

NORMALIZACE

sborník prací a rozhovorů pro Sokolovský filmový seminář 2006

Občanské sdružení DĚMONICKÝ KONĚK

NORMALIZACE

Sborník prací a rozhovorů pro Sokolovský filmový seminář 2006

Editoři: Tereza Hadravová & Přemysl Martinek

Grafická úprava: Alena Chadová, Lukáš Beneš

Tisk: Leben Bohemia Service, Sokolov

Vydalo Občanské sdružení DÉMONICKÝ KONÍK

T. G. M. 79, 357 33 Lohet

www.filmsokolov.net

První vydání, 2006

ISBN 80-239-7948-5

OBSAH

PROČ SE VRACET K NORMALIZACI?

TEREZA HADRAVOVÁ..... 1

TEXTY

NĚKOLIK NENORMÁLNÍCH POZNÁMEK O NORMALIZACI A LEDNÍČCE

JAN HADRAVA..... 5

NORMALIZACE A NOMENKLATURNÍ KÁDRY

KAREL HVÍŽDALA..... 6

PŘEDSTAVME SI „SOCIALISTICKÝ ZPŮSOB ŽIVOTA“:

IDEOLOGIE A ROZPORY V ČESKOSLOVENSKU LET 1969–1989

PAULINA BREN..... 13

PRINCIP A NORMA: ROBERT KALIVODA A ESTETICKÁ NORMALIZACE

JAKUB STEJSKAL..... 30

ARCHITEKTURA A OBDOBÍ NORMALIZACE

MARTINA SEDLÁKOVÁ A VLADIMÍR CZUMALO..... 40

ROZHOVORY

NORMALIZACE NÁS PŘIPRAVILA NA PŘÍCHOD POSTMODERNÍ FIKCE

ROZHOVOR S VLASTIMILEM ZUSKOU..... 55

NEJKRATŠÍ SPOJNICÍ DVOU BODŮ BYLA KŘIVKA

ROZHOVOR S FILMOVÝM HISTORIKEM BORISEM JACHNINEM..... 60

MNĚ SE TAK NECHCE O TOM MLUVIT!

ROZHOVOR SE SPISOVATELEM A FEJETONISTOU LUDVÍKEM VACULÍKEM..... 64

...CO VÍCE POVÍDAT

ROZHOVOR S PROFESOREM SOKOLOVSKÉHO GYMNÁZIA PETREM KAŠPAREM..... 70

Má-li Sokolov nějakého genia loci, pak jeho jménem je normalizace. Sokolovský filmový seminář divákům dosud nabízel spíše možnost úniku před městem. Filmy o hrdinech, muzikály a nakonec i horory zvaly do světa jiné, libivější nebo alespoň smysluplnější skutečnosti, než je ta normální a – v případě Sokolova – i dokonale znormalizovaná všední realita. Letošní, šestý ročník semináře však vyzývá k právě opačnému pohybu. Jeho návštěvníci se pokusí – mentálně i fyzicky – opustit ztemnělý kinosál, vzdají se celuloidové fascinace a obětují bezpečí fikce. Bude jim dána možnost vidět a prozkoumat normalizaci, uvažovat o tom, jaká je minulost, do které se narodili, a co z ní ulpělo v lidech, ve světě, v umění.

K tomu, co se dělo (nebo spíše, s Vaculíkem řečeno, nedělo) v Československu v sedmdesátých a osmdesátých letech, je možné zaujmout celou řadu postojů, z nichž několik zaznívá i v tomto sborníku. Pro některé autorky a autory byla „normalizace“ pobídkou k cestě za klíčovou problematikou jejich disciplíny. Martina Sedláková a Vladimír Czumalo tak normalizaci „použili“ jako ilustraci rozlišení stavby od architektonického díla; jejich studie však obsahuje i pointu praktičtějšího ražení: s využitím tohoto rozdílu mohou mluvit nejen o stavbách, které za normalizace převažují, ale také o normalizační architektuře, již současná politika povšechného ztracení hrozí zánikem. Podobný impuls dala normalizace Jakubu Stejskalovi. Ten ve svém článku představuje Kalivodovu kritiku „estetické normalizace“, kterou charakterizuje povýšení normy na úroveň estetického principu.

Z akademických kruhů pochází také článek Pauliny Bren, jejímž referenčním „textem“ je život a dílo Jaroslava Dietla a zákulisní diskuze o Čs. televizi. Autorčin přístup, který nemůže být pro svou lokaci jiný než distancovaný, charakterizuje velmi autentická touha proniknout do normalizační všednosti a vědomí, že texty, které lze najít v archivu – ať už to jsou texty undergroundu či stranické materiály – o ní poskytují jen velmi neúplný obraz.

I Karel Hviždala se ve svém textu vztahuje k žité skutečnosti sedmdesátých let, avšak jeho východiskem je vzpomínka. Jeho živé vyprávění o normalizaci provází snaha distancovat se, nahlédnout tuto zkušenost a její důsledky zvnějšku a získat nadhled nad minulou i současnou situací českého národa.

Letošním bonusem k textové části jsou čtyři rozhovory. Vlastimil Zuska je zpovídán na téma vztahu ideologie a kultury, Boris Jachnín se – v rozhoru, který se snad nejintimněji dotýká tématu samotného semináře – vyjadřuje k situaci československého filmu za normalizace.

Četba posledních dvou rozhovorů – s Ludvíkem Vaculíkem a Petrem Kašparem – může vyvolat otázku, kterou jsem použila pro název tohoto úvodu a jež zatím zůstala bez odpovědi. Město, ve kterém podle podtitulku novinové fotografie ze sedmdesátých let roste jedno sídliště za druhým a jehož okraje olizuje doly zjizvená krajina, může snad touto odpovědí být.

-- //TEXTY// --

Tereзка mně říká, abych napsal úvod k Normalizaci, a já se snažím, ale nejde mi to. Nemohu začít. Pišu takové fráze, jako že Normalizace vše pohltí, že námi prorostla, že jsme její děti a nikdy se jí už nezbavíme. Nemohu ji zachytit. Poletuje kolem mě jako nějaký neviditelný netopýr. Nemá rozměr. Nebo? Otvírám ledničku, a je to tady. Normalizace je v ledničce. Má rozměr ledničky. A já ji sním.

Uvažovat o Normalizaci je vzpomínat na zapomenuté. Normalizace je Velká zapomínka. Ve velké většině jsme se chovali jako srabi. A tak jsme ji vytěsnili anebo ji svedli na okupaci. Jistě, okupace vytvořila základní rámec, ale obsah a formu jsme jí dali sami, ti, kdo normalizovali, i ti, kdo byli normalizováni. Své role si nakonec střídali.

Normalizace byla všude a zároveň byla vedle. Většina z nás si řekla, že nemůže ovlivňovat věci veřejné. Normalizace byla náš život vedle. S tím se nedá nic moc dělat, řekli jsme si. Je to přírodní zákon, učili jsme se. A tak jsme se vedle sebe a mimo sebe školili, tleskali, chodili do průvodu, udávali a znovu tleskali. A proto dnes o tom nevíme. To nebyl náš život, ten začínal až za zavřenými dveřmi domova. U telky. U pivka. Ale pozor: Normalizace číhala v ledničce.

Taky se dalo před Normalizací utíkat. Musel jsi však vzít nohy na ramena a mít hlavu v oblacích. Musel jsi mít prázdnou ledničku. Musel jsi chtít žít. Vymotat se z těch ostatných pavučin a utéct fyzicky nebo duševně.

Normalizace se jednoho dne osamostatnila. Někdy v osmdesátých letech už nepatřila nikomu. Její idea byla naplněna, a přesto tady zůstávala. Mladí muži jí šli v ústřety. Hlásili se dobrovolně do prvních řad. Ale pozor: chtěli víc. Chtěli víc ledniček, lepší auta, hezčí ženy. Mladí úspěšní muži – naše budoucnost.

A nakonec se jim to povedlo a cestou k větším ledničkám, západním rychlým autům a krásným ženám vzali s sebou – jako krásný přívěsek – svobodu. A to se povedlo. Sbohem mládí. Sbohem Normalizace.

Jan Hadrava je členem rady občanského sdružení Démonický koník. Za normalizace pracoval v čistírně odpadních vod a na Kulturním středisku v Sokolově, kde uspořádal dvě výstavy současného umění (Sopko, Načeradský, Němec, Rittstein ad.). Po roce 89 byl deset let loketským starostou, později senátorem.

Kdysi jsem viděl film, v němž byla scéna, jak odcházejí rakouští vojáci z Jižních Tyrol. Když poslední důstojník překračoval na koni hranice a místa rakouských vojáků zaujímali italští karabiniéři v operetních uniformách, kteří jim byli v patách, místní sedlák se naklonil ke svému synovi a pravil: „Pamatuj, hochu, na tom koni od nás odchází Evropa.“

Tato scéna mi v hlavě splývá se vzpomínkou z dětství, v níž pan školník Dejmek v roce 1948 sundával v naší třídě ze stěny obrazy T. G. Masaryka a Edvarda Beneše a na tytéž skoby pověsil obrazy J. V. Stalina a Klementa Gottwalda. Pak štafle o kousek poponesl, opatrně ze stěny sňal kříž a na jeho místo pověsil nástěnku s usmívajícím se umolousaným horníkem v bekovce s nápisem: Já jsem horník, kdo je víc. Školník pan Dejmek nás svými úkony odpojil od Evropy symbolizované suveréními státníky a křesťanstvím. Ve třídě visel cizí diktátor se svým slouhou a umělý hrdina, karikovaný úderník. Symboly našeho evropanství spolu se spoustou kvalitních lidí, knih, obrazů a muziky byly odsunuty z veřejného prostoru.

Český svět byl natřen šedivou barvou. Zmizeli usměvaví hokynáři, kteří dětem rozdávali při každém nákupu kuličky, a na jejich místě vyrostla Bratrství s pořadovými čísly. To naše mělo číslo 237 a obsluhovala tam nasupená tlustá prodavačka. Hostince se proměnily v agitační střediska a z bordelu se stal Ústav národního zdraví v Praze 4. Bio Rokoko v Rooseveltově ulici se proměnilo na kino Tatra v Tábořské ulici, kde místo amerického barevného filmu Lassie se vrací hráli Čínské jaro a Vítězství u Stalingradu.

Něco podobného se opakovalo ještě jednou po roce 1968. Nově se probouzející náznaky suverenity a lidé se znovu napřímenými charaktery museli zmizet. Hřbitov se stal opět ideálem. Kdo nesignalizoval ochotu ke sebezmražení a sebeponížení, musel odejít z veřejné scény.

Nová moc, která se dvakrát zmocnila správy státu za pomoci cizích vojsk, měla jediný cíl: postarat se o to, aby naše naděje v sílu historické paměti zůstaly jen iluzí. Místo aby paměť integrovala, jak na to upozornil třeba Umberto Eco, byla vykořeňována, oddělena od života, konjunkturálně zabalena a prodávána za peníze či za politický profit. Po 21. srpnu 1968 byl tento obchod s historií prohlášen opět za normu, ač normální je paměť mít a chránit ji, a o této době se začalo hovořit jako o tzv. normalizaci.

Aby k tomuto procesu mohlo snáze dojít, museli tehdejší mocní poškodit ještě jedno slovo, místo o intelektuálech začali hovořit o inteligentech. Toto slovo vymysleli v polovině 19. století tzv. revoluční demokraté v Rusku jako označení pro skupinu, která byla vyzbrojena vzděláním a která měla vést lid k osvobození. Stejně jako byla vykastrována paměť, bylo redukováno původní poslání intelektuála. Inteligenti byli jen ti z intelektuálů, kteří byli ochotni sloužit vládnoucí ideologii. Podle historiků proto mezi inteligenty nikdy nepatřil například Mendělejev, svými názory se jim nehodil.

Inteligent se liší od intelektuála bytostným přesvědčením, že je „majitelem“ pravdy. Intelektuál pravdu nikdy nevlastní, je jejím věčným hledačem, ochotným se kdykoliv přiznat, že se mýlil. Intelektuál klade nebezpečné otázky, inteligent je majitelem jediné správných odpovědí.

Tzv. normalizace stála právě na inteligentech, kteří prodali paměť národa i svou vlastní za peníze a různé výhody a přesvědčili i sami sebe o tom, že jsou majitelé jediné možné pravdy za dané geopolitické situace. Aby tak mohli učinit, museli znásilnit jazyk, a tak pod pokličkou totality se většina slov pozvolna deformovala, zněla groteskně, rozpadala se a dostávala jiný obsah. Někdy zcela opačný, než měla původně. Adam Michnik rád citoval Lampedusa, který říkal: „Nejdůležitější slova nejde křičet.“ Když lidi donutíte, aby tak činili, často používaná slova se vyprázdní, stanou se z nich jen fangličky a nelze jimi myslet.

V pozůstalosti Leonida Brežněva, který byl v roce 1968 předsedou Ústředního výboru Komunistické strany Sovětského svazu, se našlo nepodepsané memorandum ze srpna téhož roku, zveřejněné v Izvestiji 22. srpna 1995, následujícího znění:

„Nastolení vojenské kontroly nemůže samo o sobě vést k dosažení vytyčených cílů [v Československu] ... Musí být doplněno politickou a administrativní kontrolou. To znamená – musíme se nejrozhodnějším způsobem vměšovat do československých záležitostí, vykonávat nátlak ve všech možných směrech, vznášet nejužtímativnější požadavky ... Politická situace v Československu je sice již tak dost komplikovaná, ale musíme dělat všechno, aby se stala ještě komplikovanější.“ Toto memorandum je možné považovat za instruktážní návod k provedení tzv. normalizace.

Plán tzv. normalizace, někdy také konsolidace, tedy upevnění sovětského panství v Československu (toto označení přeložené do češtiny upevňovalo více skutečnosti), byl vyložen v materiálu datovaném 6. září 1968, jehož hlavním autorem byl Alexander Jakovlev (později otec glasnosti, jak vidno, žádný demokrat, ale technolog moci), tehdy vedoucí oddělení propagandy sovětského ústředního výboru. Dokument podle profesora Karla Durmana shrnoval dosavadní výsledky srpnové propagandistické činnosti, jako bylo vydání dvou a půl milionu letáků zdůvodňujících invazi, a navrhoval také, aby byla uvedena do provozu rozhlasová stanice mluvící jménem československých ideologických pracovníků oddaných věci socialismu. Tak se zrodilo rádio Vltava, které mělo za cíl dále kompromitovat a odhalovat antisovětské osobnosti a organizace v ČSSR. Tzv. normalizaci předcházely různé podvrtné akce (jako třeba rozbití výlohy Aeroflotu na Václavském náměstí v roce 1969 po vítězství našich hokejistů, vyprovokované tajnou policií) a nátlaky všeho druhu (od způsobů oblékání a úpravy účesů až po snahy, aby všichni zaměstnanci centrálních úřadů byli členy třeba Svazu československo-sovětského přátelství, tedy aby byli poníženi tím, že se manifestačně přihlásí k přátelství s okupanty).

Za nejdůležitější úkol v daném momentu označoval dokument posilování a rozšiřování autority prezidenta generála Ludvíka Svobody, který za druhé světové

války velel československým jednotkám v Sovětském svazu a vrátil se přes Duklu do ČSR. Tento akt měl sehrát rozhodující roli pro rozštěpení té části československého vedení, která se v roce 1968 tak či onak ztotožnila s polednovou politikou Pražského jara, tedy s tzv. socialismem s lidskou tváří, který se pokoušel zavést v ekonomice prvky tržního hospodářství, uvolnit cestování a dát větší svobodu umělcům. Všechny ústupky učiněné sovětskou stranou v Praze měly být výlučně – spjaty s prezidentovým jménem, nikoliv s Dubčekovým. Alexander Dubček měl být zcela odepán jako nespolehlivý, protože se stal symbolem změn. Celková kádrová politika okupantů měla být založena, a také nakonec byla, na navazování všemožných kontaktů, aby tak byli objeveni ochotní spojenci i mezi dosud poměrně neznámými jednotlivci, a izolování nepoužitelní, tedy ti, kdo nebyli ochotni zradit sami sebe a svou čest, a především Dubček.

Kreml vsadil na několikrát historicky ověřenou pasivitu českého obyvatelstva, kvůli které již za Rakousko-Uherska nedošlo ani k velké asanaci Prahy na konci 19. století. Vídeň se po zkušenostech z roku 1848 nebála revolučních nálad a nepotřebovala v Praze bulváry, které původně měly sloužit hlavně rychlému přesunu většího množství vojáků proti revolucionářům ve velkých městech. Na rozdíl třeba od Polska jsme i za německé okupace byli spíše pasivní a Kreml počítal s tím, že historické vzorce chování se moc nemění a, jak známo, nemýlí se. Alexander Dubček byl nejprve bez protestů politických elit i veřejnosti poslán do Turecka jako velvyslanec a pak normalizaci přežil jako nákupčí jedné firmy v Bratislavě.

Na místo Dubčka nastoupil bývalý komunistický vězeň a bratislavský advokát dr. Gustáv Husák, který se po smrti generála Svobody stal i prezidentem. „Prezidentem zapomnění“, jak ho přesně pojmenoval Milan Kundera, protože to byl právě Husák, který nejbedlivěji dohlížel na to, aby docházelo k co nejhlubšímu vykořehování paměti. Ze všech satelitních státníků byl v tomto směru nejkrutější, a proto také, jak připomněl profesor Durman, stál na žebříčku těchto politiků na posledním místě, i za Ceausceskem. Dr. Husák byl dle znalců malicherný, pomstychtivý a mocí posedlý komunista, ochotný v zájmu svého přežití na špičce moci učinit cokoli kromě poprav. Nechal uvěznit i svého přítele a rektora Vysoké školy stranické Milana Hübla, který ještě po odstranění Dubčka byl hlavním Husákovým advokátem mezi stranickými liberály.

Václav Havel se v dopise Gustávu Husákovi ze dne 8. dubna 1975 ptá: Můžeme naši společnost považovat za zkonsolidovanou? A hned si odpovídá: „Odvažuji se tvrdit, že navzdory všem vnějším libivým faktům – vnitřně naše společnost nejen vůbec zkonsolidovaná není, ale upadá naopak do stále hlubší krize, do krize v lecčems nebezpečnější než všechny krize, jež z naší moderní historie pamatujeme.“ Václav Havel si pak klade otázku, proč se lidé chovají tak, jak se chovají, a říká: Žene je k tomu strach. „Ze strachu, že přijde o své místo, vyučuje učitel ve škole věci, kterým nevěří, ze strachu o svou budoucnost je žák po něm opakuje, ze strachu, že nebude moci pokračovat ve studiu, vstupuje mladý člověk do Svazu

mládeže a dělá v něm vše, co je třeba, ze strachu, že jeho syn nebo dcera nebude mít potřebný počet bodů v obluďném politickém bodovacím systému, přijímá otec nejrozmanitější funkce a dělá v nich „dobrovolně“ to, co je žádáno. Ze strachu z případných následků se lidé účastní voleb, volí v nich navržené kandidáty a tváří se, jako by ten obřad považovali za skutečné volby, atd.“

O pár stránek dál čteme: „Je-li strach v pozadí sebeobraně snahy člověka zachránit to, co má, pak stále častěji můžeme pozorovat, že hlavním motorem jeho útočné snahy získat to, co dosud nemá, se stává sobectví a kariérismus. Zdá se, že málokdy v poslední době dával společenský systém tak otevřeně a bez zábran příležitost uplatnit se lidem ochotným hlásit se kdykoliv k čemukoli, pokud jim to přináší užitek, lidem bezzásadovým a bezpáteřným, ochotným z touhy po moci a osobního prospěchu udělat cokoli, lidem lokajského založení, kterým nevadí jakékoli sebeponížení a kteří jsou kdykoliv připraveni obětovat své bližní i vlastní čest příležitosti zalíbit se mocným. Za těchto okolností není náhoda, že tolik veřejných a mocenských funkcí je právě dnes obsazeno známými kariéristy, oportunisty, hochštaplery a lidmi s máslem na hlavě. Anebo typickými kolaboranty, to jest těmi, kteří mají zvláštní schopnost za jakékoli situace vždy znovu přesvědčit sebe samé, že svou špinavou prací takzvané něco zachraňují, nebo že alespoň zachraňují horší, aby obsadili jejich místa.“ A my můžeme dodat, že totalitní režim tyto lidi nazýval krycím jménem „nomenklaturní kádry“.

Rozdíl prvního puče z roku 1948 a druhého po roce 1968 je evidentní: Zatímco první se uskutečnil po vítězném tažení sovětské armády proti nacistům, tedy sice na dobytém území, ale bez přímého vojenského zásahu do následujícího politického vývoje a za podpory části obyvatelstva, která věřila v lepší sociální perspektivu, druhý komunistický puč se odehrál po okupaci Československa sovětskou armádou, která se opěla o malou skupinu buď hloupých, či vypočítavých lidí, kteří vytvořeným strachem ovládali většinu obyvatelstva.

Dovolte mi připomenout jeden obraz z doby tzv. normalizace, na který jsem se mohl dívat dlouhou dobu v Praze-Dejvicích, kde jsem do roku 1978 bydlel. Na třídě Jugoslávských partyzánů, kousek od kulatého náměstí, bylo řeznictví, v němž vedoucí prodejny vždycky, když bylo třeba, vystavil nad konzervy s paštikami a prasečí hlavou s citronem v hubě heslo Se sovětským svazem na věčné časy a nikdy jinak a vůbec o tom heslu nepřemýšlel a ani mu nevěřil. Nejspíš ho vůbec nezajímalo. Na nejvyšší, jak kdysi připomněl Václav Havel na případě svého zelináře, který vystavoval zase heslo Proletáři všech zemí, spojte se, jen signalizoval vrchnosti svou ochotu přizpůsobit se a poslouchat. Režim za to měmu řezníkovi zase dovolil přiměřeně okrádat své zákazníky a jezdit volvem, o kterém věděl, že by si na něj z platu nemohl nikdy vydělat. A kousek od jeho zaparkovaného stříbrného auta před řeznictvím bylo na rohu kulatého náměstí slepé průčelí domu, jehož nová a nekvalitní omítka, inzerující podnik Barvy a laky, opadávala, a za ní na nás pomrkávala obrovská Baťova lesknoucí se hnědá polobotka. Vynucená umělá hloupost vystavené-

ho hesla byla najednou vystavena konkurenci spolehlivého švédského auta značky Volvo a dobře provedené reklamy z první republiky na kvalitní boty firmy Baťa a v té konkurenci nemělo nakaširované heslo šanci obstát. Umělý svět po druhém puči či tzv. normalizaci už byl jen vypůjčenou omšelou kulisou z divadelního fundusu. Aprotože ani propagandisté už tomu heslu nemohli věřit, za původní slogan, už snad jen kvůli tomu, aby u bezpečovali sami sebe, dodali: a nikdy jinak. Kdybych se jich zeptal na důvod, odpověděli by nejspíš dobovým rčením: „Co nadělaš, dětma nezatopíš, a to tak, že fest.“ Přirozený jazyk pečel absurditu stejnými ústy a bez uzardění.

Zatímco řezníkovi a zelináři stačilo, když v pravidelných předepsaných intervalech hesla vystrkovali na předem určená místa, od zaměstnanců státního aparátu se podle hierarchie požadovalo víc a svou loajalitu museli prokazovat rituální ochotou, při níž byli nuceni k nějakému druhu okázalejšího sebeponížení. Začalo to tím, že brzy po okupaci Československa musel každý takový člověk před prověřkovou komisí říci, že nešlo o vpád cizích vojsk, ale o bratrskou pomoc, s kterou bez výhrad souhlasí.

Průběh tohoto sebezničujícího rituálu pošlapávající duše, čest a slovo zaměstnanců měl v různých institucích různé formy, ale i když v některých výjimečných případech, přišla-li před komisí již trochu vyzrálější a pevnější osobnost, se členové komise ze studu raději z místnosti vytratili a nechali výkon ponížení jen na předsedovi, a ten si pak s dotyčným povídal třeba jen o fotbale, jenže už pouhá účast a vstup do prověřovací místnosti byly svým způsobem odporným ponížením a signalizovaly ochotu se přizpůsobit.

V Bratislavě jsem osobně zažil šéfa prověřovací komise v nakladatelství Mladá léta, který den před prověrkami obcházel redaktory, na kterých mu záleželo, a instruoval je, jak se mají chovat, aby je nemusel propustit z práce. Říkal jim, klopte oči a mlčte, to mně stačí. Rituál byl ale dodržen a snižoval lidské sebevědomí a účastníky ponižoval. Lidé si sami sebe přestávali vážit. Věděli, že tímto krokem podali ruku čertu, který příště bude od nich vyžadovat víc. A taky vyžadoval. Nemýlili se a začali kvůli tomu sami sebou opovrhovat.

Aby si lidé s plnou odpovědností neuvědomovali, co se to vlastně s nimi děje, musela moc v tzv. znormalizované společnosti poškodit veškeré nástroje sloužící sebeuvědomění a sebereflexi, tedy především kulturu. Kultura je jedním ze základních nástrojů našeho sebeuvědomění, otevírá cesty k pravdě, a proto musela být jako jedna z prvních znásilněna a proměněna ve sterilní službu vládnoucí vyčpělé ideologii.

Do redakcí týdně a někdy ještě častěji chodily příkazy, o čem se nesmí psát a jaká slova se nesmějí používat: místo okupace se muselo používat sousloví bratrská pomoc pěti spřátelených armád, místo okupační armáda se mělo psát o dočasně umístěné armádě a z lidí pečujících o přesný jazyk se stali zaprodanci imperialismu. Prostor pro autentickou reflexi se neuvěřitelnou rychlostí zmenšoval a z tohoto sebezničujícího prostředí nebylo skoro úniku.

Po výpovědi z Mladého světa jsem díky stínovému řediteli nakladatelství Albatros, básniku a překladateli Ladislavu Fikarovi, který, ač byl otcem nové filmové vlny a zasloužil se o slušný ediční plán nakladatelství Československý spisovatel, nesměl už mít v roce 1970 ani vizitku na dveřích, nastoupil s úlevou do tohoto podniku. Bohužel mé vydechnutí trvalo jen krátce. První práce, kterou jsem musel vykonat, spočívala v likvidování titulů, které z ideologických důvodů byly vyřazeny z edičních plánů. Stal jsem se sám nástrojem tzv. normalizace. Zabíral jsem vydání titulů, které byly evidentně kvalitnější než ty, které se pak dávaly do výroby, pokud nešlo o klasiky. Stal jsem se spolupachatelem.

Připomeňme, že v té době stovky spisovatelů a novinářů nesměly publikovat a vykonávat své povolání, desítky časopisů byly zakázány, výstavní politika byla ostře kontrolována stejně jako repertoárová politika v divadlech či ve filmových ateliérech, a hlavně byla zcela přetřhána komunikace s okolním světem, která se zejména v druhé půlce šedesátých let začala čile rozvíjet. Mnohdy mohla ještě navazovat na osobní styky z doby před rokem 1948. Skutečná kultura se přestěhovala do podzemí, do samizdatových edic, uměleckých ateliérů, kde se konaly neoficiální výstavy, a do emigrace, kde vznikla exilová nakladatelství Sixty-Eight Publishers manželů Škvoreckých v Torontu, Index Adolfa Müllera a Bedřicha Utitze v Kolíně nad Rýnem, Konfrontace Petra Paška v Curychu, Rozmluvy Alexandra Tomského v Londýně a řada dalších.

V Československu byla sebereflexe zakázaná a to se tzv. normalizaci podařilo poprvé od dob národního obrození, jak podotkl tehdy Václav Havel. Dr. Gustáv Husák and company vystavil „zatykač na kulturu“. Evropa hovořila o „Biafře ducha“.

Vrátíme-li se k dopisu Václava Havla dr. Gustávu Husákovi z 8. dubna 1975, najdeme tam tuto otázku: K jak hluboké zítřejší duchovní a mravní impotenci národa povede dnešní kastrace jeho kultury? Václav Havel tehdy napsal: Obávám se, že zhoubné společenské následky tu o mnoho let přezijí konkrétní politické zájmy, jež je vyvolaly.

Bohužel, autorova slova se potvrdila, důkladné sebereflexi jsme se ještě ani po sedmnácti letech, které uplynuly od zhroucení totalitního systému, znovu nenaučili. Vláda tzv. nenormality nás tak hluboce poničila, že dodnes nejsme schopni vytvářet sebeobraně struktury, které by soustavně ukazovaly na nebezpečí různých trendů zaplavujících náš prostor, tentokrát ze Západu. Západ se jim díky nezpřetřhané historické kontinuitě, která neporušila sociální strukturu obyvatelstva, umí účinněji bránit a vzdoruje. Slova společnost a národ (ve smyslu státní příslušnosti) u nás přestala být synonymy. Národ jako pospolitost s pamětí se zprvu v počtu jen několika set lidí přestěhoval do ilegality a společnost se začala tvářit, že paměť nemá, až ji skoro ztratila. Každý žil jen sám pro sebe, nanejvýš pro svou rodinu. Výchova k zodpovědnosti za vyšší celek se z naší komunity málem vytratila. Roman jako zvláštní optický nástroj, který spisovatel nabízí čtenáři, aby mu umožnil objevit to, co by jinak sám v sobě nikdy neuviděl (jak napsal Milan Kundera), byl oficiálně zakázán.

Schopnost odporu proti nebezpečným deformacím jsme skoro úplně ztratili. Abychom jí znovu nabyli, budeme muset nejprve přesně pojmenovat kořeny naší neschopnosti a třeba právě o zmíněné tzv. normalizaci začít hovořit přesněji jako o vládě nenormality a nepřebírat maskovací slovník tehdejší doby.

Každá sebereflexe musí začít u přesného pojmenování, tedy u slov, která si musíme osvojit v jejich původním významu. I slovo nomenklatura, které dle slovníku cizích slov představovalo výčet funkcí, jež podléhaly schválení stranickými orgány, mělo původně jiný a evidentně přesnější význam. Mělo totiž předchůdce ve slově nomenklátor, což byl římský otrok ohlašující pánovi při procházce jména významných kolemdoucích osob. Nomenklátor z doby vládnoucí nenormality byl otrok cizí moci, který ohlašoval biřicům jména významných osob, kterým měla být omezena svoboda.

Asi bychom měli opět zavést funkci žreců, obětních kněží, kteří měli výsadu přesného pojmenování. Místo bolestivé sebereflexe, která pracuje s přesnými slovy, jsme se uchýlili ke snadnému voyeurství: obchodujeme s intimitou druhých, zveřejňujeme tajné nahrávky, tajně fotografujeme a filmujeme, produčujeme se nazi a zajímáme se o nahotu fyzickou či duševní druhých. Milan Kundera se domnívá, že tím vstupujeme do epochy, kdy je ve hře přežití či zničení individua, jehož znakem vždy je nikdy nepoznané tajemství.

Asi bychom měli zakřičet s Gombrowiczem: Pro Českou republiku může učinit něco hodnotného jen ten Čech, který se postaví proti „českosti“ a je s to otrást naším tíživým dědictvím. Teprve pak zhlédneme rok 1989 nově, nehegeliánsky, tedy ne jako konec dějin, ale jako jejich nové zrození po dlouhém období stagnace, která se však dotýkala stejně Západu jako Východu, protože se soutěžilo víc v síle než v dynamice.

Bibliografie:

Havel, V. (1990). Dopis Gustávu Husákovi. In *Olidskou identitu* (pp. 19-49). Praha: Rozmluvy.

Karel Hviždala je novinář, spisovatel a autor rozhlasových her. Jeho rozhovory s Václavem Havlem, Karlem Sidonem, Václavem Bělohradským, Karlem Schwarzenbergem, Adrienou Šimotovou ad. byly vydány knižně. Za normalizace pracoval v nakladatelství Albatros (v edici Objektív), v letech 1978 – 1990 žil a pracoval v Bonnu.

/Čtenáři mohou původní nezkrácenou verzi tohoto článku dále poskytovat dalším jedincům pro nekomerční použití pod podmínkou, že tento text a tato poznámka zůstanou netknuty. Tento článek nelze dále poskytovat a tisknout pro komerční použití bez předchozího písemného svolení autorky. Jakékoliv dotazy ohledně svolení zodpoví Klaus Nellen z Institut für die Wissenschaften vom Menschen (IWM), Spittelauer Laende 3, A – 1090 Vídeň, Fax +(431) 31358-30, e-mail: nellen@iwm.at./

Dějiny komunismu v Československu a zvláště příběh sedmdesátých a osmdesátých let se často ličí jako sled protikladů, dichotomií či – výrazem době poplatným – dialektik. V základech tohoto výkladu je dávné přesvědčení, že poválečný komunistický svět východní Evropy tvořily dva protikladné póly: oficiální a neoficiální. Odborné studie se opakovaně zabývají tématy jako „oficiální“ versus „neoficiální“ kultura, „první“ (plánovaná) ekonomika versus „druhá“ (černá) ekonomika, stranická versus disidentská elita. Má se za to, že tamní krajině dominovaly dvě nepřátelské pevnosti; v jedné z nich že byli všichni ti, kteří příslušeli ke státu (tj. generální tajemník ÚV KSČ Gustáv Husák společně s dalšími členy strany), zatímco v té druhé, snad poněkud méně obsazené, se nacházeli ti, kteří přešli v otevřenou opozici, a žili proto mimo stát a partajní strukturu (tj. disidenti v čele s filozofem a dramatikem Václavem Havlem). Mezi pevnostmi se pak rozprostírala země nikoho, která byla vyhlášena územím takzvané a ne zcela jasně definované „šedé zóny“ (Šiklová 1989), tj. těch, kdo se odmítali přidat k jednomu či druhému táboru, ale zároveň byli ochotni těžit z obou.

Jaký má tohle význam pro naše porozumění posledním dvaceti letům československého komunismu? Československá komunistická vláda oficiálně nazývala sedmdesátá a osmdesátá léta *normalizací* a toto označení mělo – bez stopy ironie – signalizovat návrat „normality“ zaváděné pod taktovkou sovětské invaze, jež byla nasazena jako protilátka proti „abnormalitě“ pražského jara, projektu nového, reformovaného komunismu. Někdy, ač ne vždy, definoval Václav Havel toto období jako „post-totalitní“. Oněch dvacet let mezi skonem pražského jara a opětovným vzdušným naděje za tzv. „sametové revoluce“ na konci roku 1989 představovalo pro mnoho pozorovatelů, ale také pro samotné účastníky a přihlížející, divně unylou komunistickou éru. Ten tam byl obhroublý propagandismus a revoluční zápal komunistické vlády padesátých let, doby, která nám ihned evokuje obrazy „Sověta“, kombajnů a na poli pracujících žen s rudými šátky kolem krků. Ty tam byly také politické excesy padesátých let typu pracovního tábora pro politické vězně v ura-

*Esej byl převzat ze sborníku IWM Junior Visiting Fellows Conferences, Vol. VIII/8, který je volně dostupný na internetu (Bren 1999). Text byl přeložen a zkrácen s laskavým souhlasem jeho autorky. Citace ze samizdatové literatury byly přeloženy z autorčina překladu, a nelze je proto považovat za zcela přesné.

nových dolech v Jáchymově či vykonstruovaných procesů se Slánským, při nichž byli z vedoucích pozic strany odstraněni Židé. Sedmdesátá a osmdesátá léta mají velmi blízko k „banalitě zla“; přetrvává hegemonie moci jedné strany, avšak nyní se maskuje v normalitě, každodennosti. Právě proto začíná v sedmdesátých letech obraz dvou táborů („ti“ versus „oni“) ztrácet na přesvědčivosti řídící metaforu.

Tento obraz dvou pevností je dále prostoupen dvěma předpoklady. Jedná se za prvé o předpoklad, že druhá z pevností – ta, kterou osídlili disidenti, neoficiální kultura a druhá ekonomika – nám o těchto dvaceti letech řekne více než pevnost oficiální. Zadruhé se předpokládá, že se nikdo ze stálých obyvatel jedné či druhé pevnosti do země nikoho – o nepřátelském území ani nemluvě – neodvážil proniknout. Ale jak dobře víme – přičemž až nyní, s váhavým otevíráním komunistických archivů, lze tuto pravdu ověřit – co člověk vidí, je dáno tím, kam se dívá.¹ Například nedávná antropologická studie o světě umění během normalizace ukazuje, že hranice v něm byly daleko méně pevné a stabilizované, než bychom snad předpokládali: umělci i studenti umění se pravidelně účastnili jak oficiálních, tak neoficiálních výstav, a prostředky na svou „undergroundovou“ tvorbu získávali ve státních zakázkách. (Svašek 1996) Mimoto je také velmi svůdné upřednostňovat četbu disidentů před stranickými materiály, protože tato je oproti oné dynamické, intelektuálně naplňující a přístupná. Já však tvrdím, že lepší metodou (je čist obojí, texty oficiální právě tak jako neoficiální, jeden vedle druhého, je-li to možné, a spíše si odmyšlet než používat jednoduché pravdy o komunistické dialektice a nepřátelství za studené války. Přijímat paradigma „oficiální versus neoficiální“ (plus to ostatní, co se nám s těmito dvěma termíny pohotově vybaví) nemusí být tím nejvhodnějším prostředkem k porozumění, jak se poslední záchvěvy komunismu ve východní Evropě lišily od ideologicky přímočařejšího období stalinismu.

„Pravda“, kterou reprezentovala strana, byla představou o tom, jakou společnost, politiku, morálku a ekonomiku si vedení strany přálo, jakou očekávalo a žádalo uskutečnit – alespoň naoko. „Pravda“, kterou představovala většina disidentů, byla pravdou odvozenou: založenou na probíhající kritice komunistického statusu quo.² Někteří vlivní disidenti byli dříve sami komunisty, a tak bylo docela běžné, že svou kritiku prováděli stále na pozadí marxistické linie uvažování či argumentace, ať už záměrně či nikoli. Ale i Václav Havel, jenž nepatřil

¹ Archivní zákony v České republice nastavují momentálně spíše arbitrární podmínky: individuálním badatelům může povolit přístup ředitel archivu, navzdory obecnějšímu pravidlu, podle kterého se má přístup k dokumentům z posledních třiceti let spíše odmítat. Dokumenty týkající se žijících osob jsou z valné většiny zcela nepřístupné.

do této marxistické tradice, trvá na dvou extrémech. Podle něj existovaly pro člověka dvě možné cesty: „život ve lži“ (tj. účast v partijských strukturách, přímá či nepřímá) a „život v pravdě“ (bez této účasti).

Ale někde mezi těmito dvěma životními narativy se nacházelo něco, co snad lze nazývat „žitou skutečností“; můžeme ji chápat jako prahovou zónu „bytí mezi“, šev spojující „život ve lži“ a „život v pravdě“. A právě zde většina občanů ČSSR po roce 1969 žila. „Žitá realita“ byla ve skutečnosti neustálým hodnocením a přehodnocováním vlastních etických limitů tváří v tvář novým výzvám, jimž byl člověk v každodenním životě opakovaně vystavován.³ Vstoupím do strany a budu povýšen, po čemž toužím? Podplatím ředitelku mateřské školy, aby přijala mou dceru, a tak se sám stanu součástí korupce, kterou opovrhují?⁴

Jedním z mnoha důvodů, proč má metafora „oficiální versus neoficiální“ takový úspěch mezi těmi, kdo chtějí pochopit historii pozdního komunismu ve východní a střední Evropě, je její intelektuální srozumitelnost – a pro některé také srozumitelnost ideologická. Ale ještě významnější snad je, že tato metafora dvou protikladů nabízí přístupnou metodologii. „Žitá realita“ je samozřejmě mnohem obtížněji rekonstruovatelná než oficiální stranický nebo neoficiální disidentský diskurz – oba tyto diskurzy mají podobu psaných textů a jsou relativně dostupné komukoliv (kdo vládne potřebnou jazykovou vybaveností). „Žitost skutečnosti“ nemůžeme sice rekonstruovat stejně snadno, lze ji nicméně podrobit zkoumání. Právě to je mým záměrem na následujících stránkách. Prostředkem mi bude evokace rozporů oficiálního a neoficiálního diskurzu, především v jejich vztahu k produkci ideologie pomocí televize. Neuspořádaný obraz, který objevíme za vykonstruovanou

² Zdá se, že opět Václav Havel, který byl ovšem spíše výjimkou, porozuměl limitům takové odvozené pravdy. Ve svém eseji Moc bezmocných se pokusil obhájit, že koncept autentického života je nejen vhodným nástrojem pro nalezení cesty ven z „posttotalitního“ (tj. „normalizovaného“) Československa, ale je také použitelný pro potřeby západních parlamentních demokracií (Havel 1990).

³ Ve své knize napsané krátce po roce 1989 český sociolog Ivo Možný, s využitím Bourdieua, tvrdí, že během komunismu se lidé ve skutečnosti sdružovali do neformálních „rodinných“ seskupení, aby mohli tyto každodenní výzvy efektivněji zvládat. Jedním z důvodů, proč Charta 77 nedokázala získat rozsáhlou a aktivní podporu, byl pocit, který sdílela většina veřejnosti, že disidenti náleželi k „elitě“, protože jakožto „rodina“ disponovali možnostmi a privilegií daleko nad běžnou normou (Možný 1991).

⁴ Genderová teoretička Hana Havelková poukázala na běžnou praxi žen za komunismu „vhodně“ otěhotnět a načasovat tak mateřskou dovolenou pro situace, kdy by například musely na svém pracovišti odpovědět na výzvu vstoupit do strany (Havelková 1999).

ideologickou fasádou, zpochybní onu metaforu „buď-a-nebo/ti-versus-oni“, která je tak často využívána pro porozumění danému období moderní historie.

(...)

Jakým způsobem je vlastně možné porozumět budování ideologie během této pozdní éry komunismu, když již neprobíhá na základě raně komunistické mytologie? V současnosti má nejběžnější teoretická osnova k pochopení procesu produkování ideologie podobu marxistického čtení kapitalistické produkce populární kultury. S určitou ironií lze konstatovat, že tento marxistický základ, používaný pro kritiku kapitalismu, se vlastně překvapivě hodí pro konceptualizaci toho, co se dělo v sedmdesátých a osmdesátých letech ve východní Evropě. Jistý akademik, když psal o vztahu ideologie a obrazu za kapitalismu, definoval proces budování ideologie následujícím způsobem:

„Ideologie funguje po způsobu Lévi-Straussova kutila: vystačí si s tím, co je při ruce – se systémem symbolů vytvořeným a používaným v jakémkoliv daném historickém okamžiku – a to proto, aby zamaskovala rozpory, které se vynoří právě, když se tyto symboly vytvářejí. Společnost bude poznávána skrze svá díla. Její díla dodávají reprezentace, jimiž společnost svědčí o své vlastní existenci. Reprezentace poskytují ideologii látku k zavedení imaginárního vztahu k reálným podmínkám existence. Avšak tyto reprezentace jsou samy produktem reálných podmínek existence.“

(Nichols 1981: 290)⁵

Domnívám se, že zde nalézáme alespoň tři ideje, jež lze použít na normalizaci. Za prvé to, že ideologie používá symboly, jež se společnosti v daném okamžiku nejvíce nabízejí (a tudíž nepoužívá výhradně bezčasový komunistický kánon dobra versus zla, minulého versus budoucího). Účelem je smontovat tyto snadno rozpoznatelné symboly tak, aby byly zamaskovány rozpory, které tyto symboly mohou prostředkovat, především při své produkci. Za druhé, kulturní díla společnosti mají reflektovat převažující způsob života, a tak jej zároveň posilují. Například: v televizi poznáme sami sebe tak, jak sami sobě rozumíme, a díky tomu jsme

⁵ Tato pasáž tvoří v originále jeden nerozdělený odstavec. Kvůli srozumitelnosti jsem jej rozdělila do tří tvrzení.

také tím, co na obrazovce vidíme. A za třetí, v procesu vytváření našich reprezentací je více pravdy než v samotných reprezentacích.

MONTÁŽ SYMBOLŮ

Invaze vojsk Varšavské smlouvy do Československa roku 1968 měla zastavit události pražského jara, které se dle Moskvy vymkly kontrole. Brzy po invazi položil svou funkci Alexander Dubček, proreformní první tajemník ÚV KSČ, a na jeho místo byl dosazen konzervativní komunist Gustáv Husák.⁶ Počátek Husákovy kariéry jako prvního tajemníka, která trvala až do roku 1987, kdy odešel do polovičného důchodu a ponechal si pouze svou úlohu prezidenta, proběhl ve znamení velké čistky v komunistické straně. Není překvapivé, že ta neminula ani Československou televizi. Předchozí ředitel Jiří Pelikán byl nahrazen Janem Zelenkou, který se jako většina normalizační elity na scéně poprvé objevil v klíčovém mezidobí let 1945–1948. S většinou normalizačních předáků Zelenku spojovalo i to, že měl tuhou koříněk: setrval na svém postu ředitele Čs. televize po celou dobu normalizace až do roku 1989. Ačkoliv však byla televizní čistka natolik důkladná, že uspokojila dokonce i zastánce tvrdé linie⁷, musel Zelenka v následujících letech mnohokrát čelit podezření, které ve straně televize vyvolávala. Strana trpěla vůči tomuto mocnému médiu smíšenými pocity. Televize jako by naznačovala potenciální politickou nestabilitu, avšak zároveň byla politicky svůdným příslibem. Zelenkovým úkolem bylo najít způsob, jak získat to druhé, aniž by způsobil to první.

Na konci roku 1972, tj. v době, kdy byla celonárodní čistka proreformních komunistů oficiálně dokončena, Zelenka, nový „normalizující“ ředitel Čs. televize, připustil, že „část diváků se nezajímá o televizní zpravodajství a televizi zapíná až kolem osmé, aby sledovala hry a zábavné pořady.“ Dále zdůraznil, jak vážný problém tato ignorance představuje pro cíl strany rozšířit poselství normalizace, a slíbil, že diváky k obrazovce dostane již před osmou hodinou, v čase zpráv.⁸ Svůj slib nikdy nesplnil. V rozhovoru pro týdeník KSČ Tribuna roku 1973

⁶ Politické nálepky představují problém pro každého, kdo píše o východní Evropě. Během normalizace se ukázalo, že Gustáv Husák, generální tajemník ÚV KSČ, je konzervativní komunistický předák, který se svou nenápaditostí a ortodoxií snadno vyrovná Novotnému, jenž působil jako první tajemník ÚV KSČ v padesátých letech. Avšak dříve byla Husákovi připisována opoziční role: v dubnu 1954 tehdejší první tajemník ÚV KSČ Novotný veřejně prohlásil, že Husák, který byl právě odsouzen na doživotí, je nebezpečný slovenský „buržoazní nacionalista“.

⁷ K úplnějšímu seznámení s čistkou v Čs. televizi viz Cysařová 1998.

⁸ Československá televize, 20. 12. 1972: 21:15 (Open Society Archives [dále OSA]).

Zelenka vysvětlil proměnu svého postoje. Řekl, že hlavním cílem v následujících letech bude „zesílit ideologický politický obsah televizních programů.“⁹ Tento výrok lze číst následovně: když se mu nepovedlo dovést diváky ke zprávám, doveďte zprávy k divákům. Politickou propagandu spojovanou s televizními zprávami (které nikdo nechtěl sledovat) přemístí do zábavných pořadů, které většina diváků sledovala dobrovolně.

(...)

Jedním z podvýborů ÚV KSČ, které se soustředily na zvláštní společenské aspekty, byla ideologická komise. Skládala se z nejvyšších pracovníků v oblasti médií a umění a členů Ústředního výboru (v obou případech šlo většinou o muže).¹⁰ Při pravidelných schůzích komise diskutovala především o otázkách ideologie; hrála úlohu jakéhosi hlídače záležitostí dobové ideologie. Na schůzi roku 1980 měl jeden z přítomných soudruhů neobvykle otevřené stanovisko. Připomenul, že XV. sjezd sice nařídil zbavit politické zprávy oficiality a formality, ale „soudruzi, ruku na srdce, musíme připustit, že se od XV. sjezdu nic nezměnilo“. Pokračoval popisem zpráv jako nepřetržitého pásma schůzí, zasedání a prohlášení: „V novinách se to schová, ale v televizi to bije do očí. Člověku až připadá, že náš život je jedna velká schůze.“¹¹ Ačkoliv vedení pochopilo, že Čs. televize musí přitáhnout diváky,¹² že je musí naučit sledovat denní politické zpravodajství o sociálním a ekonomickém blahobytu země, pokus o využití tohoto mocného nástroje propagandy byl poznamenán stejnou nerozhodností a nejistotou jako sám normalizační režim.

Během téže schůze se ředitel Čs. televize Jan Zelenka pokusil členům komise naznačit, jak choulostivou záležitostí je indoktrinace skrze televizní obrazovku, má-li být úspěšná. Podle Zelenky je televize světem, ve kterém člověk snadno ztratí svou tvář. Vysvětlil to následovně:

⁹ Tribuna, č. 3, 17. 1. 1973 (citováno dle RFE Czechoslovak Situation Report, 21. 2. 1973 [OSA]).

¹⁰ Ideologickou komisi během normalizace vedl extrémně konzervativní Vasil Bilak, který byl též od listopadu 1968 do roku 1988 stranickým ideologickým tajemníkem a tajemníkem pro vztahy se zahraničím.

¹¹ Soudruh Hoření v zápisu ze schůze ideologické komise ÚV KSČ 6. 10. 1980. Fond ÚV KSČ 10/10; sv. 2; aj. 10; bod 0/b: s. 26 (Státní ústřední archiv [dále SUA]).

¹² Právě na této schůzi se diskutovalo i o bezprostředně hrozícím satelitním vysílání ze Západu a jeho důsledcích pro východoevropskou komunistickou společnost.

„Televize je bezpochyby politický instrument, a právě proto je nutné využít všechny prostředky, které nám umožní k televizi dostat co největší množství diváků a vyvolají v nich pocit, že televize patří jim... Zároveň si však musíme dávat pozor, jestli jim zábavné pořady nepředstavují nějakou buržoazní pozici nebo dokonce antisocialistickou... Ale taky si musíme všimnout toho, jestli v těchto zábavných pořadech nepůsobí celá politika – doufám, že mi odpustíte tenhle výraz – jako pěst na oko... Na druhou stranu je nám ale jasné, že nesmíme dopustit, aby v divácích naše kritika vzbudila jakoukoli nervozitu. Naopak musíme diváky naplnit jistotou, že strana je pánem situace, že vládne a ví, co přijde.“¹³

Na tomto místě, za pečlivě zavřenými dveřmi zasedací místnosti ideologické komise, se setkáváme s odhalením rozporů, které přinášela produkce ideologie. A tyto rozpory velmi jasně formuluje sám ředitel televize – člověk, jehož úkolem bylo razit cestu ideologickému „směřování“ diváků.

Mám za to, že normalizace byla poznamenána jakousi impotencí moci svých vůdců. Impotencí, jež vedla k tomu, co bývá označováno za podivně statickou a zcela nezodpovědnou formu vládnutí. Neschopnost režimu rozhybat sebe sama nebo společnost a skromnost jeho cíle během celé normalizace – nic víc než udržet status quo – byly nesený poznáním (v soukromí doznáním) rozporů, které ležely za komunistickou ideologií.¹⁴ S tímto poznáním byl spojen strach, že rozpory vyjdou najevo, že se ukážou jako císař bez šatů a že, což bylo nejdůležitější, by se mnozí mohli

¹³ Zápis ze schůze ideologické komise ÚV KSČ 6. 10. 1980. Fond ÚV KSČ 10/10; sv. 2; aj. 10; bod 0/b: s. 6–7 (SUA).

¹⁴ Nezapomínejme, že právě jako se komunistický režim a strana v padesátých letech odlišovaly od režimu a strany během pozdější normalizace, tak se různil vztah veřejnosti k režimu před a po pražském jaru. V padesátých letech například neexistovaly žádné organizované disidentské kruhy jako ty, které spojujeme s Chartou 77. Strana snadno dosahovala dlouhodobé či počáteční příležitostné podpory ze strany mladých intelektuálů, jako byl Milan Kundera, nebo jednoduše od lidí, kteří neměli situaci s čím srovnat, a tak ji nedokázali ani správně zhodnotit. Televizní přednášky o stavu ekonomiky, které v červnu a červenci 1968 proslavil Otto Šik (proreformní ekonom pražského jara), otevířely většině obyvatel oči. Jinými slovy, pražské jaro (navzdory svému tragickému konci) natrvalo změnilo vztah mezi veřejností a režimem; místo víry nastoupila na pořad dne skepse.

odvážit zvolat, že císař je nahý.¹⁵ Právě tato nerozhodnost vládnout nekriticky, přání nesnažit se o víc než udržet se u moci tak dlouho, jak to bude možné, charakterizuje normalizaci. A právě tímto se daná éra lišila od období padesátých a šedesátých let.

Neustále přítomné vnitřní rozpory pozdní komunistické vlády dále posiloval pocit, že sedmdesátá a osmdesátá léta jsou obléhána ze dvou stran, minulostí i budoucností. Zakázaným územím se stala nejprve minulost. Mluvit o minulosti znamenalo připustit pražské jaro (na které bylo nejlépe zapomenout, vymazat ho z veřejné paměti). A když se začala brzdít ekonomika, což se stalo, zrovna když lidé začali chtít od života víc, strana přestala k demonstraci vlastního úspěchu používat srovnání s buržoazním meziválečným obdobím. Zároveň se i budoucnost začala jevit jako příliš nejistá na to, aby se o ní rozvláčně a nadšeně hovořilo; dokonce ani strana již nepředstírala, že budoucnost naplní příslib komunistické utopie.¹⁶ Se zakázanou minulostí a budoucností zbývala k úvahám a nadějím pouze přítomnost. Avšak tato „žitá skutečnost“, tento všednodenní život v přítomnosti, byla sama o sobě trvalým mementem rozporů mezi příslibem a jeho naplněním, mezi oficiálním diskurzem a soukromou zkušeností.

ZOBRAZOVÁNÍ „SOCIALISTICKÉHO ZPŮSOBU ŽIVOTA“

Rozpory, které televizi bránily nastoupit hvězdnou dráhu ideologického baviče, se pokusil smířit jistý scenárista jménem Jaroslav Dietl. Je autorem nesmírně populárních, mnohaepizodních, v hlavním čase vysílaných televizních seriálů o současném všedním životě v ČSSR, které později definovaly normalizaci právě tak, jako byly samy normalizací definovány. Tyto seriály umně znázorňovaly „socialistický způsob života“ – sousloví, které doslova zaplavovalo komunistický tisk, aniž by

¹⁵ První dny poté, co se na politické scéně objevila Charta 77, byl Vasil Bilak údajně přesvědčen, že počet signatářů vzroste na desítky, ne-li stovky tisíc. Čas brzy ukázal, že se mýlil; od jejího vzniku až do sametové revoluce podepsalo Chartu 77 jen asi 1000 lidí (Peňas 1997).

¹⁶ Ekonom Martin Myant, který píše o ekonomice a normalizačním režimu, poznamenává: „Bylo to vedení, které se nechlubilo ničím více než slibem stability, jistoty a pětiprocentního ročního růstu.“ (Myant 1989)

¹⁷ 4. 10. 1980 v dopise z vězení Václav Havel píše své ženě Olze: „K mým kulturním zážitkům: viděl jsem v televizi velice dobrý první díl amerického filmu o M. L. Kingovi (kterého mám, jak víš, velice rád) a nějaké další díly toho Dietlova seriálu. Nebylo to už tak blbý jako ten díl, o němž jsem se zmínil minule, nicméně je to typický Dietl se vším, co to obnáší. Měl bych chuť napsat o tomhle fenoménu esej.“ (Havel 1999: 176) Pokud vím, Havel takový esej nikdy nenapsal.

mělo nějaký jasný význam. Jaroslav Dietl dal „socialistickému způsobu života“ tvář i formu, kterou poté sytě vybarvil.¹⁷

Dietlovy televizní seriály, mající obvykle jedenáct dílů, obsahovaly poučku, již si v danou chvíli strana přála rozšířit mezi své občany-diváky. Zásadní ideologická poselství, byla-li šířena prostřednictvím televizních zpráv, měla omezenou sledovanost. Jak na samém počátku normalizace připustil ředitel televize Zelenka, na televizní zprávy se nikdo nedíval. S propagandou týchž idejí pomocí Dietlových seriálů se však situace zcela změnila. Tím nejznámějším „úspěchem“ v tomto smyslu byl Dietlův Muž na radnici. Výslovným záměrem tohoto seriálu byla mentální příprava mas na plánovanou likvidaci historických měst a výstavbu panelových sídlišť. Hranice mezi skutečností a fikcí se v případě Muže na radnici ztrácela či byla nestoudně ignorována: imaginární město Starý Kunštát ze seriálu bylo stvořeno podle skutečného historického města Beroun, ve kterém se seriál rovněž natáčel. A zatímco televizní diváci napjatě sledovali příběh zániku a moderní architektonické přestavby fiktivního Starého Kunštátu, totéž postihovalo skutečný Beroun. Jak postupoval příběh, ve kterém se Kunštát vypořádával s minulostí a odhodlaně vykročil do budoucnosti ve znamení bydlení pro každého, tím více se proměňoval i Beroun. Tragická likvidace berounského historického centra a jeho až příliš skutečná fyzická proměna v duchu estetiky „reálného socialismu“ poskytla Muži na radnici scénu pro velkou část natáčení v exteriérech.

(...)

Navzdory mnoha předsudkům o samizdatu se undergroundové časopisy o Dietla a jeho seriály zajímaly, a to právě proto, že si lidé v tehdejší Československu byli vědomi vlivu státem schvalované kulturní produkce a praxe. Samizdatový časopis Kritický sborník tak publikoval krátký esej o dějové zápletce Dietlova seriálu Nemocnice na kraji města napsaný pod pseudonymem T. V. Schauer¹⁸. Esej se soustředil na díl, ve kterém je lékař křivě obviněn svým pacientem. Schauer píše: „Epizoda je poskládána s dietlovskou bravurou: žalobkyně je co nejnesympatičtější (zelinářka Zázvorková), divák dobře ví, že její nářknutí je prostě k smíchu – vždyť na své vlastní televizní oči viděl, jak sebeobětavý nemocniční kolektiv je. Navzdory tomu – nebo spíše právě proto – se dozví, že dokonce ani taková obvinění nekončí v koši.“ (Schauer 1983: 80) Schauer tvrdil, že cílem seriálu „bez-pochyby je rehabilitovat pověst socialistické zdravotní péče a obnovit zlomenou víru veřejnosti v lékaře“ (ibid.: 80).

V dalším čísle Kritického sborníku vyšla odpověď na Schauerův článek, pod kterou se její autorka podepsala jako „KO“. KO Schauera obviňuje, že propaguje „Diet-

¹⁸ Jméno je míněné jako vtipný pseudonym – v němčině znamená „televizní divák“.

lovu vizi“ (KO 1983: 94), podle které je občan za komunismu bezmocný. V závěru se ptá, jak mohl Schauer vůbec tvrdit, že Dietlova Nemocnice je „apolitická“: „Nebylo snad jeho [tj. Dietlových – pozn. aut.] záměrem ukázat, že nemá smysl o jistých věcech přemýšlet, protože je stejně nemůžeme ovlivnit?“ (ibid.: 97)

Oba mají pravdu. Dietlovým konkrétním cílem v tomto seriálu bylo obnovit na televizní obrazovce důvěrný vztah pacienta a lékaře, vztah, který by se přenesl do reálného života. Nemocnice na kraji města ostatně slavila velké úspěchy v západním Německu, na jehož objednávku byla dokonce natáčena její druhá série. Strana se nad tímto kulturním vítězstvím dmula pýchou, přičemž neopomněla zdůraznit, jakou závist musí tamní Němci zakoušet při pohledu na humánní zdravotní péči, kterou poskytují doktoři socialistické společnosti. (Kovařík 1980: 5) Ale na obecnější úrovni bylo jistě Dietlovým cílem stvořit vizi života, který jeho občané neřídí.

V dalším samizdatovém časopise, *Obsah*, se disident a spisovatel Karel Pecka o tomto tématu roze-psal ve svém eseji o posledním Dietlově televizním díle *Rozpaky kuchaře Svatopluka*. Hlavní postavou tohoto seriálu je kuchař Svátá Kuřátka, jehož jediným přáním je projít životem i zaměstnáním bez hany a bázně. To mu však neustále ztěžují jeho kolegové, kteří pijí, vtipkují, kradou a lžou. V každém takovém střetu se musí rozhodnout, jak se zachovat – zdali například udat zloděje, vyhodit opilce nebo říct „ne“ svému ulhanému nadřízenému.

Ve svém eseji Pecka nejprve načrtnul ideologický podklad seriálu: „Základní schéma je stejné jako v jiných Dietlových seriálech: optimistický hrdina, jenž je navíc čestný, poctivý a pokrokový, překonává více či méně banální překážky, takže nakonec dosahuje morálního vítězství na pozadí plánů programových témat reálného socialismu.“ (Pecka 1985) Avšak tento seriál se od oněch předchozích v jedné věci odlišoval: ve studiu byli při vysílání přítomni diváci a každý díl pravidelně „tuhnul“ ve chvílích, kdy se kuchař Svátá musel rozhodnout, zda něco udělá, či neudělá, řekne, či neřekne. Pecka dále vysvětluje: „Právě oni [tj. diváci v publiku – pozn. aut.] mohou pomocí zvláštního přístroje říci ano/ne. Tohoto plebiscitu se však účastní i diváci u televizních přijímačů: ti rozsvěcejí či zhasínají, přičemž o tom, zda příběh bude pokračovat v řádu „ano“, či „ne“, rozhoduje spotřeba elektřiny.“ (ibid.) Jinými slovy, nacházíme tu interaktivní televizi, která dbá nejen na názory a přání živého publika ve studiu, ale také diváků sledujících televizi doma, kteří tak přejímají odpovědnost za další osudy kuchaře Svátí. Živě přítomné publikum společně s domácími diváky takto pomáhá tvarovat socialistického člověka, který se zhmotnil v těle Svatopluka Kuřátka.

Pecka upozornil na to, že teoreticky by toto pojetí interaktivní participace a volby Čs. televizi zavazovalo k vytvoření značného množství variant příběhu. Avšak ve skutečnosti je sekvence, ve které jsou diváci vyzváni k účasti a která se řídí jejich „ano“, či „ne“, velmi rychle ukončena a další vývoj příběhu je jejich volbou nedotčen. Pecka zdůraznil, o jak známou situaci se jedná: „Obecně

je tedy toto rozhodování diváků naprosto irelevantní, jejich podíl na rozvoji dějové linky nulový, jejich svoboda volit je mystifikací a význam této svobody – za předpokladu, že ji berou vážně – nevzbudí než výsměch manipulátorů.“ Pecka sarkasticky poznamenal, že divákům zbývá jediné vysvobození: ve chvíli, kdy kamera snímá lahůdky, které je třeba v seriálu o kuchařovi ukázat, a „kdy číšník flambuje maso a dokonale servíruje hlavní chod, divák může začít slintat. Unaven věčnými žádostmi o spolupráci, pod tíhou zodpovědnosti si to namíří k ledničce, kde hledá odměnu za své věrné služby. Celkem vzato, proč se dlouze zabývat svobodou, když to hlavní je, aby v lednici našel dost žrádla“¹⁹ (ibid.). Ve své labutí písni tak Dietl nabídl (a tím i podpořil) tentýž obchod, který normalizační orgány nabídly svým občanům po invazi vojsk Varšavské smlouvy: obrazy a zadosťučnění ve formě uspokojivého životního standardu výměnou za politickou pasivitu.²⁰ Zde vidíme, že Dietl svému zaměstnavateli, straně, sloužil věrně. Pro televizi natáčel „život ve lži“.

ROZPORY ZA SCÉNOU

Dietl psal pro televizi již před rokem 1968 a byl velmi úspěšný. Právě proto na začátku normalizace strana zjistila, že potřebuje jeho talent; potřebovala Dietla, aby na obrazovkách vykreslil její ideologické poselství. Dietlovo opětovné an-

¹⁹Během posledních pár let se v České republice rozproudila diskuze o tom, zda do vysílání znovu pustit některé z těchto populárních normalizačních seriálů: starší diváci by je rádi znovu viděli z nostalgie, zatímco mladší diváky přitahují jakožto kultovní „camp“ klasika. Protože se většina debaty zaměřila na možnost opětovného vysílání kriminálního seriálu Případy majora Zemana, Česká televize prohlásila, že seriál na obrazovky znovu pustí „citlivě“, tj. tak, že před každým dílem uvede dokument o skutečných historických událostech, které se tento komunistický pořad pokoušel zastřít. Zajímavé ovšem je, že když se na obrazovkách v roce 1998 znovu objevily Rozpaky kuchaře Svatopluka, vyvolalo to jen několik málo námitek; seriál byl navíc rovnou „vyspraven“ porotou složenou z bezvýznamných celebrit, expertů a podnikatelů, kteří každé z šesti zastavení epizody vyplnili svými kaviárovými moudry o tom, co by kuchtik měl či neměl v danou chvíli učinit. Porotu zpovídali herci, kteří se v seriálu objevili.

²⁰Milan Šimečka, reformní komunista roku 1968 a později disident, popsal tento normalizační obchod tímto podle mne velmi přesným způsobem: „Celý zázrak pacifikace pobouřeného lidu má svůj původ v poměrně úspěšné politice tohoto typu, která byla neustále prováděna intenzivní propagandou hmotářství nejrhubšího zrna. Na prapor československé propagandy byla skutečně vynesena ona příslovečná půlka prasete.“ (Šimečka 1990: 155)

gažmá však mělo jeden háček. Jaroslav Dietl se aktivně zúčastnil radovánek pražského jara. Vlastně již v roce 1964, na samém počátku reformního období, napsal hru s názvem Slečnu pro Jeho Excelenci, soudruzi! Byla to jedovatá a vtipná parodie na dvojakost a lživost strany. Scénář byl postoupen ideologické komisi na schůzi v roce 1964 s nadějí na získání souhlasu k jeho inscenaci. Komise nicméně rozhodla, že scénář nelze v žádném případě k veřejnému uvedení doporučit. „Hru v této podobě nelze uvádět za žádných okolností, a to především pro její základní pochybné politické ideologické závěry...“²¹ Takový závěr se dal očekávat, vždyť hru tvořil jeden fór za druhým a pro pochopení toho, že terčem je hloupost a samolibost KSČ, nebylo nutné číst mezi řádky.

Avšak rychle postupující liberalizace brzy stranické rozhodnutí přemohla a dílo, jež bylo jen před pár lety zakázáno, se znovu objevilo za necenzurních časů roku 1968. Právě pro tento „škraloup“ měl v roce 1969 vážný problém nejen Dietl sám, ale i strana, když zjistila, že jej potřebuje. Aby Dietl mohl znovu pracovat v televizi a aby jej Čs. televize mohla zaměstnat beze strachu, že bude volána k odpovědnosti za jeho politickou minulost a obhajobě jeho významné role na jevišti normalizace, Dietl musel veřejně předvést svou sebekritiku. Sebekritika byla propustkou zpět do oficiální přízně a byli k ní povoláni ti, kdo se rozhodli pro návrat do strany. Mohla mít formu omluvného článku v novinách nebo před kolegy, při schůzi podniku pronesené omluvy a doznání viny. Avšak čím veřejněji osoba působila, tím veřejněji musela být sebekritická.²²

(...)

V roce 1985 Dietl, scenárista pro normalizaci, náhle zemřel. Známý spisovatel a disident Ivan Klíma, který jen pár dní před jeho smrtí hrál s Dietlem tenis, napsal pro samizdatový časopis Obsah o svém příteli rozsáhlý nekrolog. Dietlův talent popsal následovně: „Jenom vyprávěl příběhy. Obvykle o obyčejném životě. Ale protože o obyčejném životě není možné říkat skoro nic, vlastně zvláště o obyčejném životě není možné mluvit, Dietl místo toho vyprávěl příběhy o životě, jaký by měl být. Vyprávěl laskavé, nikoli realistické příběhy.“ Jinými slovy, Klíma tvrdí, že Dietl ve svých televizních scénářích oživil „oficiální diskurz“, protože obyčejný život („žitou skutečnost“) nebylo dovoleno znázorňovat.

Klíma se vyhnul politickým či etickým otázkám, které obklopovaly Dietlův život a dílo. Dietlovo sepisování „laskavých příběhů“ mělo podle Klímy jen málo spo-

²¹ Zápis ze schůze ideologické komise ÚV KSČ 7. 12. 1964. Fond ÚV KSČ 10/5; sv. 14; aj. 57; bod 1a. (SUA).

²² Jakmile se Hrabal rozhodl, že chce být znovu oficiálně publikován, byl donucen učinit totéž.

lečného s šarádou jménem normalizace; souviselo s jeho přirozenou touhou po přátelštějším, mírnějším světě: „Toužil po tom, aby se lidé chovali méně krutě, aby nebyli tak zkažení. Toužil po reformovaném a solidárním světě. Pokoušel se stvořit takový svět nejen ve svých hrách, ale také kolem sebe.“ (Klíma 1985: 3) Klíma nebyl ochoten Dietlově falešnému světu z televizních obrazovek, který se tvářil jako skutečný, přisuzovat politický rozměr, a dokonce ani neuvažoval otázku politické konvergence mezi Dietlovou a režimní vizí světa.

V nekrologu se objevuje jedna jediná politická poznámka: Klíma mluví o tom, jak byl Dietl na základě svých aktivit během pražského jara vyloučen ze strany. Avšak jeho návrat do partijských struktur Klíma zbavuje jakéhokoli politického podtextu vysvětlením, že Dietla bylo během normalizace „dovoleno hrát, protože ti, kdo povolovali nebo zakazovali, poznali, že národ je třeba alespoň bavit, a někdo mezi nimi kupodivu pochopil, že to nikdo nesvede lépe než Jaroslav Dietl.“ Že Klíma považoval Dietla za pouhého baviče se snad dá omluvit tím, že on sám tuto lidovou zábavu všedního dne za normalizace ignoroval. Klíma píše: „Bednu nevlastním ani se na televizi nedívám někde jinde, ale přesto mohu říci, že Dietl byl náš nejmilovanější tvůrce. Když dávali Nemocníci na kraji města, ulice zely prázdnotou.“ (ibid.: 1) I když nebylo třeba druhým vysvětlovat, kterou že to politickou dráhu jeho přítel nastoupil, setkáváme se zde s dalším rozporem, jenž ležel za scénou, dalším příkladem toho, jak produkce zobrazování byla životu věrnější než zobrazení samo.

Klíma, významný představitel disidentské scény, odmítal připustit, že Dietlův život a dílo – bez ohledu na to, zda byly jeho záměry dobré či zlé – ztělesňovaly a ve skutečnosti také vybízely k žití ve stylu entuziastického „života ve lži“, který byl pro normalizační stabilitu naprosto klíčový. „Lež“, o kterou v sedmdesátých a osmdesátých letech šlo, nebyla pro většinu lidí tak krutá jako v éře stalinismu; spíše se podobala banalitě Dietlových televizních seriálů, v nichž se snaživi, malí hrdinové spojovali, aby společně zvládali a řešili drobné životní události, a přitom byli svorně přesvědčeni, že ony větší životní záležitosti mají komunisti bezpečně pod kontrolou.

(...)

ZÁVĚR

Ve své nejznámější úvaze Moc bezmocných Václav Havel uvedl na scénu postavu českého zelináře, který, aniž by svému jednání a jeho důsledkům věnoval nejmenší pozornost, každý rok mechanicky umisťuje do své výlohy politické heslo, jakmile ho o to požádají. Příkladem plněním jejich žádosti a ještě více tím, že heslo, které umístí do výkladu bez mrknutí oka, ani nečte, zelinář žije „ve lži“. Pro „život ve lži“ stačilo, aby člověk prováděl úkony ritualizované každodenní existence pod

taktovkou pozdního komunismu. Zelinář žil v modu „jakoby“; jako by skutečně existoval spíše svět vybudovaný a udržovaný komunistickou ideologií než ona docela jiná skutečnost, kterou zelinář denně prožíval.

Úkolem hodným Dietlova talentu bylo vzít téhož zelináře, kterého Havel kritizuje, a předvést jej v jeho životním, i když poněkud zromantizovaném, kontextu. Dietlův zelinář vraštil čelo nad záležitostmi zcela jiného druhu, než byla osobní svoboda či opravdovost; zajímalo jej, zda zelenina, kterou na pátek objednal, dorazí včas, zdali se jeho ženě bude líbit francouzský parfém, který pro ni sehnal s pomocí přítele (ale jenž, jak se ukáže, není vůbec lepší než česká voňavka), zda se jeho vnoučata těší na lyžování v Tatrách.²³ Podařilo se mu představit „život ve lži“ jako příjemný či alespoň společný a méně odcizený, než byl. Dietlův zelinář byl rodným bratrem Havlova zelináře, až na to, že ten Dietlův neupadal do žádných sebereflexí, kterých se dožadoval Havel. PHA, muž „zevnitř stranického aparátu“, jenž se cítil povolán k rozšíření disidentské debaty*, napsal: „Všichni patříme do jedné velké televizní rodiny, kterou spojuje Jaroslav Dietl. Jednota strany a lidu byla stvořena Jaroslavem Dietlem.“ (PHA 1986: 3) Dietl vskutku psal jednu televizní sérii za druhou a v každé z nich proměňoval do slov a obrazů ritualizaci každodenního života, radosti předstírání víry, spokojenost v absenci politické angažovanosti.²⁴ Ale Dietlovo dílo je zajímavé především pro rozpory, jež je obklopují.²⁵

Záměrem produkce ideologie pomocí televize bylo využívat „symbolů“, které byly právě k dispozici v normalizovaném Československu, a budovat s nimi reprezentaci toho, jak by „reálný socialismus“ (jak režim všední život nazýval)měl vypadat,

²³ Dietlův fiktivní zelinář byl vlastně žena; objevila se v televizním seriálu Žena za pultem. Nabyla na důležitosti, když se stala vedoucí oddělení zeleniny v novém fajnovém obchodáku, ve kterém se příběh odehrává. Byla oslavována proto, že zaváděla kapitalistické marketingové strategie pod zástěrkou počátečního socialismu: přišla například s nápadem nabídnout starší jablka ve slevě společně s čerstvými jablky za plnou cenu, a ne, jako dříve, pouštět čerstvá jablka do prodeje, až když se ta starší vyprodají – a kdy už čerstvá pochopitelně nejsou tak čerstvá. Zelinář podle Dietla měl vyřešit praktické problémy socialismu a ne hloubat nad svou osobní svobodou.

* Tímto textem, kterým člověk s pseudonymem PHA reagoval na Klímův nekrolog a jenž byl také otištěn v Obsahu, se autorka zabývá v předchozí, zde nepřeložené části svého článku (pozn. překl.).

²⁴ Nechat své postavy malovat celý večer transparenty na prvomájový pochod městem by bylo to poslední, co by Dietla napadlo. Dokonce i jeho politické postavy jsou velmi apolitické. Souhlasím s tvrzením Slavojе Žižka, že komunistický režim vlastně nechtěl, aby jeho občané skutečně vyjadřovali komunismus (Boynton 1998: 44–5).

jak se socialistický muž či žena měli chovat. Přesto však, jak doznal právě normalizační ředitel Čs. televize Jan Zelenka, lidé nejen odmítali sledovat televizní zpravodajství, ale, což bylo ještě horší, médium televize samo pronikaly rozpory a paradoxy, které vlastnily samy symboly. Televize měla představit jasnou budoucnost, aniž by odkazovala k buržoazní budoucnosti; televize se musela začít věnovat kritickým problémům, aniž by to vypadalo, že strana nemá situaci pod kontrolou.

Člověk, kterému se podařilo využít symboly, jež byly po ruce, aniž by odhalil – více, než bylo nutné – jejich rozpory a paradoxy, byl právě Jaroslav Dietl. A to nebylo to jediné, co se mu povedlo; navíc pobavil národ. Případ Muže na radnici dokládá, že Dietl se dokonce odvážil natolik narušit hranici mezi fikcí a skutečností, že použil architektonické zničení reálného města Berouna jako „živou“ scénu pro natáčení svého seriálu a tím schválil socialistický trend výstavby jednotných panelákových sídlišť. Ale navzdory tomu všemu lze v Dietlově vlastním životě objevit stopy toho druhu rozporů, jež bylo jeho pracovním úkolem maskovat. Maskování jeho vlastních rozporů navíc zahrnovalo nutnou veřejnou sebekritiku, kterou si ovšem on sám, tento mistr scenáristů, nepsal, kterou mu složil Ústřední výbor KSČ, strany, již znevažil a parodoval ve svobodnějších, proreformních šedesátých letech.

Rozpory naznačené v Dietlově životě a dile dále podnítily mnohé diskuze o etice a politice na stránkách undergroundového tisku. Za jeho života psali členové disentu o Dietlově televizní tvorbě, po jeho smrti psali o Dietlovi samém. Stal se měřítkem kolaborace: v porovnání s Dietlem měl, zdálo se, každý navrch. Dietl s perem v ruce jako by přímo dirigoval normalizaci. Samozřejmě by však nikdy

²⁵ Myslím, že by nebylo správné omezovat se při analýze jen na televizní programy, protože ty svědčí pouze o obecném přístupu k obrazům a ideologiím. Například Eric Rentschler začíná svou zajímavou knihu o nacistickém filmu řadou premis, jež by bylo možné stejně dobře vztáhnout na normalizaci a televizi. „Předpoklad první: Film za třetí říše je třeba vidět v kontextu koordinovaného pokusu totalitního režimu vytvořit kulturní průmysl, který by sloužil klamání mas.“ (Rentschler 1996: 16); „Předpoklad druhý: Zábava hrála v nacistické kultuře zásadní politickou úlohu.“ (ibid.: 16); „Předpoklad třetí: Nacistické filmové kultuře – a nacistické propagandě obecně – je třeba rozumět prostřednictvím toho, co Goebbels nazýval ‚orchestrální princip‘ ..., balíček dirigované zábavy... dodávající každodennímu životu auru dramatickosti a vzrušení, organizující pracovní i volný čas, zabírající tělesný i duševní prostor a tak potírající alternativní zážitky a nezávislé myšlení.“ (ibid.: 20); „Předpoklad čtvrtý: Dnes se již všichni shodnou na tom, že o nacionálním socialismu nelze mluvit, aniž by byla zmíněna estetika. Já se domnívám, že musíme mluvit i o masové kultuře.“ (ibid.: 21)

neřídil tak veliký ansámbl, kdyby sám svým životem neodhalil spletnost politické a kulturní tiché dohody a kdyby jeho dílo neilustrovalo, jak hluboké kořeny zapustil a jaké zalíbení v českém národě během normalizace našel otupělý život Havlova zelináře.

Socialistická harmonie všedního života znázorněná v Dietlových televizních seriálech byla právě takovou lží jako idea, že režim byl monolit, opozice že byla sjednocenou frontou bez vnitřních konfliktů a „oficiální“ a „neoficiální“ strany že setrvaly bez hnutí ve svých pevnostech. Analýza televize (společně se vším, co se k tomu připletlo) naznačuje, že posledním dekadám českého komunismu lze začít lépe rozumět, až když se zpochybní paradigma „oficiální versus neoficiální“. Toto paradigma se s Dietlovými seriály přece jen neslučuje: na první pohled se možná zdá použitelné, ale při hlubším zkoumání vyjdou najevo jeho vnitřní rozpory.

Přeložila Tereza Hadravová

Bibliografie:

Boynton, R. S. (1998). Enjoy Your Zizek! *Lingua Franca*.

Bren, P. (1999). Envisioning a „Socialist Way of Life“: Ideology and Contradiction in Czechoslovakia, 1969–1989. In *A Decade of Transformation, IWM Junior Visiting Fellows Conferences*, 8.

Cyšařová, J. (1998). *Televize a totalitní moc 1969–1975*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR.

Havel, V. (1990). Moc bezmocných. In *O lidskou identitu* (s. 55–134). Praha: Rozmluvy.

Havel, V. (1999). *Dopisy Olze*. Praha: Torst.

Havelková, H. (1999). Women in and after a „classless“ society. In C. Zmroczek & P. Mahony (Eds.), *Women and Social Class – International Feminist Perspectives* (s. 69–84). London: Taylor and Francis.

Klíma, I. (1985). Za Jaroslavem Dietlem. *Obsah* (9), s. 3. (*Libri Prohibiti Archive, [LPA]*)

KO. (1983). Ještě k vině doktorů Leroye a Štrosmajera. *Kritický sborník*, 3 (3). (LPA)

Kovařík, J. (1980, červen). Velký úspěch a ohlas. *Rudé právo*.

Možný, I. (1991). *Proč tak snadno... Některé rodinné důvody sametové revoluce*. Praha: Sociologické nakladatelství.

Myant, M. (1989). *The Czechoslovak economy, 1948–1988: The battle for economic reform*. Cambridge: Cambridge University Press.

Pecka, K. (1985). Svoboda a žrádlo. *Obsah*, 6. (LPA).

Peňás, J. (1997). Držet lyru a krok. *Respekt* (7), 10–16.

PHA. (1986). De mortuis nihil nisi bene...? *Obsah*, 6. (LPA).

Nichols, B. (1981). *Ideology and the Image*. Bloomington: Indiana University Press.

Rentschler, E. (1996). *The Ministry of Illusion*. Cambridge: Harvard University Press.

Schauer, T. V. (1983). Vina doktora Leroye a Štrosmajera. *Kritický sborník*, 3 (2). (LPA)

Svašek, M. (1996). *Styles, struggles, and careers: an ethnography of the Czech art world*. Amsterdam: University of Amsterdam.

Šiklová, J. (1989). The Gray Zone and the Future of Dissent in Czechoslovakia. *Social Research*, 57 (2), 181–192.

Šimečka, M. (1990). *Obnovení pořádku*. Brno: Atlantis.

Dr. Paulina Bren přednáší evropské dějiny na Vassar College ve Spojených státech. Právě dokončuje knihu o československé normalizaci.

Výběrová bibliografie prací Pauliny Bren:

„Women on the Verge of Desire: Curbing Consumption in Communist Czechoslovakia“ (in *Pleasure and Socialism*, eds. Crowley & Reid, forthcoming)
„1968 East and West: Visions of Political Change and Student Protest from Across the Iron Curtain,“ (in *Transnational Moments of Change in Postwar Europe: Europe 1945, 1968, 1989*, eds. Padraic Kenney & Gerhard-Rainer Horn, 2004)

„Weekend Get-Aways: The Tramp, the Chata, and the Politics of Private Life after the Prague Spring” (in *Socialist Spaces. Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*, eds. David Crowley and Susan Reid, 2002)

„Looking West: Popular Culture and the Generation Gap in Communist Czechoslovakia, 1969–1989” (in *Representations and Cultural Exchanges Across the Atlantic: Europe and the United States 1800–2000*, ed. Luisa Passerini, 2000)

Své dějiny uzavíráme do epizod, významových celků vsazených do dějové posloupnosti. V předchozích epizodách pak nacházíme fascinující a překvapivá svědectví vypovídající nejen o jejich současnosti, ale i o budoucnosti. Tyto dokumenty popisující to, co teprve nastane, fascinují právě tím, že nemají podobu vědomé předpovědi, a my tápeme, čeho jsou vlastně svědectvím. Doby, která je příliš prorostlá kořeny budoucího? Anebo následujících událostí vrhajících interpretační stín na „předminulou” minulost?

Když Robert Kalivoda ve druhé polovině šedesátých let podrobuje analýze programní estetiky, nečiní tak nestranně: chce kritizovat lukácsovskou estetiku socialistického realismu, a protože je filozof, dosahuje toho filozofickou interpretací estetiky. Dospěje k obecným závěrům, které sice mají přispět k dobovým sporům, ale zároveň je přesahují. Postoje, které kritizuje, má totiž Kalivoda již beztak za překonané (především Mukařovským). Důležitější než vyrovnat se s minulostí je pro něj najít cestu k estetice budoucnosti, což u Kalivody znamená: estetice jako vědě. Jeho odhalení ideologičnosti autoritativních estetických programů ale jako by v sobě neslo neblahou předtuchu bližícího se vítězství autoritářské programní estetiky, jejíž strategií je normalizace.

Proces normalizace předpokládá vybočení „z normálu”, aby pak bylo k čemu se vracet. Tento pojem však zároveň konotuje násilí: normalizovat znamená aplikovat normy, standardy, kánony, směrnice, zkrátka něco, podle čeho a čím lze měřit, soudit, vyměřovat, odsuzovat. Normalizace je proto doprovázena legitimizací (legalizací) takového násilí. Rýsují se nám tu dvě základní definice normalizace. Normalizace je (a) proces návratu k normálnímu stavu, (b) proces aplikování norem. Všimněme si, že spíše než o dva oddělené významy slova tu jde o dva aspekty téhož: chceme-li se vrátit k normálnímu stavu, musíme mít o něm představu přetvořitelnou v parametry, které je možné naplňovat. A samotná možnost existence norem předpokládá prapůvodní vzor, výchozí bod.

S estetickou normou neboli standardem vkusu je situace komplikovanější. Jak známo, patří pojem estetické normy do triády klíčových a navzájem propojených koncepcí Jana Mukařovského (funkce, norma, hodnota). Mukařovský dobře věděl, že normy neexistují pouze v kodifikované podobě, důkazem čehož je sám jazyk. Vztah nepsaných, „zvykových” estetických norem a jejich kodifikací je součástí dynamiky estetické normy, již Mukařovský rozpracoval v druhé kapitole své slavné studie *Estetická funkce, norma a hodnota* jako sociální fakty a v dalších, menších pracích. Mukařovský sleduje dialektiku estetické normy, jak se děje v lidské společnosti; její tíhnutí k neměnnému přírodnímu zákonu, kterého ale nemůže nikdy dosáhnout právě proto, že je normou, a nikoli přírodním zákonem (Mukařovský 1966a: 28). V mimoumělecké oblasti sice dodržení normy splývá s estetickou hodnotou, v umění jako výsostném estetickém prostoru je naopak norma – zjednodušeně řečeno – negována uměleckým dílem (Mukařovský 1966a: 28).

Mukařovský ale nekončí jen u konstatování, že norma je společenský konstrukt. Snaží se vyhnout relativismu, který podle něj hrozí, zůstaneme-li u pouhého zjištění imanentní (neboli struktuře normy vlastní) dynamiky norem. Jak píše v kratičké studii *Estetická norma*, odhalení imanentní zákonitosti dynamiky norem (tj. jejich dialektiky) nestačí k obhájení existence normy, respektive její autority; „fakt imanentního vývoje toto nebezpečí jen pouze zmírňuje. Je proto třeba najít konstantu, z které by mohla být odvozena autorita estetické normy a která by se svou stálostí mohla stát neproměnným jádrem všech možných jejích historických proměn“ (Mukařovský 1966b: 77).

Proto si Mukařovský klade otázku: Existuje nějaká norma, standard pro estetickou normu? Lze najít nějaké vodítko pro směřování normy ke svému naplnění v zákonu jako normovaném ideálu? Taková ideální norma by byla absolutním měřítkem estetické hodnoty, estetickým principem. Mukařovský možnost existence ideální normy, tedy takové normy, která by byla transhistorickým a transkulturním estetickým ideálem, odmítne. Museli bychom na něj na základě empirických pokusů přijít, jenomže takový objev by vedl k receptu na estetickou dokonalost a v důsledku k zániku dějin umění, jelikož dynamika uměleckého vývoje je založena na porušování starých norem (Mukařovský 1966a: 29).

Jestliže tedy existuje estetický princip, musí být něčím jiným než ideální normou. Musel by to být spíš nějaký kritický pojem, který vymezuje pouhou možnost estetické normy. Pro Mukařovského je myslitelný jedině jako antropologický předpoklad „pro tezi dialektické antinomie estetické normy“ (Mukařovský 1966a: 28), jako obecná podmínka, která vůbec umožňuje existenci a dynamiku norem. Jinými slovy, estetický princip je pro něj antropologická konstituce člověka jako druhu (Mukařovský 1966a: 29). Důležité přitom je, že princip a norma nejsou synonyma; je mezi nimi propast, kterou žádná norma nikdy nemůže překročit. Norma je na rozdíl od principu preskriptivní, jejím cílem je podřídit si estetickou hodnotu. Nemůže se stát principem, nemůže splynout s tím, co ji zakládá, protože v tom případě by došlo k výše popsanému zániku umění. Může se za princip vydávat tak, že si bude nárokovat obecnou platnost, že bude vystupovat jako ideální norma, jak by řekl Mukařovský.

Právě antropologické ukotvení estetického principu u Mukařovského se stalo v druhé polovině šedesátých let terčem kritiky filozofa Roberta Kalivody. Jeho kritika může v lecčems obohatit naše uvažování o vztahu estetické normy a normalizace. Sledujme tedy, kam nás dovede.

Robert Kalivoda, filozof dějin, estetik a jeden z nejoriginálnějších českých myslitelů 20. století, v 60. letech obrací svou pozornost k Mukařovského strukturalistické estetice. Přesvědčením marxista teigovského stříhu, kdysi příslušník spořilovské surrealistické skupiny, promýšlí avantgardistickou estetiku českého strukturalismu s jasným cílem nejen rehabilitovat předúnorovou teorii, ale

dotvářet ji v kontextu neortodoxního, dnes bychom řekli západního marxismu. Kalivoda svou apologetiku a zároveň kritickou analýzu strukturalismu shrnul v práci *Dialektika strukturalismu a dialektika estetiky*, která se stala první částí jeho knihy *Moderní duchovní skutečnost a marxismus*. Pokusil se v ní „dotvořením“ strukturalismu o nemožné: vyřešit jednou provždy problém estetického, a to na velice malém prostoru. Tuto ambici navíc podřívá fakt, že se text snaží odpovědět na „požadavky doby“ způsobem a jazykem, který se mívá s dnešním českým filozofickým mainstreamem, což svádí vnímat *Dialektiku* (a ostatně celou *Moderní duchovní skutečnost*) jako historický dokument neobhajitelný mimo rámec dobového kontextu.

Jenomže součástí dobového kontextu se v roce vydání knihy stala i srpnová okupace a nedlouho nato následující normalizace (která znemožnila druhé vydání knihy). Kalivoda investoval do reformních nadějí šedesátých let veškerou svou intelektuální energii, o čemž svědčí nejen jeho práce o estetice. Po okupaci ho stihl osud podobný tolika jiným: zákaz publikovat, veřejné ponižování, vnitřní exil. Jeho esej o dialektice estetiky vydává skoro v každém odstavci varovné signály proti estetické normalizaci, kterou marxista Kalivoda nemohl vnímat izolovaně od společenských procesů. Ve zbytku života mu o oprávněnosti jeho názoru dějiny podaly víc než hmatatelný důkaz. Čist ale Kalivodův text jako pouhý příspěvek do dobových sporů je příliš málo. Zaslouží si víc, protože Kalivoda se tyto spory snaží vyřešit systematicky, snaží se odhalit vnitřní zákonitost celého vývoje moderní estetiky a v jeho překonání budovat svůj pozoruhodný model estetiky, který je sice problematický, jeho problematičnost však do značné míry souvisí s problémy inherentními každé estetice, která by chtěla být vědou.

Kalivoda antropologické ukotvení estetického principu podrobuje kritice, jež má zapadat do jeho celkové kritiky obsahové estetiky. Obsahová estetika se podle něj drží metafyzického postulátu objektivní pravdy jako cíle a východiska umění: krásno je chápáno v idealistické tradici sahající až k Platónovi jako atribut absolutna. Krása je obdařena substancí, je objektivizována jako reálná (Kalivoda 1968: 19–20). Obsahovostí se tu tedy zjevně nemíní pouze zdůraznění obsahu oproti formě, to je spíš vnějším projevem hlubšího procesu: obsahovost spočívá v zobjektivizování krásy. Můžeme ji proto objevit i v jinak vyhraněně formalistické herbartovské estetice, která sice zdůrazňuje vztahovou povahu estetického, ale stále chápe estetickou formu jako objektivní (Kalivoda 1968: 21).

Když pak Kalivoda obviňuje Mukařovského zavedení antropologické konstanty jako estetického principu z regresi k obsahovosti, má na mysli Mukařovského chápání antropologické konstituce jako objektivní estetické normy, což považuje za další projev „iluze „obecné estetické normy““ (Kalivoda 1968: 34). Mukařovský objektivizuje estetickou tak, že estetizuje antropologii. To se projeví ve válečném období, kdy Mukařovský dokonce rozšířil antropologické ukotvení normy i na estetickou hodnotu umění (viz jeho studii *Může mít estetická hodnota v umě-*

ní platnost všeobecnou?) a tím podle Kalivody jen prohloubil krizi ve vývoji strukturalistické estetiky, kdy strukturalismu hrozil regres k obsahové estetice. Objektivita estetická, estetické hodnoty se nemůže a nesmí opírat o esteticko-ob-
sahový princip, jakým je princip antropologický, protože ten není ničím jiným než absolutizující se estetickou normou, vytvářející půdu pro ideologickou, program-
ní estetiku, která chce mít absolutní platnost. Mukařovský by se sice mohl bránit, že chápe estetický princip jako svými možnostmi nevyčerpatelný rámec pro re-
alizaci estetických norem a ne jako nějakou neměnnou sadu norem, ale tím by se ne-
vyhnul námitce, že i takový rámec už vytváří předpoklad existence neredukovatelné
estetické libosti, objektivní krásy apod.

Kalivodovy výpady proti Mukařovského pojetí antropologické konstanty nezna-
menají, že Kalivoda odmítá důležitost hledání antropologické konstanty (viz jeho
vlastní pokus o syntézu Freuda s Marxem). Metafyzičnost Mukařovského kroku spočí-
vá v tom, že postuluje obecnou normu jako estetickou, tj. že podle něj objektiv-
ně existuje cosi v uspořádání člověka či světa, co vytváří předpoklad specificky
estetické responze (Mukařovského příklady: komplementárnost barev, symetrie, pra-
videlný rytmus [Mukařovský 1966a: 29]).

Kalivoda naopak zdůrazňuje, že strukturalismus se metafyzickým úchylnkám vy-
hne jen a pouze, bude-li důsledně sledovat svou metodu a důkladně ji domýšlet. Podle
Kalivody se Mukařovský ve druhé polovině 40. let opět vrací k jádru své teorie,
které netvoří antropologické ukotvení estetické normy a hodnoty, ale pro Kali-
vodu klíčový výrok, že estetická hodnota není ničím jiným než „úhrnným pojmenová-
ním pro dynamickou celistvost jejich [tj. mimoestetických hodnot – pozn. J. S.]
vzájemných vztahů“ (Mukařovský 1966a: 51). K tomuto zprůhlednění estetické hod-
noty podle Kalivody Mukařovský dospěl radikalizováním formální metody, kterou
zdědil od ruských formalistů a českých herbartovců. Tam, kde byla jejich teorie
pouhou poetikou, protože formální metodu aplikovala jen na izolovanou materiál-
ní výstavbu, se v rukou Mukařovského stává estetikou. Strukturalismus formalis-
tickou poetiku přeměňuje v estetiku zesocializováním uměleckého díla, tedy tím,
že začíná vnímat umělecké dílo nikoli jako izolovaný, ale naopak jako sociální
fakt, znak obdařený významem (Kalivoda 1968: 23). Nedosahuje toho ale jen odmít-
nutím formalismu na úkor např. estetického hegelianismu. Naopak (a v tom spočí-
vá podle Kalivody dialektické překonání antinomie formální estetika vs obsahová
estetika), strukturalistická estetika skrze další rozvíjení formalismu dospí-
vá k jeho opaku: vyhraněnému antiformalismu, a to „dovedením těchto [tj. forma-
listických – pozn. J. S.] východisek do krajních estetických důsledků“ (Kalivoda
1968: 16).

Jde především o klíčový pojem ruské formální školy – „ozvláštnění“ (ostraně-
níje). Formalistické pojetí ozvláštnění básnické výstavby se ve strukturalis-
mu nevztahuje pouze na materiální uspořádání izolovaného uměleckého díla, ale
na celou sociální sféru. Zformalizování estetické funkce a hodnoty vede k jejich

zprůhlednění a jejich „obsahem“ už není bytostně estetický materiál, ale právě
materiál mimoestetický. Tím odpadá potřeba dodávat významu nějaký čistě este-
tický obsah, jde tu o „estetické formování mimoestetického významu“ (Kalivoda
1968: 24). Výsledek je pro estetiku radikální: „Estetično má ontologickou réal-
nost pouze jako ,estetické nic‘“, jak uvádí Kalivoda (Kalivoda 1968: 37), neboť
estetično je pouze ozvláštnění, aktualizace mimoestetického významu. Jak Kali-
voda napíše o mnoho let později, „jestliže ruský formalismus odkryl hlavní mecha-
nismus estetického principu, ukázal Mukařovský, jak tento mechanismus reálně
funguje“ (proložil autor citátu). Přesto se Mukařovskému „nepodařilo detailněji
a systematictěji popsát a vyložit“ vztah mezi mimoestetickým významem a este-
tickým principem (Kalivoda 1991: 74). Kladením důrazu na „radikálně formalis-
tický“ rys strukturalismu a kritikou onoho „obsahového“ se snažil Kalivoda tento
nedostatek Mukařovského teorie odstranit.

Neexistuje tedy žádná ryze estetická libost, žádná estetická pravda. Estetic-
ký princip, který byl u Mukařovského částečně kontaminován antropologickým ob-
sahem, je u Kalivody bezobsažný a průhledný. Každá absolutizovaná norma, okolo
které se vytváří programní estetika, staví na metafyzickém konstruktu nějakých
estetických kvalit či esencí, protože však nic estetického neexistuje (nebo spí-
še: existuje jako estetické nic), je každá taková programní estetika falešným es-
tetizováním čehosi ne-estetického. Jelikož však zákonitě programní estetiku vyt-
vářejí systém hodnocení, který si nárokuje absolutní platnost, projevují se „te-
roristický“ (Kalivoda 1968: 39) a jejich vzájemný boj je ideologickým soupeřením
estetických norem, pohonem dějin umění.

Další důležitý Kalivodův závěr spočívá v tom, že prázdný estetický princip
zbavuje umění služebnosti obsahu. Ve specificky dobovém jazyce to Kalivoda vyja-
druje takto: „Nebot primitivní ,ideologické‘, tj. předvědecké chápání estetické
hodnoty jako lineárního přívěsku hodnoty mimoestetické, které působí dodnes, zne-
možňovalo a znemožňuje chápat, že umělecké dílo může mít vysokou estetickou hod-
notu i tehdy, když prostředkuje věcně pochybný význam mimoestetický.“ (Kalivoda
1968: 38, proložil autor citátu) Vysoká estetická hodnota spočívá v estetické or-
ganizaci mimoestetického, třeba i pochybného obsahu. To je umožněno tím, že práz-
dný estetický princip je oproštěn od metafyzických obsahových reziduí, což zname-
ná, že záleží mnohem spíše na jak než na co (pregnantnější řečeno: jak podmiňuje
co a nikoli naopak), že přeuspořádání mimoestetického významu ho invenčně pře-
tváří v nový, samozřejmě opět mimoestetický význam.

Estetický princip nevytváří žádný estetický hodnotový klíč, protože „estetič-
no zdůrazňuje, vyzvedá a nabíjí mimořádnou neestetickou, tj. praktickou působí-
vostí a účinností skutečnosti, významy a hodnoty mimoestetické. Estetická orga-
nizace mimoestetického významu dává pochopitelně tomuto významu nové proporce,
nové hodnoty, je tvorbou mimoestetického významu“ (Kalivoda 1968: 34–35). Těžko
říci, zda je tento nový mimoestetický význam méně pochybný než ten předešlý. Ka-

livoda je zdá se v tomto ohledu optimista: estetická funkce humanizuje, protože svou tvůrčí reformulací starého se manifestuje jako svobodná lidská tvořivost nespoutaná společenskými antagonismy.

Vyloučil-li Kalivoda antropologickou fixaci estetického principu, pak ji vyloučil jako metafyzický „tvárný“ princip vycházející z obsahových komponent a hrozící terorismem programních estetik. Z takového principu by se daly vyvozovat přímé direktivy pro tvorbu či její hodnocení. Nicméně tím, že destruoval krásu a estetickou libost jako metafyzické konstrukty, zbyly mu libost jako projev lidské emocionality a ozvláštnění jako humanizační prvek estetična, čímž se vrací do hry antropologická konstanta, již je estetično „krajní, nejzazší projev ... prázdný, a proto i bytostně beztrádní“ (Kalivoda 1968: 37–38).

Abstrahováním Kalivodova textu získáváme následující model: Emancipační potenciál estetické funkce se realizuje po celé dějiny člověka, i když byl a je přehloušen dialektikou různých estetických ideologií. Programní estetika se svou sadou absolutních norem prosazuje jejich aplikaci, tedy normalizaci umělecké produkce. Skutečná estetika ale bude ve vztahu k takové programní estetice v pozici „estetické vědecké noetiky“, a bude tak opisovat vztah mezi „prázdným“ estetickým principem a estetickou normou. Estetický princip (princip aktualizace neestetických významů) umožňuje vznik a dynamiku estetických norem. Estetická noetika vychází z perspektivy prázdnoho estetického principu, díky čemuž je schopna odhalit programní estetiku, které falešně přisuzují mimoestetickým významům estetický rozměr a na základě těchto významů staví normu či soubor norem do pozice jediného estetického principu.

Když jsme na začátku zdůrazňovali násilnost jen těžko odmyslitelnou od procesu normalizace, možná se spojování s estetickou normou zdálo přitažené za vlasy. Kalivoda však znal svého nepřítele až příliš dobře a jeho kritika Mukařovského absolutizace estetické normy a poukaz na „terorismus“ programních estetik připravily půdu k vědomému odmítnutí (dost vágních) premis socialistického realismu (rozhodně to však neznamená, že by Kalivoda chtěl obvinít předúnorového Mukařovského z inklinace k socialistickému realismu). V Kalivodově argumentu se odhaluje původ násilí spojeného s normalizací. Skutečný estetický princip neříká, co je hodnotné a co nikoli. Násilí estetické normalizace vstupuje do hry vždy, když se naruší výše popsaný vztah princip – norma. Estetická normalizace se začíná uplatňovat v momentě, kdy programní estetika začne stavět do pozice estetického principu ideální estetickou normu (nebo normy) a despoticky regulovat estetickou produkci i recepci. Estetické normy se představují jako absolutní.

Kalivodův estetický program je vizí demokratické socialistické kultury, kterou autor přispíval do dobové debaty. Jeho estetická koncepte je nepřímým návodem pro kulturní politiku, jež se nestane hlásnou troubou jedné programní estetiky proklamováním souboru norem, ale nechá je mezi sebou rozehrát hru, které

stanoví svým vědeckým základem prostor a pravidla. Dialektika estetických programů se může rozvíjet bez nebezpečí absolutního vítězství jednoho z nich a tím je zajištěna svoboda umělecké tvorby, ale i zdárné rozvíjení nových mimoestetických významů přispívajících k humanizaci lidského rodu a k jeho emancipaci. Kalivodova práce je proto důležitým strategickým tahem „kulturní války“ mezi ždanovovským, socialisticko-realistickým křídlem reprezentovaným Štollem a křídlem prosazujícím rozvíjení předúnorového strukturalismu (např. Vodička a Chvatík).

Estetika jako věda ale nespadla z nebe. Kalivoda popisuje zrod vědecké estetiky z estetiky ideologické. Jeho označení ruské formalistické estetiky jako poetiky (viz výše) implikuje, že poetika není o nic méně metafyzická než programní estetika. Když formalisté rezignují na filozofii umění (Kalivoda 1968: 22), je to jen opak estetického hegelianismu, který sice dokáže včlenit umění do celkového pohledu na společnost, ale jen ideologickým postulováním smyslové ideje. Naopak odmítnutí holistického pohledu u formalistů vede k vzniku „pravdy“ umění, která je idealistická zase svým izolacionismem. Kalivoda nabízí překonání antagonismu forma – obsah v projektu estetické noetiky založené na prázdnoho principu, což mu umožní uhájit etickou (rozuměj: humanistickou) dimenzi estetiky bez ústupků obsahovosti. Na druhou stranu jeho zvědečtění estetiky vede k – mírně řečeno – pozoruhodné vizi dynamického vývoje norem v socialistické spolenosti pod ochranou estetické noetiky, která demytizuje a odzbrojuje programní estetiku, ukazuje jim jejich smysluplné místo; umění se stává laboratoří na produkování nových významů a na humanizaci občanů.

Kalivodova optimistická představa, že vědecká estetika udrží programní estetiku na uzdě, ale naráží na to, že každá estetická norma, každá programní estetika si nárokuje absolutní platnost, jakou se prokazuje estetika vědecká. Jakým způsobem se tedy může taková Kalivodova estetika legitimizovat? Už od Mukařovského víme, že estetický princip je vlastně rámec, ve kterém se realizuje dynamika estetických norem. Vědecká estetika zakládá svou vědeckost na objevení tohoto principu, který jí slouží jako kritický nástroj, jímž normy odhaluje a demytizuje. Rozdělení na principy a normy se ale musí dít podle nějakého klíče. Proto, aby Kalivodův prázdno estetický princip udržel svou výlučnou pozici, potřebuje se vymezit proti estetickým normám a programovým estetikám. Normy totiž na princip ze své povahy neustále útočí, chtějí se dostat na jeho místo. Vědecká estetika proto potřebuje klíč, nebo lépe klín, který vrazí mezi princip a normu a zastaví hrozbu relativizace, již si byl vědom už Mukařovský. Proto Kalivoda stejně jako Mukařovský přichází s antropologickou konstitucí člověka.

Tato antropologická konstanta (antropický princip, jak ji nazývá Kalivoda), rozpracovaná v druhém oddíle knihy Moderní duchovní skutečnost a marxismus nazvaném Marx a Freud, se ale liší od té Mukařovského, protože je chápána striktně jako prázdno horizont lidských možností bez normotvorných „tvárných“ reziduí. V obou případech však (různě pojatá) konstituce člověka vytváří morální a potaž-

mo společenské zdůvodnění umění a estetická vůbec. Jak jsme již poznamenali, Kalivodovi se opravdu daří udržet etický rozměr estetická bez výpomoci obsahovosti, ovšem za předpokladu, že s ním budeme hrát jeho hru a přistoupíme na jeho filozofickou antropologii (což dnes není zrovna vzkvétající filozofický obor).

Jenomže i kdybychom přijali Kalivodovu filozofickou antropologii, jeho teorii bude stejně neustále hrozit nebezpečí, které stihá formalistickou estetiku vždy, když se snaží bez sklouzávání k ztvárňovaným významům vysvětlit pozitivní morální dopad umění a estetická vůbec. To spočívá ve vzletných větech o svobodném rozvíjení poznávacích či tvořivých sil člověka, které jako by nebraly v potaz nebezpečí zneužití a manipulace s takovou svobodou. Kalivoda sice velice přesně odhaluje nebezpečí skrývajících se v různých totalizujících uměleckých manifestech vycházejících z „objektivních“ skutečností a požaduje pro umění naprostou svobodu, co se týče volby výrazu i obsahu, ale je těžké sdílet jeho optimismus, že ať už je mimoumělecký význam jakýkoli, jeho prezentace pomocí formální aktualizace nejenže mu dodává kladnou estetickou hodnotu, ale také ho zlidšťuje (vzpomeňme si jen, jak nás všechny dokáže „zlidštit“ chytře ozvláštňující reklama!).

Vztah princip – norma, kterému jsme se tu věnovali, odhaluje v mnohém problémy, s nimiž se estetika musí neustále potýkat. Už od dob Kanta se estetika staví do opozice vůči poetice. Právě Kantův transcendentalismus rezonuje v Mukařovského i Kalivodově teorii: etický, politický, sociální rozměr estetická se ne-skrývá v tom, co dílo tematizuje (v obsahu), ale už v samotném jeho estetickém fungování. Kalivodovo zdůraznění čiré formálnosti estetické funkce a její následné ztotožnění s antropickým principem na jedné straně a jeho varování před unáhleným antropologizujícím řešením, kterého se dopouští Mukařovský, na straně druhé je zásadní artikulací (ať už zdánlivě či skutečně) antinomického požadavku kladeného na estetiku, aby prokázala neredukovatelnost estetických či uměleckých projevů člověka, ale zároveň jim dávala hlubší mimoestetický význam. Normalizace tuto antinomii trivializuje a maskuje násilnou, „terorizační“ strategii programní estetiky, jejíž analýze se věnoval Robert Kalivoda.¹

¹ Autor děkuje Tereze Hadravové, která přečetla dřívější verzi tohoto článku a svou věcnou i stylistickou kritikou přispěla k odstranění či opravě mnoha nejasných míst.

Bibliografie:

Kalivoda, R. (1968). Dialektika strukturalismu a dialektika estetiky. In *Moder-ní duchovní skutečnost a marxismus* (pp. 9 – 44). Praha: Československý spisovatel.
Kalivoda, R. (1991). „Cesta estetického myšlení Jana Mukařovského. *Estetika*, 28 (2), 65 – 75.

Mukařovský, J. (1966). Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In *Studie z estetiky* (pp. 17 – 54). Praha: Odeon.

Mukařovský, J. (1966b). Estetická norma. In *Studie z estetiky* (pp. 74 – 77). Praha: Odeon.

Mukařovský, J. (1966c). Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou. In *Studie z estetiky* (pp. 78 – 84). Praha: Odeon.

JE KAŽDÉ STAVĚNÍ ARCHITEKTUROU?

Když se zpětně díváme na období tzv. normalizace v souvislosti s architekturou, vyvstává základní otázka, zda existuje něco, co bychom mohli označit jako fenomén „normalizační architektury“, a zda vůbec lze mluvit o architektuře v době „normalizace“. Tyto otázky se nepřímo dotýkají vymezení architektury jako takové. Proto začneme obecným vymezením, které se může jevit jako samozřejmé, jež se však snad ukáže jako užitečné pro pojednání o architektuře právě v období tzv. normalizace.

Architektura je spjatá s lidskou činností, stavěním, ale ne všechny výsledky této aktivity, budovy, jsou architektonickými díly. Nejen pro dobu normalizace platí, že stavba (budova) může i nemusí být architektonickým dílem. Je to velmi prosté rozlišení a na první pohled možná zbytečné, ale v konfrontaci s dobou sedmdesátých let minulého století se toto rozlišení jeví jako důležité, protože v tomto období je nesnadné vymezit „pole architektury“.

Nikolaus Pevsner mluví o architektonickém dílu jako o budově, která je navrhována s ohledem na estetický účinek.¹ To je samozřejmost, která přestává být samozřejmostí, mluvíme-li o stavební produkci sedmdesátých a první polovině osmdesátých let minulého století, kdy naprostá většina těchto staveb nemá s takto definovanou architekturou nic společného. Tento fakt ovšem nevypovídá nic o schopnostech tehdejších architektů, ale spíše o jejich omezených možnostech a možnostech architektury včleněné do socialistického systému stavebnictví; nejvíce je svědectvím o době samé.

Pevsnerovo vymezení architektury si nečiní nárok na definování architektury jako takové. S jeho pomocí chceme poukázat k určitým problémovým okruhům, aniž bychom chtěli systematicky pojednat o normalizaci v architektuře a o architektuře v době „normalizace“. Totiž to, co říká teorie architektury či s jakým konceptem architektury architekti (a společnost) pracují, se promítá do architektonické a urbanistické praxe.

NE-OBYTNÁ KRAJINA²

Jedním z typických „architektonických“ příznaků „normalizace“ jsou panelová sídliště. Ta se sice začala stavět už v padesátých letech, ale svého největšího roz-

¹ Viz N. Pevsner 1943. Možná se zdá na první pohled zvláštní začít knihu o dějích architektury její definicí, ale vývoj architektury od začátku 20. století je poznamenán neustálým znovudefinováním architektury (každý styl, škola začínaly od tohoto bodu). Z tohoto hlediska je Pevsnerovo vymezení pochopitelné.

² „Ne-obytá krajina“ je parafrázi Žakovy Obytné krajiny (1947), která se zabývá životním prostředím člověka, kde ještě přetrvává silný vztah k přírodní krajině.



Kresba Gabriela Stražovce v časopise Architektura ČSSR (3/1980 roč. XXXIX), komentující situaci architekta.

květu doznala právě v době tzv. normalizace. Zůstávají němou, a přesto velmi výmluvnou výpovědí o bývalém režimu. Pro objektivnost je třeba poznamenat, že i v západní Evropě byla budována sídliště, která se podobala těm našim; naše je ovšem převyšovala rozlohou, početností, nekvalitou a uniformitou. „Většina souborů se ve svých vnitřních prostorech podobala jako vejce vejci. Sídelní soubory postrádaly individuální charakter, a pokud jej měly, určoval jej spíše jejich krajinný nebo urbanistický koncept, nikoli urbanistická kompozice.“ (Halík 1995: 100) Socialistická sídliště v mnohém navazovala na program Athénské charty (1933),³ ale způsobem, jakým byla stavěna, dospěla k totalitnímu a ahumánnímu prostředí, které pro většinu obyvatel bylo (a mnohdy dosud je) každodenní realitou jejich života. Ovšem v tomto období to bylo považováno za pokrok: „Intenzitou hromadné bytové výstavby patří Československo mezi první státy ve světě. Téměř polovina obyvatel republiky dnes žije v nových domech s plně vybavenými byty, postavených z převážné části podle typových podkladů a průmyslovými metodami. Tisíce starších bytů byly modernizovány. Těžiště výstavby nových bytů bylo soustředěno do měst. Se zvětšujícím se objemem jejich hromadné výstavby a jejím soustřeďováním narůstá základní společenská vybavenost nových sídlišť i stávajících měst. Proniká do centrálních oblastí, ale i do jader historických sídel městského a venkovského druhu, zvyšuje jejich civilizační úroveň a stává se i jejich novodobým architektonickým komponentem.“ (Pechar 1979: 9)

Pronikání jednotlivých panelových domů či celých sídlišť do historických jader měst je snad ještě výmluvnější epizodou než ne-obytná krajina samotných sídlišť – alespoň z architektonického pohledu. Paradoxně historický ráz měst nejvíce narušila nikoliv revoluční padesátá léta, ale doba tzv. normalizace. To souvisí s odmítnutím socialistického realismu a rehabilitací moderní architektury (po úspěšném ohlasu na československý pavilon na světové výstavě EXPO 1958 v Bruselu) a především s koncepcí moderního urbanismu vycházejícího z funkcionalistického pojetí města (srov. Halík 1995: 99–105). Krizovým obdobím 1968–1969 oslabený režim se potřeboval ujistovat o své síle – a to tím více, čím více se stával prázdným, neživotným a nejistým; vnitřně znavený sice vydával nová a nová prohlášení, ve skutečnosti však rezignoval na oficiální stavební projev. Na jedné straně kolonizoval současnost likvidací minulosti: na venkově přibývalo kostelů zaniklých i fyzicky, spolehlivým nástrojem likvidace genia loci se ukázala být nákupní střediska, budovaná na vesnických návších a náměstích malých měst. Došlo i na stranické sekretariáty v okresních městech. Okresní a krajská města ohrožovala stavební činnost, již moc likvidovala minulost aktivně, menší města stavební nečinnost, která tak činila pasivně. Největší devastaci ale podléhal venkov: do kra-

³ V roce 1933 byla shrnuta funkcionalistická koncepce města v programu nazvaném Athénská charta na Mezinárodním kongresu moderní architektury (CIAM).



Ukázka typizace – rastr uniformních balkonů.

jiný vtrhly ocelokořniny zemědělské velkovýroby, do vesnic socialistický blahobyt v podobě samoobsluh Jednoty, kulturáků a administraček JZD. Vše dorazilo modernizační kutilství: trojdielná okna, břizolit, luxfery, markýzy z plechu nebo laminátu, vlnitý eternit, černé obkládačky. Na druhé straně se režim velmi aktivně pokoušel legitimizovat skrze minulost a zmocnit se minulosti. Památkový fond, pro jehož kategorizaci vymyslel ideolog z týdeníku Tribuna dokonce v orwellovském roce 1984 kategorii třídně nepřátelské památky, jako celek tiše chátral, vybraným památkám byla ale naopak věnována péče, nešetřící prostředky a mocenskými tlaky. Typickým příkladem může být rekonstrukce a dostavba Národního divadla (1976–1983).

Tehdejší úpadek kvality architektury a celkového prostředí znamenal úpadek kvality života: ošklivost a omšelost, sladkobolná atmosféra marnosti a zmaru, osleplé výlohy a stažené rolety, stabilní lešení a fasády omšelé na práh fyzické únosnosti, hliníkové dveře, hnusné keramické obklady padající hned po dokončení, brutální vysprávký, výkopy, provozní bariéry, rozrytá sídliště s krajinouplnou neladou, bláta a nefungování, všudypřítomná šed a absence barvy, občas ještě kontrastně posílená rudožlutým heslem či jiným atributem moci, které už nikoho, ani tu moc, příliš nezajímaly. Přišerný detail, kam oko pohlédlo: toporná svítidla, keramické a betonové zrudý na květiny, které se rychle naplnily vajgly, kašny a pítka, které bez vody dopadaly rychle stejně, občas nějaké zbytečné umělecké dílo z povinných procent z investice, které jen posilovalo imunitu k prostředí.

ARCHITEKTURA, NORMALIZACE A IDEOLOGIE

Při zpětném pohledu se jeví jako ironie osudu, že v době politického uvolnění v druhé polovině šedesátých let se v Praze a Bratislavě v červenci 1967 konal IX. kongres Mezinárodní unie architektů (UIA) na téma Architektura a životní prostředí (srov. Novotný 1967: 1). V návaznosti na tento podnět i v souvislosti s výstavbou sídlišť – třebaže to z dnešního pohledu může být překvapivé – bylo v tomto období problematice životního prostředí člověka věnováno mnoho odborných článků. Objevuje se termín „umělé prostředí“, který je z hlediska našeho dnešního pohledu na tuto problematiku velmi ilustrativní. Právě se zřetelem na prostředí chápe architekturu už Karel Honzík⁴: „Architektura moderní socialistické společnosti bude čím dále tím obecněji chápána jako tvorba věcného prostředí, jako součást přetváření přírody pro potřeby a život beztřídní společnosti.“ (Honzík 1960: 10n) Opět se tedy ocitáme u definování architektury, které se výrazně liší od již uve-

⁴ Karel Honzík (1900–1966), významný architekt zabývající se urbanismem a teorií architektury, autor knihy Tvorba životního slohu (1946). Jeho heslo „architektura všem“ zaznívá jako vůdčí teoretický motiv odpovídající základním principům socialistického stylu života ještě v roce 1980 (srov. Huláková 1980).

deného vymezení (N. Pevsner), jež vychází z estetického účinku budov daného specifickými architektonickými kvalitami (tedy zevnitř). Zatímco Honzíkovo vymezení je dáno zvnějšíku: nejdůležitější je politicko-ekonomický faktor, který rozhodujícím způsobem „ovlivňuje organizaci měst ... Podmiňuje řadu činitelů, kteří působí na rozvržení města nebo budovy přímo a kteří často také působí bezprostředně i na utváření jednotlivostí a celého prostředí.“ (ibid.: 126n)

Pro pochopení základního pojetí architektury v době tzv. normalizace bude vhodné uvést tehdejší perspektivu, konkrétně jak byla architektura oficiálně chápána v tomto období. Následující úryvky jsou z konference již zcela „znormalizovaného“ Svazu architektů ČSR (Původní Svaz architektů byl rozpuštěn rozhodnutím Ministerstva vnitra ČSR v r. 1971) na konferenci v únoru 1975. Úkolem této konference konané z účasti zástupců ÚV KSČ bylo zhodnotit „normalizační“ proces v architektonické profesi – řečeno tehdejšími slovníkem – „projednat základní otázky architektonické tvorby v období rozvinuté socialistické společnosti, zhodnotit dosavadní práci Svazu od Ustavující všeplenární konference v roce 1972 a stanovit hlavní úkoly a orientaci práce Svazu architektů ČSR pro další období.“⁵ V hlavním referátu konference předseda „normalizovaného“ Svazu architektů ČSR Ing. arch. Zdeněk Strnadel při hodnocení „architektonické tvorby v období rozvinuté socialistické společnosti“ řekl: „Hodnocení soudobé socialistické architektury Československa nelze oddělit od veškeré socialistické výstavby, která svým rozsahem výrazně změnila tvář naší vlasti i lidu. I když jsme převážně aktivními účastníky tohoto neopakovatelného revolučního procesu, nejsme většinou schopni... komplexně pochopit a ocenit význam a velikost tohoto díla, které se stalo pevným základem socialismu v naší vlasti a které současně představuje základní etapu československé socialistické architektury, architektury vskutku demokratické, architektury pro všechny.“ (Strnadel 1975: 182) Podle Strnadela je posláním architektury „vytvářet a rozvíjet pro socialistickou společnost – tedy pro život všech pracujících – adekvátní životní prostředí v komplexním pojetí všech jeho biologických, materiálně technických a kulturně sociálních potřeb“ (ibid.: 181).

Podobně tehdy vyzněl i koreferát Josefa Pechara: „Úkolem architektury je vytvářet účelné, zdravé a krásné prostředí pro všechny lid, bez třídních deformací.“ (Pechar 1975: 187) Architektura jako „účinný a trvalý prostředek ideologického působení“ je zároveň „stylotvornou součástí životního prostředí“ a jako taková „vytváří hmotný rámec života dalším generacím. ... Půdorys krajiny, města a domu je především půdorysem života člověka a společnosti.“ (ibid.)⁶

⁵ Architektura ČSR XXXV/3 1975: 181 (editorial).

⁶ Je zajímavé, že např. Jiří Loukotka architekturu (společně s technickými vědami) neřadí k ideologické složce kultury (Loukotka 1972: 28).

Architektura v pojetí „normalizace“ byla dána historickou nutností socialismu, k jehož kultuře neodmyslitelně patří; jejím specifikem byla sounáležitost jak s „materiálně-technickou základnou“ tak s „ideovou nadstavbou“ (architektura má ideologicky působit v rámci nadstavby): „...vedle celkové úrovně materiálně technické základny je naše architektura podmíněna změnotvorným procesem socialistického způsobu života a výrazně jej v pozitivním, žel mnohdy i v negativním smyslu ovlivňuje. To znamená, že socialistická architektura jako neoddělitelná součást socialistické kultury je tedy i neoddělitelnou součástí základny a nadstavby socialismu.“ (Strnadel 1975: 182) Často uváděný „změnotvorný proces“, jenž je „historicky nevyhnutelný“, výrazně ovlivnil „tvář našich měst, vesnic i celé krajiny.“ (ibid.: 182) Neúspěchy tohoto „změnotvorného procesu“, k nimž patří i neúspěchy urbanismu a architektury, jsou interpretovány jako důsledek mechanického přebírání vzorů západní architektury a odklon od marxisticko-leninské ideologie.

Ve zjevné narážce na „neznormalizované“ kolegy Z. Strnadel konstatuje, že „politická nezralost řady našich architektů se projevuje v značné ideové rozkolísanosti“ (jako příklady této „ideové rozkolísanosti“ uvádí „odmítání odkazu meziválečné avantgardy“, „nevědeckou aplikaci socialistického realismu“, „tichý návrat k funkcionalismu“, „otevřený obdiv kapitalistické architektury“). (ibid.: 182) Po období socialistického realismu (od druhé poloviny 50. let) „nastává nezdrazné vakuum v teorii socialistické architektury, tápání a posléze útlumu v ideologii naší architektury.“ (ibid.: 183) Podle Strnadela je jednou ze základních příčin tohoto vývoje „nízký stupeň socialistického uvědomování ve značné části naší architektonické obce“ (ibid.: 183). Přes zdůrazňování „nutnosti nové, socialistické ideologie, vyrovnávající se na základě principů marxismu-leninismu s aktuálními problémy vědeckotechnického rozvoje v souvislosti se zkušenostmi získanými v jednotlivých etapách budování socialismu,“ se však ukazuje – a Z. Strnadel to kriticky připouští, že „proces socialistického uvědomování našich architektů zůstával více na povrchu proklamačních tezí“ (ibid.: 183). Teorie architektury v tomto období zůstává bezzubou: ví se, jak nestavět (např. napodobovat kapitalistickou architekturu či se vracet k funkcionalismu), ale zůstává bezradnost nad tím, jak stavět – zůstává prázdná zideologizovaná forma (ideologický požadavek, aby architektura byla „socialistická“) bez obsahu.

Nový předseda Svazu architektů konstatoval, že „bývalý Svaz architektů ČSR se stal místem revizionistické obhajoby architektonické tvorby jako zcela tvůrčí autonomní tvorby“. Za obhajobu svobody tvorby byli mnozí architekti vyloučeni z Českého svazu architektů. Tvůrčí autonomii bylo třeba znovu dát pod otěže ideologie (tj. znormalizovat ji); socialistická architektura primárně není spojena s tvůrčí autonomií, ale musí nutně zůstat spojena s ideologií: „Ideologie socialistické architektury jako součást prostorové a funkčně budovatelské činnosti socialistického světa nutně v sobě odráží důsledky trvajících třídního boje,

sociálně politického a ideologického boje.“ (ibid.: 183) Fixována na třídní boj a na socialistické budovatelství se architektura v teorii ani v praxi nemůže hnout z místa (ač by chtěla). Avšak právě tato nehybnost, toto podivné váhání, vyjadřuje mnohé o době tzv. normalizace.

Termín „normalizace“ se do architektury, přesněji do stavebnictví, dostal mnohem dříve než v politickém kontextu přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Objevuje se totiž v souvislosti s potřebou industrializace ve stavebnictví už v padesátých letech s typizací a normalizací stavebních prvků a celkovou ekonomizací stavební produkce. V sedmdesátých letech pak navíc docházelo k omezování již i tak limitovaného sortimentu typizovaných prvků. Různorodost, mnohost a možnost výběru bylo něco, co socialistickému stavebnictví bylo naprosto cizí a co bylo ideologicky spojováno s kapitalistickou konzumní společností. Tak výsledkem „normalizace“ jsou právě již zmíněná sídliště, pro něž je typická prostřednost, šedost a stejnost; tyto znaky byly příznačné i pro život ve „znormalizované“ společnosti. Nesvoboda jednotlivce tak má svůj stavební protipól. Hegeliánský výrok, že architektura je především produktem doby (ne toliko materiálů a účelů), ani ne překvapivě dochází svého uplatnění. Architektura (architektonická tvorba) byla de facto vyloučena ze zhotovování staveb sloužících pro bydlení; architektura ve službách bydlení, tak jak jí architektura ve 20. století byla, za daných podmínek (až na nepatrné výjimky) přestává existovat.

ARCHITEKTURA V OBDOBÍ NORMALIZACE

Kam se poděla architektura jakožto budova s určitým estetickým působením? V množství velmi průměrné spíše stavební než architektonické produkce se zdála výborná každá stavba, která nebyla hloupá, každá, která se zdála ukazovat trochu dál. Tak vznikala bidná situace axiologického relativismu. Nastala zvláštní situace, kdy se kritikou většinové stavební produkce stala snaha o kvalitní architekturu; kritikou i jistým druhem protestu se stala prostá kvalita. V prostředí vládnoucí nekvality ji bylo třeba komplikovaně vyvzdorovat bezpočtem kroků, které překonávaly většinový nezájem investorů a projekčních organizací, nedostatek solidních řemeslníků i neschopnost socialistického průmyslu vyrobit dostatek potřeb pro stavbu v kvantitativním i kvalitativním smyslu.

Díky nepružnosti socialistického stavebnictví se poměrně dlouho stavěly stavby, které jsou spjaté se svobodnějším nadechnutím ve druhé polovině 60. let a pocitem sounáležitosti se světem (viz světový kongres Mezinárodního svazu architektů v Praze v roce 1967). Pragerova a Albrechtova manifestace nového parlamentarismu, budova Národního shromáždění, se dokončila až pod dohledem sovětských tanků v roce 1971, hotel Intercontinental v Praze se stavěl až do roku 1974, počátkem 70. let se dokončovaly také paláce podniků zahraničního obchodu Chemapol (1971), Strojimport (1971), Merkuria (1971) či administrativní budova Ingstavu

v Brně (1970). Ve druhé polovině 70. let se stavěly velké administrativní paláce, které udržovaly jakousi kontinuitu (např. Kovo, Motokov, Koospol).

Novost obchodních domů a použití zahraničních stavebních technologií s sebou nesly i tehdy zajímavou architekturu – např. Kotva (1970–1974), Máj (1973–1975) či Dům bytové kultury na Pankráci (1975–1979). Na rozdíl od většiny obchodních domů stavěných v historických částech měst, které jako nové dominanty města své okolí znehodnotily či narušily strukturu měst utvářenou po celá staletí (např. Jihlava, Olomouc, Prostějov), bylo několik výjimek – např. pardubický Prior (1971–1974), který z linie šedi vystupuje už pouhou barevností. Podobně je možné k těmto výjimkám připočítat odbavovací halu pražského hlavního nádraží (1970–1977), věž na Ještědu (dokončena 1973), obchodní dům Ještěd v Liberci (1973–1979), telekomunikační budovu v Českých Budějovicích (1971–1975) či sekretariát městského výboru KSČ v Brně (1973–1976) (viz Michl 1979; Nový 1980). Dalo se tenkrát dokonce věřit, že architektura na tom není až tak zle.

Rozpětí sedmdesátých let, a to nejen časové, symbolicky vymezují dvě reprezentativní stavby v Praze: na počátku to je právě stavba Národního shromáždění (1971) a na konci Palác kultury (1979–1981). S první z nich můžeme souhlasit či nesouhlasit, kritizovat ji z urbanistického hlediska – ale i ti, kteří tuto stavbu kritizují, uznávají, že je architektonicky zajímavá a že o ní lze uvažovat jako o architektonické (byť kontroverzní) díle. Jak normalizační bezčasí trvalo, topily se výjimky stále více v šedi a nijakosti. Za architektonický atribut nevýraznosti normalizačních časů a postupujícího úpadku lze považovat právě onen druhý mezník, Palác kultury: s touto stavbou – na rozdíl od Národního shromáždění – nelze už ani polemizovat, lze se od ní pouze distancovat.

V osmdesátých letech se objevil mírně odlišný kontext. Jakýsi „normalizační styl“ se postupně ustálil degenerací a vyprazdňováním zdrojových impulzů tzv. internacionálního slohu, brutalismu a skulptivních tendencí. Pohyb uvnitř jeho rámce byl stále obtížnější a byl stále méně tím, co bychom mohli označit za architekturu. „Uvnitř“ tak v osmdesátých letech zavládla takřka nehybnost, zatímco „vně“ byl naopak prostor čilého stylového dění.⁷ Byla to situace opozičních alternativ k „oficiální architektuře“, které kritizovaly a komentovaly minulé a otvíraly už směřování k naší současnosti (určitým „disentem“ byly i nemnohé stavby s postmoderními či neofunkcionalistickými prvky). Tato kritika odehrávající se v rámci architektury byla zároveň kritikou společnosti architektonickými prostředky. Program obnovy komunikace s architekturou rezonoval s tím, oč usilovaly všechny občanské iniciativy: najít komunikaci s tehdy již vyčerpaným režimem.

⁷ Konaly se výstavy jako např. Malovaná architektura (1985), Urbanita (1986), Druhá urbanita (1988) (Viz Fragner 1995).

ARCHITEKTURA A SPOLEČNOST

V architektuře se víceméně neosvědčil abstraktní charakter zavedený modernou, v urbanismu zase selhal „homogenní prostor“ zbavený veškerého smyslu. Tak „homogenní politický prostor“ (aspoň takovým se chtěl jevit navenek) normalizované společnosti (či jakékoliv jiné totalitní společnosti demonstrující svoji univocitu) je jakýmsi ztělesněným opozitem k filozofickému konceptu politického prostoru jakožto platformy pro pluralitu jednání i řeči Hannah Arendt. Praxe „normalizované“ společnosti sedmdesátých let je jakýmsi potvrzením správnosti jejího rozlišení mezi veřejným a soukromým prostorem. Tehdejší režim ponechával vnitřní svobodu v soukromí, ale požadoval vnější souhlas a jeho demonstraci, ke které je potřeba právě veřejného prostoru. Dvě utopie – urbanistický samospasitelný koncept volného prostoru a nedobrovolná homogenita politická – nacházely svůj výraz a dokonale splynutí např. při prvomájových manifestacích jednohlasnosti lidu.

„Normalizace“ má své pokračování: naučila nás slepotě vůči prostředí, ignoranci veřejného, architektonické negramotnosti, přivýknutí provozním nedostatkům a obecnému nefungování věci, stejně jako redukci architektury na ekonomické ukazatele. Normalizační architektury jsme se dosud nezbavili fyzicky, i když řada jejích staveb postrádá využití; obraz chátrajícího megalomanského kulturního domu,



Veřejný prostor. Náměstí Budovatelů v Sokolově, v pozadí obchodní dům Ural (1976).

který dnes obtížně hledá nějaké uplatnění, je toho dokladem. Avšak nesmíme zapomínat, že i mezi stavbami postavenými v době „normalizace“ lze najít stavby označitelné za architekturu – i když realizované v okleštěných podmínkách socialistického stavebnictví. Byla by chyba, kdyby se opakovala historie a tyto budovy byly ponechány napospas svému osudu podobně jako tomu bylo s mnohými stavbami z doby funkcionalismu a moderní architektury, které se dnes již řadí mezi památky.

Bibliografie:

Fragner, B. (1995). Komunikace na pomezí: Urbanita. In M. Baše (Ed.), Česká architektura 1945–1995: Katalog k výstavě (s. 93–98). Praha.

Halík, P. (1995). Česká urbanistická tvorba po druhé světové válce. In M. Baše (Ed.), Česká architektura 1945–1995: Katalog k výstavě. Praha.

Halík, P., Kratochvíl, P., a Nový, O. (1996). Architektura a město. Praha: Academia.

Honzík, K. (1960). Cestou k socialistické architektuře. Praha: SNTL.

Huláková, M. (1980). Ideologie, kultura a umění. Tvorba, 43, 1–7.

Loukotka, J. (1972). Kultura a ideologie. Brno: MKS.

Michl, J. (1978). Realizace a projekty v současné architektuře. Praha: Odeon.

Novotný, J. (1967). Architektura a životní prostředí. Československý architekt, XIII (12–13).

Nový, O. (1980). Soudobá architektura ČSSR. Praha: Panorama.

Pechar, J. (1975). Ideologické problémy architektury v současné etapě naší socialistické společnosti. Architektura ČSR, XXXV (3).

Pechar, J. (1979). Československá architektura 1945–1977. Praha: Odeon.

Pevsner, N. (1943). An Outline of European Architecture. Pelican.

Strnad, Z. (1975). Architektura a společenský rozvoj. Architektura ČSR, XXXIV (3).

Žák, L. (1947). Obytná krajina. Praha: S. V. U. Mánes: Svoboda.

Martina Sedláková, M.A. vystudovala architekturu na FA VUT v Brně a na Faculty of Design na Kingstone University ve Velké Británii. Nyní dokončuje studium filozofie a estetiky na FF UK.

PhDr. Vladimír Czumalo vystudoval dějiny umění na FF UK, v současné době působí na Katedře teorie kultury FF UK a v Centru audiovizuálních studií FAMU v Praze.

Mohli byste shrnout, jaké variace může mít vztah mezi ideologií a estetikou, pokud „ideologii“ definujeme volně s Terryem Eagletonem jako naturalizaci a univerzalizaci přesvědčení a hodnot, které vyznává dominantní moc, a „estetiku“ volně s Mukařovským jako nauku o estetické funkci, normě a hodnotě?

Variant je několik: v závislosti na roli represe v dané societě, na míře „volnomyšlenkářství“ a obecněji míře individuální svobody a dodržování lidských práv. V prvé řadě může ideologie prosazovat, podporovat a udržovat určitý omezený soubor estetických norem, jejichž porušování nějakým způsobem sankcionuje, a to většinou takový, o němž je vládnoucí moc přesvědčena, že podporuje a stvrzuje zastávanou ideologii. Dále může být vztah volnější – v antickém stylu „chleba a her“, kdy se sféra estetického a v jeho rámci uměleckého redukuje na zábavnou funkci nebo na „normální umění“, tedy na taková díla, která estetickou normu nenarušují, a estetické aktivity „lidu“ se považují za neškodné „vydovádění“. Další variantou může být větší či menší tenze, kdy je umění chápáno jako činnost v principu podvrtná, vzbuzující nezdravé vášně (už Platón) nebo vyvolávající nepatřičnou reflexi, přemýšlení a zvažování alternativ. Vedou-li estetická tvorba, recepcce, kontemplace, sebe-reflexe k antropologické či dokonce ontologické reflexi (ve Foucaultově smyslu) „místa člověka v kosmu“, pak se aktualizuje subverzivní funkce estetická a to může být pro ideologii zhoubné. Boj ideologie pak může nabýt různých forem, od inkvizičních metod přes přísnou cenzuru až po způsoby, jakým se americká společnost vyrovnala s hnutím hippies, „flower power“ a s jejich nezanedbatelnou estetickou dimenzí – komercializací. Další a současnou možností je aplikace sovětského principu překonání americké protiraketové obrany – zahlcení, a tím i hodnotová nivelizace, spojená s oslabením kritické role umění.

Které definice a analýzy pojmu „ideologie“ se vám jako estetikovi a filmovému teoretikovi vybaví?

Filmovému teoretikovi se pravděpodobně vybaví klasické texty Jeana-Louise Baudryho o ideologii kinematografického aparátu a jím převzatý althusserovský koncept ideologie. Ideologie zde představuje epistemologický rozštěp, protože zakrývá reálné vztahy a proces jejich geneze a konstituce. Jako systém kodifikovaných předsudků pak zakrývá sociální konstrukci reality a tato realita se potom jeví jako přirozená, „že to tak má být.“ Jako je kinematografický aparát nositelem ideologie, že při identifikaci s kamerou je vnímající subjekt transcendentálním centrem světa, a naplňuje tak touhu po přehlednutelném řádu, tak obdobně fungují i ostatní ideologie. Nověji se vybaví i ideologie mužského šovinismu a nevykořenitelný falocentrismus většiny filmové produkce, pochopitelně z perspektivy (ideologie?) genderového čtení.

Může se/nás umění zbavit ideologie?

Aby se umění zcela zbavilo ideologie, resp. nějaké formy vícenásobných vztahů s ideologií, muselo by se zcela vyvázat ze společenských vazeb včetně konstrukce soci-

ální reality, sociální konstrukce reality, tzv. přirozeného světa, referencí k vzorcům chování, sdílených konceptuálních a kategoriálních rámců – a pak by ovšem bylo zcela nesrozumitelné. Neboli – nemůže. Umění ve své recepci, hodnocení a prožívání zcela nezávislé na ideologii by připomínalo tzv. nevinné oko, které, jak trefně poznamenal Ernst Gombrich, by nevidělo nic.

Jak vyplývá z odpovědi na první otázku, rozkladného vlivu umění na ideologii si povšimlí jistě, a snad i především, právě praktikující ideologové a to by mohla být první indicie toho, že nás umění může zabavit jedné ideologie. Ale co místo ní? Zase jiná ideologie. Opakuje se zde analogicky (možná i fraktálně) situace s estetickou normou a jejím porušováním, stejně tak jako se střídáním epistémé nebo paradigmát ve vědě (T. S. Kuhn).

Byl pro období československé normalizace vztah estetického a ideologického nějak specifický, výjimečný?

Vztah estetického a ideologického byl v období české normalizace v mnohém analogický jiným totalitním režimům, například eliminací jakékoli reference k jiným kulturním okruhům, kdy „jiné“ znamenalo společnosti s jiným étosem (hodnotovou hierarchií) a pochopitelně s jinou ideologií. Proto se třeba hudební skupina Rangers musela přejmenovat na Plavce a c & w kapela Greenhorns na Zelenáče a ze západní kultury se připouštěla pouze díla kritická. Naopak kritika vlastních poměrů, i v estetickém hávu filmového, dramatického či literárního díla, se nepřipouštěla – viz téměř specifický fenomén „trezorových“ filmů. Pravděpodobně specifickým českým jevem byla nadinterpretace, indukující schizoidní stihomam, a proto se ve všem, ve veškeré estetické relevantní produkci, hledali skryté významy, kritické narážky na vládnoucí režim. Cenzura proto byla hyperkritická a ostražitá a zakazovala raději pro – jistotu i „nevinná“ díla.

Jakou roli hrálo umění za normalizace? Lišily se tyto role obecně podle druhů umění (architektura, literatura, výtvarné umění) a konkrétněji podle žánrů?

Umění představovalo svého druhu jediný možný, třebaže dočasný únik z „Biafry du cha“ a není náhodou, že v období normalizace byl mnohem větší zájem o uměleckou kulturu nežli v dobách jiných včetně té současné. Před knižkupectvími se stály fronty na Styrona či Hellera a projekci filmu Easy Rider v pražském Ponrepu ukončila policie kvůli tlaku obrovského davu ještě před jejím začátkem. Umělecké druhy a žánry byly oficiální kulturou vnímány podle stupně nebezpečnosti, který zhruba odpovídal váze referenční funkce, realismu a doslovnosti. Hraný film, román, divadelní hry byly nebezpečnější nežli lyrická poezie či abstraktní malba (i když ta odkazovala k „úpadkovému“ umění), metafora méně nebezpečná nežli doslovnost. Obecně se přijímaly zavedené, a tedy „neškodné“ žánry typu detektivky, komedie či antického dramatu a porušování hranic bylo nebezpečné ve všech možných významech tohoto obratu. Avantgarda se tedy „nesměla“. Příznačný byl stav v tehdy okrajovém žánru

sci-fi, kdy se přijímala extrapolující větev tohoto žánru, zhruba řečeno verneovská, exemplifikovaná sovětskými autory (Beljajev, Jefremov) a oslavující budoucnost lidstva pod praporem vládnoucí ideologie. Sociální, wellsovská linie, většínou západní provenience, pak byla přijímána jen velmi neochotně a zřídka. Procvičovat imaginaci ve smyslu možných alternativ vývoje lidstva i jednotlivce nebylo vhodné. A žánry jitičící nezdravé emoce, jako třeba horor, už přípustné nebyly vůbec.

Václav Havel ve své Moci bezmocných definuje ideologii jako „zdánlivý způsob vztažování se ke světu,“ a dále píše: „Člověk nemusí všem těmto mystifikacím věřit. Musí se však chovat, jako by jim věřil... Už proto však musí žít ve lži.“ Je zde možné vést paralelu k Waltonově „hře na jakoby“?

Havel zde vlastně mluví o „odhalené ideologii“, tedy nikoli o ideologii v althusserovském smyslu, a tudíž o české „schizofrenii“, kdy se jinak mluvilo doma a jinak na schůzích a na veřejnosti. Šlo svého druhu o hru na „jakoby“ a částečnou paralelu s Waltonem zde můžeme nalézt: totiž v tom, proč to lidé dělali a dělají. V případě Waltonovy „game of make-believe“ je odměnou estetický prožitek, emocionální vybuzení bez nebezpečí a také bez špatného svědomí, bez potřeby zdůvodňovat si mravní selhání. V českém „životě ve lži“ šlo také o zisk, ovšem zisk postavení, platu, sociálních výhod, možnost studia pro potomky, rekreace s ROH apod. Na rozdíl od dominance estetické funkce v umění, a tedy dočasné suspenze etické dimenze to v každodenním životě nešlo a vzniklé tenze často vedly k smutným koncům, z nichž alkoholismus nebyl tím nejhorším.

V citovaném textu Havel ideologii popisuje také jako „závoj, do něhož může člověk zahalit své propadnutí jsoucnu“. Bylo by toto pojetí opět možné vztáhnout k pojmu eskapismu v estetice?

Musíme si ujasnit, co Havel míní „propadnutím jsoucnu“. Pokud se dobře pamatují, míní tím zvěcnění, zhmotnění tužeb, přání a hodnot, včetně mezilidských vztahů a individuálního směřování. Příslušná ideologie pak takovýto kulturní étos (ve smyslu Maxe Schelera) posvěcuje a přesvědčuje člověka, že to tak má být, a zastírá mu alternativy. Z hlediska psychické homeostázy zde funguje ideologie pozitivně, zavádí vzorce chování, které zbavují člena příslušné společnosti potřeby reflexe, samostatného rozhodování, nutnosti volby, a oslabuje tak sartrovské „odsouzení ke svobodě“. Ke smysluplné prožitému životu ale vede sotva. S estetickým eskapismem má „propadnutí jsoucnu“ společnou reduktivnost – je-li umělecké dílo, resp. estetický prožitek využíván pouze ke chvilkovému úniku od břemene každodenního obstarávání, pak asi příslušný recipient nevyužije veškerý obohacující a kritický potenciál estetického objektu a navíc získá „špatné návyky“ (nižší citlivost), když se jeho estetická recepce tůží na „únikovou“ produkci. Obdobné redukce života na pouhý konzum „věcí“ blokuje tvořivý potenciál každého jednotlivce, vede k zakrňování intersubjektivních vazeb a vpsledku k degradaci osobnosti. Kromě to-

ho, zatímco z estetického úniku se snadno vrátíme do „normálního“ světa, z upadnutí do jsoucnosti se tak snadno nedostaneme, zvláště jsme-li zamotaní do závoje ideologie.

Jakým způsobem ona prázdná a zároveň sebe ve své roli ubezpečující gesta, která byla normalizační společnost nucena předvádět, byla nebezpečná? Lze zde vést paralelu k tomu, jakým způsobem může být nebezpečná fikce?

Základní nebezpečí zmíněných „gest“ (která se ovšem jako prázdná jeví z vnější perspektivy) či rituálů tkvělo v utužování, opakované aktualizaci ideologie, a to i za pomoci masové psychózy či psychologie davu, tedy posilováním těch nejjednodušších sociálních soudržností; vzpomeňme oslavy 1. máje nebo spartakiády, kde se masivně využívalo estetické dimenze pro naznačené cíle. Při neobratnosti ideologů mohlo ovšem dojít k nahlédnutí zmíněné „prázdnoty“, odkrytí závoje ideologie, a také k tomu docházelo – s postupným „drolením“ režimu, k němuž vyprázdňování gest přispělo. Každá fikce (ve smyslu textů, prezentujících či projektujících fikční světy) může být nebezpečná v několika ohledech: v tom přínosnějším pro zdravou společnost skýtá analogii variační metody, umožňující nazřít podstatné (včetně podstaty převažujících předpokladů), uvažovat alternativy a posilovat kreativitu i na straně recipienta. Fikce ovšem může podporovat, a dokonce zavádět určitý obraz světa, posilovat až legitimizovat určité postoje, názory až světonázory (rasismus, antisemitismus, břemeno bílého muže, dominanci mužského principu, beztrždní společnost, americký sen atd.) a tím redukovat potenciality jednotlivce i society. Postmoderní fikce je často charakterizována svého druhu zcizujícím efektem, opakovaným upozorňováním na vlastní fiktivnost, a pěstuje si tak kritického diváka (v Ecově smyslu). V tomto ohledu nás normalizace připravila na příchod postmoderní fikce velmi dobře.

„Záměna ‚smyslu‘ uměleckého literárního díla za jeho tzv. ideový obsah patří k viditelným deformacím kultury v nedávné minulosti. Namísto nenahraditelných hodnot svobodné tvořivosti byla oficiálně podporována necitlivost k záležitostem umění, k jeho vlastnímu jazyku, ke specifickým možnostem cest ke smyslu, které se zde otevírají,“ píše Milan Jankovič. „Vnější okolnosti, za kterých se u nás v době nsvobody vyvíjela literatura a kvůli kterým na sebe musela vzít různé úkoly, způsobily, že si u nás lidé zvykli číst všechna díla tak, jako by to byla díla tendenční, interpretovat je v tom duchu, a dokonce přehlížet pravou funkci literárního díla,“ tvrdí Roman Ingarden. **Nacházíte na pozadí těchto citátů stopy normalizace v současném českém vnímání umění, případně v jeho tvorbě a kritice?**

Že bychom nacházeli stopy, ozvěny či zbytky normalizačního vztahu k umění v současnosti nějak přímo a jednoduše, si nemyslím. Dochází spíše k protipohybu v hodnotové sféře, který bychom mohli lapidárně shrnout: za normalizace se nesmělo skoro nic, jen ideologicky podpůrné nebo nanejvýš nezávadné, dnes se může téměř

všechno. Jde, nebo rozhodně šlo, o situaci podobnou skončení války. Lidé se chtěli bavit, a po budovatelských filmech a tématech z pracovního prostředí proto vítají nezávadné komedie, eroticky podbarvené příběhy těch, „kterým se to povedlo“ (rozuměj „být za vodou“), akční záležitosti, parodie a ironizace. Myslím si, že citovaná tendenčnost a „kutání“ ideového obsahu jako strategie přístupů k uměleckým dílům už vymizely, nahrazeny v převážné míře postmanovským postojem „ubavit se k smrti“. Toto zploštění a nivelizace hodnot je v některých ohledech horší nežli normalizační podvázání umělecké produkce, protože ta se ve světě vyvíjela dál, pokud člověk chtěl, tak si přístup k hodnotnému umění našel i u nás (připomeňme překladatelskou činnost nakladatelství ODEON). V současnosti se jako největší světové literární dílo prezentuje Harry Potter a draží se plátna populárního zpěváka, který je náhodou amatérským malířem.

Ptala se Tereza Hadravová

prof. PhDr. VLASTIMIL ZUSKA, CSc. je vedoucím Katedry estetiky FF UK. V letech 1966–1970 studoval Střední průmyslovou školu chemickou. Pracoval postupně jako chemik, strojník, tesař, laborant a samostatný odborný pracovník v chemickém výzkumu. V letech 1980–1985 absolvoval estetiku na FF UK v Praze. Od r. 1985 do r. 1987 knihovník v Národní knihovně ČR, v r. 1988 přijat jako interní aspirant do ÚTDU ČSAV, v téže roce aspirantura ukončena z politických důvodů. Od 1. 11. 1988 do dubna 1990 samostatný výzkumný pracovník v Čs. filmovém ústavu. V r. 1990 začal působit na Katedře estetiky.

Jeho profesionální bibliografie mj. zahrnuje:

 Juraj Jakubisko. Bratislava: Slovenský filmový ústav 2005. (s Petrem Michalovičem)

Mimesis – fikce – distance. K estetice XX. století. Praha: Triton 2002. (2. vydání)

„Toward a Cognitive Model of Genre: Genre as a Vector Categorization of Film“. Theoria, 2000, č. 39.

Normalizace se podepsala na kvalitě filmové produkce. Přesto byly natočeny i hodnotné filmy, které zaujmou i současného kritického diváka. Myslíte si, že tato doba mohla dát vzniknout filmům, které měly po formální stránce vysokou uměleckou úroveň, jejichž obsahová složka však byla silně ideologicky ovlivněna?

Samozřejmě že i za normalizace vznikaly dobré, ba krásné filmy, třeba od Karla Kachyni či Věry Chytilové. A jednotlivá díla od J. Herze, J. Jirěše, V. Sise nebo dodnes svěží a neprávem opomíjený autorský film J. Papouška *Konečně si rozumíme*, dále řada filmů podle scénářů Z. Svěráka, o němž asi ještě bude řeč.

Ano, právě tak to bylo, i když bych druhou část otázky formuloval jinak. Sama ideologie nemohla nic ovlivnit – to by znamenalo, že autoři jí věří. Tak to nebylo, celá normalizace přece byla nejen diktaturou, ale zároveň i velkou šaškárnou. Ideji už nikdo nevěřil, ani sami komunisté, protože nastala stejná situace jako za protektorátu 1939–45, kdy absurdní doktrína byla hlídána mašinkvérem. Oč méně měla normalizace kvérů, o to více měla donašečů a cenzorů. Cenzura ovlivnila brutálně obsah filmů. Tvůrcům často zbyla jen ta jejich vyšlechtěná forma vyjádření.

Někdy mohlo naopak dojít k tomu, že byl natočen film, který se svou výpovědí stavěl takzvaně proti režimu, a po formální stránce byl deformován například konvencemi standardní produkce...

Kritika režimu se nepřipouštěla. Když se studenty debatujeme o filmech Svěráka a Smoljaka (případně J. Menzela nebo O. Lipského), vykládám jim teorii „nejkratší spojnicí dvou bodů je křivka“. Těmito dvěma body jsou autor a divák – a mezi nimi překáží cenzor. Vidím to tak, že S + S zkratka nemohli v dané situaci vyslovit komplexní kritiku režimu – a v každém z těchto filmů je příběh, který můžeme vyjádřit sloganem, jenž zobecňuje celkovou sociální situaci z její menší části, např.: V socialismu se nemůže intelektuál uživit, nejde-li cestou politického oportunismu nebo přímo korupce (*Vrchní, prchní*). Nebo: Tento stát není schopen vyřešit ani nejjednodušší sociální problémy, jako je pomoc při směně bytu (*Kulový blesk*). Nebo: Chalupaření bylo formou náhradního života (*Na samotě u lesa*). Nebo dokonce: Cenzura a její formy (*Nejistá sezóna*). Atd.

Tak si z jejich filmů můžeme složit mozaiku socialismu jako obraz. Podobně jako v kormorních dramatech Kachyni a Procházky ze 60. let šlo také o jakýsi volný cyklus. Avšak S + S se pohybovali na půdě komedie, a jejich příběhy proto narážely na prostupnější bariéru. Ale pozor, zatímco Kachyňa a Procházka tento výklad neodsoudili, Zdeněk Svěrák mou šikovně zkonstruovanou spekulaci nepotvrdil, řka: „Neberte tak politicky, našim hlavním motorem na divadle i filmu byla hravost!“

Jak byste komentoval současnou programovou skladbu České televize ve srovnání se sedmdesátými a osmdesátými lety? Jistě nelze jednoduše říci, že ideologickou vrstvu vysílání nahradila komerční...

O tom těžko můžu hovořit, v 70. letech jsem se na naši ČST téměř vůbec nedíval. Jednak jsem musel vstávat v půl páté ráno, abych stihl píchačky ve slévárně – a od toho se odvíjel můj časový rozvrh, jednak jsem viděl oba programy ORF a tam jsem se dozvěděl s dvoudenním předstihem, co se děje v Praze, jednak tam v noci běžely náročné filmy (program *Kunststücke*), na něž jsem musel nařídít budíka a dospávat pak v práci. Ale otázka, zda ideologickou vrstvu dnes vystřídala komerční, je v podstatě oprávněná, není mezi nimi velký protiklad, komerce má také své ideology a samozřejmě pronikla na měkká místa příběhů. Jestliže dnes vydělává tvůrce na tom, že ukazuje čokoládu a sýr nebo auto z takového úhlu, aby bylo vidět značku výrobce (běžné u skokanů na lyžích po doskoku), dříve takovými znaky bylo patectické užití symbolů – státní vlajka, hymna aj. – viz film *Smyk*.



Jiřina Petrovická a Miroslav Zouhar (příslušník VB) ve filmu *Tobě hrana zvonit nebude* (režie V. Trapl, 1975)

Problém komerce za normalizace byl specifický a nemám zde prostor, abych se jím zabýval podrobněji, komerční vztahy byly po roce 1948 nahrazovány politickým hodnocením filmů (film je nejdůležitější umění). Místo koruny byl sledovanou jednotkou divák, protože s návštěvností bylo snazší čachrovat. Všem napomáhaly další nástroje politické zvůle – klíč, podle něhož bylo nutné v programu kin dodržovat poměr našich, sovětských a „západních“ titulů aj.

Hodnotíte tvorbu Jaroslava Dietla jako politicky angažovanou? A proč se těší jeho a podobné seriály stále vysoké oblibě, jsou podle vás dnešnimu divákovi stále blízké? Jaroslav Dietl byl mým spolužákem na FAMU a sbližovalo nás stejné tělesné postižení; byl starší, ale choval se ke mně moc hezky. Těžko ho nyní mohu kádrovat jako politicky angažovaného, prostě bez určitého začlenění socialistického schématu do děje by žádný z jeho seriálů neprošel. Při troše pále najdeme v každé postavě a situaci toto schéma – a při troše pále najdeme ve stejných pasážích pokus vzdorovat schématu a ukázat lidské bytosti jako složité struktury. V *Zahradní slavnosti* to V. Havel definuje takto: „Trochu být a trochu nebýt...“ Možná že zajímavější než tyto úvahy bude, když se svěřím, jak jsem pozoroval Jardu při práci. Přijel jsem z Budějovic na premiéru hry Pavla Kohouta *Třetí sestra* v Realistickém divadle (dnešní Labyrint), ale neměl jsem lístek. Byl očekáván skandál, Kohout sám měl hrát autora a ve hře byly útoky na různé funkcionáře, např. dr. S. Zvoňáčka, ředitele filmového ústavu. Hala byla plná vzrušených lidí, poznával jsem otlemené držky z politických žurnálů. Zahlédl jsem Jardu, jak ke mně míří, a hned jsem vysvětlil: „Nemám lístek.“ Pokročil ramenem. Sáhł do kapsy, vyndal dva lístky, roztrhl je a jeden mi podal: „Moje žena už nepřijde, jak vidím...“ Seděl jsem ve tmě vedle něho a pozoroval, jak si do malého bločku, který míval vždy s sebou i na projekcích, píše malou tužkou poznámky – zaznamenával si, jakým replikám se lidé smějí a kde ztichnou. Málokdy na mne pohlédl, jen když zdvihł obočí nad neočekávaným efektem, jichž bylo ve hře plno, ale byla to samozřejmě časová hra a dnes byste asi rozuměli jen málo narážkám.

Jardami ve tmě připadal jako chemik v laboratoři, který sleduje, co bublá ve zkumavce, zároveň to však slyší a čichá. Pracoval.

Postavy jeho seriálů mají proto dodnes úspěch, je v nich odpozorovaný lidský živočichopis, ale i uložena zkušenost autora, který viděl podobné scény na jevišti i na plátně – ale na plátně je to zkušenost „mrtvá“ a na divadle „horká“. Podívejte se dnes na programy německých televizních stanic: Dietl je stále hrán, je stále aktuální.

Dnes piší autoři seriály ze dvou důvodů: a) pro peníze, b) ve snaze vyrovnat se Dietlovi. Tato díla jsou pak uváděna ze stejných důvodů.

Jak vnímáte současnou filmovou produkci, která se tematicky věnuje společenské situaci v sedmdesátých a osmdesátých letech? Podává podle vás dostatečně auten-

tické svědectví, nebo cítíte v tomto směru spíše její dluh? Mám na mysli třeba příklad režiséra Jana Hřebejka.

Se zobrazením normalizace to není slavné, počínaje *Šakalími léty* mám stále dojem, že doba tří diktatur (nacistická, Gottwaldova a Husákova) se stala lákavou kulisou pro příběhy mladých, kteří ji nezažili a mohou se dnes vyřádit v dramatických střetech hrdiny se zvrácenou mocí, blbstvím aj. Kdo by jim to mohl vyčítat? Americký film má podobnou minulost, mladí filmaři tam natáčeli stovky westernů jako dramata i seriály, nakonec ta doba měla svá „filmová loga“ a stala se manýrou, která musela být později inovována (nejdřív vložení psychologie do bělochů a pak náhradou rasové animozity přátelstvím) – jistý Čech ukázal, jak na to.

Starší generace se nestačila ani nadýchnout, aby získala odstup, mladí jí bez ptaní vyrvali dobu třetí diktatury z rukou a hned se s ní vypořádali (a tím i s generací otců), aniž si dělali starosti, že tu jezdí špatně vybrané tramvaje a kvetou nejrůznější anachronismy. Legrace zacházela daleko – děti vzaly samopaly a postřelily dospělé... Obecenstvo, jako by prožívalo vytouženou katarzi, hrnulo se do kin – ale tabulky zisků za první roky bývají ošidné a teprve čas vše napraví. Nakonec zbude pár národních filmů – *Démanty noci*, *Vesničko má středisková*, *Obecná škola*...

Napište si jich patnáct a zkoumejte, zda jste všechny viděli v plném soustředění. Někteří z vás budou filmovými kritiky. Prohlížejte starší čísla novin, jak tvrdě byly odsouzeny *Démanty noci* i *Hoří, má panenko*... jak se nedávno psalo o *Koljovi* a včera o *Hezkých chvílkách bez záruky*. Možná je to věkem, že když spatřím nový film na obrazovce, je to, jako by mi někdo v zimě nabídl kožich – zachumlám se do něho až po bradu. Zažil jsem tři diktatury a všechny do mne bušily agitkami. Normalizace byla však nejdůslednější. Některým zakázala práci (neuvrhla-li je rovnou do vězení), jiné vytěsnila do exilu, a změnila tak poměry v celé kinematografii: snížila se laťka kvality a morálka příběhů dostala politický náhubek. Přednost dostávali nedoučení.

Abychom získali celkový obraz, museli bychom mluvit i o filmech Vojtěcha Trapla, V. Čecha, J. Sequense a dalších. Možná jejich práce ani neznáte – a řeknete si: Žádná škoda. Ale je to stejné, jako by na lékařské fakultě nepřednášeli o pohlavních chorobách. Prostě tak, ze slušnosti...

Rozhovor připravil Petr Andreas

Boris Jachnin je autorem divadelních her, scénářů i povídek (dosud nevydaných). V roce 1961 založil jeden z prvních filmových klubů u nás. Za normalizace pracoval ve slévárně a jako skladník v pekárně. Je rovněž autorem řady monografií (Greta Garbo, Brigitte Bardotová, Jan Procházka, R. W. Fassbinder, Walt Disney). Dnešně vyučoval současně na FAMU, Jihočeské univerzitě a Univerzitě Palackého. Dnes žije v Českých Budějovicích.

Po svém projevu na sjezdu spisovatelů v roce 1967 jste byl vyloučen z KSČ. V roce 1968 vás ovšem rehabilitovali. Věřil jste, že se strana změnila, když uznali, že jste měl pravdu?

Ano, že se to bude vyvíjet tím směrem, že se strana demokratizuje, protože o to za Dubčeka šlo. Bylo to provázáno dalšími událostmi, na kulturním úseku a všude se to uvolňovalo. Političtí vězňové vycházeli, kritizovalo se volně... Jestli to- to myslíte... Především, a to jsem si myslel a myslím, tehdy se mohlo začít jedi- ně od komunistů a mohlo se dělat jenom s komunisty, nemohlo se dělat proti komunistům. Protože tam se bylo o koho opřít.

Ale nikdy jsem nevěřil. Prostě jsem to tak odhadoval. Vždyť to byl hlavní rys to- ho tzv. obrodného procesu, že se začalo na všech úsecích kultury a myšlenek něco dít a že záleželo na tom, jak to kdo umí. Byli i lidé, kteří nebyli ve straně, a pokud se chovali dost opatrně, tak si mohli myslet, co chtěli, mohli i říkat, co chtěli, mohli i zašifrovaně psát, co chtěli.

Mně se tak nechce o tom mluvit! Když jsem si dal práci, přesnou, důležitou, dů- kladnou práci, a napsal jsem *Chválu cenzora*. Je o tom, jak cenzura naučila českého autora psát a českého čtenáře číst. Protože ten, kdo chtěl něco říct a věděl, že mu to bude cenzurováno, naučil se to a uměl to říct tak, že to prošlo, a čtenář dobře vě- děl, co to znamená, i když to tam výslovně nebylo. Dám vám osobní příklad: pracoval jsem tehdy v rozhlase pro mládež, odevzdal jsem pořad v textu – i to, co bylo nato- čeno, se muselo kvůli cenzorovi přepsat, no a moje šéfová, ta řekla: „Ludvíku, prosim tě, podívej se, tady tohle, to přece nejde.“ A já jsem řekl: „No tak to škrtnem.“ A ona: „No přeci se toho tak nevzdáš!? Tak to přece předělej! Neříkej přímo toto, to už čtenář ví, tohle tady změň, tak...”

Byla cenzura za normalizace jiná? Teď přece mluvíte o šedesátých letech...
Za normalizace byla horší. Za normalizace cenzura jako taková formálně neexisto- vala a nedalo se proti ní vůbec nic dělat. Prostě se to před žádného autora nedos- talo, autor prostě byl zakázanej a hotovo. Neměl se s kým hádat! Přece jsem nemohl psát do novin takových, jaké jsem četl!

Podívejte se, v tom svém článku *Chvála cenzora*, který jsem psal za normalizace, říkám: „Přátelé na Západě, až u vás vypukne cenzura, chtějte, aby měla svůj úřad! Aby cenzor měl jméno! Ať má třeba uniformu, ale cenzura viditelná, s kterou se můžete přít.“ A za normalizace to bylo horší, protože tohle neexistovalo.

Myslíte si, že označení „normalizace“ dobu 70. a 80. let vystihuje?
To říkali oni. Je ale úplně jedno, jak se to jmenuje. Takhle tomu říkali oni. Proto- že oni považovali dobu obrodného procesu, Dubčekovu éru, za vyšínutí, za úchyl- ku, no a chtěli to prostě přivést zpět do původního stavu, který považovali za nor- mální.

Nemáte pro toto období nějaký vlastní název?
Nemám, nemám. Já říkám „za onoho režimu“. Neříkám „za bolševika“, nenávidím to. Ne- říkám: „Komunista zakazoval.“ „Kdes byl? Tos tehdy říkal? Mluv jako tehdy! A ne teď.“

Myslíte si, že byla 70. a 80. léta jednotným obdobím?
Byla jednotným obdobím v tom, že se během těch 20 let opravdu nic nestalo. Člověk žasl, že to je už 20 roků. Nic se za tu dobu nestalo, bylo to jednotné období, ano. No, taky přijde na to, co pod tím slovem „jednotné“ rozumíte.

Lze v oněch letech najít nějakou vnitřní strukturaci?
Ne. V tom jsem se nesnažil najít vůbec nic. Tam jsem se o nic nepokoušel. Prostě byl jsem mezi těmi, kteří se zařídili podle toho režimu a dělali si, co mohli, a dě- lali, co mohli pro lidi, kteří to potřebovali a taky poznali.

Takže pokládáte ta 70. a 80. léta – třeba z hlediska režimu – za úplně unifikované období?

Bylo tam období, takové to první, kdy se všechno utvrzovalo. A pak – ovšem pod vli- vem mezinárodních okolností a vztahů, což byl například ten Helsinský akt z roku 1975 – se tak jako formálně tvářili, že se něco... Dali těm, kteří se prohřešili, možnost omluvit se, kát a vrátit. Mluvím o spisovatelích, to někteří byli. U ně- kterých to nepadalo ani v úvahu. No a potom později, později, když se to začalo una- vovat... Já v tom vidím, ale zase to je z příliš osobního pohledu... Celou dobu jsem chodil – za každou věc, kterou jsem napsal – k pohovorům, výsledům, oni tomu říkali profylakticky výsled. Šlo jím o to, držet autora pořád pod nátlakem, pod nějakou obavou. Pozoroval jsem jednu věc: ti starší, estébáci mého věku, se mnou jednali jako s pomýleným soudruhem a věděli, dobře věděli, co se děje, co jsem dělal a tak. A najednou začali stárnout, přicházeli mladí kluci a říkali: „Já vás neznám. Já vám položím tuhle otázku a hotovo.“ A už do mě nešel! Byli to takoví lemplové... Bylo na tom prostě vidět únavu toho režimu.

Mohl byste konkretizovat formy nátlaku, kterému jste byl vystaven – vedle toho, že jste chodil na výsledky?

To že se nemohlo, samozřejmě, oficiálně psát. A že by mi nedovolili žádné zaměst- nání, které by mě zajímalo. Mohl bych být jedi- ně, no to znáte, to je tak do ko- telny, ani na vrátnici ne. Ani bych nemohl prodávat zmrzlinu, což se vyzkoušelo na Karlu Kynclovi, který prodával zmrzlinu na nádraží a oni mu to zakázali. Proč? Protože je to styk s veřejností, protože mohl lidem něco říct, protože lidi při- cházeli: „Tam je Kyncl! Chceš ho vidět? Jdi tam, jdi si koupit zmrzlinu.“ Při kaž- dé kontrole občanského průkazu se ptali, proč tam nemám zaměstnavatele. A já ří- kám: „Nemám žádné zaměstnání. Mám svobodné povolání.“ „Jste členem svazu spisova- telů?“ „Nejsem.“ No prostě mě nutili...

Zahájili proti mně stíhání, vyšetřování pro příživnictví, i když já jsem jim říkal, dokazoval jsem, že mám honoráře ze zahraničí... Protože to jim vadilo, tak to nechtěli uznat. Ale já jsem dělal z těch příjmů daňové příznání!

A existovalo tehdy víc lidí, kteří byli podobně odvážně na volné noze?
Ježišmarja, co to je za slova? Lidi nás poslouchají. Takový slova... Jak odvážně? No tak, to byl Karel Pecka, Kosík... To nebyla odvaha. To byla nutnost! Nutnost, návyk, naučené chování.

Takže vás vůbec nenutili být zaměstnaný?
Ale nutili, nutili mě. Měl jsem pojištění jakožto spisovatel a jednou jsem dostal z literárního fondu zprávu, že moje pojištění umělců bylo zrušeno, neboť nejsem členem svazu, nevykazují literární činnost. No a ze sociálního odboru na Národním výboru mi řekli, že ztrácím sociální pojištění. Takže když jsem šel k doktorovi, i na operaci jsem byl, tak to šlo na pojištění rodinných příslušníků, na pojištění manželky.

A když jsem dostal honorář a šel jsem si pro něj do Živnostenské banky, tak mi nedávali úřední kurz... A já jsem honorář odmítl, oni ho museli vrátit a já jsem si ho pak dal vozit, když někdo přijel z nakladatelství. A když se mě pak ptali: „Vy nemáte žádné příjmy?“ „Mám. Oni mi to vozej.“ „Jakto?“ „Ale, když banka mi to dávala ve zlatnickém kurzu.“

Jaká byla československá společnost v té době? Je podle vás platný Havlův model: buď život v pravdě, nebo život ve lži? Nebo bylo ještě něco mezi?

Ale to jsou jenom takový slova. A četla jste vůbec od Vaculíka něco? Dovolím si tu odkázat na jeden fejeton, *Poznámky o statečnosti*. Tam je to definované. To je odpověď na vaši otázku. Já jsem neuznával statečnost. Ano, kdo je hrdina, dělá to na svoje konto a nemůže čekat, že ho lid bude následovat. Hrdinové se lidem, kteří nejsou tak stateční, jeví jako blázni: že si škodí, že zhoršují poměry a podobně. Prostě od lidí se statečnost nedá čekat. Jo, co se dalo čekat, to je slušnost.

Moji kolegové a přátelé mě velmi za tento text setřeli, kritizovali: „Doba žádá určité činy od určitých lidí!“ A já říkám: „Ano, ano... Ale nesmíte se divit, že jsme sami.“ Lidová statečnost, aby lid vyšel... To se musí něco stát! To musí být pod účinkem, magnetizujícím účinkem nějakých událostí. To ještě byla okupace, kdy lidi protestovali.

Myslíte si tedy, že strategie disentu měla být jiná, že jste se měli více snažit otevřít hranice?

Vůbec nikdy jsem neuvažoval o strategii disentu, staral jsem se o svou strategii. Ve shodě s kamarádama a hotovo. Já jsem chtěl jenom odolávat, jenom odolávat – já jsem prostě nechtěl nikdy ničím být! Já jsem neměl žádné představy nebo plány, co

bude. Měl jsem představu, když jste o tom začala – a zrovna včera jsem o tom psal, že tím prezidentem by měl být Havel. To nebylo všechno, o každé dílčí věci jsem si něco myslel, ale já jsem to neměl v moci.

Proč jste se nakonec rozhodl začít s edicí Petlice?
To jsem se nerozhodl nakonec, to jsem se rozhodl na začátku! To nebylo protirežimní. To bylo pro sebe! Z potřeby své a svých přátel. Když jsme to začali dělat, tak jsme vůbec neměli tušení, jak významné dílo děláme! To jsme poznali až podle toho, když to začalo vadit.

Takže jste nechtěli „zburcovat davy“?
Ne. Chtěli jsme, aby se pojistila fyzická existence rukopisu. Zpočátku to byli nejúžší přátelé, ale pak jich bylo čím dál víc. Když se lidi dozvíдали, že toto existuje, sami přicházeli s tím, že mají rukopis. Opisovalo se jenom na stroji. Originál plus deset kopií. Ale opisovalo se to mnohokrát. V největším rozmachu měla Petlice sedm písáček. To bylo v letech 1975–1978. Jim Petlice velice vadila. Ale nemohli s tím udělat nic. Teď jsem našel náhodou takový rozsudek: paní Šinoglová se Znojma byla odsouzena ke dvěma letům vězení za to, že opisovala mj. Trefulku a Vaculíka.

A proč nešli přímo po vás, proč to brali přes písáčky?

Oni v této věci ani nemohli. My jsme se drželi zákona. Zákon umožňoval, že autor může v určitém počtu exemplářů svůj rukopis opsat, aby ho mohl vůbec nabídnout nakladatelům, dát čist přátelům a tak. Ale musel to být rukopis, to znamenalo, že musel být podepsaný a vzadu byla taková větička: Tento rukopis se nesmí dále rozšiřovat. A když písáček už bylo víc, tak každá měla tu větu jinou. Začalo se: Výslovný zákaz dalšího opisování rukopisů. Rektorisová měla: Rukopis se nesmí dále opisovat. Bednářová: Bez souhlasu autora je zakázáno rukopis opisovat., Když mi to na STB ukázali, podíval jsem se, odkud to asi mají.

Proto se tedy vaše edice jmenovala zpočátku V.z.d.o.r.?

No ano. To je pravda. Tak něco jste tedy četla... No a když byl Landovský ve vězení, tak jsem dozadu napsal: Za Landovského, který je ve vězení, Vaculík. A nemohli s tím nic dělat. Já jsem jim řekl: „On mi to skutečně dal! Ale už to nemohl sám podepsat.“ Chodil jsem k Seifertovi a měl jsem třeba 60 titulních listů *Deštníku* z *Piccadilly*, které mně přivezl nějaký student z Olomouce, že si to tam opíší – ale nepřivezli všech 60 svazků, jen titulní listy, a pak si to tam dávali teprve svázat.

To byla práce pro tu práci, ne proti tomu režimu. A když pak někdo – jako Hrabal nebo Šotola – udělal nějaký rozhovor a začal publikovat, takoví ti protirežimní fanatikové v tom viděli zradu. Ale ne, to bylo vítězství, naše vítězství. To zna-

mená, že režim poznal, naší zásluhou, zásluhou Petlice poznal, že, je nejde potlačovat. Mně taky už jednou říkali: prosím vás, vy sám si už pište, co chcete; ale proč se staráte o druhé? A já jsem řekl: „Pane majore! To říkáte vy jako soudruh, abych se nestaral o soudruhy?“ To jsem mohl říct, protože to byl starej soudruh.

Odmítl jste některé autory, kteří vám přinesli rukopis?

Ano, ano. Protože to bylo slabé. Ale takto jsem nikdy nerozhodl sám, dal jsem to vždy ještě přečíst Grušovi, Klímovi nebo někomu jinému. Ale těch případů nebylo moc.

Jací lidé tvořili čtenářskou obec Petlice?

Každý z autorů měl samozřejmě svoje přátele, pro které to chtěl. A pak, Petlice získala stálý okruh odběratelů.

A všichni byli organizováni přes vás?

Ne. Vstupů do Petlice bylo víc. Svoji písárku měl Jiří Müller v Brně, tady Sergej Machonin, Klement Lukeš. Petlice to byla tím, že se držela zásady: musí to být rukopis, autorem podepsaný, cena musí být vypočítaná podle toho, kolik platila nakladatelství za opisování. A museli mi jeden výtisk dát, na tom každému záleželo, protože jeden výtisk se posílal do zahraničí Prečanovi. Když někdo spadne do vody a plave, tak plave proti vodě? To nebyla činnost proti režimu. To byla činnost pro sebe za blbýho režimu.

Proč vůbec byl spisovatel zakázaný? Existovaly různé důvody?

Většinou to byl trest za jeho občanský, tzv. protistranický postoj. Pokud se týká obsahu, Trefulka napsal nejsocialističtější román, *Zločin pozdvižení*. Trefulku zakázali proto, jak se choval, a ne pro obsah toho díla. Začalo to vždy z důvodů jiných než literárních. Prostě vyřadili určité autory a hotovo. Ti noví, ti už si riskovali sami – ti už aspoň mohli ten rukopis dát do nakladatelství a to jim ho přijalo, nebo odmítlo.

Strana prostě nechtěla, aby se publikovalo něco mimo její kontrolu. Proč nemohl být publikován Hrabal, *Obsluhoval jsem anglického krále*? To bylo zakázáno, protože to byl Hrabal! A že se kdysi vyslovil proti okupaci určitým způsobem. A když on udělal takový velice formální ústupek, tak mohl vycházet.

Takže to bylo pouze v rovině osobní pomsty?

Ano, jistě. To nebyl souboj idejí, ne.

Existovaly tituly, které oficiálně vycházely v 70. letech a které byly dobré?

Ale asi ano. Nevím, jestli bych si vzpomněl. Přeci jistě mohly být dobré knížky, nezávadné, od mladších autorů.

Takže jakmile se autor veřejně očistil od své minulosti, mohl již psát víceméně cokoli?

Poté, co vyšel *Morový sloup* mnohokrát samizdatem, tak nám Seifert dal *Deštník z Piccadilly* a my jsme to začali opisovat. Jednou jsem k němu přišel a Seifert se velice omlouval a říkal: „Já nevím, oni za mnou přišli, oni mi chtějí vydat ten *Deštník z Piccadilly*, když já jsem ho dal vám...” A já říkám: „No výborně, pane Seiferte. To znamená, že my jsme to prorazili.”

No a při jedné domovní prohlídce mi vzali všechno, co bylo psáno na stroji – a taky *Deštník z Piccadilly* v kartonové vazbě. Když došlo k soudnímu rozhodování o odnětí – to byla formalita, kterou obvykle nedodržovali, v mém případě k tomu došlo jen jednou – mezi těmi odňatými věcmi byl také *Deštník z Piccadilly*, který mezitím vyšel. Já jsem šel k soudu a měl jsem takovýto postoj: rozdělil jsem si odňaté věci na tři soubory: věci, které mi nemůžete vrátit, i kdybyste chtěli (Svědectví atd.); pak věci, které mi vůbec neměly být odňaty (tibetská poezie); a pak věci, o které se minim přit, a to je ten *Deštník z Piccadilly*. Ukázal jsem jeho výtisk z knihkupectví. Soudce a tři přísedící, kteří nikdy o ničem takovém nevěděli, hleděli na to užasle. A pak tam byla prokurátorka, která pořád vytahovala zrcátko, a když jsem jí řekl: „Paní doktorko, ta knížka tady vyšla.” „Ano, ano. Ale když byla odňata, byla ještě zakázaná.”

Ptaly se Jana a Tereza Hadravovy

Ludvík Vaculík v rozhovoru odkazoval k těmto svým textům:

„Projev na IV. sjezdu Svazu čsl. spisovatelů” (18. 6. 1967)

„Chvála cenzora”. In: *Srpnový rok 1988 – 1989*. Praha: Mladá fronta 1990.

„Poznámky o statečnosti” (1978)

Ludvík Vaculík je zakladatelem a organizátorem edice Petlice, ve které mezi lety 1973 a 1987 vyšlo tři sta šedesát sedm publikací, jež nemohly být vydány oficiálně. Kromě Seiferta, Hrabala, Klímy, Koláře, Gruši, Kohouta, Havla a desítek dalších Petlice vydala i několik titulů samotného Ludvíka Vaculíka – *Morčata*, *Český snář*, *Milí spolužáci!*, *Jaro je tady*.

>> ...CO VÍCE POVÍDAT.
70 ROZHOVOR S PROFESOREM SOKOLOVSKÉHO GYMNÁZIA PETREM KAŠPAREM

Sokolovsko čekal po roce 1968 velký industriální boom. Stavěla se sídliště, rostly průmyslové podniky, rozšiřovala se těžba, přicházeli další a další přistěhovalci. Jak jste tu změnu pocítoval?

Nijak. Já jsem vyrůstal pod karbidem. Ani mi to nepřijde.

Sokolov byl určitým způsobem takový sociální experiment podobně jako celé pohraničí. Jak se tehdy snažily oficiální i neoficiální struktury jeho obyvatele sjednocovat, bavit, inspirovat k nějakým činnostem?

Nevzpomínám si, že by mě někdo „bavil“, „sjednocoval“, či „inspiroval k nějakým činnostem“. Tzv. neoficiální struktury? Nestýkal jsem se s nimi. Nemohu posoudit.

Jste pedagog, jaké byly vaše možnosti mluvit s žáky o historické paměti jejich města?

Já se o „historické paměti města“ nikdy s žáky nebavím.

Normalizační režim často označujeme za slabý. Lidé před ním utekli do svých bytů, kde si s přáteli pouštěli video s americkými filmy, americkou hudbu atd. Jak režim na lidi v Sokolově podle vás tlačil?

Několik mých známých to opravdu nemělo lehké. Já se chtěl věnovat poezii – ale byly problémy s STB – a byla rodina a děti... co více povídat.

Sokolov je blízko Německa. Mnoho obyvatel pochází třeba ze smíšených rodin a měli příbuzné v západní Evropě. Projevil se to nějak?

Nevím.

Vnímáte nějaký rozdíl mezi „přistěhovalci“ a lidmi, kteří ze Sokolovska pocházejí?

Je mi to jedno.

Jak se podle vás normalizace promítá do sokolovské současnosti? Jestli vůbec.

Otevřete si na internetu portál ministerstva školství ČR a srovnejte.

Rozhovor připravil Přemysl Martinek