

¹ V této úvaze používáme označení *fronta* (psáno kurzivou) šířeji, pro celý komplex jevů souvisejících se selháváním některých součástí zásobování. Označením *fronta* psaným běžným řezem máme na mysli frontu jako takovou.

² *Není Magi* (magazín *Aktuality* 1982). Dostupné na <http://www.youtube.com/watch?v=zQGO5t5e1ts>.

³ *Městská kronika Kyjova*, 1977 a 1981. Dostupné na <http://www.mestokyjov.cz/++var++mestokyjov/kronika/>.

⁴ Dodejme, že přerušování prodejní doby patří mezi komplex jevů fronty. Pro ilustraci: „Byla přece řada jiných a vážnějších nedostatků, jako časté porušování prodeje z důvodu příjmků zboží, zbytečně dlouhé inventury, opožděné rozvozy, nedostatek určitého zboží apod.“ (*Kyjov* 1981)

⁵ *Městská kronika Klučova*, 1961. Dostupné na <http://www.klucov.cz/kroniky/klucov/3str120.htm>.

Dokumenty

ADAM, Č.: Výsledky jednání ČNR pro obchod a dopravu o stavu vnitřního obchodu v hlavním městě Praze. In: *Stenoprotokoly ČNR, listopad 1972*. Dostupné na <http://www.psp.cz/eknih/1971cnr/stenprot/005schuz/s005006.htm>.

Kronika Milotice, 1977 a 1982. Dostupné na http://www.milotice.cz/kronika/03/77_04.htm.

Kronika Morkovce-Slížany, 1982. Dostupné na <http://www.morkovice-slizany.cz/soubory/mesto/1982/soubory/kapitolaz.htm>.

RAJDL, Lubomír: Hospodářství se zásobami v ČSSR a zvyšování nástrojů jejich řízení. In: *Aktuální otázky odbytu a zásobování*. Praha, Dům techniky ČSVTS 1987.

Romance za pultem: Průvodce po třech re-prezentativních prostorech normalizačních milostných příběhů

Ina Marešová

Každá ideologie funguje v principu velmi podobně jako lévi-straussovský intelektuální kutíl, pracující především s takovým systémem znaků a symbolů, které má v omezeném prostoru svého působení právě k dispozici. (LÉVI-STRAUSS 1996) Stejně tak v rámci konstruování určitého mýtu využívá lidská mysl již existující prostředky a během procesu utváření si je podle své momentální potřeby přizpůsobuje a přetváří. Ani komunistický režim nečinil nijak převratný objev, když se rozhodl přetavit kulturu, zejména pak tu televizní, v průmysl a s železnou pravidelností servírovat balíčky prefabrikované zábavy, dodávající šedivé každodennosti žádoucí příchod dramatickosti, emočního vzrušení a garance, že alespoň na obrazovce se něco nevšedního skutečně přihodí.

Pro takový úkol se jako nejdostupnější komunikační soustava jevila právě vizuální média, schopná v masovém měřítku budovat u diváků emocionální důvěru až závislost.¹ Takto užité umění totiž přeměňuje dílčí obrazy světa na znaky a nasycuje svět novými významy. Divák je postupem času přestává vnímat jako záměrné (pokud je vůbec kdy jako záměrné klasifikoval), neboť film a seriál mu nabízejí kopii reality, disponující natolik jejími charakteristickými znaky, že do jisté míry ztotožňuje viděné s realitou.

Produkce Československé televize se pokoušela konstruovat předkládaný obraz skutečnosti normativně, netvořila filmy a seriály o tom, jaký život je, ale jaký by měl být.² Snažila se, aby byla tato pseudorealita diváckou základnou vnímána jako žádoucí a co nejvíce skutečná, i když se třeba ještě nedočkala své realizace. Konstruovala tak představy, že vytoužená varianta skutečnosti je uskutečnitelná a snad již i uskutečněná, jenom ještě ne tady a teď.

Skryté apely se ve výsledku totiž ukázaly jako mnohem účinnější než pokusy o přímocaré aplikování norem a standardů v podobě proklamativních prohlášení,³ neboť ideové obsahy prezentované skrze emocionální lidských příběhů nutily diváka zaujmout ke sledovanému určitý postoj. Mimořádné efektivním nástrojem postupné adaptace diváka na požadované hodnoty a parametry socialistické společnosti se

stal seriál, který měl vzhledem k primitivním vysílacím časům platnost rituálu. Výsledný efekt byl ještě posílen tím, že po nekončném seriálové pěšince nebylo téměř nikdy úplné ticho, a tudíž nehrozilo nebezpečí, že konzumenti zůstanou nezdravě dlouho bez své pravidelné dávky emocí.⁴ Jakým způsobem přeskupoval pravidelný rytmus seriálu svým divákům časový režim, dokazuje rozpolcený pisatel, který si posteskl do *Rudého práva*: „Celý tento týden nás ve svobodné volbě časového rozvrhu omezuje Žena za pultem. Televize prostě vstoupila do našeho života s vehemencí korektora.“ (*Rudé právo* 30. 12. 1977: 6)

Pravidelné návody na tzv. socialistický způsob života znovu a znovu oživovaly oficiální diskurz a nabízely učebnicovou galerii následováníhodných vzorů. Tím byla po štěstí prahnoucímu divákovi podována hypotéza, že nápodoba kýženého vzoru v reálném životě dopadne i přes případné obtíže stejně idylicky jako na obrazovce.

Díky tomu, že jediná oficiální televize systematicky generovala filmy a seriály z různých pracovních prostředí, vytvářela rozličnou plejádu postav s žádoucími či nežádoucími vzorci chování. I když určité typy se objevovaly častěji, téměř pro každého obyvatele socialistického Československa se našel nějaký adaptabilní vzor. Míra vzorovosti se ovšem lišila, nevybízely-li postavy přímo k identifikaci, tak alespoň k nápodobě. Pouze výjimečně docházelo k otevřenému přiznání, že plně ztotožnění s postavou, jež byla vytvořena jako následováníhodná, není možné.⁵

Jak bude patrné ze zvoleného materiálu, zaciluje normalizační produkce nejen na určitý sociální typ hrdiny, nýbrž i na typ generační. V řadě nejznámějších seriálů (*Žena za pultem*, *Muž na radnici*, *30 případů majora Zemana* aj.) se jedná o zachovalého hrdinu ve středním až pozdějším věku, stráníka, potvrzeného účastníka Února nebo alespoň neúčastníka Jara, který i za cenu vlastních obtíží prokazuje dobrotu, solidárnost a nezištnou pomoc potřebným, byť ani takový hrdina není ušetřen omyly.

Pokud navíc taková postava prožívá milostný cit, nebo alespoň dobrodružství, demonstruje tím určité žádoucí kvality, jako například zjištění, že až vztahy uzavřené na základě zkušenosti, určitého věku a rozumu mají oproti mladistvým nerozváženostem naději na úspěch. Elementů, které napomáhají k vytváření obrazu ideálního vztahu, je celá řada. Hrdinové musí být nositeli určitého sociálního statusu, ideologického přesvědčení, s přiměřenými nároky na život a ujasněnou představou o míře dosažitelného štěstí. Absence byť jen jednoho z těchto elementů vede většinou když ne ke ztroskotání, tak alespoň k patřičným peripetiím, které bývají explicitně zobrazovány za stejným účelem jako jejich kladné protějšky.

V takových příbězích pracují normalizační filmy a seriály zvlášť rafinovaně i s kategoriemi času, potřebného k náležitému vývoji vztahu, a prostoru, kde by předpisový vztah měl, nebo naopak neměl vzniknout. Zejména druhá kategorie nabízí při bližším zkoumání řadu stereotypů, uplatňovaných se stejným úspěchem ve většině filmové i seriálové produkce zkoumaných sedmdesátých let, v níž záměrná konstrukce prostoru často slouží jako vodítko k dešifrování žádoucích významů.

Konceptualizace prostoru

Normalizační filmy a seriály se obecně vyznačují určitými společnými postupy v zobrazování prostoru. Velmi příznačně se z potřeby ukotvit konkrétní příběh v určitém geograficky ověřitelném prostoru vstupuje do fikčního světa skrze státoporné toposy a typické národní krajiny. Hraďany v zapadajícím slunci v normalizačním filmu jsou stejně časté jako letecký záběr Manhattanu v americkém krimi. Symbolické stavby Československa jsou nadto důsledně kombinovány s obrazy mládí a aktivního života, což spojuje historickou tradici a dynamickou současnost. Tuzemská filmová krajina proto bývá osídlena stejně výrazně špičkami kostelů jako komíny továren, zamlžena ranním oparem vycházejícího slunce stejně jako výfukovými plyny projíždějících aut.

Zdeněk Brynych ve filmu *Jakou barvu má láska* (1973) otvírá svůj příběh dlouhým pohledem na panoráma Prahy, pod nímž pulzuje hluchá doprava a spojuje tak ustavující prvek české státnosti s představou rozvíjející se průmyslové země. *Stín létajícího ptáčka* Jaroslava Balíka (1977) začíná v jasné identifikovatelné české krajinně obrazem zamilované dvojice, která fotografuje sama sebe na pozadí plynulé dálniční dopravy. Podobných příkladů, kdy se zobrazení určitých typů prostorů se symbolickou funkcí pokouší ukotvit příběh v prostředí více či méně podobném ideálnímu socialistickému státu, lze nalézt celou řadu. Stejně záměrně je zobrazen i prostor, v němž se odehrávají normotvorné milostné vztahy.

Základní nastavení hodnotového systému socialistického režimu umožňovalo klasifikovat jednotlivá prostředí jednoznačným znamením plus anebo minus. Vzniká-li mezi dvěma hrdiny milostný vztah přímo na pracovišti (prodejna, nemocnice, škola, městský úřad...) nebo na schůzi a nebrání-li mu nějaké zásadní okolnosti, mohou se diváci těšit na pěkný průběh a šťastný konec. Pokud se chemická inženýrka ve filmu *Jakou barvu má láska* pokouší nalézt partnera pro založení rodiny jako základu státu mimo zdravé pracovní prostředí, musí nutně ztroskotat.

si přicházejí odpadlíci velkoměsta pro radu k labužnickému pultu, aby našli porozumění nebo alespoň chápavé pokývání věčné barmanky Anny. Stinná oáza chránící před prachem a pískem sídlištních ulic, stejně jako rušná tepna.

Jedná se samozřejmě o přísně centralizovaný a hierarchizovaný prostor, kde se kolem mužského prvku v centru soustavy otáčí řada ekvivalentních ženských elementů a jen několik marginálně postavených mužů. Tento systém a zejména osoba vedoucího odkazuje k již dobře známému obrazu vůdce s atributem otce, majícího automatické právo vstupovat do věcí vedení obchodu stejně jako do osobních sfér svých dětí, které, ač se do jisté míry vykazují značnou substituovatelností, jsou jím vnímány jako individuality s konkrétními potřebami.

Prodejna vytváří téměř utopický dojem. Samotný seriál by už ani nepotřeboval repliky typu „dnes dovezli omylem dva tisíce čokoládových zajíců“ (*Žena za pultem* 04/1977) či „je tolik banánů, že už to ani nemám kam dát“ (*Žena za pultem* 03/1977), aby svou vizuální stránkou přesvědčil o nadbytku a snadné dostupnosti téměř jakéhokoliv zboží. Při bližším zkoumání se nicméně ukazuje, že regály sice plné jsou, ale pouze stejným druhem zboží ve velkém množství. Ačkoliv je v kolektivu neustále tematizován fakt, že se jedná o prodejnu exkluzivní, disponující neobyčejnými atributy jako například mramorovou podlahou či sprchami, je tento prostor vstřícný, otevřený a dostupný komukoliv zvenčí. Je schopen pokrýt nutriční i estetické potřeby širokých vrstev, z nichž všichni mohou na takový luxus vzněst oprávněný nárok. Celý prostor disponuje výraznou bezproblémovostí, jedinými konflikty jsou drobné nešvary humorného typu, karikující hamižnost, žárlivost či hádavost.

Právě tento prostupný, přátelský svět pohostinnosti, živého a zdravého lidského proudění se stává prvním dějištěm centrálního milostného vztahu. Z mírné výšky hradeb lahůdkového pultu totiž kraluje laskavá Anna, k níž jednoho počátečního dílu přichází potulný rytíř bez domova a bez večeře. I v tomto prostoru prodejny jinak přístupné jakékoliv osobě existuje určitá privilegovaná, intimní sféra za plexisklem oddělení lahůdek s omezeným přístupem. Teprve po dlouhém kroužení kolem styčného bodu a několika rituálních nákupech s letmými doteky rukou při předání uzenin je Karlovi dovoleno vstoupit do tohoto státu ve státě a učinit tak krok do osobní sféry Anny Holubové.

Počátek milostného vztahu se děje zcela v rámci genderových stereotypů a předepsaných rolí. Anna nabízí po práci vyčerpanému Karlovi porci meruňkových knedlíků. Jen takto legitimizovaným

symbolickým krokem, téměř až biblickým nasycením hladového, může být překonána bariéra veřejného a poloveřejného.

Muž v červeném emběčku

Stejným způsobem oprávněný je i následující posun. Základním Karlovým atributem je totiž červený automobil, do něhož počátku Anna vstupuje pouze za účelem pomoci třetí osobě v nouzi. Karel se zdá být mužem bez domova, který denně přichází do prodejny pro večeři, aby po několika kradmých pohledech a nesmělých větech zmizel do neznáma. Ve skutečném socialistickém Československu, stejně jako v tom seriálovém, představovala Škoda 1000 MB značku té nejmasovější produkce, téměř univerzální typ automobilu. Zatímco ulice kolem prodejny jsou plné bílých, okrových a jiných nevýrazných barev, je Karlova červená nepřehlédnutelným zjevem. Dlouhými záběry auta je tak Karel předem vyloučen z množiny běžné příchodců, neboť nese již před vstupem do prostoru prodejny výrazný znak, přestává být pouhým Nakupujícím mužem a stává se Mužem s červeným emběčkem.

Tento způsob charakteristiky skrze vlastnictví motorového vozidla nebo dokreslení atmosféry scény nezdá se být v normalizační produkci úplně neobvyklým. Jak už bylo nastíněno, jsou záběry přeplněných silnic, kolon stojících vozidel nebo rušných křižovatek často používány jako vstupy do fikčních světů. Do světů hospodářské a ekonomické vyspělosti, přitažlivé svobody a blahobytu, ačkoliv takové atributy by objektivní pozorovatel použil k popisu skutečného socialistického Československa jen stěží. Filmy jako *Stín letícího ptáčka* nebo *Romance za korunu* (Zdeněk Brynych, 1975) totiž hovoří o jediném, o totální automobilizaci celé země. Tento jev, ať už je prezentován ve filmu nebo v seriálu, se snaží ukázat plně modernizovaný civilizovaný stát s bohatou infrastrukturou. Režiséři často nešetří filmovým časem a osidlují československé silnice vozidly nejroztodivnějších druhů a velikostí, neboť „posláním Československé televize je (...) zobrazovat rozmanitost života společnosti a vyzvedávat nové jevy a procesy, které se v ní uskutečňují“.⁶

Ženy cestující do práce automobilem nejsou zobrazovány jako příznakový jev, kterým by byla označována určitá sociální vrstva, ale jako jev celospolečenský, neboť fungující průmysl plně uspokojuje nároky všech spotřebitelů. Masová doprava tak nehraje pouze tematickou roli, stává se naprosto běžnou kulisou. Proto se také novodobé milostné vztahy již neodehrávají v tradičních kulisách, ale jsou zasazovány

mimo jiné i do tohoto nového rámce. Lze vysledovat několik obecných funkcí, které automobil v normalizační filmové a seriálové produkci může naplňovat, a to jak v roli kulisy, tak i tématu.

Prvním typem je automobil jako prostor intimního sblížování a přiblížování. Při přesunu z místa na místo překonávají hrdinové nejen vzdálenost z bodu A do bodu B, ale i vzájemné citové bariéry, stejně jako Anna Holubová, která je po práci pravidelně odvážena stavitelem Karlem domů. Rytmus těchto cest nápadně připomíná kyvadlové hodiny a stává se pevnou součástí pracovního dne, stejně jako večerní zprávy. Ve chvíli, kdy Anna přijímá pozvání do Karlova auta, ocitá se v jeho prostoru stejně, jako se on ocitl v jejím, když pod záminkou ovocných knedlíků vstoupil za lahůdkový pult. Dojem intimity je navíc umocněn tím, že Karel se po většinu seriálu ukazuje jako postava domov patrně nemající. V rámci hodnotového systému seriálu je nepřípustné, aby Karel na počátku vztahu vstoupil do prostoru Anny na bytu nebo ji případně pozval do svého, a tak se vnitřek automobilu stává útočištěm, jediným sdíleným prostorem a je postupně přetvářen v jakýsi pseudodomov.

Stejně jako téká červené embéčko mezi prodějnou a domovem, tékají i fráze obecné platnosti mezi oběma postavami. Nabízí se chápat automobil jako prostor určitého bezčasí, motiv věčného poutnictví, nápadně připomínající mezihvězdné putování tam a zase zpátky. Oba rychle přistupují na určitý komunikační kód, v němž neustále recyklují motiv jediného společného prostoru automobilu. Anna odůvodňuje své citové dilema náklonností dětí k bývalému manželovi: „Jeden z nás není svobodný. I tady se mnou sedí moje dvě děti, ale potíž je v tom, že chtějí sedat v jiném autě.“ (*Žena za pultem* 05/1977) Jak již bylo zmíněno, jazyk dvojice se postupně mění v ustálené struktury nescoucí obecné pravdy o těžkosti života a zodpovědnosti jedince vůči společnosti. Jako by ani ve skutečnosti neexistoval jazyk privátní a jazyk veřejné sféry. Sem do červeného embéčka by dvojjazyčnost normalizace nikdy proniknout nemohla. Vzorová entita Anna nežije ve schizofrenii veřejného a osobního, ta totiž v seriálovém světě neexistuje.

Automobilové scény, opakující se prakticky v každém z dvanácti dílů nejméně jednou, nelze nesrovnávat s žánrovými očekáváními, která jsou pro tento typ prostředí nastavena. Dvojice jedoucí spolu v autě je zcela typickým prvkem soudobé americké produkce, nádherným a často využívaným toposem nescoucím v sobě řadu významů. Ani jeden však není v případě Anny a Karla naplněn. Jízdní vlastnosti nemají ohromit a dobýt ženu, akcentována je pouze praktičnost pohodlné

cesty domů. Hrdiny sotva čeká jízda do neznáma, neboť taková cesta není výrazem svobody a nespoutanosti, je jen naplněním potřeby odvézt ženu s těžkými nákupními taškami z práce. Cílem není za obzor ubíhající silnice a požitek z rychlosti, nýbrž dosažení vytyčeného bodu, sídliště, chaty, nejdále však rybníku za městem. Ačkoliv se Karel a bývalý manžel Jiří často setkávají u svých vozů, nestává se automobily ani prostředkem v souboji soků. Unikátnost, velikost nebo cena ve výsledku nefungují jako rozhodující argument, tudíž neplatí ani západní filmové klišé, že neobyčejný muž vlastní neobyčejný vůz. Československý neobyčejný muž totiž může vlastnit i tu neobyčejnější značku, a přesto zvítězit.

Pokud v tomto případě vnímáme automobil ve funkci pohybu horizontálního odněkud někam, lze stejně dobře sledovat vertikální sblížování po společenské ose. Film *Romance za korunu* režiséra Zdeňka Brynycha přináší řadu typizovaných schémat v předvídátelných konfiguracích. Kromě Karla Gotta a Helenky Vondráčkové v hlavních rolích zobrazuje motiv auta jako jednoho z prostředků nivelizace společnosti, díky němuž dochází ke sblížování hrdinů s odlišnými sociálními statusy. Film bezezybytku naplňuje představu socialismu o světě rovných, v němž učnové plní plán na výrobu magnetofonů značky Tesla, zpěvačky první velikosti vystupují v SSM a Karel Gott s Ladislavem Štáidlem po koncertě v Prioru chroupou klobásu u stánku, kde klobáskotá malinovka. Ke skutečnému souznění dvou sociálních vrstev však dochází až v momentě, kdy učeň Pída nastupuje do brouka Helenky Vondráčkové, čímž získává obdiv celého internátu a především lásku učnice Maruny. Uznání obou hvězd: „Ty už jsi vážně chlap, Pído,“ a možnost vstoupit do ohraničeného prostoru jejich malého automobilu mu otevírá pomyslný přístup na vyšší společenskou úroveň, dleje je jej mezi muže a tím naplňuje jakýsi rituál dospělosti.

Podobnou situaci zažije malý hrdina filmu *Můj brácha má prima bráchu* (Stanislav Stmád, 1975), když mu při autostopu zastaví nenápadný muž, o němž až po delší bodré konverzaci zjišťuje, že neznámý je vlastně sám ministr: „Vy si děláte legraci, vy jste fakt ministr? Protože to na vás vůbec není vidět. A víte, že jste docela prima ministr?“ Je to právě prostor automobilu, který přetváří postavu z vyšší společnosti v obecně platný symbol prostého lidového člověka.

Stejně jako prostředí proměny nebo sblížení může automobil fungovat jako atribut postavy. V *Ženě za pultem* je červené embéčko jasným znakem svobodného muže Karla, harmonická zelená patří manželskému páru, mladík s pochýbnou budoucností vlastní žlutou Škodu Rapid, která je podle lahůdkové Olinky „bičem na kočky“.⁷

Vlastnictví auta předznamenávající typ hrdiny však není jen seriálovou doménou. První záber filmu *Penelopa* (Stefan Uher, 1977) otvírá dlouhý pohled na osamocení vůz na podhorské silnici. Skrze nezdolitelný technický pokrok, který umožňuje i ženě vlastnit automobil, je architektka Eva zbavována tradičních genderových stereotypů a zobrazena jako soběstačná a na svém okolí zcela nezávislá. Sama iniciuje investigativní pátrání po zločinu, jejíž pak úspěšně vyřeší. Ačkoliv jde o ženu přiměřeně zralou, zobrazuje ji film jako stále aktivní, duševně mladou, jejíž jedinou vadou je nepřiměřená nezávislost, symbolizovaná neustálými přesuny z místa na místo, a z toho plynoucí osamocení, zlomené až ve chvíli, kdy je uzavřený prostor její bílé škodovky otevřen jiné osobě.

Žena a muž v bytě

Jak už bylo naznačeno, normalizační televizní tvorba přivedla milostné vztahy z veřejných prostor i do prostorů nejsoukromějších, a to do bytů. Stává-li se Anna Holubová zástupnou normalizační ženou, představuje i její byt určitý typ. Ačkoliv společnost sedmdesátých let se snažila být společností otevřenou a prostupnou, tvoří Annin byt v jistém smyslu pevnost, pravidelně dobývanou špehujícími sousedy ve snaze vysledit potenciální tajemství. Časté motivy zamykání, zabouchávání dveří a naslouchajících uší ukazují, že i vzorová entita jako Anna Holubová je nucena opevnit svůj svět neproniknutelnými zdmi. Dominujícími hodnotami vnitřního světa jsou však zcela předvídatelná prostota, vkusnost, pravidelnost a vzdušnost. Byt tvoří uspořádaný a přehledný systém, dokonce tak přehledně uspořádaný, že již po několika záběrech by divák byl schopen bez problému nakreslit půdorys. Jedinými narušiteli řádu jsou děti, neustále proměňující geometrický prostor v chaos, kterému matka okamžitě vrátí původní podobu.

Byt je výrazný svou neznakovostí, je tak neutrální, že téměř postrádá otisky svých obyvatel. Jediné příznakové atributy se nacházejí v pokojí dcery, jejíž rádio, psací stroj a výštky z novin odkazují na novinařskou činnost v SSM. Jako většina seriálových obytných prostorů je i tento přísně centralizovaný. Jeho středem se stává kuchyňský stůl, u něhož se konají rodinné porady, sešlosti a četné oslavy. Stejným způsobem funguje i prostor zázemí prodejny, kde se denně srocují pracovnicí jako rytíři kulatého stolu, aby zde rozhodovali o dalším chodu obchodu nebo slavili všemožná výročí. Byt Anny Holubové tvoří nekomplikovaný, systematický prostor, který, ač ve své podstatě postrádá znaky obydlí, je prezentovaný jako životu zcela vyhovující.

Pokud putují ti správní hrdinové těmi správnými prostory, doputují do šťastného konce? Nikterak překvapivě se odpověď na tuto otázku dozvěděl divák, jenž vydržel několika denní maratón s *Ženou za pultem*, vyšel s ní z prodejny, nasedl do červeného embéčka, později navštívil její byt a přes všemožné peripetie kývl spolu s hlavní hrdinkou v poslední scéně posledního dílu na Karlovu nabídku, odehrávající se nikoliv v prostoru bytu, ale opět v malé škodovce zaparkované před domem, z jehož okna vše pozorují šťastné děti. K perfektnímu obrazu je totiž potřeba i vyhovující rodinný model. Ten byl dlouho narušován přicházejícím a odcházejícím otcem Jiřím a ustaluje se teprve ve chvíli, kdy matka i děti společně legitimizují nového člena Karla, čímž činí rodinu kompletní.

Nastíněné prostory prodejny, automobilu a bytu se vyznačují výraznou typizací, potřebnou ke splnění předem daného účelu. Tyto záměrně zvolené kulisy mají potenciál konstituovat obraz milostného vztahu tak, jak je žádoucí. I když dochází k přiznání posouvání intimity do soukromého prostoru, jsou i tato prostředí nositeli požadovaných hodnot. Při zobrazování se ukazuje, že prostor konstituje normu nejméně stejně zásadní měrou jako jazyk nebo čas. V mnohých ohledech je dokonce účinnější, neboť nemusí působit na první pohled prvoplánově a je schopen obsáhnout řadu nepřímých apelů. Ponoření do dobře zobrazeného prostoru umožňuje divákovi stát se (byť jen zdánlivě) součástí fikčního světa a skrze to se snáze adaptovat na požadovanou normu.

¹ „Jako každý seriál současnosti přilákal i on k obrazovkám milióny diváků.“ HOLÝ, Josef: O posledním seriálu. *Rudé právo*, 5. 1. 1978, s. 5.

² „Také zábavná tvorba stojí před novými a náročnými úkoly – má vytvořit přes 400 premiérových pořadů, které by sobě vlastními prostředky vyjádřily a ovlivnily přítomnost, (...) ale také se nebály zvednout osten satiry proti všemu, co brání našemu postupu vpřed.“ Televize v roce 1978. *Rudé právo*, 9. 12. 1977, s. 7.

³ „O problémech Anny Holubové, prodavačky ve velké samoobsluze, se diskutovalo v zaměstnání, v tramvaji nebo jen na ulici, jedni chválili, druzí haněli. (...) Zvýšený ohlas a fakt, že se po delší době rozčetila hladina veřejného mínění obce televizních diváků, naznačují, že po delší době vzniklo dílo, které se vymyká běžné produkci.“ FRÜHAUF, Jiří: Ohlédnutí za *Ženou za pultem*. *Svobodné slovo*, 5. 1. 1978, s. 5.

⁴ „Sotva skončil zajímavý a svým zpracováním nesporně výlučný sovětský televizní seriál *Křížová cesta*, už národ usedal pravidelně k *Ženě za pultem*. A sotva dozněl poslední díl tohoto seriálu, představili se hrdinové další.“ Po seriálu seriál. *Svobodné slovo*, 13. 1. 1978, s. 4.

⁵ „Ve snaze co nejvíce přesvědčit diváky o kladných vlastnostech své hrdinky nechali ji zasáhnout do života několika jejích kolegů tak, že ani zpočátku nikdo z nás nepo-
chyboval o tom, že máme před sebou anděla.“ FRÜHAUF, Jiří: Ohlédnutí za Ženou za
pultem. Svobodné slovo, 5. 1. 1978, s. 5.

⁶ Z usnesení ÚV KSČ o stavu a nových úkolech Československé televize. 24. května
1960. Dostupné na http://www.totalita.cz/texty/s_ksc_uv_1960_06_24_01.php.

⁷ Žena za pultem. díl Listopad. Jaroslav Dudek. 1977.

„Jen my dva to své víme“: Láska nejen na sídlišti v perspektivě normalizační popkultury

Lukáš Borovička

*„V komunistické řeči vládne jakýsi řád, je to opravdu řeč o nějakém
světě, byť to byl svět imaginární, tedy určitý ideologický obraz světa.“*

(Petr Fidelius, 1998)

V této eseji se pokouším rozkrýt sémiotický prostor řeči popkultury
normalizačního Československa, respektive určitou část tohoto pro-
storu zaplněnou obrazy mládeže. Mou výchozí tezí je, že populární
kultura absorbovala řadu představ oficiálního ideologického diskursu
a nabídla je publiku ve formě srozumitelných narativů a obrazů.

Poměr „společnosti“ k „mladé, nastupující generaci“ shrnul Gustáv
Husák takřka programově: „Mladou generaci je třeba připravit tak, aby
nesla dále štafetu všeho čistého, ušlechtilého, revolučního a demo-
kratického z naší minulosti, aby dále nesla štafetu boje za lepší život
váni humanitních socialistických cílů, štafetu zápasu za lepší život
našich lidí.“ (ČMOLIK – VARHOLIK 1977: 3) V této perspektivě se
tedy mládež nachází kdesi vedle „společnosti“ a jejího „velkého po-
chodu“, musí být teprve přesvědčena k zařazení se do řady, musí být
vychována k boji za „pokrokové“ ideály.

Tato mytologemata tvoří rovněž určitou, ideologicky manipulativní
rovinu popkulturních textů. Neboť mýtus týkající se každodenního ži-
vota není vlastní jen pravici, jak se ještě v padesátých letech domníval
Roland Barthes.¹

Radost pod deštříkem

Iveta Bartošová a Petr Sepší stoupají ruku v ruce po schodech pane-
lového domu, s úsměvem na rtech mluví „hlídající“ sousedy a směřují
do svého bytu, který se chystají „zabydlet“. Taková je základní situace
zobrazovaná v klipu písně *My to zvládnem* (1984).

Nahlíženo sémioticky, tento popkulturní text nám sděluje, že mladí
milenci jsou sice na každém kroku kontrolováni, ale pro ně samotné
nejde o víc než o zábavnou hru spočívající v překonávání překážek,
vždyť řečeno slovy písně, „lepší je mít starostí pár, než nemít žádné.“²

Popkulturní obrazy normalizace (—●)

EDICE SCHOLARES
SVAZEK 24
Řídí Petr A. Bílek
a Vladimír Pistorius

Terilová kavalérie

Uspořádali Petr A. Bílek a Blanka Čínátlová
Typografii navrhl a písmy Melior a Blippo Black vysadil Lubomír Šedivý
Odpovědné redaktorky Hana Bednářová, Barbora Biňovcová,
Johana Breburdová a Magdaléna Hanušová
Jazyková redakce příspěvků Tomáš Vučka
Ve spolupráci s Ústavem české literatury a literární vědy FF UK v Praze
vydalo nakladatelství Pistorius & Olšanská, s. r. o., Pražská 128, Příbram,
v roce 2010 jako svou 45. publikaci
Výtiskla tiskárna Akcent, Špidrova 117, Vimperk
256 stran. Vydání první.
ISBN 978-80-87053-44-7

www.pistorius.cz

Tesilová Kavalerie

Popkulturní
obrazy normalizace



Vybrali a uspořádali
Petr A. Bílek
a Blanka Cínatlová

Scholares