

Češi a jejich normalizace

Paulina Bren, *Zelinář a jeho televize. Kultura komunismu po pražském jaru 1968*. Praha: Academia 2013.

Nepolevující zájem odborné i širší veřejnosti o normalizační období našich dějin dokládá na jedné straně množství akademických debat a publikací, na straně druhé vysoká sledovanost opakovaně reprizovaných normalizačních filmů a seriálů. Ty jsou badatelům neocenitelným pramenem při rekonstrukci a následné analýze dějin normalizační každodennosti. Do diskuze o televizní tvorbě normalizace, oživené v posledních letech mimo jiné dvojicí kolektivních monografií,¹⁾ vědeckými články Ireny Reifové,²⁾ Petra Bednaříka,³⁾ Kamila Činátla⁴⁾ a Šimona Dominika⁵⁾

a mnoha závěrečnými pracemi vysokoškolských studentů, nejnověji přispěla kniha americké historičky Pauliny Brenové *Zelinář a jeho televize*.⁶⁾

V roce 2010 vydaná (*The Greengrocer and his TV. The Culture of Communism after the 1968 Prague Spring*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2010) a o tři roky později do češtiny přeložená publikace navazuje na autorčinu dřívější, v češtině částečně dostupnou studii.⁷⁾ Stejně jako mladší generace tuzemských historiků,⁸⁾ využívá i Brenová časového (ale také geografického a kulturního) odstupu od zkoumaného období ke

- 1) Petr A. Bílek – Blanka Činátlová (eds.), *Tesilová kavalérie. Popkulturní obrazy normalizace*. Příbram: Pistorius & Olšanská 2010; Ondřej Daniel – Tomáš Kavka – Jakub Machek (eds.), *Populární kultura v českém prostoru*. Praha: Karolinum 2013.
- 2) Irena Reifová, Post-socialistická televizní publika: normalizační seriály v současných diváckých repertoárech. In: Tomáš Trámpota (ed.), *Česká média a Evropská unie: 20 let smazávání hranic*. Praha: Metropolitní univerzita 2009, s. 87–101.
- 3) Petr Bednařík, Normalizační seriály Jaroslava Dietla. In: Petr Kopál (ed.), *Film a dějiny 2. Adolf Hitler a ti druzí — filmové obrazy zla*. Praha: Casablanca — Ústav pro studium totalitních režimů 2009, s. 301–329.
- 4) Kamil Činátl, Televizní realita normalizace a její ideologický kód. In: Petr Kopál (ed.), *Film a dějiny 2. Adolf Hitler a ti druzí — filmové obrazy zla*. Praha: Casablanca — Ústav pro studium totalitních režimů 2009, s. 241–271.
- 5) Šimon Dominik, Vzorová samoobsluha říznutá antikou. Scénování příběhu a příběh scénování - Narativní struktura seriálu *Žena za pultem*. In: Stanislava Fedrová – Alice Jedličková (eds.), *Intermediální poetika příběhu*. Praha: Akropolis 2011, s. 191–209.
- 6) Paulina Bren se narodila v Československu, ale od dětství žije v USA, kde také získala doktorát z evropských dějin. Kromě recenzované publikace se dějinami východní Evropy zabývala také v monografii o podobách výroby a spotřeby v komunistických zemích: Paulina Bren – Mary Neuburger (eds.), *Communism Unwrapped: Consumption in Cold War Eastern Europe*. Oxford: Oxford University Press 2012.
- 7) Paulina Bren, Představte si „socialistický způsob života“: Ideologie a rozpory v Československu let 1969–1989. In: Tereza Hadrová – Přemysl Martinek, *Normalizace: sborník prací a rozhovorů pro Sokolovský filmový seminář 2006*. Loket: Občanské sdružení Démonický koník 2006, s. 13–30.
- 8) Např. Michal Pullman, *Konec experimentu. Přestavba a pád komunismu v Československu*. Praha: Scriptorium 2011; Jakub Jareš – Matěj Spurný – Kateřina Volná, *Náměstí Krasnoarmějců 2. Učitelé a studenti Filozofické fakulty UK v období normalizace*. Praha: Univerzita Karlova 2012.

zpochybnění paradigmat, na jejichž základě běžně přemýšlíme o nedávné minulosti. Ve shodě s revizionistickým proudem současné české historiografie odmítá bipolární kategorie všemocné strany a utlačovaného lidu, hrdinných disidentů a přizpůsobivých straníků, oficiální a neoficiální kultury, života v pravdě a života ve lži. Dodnes populární seriály sleduje bez nostalgické zátěže osobních vzpomínek a zpochybňuje přesvědčení, že lehká televizní zábava sehrála při šíření dominantní ideologie v zemích východního bloku méně významnou roli než na západě. Koncept hegemonie staví nad přímé zásahy represivního státního aparátu a mýdlové opery, jak souhrnně nazývá dramatickou televizní tvorbu, považuje za ústředního mediátora mezi režimem a obyvatelstvem.

Ve své esejí z roku 1978⁹⁾ představil Václav Havel postavu zelináře, který mezi prodávanou cibulí a mrkví vystavil ceduli s heslem „Proletáři všech zemí, spojte se!“. Podle Havla jej k dobrovolnému přitakání ideologii vedly obavy z možného postihu, nebude-li se stranických rituálů účastnit. Brenová předpokládá občanské poslušnosti motivované strachem na prvních stranách knihy odmítá. Vyvrací převládající mýtus o hrdinství disidentů stojících v opozici ke konformismu většinové společnosti, a argumentuje, že strach nebyl hlavním zárukou přežití normalizačního režimu. Odpověď na otázku, jakými jinými prostředky strana vyplňovala ideologické vakuum vzniklé po srpnové invazi, se rozhodla najít a pochopit s pomocí dobové seriálové produkce. Jak píše v úvodu, jejím cílem nebylo převyprávění dějin Československé televize. Dramatické seriály použila jako mřížku, skrze kterou z nové perspektivy nahlíží kulturu pozdního komunismu.

Více než čtyřsetstránkovou monografii můžeme rozdělit do dvou větších oddílů, z nichž každý tvoří čtyři kapitoly. První oddíl mapuje za využití pestré palety primárních i sekundárních prame-

nů zejména historické a sociální souvislosti počátečních let normalizace, druhý se úžeji zaměřuje na televizní produkci.

Chronologický průřez posledním dvacetiletím československého komunismu Brenová začíná analýzou kulturního a intelektuálního kontextu pražského jara a role, jakou během něj sehrála média. Na příkladu literární, divadelní a zejména televizní tvorby nastiňuje kulturní obrodu druhé poloviny 60. let. Uvolnění stalinistického napětí dokládá připomínkou otevřených diskuzí a studentských demonstrací. Československou televizi pod vedením Jiřího Pelikána prezentuje jako fórum sloužící relativně svobodnému šíření reformních myšlenek. Poukázání na kritickou náplň mediálních obsahů jí slouží k osvětlení toho, proč byla prvním cílem srpnových okupantů právě média. Obliba, kterou televize získala během liberálnějších 60. let, se stala důvodem, proč se ji komunistické vedení rozhodlo využít jako jeden z klíčových prostředků k šíření své kulturní politiky.

Ve druhé kapitole Brenová rekapituluje stranické a společenské čistky, politické procesy a personální změny v médiích. S ohledem na její akcentaci mediálního rozměru probíhajícího „obnovování pořádku“ lze pochopit, že autorka za hlavní aktéry bezprostředně posrpnových událostí označuje vedle Gustáva Husáka a Vasilu Biľaka také nového ředitele televize Jana Zelenku a ideologického tajemníka ÚV KSČ Jana Fojtíka. Přímý dopad čistek na podobu televizního vysílání a poměry na domácí umělecké scéně demonstruje na zákazu pořadu Miroslava Horníčka *HOVORY H* (v knize nesprávně pouze jako *Hovory*). Neboť bezproblémovou existenci v oficiálních strukturách podmiňovalo vyjádření souhlasu se stranickou politikou před prověřkovou komisí, bylo výsledným efektem čistek přímé zapojení občanů do konsolidace a následného udržování konsenzu.

Ve třetí kapitole Brenová líčí, jak se zrodila oficiální interpretace událostí roku 1968, přepsa-

9) Václav Havel, *Moc bezmocných*. Praha: Lidové noviny 1990.

ných v *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ* na záchvat hysterie intelektuálů, židů a západních imperialistů. Ve výčtu ideologických nepřátel normalizace je převkypivě opomenut typus maloměšťáka. Snaha postihovat projevy a nositele „maloburžoazního spotřebitelského socialismu“ je přitom v *Poučení* otevřeně deklarována. Poukázání na maloměšťácké kořeny české mentality by také pomohlo objasnit, proč byl konzumerismus významným nástrojem při udržování poměrů ve společnosti. Třetí kapitola se v návaznosti na *Poučení* také podrobněji věnuje epizodám seriálu 30 PŘÍPADŮ MAJORA ZEMANA, které se přímo vyjadřovaly k událostem konce 60. let. Jak autorka z dílů ŠTVANICE, KLAUNI a STUDNA odvozuje, mocenskou krizi roku 1968 způsobili zženštilí reformní komunisté s kontakty na imperialistické agenty a sionisty.

Čtvrtá kapitola dekonstruuje obraz privatizovaného občanství založeného na principu „klidného života“¹⁰⁾ a prezentuje neúspěšné alternativy k tomuto modelu, které ve svých esejích nabídli příslušníci disentu. Myšlenky Charty 77 byly podle autorky majoritní společnosti cizí nejen pro svou abstraktnost, ale také pro mylný předpoklad intelektuálních elit, že lidé žijí ve strachu. Většina obyvatelstva však strach nepocítovala a postrádala důvod začít vystupovat proti ideologickému fundamentu doby. Připomenutí myšlenek a názorových neshod disidentů získává na významu ve světle podkapitoly věnované Antichartě. Silná medializace a následná veřejná odezva této události dala vyniknout, jak propastný byl rozdíl mezi možnostmi a schopnostmi oslovit a mobilizovat širokou veřejnost, jimiž oproti chartistům disponovala komunistická strana.

Pátá kapitola sleduje cestu televizního vedení k takové vnitřní organizaci, která by zajistila pra-

videlnou produkci tvorby ideově vyhovující a zároveň divácky atraktivní. Řešením problému, jak udržet masivní přízeň diváků, kterou médium získalo během 60. let zásluhou nadále nepřipustných otevřených debat a reportáží, se po vzoru NDR (které se pro změnu inspirovalo v SRN) měla stát původní dramatická tvorba. Záruku její atraktivity představovala kromě vtahující zápletky, neschematických postav a povědomých prostředí také mytologizace obyčejného člověka, jehož osud byl vyňat z okolního světa a zbaven přímých odkazů ke komunistické straně. Spolehlivým autorem takovýchto námětů stal Jaroslav Dietl, jehož život a dílo zkoumá šestá kapitola. Autorka projevuje zájem přednostně o Dietlovy seriály z rodinného prostředí, v nichž vystupují obyčejní lidé se všedními starostmi, jako byla práce, konzum, vztahy doma a na pracovišti. Přesto patří následující stránky vedle NEMOCNICE NA KRAJI MĚSTA také výrazně politizovaným titulům NEJMladší z RODU HAMRŮ, MUŽ NA RADNICI a OKRES NA SEVERU. Navzdory uvedenému rozporu slouží autorce uvedené seriály k potvrzení její teze privatizovaného občanství.

Sedmá kapitola odhaluje, jak režim pomocí televize vymezoval genderový a rodinný diskurs. Brenová srovnává požadavky kladené na ženy po únoru 1948, kdy byly směřovány z kuchyní k výrobním pásům, a za normalizace, kdy vnímání práce jako ženiny morální povinnosti vymizelo. Na tuto komparaci navazuje kritickým čtením ŽENY ZA PULTEM. Na postavě prodavačky Anny Holubové Brenová dokládá rovněž redefinici ženy. Na ženiných bedrech ležela spása společnosti, neboť ona zajišťovala rodinnou stabilitu, která měla nahradit chaos způsobený „hysterickými muži“. Brenová opomíjí skutečnost, že ženina vlastní seberealizace byla pouhým průvodním jevem služby vyšším společenským zájmům. Ka-

10) Ideu privatizovaného a atomizovaného občanství, přejatou od americké teoretičky Lauren Berlantové, prezentovala Paulina Bren již ve své dřívější studii, tážající se po české popularitě chataření. Chata podle ní umožňovala individuální útěk před nároky ideologie. Paulina Bren, Weekend Getaways: The Chata, the Tramp and the Politics of Private Life in Post-1968 Czechoslovakia. In: David Crowley – Susan S. E. Reid (eds.), *Socialist Spaces: Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*. New York: Berg 2002, s. 123–140.

pitolu můžeme vnímat jako příspěvek do současných genderových debat, neboť lokalizuje pravděpodobný zdroj dnešního odporu české společnosti vůči feministickým myšlenkám. Jak píše Brenová, východoevropské ženy byly díky svému výsadnímu společenskému postavení přesvědčeny, že k obhajobě svých pozic nepotřebují „ideologii založenou na představě, že jsou bezmocné“ (s. 326).

Na rodinu byla vázána „seberealizace“ jako určující princip socialistického způsobu života. Autorka o ní referuje v poslední, osmé kapitole. Sice neupozorňuje, že s modelem seberealizace pracovala komunistická propaganda již před normalizací, správně ale uvádí, že po srpnu byl větší akcent kladen na realizaci v čase volném, nikoli pracovním. Přesunutí důrazu do privátní sféry vysvětluje neschopností státu konkurovat západním zemím v ekonomické oblasti. Vyšší kvalita života byla částečně zaručena nižšími požadavky na pracovní výkonnost. Druhou strategií, pomocí níž Československo zakrývalo své ekonomické slabiny, byla „sebeaktualizace“, aktivně podporována množstvím sociálních výhod (plná zaměstnanost, levné bydlení a služby). K ilustraci požadovaného chování občanů v ekonomické oblasti si autorka opět bere na pomoc seriál ŽENA ZA PULTEM. Posledním seriálem, jemuž věnuje pozornost, jsou ROZPAKY KUČAŘE SVATOPLUKA. Seriál je dnes vnímán jako emblém výchovy občanů tehdejšího Československa k pasivitě — jimi učiněná rozhodnutí o směřování vyprávění neměla v konečném důsledku žádný vliv. Klidný život oslavující seriály Jaroslava Dietla byly podle Pauliny Brenové významným prostředkem, jak občany s touto bezmocí smířit a přesvědčit je, že cesta k seberealizaci vede skrze všednodenní volby učiněné v soukromí rodinného kruhu, nikoli ve veřejné sféře. Vzhledem k tomu, že cílem režimu bylo prosazení klidného života v soukromí, mohla k šíření mocenského diskursu dobře po-

sloužit televizní tvorba, jež dokázala dominantní ideologii přetavit ve vtahující vyprávění, jehož hrdinové jsou vedeni ke konzumerismu a občanské pasivitě.

Paulina Brenová si v úvodu knihy klade otázku, jak lze psát o stagnující době bez událostí, v níž byly rozmlženy hranice rozdílnosti. Jejím řešením je v tradici vstřícného stylu angloamerických odborných publikací sledování dějin domnělé nudy a bezčasí jako víceméně lineární série výstižně pointovaných příběhů s jasně typizovanými aktéry. Ke čtivosti publikace přispívá oživování textu četnými citáty, segmentace do relativně krátkých, dramaticky nazvaných podkapitol (Invaze, Kapitulace, Čistka), schopnost demonstrovat dobově příznačné jevy na individuálních osudech nebo beletristický slovník, jehož metaforický ráz je občas příliš otrocky převáděn do češtiny („Dubček nastínil ovzduší“, s. 53).

Snaha o živé vyprávění byla bohužel vykoupena přizpůsobováním historických fakt plynulosti naráce. Boj o čtenářovu pozornost autorku opakovaně svádí k selektivnosti, k převádění komplexních, dějinně podmíněných rozhodnutí do přehledných vyprávěcích schémat nebo k bulvarizaci.¹¹⁾ Vyjímání situací a jejich aktérů z širšího dějinného kontextu vede k dichotomickému čtení historie, proti němuž se Brenová v úvodu vymezuje. Rozdíl spočívá pouze v tom, že konflikty se neodehrávají mezi oficiální a neoficiální kulturou, mezi komunistickou mocí a disidenty, nýbrž v rámci těchto uskupení (Husák proti Bílakovi v KSČ, Havel proti Rezskovi v disentu). Normalizace je pro Brenovou „výrazně nová epocha poválečného komunismu“ (s. 71), nikoli etapa, jejíž podobu v mnoha ohledech předurčil předchozí vývoj, čemuž odpovídá opakované zaměňování znaků charakteristických pro předcházející desetiletí s tím, co podle knihy mělo definovat teprve normalizaci.¹²⁾ V rámci dvacetiletí 1969–1989 autorka mezi jednotlivými fázemi naopak nerozli-

11) Dozvíme se mimo jiné, že Jan Fojtík byl opilecký novinář a manželka Antonína Novotného údajně znala porcelán Vladimíra Clementise, nikoli ale jeho ložní prádlo.

šuje, staví vedle sebe seriály z počáteční i pozdní fáze normalizace a celou dějinnou etapu pojímá jako monolitní blok, během jehož trvání byly na občany kladeny neměnné požadavky. Ústupky učiněné v zájmu srozumitelnosti dokládají, jak těžké je uchopit dobu bez jasně stanovených pravidel společenské hry, bez zřetelných hranic mezi povoleným a zakázaným. Odborné publikaci ale podobně dekontextualizovaný přístup dobré jméno nedělá.

Pro českého čtenáře bude čtivost knihy omezena její orientací na publikum neznalé československé historie a probíraných seriálů. Ve vztahu k vyprávění mají dlouhé a nikam nevedoucí shrnutí seriálových zápletek retardující účinek, stejně tak podrobné medailony vedlejších postav popisovaných událostí, jež mohly být pro zájemce zařazeny na konec knihy. Tato popisnost je vyvažována autorčinou schopností vybírat — díky její perspektivě cizinky — méně obvyklé dějinné epizody, které mohou rozšířit obzory i těch čtenářů, kteří normalizaci zažili nebo ji mají z české odborné literatury nastudovanou (rekonstrukce vnitrostranických sporů o interpretaci pražského jara a podobu televizního vysílání, připomenutí putovních výstav objasňujících, kdo byl skutečným viníkem pražského jara, ideologické zneužití názorů emigrantů navrátilých se z kapitalistických zemí).

Jakkoli Brenová dokáže poutavě převyprávět jednotlivé události, kapitoly spolu nekomunikují a není zřejmé, co má být jejich tematickým svorníkem. Televize jako ústřední téma například zcela absentuje v částech knihy zabývajících se vznikem *Poučení z krizového vývoje* nebo filozofickými koncepty chartistů. Trojice dějových linií, o nichž se ve své recenzi zmiňuje Václav Šmidrkal (politické dějiny, život a dílo Jaroslava Dietla, obraz české společnosti),¹³⁾ se nesbíhá v souvislý ar-

gumentační tok. Nakládání s některými motivy (polemika s životem v pravdě, depolitizace veřejného prostoru a propagace privatizovaného občanství, televize jako hlavní nástroj propagandy) je nedůsledné a jejich vztahování k televizním seriálům působí místy nuceně. Vinou neorganické provázanosti jednotlivých kapitol kniha nespĺňuje požadavky na semknutou studii jednoho tématu. Namísto toho se nám dostává řady samostatných příběhů a případových studií, z nichž autorka tu s větším, tu s menším úspěchem vyvozuje obecnější závěry o normalizaci.

Do anekdotického vyprávění o vzniku, podobě a průběhu normalizace se Brenová pouští bez vymezení teoretického rámce, reflexe diskursu, z něhož sama vychází, a představení výzkumné metody. Dozvíme se pouze, že svět socialismu chápe jako sémiotický konstrukt, na který se rozhodla pohlížet skrze dobovou televizní produkci. Její snaha porozumět tvorbě významů produkováných v kontextu strukturálních vztahů ovšem není vedena jasně rozpoznatelnou metodou. Nysystematická kombinace historické perspektivy s nástroji sociologie, gender studies nebo kritické diskursivní analýzy vede k chabě vyargumentovaným závěrům, vycházejícím navenek spíše z potřeby ilustrovat určitou tezi než z aplikace vybrané metody na zkoumaný materiál. Nejpatrnější je tento převrácený postup na kapitolách věnovaných *ŽENĚ ZA PULTEM* a *INŽENÝRSKÉ ODYSEJI*. V obou případech slouží seriály pouze jako brána k obecnějším úvahám nad normalizační adorací feminity, potažmo nad dobovou krizí maskulinity.

Autorčina neobeznámenost s teoretickými východisky kulturních, resp. televizních studií činí některá její zobecnění snadno napadnutelnými.¹⁴⁾ Obsah seriálů je zkoumán nezávisle na formě, zcela opomenuty zůstaly estetické kvality.

12) Například zmírňování důrazu kladeného na kulturní a společensky prospěšné trávení volného času započalo ve druhé polovině 60. let a můžeme jej tudíž chápat jako pokračování jistého trendu. Ohledně dalších fenoménů, které bychom mohli lokalizovat již v 50. a 60. letech, viz Martin Franc – Jiří Knápek, *Volný čas v českých zemích 1957–1967*. Praha: Academia 2013.

13) Václav Šmidrkal, *Česká normalizace v televizi. Dějiny a současnost* 36, 2014, č. 6, s. 45.

Tento redukcionismus je vzhledem k zaměření práce pochopitelnější než zplošťující pojetí dynamického vztahu mezi textem a divákem. Předpoklad kultivačních účinků televizního vysílání, vytvářejícího jednotlý proud názorů, představ a obav, by přitom větší zohlednění pragmatické funkce seriálů vyžadoval. Občané normalizačního Československa byli banalizováni na „hypnotizované publikum“ (s. 28), které si nemohlo vybírat, na co se bude v televizi dívat (volba ponechat televizi vypnutou nebo sledovat v pohraničních oblastech západní programy je opomenuta). Pouze na základě diváckých dopisů, k jejichž počtu a obsahu je podle autorky samotné „třeba přistupovat s jistou opatrností“ (s. 260), Brenová vyvozuje, že seriál NEJMILADŠÍ Z RODŮ HAMRŮ vyvolal „fanatické nadšení“ (s. 262) a „oslnil i skeptiky“ (s. 262). Smělou a nijak nereflektovanou redukcí heterogenní množiny osob různého věku, pohlaví a ideových stanovisek na jednotlou masu Brenová popírá několik desetiletí výzkumu na poli studií recepce. Dostatečně nezohledňuje, že lidé za normalizace nebyli pasivními objekty stranického nátlaku a ideologické indoktrinace, ale uplatňovali ve vztahu k režimu a jim schválených produktů rozličné vyjednávací strategie. Podobně překonaná je teze, že seriály měly „vyvolat identifikaci diváka s postavami na obrazovce“ (s. 238). Takto vedené úvahy svádí k tradičnímu výkladu pozdního komunismu, podle kterého vyplývaly neduhy doby z přejímání shora daných vzorců myšlení a jednání, nikoli ze samostatných rozhodnutí jednotlivců.

Vysoká sledovanost Dietlových seriálů je pro Brenovou důkazem jejich úspěšnosti a popularity. Přesnější by bylo interpretovat divácký zájem jako důsledek omezené programové nabídky a mediálního monopolu Československé televize.

Úsměvně v tomto světle působí citování zjištění typu „83 procent televizních diváků zapíná televizi na seriály“ (s. 245). Ani vysoký divácký zájem by neobjasňoval, zda příjemci mediálních obsahů s textem dále pracovali v souladu s dominantním diskursem. Mohli volit opoziční čtení a vybírat si jiné než preferované významy. Sledovat normalizační seriály automaticky neznamenal přijmout daný sociální řád. Opomenutí recepčního kontextu zpochybňuje autorčina východiska i závěry, neboť jakkoli nám podobně vedená analýza může prozradit mnohé o ideologických praktikách normalizační popkultury, nelze na jejím základě činit definitivní závěry o světě aktuálním a společnosti, která jej obývala. Seriály jistě mohly být jedním z konstitučních prvků normalizačního konsenzu, ale nezajišťovaly společenský pořádek samy o sobě, jak kniha implikuje. Brenová nerozvádí eventualitu, že glorifikace určitého způsobu života představovala nikoli cíl, ale pouze vedlejší účinek pořadů sloužících primárně k zabavení publika. Při této interpretaci by seriály koncept klidného života neutvářely, pouze by se mu přizpůsobovaly. Výzvu ke klidu a poctivé práci ostatně není třeba složitě dedukovat z kulturních produktů doby, stačilo by si přečíst pár titulních stran *Rudého práva*. Silně diskutabilní je domněnka, že snahou režimu bylo ztotožnit socialismus s nekonzumní seberealizací a „většina občanů popadla oficiálně schválenou hůl za nesprávný konec“ (s. 370). Skutečně nebylo prosazování konzumerismu strategickým záměrem vládnoucí strany? Nebyli ve skutečnosti obyvatelé socialistického bloku vedeni právě ke konzumnímu způsobu života, jak ve své knize *Konec experimentu* vyvozuje Michal Pullman?

Na autorčiny sklony „personalizovat“ dějiny a obecnější znaky doby vyvozovat z osudů kon-

14) Například její charakterizaci normalizačních seriálů jako těch, které rytmičují život diváků, vytvářejí vědomí sounáležitosti, pronikají do každodenní komunikace příjemců a jsou sledovány muži i ženami, bychom mohli vztáhnout na veškeré mýdlové opery nezávisle na specifickém časoprostoru. Viz např. Iva Bašlarová, Pro samé slzy uvidět. „Feminin“ televizní žánr soap opera a jeho publikum v procesu uvědomování si genderových identifikací. *Iluminace* 20, 2008, č. 4, s. 65–84.

krétních účastníků popisovaných dějů, doplácí zejména kapitola věnovaná Dietlovi. Ten zde poněkud jednostranně zosobňuje muže kolaborujícího s mocí, spisovatele, v jehož životě „lze najít podobnou morální lhovost jako v jeho seriálech“ (s. 293). Ad absurdum je snaha o Dietlovu demonizaci dovedena citací „usvědčujícího“ výroku, v němž se autor označuje za politického člověka, kterého bavilo psaní OKRESU NA SEVERU. V poznámkovém aparátu se dozvíme, že jako zdroj zde Brenové posloužil článek z internetových stránek Blesku. Kniha si protiřečí, když sama nabízí několik náznaků, jak zavádějící takto černobílé chápání Dietlovy osobnosti ve skutečnosti je. Zřejmě jenom kvůli příležitosti poukázat posléze na autorovu morální bezzásadovost je nám Dietl poprvé představen jako autor provokativní divadelní hry *Slečnu pro Jeho Excelenci, soudruzi!* Satirických počinů, které vzbuzovaly nelibost konzervativních komunistů, Dietl ve skutečnosti napsal pro divadlo, rozhlas a televizi více, za všechny vzpomeňme Brenovou zcela opomenutý seriál *PÍSEŇ PRO RUDOLFA III.*, v jehož epizodě natočené po 21. srpnu 1968 zazněla Modlitba pro Martu, píseň symbolizující později odpor proti sovětské okupaci. Vágní sdělení „neuspěl při stranické čistce“ (s. 250) nepostihuje, že byl Dietl, mimo jiné za účast na protiokupačním televizním vysílání, vyškrtnut z KSČ a vypovězen z Československé televize. Jeho kontakty s disidenty se za normalizace neomezovaly na přátelství s Ivanem Klímkou, o němž píše Brenová. Svého prominentního postavení Dietl využíval k finanční podpoře jiných disidentů a díla těch,

kteří nemohli publikovat, někdy zaštiťoval svým jménem.¹⁵⁾ Ze strany autorky nemuselo jít nutně o selektivní výběr fakt, nýbrž o pouhou neznalost, jak napovídá její přesvědčení, že DISPEČER (1971) byl první televizní seriál normalizační éry.¹⁶⁾ Přesto nelze přijmout tvrzení, podle něhož byl Jaroslav Dietl výlučným autorem normalizační zábavy propagující ideologii „privatizovaného občanství“. Přímoou cestu od autorského záměru k výslednému dílu neumožňoval již víceúrovňový schvalovací proces, popsán v knize jen kuse a způsobem, který naznačuje, že konečné slovo patřilo Dietlovi („následoval telefon Dietlovi a požadavek o změnu“, s. 271).¹⁷⁾

Výběr zkoumaných titulů vyvolává otázku nejen ohledně klíče, podle kterého autorka seriály vybírala, ale také ohledně podoby, v jaké jí seriály byly k dispozici (tj. kolik epizod a kolikrát mohla vidět). K proklamovanému výzkumu malých každodenních dějin si Brenová nevhodně zvolila seriály, jejichž protagonisté aktivně zasahují do dějin „velkých“ (předseda JZD, příslušník SNB, komunističtí funkcionáři). NEJMILADŠÍ Z RODU HAMRŮ, MUŽ NA RADNÍCI nebo OKRES NA SEVERU neodpovídají autorčině charakteristice divácky nejžádanějších „domácích seriálů“, v nichž by měli vystupovat členové rodiny izolovaní od společenského života. Rozpoznatelná deformace reprezentované reality v těchto titulech výrazně limitovala možnost ztotožnění diváků s postavami nebo situacemi a oslabovala potenciál seriálu plnit úlohu prostředku legitimizujícího pravidla nastaveného společenského řádu. Nerozlišování mezi seriály vykazujícími různou míru ideologic-

15) Irena Reifová – Petr Bednařík, *Obraz událostí roku 1968 v normalizačních seriálech Československé televize*. In: Radim Wolák – Barbora Kopllová (eds.), *Česká média a česká společnost v 60. letech*. Praha: Radioservis 2008, s. 55–65.

16) Opomíjí tím nejen Dietlovo třídní historické drama ALEXANDR DUMAS STARŠÍ, uvedené na obrazovky rok před DISPEČEREM, ale také několik seriálů, jejichž realizace sice započala na konci 60. let, ale musely již projít posrpnovým kontrolním řízením (seriál F. L. Věk byl v jeho důsledku zkrácen o celou epizodu).

17) V praxi byl ideově-tematický plán ČST na následující období předložen k posouzení ideologické komisi ÚV KSČ a svými poznámkami jej opatřilo také oddělení masových sdělovacích prostředků ÚV KSČ. Natáčení probíhalo pod dozorem vedení televize a průběžně probíhaly kontrolní projekce se zástupci dalších stranických organizací. Neexistenci cenzurního aparátu v celém procesu nahrazovala vnitřní cenzura autora samotného, stejně jako jeho dramaturga a šéfredaktora.

ké nasycenosti snižuje přesvědčivost tvrzení jako „postavy těchto seriálů [...] byly pokládány za věrohodné“ (s. 245). Disproporční přístup k jednotlivým počínům pak svědčí o autorčině neobeznámenosti s diváckou popularitou jednotlivých seriálů v normalizačním Československu, potažmo v současné České republice. Zatímco NEJMLADŠÍHO Z RODU HAMRŮ Brenová podrobně rozebírá na deseti stranách, oslavě socialistického zdravotnictví NEMOCNICE NA KRAJI MĚSTA, jejíž přetrvávající oblibu dosvědčující mimo jiné dvě polistopadová pokračování,¹⁸⁾ nevěnuje ani pět stran. Pokud chtěla autorka na základě svých zjištění poukazovat na kontinuitu normalizační a polistopadové kultury, nabýzely by se jako vhodnější studijní materiál ideologicky navenek méně zatížené počiny jako TAKOVÁ NORMÁLNÍ RODINKA (1971), CHALUPÁŘI (1975) nebo NÁVŠTĚVNÍCI (1983), plnící funkci relaxační zábavy spolehlivěji také díky své příslušnosti ke komediálnímu žánru.¹⁹⁾

Důkladný soupis logických rozporů, faktografických nepřesností a pochybení překladatelky Petrušky Šustrové ve své recenzi předložil Jaromír Blažejovský.²⁰⁾ Upozorním proto pouze na chyby, které Blažejovský ve svém textu nezmiňuje.

„Intimate theatre venues, most famously Prague's Theater on the Balustrades“ (s. 16) je nesprávně přeloženo jako „Intimní divadelní scéna nejskvělejšího pražského Divadla Na zábradlí“ (s. 43). V překladu se ztratil člen „The“ z názvu undergroundové kapely The Plastic People of the Universe (s. 105 a 181). Výraz „genialita“ je možná příliš silným překladem střízlivějšího „brilliance“ (s. 205 a 379). Zatímco Brenová o Werichovi

vi během podepisování Anticharty napsala, že „believed his participation remain low key“ (s. 106), v češtině se dočítáme něco zcela jiného: „pro vládu nebyla Werichova účast zcela zásadní“ (s. 205). Spojení „widely read article“ (s. 163) v anglickém textu neodpovídá českému hodně uznávanému článku (s. 304). Nešikovná syntax někdy prozrazuje nečeský původ textu: „normalizační režim obsahoval“ (s. 81), „minulost [...] se tudíž nedala zapomenout“ (s. 81), „Přestože se jeho první pokusy dočkaly odmítnutí“ (s. 250). Ve větě začínající „Už bylo po válce, ale oni s manželem a třemi syny pořád sedí v pronajatém domku [...]“ (s. 255) si odporují použité časy.

Autorka si protiřečí, když o Steklého satíře HROCH píše nejprve jako o úspěchu (s. 144), aby o stránku dále uvedla, že film byl „pro běžné diváky příliš složitý a nepodařilo se mu upoutat takovou pozornost, jaká se u politicky zaměřeného filmu obvykle očekává“ (s. 145). Tvrzení, že závěrečná scéna epizody 30 PŘÍPADŮ MAJORA ZEMANA nazvané STUDNA „vypadá jako z hollywoodského akčního filmu“ (s. 155), je zavádějící nehledě na to, jak široce si kategorii hollywoodských akčních filmů vymezíme. Představa kvalitativního rozdílu mezi „námi“ a „jimi“ bezpochyby není jenom „podstatou pozdního komunismu“ (s. 332), ale každé totalitní ideologie.

Jaromír Hrbek nespravoval resort kultury, ale školství (s. 96). Diskusní pořad brněnského televizního studia se nejmenoval Budu do toho mluvit! (s. 52), nýbrž MOHU DO TOHO MLUVIT? (nejedná se o chybu překladu, Brenová uvádí nesprávný český název v anglickém originále). Prověrky třídní a politické spolehlivosti proběhly před rokem 1969 více než jednou (v letech 1948,

18) NEMOCNICE NA KRAJI MĚSTA PO DVACETI LETECH (2003) a NEMOCNICE NA KRAJI MĚSTA — NOVÉ OSUDY (2008).

19) Ideologicky tendenční seriály jako MUŽ NA RADNICI nebo OKRES NA SEVERU se dle diváckého hodnocení v současnosti nacházejí na úplném konci žebříčku československých seriálů ze sledovaného období. Česko-Slovenská filmová databáze. Žebříček československých seriálů z období 1969–1989. Dostupné online: <http://www.csfd.cz/zebrický/specificky-vyber/?type=3&origin=197&genre=&year_from=1969&year_to=1989&actor=&director=&ok=Zobrazit&_form_=charts&show=complete>, [cit. 6. 11. 2014].

20) Jaromír Bláží, O normalizační televizi natvrdo / Zelinář a jeho televize. *Cinepur*, 2014, č. 92, s. 47–48.

1950, 1957 a 1958). MUŽ NA RADNICI není zasažen do Kunštátu, ale do Starého Kunštátu (s. 265). Posledním seriálem Jaroslava Dietla nebyly ROZPAKY KUČAŘE SVATOPLUKA (1984), několik měsíců po autorově smrti se poprvé vysílali SYNOVÉ A DCERY JAKUBA SKLÁŘE (1985) a Dietlovo jméno nalezneme také v titulcích koprodukční minisérie DER OCHSENKRIEG (1987). Citace v seznamu použité literatury nejsou sjednocené. U některých titulů je kromě roku a místa vydání uvedeno také nakladatelství, u jiných nikoliv. Podobně někdy jsou a jindy nejsou uváděna křestní jména autorů nebo stránky u citací z novin a časopisů. Chybí informace, že v češtině jsou dostupné také knihy *Imagined Communities (Představy společenství: úvahy o původu a šíření nacionalismu)*. Praha: Karolinum, 2008) a *The Little Czech and the Great Czech Nation (Malý český člověk a skvělý český národ)*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2001). Soupis citovaných seriálů není úplný (ani doplněný o data uvedení) a seznam filmů chybí zcela.

Přes ambicióznost snahy usouvztažnit televizní vysílání s vládní i genderovou politikou, občanskými hnutími nebo národní identitou, kniha zvolený přístup nedokáže obhájit, natož vytěžit jeho potenciál. Vinou nedostatečného zohlednění pragmatického aspektu komunikace mezi médiem a divákem, necitlivého nakládání s produkty dobové popkultury jako s esteticky bezvýznamnými artefakty a diskutabilní koncepcí knihy bez zřetelného argumentačního jádra a s vágními vazbami mezi jednotlivými složkami diskursu komunistické moci nebyl naplněn předpoklad, že normalizační narativ lze uspokojivě rekonstruovat za využití dramatických seriálů. Početné faktografické nedostatky a nedůsledná editorská práce v neposlední řadě vyžadují velmi obezřetného a lépe českého než amerického čtenáře. Paulina Brenová díky svému odstupu od prostředí zároveň nabízí podnětné úvahy, k jejichž ilustraci volí příklady, které česká historiografie opomíjí. Dokáže bez zaujetí kritizovat nedostatky elitářských chartistických úvah a pou-

kázáním na marxistická východiska jejich úvah vyvrací mylnou domněnku, že samizdatoví autoři stáli na pravé straně politického spektra.

Hlavní přínos knihy americké historičky spatřuji v tom, že nás poučuje o významu zpětné analýzy produktů nedávné éry. Reprezentace reality normalizační popkulturou může díky nasycenosti dnešního mediálního prostoru normalizační produkcí představovat jeden z významných konstitučních prvků národního vědomí. Normalizační televizní seriály umožňují lépe pochopit, na základě jakých myšlenkových vzorců a interpretačních rámců se dnes utváří vztah české společnosti k její minulosti. Pro důkladnější zhodnocení jejich současného významu je bezesporu potřeba rozkrýt, v jakých ideologických, historických či společenských podmínkách vznikaly. Úkolem pro české badatele je, aby se případně vydali stejným směrem, ovšem s lepší teoretickou výbavou a jasnější představou o cíli, ke kterému chtějí dojít.

Martin Šrajgr