirurg (M. Macháček) ve filmu *Skalpel, prosím*, u dětského pacienta se smrtonosný proces podaří zastavit. Řada starších pacientů však rakovině podléhá, mezi nimi i dcera neurochirurga Krtka (R. Brzobohatý), bolestnou ztrátou je příznačně postižen sám lékař, kterému tak lze jen stěží vyčítat, že neudělal vše, co bylo v jeho silách. V případě stařečka Voldřicha (V. Hlavatý), který umírá na rakovinu v seriálu *Sanička*, se nemoc objevuje především jako výraz zoufalství lékařů, kteří jsou sice tváří v tvář nemoci bezmocní, ale hloubka jejich pohnutí autoritu lékaře zpětně legitimizuje.

⁵² Rozdílným mezi západními a normalizačními reprezentacemi nemocničního prostředí se na příkladu *Nemocnice na kraji města* věnoval Zdeněk Pinc (pod pseudonymem T. V. Schauer) v Kritickém sborníku 2/1983. T. V. SCHAUER (Zdeněk PINC), *Vina doktorů Leroye a Štrosmajera*, in: Kritický sborník 1981–1989: výbor ze samizdatových ročníků. Ed. K. Palek, Praha 2009, s. 511–516.

jedny z nejpobulárnějších televizních seriálů normalizační éry *Nemocnici na kraji města* (1978, 1981) a *Saničku* (1984). Oba oblíbené seriály nabízely normalizačním divákům v první řadě dramatickou zápletku. Dietlovy i Hubačovy scénáře bývají v tomto smyslu dodnes pozitivně hodnoceny, poukazuje se též na jejich apolitičnost. *Sanička* ani *Nemocnice* se jistě nepokouší o ideologickou indoktrinaci ve stylu Sequensova *Zemana*. Ačkoliv jazyk normalizační moci přímo nereprodukuje (postavy na rozdíl od *Zemana* nemluví jazykem *Poučení*), dochází k zajímavému prolnutí v oblasti medicínských metafor. Oba seriály z lékařského prostředí sice nepřináší přímá ideologická tvrzení, ale potvrzují slovník (diskurz nemoci), v jehož rámci moc svou ideologii reprezentuje.

K prolnutí seriálových příběhů a mocenského diskurzu dochází v několika bodech. Populární lékaři z *Nemocnice* i *Saničky* žijí ve světě, v němž dominantní zlo reprezentuje nemoc či jiná zdraví ohrožující událost (dopravní nehoda, pracovní úraz aj.). Naprostá většina lidí poklidně a bezstarostně žije své „malé“ životy, uvědomělá a obětavá menšina se bez ohledu na své soukromí stará o jejich klid, zdraví a bezpečí. Seriály ukazují lékaře, jak trpí za své pacienty.⁵³ Emblematickým výrazem obětavosti a úsilí, s nímž lékaři vzdorují nemoci, se stává cigareta. Ačkoliv televizní lékaři sami nejlépe ví, že kouření škodí zdraví, nemohou si pomoci. Za cigaretovým dýmem se skrývá jejich napětí, vysílení a nervozita. Pomáhají druhým i za cenu vlastního zdraví.⁵⁴



Cigareta se v ruce lékaře proměňuje v symbol sebeobětování. Vysílený doktor Štrosmajer si ani nestihne stáhnout gumové rukavice (*Nemocnice na kraji města*).

⁵³ Takto se v prvním díle *Saničky* trápí chirurg Vojtěch Jandera (J. Hanzlík) nad smrtí ročního dítěte. Odmítá přijmout obecně rozšířenou poučku kolegů, že „i smrt je realitou lékařské praxe“. Protože se nedokáže zbavit pochybností o tom, zda nebyla ještě nějaká šance a zda nejsou za smrt zodpovědní lékaři, odchází k záchraně službě.

⁵⁴ Silným kuřákem je kupříkladu ředitel záchranky Jaroš (J. Vinklář) ze seriálu *Sanička*. Když v oblaku dýmu jedná se svým nadřízeným (D. Klapka) o nedostatečném vybavení záchranky, je s odkazem na cigarety dotázán: „Nemůžeš pálit aspoň něco s filtrem?“ Jaroš však tvrdě kontruje: „Když já mám radši všechno bez filtru.“ V *Nemocnici* jsou tak vášniví kuřáci, že si často po operaci ani nestihnou stáhnout gumové rukavice a už kouří.

Rozdělení rolí (pacienti a lékaři) potvrzuje strukturu mocenského diskurzu. V postavách lékařů, vybavených specifickým věděním, jemuž laik nemůže vzdorovat,⁵⁵ se odráží autoritativní pozice strany. Seriálový svět je v tomto smyslu (obdobně jako normalizační společnost) jednoznačně hierarchizován. Příběhy přitom ukazují, že se pacienti mohou na výlučné vědění lékařů spolehnout a plně jim důvěřovat. Emblémem této důvěry se stávají scény (často se objevují zejména v *Nemocnicí*), kdy bezvládný pacient leží na operačním stole a lékaři (za patetického doprovodu pochmurné hudby) rozhodují (bez jeho vědomí) o jeho dalším životě. V *Sanitce* obdobně fungují výjevy, v nichž lékaři bez zaváhání opouští své soukromí, aby mohli pomáhat ostatním. Pokud se pacient péči lékařů vzepře, je s náležitou tvrdostí poučen. V díle „Loket“ takto prominentního pacienta, hokejistu Rezka (V. Preiss) proškolí doktor Štrosmajer (M. Kopecký).⁵⁶ Jednu z nejnebezpečnějších okolností tak představuje nechuť samotných pacientů nechat se léčit. Vědouce lékaři přitom s nevděčností uzdravených pacientů předem počítají (v celém seriálu *Sanitka* se objeví pouze jeden pacient, který přijde za záchranu života poděkovat). Televizní příběhy však diváky přesvědčují o tom, že by se na své „lékaře“ měli spolehnout.



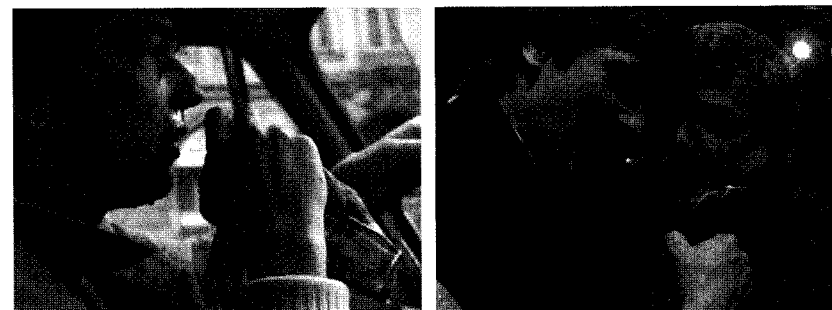
Lékaři nesou na svých bedrech tíži celého světa (*Sanitka*).

⁵⁵ Všechny epizody normalizačních seriálů z lékařského prostředí svědčí o jednom: lékařům se nemá odporovat, oni nejlépe vědí, jakou nemocí kdo trpí a co potřebuje. S pacienty se nevede žádná diskuze. Jejich případné námitky se ukazují jako neopodstatněné. Několika díly *Nemocnice* prochází postava zelinářky Dobiášové (S. Zázvorková), jež kritizuje výkony ortopedů, kteří neúspěšně operovali jejího manžela. Její neopodstatněná agresivita představuje další prostředek, jak modelovat sociální role. Velkorysí lékaři mají pro „bolest“ většiny pochopení, s nadhledem snesou i kritické výpady. Autorita jejich pozice je skrze nespravedlivé nařčení efektivně obnovena a upevněna.

⁵⁶ „Ortopedie to není jako když strkáš do gumového vdolku zahnutým klackem, to je vážná a zodpovědná práce. (...) Nám jde o to, aby si se jednou tady z toho špitálu vrátil zdravěj, jak tělesně, i duševně. O to usilujeme, třeba se o to i pohádáme, ale všichni do toho dáváme všechno, co umíme. (...) My můžeme léčit jenom toho, kdo od nás léčeněj bejt chce. To jest, kdo nám věří.“ Epizoda „Loket“ (1978).

V příbězích z lékařského prostředí se často objevuje již zmiňovaný typ osamělého hrdiny, jenž vzdoruje tlaku prostředí a dokáže si udržet pevný charakter. V *Sanitce* je to hlavní hrdina doktor Jandera (J. Hanzlík), který se proti vůli přítelkyně Evy (E. Hudečková) i otce (J. Karlík) rozhodne odejít z prestižní kliniky do všemi podceňované záchranné služby. V *Nemocnicí* představuje obdobný typ mladý Sova (L. Frej), který kvůli konfliktům s nadřízenými opouští kliniku a skončí jako obvodní lékař. Ačkoliv touží po operačním sále, osvědčí se i v běžné lékařské ordinaci. Tyto příběhy připomínají, že lékaři nemají pouze výjimečné znalosti, ale i hodnoty a pevný charakter. Vnější tlaky, jimž jsou nuceni odolávat, jejich autoritu jen posilují.

Obraznost nemoci nabízí s ohledem na hierarchické rozdělení rolí (ovládaný pacient a vládnoucí lékař) zajímavý katarzivní efekt. V jednom jsou si totiž všichni rovni, neboť nebezpečí nemoci či tragické nehody hrozí všem (nemocné srdce doktora Štrosmajera, dopravní nehoda doktora Blažeje, rakovina doktora Skalky ze *Sanitky*). I z lékaře se tak kdykoliv může stát pacient, tato potenciální rovnost v nemoci autoritu lékaře jen posiluje.



Bolestné „odcházení“ doktora Skalky ze seriálu *Sanitka*.

Výjimečnou pozici lékařů ospravedlňuje fakt, že na rozdíl od zbytku společnosti všechen svůj čas věnují péči o ostatní. Zanechávají svůj osobní život (pokud nějaký vůbec mají) často v troskách, aby se mohli plně věnovat pacientům. V tomto kontextu se jejich dílčí neřesti jeví jako zanedbatelné a pochopitelné. Divák rád primáři Sovovi odpustí jeho „Soví hrad“ se služebnou i jeho mlčenlivost, jež by se z jiné perspektivy mohla jevit jako nadutost, aristokratická nadřazenost a ignorance. Odpustí impulsivní prostořekost Štrosmajerovi, zálety Blažejevi a je shovívavý i k pití mladého Sovy, neboť všechny tyto hříchy vyvažuje fakt, že lékaři stojí v první linii boje s nemocí. Pochopení divák najde i pro přísného ředitele záchranky Jaroše (J. Vinklář) ze *Sanitky*, který se sice ke svým podřízeným často chová tvrdě a necitlivě, všechno však dělá pro dobro pacientů. Neodpustí však doktoru Cvachovi, který ve střetu s nemocí za operačním stolem neobstojí.

Vedle nemoci vystupuje z televizní reality normalizace další výrazný motiv zla, s nímž je lidský život nevyhnutelně konfrontován: je jím stáří. V mnoha



Lékaři neznají soukromí, vše obětují pro druhé – ředitel pražské záchranky Jaroš (J. Vinklář) v seriálu *Sanitka*.



Na zvláštní schopnosti lékařů se můžeme spolehnout, jim se neschopnost neodpouští – ani doktoru Cvachovi (J. Vinklář) ze seriálu *Nemocnice na kraji města*.

seriálech jsme svědky výměny generací, toto odcházení je přitom často bolestně prožíváno.⁵⁷ Stačí jen znovu nahlédnout do populární *Nemocnice*, kde se z vlastním stárnutím, jež znamená konec profesního života, obtížně smiřuje nejen doktor Štrosmajer, ale též primář Vrtiška (L. Pešek) a sám starý Sova. Ze *Sanitky* (7. díl) takto bolestně odchází stárnoucí doktor Bohoušek (Z. Řehoř), který stále čekal, až mu nějaký pacient přijde poděkovat. Samozřejmě se nedočkal.⁵⁸ V poválečném ideologickém diskurzu byly motivy stáří a stárnutí zcela upozaděny. Socialismus se zrodil na troskách starého světa a byl spojován s mládím a velikou budoucností. V normalizační ideologii se pohled často obrací zpět, namísto příslibů budoucnosti, jsou akcentovány činy již vykonané. Sama ideologie stárne a v *Poučení* melancholicky vzpomíná na někdejší bitvy.⁵⁹ V pozicích zasloužilých

⁵⁷ V *Třiceti případech majora Zemana* takto odchází plukovník Kalina (M. Willig), Zeman nahrazuje plukovníka Pavlásk (J. Větrovec), na Zemanovo místo přijde mladý Gajdoš (E. Horváth). V seriálu *My všichni školou povinni* takto bolestně odchází starý učitel Lamač (J. Sovák). Ve filmu *Skalpel, prosím* pozvolna stárne a odchází primář neurochirurgie (M. Macháček).

⁵⁸ V této souvislosti dojde i k trapnému omylu. Jeden pacient skutečně přijde, místo poděkování však přichází kvůli deštníku, který snad zůstal v sanitce. Když mu po Bohouškově emocionální reakci Jandera vysvětlí, že lékař očekával poděkování. Pacient se bohorovně zeptá: „A za co?“

⁵⁹ „Ústřední výbor Komunistické strany Československa uzavírá období vývoje naší strany období vývoje i celé socialistické společnosti. Je to období naplněné obětavým úsilím strany a všech pracujících vybudovat všestranně bohatý a šťastný život občanů naší vlasti. Je to současně období, kdy naše strana a společnost, každý komunista, každý občan, starý či mladý, prošel dějinnou prověrkou pevnosti a síly svého socialistického přesvědčení. V ostrém politickém zápase s revizionistickými, oportunistickými a kontrarevolučními silami jsme se učili rozeznat přítele od nepřítel, abychom oddělili kůkol od zrna a rozdrtili pokus o kontrarevoluční zvrát, z jehož smrtelného objetí jsme jen o vlásek unikli zásluhou internacionální pomoci bratrských socialistických zemí. (...) Přejdou léta, čas zahojí mnohé a přikryje jinými událostmi. Zůstanou však výsledky hrdinské a obětavé práce lidu, zůstane velké dílo výstavby socialismu vytvořené pod vedením Komunistické strany Československa, zůstane strana, která dále povede národy k ještě lepší budoucnosti.“ *Poučení*, s. 83n.

hrdinů se často objevují staří lidé jako soudruh Pláteník (J. Moučka) z *Dietlova Okresu na severu*. Negativní hodnota stáří tak nespočívá ve staromilství, přežitcích a konzervatismu, ale v tom, že i tito skvělí a moudří lidé musí neodvratnému procesu stárnutí podlehnout a odejít z profesního života.



Jedna z podob moudrého stáří – ředitel Kovanda (J. Moučka) krotí nerozvážné mládí hokejisty Rezka (V. Preiss) v seriálu *Nemocnice na kraji města*.

Není divu, že i seriály z každodennosti věnují fenoménu stárnutí mimořádnou pozornost. V seriálu *Sanitka* (5. díl) se objevuje všemi opuštěný stařec Konůpek (L. Pešek), který se ze zoufalství pokusí o sebevraždu. Doktor Jandera mu vrátí naději a zajistí poklidné stáří. V závěrečném díle *Sanitky* se Jandera právě z úst starce dočká i kýženého poděkování. Lékař pana Cihelku (J. Vávra) přesvědčil, že i ve stáří má smysl žít. Příklad se naplnil a starý muž našel v nemocnici přítele. Problémům stáří se věnuje i některé z dílů seriálu *Žena za pultem* („Příběh důchodkyně Kubánkové“, „Příběh starého Dominika“). Stárnutí je sice nevyhnutelné, i tento fatalismus však nabízí skromné jistoty, které dodají životu smysl.

V katalogu normalizačního zla zaujímá smrt, jíž způsobila nemoc či nešťastná nehoda, klíčovou pozici a představuje největší společenské ohrožení. Příznakově působí nepřítomnost jiného relevantního společenského zla, vlastně není s čím a kým jiným bojovat. Takový obraz normalizace, zejména s ohledem na viditelné úspěchy televizních lékařů, tak přes často ponuru nemocniční atmosféru vyznívá optimisticky. Obzvláště naléhavě působí filmové obrazy, v nichž se nebezpečí smrti spojuje s dětmi. Bojuje-li lékař se smrtónosnou nemocí či s následky nehody u dětského pacienta, jako ve filmech *Skalpel, prosím* či *Cena medu* (r. J. Borek, 1986), stává se překonání nemoci emblematickým vyjádřením jistot, které socialistická společnost občanům zaručuje. V *Ceně medu* je do záchrany malého chlapce zapojena dokonce i Bezpečnost, i její existenci v tomto případě legitimizuje boj s nemocí. Oba příběhy demonstrují mimořádnou odpovědnost lékařů, tíží jejich rozhodování a velkou obětavost. Všechna rozhodnutí lékařů, kteří se okázale trápí pro druhé, se přitom ukazují jako správná.

Ani spory, které vedou lékaři *Nemocnice nad loktem* hokejisty Rezka či kloubem zelináře Dobiáše, nepředstavují volbu mezi dobrým a špatným řešením. Lékaři nedělají chyby, pouze je mohou zaskočit nepředvídatelné komplikace. Neúspěšná stížnost zelinářky Dobiášové divákovi dokazuje (neboť mu je od počátku zřejmá její neopodstatněnost) pouze to, jak lékaři vlivem takových útoků trpí.

Jako nešťastná náhoda či nepředvídatelná nemoc postrádá normalizační zlo uchopitelnou racionalitu, nelze jej logicky předpokládat, neboť do lidských životů vstupuje s fatální nahodilostí. Normalizační populární kultura dodává tento fenomén melancholický podtext (étos budování se dávno vytratil a pohled do budoucna nezbuzuje žádné velké naděje, může nabídnout jen přízemní materiální jistoty). Motiv zbytečné smrti, u něž nelze najít a potrestat viníka, kontrastuje s obrazností 50. let, kdy žádná smrt nebyla zbytečná, kdy se v tragickém pathosu ještě rodili hrdinové. Jeden z dobově populárních filmových obrazů, který odráží tento fatalismus normalizace, představuje nečekaná smrt mladíka Cyrila (S. Tofi) ve filmu *Vítr v kapse* (r. J. Soukup, 1983). Cyril umírá po dopravní nehodě na vnitřní krvácení. Zákeřná smrt se skrývá (zpočátku se zdálo, že nehodu přestál bez následků).⁶⁰ Seriál *Sanitka* nabízí jeden z nejexpresivnějších obrazů neštěstí, když v závěrečném 11. díle lékaři pražské záchranky zasahují při letecké havárii v Praze v Suchdole. Tyto ponuré obrazy připomínají nepředvídatelnost tragických neštěstí. I v tomto fatalismu se však skrývá jistý legitimizační



Jeden z nejpůsobivějších televizních obrazů neštěstí – letecká havárie ze seriálu *Sanitka*.

potenciál. Nešťastná náhoda (spolu s nevyhnutelností stárnutí) představuje to poslední, čemu socialismus nedokáže čelit. Svět je krutý, život s sebou nese neštěstí, ale s tím se nedá nic dělat. V těchto případech nelze identifikovat viníka, neexistuje žádná odpovědnost. Svět už prostě lepší být nemůže. Nemá tedy smysl

žít s velkými ideály a sny, které se podobně jako Cyrilova vytoužená cesta do Paříže, stěží mohou naplnit. K této vědoucí skepsi se bolestně dopracuje mladší bratr doktora Jandery Jarda (T. Juříčka) ze seriálu *Sanitka*. Pochopí, že vysněnou práci u koní musí kvůli špatnému zraku opustit, a vrátí se zpět do lidové školy umění, kterou z počátku s mladickým nadšením opustil. Mládí tak ze svých snů spíše střízliví, než by je ve stylu lyrických hrdinů 50. let naplňovalo.

Na rozdíl od ideologie 50. let nenabízí normalizace občanům vizi šťastných zítřků. Svět už lepší nebude a zlo v podobě nemoci, stárnutí či nepředvídatelného neštěstí je jeho přirozenou součástí. Velké substanciální zlo neexistuje. Pokud člověk překoná vnitřní puzení ke zlu, nehrozí mu ve společnosti žádné větší nebezpečí. Společenské zlo je v televizních reprezentacích banalizováno. Harmonický provoz samoobsluhy v *Ženě za pultem* ohrožuje nanejvýš nakouslé kolečko salámu ve výkladní skříni („Příběh učednice Zuzany“) a nesplněné dodávky. Pracovníky hotelu v *Rozpacích kuchaře Svatopluka* zase plně zaměstná ukradená svíčková („Svíčková“). Banalitu společenského zla dobře demonstrují příběhy kriminalistů ze seriálu *Malý pitaval z velkého města*, v díle „Exoti“ je hned několik z nich na stopě papouškům, kteří byli ukradeni z výstavy okrasného



Do poklidného světa socialistické samoobsluhy vstoupil chaos v podobě nakouslého kolečka salámu (*Žena za pultem*).

ptactva (SNB se pilně věnuje i takovým margináliím). I další díly se točí spíše kolem drobných krádeží, v patnácti dílech seriálu dojde pouze k pěti vraždám. Vrahové jsou přítomni, podobně jako v *Třiceti případech majora Zemana* „ti nejtrapnější hrdinové“⁶¹, v díle „Kuchařinka“ selhávají veškeré racionální předpoklady a zlo odhaluje svou nedůstojnou tvář. Brutální vraždu staré ženy

⁶⁰ Nečekanou smrt lze objevit i v dalších žánrech normalizační pop kultury. Obdobný motiv se objevuje kupříkladu v písni a televizním klipu „Hurikán“ (1985) Dalibora Jandy. Příběh nečekané smrti se promítl dokonce do kádrů normalizačních popových hvězd, kde jej emblematizovala smrt Petra Sepěšihho při dopravní nehodě. Mediální obraz Sepěšihho byl spojen s lvetou Bartošovou (i na obrazovkách představovali milenecký pár), což tragičnost příběhu ještě umocnilo. Image normalizační popové hvězdy byla v případě Bartošové úzce spojena s tímto melodramatickým motivem nešťastně ukončené lásky.

⁶¹ V díle „Tatranské pastorále“ (1979) rozmlouvá Zeman s filmovým režisérem (J. Langmiler), který se naivně pokouší natočit detektivku podle skutečného případu. Svěřuje se mu s následující zkušeností: „Já dělám svou práci už hodně dlouho a jestli mě něco udivuje, tak je to vždycky to, jak málo vražd je logických.“ Skuteční vrahové jsou podle něj „ty nejtrapnější hrdinové“ a skutečné vraždy „ty nejtrapnější příběhy“.

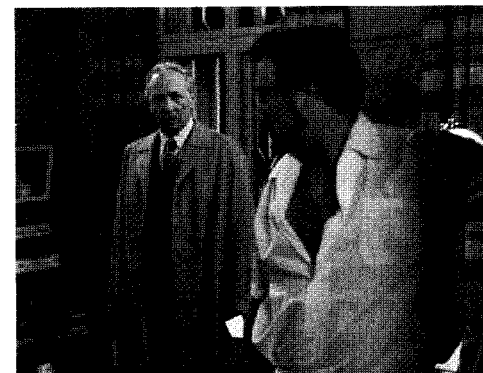
měl v rozporu s logickými závěry kriminalistů na svědomí mentálně postižený pomocný dělník, který oběť náhodou zahlédl z okna.

V normalizační seriálové a filmové produkci sice nalezneme i obrazy onoho substanciálního zla, ovšem pouze v modu heroického vyprávění o minulosti, kdy ještě skuteční nepřátelé ohrožovali svět socialismu. Vedle již zmiňovaných příběhů o „kontrarevolučním“ roce 1968 či odpovídajících dílů zemanovské série (zejména případy z let 1945–1969) takovou retrospektivu nabízí kupříkladu seriál *Rodáci* (r. J. Adamec, 1988) či *Gottwald* (r. E. Sokolovský, 1986), případně seriály režiséra A. Lettricha *Povstalecká história* (1984) a *Roky prelomu* (1989). Vzhledem k tomu, že tyto příběhy nezrcadlily společnost normalizace, nejsou pro analýzu sekundárního ideologického kódu příliš nosné. Příběhy o slavných bojích revoluce byly prezentovány v primárním ideologickém kódu a tomu odpovídala i jejich obliba a sledovanost. Do hlubšího povědomí diváků se tak nedostaly a při svém uvedení vzbuzovaly spíše rozpaky a škodolibé úsměšky.

V řadě seriálových příběhů z každodennosti normalizace je zlo reprezentováno jako překážka, která stojí na cestě k dosažení dobrého cíle. Mnohé postavy jsou v tomto smyslu nuceny čelit úřední byrokracii, dogmatismu svých nadřízených či nedostatku rozličného zboží a služeb. S větrnými mlýny byrokracie takto v seriálu *Sanitka* neúnavně bojuje ředitel pražské záchranky Jaroš. Vedoucí samoobsluhy Karas (V. Menšík) válčí v *Ženě za pultem* s dodavateli, provoz prodejny ohrožují opraváři ledniček, kteří si v létě vzali hromadně dovolenou. Mladý a progresivní inženýr Pešek (P. Kostka) musí v *Inženýrské odyseji* prosazovat inovaci tkalcovských stavů přes odpor dogmatického náměstka Halíře (P. Haničinec). Nepříznivé okolnosti ohrožují nácvik spartakiády v seriálu *Chlapci a chlapi*, řadový vojín i důstojníci však udělají vše proto (včetně omezení osobního volna), aby skladba ČSLA dobře dopadla. Takové zlo není nikdy prezentováno jako systémový problém, často dochází k jeho personalizaci (chyba konkrétního jednotlivce) či je jinak banalizováno. Překonávání těchto překážek patří ke klíčovými pozitivními atributům hrdinů normalizace. I jejich „velikost“ je tudíž ve srovnání s heroismem 50. let poněkud banální.

Banalizace zla získává na významu s ohledem na další významnou instrukci, kterou televizní (a filmová) obraznost prostředkovala divákům. Vymezení teodiceje vždy úzce souvisí s otázkou po smyslu a původu utrpení či bolesti, s nimiž se člověk ve světě setkává. Jak se normalizační populární kultura vyrovnává s tímto fenoménem? Zatímco v kontextu 50. let byla příčina i smysl lidského utrpení pevně ukotvena v ideologickém metapříběhu (zlo působil imperialista, kulak, agent, sabotér či zrádný spiklenec), normalizace spojuje kauzalitu banálního zla (jež zejména v seriálových obrazech společnosti výrazně převládá) především s mezilidskými vztahy. Lidé si působí utrpení sami. Příčinou bolesti je přitom často pouhé nedorozumění (nikdo vlastně není bytostně zlý). Kupříkladu v *Ženě za pultem* takto trpí ústřední hrdinka Anna kvůli svým dětem, které odmítají přijmout jejího nového partnera Karla (P. Haničinec). Obdobným martýriem prochází vedoucí prodejny Karas a jeho syn Vašek (P. Svojtka). Jejich doposud idylický vztah naruší Vaškova známost s dívkou, která je svobodnou

matkou.⁶² Oba nesporně kladní hrdinové si vzájemně působí bolest. Obdobně komplikované vztahy nalezneme kupříkladu v *Sanitce*, kde se vzájemně trápí otec a bratři Janderové, aniž by si divák mohl o komkoliv z nich říci, že jedná se zlým úmyslem. Stejně si ubližují starý a mladý Sova v Dietlově *Nemocnici*. Obdobně vyhocený vztah mezi otcem a synem představuje jednu z klíčových zápletek seriálu *Dobrá voda* (r. F. Filip, 1982). Chovatel koní Josef Hovora (P. Haničinec) očekává, že jeho syn Libor (V. Dlouhý) půjde v životě stejnou cestou a naváže na rodinnou tradici. Syn trpí pod autoritou přísného otce, otec prožívá zklamání ze syna, který není schopen jeho tvrdé nároky naplnit.⁶³



Bolest a utrpení si charakterní lidé působí sami – starý a mladý Sova v seriálu *Nemocnice na kraji města*.

Obdobně bolestné konflikty často tvoří páteřní zápletku divácky oblíbených seriálů. Je pro ně přitom příznačné, že nemají jednoznačný etický rozměr, vlastně nejsou o dobru a zlu. Každá z postav má svou pravdu, žádná nereprezentuje principiálně amorální postoje a z nadhledu se tak jejich střet jeví jen jako zbytečné nedorozumění (nedostatek informací, případně důsledek dezinformací). Divák tak není konfrontován se situací eticky vyhoceného rozhodnutí, do něž by se mohl s ohledem na vlastní společenskou ukotvenost vžít. Je mu přisouzena nenáročná pozice toho, kdo se těší, až bude napětí mezi postavami překonáno. Seriály z každodennosti tak diváka nekonfrontují s etickými dilematy, které byly pro realitu normalizace charakteristické (podepíšeš? vstoupíš? atd.), naopak se mu nabízejí jako únik před eticky vyhocenou situací. Seriálový svět v tomto

⁶² Z neopodstatněné zášti vůči synově partnerce, jíž Karas klade za vinu Vaškův neúspěch i zkoušky, „vyléčí“ vedoucího seriálové prodejny příznačně soudruh z ředitelství podniku (S. Sejk), k němuž si Karas jde pro radu. V jeho kanceláři to také vypadá spíše jako u psychologa.

⁶³ Strukturu seriálové zápletky dobře odráží názvy jednotlivých dílů: „Nástup“, „Zklamání“, „Zloba“, „Lhostejnost“, „Litost“, „Pokora“, „Radost“. V závěru seriálu (díl „Pokora“) se Hovora smíří s tím, že syn Libor nechce pracovat u koní. Nezatrácuje jej proto a přenechá prostor Michalovi (L. Vaculík), který má na rozdíl od Libora ke koním hluboký vztah. V závěrečné katarzi tak záchrana a úspěch Hovorova chovu splývá s vyřešením osobního konfliktu mezi otcem a synem.

smyslu etickou reflexi zla nenabízí. Lidé si ve světě způsobují utrpení, ale činí tak nevědomky či nechťeně a není tak potřeba hledat viníky, svět už je takový, nelze tomu předejít.

Toto skeptické vědění bývá často reprezentováno v postavách moudrých lékařů (tato role „filozofů normalizace“ diskurzivní autoritu této profese jen zvyšuje). Vedle Štrosmajera či doktorky Fastové (D. Medřická) z *Nemocnice* připomeňme doktora Skružného (R. Hrušínský) z filmu *Vesničko má středisková* (r. J. Menzel, 1986) či doktora Meluzina z filmu *Dým bramborové natě* (r. F. Vlácil, 1976). Obdobnými atributy jsou vybaveny i postavy moudrých zdravotních sester, kupříkladu „Babi“ (Jiřina Jirásková) z filmu *Sestřičky* (r. K. Kachyňa, 1983) či sestry Toničky (J. Hlaváčová) ve filmu *Jak básníkům chutná život* (r. D. Klein, 1987). Objevují se však i postavy moudrých pacientů, kteří se dokázali smířit s těžkou nevléčitelnou nemocí a i v omezených podmínkách našli smysl života. Ve filmech *Pozor, vizita!* (r. K. Kachyňa, 1981) a *Prodloužený čas* (r. J. Jireš, 1984) se v roli filozofů nemoci (starého tuláka Prepsla a kunsthistorika Karla Svozila) příznačně objevují „moudří lékaři“ Rudolf Hrušínský a Miloš Kopecký.

Normalizační zlo má spíše než třídní psychologický charakter. Není ukotveno v mytologizujícím metapříběhu o střetu kosmického dobra a zla, ale v malém kontextu každodennosti. Pokud ve filmech z 50. let vystupují jasně identifikovatelné (po vzoru mýtického archetypu prefigurované) typy, jež odpovídají ideologické definici třídního nepřítel, pak normalizační produkce pracuje s odlišnou typologií, která záporné postavy vymezuje v prostoru běžné mezilidské interakce. Takový negativní typ představuje kupříkladu doktor Cvach (J. Vinklář) z *Nemocnice na kraji města*. K charakterové výbavě jedné z nejvýraznějších záporných postav televizní reality normalizace patří vedle bezohledného kariérismu a donašečství ještě profesní neschopnost, kompenzovaná okázale demonstrovanou znalostí zahraniční odborné literatury. Cvach přitom nereprezentuje žádný ideologický koncept, divák v něm nemusí rozpoznávat typ třídního nepřítel, ale vlastnosti a jednání, jež jsou mu v jisté míře známé z jeho vlastní životní zkušenosti. Jakou roli plní Cvach v kolektivu lékařů seriálové nemocnice kromě toho, že místy dynamizuje zápletku a stává se snadným terčem Štrosmajerových vtipů? Ukazuje, že i mezi lékaři jsou problematické postavy, jejich neschopnost⁶⁴ je však i přes formální disciplínu posléze usvědčí a oni musí z lékařské praxe odejít. Inverzně se na operační sál vrací konfliktní mladý Sova, který se sice nevyhne konfliktům s nadřízenými, ale léčit umí.

Na závěr se pokusím o bilancující reflexi vymezeného úseku normalizační televizní reality, tedy o sumarizující popis toho, jak je tento svět v souvislosti s vymezením společenského i osobního zla vnitřně strukturována. Jaké

instrukce vysílá k divákům a jaká pravidla společenské hry v rámci sekundárního ideologického kódu nastavuje. Nabízím tedy jakousi katalogizaci konstrukčních prvků a principů, jež s ohledem na otázky teodiceje konstituují především televizí reprezentované obrazy společnosti.

Dominantní zlo televizního světa normalizace představuje nemoc, stáří, případně nepředvídatelné neštěstí (nehoda). Otázku viny a odpovědnosti za lidské utrpení a bolest lze díky tomu upozadit. Není potřeba hledat viníky, nemoc i stáří k životu prostě patří a často přichází, aniž by to kdokoliv zapříčinil. Takto banalizované zlo nelze ze světa odstranit a nemá tudíž smysl proti němu ani bojovat, není komu se postavit. Potencialita zla se skrývá uvnitř každého jednotlivce, který svádí boj s nemocí (ať už ve smyslu ideové náuky či onemocnění v nepřeneseném slova smyslu) sám. Pomáhá mu jasně vymezená elita odborníků, na kterou se může klidně spolehnout (též ve smyslu prevence). Prostor je díky této autoritě „medicínského“ vědění pevně hierarchizován, většinou je určena pasivní role pacientů a potažmo diváků. Kdosi se obětavě stará, aby běžní občané mohli pokojně žít své malé životy. Za tímto předivem malých seriálových příběhů skrývá svou tvář ideologie, maskuje se zájmem o banální každodennost občanů, kterou televizní obrazovka věrně reprodukuje. Tento ideologicky primárně nezátížený prostor, v němž seriálový příběh mnohdy dokáže rezonovat s životy diváků a umožňuje jim tak, aby jeho jazykem rozuměli i své osobní situaci (aby s jeho pomocí komunikovali vlastní sociálně), je založen na křehké dohodě. Nebudeš-li se sám negativně vymezovat vůči konstitutivní ideologii (příběh *Poučení*), ona se ti nebude vnucovat. Moc se skrývá (zlo nemá ideologický charakter a je reprezentováno jako zcela apolitické), umožňuje divákům útěšné zapomenutí na ponižující skutečnost podřízení se.

Takový svět postrádá velké ideály a je prodchnutý skepsí. Postavy, jež stojí na vrcholu společenské hierarchie, nerozdávají své vědění na potkání, jak tomu bylo v poválečném ideologickém diskurzu, který byl prosáklý pathosem velkých ideálů (Kunderův lyrický věk). Místo apoštolů nového věku reprezentují elitu



Role lékařů a pacientů jsou ostře odděleny – primář Sova (L. Chudík) a doktorka Králová (J. Štěpánková) zpoza žaluzií komentují stav pacienta (*Nemocnice na kraji města*).

⁶⁴ Cvach si neporadí ani s běžnou injekcí, místo něj ji do žíly musí vpíchnout Štrosmajer. Jeho profesní omyly vrcholí špatnou diagnózou v případě dětského pacienta s kloubní horečkou. Poté mu primář Sova navrhne, aby z praxe odešel jinam.

normalizace málomluvné, ale vědoucí sfingy (ve stylu primáře Sovy). Lékaři sice vědí, ale mlčí – pacientům se diagnózy přece nesdělují. S těmi si chce pohovořit jen neschopný doktor Cvach, ostatní lékaři se při návštěvním dni ukrývají ve sprchách. Uštěpačná žvanivost doktora Štrosmajera přitom vychází ze stejného základu. Štrosmajer sice nemlčí tak důsledně jako starý Sova, hovoří však převážně ironicky a jeho lékařská moudrost je navíc prodchnuta obdobně skeptickým postojem k lidem. Divák se dozvídá, že život bolí a velké sny se nevyplácí (vzpomeňme na Cyrila z filmu *Vítr v kapse* či mladého Janderu ze *Sanitky*), že je lepší se držet při zemi – žít, jako žijí ostatní. Klíčové hrozby televizní reality – nemoc, stárnutí a nešťastná náhoda – tuto rovnost podtrhují. Všichni jsme si v jejich potencialitě rovni, neboť nemoc si nevybírá, všichni jednou zestárneme a neštěstí nechodí po horách. V tomto světě o nic velkého vlastně neběží, člověk se tedy nemusí obávat, že by svou pasivitou o něco zásadního přišel. Vyzývala-li poválečná ideologie k politické angažovanosti a k účasti na budování nového světa, zestárlý svět normalizace ponechává lidem klid soukromí. Vše podstatné se již odehrálo, veřejnému prostoru vládní pasivita, fatalismus a rezignace, a aktivita se tak může upřít především do prostoru soukromí.

Takto banalizované zlo paralelně nastavuje obdobně nevýrazný horizont společenského i osobního dobra a neklade tak velké nároky na naplnění lidské existence. Hlavně, že jsme zdraví. Buďme rádi, že jsme rádi. Mohlo by být hůř. Ex negativo tak ze seriálových světů normalizace lze vymezit též hodnoty reprezentované jako pozitivní, vedle zdraví k nim patří především klid (hlavně, že se nic neděje), pozitivně je hodnocena též společenská pasivita (role pouhého diváka), pevný řád jasně stanovených pravidel hry, střízlivost (žádné extrémní postoje), prostřednost (ve smyslu vzájemné rovnosti a vyvažování protikladů) a absence situací, v nichž by se člověk musel na vlastní odpovědnost rozhodovat.

Normalizační teodicea konstituuje jazyk, s nímž nelze hovořit o jiném než takto banalizovaném zlu. Alternativní vymezení dobra a zla se pod dominantním diskurzem stáří a nemoci skrývá, jeho případný vliv je společensky minimalizován (takovou alternativu představoval kupříkladu Havlův „život v pravdě“ či tradiční křesťanská teodicea). O „jiném“ zlu lze jen obtížně hovořit. Sílu medicínské banalizace zla dokládá i jeden z emblematických sporů o normalizaci: angažmá populárního herce a „filozofa normalizace“ Jana Wericha při teatrálním odmítnutí Charty 77 v Národním divadle 28. ledna 1977. Nemoc a stáří zde v mnoha interpretacích Werichova podpisu tzv. Anticharty vystupují jako klíčové okolnosti. Kdo by od stárnoucího a nemocného muže (zemřel 31. 10. 1980) přece mohl očekávat, že se v této situaci zachová jinak a nepřijde? Z medicínské perspektivy se tak Werichovo angažmá v kampani proti Chartě 77 může jevit jako omluvitelné. Ačkoliv lze roli českých umělců v kampani interpretovat též jako fatální selhání společnosti široce uznávané kulturní elity a mravně devastující výzvu k občanské pasivitě a loajalitě s režimem, ustupují v souvislosti s Werichem tyto potenciální významy (oportunismus,

kolaborace s mocí, nedostatek občanské odpovědnosti, pasivita a rezignace) povětšinou do pozadí. Politicky a mravně argumentované společenské zlo se tváří v tvář stáří, nemoci a smrti „smutného klauna“, kteréžto okolnosti dodávají jinak ponižujícímu podpisu tragickou vznešenost a důstojnost, jeví jako sekundární. Mediální obraz moudrého herce Jana Wericha (Werichova skeptická moudrost, ironie a smutné klauniády odpovídají výše zmiňovaným postavám lékařů – filosofů socialistického způsobu života) zde neslouží k legitimaci primárního ideologického sdělení – tedy k odsouzení Charty 77 (v tomto modu vystupuje nepopulární Jiřina Švorcová). Většina diváků stejně nebrala Werichův podpis vážně, vždyť byl (podobně jako většina ostatních) vynucen okolnostmi a vlastně neplatí. Jako podstatnější se jeví legitimace, již Werichův příběh v rovině sekundárního ideologického kódu poskytuje hodnotám, které odpovídají vládnoucímu diskurzu normalizace (zdraví, občanská pasivita, klid, soukromí atd.). Delegitimován zde tak není sám dokument (Charta 77) a jeho ideologické sdělení, ale spíše postoje lidí, kteří se jeho podpisem vzepřeli převládajícím hodnotám a modelům jednání. Werichova přítomnost a jeho podpis „prezenční listiny“ slouží jako alibi všem dalším podpisům, bagatelizuje jejich význam a připomíná, že „skutečné“ zlo hrozí jinde. Ostatním nezbyvá, než aby si s ulehčením povzddechli: Hlavně, že jsme zdraví...