

Univerzita Hradec Králové
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

Univerzita Hradec Králové

Filozofická fakulta

Historický ústav

Obraz ženy v období normalizace v české kinematografii

Bakalářská práce

Autorka: Tereza Hrušková

Studijní program: Historie se zaměřením na vzdělávání

Studijní obor: Historie se zaměřením na vzdělávání (maior),
Společenské vědy se zaměřením na vzdělávání (minor)

Forma studia: Prezenční

Vedoucí práce: Mgr. Tamara Tomanová, Ph.D.

Hradec Králové 2026

UNIVERZITA HRADEC KRÁLOVÉ

Filozofická fakulta

Akademický rok: 2025/2026

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: Tereza Hrušková
Osobní číslo: F23BP0238
Studijní program: B0114A120001 Historie se zaměřením na vzdělávání
Téma práce: Obraz ženy v období normalizace v české kinematografii
Zadávající katedra: Historický ústav

Zásady pro vypracování

Tématem bakalářské práce je analýza vybraných českých seriálů a filmů, které po obsahové rovině sledují proměňující se roli ženy v době normalizačního Československa. Bližší rozbor audiovizuálních materiálů cílí na rozdílnou interpretaci sledovaných aspektů každodenního života žen pohledem dobové kinematografie v kontrastu vůči filmovým a seriálovým zpracováním, která byla natočena po roce 1989 s přesahem do současnosti. Práce identifikuje několik konkrétních oblastí a motivů, které se ve sledovaném audiovizuálním materiálu opakují, případně absentiují, přičemž jsou tyto motivy následně rozvíjeny a komparovány s odbornou literaturou.

Rozsah pracovní zprávy:
Rozsah grafických prací:
Forma zpracování bakalářské práce: tištěná/elektronická

Seznam doporučené literatury:

BAUEROVÁ, Jaroslava – BÁRTOVÁ, Eva, *Proměny ženy v rodině, práci a ve veřejném životě*, Praha 1987.
JAROŠOVÁ, Helena – MATULOVÁ, Nina, *Žena v dnešní rodině*, Praha 1976.
JECHOVÁ, Květa, *Postavení žen v Československu v období normalizace*, in: Oldřich Tůma – Tomáš Vilímek, *Česká společnost v 70. a 80. letech: sociální a ekonomické aspekty*, Praha 2008, s. 176-246.
KALINOVÁ, Lenka, *K sociálním dějinám Československa v letech 1969-1989*, Praha 1999.
PINKAS, Jaroslav, *Jak vzpomínáme na normalizaci. Obrazy normalizační minulosti ve filmu*, Praha 2020.
WAGNEROVÁ, Alena, *Žena za socialismu. Československo 1945-1974 a reflexe vývoje před rokem 1989 a po něm*, Praha 2017.

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Tamara Tomanová, Ph.D.
Historický ústav
Oponent bakalářské práce: PhDr. Vojtěch Kessler, Ph.D.
Historický ústav

Datum zadání bakalářské práce: 30. listopadu 2024

L.S.

Mgr. Jan Prouza, Ph.D. v.r.
děkan

PhDr. Vojtěch Kessler, Ph.D. v.r.
ředitel

V Hradci Králové dne 20. prosince 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně pod vedením mé vedoucí práce s použitím uvedené literatury.

V Hradci Králové dne

Tereza Hrušková

Poděkování

Upřímně děkuji mé vedoucí Mgr. Tamaře Tomanová Ph.D. za inspirativní konzultace, podněcující připomínky a nekonečnou trpělivost při odpovídání na mé dotazy. Dále děkuji svým rodičům, sestře Nele a partnerovi Pavlovi za vytvoření podporujícího a motivujícího prostředí. V neposlední řadě děkuji kamarádkám Radce, Tereze a Alžbětě za morální podporu po celou dobu studia.

Anotace

HRUŠKOVÁ, Tereza, *Obraz ženy v období normalizace v české kinematografii*, Hradec Králové: Filozofická fakulta, Univerzita Hradec Králové, 2026, 94 s. Bakalářská práce.

Tématem bakalářské práce je analýza vybraných českých seriálů a filmů, které po obsahové rovině sledují proměňující se roli ženy v době normalizačního Československa. Bližší rozbor audiovizuálních materiálů cílí na rozdílnou interpretaci sledovaných aspektů každodenního života žen pohledem dobové kinematografie v kontrastu vůči filmovým a seriálovým zpracováním, která byla natočena po roce 1989 s přesahem do současnosti. Práce identifikuje několik konkrétních oblastí a motivů, které se ve sledovaném audiovizuálním materiálu opakují, případně absentují, přičemž jsou tyto motivy následně rozvíjeny a komparovány s odbornou literaturou.

Klíčová slova

normalizace, žena, obraz ženy, audiovizuální tvorba, analýza, komparace

Annotation

HRUŠKOVÁ, Tereza, *The Image of a Woman During the Period of Normalization in Czech Cinema*, Hradec Králové: Philosophical Faculty, University of Hradec Králové, Hradec Králové, 2026, 94 pp. Bachelor's Thesis.

The topic of the bachelor's thesis is the analysis of selected Czech series and films, which, in terms of content, follow the changing role of women during the normalization of Czechoslovakia. A closer analysis of the audiovisual materials aims at a different interpretation of the monitored aspects of women's everyday life from the point of view of contemporary cinematography in contrast to film and serial productions, which were filmed after 1989 with an overlap to the present. The work identifies several specific areas and motifs that are repeated or absent in the monitored audiovisual material, while these motifs are subsequently developed and compared with professional literature.

Keywords

normalization, woman, image of woman, audiovisual production, analysis, comparison

Obsah

Úvod	11
1 Práce s audiovizuálními prameny	13
1.1 Film jako historický pramen	14
1.2 Seriál jako historický pramen	16
2 Období normalizace v české kinematografické tvorbě.....	19
2.1 Přehled dobové tvorby	22
2.1.1 Seriálová tvorba	23
2.1.2 Filmová tvorba.....	27
2.2 Přehled tvorby po roce 1989	29
2.2.1 Seriálová tvorba	31
2.2.2 Filmová tvorba.....	32
2.3 Žena v obrazech normalizační minulosti.....	34
3 Žena a rodina	36
3.1 Žena vdaná.....	38
3.2 Žena rozvedená.....	42
3.3 Žena jako matka.....	46
4 Žena a intimita	50
4.1 Sexuální život	52
4.2 Interrupce a antikoncepce	54
5 Žena a práce.....	58
5.1 Zaměstnání versus rodina	61
5.2 Druhá směna	64
5.3 Školství, zdravotnictví a obchod jako klíčové oblasti ženské práce.....	66
5.4 Vzdělání žen	69
5.5 Mezinárodní den žen.....	71
6 Žena a móda.....	74

6.1	Módní trendy	77
6.2	Obchodní domy, prodejny	80
Závěr		81
Seznam použitých pramenů a literatury		86
Seznam obrazových příloh		91

Úvod

„Konec vlády jedné strany.“ Toto heslo se před bezmála čtyřiceti lety neslo nejen Prahou ale i celou tehdejší Československou socialistickou republikou. Socialistický režim a s ním spjatý politický monopol moci KSČ sice v listopadu 1989 definitivně padl, i přesto nadále živě rezonuje v paměti českého národa. První asociace spjata s krutostí tohoto režimu pravděpodobně vede ke stalinistické éře 50. let. Ta se vryla do paměti občanů vykonstruovanými politickými procesy, kdy nejen osud JUDr. Milady Horákové je všem dobře známý. Druhá asociace vede k pražskému jaru a náhlým, i když přitom logicky očekávaným, událostem srpna roku 1968.

Časově nejbližší se ale nachází období tzv. normalizace (1968–1989). I v dnešní době se totiž stále můžeme setkat s lidmi, kteří rozčarování roku 1968 zažili na vlastní kůži a v následujících letech prožívali své životní osudy o to trpčeji. Další kapitolu tvoří lidé přímo narození v tomto období. Jejich interpretace a případná instrumentalizace událostí, které po 21. srpnu 1968 následovaly, nás, ač si to třeba nechceme přiznat, stále velmi ovlivňuje. Na toto období také cílí má bakalářská práce.

Hlavním cílem předkládané bakalářské práce je analýza vybraných dobových i moderních audiovizuálních pramenů, výhradně tedy filmů a seriálů, zaměřujících se na normalizační období, ve kterých budu zkoumat proměňující se roli ženy ve společnosti. K výběru tématu mě vedla dlouhodobá fascinace touto dobou, která je dle mého soudu současné společnosti z mnoha důvodů stále velmi blízká. Nabývám dojmu, že ač se to nemusí na první pohled zdát, jsme normami, a to nejen z těchto časů, stále ovlivňováni. Pro užší zaměření práce jsem si vybrala vyobrazení ženy a její různé společenské role.

Bakalářská práce má za cíl představit ženu v několika sociálních rolích, kterými si mohla během období tzv. normalizace projít. Při zpracování tématu vycházím z analýzy odborné literatury, kterou následně komparuji s jednotlivými seriálovými či filmovými díly, které zobrazují normalizační každodennost. Předkládaná práce je členěna do několika kapitol. Každá kapitola vždy uvádí obecný vhled do dané problematiky, následně analýzu a komparaci dané problematiky pohledem audiovizuálních pramenů. Mezi zkoumané oblasti následně patří žena v rodinné sféře, žena v oblasti intimity a sexuality, žena v pracovním procesu a žena ve světě módy.

Informace k teoretické části jsem čerpala z dobových i současných publikací, které se ubírají sociologickým směrem a dávají mi tak větší rozhled i možnost zorientovat se v dobových realitách. Jako první uvedu knihu Jaroslavy Bauerové a Evy Bártlové *Proměny ženy v rodině, práci a ve veřejném životě* (1987), dále dílo autorek Niny Matulové a Heleny Jarošové *Žena v dnešní rodině* (1976). Příkladem současné tvorby je studie Lenky Kalinové *K sociálním dějinám Československa v letech 1969–1989* (1999). Podnětné informace přináší také titul *Politika touhy. Sex a věda v komunistickém Československu* (2023) od socioložky Kateřiny Liškové. Historický exkurz do sledované problematiky doplnily dva díly edice *Film a dějiny* od Petra Kopala, *Panorama českého filmu* (2000) od Luboše Ptáčka a také *Seriály od A do Z: Lexikon českých seriálů* (2009), jehož autorem je Jiří Moc.

Pro pochopení metodiky práce s audiovizuálními prameny využiji především kolektivní publikaci od Kamila Činátla a Jaroslava Pinkase ve spolupráci s dalšími autory s názvem *Dějiny ve filmu. Film ve výuce dějepisu* (2014). Dále zmiňuji i samostatné dílo Jaroslava Pinkase s názvem *Jak vzpomínáme na normalizaci. Obrazy normalizační minulosti ve filmu* (2020). Pro pochopení postojů české společnosti v „divokých“ devadesátkách ve spojitosti s audiovizuální tvorbou mi poslouží kniha od Jana Čulíka *Jací jsme. Česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let* (2007).

Ve své práci využívám k analýze a komparaci audiovizuální zdroje ze dvou časově odlišných období. Prvním z nich je přímo období normalizace a druhým pak tvorba po roce 1989, která období normalizace z různých pohledů reflektuje. Mezi zmiňované audiovizuální prameny řadím výhradně filmy a seriály. Důležité je, aby daný pramen zobrazoval každodennost života v Československu v období normalizace a také to, aby v něm byly zobrazeny mezilidské vztahy mezi jednotlivými aktéry. Důraz kladu především na zobrazování ženy v různých sociálních rolích, kterými si během svého života mohla procházet. Typickým příkladem mohou být dobové seriály *Žena za pultem* (1977) či *Taková moderní rodinka* (1971). Pro vhodné porovnání jsem z tvorby po roce 1989 zvolila například kultovní seriál *Vyprávěj* (2009) nebo film *Občanský průkaz* (2010). Filmů a seriálů zabývajících se normalizací je ale v české kinematografii mnoho, budu tedy analyzovat různé filmy a seriály napříč časem, prostorem i tématem.

1 Práce s audiovizuálními prameny

Podle empirických výzkumů je dokázáno, že současná historická kultura je do značné míry filmová. Film ve 21. století představuje médium, které má zásadní vliv na utváření historického vědomí soudobé společnosti. V dnešní době se využívá ve výuce dějepisu, společenských věd či jiných předmětů na mnoha školách a může sloužit i jako důležité svědectví o tom, jak vypadal každodenní život v době tvorby daného díla.¹ Porozumění filmové tvorbě se v mnoha ohledech podobá četbě knih, stejně jako je potřebné se pro pochopení literárního díla daný jazyk naučit, je potřebné se naučit i číst filmy. I přesto, že je ve filmu mnohem menší prostor pro představivost, stále zde zůstává velký prostor pro interpretaci a pochopení podtextů díla.² Kromě filmů je nutné uvést, že pod audiovizuálním pramenem si musíme představit jakékoliv dílo, které kombinuje obraz a zvuk např. zpravodajství formou televizního i rozhlasového vysílání, rozhovory ale i zábavné pořady jako estrády, televizní soutěže, a především seriály typické právě pro normalizační období.³

Politická situace, ve které film vznikl, určuje jeho strukturu a způsob jakým se vztahuje ke světu. „Sociopolitika“ filmu popisuje, jak dané dílo reflektuje lidskou zkušenost a také to, jak ji do něj integruje.⁴ V 50. letech sloužila kinematografie jako hlavní zdroj pro znovuoobjevení a popis národní identity. Později se do popředí dostala televize, jejíž vliv na utváření hodnotového systému je stále velmi silný. Historici se nemohou shodnout, jestli filmy vždy definovaly národní kulturu, která již existovala, nebo tvůrci vytvářeli vlastní fantazie, které byly postupně přijaty jako skutečné. Film totiž změnil způsob, jakým vnímáme svět, přičemž do určité míry má na svědomí pak i to, jak se v něm chováme. V dřívějších dobách se v důsledku omezeného množství kanálů, vysoké ceně nákladů i nedostatečně vyvinuté technologii k jeho produkci dostalo pouze malé množství lidí. Díky tomu se filmová produkce nacházela pod neustálou kontrolou a cenzurou, jež významně ovlivňovala podobu jednotlivých děl.⁵

¹ Kamil ČINÁTL, Jaroslav PINKAS a kol., *Dějiny ve filmu. Film ve výuce dějepisu*, Praha 2014, s. 6.

² Thomas C. FOSTER, *Jak číst film. Cinefilův průvodce po světě pohyblivých obrázků*, Brno 2017, s. 23.

³ K. ČINÁTL, J. PINKAS a kol., *Dějiny ve filmu ...*, s. 213.

⁴ James MONACO, *Jak číst film, svět filmů, medií a multimédií, umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*, Praha 2004, s. 260.

⁵ Jan ČULÍK, *Jací jsme. Česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let*, Brno 2007, s. 13.

Významným se stává dialektický vztah mezi schopností filmu napodobovat realitu (realismus) a jeho schopností ji měnit a utvářet (expresionismus). James Monaco uvádí vše na příkladu fenoménu celebrit. Podmínkou pro vznik filmové celebrity je nutnost silné identifikace mezi hrdinou a divákem. Jednotliví hrdinové se stávají vzorem pro širokou veřejnost, film následně pomáhá definovat, co je a co není kulturně přípustné.⁶ I díky tomu slouží díla vzniklá v období normalizace jako dobrý pramen pro zkoumání dané společnosti. Vystává zde ale problém, protože děl zabývajících se každodenností, vzniklo v 70. a 80. letech dvacátého století logicky nesrovnatelně více než v polistopadové produkci, neboť častějšími náměty jsou z hlediska kinematografie vždy ty náměty, které reprezentují dobovou realitu. V tomto případě je pak velmi důležité poukázat na specifické zobrazování sociální reality v různých časech, potažmo obdobích.⁷

Film v dnešní době slouží jako místo paměti, velký význam hraje v procesu sociálně a kulturně sdíleného vzpomínání. Naše vzpomínky na minulost jsou pak formovány filmovými snímky.⁸ Právě schopnost dobře analyzovat daný pramen, následně ho interpretovat a komparovat, je klíčová pro tuto bakalářskou práci a může přispět k poznání sociální reality 70. a 80. let dvacátého století.⁹

1.1 Film jako historický pramen

Dějiny filmu jsou bohaté a komplexní, a to i přesto, že jejich historie trvá pouhé století. Na jeho rozvoji mělo zásluhu několik faktorů, jedním z nich je dobrá srozumitelnost filmu pro velkou masu lidí, další je pak otázka technologie, která zaznamenala ve 20. století velký vývoj. Revoluční účinek můžeme spatřit v masové produkci a také v tom, že se s filmem (a dalšími mechanicky reprodukovánými typy děl) setkává pozorovatel na domácí půdě. Umění je dostupné na pravidelné bázi velkému množství lidí a je nekonečně reprodukovatelné, což může sloužit k jeho lepšímu pochopení. Stejně jako román je i film především populárním uměním a jeho záměrem je fungovat ekonomicky, je totiž závislý na velkém množství konzumentů. Narozdíl od literatury byla vždy složitější jeho distribuce. V případě filmu více než na publiku závisí na technologickém vývoji, který se ale od poloviny 20. století rapidně posouvá kupředu.¹⁰

⁶ Jan ČULÍK, *Jací jsme. Česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let*, Brno 2007, s. 13.

⁷ Petr KOPAL, *Film a dějiny 4. Normalizace*, Praha 2014, s. 477.

⁸ Kamil ČINÁTL, Jaroslav PINKAS a kol., *Dějiny ve filmu. Film ve výuce dějepisu*, Praha 2014, s. 13–14.

⁹ P. KOPAL, *Film a dějiny 4 ...*, s. 478.

¹⁰ James MONACO, *Jak číst film, svět filmů, medií a multimédií, umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*, Praha 2004, s. 260.

Při rozboru filmového díla je nejdůležitější obsahová analýza, která by měla být, pokud možno, naprosto vyčerpávající. Jedná se o popis místa, prostředí a doby, ve které se dané dílo odehrává. Neméně důležité je i sledování mezilidských vztahů, popis jednotlivých pohnutek postav či vymezení kladných a záporných hrdinů. Můžeme zde spatřovat určitou hierarchii společnosti v tom, jestli zde vystupují jednotlivci proti sobě nebo se jedná o souboj jedince s bezejmennou masou. Historické události v současné tvorbě bývají často zobrazovány perspektivou obětí, časté a divácky oblíbené je pak i zobrazování filmových obrazů pohledem rodiny.¹¹

Stejně jako rozbor románu či básně má i film svůj specifický soubor pravidel pro jeho interpretaci. Při práci filmem si musíme uvědomit, že sice čerpá z historicky mnohem starších odvětví umění a sdílí s nimi určité rysy, ale práce s ním není srovnatelná. Stejně jako román nebo divadelní hra má i film svůj příběh a postavy, film se ale liší v tom, že při jeho tvorbě je potřeba objektiv. Narozdíl od fotografie, která ho využívá též, dokáže film snímat a přenášet živé obrazy, které se pohybují. Objektiv tedy jako jediný „vidí“ děj, dokáže ho zachytit a přenést napříč časem a prostorem. Důležité je zamyslet se i nad otázkou fungování jednotlivých záběrů, tedy nad tím, na co se film zaměřuje a co naopak nezobrazuje. V případě divadelní hry může být na jevišti najednou šest postav a divák si může vybrat, na jakou z nich zaměří svou pozornost. Naopak v případě filmu je nám vše překládáno pomocí jednotlivých záběrů, nemáme tedy na výběr.¹²

Nejmenší jednotku představují jednotlivé záběry, které se skládají do obrazů a scén. Stříh má pak na svědomí celkovou podobu filmu, tedy tempo filmového vyprávění. Například časté stříhy děj zrychlují, ostré stříhy zdůrazňují kontrasty a prolínání naopak záběry sjednocuje.¹³ Důležitým prvkem je i zvuk, záleží na každém detailu, a sice zda je zvuk nahlas či jen v pozadí, zvuky nám také doplňují a posouvají děj dopředu. Roli hraje i výběr hudby, která může dané scény a obrazy zásadním způsobem změnit.¹⁴

Díky tomu, že je film druhem umění, které může zhlédnout kdokoli bez ohledu na nějaké speciální dovednosti, zde velmi důležitou roli sehrává tzv. trojúhelník vnímání. Každý jeho pomyslný vrchol představuje postupně autora, dílo a pozorovatele. V případě literárních děl je jasné, že porozumění textu je závislé na výši čtenářské gramotnosti. Film naopak může zhlédnout kdokoli bez jakékoliv osvojené dovednosti, ale číst v něm

¹¹ Kamil ČINÁTL, Jaroslav PINKAS a kol., *Dějiny ve filmu. Film ve výuce dějepisu*, Praha 2014, s. 26–27.

¹² Thomas C. FOSTER, *Jak číst film. Cinefilův průvodce po světě pohyblivých obrázků*, Praha 2017, s. 22–23.

¹³ K. ČINÁTL, J. PINKAS a kol., *Dějiny ve filmu ...*, s. 30.

¹⁴ T. C. FOSTER, *Jak číst film ...*, s. 26.

a pochopit určité vizuální obrazy může správně jen málokdo. Existují tři způsoby, jakým se dá filmové dílo číst. Fyziologický způsob operuje se schopností čtenáře číst, pokud správně a rychle čte, bude účinně a extenzivně film sledovat a zaměří se na jeho celkový rozsah. Etnografický přístup zkoumá vzdělání filmových čtenářů, kdy nejvzdělanější z nich budou čerpat ze svých obsáhlých zkušeností a znalostí široké škály kulturních vizuálních konvencí, podle nich pak budou daný film vnímat a interpretovat. Nejvíce materiálů lze ale získat psychologickým přístupem. Tito „filmoví čtenáři“ dokáží asimilovat různé významové systémy a následně svůj zážitek úspěšně integrují a odnesou si z filmu největší požitek a porozumění.¹⁵

I právě proto je filmové dílo pramenem, který má otevřený prostor pro interpretaci a převážně záleží zejména na subjektivním vnímání a znalostech daného pozorovatele. Vše by se dalo shrnout citací filmového sémiotika Christiana Metze: „Film je tak těžké vysvětlit, protože je tak snadné ho pochopit“. Každý z tzv. trojúhelníku vnímání může dané dílo interpretovat na základě subjektivní zkušenosti.¹⁶ Dalším problémem může být i fakt, že mnoho děl je zatíženo dobou vzniku a životními postoji autora. I z tohoto důvodu nemůže být žádný audiovizuální pramen zcela objektivní. Následující metody jako analýza, interpretace či komparace nás pak mohou přiblížit k nejvíce objektivní realitě a smyslu sdělení, za jakým daný pramen vznikl a co nám chtěli jeho tvůrci předat.

1.2 Seriál jako historický pramen

Přinejmenším již od antických dob platí, že lidé rádi přijímají vyprávění příběhů. Tento fakt je základní pro pochopení oblíbenosti televizních seriálů. Neustále zdokonalující se televizní vysílání disponuje možnostmi, díky kterým se seriál (příběh na pokračování) může pyšnit suverénním a neotřesitelným postavením v české i světové audiovizuální tvorbě. Seriály vyprávějí příběhy, jejich distribuce je pak snadná – hlavní hrdinové jsou na stisknutí ovladače jednoduše „přeneseni“ k divákovi přímo do jeho domácnosti.¹⁷ Existuje mnoho důvodů, proč je seriál stále tak divácky oblíbený. Jedním z nich je základní psychologická touha člověka poznávat, neboť proces pozorování ostatních je zároveň

¹⁵ James MONACO, *Jak číst film, svět filmů, medií a multimédií, umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*, Praha 2004, s. 152–153.

¹⁶ *Tamtéž* s. 154.

¹⁷ Miloš SMETANA, *Televizní seriál a jeho paradoxy*, Praha 2000, s. 100.

procesem poznávání sebe sama. Prostřednictvím sledování cizích příběhů dochází totiž ke zkoumání vlastních vztahů, pocitů a postojů.¹⁸

Fenoménem normalizační populární kultury byl jednoznačně televizní seriál. Při vysílání premiér byly většinou ulice i pohostinská zařízení prázdné, občané se vraceli z chat a chalup, aby tato vysílání nezameškali. Sledovanost většiny seriálů běžně dosahovala 80 až 90 %. Možnou příčinu lze hledat v rozšíření nového způsobu trávení volného času, případně také v nemožnosti volby. Od roku 1970 byly k dispozici pouze dva programy vysílání České televize. Seriál měl vedle své všeobecné oblíbenosti a popularity také významnou přednost, a tou byla vhodnost k šíření propagandistických myšlenek. Počátek produkce seriálů můžeme v Československu najít již na konci 50. let, oproti sledovanému normalizačnímu období byla ale produkce seriálů nesrovnatelně menší a propaganda byla uskutečňována skrze jiná tradičnější média, tj. noviny a rozhlas. Během šedesátých let navíc došlo k oslabení politického tlaku, proto největší rozkvět pro jeho propagandistické účely přišel až v následujících letech. Pro 70. a 80. léta bylo typické stažení lidí do soukromé sféry, čehož si všimla i Komunistická strana Československa a náležitě toho využila. Zlatá éra československého seriálu tedy začala až v posrpnovém období normalizace, kde velká popularita seriálů následně vedla ke zneužívání tohoto audiovizuálního materiálu za účelem propagandy. Ta byla místy čitelná a oproti 50. letům méně agresivní, zaměřila se spíše na každodenní život, k čemuž seriálové prostředí přímo vybízelo.¹⁹

Specifičnost seriálu spočívá v jeho cykličnosti, žádná jiná forma audiovizuálního díla tímto atributem nedisponuje. Masový zájem se pak projevuje i tím, že seriály vytváří společenství lidí se stejným zájmem. Důležité jsou také pauzy mezi jednotlivými díly. Představitel normalizační seriálové tvorby Jaroslav Dietl tvrdil, že by se divák měl o svého hrdinu bát. Diváci mezi sebou pak následně vstupují do přímých kontaktů, vzájemně se dohadují, jak příběh dopadne, na základně sledování také vznikají různé vtipy a hlášky, které se mohou stát ustálenými formulacemi ve společnosti. Z těchto osob se pak stává jádro televizního společenství, které zcela popírá anonymitu televizních diváků.²⁰

Seriály normalizační produkce byly často zatíženy negativními cenzurními vlivy či vynucenými kompromisy. Jejich prostřednictvím se totiž k divákovi dostával obraz společnosti, který podle tehdejších norem musel odpovídat socialistickému režimu v tom

¹⁸ Miloš SMETANA, *Televizní seriál a jeho paradoxy*, Praha 2000, s. 100.

¹⁹ Petr A. BÍLEK, Blanka ČINÁTLOVÁ, *Tesilová kavalérie. Popkulturní obrazy normalizace*, Příbram 2010, s. 11.

²⁰ Miloš SMETANA, *Televizní seriál a jeho paradoxy*, Praha 2000, s. 101.

nejlepším slova smyslu, což demonstrují především seriály jako *Muž na radnici* (1976) či *Žena za pultem* (1977). Televize sloužila jako státní orgán informací a propagandy.²¹ Jako příklad nám může sloužit obraz nemocničního prostředí a ústřední postava lékaře. Komunistická strana zdůrazňovala význam dostupné lékařské péče a zájem o pacienta. Typickou vlastností, kterou lékař vždy disponuje je moudrost. Zde si představme primáře Sovu ze seriálu *Nemocnice na kraji města* (1977). Pacient je pouhým subjektem, do své léčby nemůže nijak zasahovat. Petr Kopal zde spatřuje paralelu s normalizačním režimem. Lékaře v tomto kontextu považuje za státní metaforu. Normalizační režim také svým občanům „předepisoval“ to podle něj nejlepší, i když to bylo často proti jejich vůli. Socialistický režim cíleně dbal na vyobrazení lékařů jako bezchybných představitelů fungující státní aparatury, kteří mají respekt ke své profesi, disponují poctivostí nejen k řemeslu, ale též ke státní ideologii. Paralelu lze nalézt také v oblasti školství, např. v osobě profesora Lamače ze seriálu *My všichni školou povinní* (1984).²²

Populární kultura je v představě kulturních studií ústředním dějištěm ideologického boje. Televizní seriály díky své popularitě hrály podstatnou roli při utváření normalizačního společenského konsensu. Jejich studium slouží k pochopení charakteru společnosti, každodenního životního stylu, ale také dokáže vysvětlit onu poměrnou stabilitu režimu.²³ I přesto, že seriály byly a jsou velmi populární, není zde zpracována samostatná a ucelená metodika k jejich analýze a interpretaci. Seriál nám oproti filmu může nabídnout mnohem podrobnější sondu do každodenního života postav a pochopení všech souvislostí dané doby. Obzvláště z didaktického hlediska je ale nejen na seriál, ale i na ostatní žánry pohlíženo právě jedním nadřazeným termínem – filmem, protože ve většině případů ve výuce není klíčové rozlišit žánr, ale umět si v souvislosti se sledováním vymezit správné cíle, které jsou s jednotlivými ukázkami spojené.²⁴

²¹ Miloš SMETANA, *Televizní seriál a jeho paradoxy*, Praha 2000, s. 35.

²² Petr KOPAL, *Film a dějiny 4. Normalizace*, Praha 2014, s. 595.

²³ Petr A. BÍLEK, Blanka ČINÁTLOVÁ, *Tesilová kavalerie. Popkulturní obrazy normalizace*, Příbram 2010, s. 15.

²⁴ Kamil ČINÁTL, Jaroslav PINKAS a kol., *Dějiny ve filmu. Film ve výuce dějepisu*, Praha 2014, s. 24.

2 Období normalizace v české kinematografické tvorbě

Potlačení pražského jara se neprojevovalo pouze v politické rovině, příchod Gustava Husáka do čela státu s sebou přinesl řadu změn i v kulturní oblasti. Vedoucí funkci ústředního ředitele Československého filmu získal již v roce 1969 RSDr. Jiří Purš, který během svého působení zásadně změnil dramaturgii. Po XIV. sjezdu KSČ v květnu 1971 navíc došlo k zavedení tvrdé cenzury. Většina filmů, která byla vytvořena během „uvolněných“ 60. let se stala nežádoucími.²⁵ Diváci se během této doby naučili ve filmech vnímat metafory a myslet na dosud tabuizovaná témata, to vše se samozřejmě již nehodilo. Od roku 1972 byly ustanoveny ideové komise pro oblast hraného a krátkého filmu, v jejichž čele stanul Kamil Pixa, fenomenální stratég a vrchní normalizátor, který začal dohlížet na ideovou čistotu.²⁶

Jen několik dní po invazi vojsk Varšavské smlouvy do Československa, dne 27. srpna 1968, pronesl Alexander Dubček jeden ze svých nejznámějších projevů. Společně s ostatními členy vlády se právě vrátil z Moskvy, v zajímavém a velmi emocionálním projevu nakonec národu oznámil, že „bylo dosaženo dohody týkající se opatření k rychlé normalizaci situace“. Tím byla zahájena druhá éra poválečného komunismu v Československu, nejprve oficiálně, poté i hovorově, nazývána jako normalizace.²⁷

V *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti* (1970) po XIII. sjezdu KSČ byly o kultuře napsány následující řádky: „Komunistická strana a socialistický stát musí ovládat všechny nástroje k prosazení svých politických, třídních a ideových cílů.“ Tím byly myšleny sdělovací prostředky jako tisk, rozhlas, televize a také samozřejmě filmy a seriály, mj. klíčové oblasti tvorby i pro potřeby této práce. Prorežimní politici dobře věděli, že tyto prostředky jsou důležitým nástrojem moci a masové politické výchovy.²⁸ Z tohoto důvodu byla většina filmů vzniklých zejména po roce 1971, kdy byla zavedena přísná cenzura, využívána socialistickým státem jako nástroj k šíření žádoucích myšlenek a narativů.²⁹

Počet natočených filmů svědčí o intenzivní produkční činnosti dané doby. Během jedné pětiletky se natočilo kolem 200 celovečerních filmů (v poměru 150 českých a 50 slovenských). V dílech byla vyobrazena ideologická podpora, což byl i jeden z důvodů,

²⁵ Luboš PTÁČEK, *Panorama českého filmu*, Praha 2000, s. 157.

²⁶ Petr KOPAL, *Film a dějiny 4. Normalizace*, Praha 2014, s. 341.

²⁷ Paulína BRENN, *Zelínář a jeho televize*, Praha 2013, s. 64–65.

²⁸ Petr A. BÍLEK, Blanka ČINÁTLOVÁ, *Tesilová kavalerie. Popkulturní obrazy normalizace*, Příbram 2010, s. 116.

²⁹ L. PTÁČEK, *Panorama ...*, s. 157.

proč režim filmový průmysl finančně bohatě dotoval. Zároveň ale také kladl důraz na požadavek „masové zábavy“. Televizní vysílání se stalo neoddělitelnou součástí konzumního způsobu života většiny občanů socialistické společnosti.³⁰ Bylo potřeba eliminovat témata vracející se k době krize socialistického režimu v 60. letech, respektive bylo potřeba se k ní vracet „správným“ ideovým pohledem. Dále měly komise za úkol vytyčit témata, kterým je potřeba se přednostně věnovat, tj. budování socialistické společnosti, historie revolučních bojů dělnické třídy či hrdinství našeho lidu.³¹

Ve většině případů se jednalo především o veselohry, ve kterých byl čas a prostor naznačen jen velmi letmo. Děj se odehrával pravděpodobně v současnosti, která byla charakterizována pouze kostýmy a výpravou. Velmi podobný styl se uplatňoval i ve filmech natočených v časech protektorátu. Všechny aspekty nahrávají tomu, že se děj filmu odehrává v době odpovídající jeho vzniku, k explicitnímu uvedení ale ve většině případů nedochází. Účinkující herci byli považováni za baviče i na ostatních úrovních zábavního průmyslu, tj. televizní estrády a kabarety či výjezdové programy mimo Prahu, což byl příklad dvojice ve složení Jiřina Bohdalová a Vladimír Menšík.³²

Velmi často zobrazované, a pro tuto práci důležité, jsou genderové vztahy. Audiovizuální tvorba nám běžně předkládá obrazy vícegeneračních rodin či partnerských vztahů a představuje jak zcela stereotypní, tak i netradiční hrdiny každodenního života. Následná analýza doby vzniku a komparace k dobovým i současným písemným pramenům, tj. převážně sociologické studie, nám poskytují celkový obraz o dané době. Časoprostor prostupuje audiovizuálním materiálem v několika kategoriích, v mnoha případech hrají pro pochopení životního stylu dané doby důležitou roli např. i předměty denní potřeby zachycené často v pozadí filmu.³³

Filmy se na první pohled často věnovaly zdánlivě neškodným tématům, podvědomě ale byly divákovi předkládány socialistické myšlenky. Přesto v mnoha dodnes reprízovaných komediích z období normalizace můžeme vysledovat i filmy, které jsou nepochopitelné a nadčasové. Jedná se především o díla Zdeňka Svěráka ve spolupráci s Ladislavem Smoljakem, případně i filmy Jiřího Menzela. Zřejmě právě záměrné vynechání politických témat a úmysl neagitovat občany republiky vedly k jejich oblíbenosti,

³⁰ Luboš PTÁČEK, *Panorama českého filmu*, Praha 2000, s. 159.

³¹ Petr KOPAL, *Film a dějiny 4. Normalizace*, Praha 2014, s. 342.

³² L. PTÁČEK, *Panorama ...*, s. 158.

³³ Kamil ČINÁTL, Jaroslav PINKAS a kol., *Dějiny ve filmu. Film ve výuce dějepisu*, Praha 2014, s. 27–28.

které si můžeme všimat i dnes. Příkladem jsou dnes již kultovní filmy *Na samotě u lesa* (1976), *Kulový blesk* (1978), *Vrchní, prchni* (1981) či *Vesničko má středisková* (1985).³⁴

Vzpomínání na socialistickou minulost je jedním z velmi často reflektovaných témat ve filmové tvorbě po roce 1989. Oblíbená byla ale i další historická témata jako např. období první republiky či zobrazování každodenních událostí na pozadí velkých válečných konfliktů. Filmy zde slouží jako prostředek k analýze typických charakteristik české společnosti. Normalizace se však do mysli tvůrců otiskla nejvýrazněji, zjevně i z toho důvodu, že byla pro většinu z nich nejvíce traumatická.³⁵ Zatímco většina médií prosazuje jasný kritický diskurz, který dobu jednoznačně vymezuje na „my“ a „oni“, v kultuře je to právě často naopak. Tento pohled bývá nekritický, velmi nostalgický s nezřetelnými politickými souvislostmi. Nemá potřebu soudit a moralizovat ale především usiluje o pochopení celé této doby, k čemuž v souvislosti s rozdílnou rodinnou minulostí, mnohdy nedochází.³⁶ Z toho důvodu filmy o normalizaci dnes patří do skupiny historických filmů, které na sebe soustřeďují značnou pozornost nejen veřejnosti, ale i odborníků. Vedle analýzy estetické roviny filmu se pozornost spíše zaměřuje na sociální a historický kontext, protože z pohledu vztahu historie k současnosti mají filmy o normalizaci zvláštní postavení. Především pak v 90. letech šlo o epochu, která bezprostředně reflektovala končící období socialismu v Československu. Postupem času se náhled na období normalizace a její reflexe v české kinematografii vyvíjely.³⁷

Zrušení cenzury přineslo postkomunistickému období živnou půdu pro mnoho různých filmových žánrů. Jeden z proudů, tzv. ostalgie, se projevil napříč celou kulturou. Definice podle Martina France zní: „Pozitivně zabarvený vztah k některému jevu z oblasti konzumu nebo přímo konzumnímu zboží spojovaného s érou zařazení země do takzvaného sovětského bloku“. Pojmenování vychází ze slov „der Osten“ (německy: východ) a nostalgie. Franc tedy chápe ostalgiu pouze jako recepci spjatou s pozitivními náladami. To můžeme pozorovat i dnes v souvislosti s nekonečnými reprízami estrád, seriálů a filmů natočených před rokem 1989.³⁸

³⁴ Petr A. BÍLEK, Blanka ČINÁTLVÁ, *Tesilová kavalerie. Popkulturní obrazy normalizace*, Příbram 2010, s. 43.

³⁵ Jan ČULÍK, *Jací jsme. Česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let*, Brno 2007, s. 197.

³⁶ Jaroslav PINKAS, *Jak vzpomínáme na normalizaci. Obrazy normalizační minulosti ve filmu*, Praha 2020, s. 10.

³⁷ Luboš PTÁČEK, Petr KOPAL a kol. *Film a dějiny 6. Post-komunismus. Proměny českého historického filmu po roce 1989*, Praha 2016, s. 71.

³⁸ *Tamtéž* s. 31.

Ostalgii z jiného úhlu pohledu (ve vztahu k audiovizuální produkci po roce 1989) se věnuje jedno číslo časopisu Cinepur z roku 2011. Analyzovány jsou zde dva tematické celky v souvislosti s ostalgií, za prvé její morální rozměr a za druhé obrat ve zobrazování minulosti. Díla často obsahují neproblematické vzpomínky, nesnaží se vyvolat žádné morální soudy. Je zde též charakterizováno pět pilířů, které se váží nejen k české ostalgické tvorbě – nejednoznačnost vzpomínek, selektivnost vzpomínání, horizont rodinné historie (malé dějiny), pravdivost ve faktických soudech (nikoliv hodnotových) a fotografický charakter vzpomínek. Těmito pěti pilíři se dle Čínátlové řídí i seriál *Vyprávěj* (2009). Reflexe socialistické minulosti se neobešla bez kritiky, která ale v průběhu let prošla změnami. První fáze byla velmi těžkopádná, až dokumentaristická, druhá obsahuje především filmy z vojenského prostředí či humorné nahlížení na tyto časy. Poslední fáze (současná) se stává kombinací obojího a zobrazuje nám „skutečný život v období totality“.³⁹

2.1 Přehled dobové tvorby

Dne 9. května 1975 začalo pravidelné barevné vysílání na obou televizních programech, v této době navíc vlastnila televizor již téměř každá domácnost. Socialistická ideologie byla transformována do seriálového či filmového příběhu a nelze popřít, že si získala velkou oblíbenost divácké obce. Ztichlá večerní sídliště vždy blikala jednotvárnými rytmy televizních obrazovek. Stejný příběh, který konzumovaly veškeré domácnosti, se následně stával tématem hovoru, tedy nástrojem reálných sociálních aktivit. Při sledování této tvorby si lidé uvědomovali odvrácenou tvář normalizace. Odvážné občanské činy však s sebou nesly nejen důsledky, ale i morální soudy okolí. Proto se mnohým zdálo nejjednodušší uzavřít se do vlastního obývacího pokoje, nemyslet na tyto věci a přenechat občanskou odpovědnost jiným.⁴⁰

Tvůrci museli být politicky spolehliví, jednalo se především o „dobré soudruhy“ s uměleckými ambicemi. Jak již bylo zmíněno, od roku 1971 procházela díla tvrdou cenzurou, často docházelo i ke škrtům ve scénáři. Nebylo výjimkou, že se vynechaly i dějově poměrně důležité pasáže. Pro tuto bakalářskou práci jsou ovšem nejdůležitější seriály a filmy věnující se tehdejší každodennosti, ve kterých můžeme analyzovat obraz života ženy v období normalizace. Z dnešního pohledu lze konstatovat, že většina z nich

³⁹ Luboš PTÁČEK, Petr KOPAL a kol. *Film a dějiny 6. Post-komunismus. Proměny českého historického filmu po roce 1989*, Praha 2016, s. 31–32.

⁴⁰ Petr KOPAL, *Film a dějiny 4. Normalizace*, Praha 2014, s. 399–400.

byla velmi divácky oblíbená a některé filmy a seriály si svou diváckou obec udržují dodnes.⁴¹

2.1.1 Seriálová tvorba

Socialistická televizní tvorba si za cíl kladla umělecky ztvárnit život člověka v socialistické společnosti. Postihnout přitom měla celou řadu oblastí od vztahu k práci, k životu, zobrazení mravního světa až po vnitřní i vnější konflikty a zápasy. Tento požadavek byl předložen sekretariátu komunistické strany v září 1974 od vedoucího propagandistického a agitačního oddělení ÚV Vasilu Bejdy ve spolupráci s ministrem kultury Miroslavem Müllerem. I Gustav Husák byl osobně přesvědčen, že dramatické pořady natáčené pro televizi musí být kriticky zaměřené na současná sociální témata.⁴²

Existence nejprve jednoho, později dvou kanálů, vedlo stranické orgány k využití nesporného vlivu na své občany prostřednictvím televizních obrazovek. Obrovskou oblibu seriálů lze vysledovat i ze sledovanosti, která v mnoha případech dosahovala 80–90 %. Proto byl celý proces výroby seriálů bedlivě sledován, každý díl procházel upravováním scénáře, krácením, přepisováním či doplňováním jednotlivých scén. Úpravy jednoznačně nepřispívaly ke kvalitě děl, ale díky nim se před diváky dostalo jen to, co politický režim schválil. Ve většině případů docházelo k politickému a propagandistickému využívání televizní obrazovky jako prostředníka k tlumočení myšlenek a představ socialistického režimu.⁴³ Každoročně televize sestavovala „ideový tematický plán“, který nastínil chystané pořady často související s nadcházejícími socialistickými výročími a oslavami. Vše podléhalo schválení Ústředního výboru komunistické strany, na seriály se dohlíželo bedlivěji, a to z toho důvodu, aby byla zajištěna „čistota materiálu“.⁴⁴

Seriály uvedené v této části představují divákům prostředí běžné domácnosti a mají alespoň jednu výraznou ženskou postavu. Na té je možné demonstrovat v úvodu uvedené analyzované kategorie. Vybraný vzorek prošel kritickým výběrem, ve kterém byl zohledněn přínos díla pro následnou analýzu. Je zřejmé, že vzhledem k velké seriálové i filmové produkci normalizačního období nebylo možné obsáhnout veškerou tvorbu. Nejen běžní občané, ale i hrdinové v televizních seriálech plnili plány socialistického státu, stávali se tak ideálním, v mnoha případech nedosažitelným a možná i nechtěným vzorem pro všechny

⁴¹ Petr KOPAL, *Film a dějiny 4. Normalizace*, Praha 2014, s. 401–404.

⁴² Paulina BRENN, *Zelinář a jeho televize*, Praha 2013, s. 237.

⁴³ Miloš SMETANA, *Televizní seriál a jeho paradoxy*, Praha 2000, s. 36.

⁴⁴ P. BRENN, *Zelinář ...*, s. 238.

spoluobčany.⁴⁵ K této produkci původních seriálů patřila především díla Jaroslava Dietla uvedená ve druhé polovině 70. let dvacátého století, tj. *Muž na radnici* (1976), *Žena za pultem* (1976) či *Nemocnice na kraji města* (1977). Velké množství v této práci analyzovaných seriálů má svůj původ právě ve druhé polovině 70. let, kdy bylo potřeba nově nastupující éru normalizace ve stále rozbouřené společnosti z událostí 60. let stabilizovat. I v letech osmdesátých diváci vyžadovali přísun nových seriálů. Do této doby řadíme seriály *My všichni školou povinní* (1984) nebo *Sanitka* (1984), které sice stále plnily agitační funkci, avšak ne tak výrazně oproti striktnější tvorbě 70. let.⁴⁶

Nejvýraznější osobností seriálové normalizační tvorby u nás je nepochybně Jaroslav Dietl. Narodil se 22. května 1929 v chorvatském Záhřebu, později se s rodinou přestěhoval kvůli problému s kyčlí do vlasti. Dietl nikdy nebyl vynikajícím studentem, i přesto jeden rok po maturitě strávil na FF Masarykovy univerzity, kde se zabýval psychologií. Zde získal dobrý základ pro psychologické motivace svých postav. Již následující rok se stal žákem pražské FAMU v oboru dramaturgie. Hned po své promoci v roce 1957 zahájil svou tvůrčí činnost.⁴⁷

Normalizace je stále nedávnou a neuzavřenou částí naší historie. Probíhající boj o vzpomínání a zapomínání na ni lze sledovat právě na seriálech Jaroslava Dietla, které se i v době postkomunismu stále často vysílají. Jeho normalizační seriálová díla se již stala součástí zlatého fondu československé filmové kultury.⁴⁸ Šedesátá léta se vedla v duchu rozvolňování politických zábran, vzkvétala i umělecká tvorba, a právě v této době navázal Dietl dlouholetou spolupráci s kolegou Jaroslavem Dudkem. Stěžejní pro tuto práci je ale období druhé poloviny 70. let, kdy se Jaroslav Dietl začal věnovat seriálové tvorbě zobrazující přímo tehdejší normalizační přítomnost. Jeho postavy byly lidské, diváci si k nim často nacházeli cestu a ztotožňovali se s nimi. Klíčem k velké divácké základně bylo i to, že se Dietl držel pravidel z pohádek. Hlavní hrdinové se často dostávali až na úplné dno svých sil, ale na konci vždy všechno dobře dopadlo. Navíc divák, který má ke své oblíbené postavě vztah a není mu jeho osud lhostejný, zažívá o to větší radost a pocit uspokojení, pokud vše dobře skončí.⁴⁹

⁴⁵ Petr KOPAL, *Film a dějiny 4. Normalizace*, Praha 2014, s. 408.

⁴⁶ Miloš SMETANA, *Televizní seriál a jeho paradoxy*, Praha 2000, s. 35.

⁴⁷ Jolana MATĚJKOVÁ, *Jaroslav Dietl. Tajemství vypravěče*, Praha 2009, s. 17–20.

⁴⁸ Paulina BRENN, *Zelinař a jeho televize*, Praha 2013, s. 28–29.

⁴⁹ J. MATĚJKOVÁ, *Jaroslav Dietl ...*, s. 142–143.

Jaroslav Dietl zemřel nečekaně při hře tenisu v červnu roku 1985. Podle slov jeho druhé ženy Magdaleny by se pravděpodobně, pokud by k osudnému incidentu nedošlo, nadále věnoval psaní, a to i v době postkomunistické. Podle jejího úsudku by možná změnil žánr a pravděpodobně by se po pádu socialistického režimu začal věnovat politické satíře, kterou si samozřejmě nikdy předtím nemohl dovolit.⁵⁰

Typickým příkladem zobrazení každodenního života s výraznou ženskou postavou v hlavní roli je seriál *Žena za pultem* (1977). Dvanáct dílů odehrávajících se ve velkoprodejně potravin je koncipovaných podle jednotlivých měsíců v roce, kdy se každý díl se zabývá pouze jednou stěžejní postavou seriálu. Osudy všech hrdinů se ale samozřejmě prolínají. Jak to u Dietla bývá zvykem, srdce diváků si nezískala pouze postava prodavačky Anny Holubové (Jiřina Švorcová), ale i lahůdková Olinka (Hana Maciuchová). Úsměvné v té době divákům přišlo, že celý obchod byl plný potravin, na které se často čekaly dlouhé fronty (např. na maso, banány, zahraniční konzervy nebo jahody). Když se manipulovalo s rekvizitami, nikdo z přítomných si nemohl dovolit na ně ani sáhnout. Diváky zaujaly i lechtivé scény, které se ale s těmi dnešními nedají srovnávat.⁵¹

I v dnešní době jsou velmi oblíbené seriály z nemocničního prostředí. Jedním z prvních byl seriál *Nemocnice na kraji města* (1977) z oddělení ortopedie, který přináší divákům spoustu zápletek nejen z operačních sálů, ale i z běžného života. Ústřední postavou seriálu je primář Sova (Ladislav Chudík), který se během děje potýká s různými rodinnými peripetiemi. Původní natáčení ale probíhalo s Karlem Högerem, který bohužel nečekaně zemřel na srdeční selhání v polovině seriálu. Nakonec bylo rozhodnuto, že všechny původní scény budou přetočeny právě se slovenským hercem Chudíkem.⁵² Divácké sympatie si ale získal především doktor Štrosmajer (Miloš Kopecký). V tomto případě se jedná o vrchol scénaristické tvorby Jaroslava Dietla ve spolupráci s režisérem Jaroslavem Dudkem. Pozornějšímu divákovi neunikne, že se v seriálu vyskytuje málo politické agitace, tj. pouze několikrát oslovení „soudruhu“, náznak svazáctví či figura dělnického ředitele. O velké oblíbenosti svědčí i to, že se seriál vrátil o čtyři roky později s druhou sérií. I po pádu režimu řadu diváků zajímalo, co se s jejich oblíbenými hrdiny stalo, proto v letech 2003

⁵⁰ Jolana MATĚJKOVÁ, *Jaroslav Dietl. Tajemství vypravěče*, Praha 2009, s. 194–195.

⁵¹ Jiří MOC, *Seriály od A do Z. Lexikon českých seriálů*, Praha 2009, s. 271–272.

⁵² Miroslav GRACÍK, Václav NEKVAPIL, *Žena za pultem. Příběh legendárního seriálu a jeho hrdinů*, Praha 2014, s. 116.

(*Nemocnice na kraji města po dvaceti letech*) a 2008 (*Nemocnice na kraji města – Nové osudy*) přišla další pokračování, která se pokusila navázat na Dietlovu tradici.⁵³

Pro lepší pochopení agitačního významu seriálové tvorby je nutné uvést seriál *Plechová kavalerie* (1979), který se ale ani v tehdejší době neobešel bez kritiky. Děj pojednává o partě kombajnérů, která se ve všech sedmi dílech vydává do různých zákoutí socialistické republiky zajistit národu bohatou úrodu. Žně se ale neobejdou bez problémů, kombajnéri mají zamotanou hlavu různými ženskými postavami, probíhají zde i konflikty mezi samotnými muži. Ani hvězdné herecké obsazení (Hartl, Menšík, Skopeček, Hrušínský) nevedlo u diváků k velké oblíbenosti. I z toho důvodu nepatří mezi stálíce reprízovaných seriálů v duchu nostalgických nálad.⁵⁴

Do výše zmíněné kategorie spadá i seriál *Muž na radnici* (1976). Ten se na rozdíl od *Plechové kavalerie* (1979) těšil velké oblíbenosti, analyzoval totiž v té době velmi diskutované téma bydlení. Hlavní hrdina, aktivní poslanec František Bavor, se zasadil o výstavbu nových panelových domů v historické části města. Stal se tak sympatickým mluvčím režimu, protože prosazoval výstavbu nových míst pro bydlení nad historickou hodnotu bouraných budov.⁵⁵ Jednotlivé díly tak mohly v jistých interpretacích představovat návod, jak vlastní bydlení pro svou rodinu pořídit. Scénáristou tohoto jedenáctidílného seriálu byl opět Jaroslav Dietl, režie se ujal Evžen Sokolovský. V seriálu si zahrála velká jména, např. Zdeněk Buchvaldek, Jan Hartl či Milena Steinmasslová⁵⁶

Sondu do školního prostředí nám podává seriál *My všichni školou povinní* (1983). Poměrně výstižně totiž popisuje atmosféru odehrávající se na běžné základní škole v 80. letech minulého století.⁵⁷ Scénář napsala Markéta Zinnerová, která diváky zaskočila i zaujala jednou odvážnou scénou. V té se mladý kantor Karfík (M. Vladyka) oddává souloži s pionýrskou vedoucí (V. Žilková). Společnost na tyto peprnosti na plátně ještě nebyla připravena, obzvláště když se hrátkám oddávali pedagogičtí pracovníci. Negativní ohlas dokonce došel i od samotného sekretariátu ÚV KSČ v čele s Gustávem Husákem. Třináctidílný seriál dále nabízí hned několik dějových linek např. nastupující kantoři, malý prvňáček, rozvádějící se rodiče či vyhořelá soudružka učitelka. Režie se zhostil Ludvík

⁵³ Jiří MOC, *Seriály od A do Z. Lexikon českých seriálů*, Praha 2009, s. 141–145.

⁵⁴ *Tamtéž* s. 166–167.

⁵⁵ Paulina BRENN, *Zelinář a jeho televize*, Praha 2013, s. 266.

⁵⁶ J.MOC, *Seriály od A do Z. ...*, s. 126–127.

⁵⁷ Miloš SMETANA, *Televizní seriál a jeho paradoxy*, Praha 2000, s. 45.

Ráža a kromě výše uvedených účinkují v seriálu ještě další výrazné herecké osobnosti té doby, například Věra Galatíková, Dana Medřická nebo Daniela Kolářová.⁵⁸

Obraz raně normalizační rodiny v Československu podává seriál *Taková normální rodinka* (1971). V tomto případě se jedná o první československý sitcom, i když je zřejmé, že toto pojmenování pro něj nikdo v době vzniku nepoužil. V jednom domě tu žijí čtyři generace, přičemž o nikom z členů se nedá říci, že by byl zcela normální. Vystupuje zde babička s nevšedním chováním a zájmy (Marie Rosůlková), věčně zpívající maminka (Dana Medřická), její manžel „blázen do zvířat“ (Zdeněk Řehoř) a další „nenormální“ členové rodiny. Scénář napsala Fan Medřická, o režii se zasloužil Jaroslav Dudek. Seriál se díky svému situačnímu humoru po právu zařadil mezi kultovní televizní díla československé tvorby. Díky politickému nátlaku ze strany státu byl po osmém díle ukončen.⁵⁹

2.1.2 Filmová tvorba

Hraný film už v dnešní době může sloužit jako plnohodnotný historický pramen, zvlášť pokud se na něj díváme správnou optikou. Podobně jako u seriálů musíme vnímat to, že se každé vzniklé dílo váže k době, ve které bylo vytvořeno. Musí mít tedy nejen vypovídající hodnotu v kontextu tehdejších společenských pravidel, ale i v recepčních schopnostech a potřebách diváků. Pro diváky sledující filmy natočené v období normalizace je důležitá zejména bezprostřední osobní zkušenost.⁶⁰ Z množství všech natočených děl nelze komplexně v této práci pokrýt všechny. Právě proto se v této části snažím cílit především na ta díla, která obsahují výraznou ženskou postavu.

Sedmdesátá a osmdesátá léta byla v české kinematografii specifická svou změnou ve filmové produkci. Intelektuální vrstva tvůrců z „uvolněných“ 60. let měla v podstatě dvě možnosti. Buď se přizpůsobila komunistické propagandě a vzdala se pokusů o jakoukoliv originalitu a nezávislou tvorbu, nebo musela čelit totalitním autoritám. Obnovený tlak po invazi způsobil změnu přístupu občanů k umění. Lidé se začali vyhýbat veřejnému životu, stáhli se do svého nitra a jejich světem se mimo jiné stal každodenní život vedený často v panelových bytech v nově vzniklých sídlištích. Ve filmové tvorbě se vývoj projevil i tak,

⁵⁸ Jiří MOC, *Seriály od A do Z. Lexikon českých seriálů*, Praha 2009, s. 128-130.

⁵⁹ *Tamtéž* s. 235–236.

⁶⁰ Petr KOPAL, *Film a dějiny 4. Normalizace*, Praha 2014, s. 478–479.

že začaly převládat komedie, dětské filmy a detektivky, tedy žánry naprosto nezávadné pro režim.⁶¹

Velmi populárními se již v době svého vzniku staly dvě rodinné komedie od režisérky a scénáristky Marie Poledňákové. Film *Jak vytrhnout velrybě stoličku* (1978) pojednává o chlapci, který se snaží své pracovně vytížené matce najít manžela a pro sebe vhodného tátu. Na tento díl volně navazuje pokračování *Jak dostat tatínka do polepšovny* (1979), kde už nová rodina tráví léto u svérázného dědečka. Střety mezi manželskými páry odlišných generací lze pozorovat ve známém díle Petra Schulhoffa *Zítřka to roztočíme, drahousku* (1974), na který pak volně navazuje film *Co je doma, to se počítá, pánové* (1980).⁶²

Mírně odlišné jsou pak filmy z pera autorské dvojice představitelů Divadla Járy Cimrmana. Zdeněk Svěrák a Ladislav Smoljak překračují stín normalizační produkce, kdy mnozí odborníci za oponou vlídného tónu a inteligentního humoru vidí skrytý protest proti režimu.⁶³ Ve spolupráci s Oldřichem Lipským nejprve uvedli dílo *Jáchyme, hod' ho do stroje* (1974), ve kterém se mladík (Ludvík Svoboda) vydává za prací do Prahy. V bláznivé komedii se pak mísí osobitý rukopis autorů s neotřelým humorem, který měl úspěch i před dobovou kritikou. Společně s filmem *Marečku, podejte mi pero* (1976), pojednávajícím o večerní škole pro dospělé, patří dodnes mezi klasiku, která v naší společnosti i se svými hláškami zlidověla.⁶⁴ Důkazem může být také oslava Svěrákových narozenin, která velmi rezonovala veřejným prostorem. Zdeněk Svěrák v březnu 2026 totiž dosáhl výrazného životního jubilea, oslavil své devadesáté narozeniny. Jeho humor počítá s publikem, které se rádo vrací do dětských let. Opakování a oddechová zábava mu dělá dobře. I bez hlubšího kontextu se pak divák přenáší do abnormální reality, kde si odpočine od tíže skutečného života, což platí nejen v období normalizace, ale i dnes.⁶⁵

Ženu v zaměstnání dobře vykreslují filmy Juraje Herze. Hudební komedie *Holky z porcelánu* (1974) nám ukazuje, že i obyčejný sklad porcelánu může být místem, kde se řeší nejen pracovní problémy, ale i tragikomické osudy přítomných pracovníků. Další Herzův snímek *Den pro mou lásku* (1976) se pak stal jedním z nejúspěšnějších psychologických filmů 70. let 20. století. Pojednává o situaci, kdy se mladý manželský pár vyrovnává se smrtí

⁶¹ Petr A. BÍLEK, Blanka ČINÁTLVÁ, *Tesilová kavalerie. Popkulturní obrazy normalizace*, Příbram 2010, s. 45–46.

⁶² Luboš PTÁČEK, *Panorama českého filmu*, Praha 2000, s. 294–296.

⁶³ P. A. BÍLEK, B. ČINÁTLVÁ, *Tesilová kavalerie ...*, s. 46.

⁶⁴ L. PTÁČEK, *Panorama ...*, s. 292.

⁶⁵ P. A. BÍLEK, B. ČINÁTLVÁ, *Tesilová kavalerie ...*, s. 51.

dítěte.⁶⁶ O filmy zmiňovaného autora byl zájem na západních filmových přehlídkách. I z toho důvodu mu režim umožnil tvořit. Ve světě stále rezonovala „nová vlna“ československého filmu 60. let.⁶⁷

Problematiku dospívajících dívek vykresluje dílo *Kopretiny pro zámeckou paní* (1981) podle stejnojmenného románu Stanislava Rudolfa. Patnáctiletá Katka sice vyrůstá se svými rodiči kastelány na zámku, přesto ale řeší stejné problémy jako její vrstevnice. Představa léta, které stráví celé na pokladně, se jí ale moc nezamlouvá.⁶⁸ O prázdninách se také odehrává děj filmu *Léto s kovbojem* (1976) od Ivo Nováka, kde je představen protiklad ženy „intelektuálky“ a vesnického pasáka krav.⁶⁹

Zajímavou rovinu nám podávají také snímky Věry Chytilové, protože se vymykají dobovým trendům. Svou tvorbou se držela těsně u hranice toho, co režim povoloval.⁷⁰ *Hra o jablko* (1976) se svou podobou vrací do 60. let, rozebírá tematiku odlišného ženského a mužského světa. *Panelstory aneb Jak se rodí sídliště* (1979) pak poukazuje na ironii života v socialismu. Děj se odehrává během jednoho dne a poskytuje nám sondu do života lidí z různých generací. Ve své době mu bylo vytýkáno, že je moc negativní a symbolistický.⁷¹

2.2 Přehled tvorby po roce 1989

Po pádu režimu na podzim roku 1989 došlo k tomu, že se ze socialistické společnosti postupně stávala společnost liberální. Žádný natočený snímek tak nevyvolal u diváku skandál, neprobíhaly žádné dodatečné úpravy či naprosté cenzurování jednotlivých filmů. I přesto se zde objevovaly kritické hlasy, obzvláště z levé strany politického spektra, které upozorňovaly na překrucování dějin a života v Československu v období socialistického režimu. Po rychlém zasycení společnosti, která prahla po západní kultuře se postupně přešlo k ostaligickým náladám. Tyto postupy, na rozdíl od předchozí doby, vyplynuly ze situace přirozeně a nemusely být nikým nařízeny.⁷²

⁶⁶ Luboš PTÁČEK, *Panorama českého filmu*, Praha 2000, s. 172.

⁶⁷ Petr KOPAL, *Film a dějiny 4. Normalizace*, Praha 2014, s. 314.

⁶⁸ L. PTÁČEK, *Panorama ...*, s. 372.

⁶⁹ *Tamtéž* s. 182.

⁷⁰ P. KOPAL, *Film ...*, s. 41.

⁷¹ L. PTÁČEK, *Panorama ...*, s. 170–171.

⁷² Luboš PTÁČEK, Petr KOPAL a kol. *Film a dějiny 6. Post-komunismus. Proměny českého historického filmu po roce 1989*, Praha 2016, s. 26–27.

Nejaktuálnějším tématem se po pádu režimu stala přirozeně výpověď o životě za komunistického útlaku, tj. nejčerstvější období normalizace, vzpomínání na rok 1968 a vyobrazování monstrprocesů 50. let. Dále pak případně reflexe dalších traumatických historických období, především zobrazování konce první republiky, období protektorátu a holocaustu. V popředí stále zůstávala i adaptace literárních děl. Řada filmů se také začala věnovat již stabilizované české společnosti, kde je ale často kritizována morálka lidí dnešní doby. Lidé podvádějí a manipulují při podnikání i v mezilidských vztazích, ve svém důsledku je pak česká společnost nedůvěřivá a ostražitá. Na povrch vyvěrají i sociální problémy jako drogy, rasismus a kritický pohled na brutalitu mužů ve vztazích. Stejně jako v období normalizace jsou ženy zobrazovány jako „praktičtější“ pohlaví, které je ale ve většině případů podřízeno mužskému protějšku.⁷³

Na úvod je vhodné konstatovat, že v případě předlistopadové tvorby bylo nezbytné respektovat politická omezení vyplývající z důsledné kontroly veškeré kulturní produkce. Kritika vrcholných představitelů režimu byla vyloučena, tabuizovaná byla i témata politické opozice a lidí na okraji společnosti, tvorbě chyběl nadhled. Zacílení na konkrétní oblast ale vedlo k tomu, že filmy byly pro většinu diváků uvěřitelné a představitelné. Polistopadová produkce už vznikala v jiném kontextu doby. Více záleží na diváckém úspěchu než na skutečné reflexi společnosti. V dnešní době netouží diváci po zobrazování realistického obrazu sociální skutečnosti normalizačního období, díla spíše bývají reflexí současné vzpomínkové kultury a aktuálního pohledu na normalizaci.⁷⁴

Výborným příkladem pro ukázkou rozdílného obrazu „normalizačního světa“ je rodina. V dobové produkci 70. a 80. let minulého století byla vykreslena s žádoucími vzorci chování s důrazem na ideologické apely. Velkou roli zde také hrála ilustrace sociální praxe rodin, zejména problematika genderu. Rodina a stát byly této době vnímány jako dva světy, které se zásadně neprolínají. Rodina jako taková byla považována za autonomní sociální jednotku nezávislou na státu. Naopak polistopadová produkce zasazuje rodinu do interakce se státní mocí. Ona jediná dokáže totiž tlaku státu odolávat, v dnešní době dokonce převládá názor, že její stabilita byla tak pevná jen díky útlaku režimu.⁷⁵

⁷³ Jan ČULÍK, *Jací jsme. Česká společnost v hraném filmu devadesátých a nulých let*, Brno 2007, s. 29–39.

⁷⁴ Petr KOPAL, *Film a dějiny 4. Normalizace*, Praha 2014, s. 478–479.

⁷⁵ Jaroslav PINKAS, *Jak vzpomínáme na normalizaci. Obrazy normalizační minulosti ve filmu*, Praha 2020, s. 65.

2.2.1 Seriálová tvorba

Po listopadu 1989 nastaly v seriálové tvorbě pochopitelné rozpaky, které se týkaly seriálových děl natočených během normalizace. Umělci se snažili zapomenout, diváci ale vyžadovali pokračování příběhů svých oblíbených hrdinů. Nejprve nastalo krátké období, kdy byla seriálová tvorba, díky své především agitační funkci v období normalizace, považována za pokleslou formu zábavy a neperspektivní odvětví schopné fungovat v nových poměrech.⁷⁶ Pošramocené renomé seriálové tvorby bylo nakonec zachráněno tím, že se ve větší míře ke zobrazování pouhé každodennosti 70. a 80. let nevrací. Ač časté reprízy děl z období normalizace svědčí zejména v posledních letech o oblíbenosti některých seriálů do dnešních dní. Bývají však v očích diváků možná častěji spjaty s určitou dávkou nostalgie, než aby si přáli návrat právě k jejímu pouhému zobrazování i dnes. V celé řadě případů se ale někteří diváci sledováním normalizačních seriálů vracejí do svých dětských let, na které mohou vzpomínat (a bývá to obvyklé) s oblibou, což ostatně může vysvětlovat i obnovenou popularitu seriálů do dnešních dní. Navíc v kontextu některých ne tak kvalitních seriálových děl (myšleno *Ulice*, *Ordinace v růžové zahradě* apod.), která spíše pracují s kvantitativním než kvalitativním záběrem, mohou původní normalizační seriály více naplňovat očekávání konkrétního typu publika, v tomto případě zejména generace tzv. Husákových dětí, která je navyklá na televizní zábavu. V současné tvorbě se naopak častěji stává, že seriál, který se navrácí do období normalizace, přímo reflektuje konkrétní historickou či politickou událost a vykresluje ji kritickým pohledem na příkladu každodenního života konkrétní rodiny nebo jednotlivce. Tedy politická linie příběhu bývá dominantní, ale jiným způsobem a formou než v případě původní normalizační tvorby, kdy je cílem orientovat se také více na současného diváka.⁷⁷

Výjimku představuje seriál *Vyprávěj* (2009), který patří mezi nejsledovanější a nejoblíbenější seriály v historii České televize po roce 1989. Díky tomuto počínu se výrazně prosadil i režisér Biser Arichtev. Protože tato novodobá historie ještě není komplexně zmapována, byla tvorba scénáře pro tvůrce velmi obtížná. Celý děj probíhá formou „listování“ rodinným albem, kde nám vypravěč Honza postupně představí všechny rodinné zápletky a peripetie. Celkem bylo natočeno 5 sérií, kde přes 100 dílů pokrývá časový úsek od roku 1964 do roku 2005. Z toho důvodu, že seriál pojednává o běžných situacích každodenního života právě i v době normalizace a ukazuje nám ženu v různých

⁷⁶ Některé seriály z období normalizace oproštěné od agitační funkce jsou klenotem české kinematografie, např. *Sňatky z rozumu* (1968), *Cirkus Humberto* (1988) či *F. L. Věk* (1971).

⁷⁷ Miloš SMETANA, *Televizní seriál a jeho paradoxy*, Praha 2000, s. 75.

rolích a sociálních vztazích, je zásadním zdrojem informací a reflexí také pro tuto práci. Jak je zmíněno výše, mnoho seriálů se k čistému zobrazování každodenního života v polistopadovém období již nevrací. V tomto seriálu můžeme mj. sledovat i běžné situace každodenního života, např. maso pod pultem, uplácení prodávačů v obchodě, čekací listiny na auta či televizory.⁷⁸

Minisérie *Hořící keř* (2013) je pak příkladem druhé kategorie, která pomocí seriálové tvorby kriticky nahlíží na jednu konkrétní historickou událost. Agnieszka Holland zobrazuje události od srpna 1968 až do upálení Jana Palacha. Tento počin přinesl různorodé reakce, od vytýkové kritiky až po mnohá ocenění kvality. Ukazuje totiž realitu bez špetky soucitu a ostaglických nálad.⁷⁹

2.2.2 Filmová tvorba

Paradoxem filmové tvorby po pádu režimu je fakt, že se ze dříve státem plánovaného a dotovaného odvětví stává převážně soukromý sektor. Je pravda, že státní finance nahradily například prostředky z Fondu pro rozvoj české kinematografie, později i příspěvky z Evropské unie, dodnes ale patří česká kinematografie k těm nejméně podporovaným v zemích bývalého socialistického bloku.⁸⁰ Nicméně můj výběr opět pokrývá pouze určitou výseč všech natočených filmů o období normalizace. Nejdůležitějším kritériem k výběru byla kromě doby děje též výrazná ženská postava, která má svoji dějovou linku.

Zobrazování normalizační doby je pouze jedním z témat tvorby po roce 1989, avšak pro tuto práci zaujímá klíčovou pozici. Vymezením etap pro zobrazování socialistické minulosti se zabývali Matouš Hájek a Matěj Vlček. Podle nich existují tři etapy, na které můžeme tvorbu po sametové revoluci rozdělit. První etapa je vymezena kritickým nahlížením na společenské změny, filmy jsou dle nich patetické a těžkopádné, např. *Byli jsme to my?* (1990). Druhá etapa v sobě zahrnuje filmy jako *Tankový prapor* (1991), *Pelíšky* (1999) či *Pupendo* (2003). Na minulost se v tomto případě dívá v komediálním duchu, obsahuje smířlivost k životu za totality a je ideologicky neutrální. Třetí etapa pak zobrazuje skutečnou tvář života za totality, končí zde normalizační kýč. Jedná se například o film *Občanský průkaz* (2010) a také seriál *Vyprávěj* (2009).⁸¹ Právě poslední zmiňovaný seriál

⁷⁸ Jiří MOC, *Seriály od A do Z. Lexikon českých seriálů*, Praha 2009, s. 256.

⁷⁹ Luboš PTÁČEK, Petr KOPAL a kol. *Film a dějiny 6. Post-komunismus. Proměny českého historického filmu po roce 1989*, Praha 2016, s. 26.

⁸⁰ Luboš PTÁČEK, *Panorama českého filmu*, Praha 2000, s. 197.

⁸¹ L. PTÁČEK, P. KOPAL a kol. *Film a dějiny 6 ...*, s. 31–32.

nabízí věrné popisy historických událostí, do kterých jsou začleněny i dobové dokumentární záběry.⁸²

Ostalgie, tj. nostalgické vzpomínání na socialistickou minulost, se v českém filmu navrácí po sametové revoluci hned několikrát, nejčastěji je ale spojována s obdobím mezi lety 1993–2003.⁸³ Všechny filmy obsahují prototyp, který je právě charakterizován opakujícími se motivy a narativy souvisejícími s ostalgickou recepcí. Podle knižní předlohy Haliny Pawlowské vznikl film Milana Šteidlera *Díky za každé nové ráno* (1994), který mapuje dospívání ukrajinské dívky a osudy celé její rodiny v Československu narušeném normalizací. *Báječná léta pod psa* (1997) představují pro změnu příběh rodiny, která se musí naučit žít v jiném prostředí, po přijetí přísnějších opatření socialistického režimu v 70. letech. Film vznikl podle stejnojmenné knihy Michala Viewegha.⁸⁴

Přelomovou fází zastupuje film *Pupendo* (2003), který se již částečně na období normalizace dívá kritickým okem. Film od autorské dvojice Jan Hřebejk–Petr Jarchovský podle literární předlohy Petra Šabacha ukazuje každodennost života v polovině 80. let, kde „jedni plavou s proudem a druzí proti němu“. Z toho také vyplývá jejich postavení na společenském žebříčku.⁸⁵ V 80. letech se odehrává i další dílo těchto autorů, *Učitelka* (2016), kde můžeme vidět Zuzanu Mauréry ve výrazné roli manipulativní soudružky učitelky, která se pro svůj vlastní prospěch neštítí žádných prostředků.

U novějších filmů můžeme zaznamenat výraznější kritický přístup v nahlížení na dobu normalizace. Příkladem může být *Občanský průkaz* (2010), který sleduje dospívání čtveřice chlapců v 70. letech, kde předlohou byla opět stejnojmenná kniha Petra Šabacha, zatímco scénář napsal Petr Jarchovský, režie se ale tentokrát ujal Ondřej Trojan. Výraznou ženskou roli představuje učitelka (soudružka) Pivoňková. Ve školním prostředí se odehrává i film *Probudím se včera* (2012), který pracuje s prostředky sci-fi v kombinaci s romantickou dějovou linkou. Za tou se představuje i každodenní život těsně před pádem socialismu.⁸⁶

⁸² Kamil, ČINÁTL, *Naše české minulosti aneb jak vzpomínáme*, Praha 2014, s. 129.

⁸³ V prvních letech po pádu režimu byl velmi problematický vztah k minulosti, proto se nejprve objevovaly motivy z 50. let, až později přichází ostalgické vzpomínání na normalizaci.

⁸⁴ L.PTÁČEK, P.KOPAL a kol. *Film a dějiny 6 ...*, s. 34–35.

⁸⁵ *Tamtéž*

⁸⁶ Luboš PTÁČEK, Petr KOPAL a kol. *Film a dějiny 6, Post-komunismus, Proměny českého historického filmu po roce 1989*, Praha 2016, s. 34–35.

2.3 Žena v obrazech normalizační minulosti

Stěžejním cílem této bakalářské práce je najít a analyzovat obraz ženy a její proměňující se roli v dobových i současných filmech a seriálech. Jak již bylo zmíněno, tak mj. i z časových důvodů a celkového rozsahu práce nešlo pokrýt veškerá díla z československé, respektive české kinematografie, zabývající se analyzovaným obdobím. Důležitým kritériem pro výběr byla výrazná ženská postava či zobrazení prostředí, které bylo třeba komparovat s odbornou literaturou. Socialistický režim si pro ženy připravil tzv. dvojí zatížení. Na jedné straně se žena zapojila do pracovního procesu, na straně druhé ale stále nebyly přehodnoceny tradiční role v rodinách. Na ženských bedrech tak nadále zůstávalo obstarávání chodu domácnosti ve smyslu nákupů, vaření či domácích prací. Ženská role je v audiovizuální tvorbě charakterizována vážností, výkoností, zodpovědností či uměřeností, naopak s mužským charakterem je spojena určitá lehkomyšlnost, zábava a nezodpovědnost. Jsou symbolem věčného chlapectví či domácího kutilství.⁸⁷

Příklad ženy „superhrdinky“ můžeme najít ve scénách, kde unavená žena po dlouhé pracovní směně nese těžké tašky s nákupem. Po příchodu z domů se ale chopí vařečky, připraví večeři pro celou rodinu a ideálně ještě stihne s dětmi napsat úkoly či uklidit celou domácnost. Režim tak problém dvojí směny zcela neproblematicky stavěl na obdiv.⁸⁸ Vyobrazované ženy často dokázaly současně zastávat práci na plný úvazek, péči o děti i život s nepraktickým partnerem. K této soběstačnosti jim pomáhal socialistický režim sítí jeslí a školek. V důsledku vzrůstající rozvodovosti v 60. letech měl seriál jako jeden z úkolů seznámit veřejnost právě s tímto fenoménem. Osudy filmových a seriálových rozvedených žen sloužily jako praktická ukázka, která měla demonstrovat příklad, že i rozvedená žena s dětmi zvládá díky socialistické společnosti žít podle sebe. To znamená, že se dokáže angažovat v soukromé i veřejné sféře, je empatická, cílevědomá, a hlavně hrdá na svoji soběstačnost a nezávislost.⁸⁹

Ženská role stále primárně náležela k soukromému sektoru, i přesto se veřejný a soukromý život začaly postupně prolínat. Důvodem ale nebyla ani tak ženská emancipace ale čistá ekonomická nutnost. Režim však nadále poukazoval na plnění kvót v počtu zaměstnaných žen či na počtu žen v politice. Reálné důsledky ale byly často zamlčeny, ženy

⁸⁷ Jan ČULÍK, *Jací jsme – Česká společnost v hraném filmu devadesátých a nulých let*, Brno 2007, s. 198.

⁸⁸ *Tamtéž*, str. 198.

⁸⁹ Petr A. BÍLEK, Blanka ČINÁTLOVÁ, *Tesilová kavalerie. Popkulturní obrazy normalizace*, Příbram 2010, s. 23.

měly v porovnání s muži o 30 procent nižší plat, a to nejen z důvodu, že pracovaly na méně kvalifikovaných místech. Také se jim ale díky dvojitému zatížení, v podobě zejména reprodukivní práce, dostávalo až o tři hodiny méně volného času každý den v porovnání s muži. Ve společnosti stále převládal názor, že mužské pohlaví je z biologického hlediska nad ženským nadřazeno.⁹⁰ Když budeme komparovat druhou vlnu feminismu (období přibližně třiceti let od konce druhé světové války) v našich socialistických podmínkách a podmínkách západního světa, tak můžeme dojít k jasnému závěru. Situace v obou ideologicky protichůdných částech světa byla odlišná. Nejen Spojené státy americké nadále zastávaly představu ženy hospodyňky, tzn. „tradwife“. Ženy tak musely tak o svá práva v západní části světa bojovat velmi aktivně. Situace na východní polokouli byla jiná, význam ženské otázky ovlivněný marxistickým chápáním této problematiky se stal eminentně důležitým politickým úkolem. Ženská otázka byla zařazena jako součást otázky sociální a dělnické, ženy byly zapojeny do pracovního procesu a díky tomu získaly i určitou ekonomickou soběstačnost.⁹¹ Dodnes je feminismus chápán jako dědictví socialistického režimu, cíl rovnosti pohlaví si přisvojil stát.

Následující kapitoly blíže rozebírají jednotlivé oblasti ženského života a věnují se klíčovému tématu pro tuto práci, tedy pochopení odlišnosti ve vyobrazování každodenního života ženy přímo v období normalizace v porovnání s tvorbou po roce 1989. Zjištěné poznatky jsou dále komparovány i se sociologickými výzkumy a studiemi. Specifickým znakem normalizační tvorby je skutečnost, že často není nijak definována v čase, konflikty probíhají zásadně uvnitř rodiny, a proto je potřeba na tyto reálie nahlížet s kritickým odstupem. Novodobá tvorba často bývá ohraničena významnými událostmi, o kterých se dozvídáme pomocí zobrazeného dobového tisku či úryvků z televizních zpráv, což je ostatně prvek, který se uplatňuje při tvorbě historických filmů a seriálů obecně, zvlášť poté v současné kinematografii. Režim je zobrazen jako síla, co drží aktéry ve střehu a udržuje je pod tlakem. Problém zde ale může představovat nostalgie, kterou je též potřeba kriticky analyzovat a zhodnotit.⁹²

⁹⁰ Antropolog Ladislav Holý vysvětluje, že socialistická realita vzala oběma pohlavím tradiční domény a role. Muži se v rodině cítili degradováni.

⁹¹ Alena WAGNEROVÁ, *Žena za socialismu. Československo 1945–1974 a reflexe vývoje před rokem 1989 a po něm*, Praha 2017, s. 30–31.

⁹² Jaroslav PINKAS, *Jak vzpomínáme na normalizaci. Obrazy normalizační minulosti ve filmu*, Praha 2020, s. 71.

3 Žena a rodina

Po tisíciletí byla žena převážně druhořadá, pasivní, poslušná a svým způsobem zcela podřízená muži. Devatenácté století přineslo na ženu a její rovnoprávnost zcela jiný až revoluční pohled. Pokud ale vezmeme v potaz, že teprve v období první republiky začaly názory o rovnoprávnosti žen skutečně pronikat do vědomí lidí, a zvláště žen samých, není divu, že se i v období normalizace ženy stále setkávaly s tolika problémy a dilematy, jež musely řešit. Rychlý vývoj předcházejících několika desítek let náhle změnil podmínky jejich životů. Jen tak jednoduše se ale změnit nemohly vžité archetypy a předobrazy utvořené dávno v minulosti. Předsudky, které ženy provázely, se v době normalizace ještě více zkomplikovaly.⁹³ S předsudky vyřčenými především mužskými ústy se lze v původní dobové tvorbě setkat v nespočetném množství. Představa, že žena patří výhradně do kuchyně je zakořeněná snad ve všech sledovaných audiovizuálních pramenech. Například maminku Kroupovou (Mílu Myslíkovou) z filmu *Marečku, podejte mi pero* (1976) prakticky není možné vidět jinde, než v kuchyni a za plotnou. Výrazné stereotypní průpovídky měly i postavy z filmu Věry Chytilové *Panelstory aneb Jak se rodí sídliště* (1979), kde například muži od žen očekávají především teplou večeři a uklizený byt. Pohledem současné kamery zůstává tato stereotypizace dále zachována. Například ve filmu *Pupendo* (2003) jsou obě manželky z rodiny Břečků i Mářů zobrazeny jako pečovatelky a kuchařky pro celou rodinu.

Demokratická a partnerská rodina je dnes charakteristická pro všechny vyspělé a industrializované země. Tento vývoj, myšleno od patriarchální rodiny, byl ale paradoxně mnohem rychlejší v socialistických státech. Může za to především výrazná změna postavení ve smyslu hospodářské nezávislosti. Ženy byly zapojeny do pracovního procesu a měly tak přímý vliv na situaci rodiny, vedle toho také působila na společenské vědomí idea rovnoprávnosti, která tento vývoj urychlovala.⁹⁴ Přestože proces demokratizace vztahů uvnitř rodiny měl v 80. letech stále své rezervy, data z výzkumu uskutečněném v roce 1980 napovídají tomu, že demokratický model rodiny byl již široce uznáván. Stejně postavení mužů a žen v rodině uznávalo až 60 % společnosti. Nejprogresivnější byly mladé vzdělané ženy, opakem pak byli starší lidé, kteří stále zastávali tradiční postoje.⁹⁵ Pod typem

⁹³ Nina MATULOVÁ, Helena JAROŠOVÁ, *Žena v dnešní rodině*, Praha 1976, s. 17–18.

⁹⁴ Alena WAGNEROVÁ, *Žena za socialismu, Československo 1945–1974 a reflexe vývoje před rokem 1989 a po něm*, Praha 2017, s. 100.

⁹⁵ Jaroslava BAUEROVÁ, Eva BÁRTOVÁ, *Proměny ženy v rodině, práci a ve veřejném životě*, Praha 1987, s. 71.

demokraticky fungující rodiny si můžeme představit Olivovi ze seriálu *My všichni školou povinní* (1984), kde si jsou manželé po všech stránkách rovni. Moderní sondu do tohoto problému uvádí seriál *Vyprávěj* (2009). Domnívám se, že zde je zobrazovaná normalizační realita pravděpodobně ovlivněna dnešním pohledem na demokratickou rodinu. Ženy ve všech vztazích nemají problém prosadit si svůj názor, postavit se muži a být tak rovnocenným účastníkem manželského či partnerského soužití.

Ženskou problematiku v období normalizace můžeme chápat jako konflikt starých a nových sociálních rolí doplněný absentujícím stabilním identifikačním kulturním vzorem. Ženy ztrácely možnost čerpat zkušenosti od svých matek tak, jak to po staletí bylo zvykem. Žena, která by se tímto směrem vydala, by byla jistě v nové době nešťastná. Vzorem se stával tak prakticky kdokoliv, náhodné kamarádky, módní hvězdy či zpěvačky.⁹⁶ Oproti 19. století také dochází ke změně rodiny jako takové, z tzv. „otevřené rodiny“ na rodinu nukleární. Dříve žily pospolu celé generace, rodina byla základní i organizační jednotkou v čele s mužem. Normalizační rodina již nabyla podoby, kdy společně žili jen rodiče a děti odděleně od zbytku příbuzenstva. Za prací se chodilo mimo domov, členové byli na sobě v mnoha případech i ekonomicky nezávislí, avšak měla stále jednu nenahraditelnou funkci, kterou bylo emoční zázemí všech členů.⁹⁷ Mezigenerační bydlení můžeme v dobových seriálech a filmech vidět jen velmi zřídka. Většina manželských párů, respektive rodin, žije samostatně ve vlastním bytě. Více generací spolu žije v seriálu *Taková normální rodinka* (1971), i když zde to může být především kvůli hlavní dějové zápletce. Ve velkém domě spolu také žijí dvě generace rodin ze seriálu *Nemocnice na kraji města* (1977), Arnošt Blažej se svými dětmi a manželkou bydlí u tchána Kovandy. Naopak typické nukleární rodiny se nacházejí v seriálu *My všichni školou povinní* (1984), příkladem je rodina Olivových či Hrdinových. Generační bydlení lze spatřit v seriálu *Vyprávěj* (2009), kde spolu v jedné domácnosti žije rodina Josefa Dvořáka společně s babičkou Bětou v podání Niny Diviškové. Vlastní bydlení mělo vliv i na kvalitu manželského soužití. Z výzkumu *Mladá rodina 1970–1977* vyplývá, že vlastní byt při uzavírání sňatku vlastnila jen třetina dotázaných, ostatní páry prožívaly první roky svého soužití u rodičů novomanžela/novomanželky, u jiných příbuzných či v ubytovnách. Tři čtvrtiny párů se

⁹⁶ Nina MATULOVÁ, Helena JAROŠOVÁ, *Žena v dnešní rodině*, Praha 1976, s. 20–21.

⁹⁷ *Tamtéž* s. 58–60.

do pěti let od svatby osamostatnily, preferenci při přidělování bytů měly rodiny s dětmi. Přes 90 % mladých rodin ve městech vlastnilo byt, na vesnici číslo dosahovalo 80 %.⁹⁸

3.1 Žena vdaná

Rodinné právo v Československu nebylo stejně jako v ostatních socialistických zemích součástí občanského zákoníku, ale samostatným právním odvětvím. Již 1. ledna roku 1950 vstoupil v platnost zákon o rodině. Tímto byla uzavřena první fáze emancipace ženy, tedy její formální rovnost. Manželky již nepotřebovaly povolení svých manželů k tomu, aby mohly studovat, pracovat či žít mimo domov. Otcům bylo zrušeno výsadní právo rozhodovat o osudu svých dětí a majetek právně náležel manželce a manželovi rovným dílem.⁹⁹ Druhá fáze, a to tedy uskutečňování tohoto zákona v praxi, je dodnes ne zcela uzavřený proces. Po vydání socialistické ústavy v roce 1960 byl zákon o tři roky později kodifikován. Socialistický zákoník považoval manželství jako „pevný emocionální vztah mezi mužem a ženou, kde si jsou oba manželé rovni“. Tato rovnoprávnost vychází z marxistického pojetí člověka jako společenského tvora, kde člověk není determinován biologicky, nýbrž sociálně. V tomto případě je tedy pro ženu přípustné odmítnout přírodou dané biologické bytí ženy. Marxistické pojetí a chápání ženské otázky je zde paradoxně v souladu s výsledky moderních sociálních a přírodních věd. Žena se ženou nerodí, ale ženou se stává výchovou.¹⁰⁰

Nejčastějším důvodem pro uzavření manželství byl citový vztah partnerů, je však nutné k této statistice přistupovat obezřetně. Jedním z důvodů může být i vysoká brzká gravidita nevěst. V roce 1978 z výzkumu vyplynulo následující: téměř polovina párů uzavře sňatek do jednoho roku od seznámení, další 30 % do dvou let. Manželé byli v první řadě velmi mladí, ve druhé řadě pak ekonomicky, sociálně i psychicky nevypělí. Zmíněné důvody vedly k tomu, že až 3500 manželství ročně bylo bezprostředně ohroženo rozvodem. Ženy se nejčastěji vdávaly ve věku 20–24 let.¹⁰¹ Tuto skutečnost dokládá také *Historická statistická ročenka ČSSR 1985*. Z příslušného grafu na webu Paměť žen, lze vyčíst, že po celou dobu období normalizace byl průměrný věk manželů ve zmiňovaném rozmezí. Oproti

⁹⁸ Jaroslava BAUEROVÁ, Eva BÁRTOVÁ, *Proměny ženy v rodině, práci a ve veřejném životě*, Praha 1987, s. 106.

⁹⁹ Kateřina LIŠKOVÁ, *Politika touhy. Sex a věda v komunistickém Československu*, Brno 2022, s. 53.

¹⁰⁰ Alena WAGNEROVÁ, *Žena za socialismu. Československo 1945–1974 a reflexe vývoje před rokem 1989 a po něm*, Praha 2017, s. 40–44.

¹⁰¹ Jaroslava BAUEROVÁ, Eva BÁRTOVÁ, *Proměny ženy v rodině, práci a ve veřejném životě*, Praha 1987, s. 98–99.

poválečnému období klesl, výjimkou nebyly ani nevěsty pod 19 let, v období normalizace dokonce tvořily 40 % žen vstupujících do manželství.¹⁰² Rychlé uzavírání sňatků lze vysledovat v seriálu *Žena za pultem* (1977), kde hned dvě vedlejší postavy vstoupí do manželství. Jako první osud nemine dvacetiletou řeznici Ladu, ta si vezme za muže skladníka Oskara. Druhá v pořadí se pak vdává divácky nejoblíbenější postava lahůdkové Olinky. V analyzovaném vzorku současné tvorby nelze vysledovat větší procento uskutečněných svateb. Na institut manželství již není okem moderního objektivu kladen větší důraz.

Zmíněná gravidita manželky byla ve výzkumu z roku 1978 uvedena v necelých 42 % jako důvod k uzavření manželství. Nad ním se těsně nacházelo jen „citové vyústění partnerského vztahu“, které jako důvod ke sňatku uvedlo 44,6 % respondentů. Problematictější je jistě důvod, který byl zmíněn na prvním místě. Gravidita snoubenky se stávala rizikovým faktorem nastávajícího manželství, a to vzhledem k tomu, že často byla tato manželství uzavírána pod tlakem okolí.¹⁰³ Domnívám se, že i v dnešní době, si generace mých prarodičů (rok narození 1945–1965) při zmínce svatby stále položí následující otázku: „Berou se, protože musí nebo protože chtějí?“ Zmíněné stigma dítěte narozeného mimo manželství již postupně opadá, v dobových i současných seriálech o normalizaci můžeme ale tento fenomén spatřovat často. Provdat svou dceru Bohunku kvůli těhotenství chce například František Bavor ze seriálu *Muž na radnici* (1976). Situaci pak vtipně glosuje jeho druhá žena v podání Jiřiny Bohdalové: „Takovýhle věci se musí řešit rychle, to je od holek ze šití.“ Je to tedy narážka na to, aby se těhotná dívka ihned provdala, jinak by postupující gravidita mohla být předmětem diskuse a odsouzení. Kvůli těhotenství hlavní postavy Evy z kultovního seriálu *Vyprávěj* (2009) ale k urychlenému uzavření sňatku skutečně dochází. V rychlém tempu proběhne i uzavření sňatku Standy Pekárka a Miši v podání v seriálu *Volha* (2023). Z vyprávění účastníků se dozvídáme, že Miša otěhotněla během vojenské služby Standy. K jeho smůle ale byl její otec jeho vojenským velitelem. Sňatek proběhne pod nátlakem a manželství je po většině stránek nešťastné.

V souvislosti se zmíněnou graviditou vidíme předsudky společnosti ohledně matek–samoživitelů. Ve filmu Marie Poledňákové *Jak vytrhnout velrybě stoličku* (1977) svobodnou matku představuje baletka Anna (Jana Preissová). Její syn Vašek srovnává

¹⁰² *V kolika letech se ženili muži a vdávaly ženy*. Online. Paměť žen. Dostupné z: <https://www.pametzen.cz/tema-osobni-zivot-partnerstvi>. [cit. 2026-04-08].

¹⁰³ Jaroslava BAUEROVÁ, Eva BÁRTOVÁ, *Proměny ženy v rodině, práci a ve veřejném životě*, Praha 1987, s. 104.

situaci se spolužáky, všichni jeho kamarádi totiž tatínky mají, a proto by si i on nějakého přál. Svobodnou matkou je i jedna z pracovnic skladu porcelánu z filmu *Holky z porcelánu* (1974) - Jířa, ta kvůli nedostatku místa v jeslích bere s sebou dceru i do práce. Bez manžela i tatínka se v prvních dílech seriálu *Velké Sedlo* (1986) objevuje i Jana Krausová v roli Ivany Opatové. Doktorka Dana Králová ze seriálu *Nemocnice na kraji města* (1977) ztělesňuje ideál matky samoživitelky dobrovolně nezávislé na jakémkoliv muži. Postupem seriálu se však vynořují pochybnosti, jestli by vztah s partnerem přece jen nebyl lepší volbou. Kontroverzní postavu matky samoživitelky v moderním provedení představuje Renáta Dvořáková v seriálu *Vyprávěj* (2009). I přes různé komplikace se jí podaří pro svého syna Viktora najít tatínka. Idylická situace ale brzy končí, Renáta totiž tragicky zahyne při autonehodě a Viktor se dostává do péče babičky Miládky.

Svatba byla dozajista velkou událostí v životě obou partnerů, výběr ženicha ale v době normalizace prošel velkým vývojem. Po celá staletí sehrávali nejdůležitější úlohu při výběru partnerů rodiče, ti zajistili, aby dítěti připadl vhodný partner, co se ekonomického i sociálního postavení týče. Odlišný způsob dospívání v normalizaci, především díky demokratizaci vztahů rodičů a dětí, vedl k tomu, že již výběr partnera probíhal bez jejich asistence. Často nebyli dotázáni ani na radu či názor. Vzhledem k faktu, že však mnoho mladých párů zůstávalo v prvních letech manželského soužití bydlet u jednoho z rodičů, docházelo k různým generačním problémům.¹⁰⁴ Ty lze spatřit v seriálu *Volha* (2023), kde hlavní hrdina Standa Pekárek bydlí s manželkou Míšou a synem u své matky. Míša se v bytě své tchýně právem cítí nechtěná, vzhledem k okolnostem, za kterých byl sňatek uzavřen. Když její pohár trpělivosti přeteče, odstěhuje se i se synem zpět ke svým rodičům, se Standou se rozvede a najde si jiného muže.

Manželství se tak změnilo i v symbolické rovině. Bez jakýchkoliv překážek se mohly brát osoby starší osmnácti let, které splňovaly podmínku toho, že v manželství nežijí a nejsou navzájem příbuzní. Civilní svatební obřad byl navíc zcela bezplatný. Institut manželství byl změněn, nově bylo manželství charakterizováno jako zcela dobrovolné, zmizely například i zmínky o „manželské povinnosti“ ve smyslu toho, že je nutné mít děti.¹⁰⁵ V seriálu *Žena za pultem* (1977) vidíme, že hostina se po obřadu přesouvala do domácího prostředí a velmi rezonovala také pracovním prostředím. Vedoucí prodejny Karas v podání Vladimíra Menšíka oslavu svatby svých zaměstnanců Lady a Oskara okoření

¹⁰⁴ Jaroslava BAUEROVÁ, Eva BÁRTOVÁ, *Proměny ženy v rodině, práci a ve veřejném životě*, Praha 1987, s. 104–105.

¹⁰⁵ Kateřina LIŠKOVÁ, *Politika touhy, Sex a věda v komunistickém Československu*, Brno 2022, s. 116.

nezapomenutelným projevem, zbytek zaměstnanců novomanželům gratuluje. Naopak manželé Sovovi ze seriálového světa *Nemocnice na kraji města* (1977) mají hostinu v přilehlém motorestu. V seriálu *Vyprávěj* (2009) se v období normalizace odehraje svatba Zuzky a Tondy. Obřad proběhne na úřadě a hostina na chalupě, která je důležitou součástí života seriálové rodiny Dvořákových.

V návaznosti na následující podkapitolu je nutné zmínit, že právě v období normalizace došlo i ke konsolidaci manželských poraden. Od roku 1976 byly v režii Ministerstva sociálních věcí, které mělo za úkol zřídit poradny v jednotlivých okresech a občany dovést do předmanželských, manželských či sexuálních poraden. Především manželské poradny měly za cíl zvrátit zvyšující se rozvodovost a zaměřit se na stabilizaci rodiny a její výchovné funkce. Konflikty v manželství rozdělil Miroslav Plzák následovně: způsob komunikace, sexuální život, problematika péče o domácnost a finance, trávení volného času a výchova dítěte.¹⁰⁶ Manželské poradny fungovaly zdarma, jejím klientům bylo vštěpováno, že manželství je instituce, o kterou je potřeba pečovat. Jejím primárním cílem je zmiňovaná výchova dětí.¹⁰⁷ Socialistická zákonitost explicitně vyžadovala spolupráci mezi poradnami a soudy. Manželství se stalo normou, kterou bylo potřeba dodržet. Časté rozvody pak byly kritizovány, vina byla svalena na ženu za její „špatně pochopenou emancipaci“. Zodpovědností a životním posláním ženy mělo být totiž primárně udržení manželství.¹⁰⁸ Vyobrazení manželské poradny se v analyzovaných dobových dílech nevyskytuje. Realitu manželských poraden se ale snaží nastínit seriál *Vyprávěj* (2009). V období krize manželských párů Dvořákových a Francových, se Eva na radu své kamarádky Veroniky rozhodne navštívit manželskou poradnu. Terapeutka se Dvořákovi snaží naladit na společnou notu, především představitel Karla ale na terapii jde s tím, že nic už zlepšit nejde, a proto také veškeré snahy skončí odlukou manželů.

¹⁰⁶ Kateřina LIŠKOVÁ, *Politika touhy, Sex a věda v komunistickém Československu*, Brno 2022, s. 291–292.

¹⁰⁷ *Jak se mluvilo o sexu?* Online. iVysílání. 2022. Dostupné z: https://www.ceskatelevize.cz/porady/147080_02300-kronika-orgasmu/222562280110005/. [cit. 2026-04-09].

¹⁰⁸ Hana HAVELKOVÁ, Libora OATES-INDRUCHOVÁ (edd.), *Vyvlastněný hlas. Proměny genderové kultury české společnosti 1948–1989*, Praha 2015, s. 70–71.

3.2 Žena rozvedená

Změna společenského postavení ženy měla vliv nejen na její postavení v rodině, ale také výrazně ovlivnila vztah mezi ženou a mužem jako takový. Aktuální problémy v rovnoprávných manželstvích shrnul v roce 1974 doktor František Pávek následujícím způsobem. Manželské role byly dříve rozděleny striktně na dvě sféry, ženskou (soukromou) a mužskou (veřejnou). Proměna tradičních rolí přinesla řadu obtíží a manželství se postupně začalo opírat o dobrovolně uznávanou autoritu. Malé věkové rozdíly mezi manželi, vyšší vzdělanost žen, jejich sebevědomí až agresivita začaly mít na muže zcela jiné, nebývalé nároky. Nejdůležitější byl požadavek na vyšší styl manželského života, kvůli konzervativnímu přístupu a nedostatečné přizpůsobivosti mužů se zvýšil výskyt manželských citových krizí z příčin, které byly v dřívějších dobách opomíjeny. Ženy kladly na muže vyšší nároky v oblasti vytváření rodinného prostředí, muži stále zastávali spíše spotřebitelský přístup. Tento rys lze v dobových seriálech spatřit poté, co se bývalý manžel Jiří vrátil k rodině v seriálu *Žena za pultem* (1977). Svě ženě Anně dal peníze na stůl, ať s nimi hospodaří. Výplatu do rukou manželek odevzdávají mužské protějšky také v divadelním seriálu *Taková normální rodinka* (1971) a filmu *Zítřka to roztočíme, drahoušku* (1976).¹⁰⁹ Ve státech v područí socialistických myšlenek se ujal trend většího počtu sňatků, i následných rozvodů oproti západnímu světu. Během posledních dvou dekad vlády komunistů v Československu, tedy v období normalizace, se rozvodovost oproti raným 50. létům téměř zdvojnásobila. Zajímavě může působit i fakt, že o rozvod častěji usilovaly právě ženy.¹¹⁰

Dle tabulky ze *Statistické ročenky ČSSR 1964–1970*, můžeme zjistit, že rozvodovost je závislá i na konkrétním regionu. Poslouží nám statistické šetření z roku 1970. V tomto roce bylo uzavřeno 126 492 manželství, zároveň bylo ale 24 936 manželství rozvedeno, což činí necelých 20 % pro celou ČSSR. Větší podíl rozvedených manželství se vyskytoval v Československé federativní republice (23,8 %), ve Slovenské republice tato hodnota činila 9,5 %. Menší počet rozvodů na Slovensku si můžeme vysvětlit větším příklonem k Bohu, manželství zde stále bylo považováno za něco posvátného, tudíž nerozdělitelného. Zajímavý je fakt, že více než polovinu žádostí (55,6 %) tvořily ženy. Nejčastějším důvodem pro rozvod manželství byla nevěra nebo také „rozdílnost temperamentů a zájmů“.¹¹¹ Dále ženám vadilo

¹⁰⁹ Alena WAGNEROVÁ, *Žena za socialismu, Československo 1945–1974 a reflexe vývoje před rokem 1989 a po něm*, Praha 2017, s. 106–107.

¹¹⁰ Kateřina LIŠKOVÁ, *Politika touhy, Sex a věda v komunistickém Československu*, Brno 2022, s. 54–55.

¹¹¹ A. WAGNEROVÁ, *Žena za socialismu ...*, s. 108.

nerovnoměrné rozdělení domácích prací, nedostatečná podpora při studiu či práci. V neposlední řadě se důležitým faktorem pro rozvod stal i neuspokojivý sexuální život.¹¹² Nevěra se objevuje jako častý motiv filmových i seriálových děl napříč dobou vzniku. V postavách nevěrníků se nám představují především muži. Seriál *Plechová kavalerie* (1979) takto prezentuje postavu Vildy Muclingera (Jaromír Hanzlík), který na každé štaci zkouší u žen své kouzlo, k jeho cti mu je alespoň to, že nemá moc velké štěstí. Naopak nevěra doktora Blažeje v podání Josefa Abraháma je již v úvodních dílech seriálu *Nemocnice na kraji města* (1977) zobrazena velmi explicitně. Netají se tím, že v práci oslovuje ženy a vidíme i scénu, kde sestřičku Inu odveze autem do hospody a při rozloučení ji políbí. Situace eskaluje, když Ina zjistí, že je těhotná právě s Blažejem, a i to přesto, že má manžela. V jednom z posledních dílů se přizná svému manželovi Romanovi, že dítě není jeho a odejde od něj. I doktor Blažej odchází od své manželky. Přelétavou povahu má také dcera doktora Štrosmajera Irena, která je proslulá tím, že pokaždé svému tatínkovi povídá o jiném pánovi. Velkým nezodpovědným nevěrníkem je i Josef John v podání Jiřího Menzela z filmu Věry Chytilové *Hra o jablko* (1977). Nevěra je častým tématem rozhovorů i v seriálu *Vyprávěj* (2009), nejvíce explicitně je zobrazena u postavy Jardy France. Případně také v postavě Standy Pekárka ze seriálu *Volha* (2023), Standa je nevěrný nejen své první ženě, ale později i té druhé. Na svou nevěru pohlíží jako na něco přirozeného a „mužského“, naopak na milostnou eskapádu své druhé ženy Táni nahlíží jako na něco nepřijatelného a opovrženého. Rozporuplné téma nevěry je přesto vděčnou dějovou zápletkou, které se propisuje do děje nezávisle na období vzniku díla.

V 80. letech pak ženy podávaly návrh k rozvodu dokonce v 65 % případů. Jedním z důvodů byla i skutečnost, že ve většině případů ženě nehrozilo, že bude po rozvodu odloučena od dětí.¹¹³ Rozvodové řízení si většina žen v té době pochvalovala, nejenom že se jím vyřešila partnerská krize a dítě dostávaly ve většině případů do péče. Mnohdy se stávalo, že si ženy rozvodem také výrazně finančně polepšily, protože dostávaly od státu i od bývalého manžela peněžní podporu.¹¹⁴ Tuto skutečnost potvrzuje situace, kde po rozvodu šéfová skladu Světla z filmu *Holky z porcelánu* (1974) dostane syna Petra do své péče. Návrh k rozvodu podává také paní Sovová, první manželka Karla Sovy, v podání

¹¹²Kateřina LIŠKOVÁ, *Politika touhy, Sex a věda v komunistickém Československu*, Brno 2022, s. 278.

¹¹³Jaroslava BAUEROVÁ, Eva BÁRTOVÁ, *Proměny ženy v rodině, práci a ve veřejném životě*, Praha 1987, s. 116.

¹¹⁴*Dá se naučit sex?* Online. IVysílání. 2022. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/14708002300-kronika-orgasmu/222562280110005/>. [cit. 2026-04-09].

Daniely Kolářové v seriálu *Nemocnice na kraji města* (1977). Rozvést se chce se svým manželem Karlem především z toho důvodu, že holduje alkoholu. Spatřujeme zde i scénu přímo z rozvodové komise, kde je ukázána důležitá role svědka, ač se Sova ml. odvolá, do péče dostává malou dceru bývalá manželka. Záběry z rozvodové místnosti lze spatřit i v seriálu *My všichni školou povinní* (1984), kde rozvod manželů Joklových rezonuje celým dějem. Děti do péče opět dostane matka – Marie Joklová (Jiřina Bohdalová), a to i přes snahu bývalého manžela Richarda. V moderním podání seriálu *Vyprávěj* (2009) je realita rozvodů zobrazena z druhého úhlu pohledu, žádost o rozvod zde podá Karel i jeho největší rival Jarda Franc. Ten se též pokouší dostat dceru Lucii do své péče, což se mu ale nakonec také nepovede, a to i navzdory tomu, že bývalá manželka Jardy rovněž ve větší míře konzumuje alkohol. Vyplývá nám z toho tedy, že každé páté manželství bylo rozvedeno a jak bylo správně předpovězeno už v 70. letech, počet rozvodů se nám do dnešní doby neustále zvyšuje. V 80. letech počet rozvedených manželství dosahoval každoročně i třiceti procent.¹¹⁵ Stoupající tendenci rozvodovosti dokládá také tabulka z *Historické statistické ročenky ČSSR 1985*, kde je možné porovnat údaje mezi roky 1950 až 1983. Na počátku období normalizace počet rozvodů dosáhl čísla 21 641, v roce 1983 to bylo již 36 254.¹¹⁶

Zvýšený počet rozvodů ale můžeme považovat za jakousi daň za svobodu a emancipaci, kterou žena získala. Také za to jistě může i skutečnost, že láska byla považována u obou partnerů za základní kámen manželství a její absence byla vnímána jako velký nedostatek. Ekonomická nezávislost pak vedla i k tomu, že žena nemusela v manželství vše mlčky snášet a v případě nutnosti se o své děti dokázala postarat i sama.¹¹⁷ Největší procento rozvodů se odehrávalo po čtyřech až pěti letech soužití, druhý vrchol nastával přibližně po 10–14 letech. První z případů souvisí s krizí manželského svazku, která je spjata se zevšedněním institutu manželství, druhý pak s dorůstáním a odchodem dětí z domácnosti. Velkým problémem zůstává samozřejmě nevěra, ekonomická krize či anomálie v povaze jednoho z partnerů.¹¹⁸ Velkou zkouškou kolem desátého roku manželství si prochází právě již zmíněný pár Evy a Karla Dvořákových z kultovního seriálu *Vyprávěj* (2009).

¹¹⁵ Kateřina LIŠKOVÁ, *Politika touhy. Sex a věda v komunistickém Československu*, Brno 2022, s. 287.

¹¹⁶ *Rozvodovost v letech 1950–1983*. Online. Paměť žen. Dostupné z: <https://www.pametzen.cz/tema-osobni-zivot-partnerstvi>. [cit. 2026-04-08].

¹¹⁷ Nina MATULOVÁ, Helena JAROŠOVÁ, *Žena v dnešní rodině*, Praha 1976, s. 65.

¹¹⁸ Jaroslava BAUEROVÁ, Eva BÁRTOVÁ, *Proměny ženy v rodině, práci a ve veřejném životě*, Praha 1987, s. 115.

Rozvod v období normalizace již nebyl tak traumatizující jako v dobách předchozích, byť otřesem v životě obou partnerů dozajista zůstával ještě řadu let poté, někdy navždy. Zvláště náročný je rozvod pro děti, které často poznamená na celý život. Již v polovině 50. let byla zpochybněna výchovná funkce manželství, ve kterém v některých případech dochází k velmi častým hádkám. Jak mají být dva lidé, kteří se vzájemně nerespektují vzorem pro své děti? Právě s ohledem na ně se zdál být rozvod nejlepším řešením.¹¹⁹ Z výzkumu konaném v roce 1973 vyplývá, že až 76 % rozvádějících párů mělo jedno a více dětí, přičemž ročně si takovým procesem prošlo bezmála dvacet tisíc dětí. Děti mají vždy tendenci rozvod rodičů a pozadí jejich lásky či nelásky zlehčovat a celý rozkol si vysvětlují jako nedostatek lásky jednoho z nich, bez ohledu na to, zda se rodiče dítěti snaží pravý důvod vysvětlit nebo ne. I toto je skutečnost, která mladého člověka ovlivní natolik, že může v budoucnu ohrožovat i jeho vztah.¹²⁰ Tuto problematiku a věčné dilema shrnuje maminka Anny Holubové (Dana Medřická) v seriálu *Žena za pultem* (1977) následujícími slovy: „Anno, ty jsi ty a tvoje děti.“ Již v prvním dílu se na scénu dostane nesmělý Karel, který pak s Annou Holubovou postupně prohlubuje svůj vztah. Anna ale často musí přemýšlet nad tím, zda se má zachovat sobecky a myslet především na své dobro (tj. být s Karlem), nebo myslet na své děti a vrátit se ke svému bývalému manželovi Jiřímu. Po nátlaku dětí i bývalého manžela se na čas s Karlem rozejde, když ale zjistí, že vše zůstalo při starém a její staronový manžel si opět našel milenkou, vyhodí ho z bytu a v závěrečném dílu i děti uznají, že bude lepší myslet na maminčino dobro a Karla vezmou na milost. Kvůli dětem trpí svého nevěrného manžela také Alena Blažejová v seriálu *Nemocnice na kraji města* (1977). Když se její manžel Arnošt přizná k tomu, že dítě, které se narodilo sestřičce Ině je jeho vlastní, nejprve neuvažuje nad tím, že by se s ním rozešla, navrhuje prodej rodinné vily a přestěhování do jiného města, potažmo nemocnice. Tvrdohlavý Blažej ale odejít nechce, což je zlomový bod, protože v tomto okamžiku dostane Alena patřičnou kuráž a vyhodí ho z domu, který sdílají s jejím otcem. Normalizační sestry a lékaři ale upozorňují na to, že na pracovišti byly vztahy vždy na profesionální úrovni, vymezují se vůči stereotypní představě více než přátelských vztahů lékařů a sester, jež podporují analyzovaná díla. Dodnes se v seriálových a filmových adaptacích z nemocničního vyskytují milenecké poměry mezi sestřičkami a doktory, vůči čemu se narátorky chtěly výrazným způsobem vymezit.¹²¹

¹¹⁹ Kateřina LIŠKOVÁ, *Politika touhy. Sex a věda v komunistickém Československu*, Brno 2022, s. 135.

¹²⁰ Nina MATULOVÁ, Helena JAROŠOVÁ, *Žena v dnešní rodině*, Praha 1976, s. 66.

¹²¹ Petra SCHINDLER-WISTEN, *Pozor, vizita!*, in: Miroslav Vaněk a Lenka Krátká (edd.), *Příběhy (ne)obyčejných profesí, Česká společnost v období tzv. normalizace a transformace*, Praha 2014, s. 438

Rozvod rodičů Joklových v seriálu *My všichni školou povinní* (1984) výrazně ovlivňuje i děti. V tomto případě se ale Jindra (Michal Krb) postaví na stranu své matky a otce za jeho nevěru odsoudí. Hlavní manželský pár ze seriálu *Vyprávěj* (2009) Eva a Karel Dvořákovi si též projde těžkou zkouškou manželství, která ovlivní i jejich syna Honzíka. Ten si nejprve myslí, že se rodiče hádají kvůli jeho chování. Následně nestabilní vztahy v rodině ovlivní i celý jeho závěrečný ročník na základní škole. Podobnou situaci si prochází také jeho budoucí žena Lucie Francová, její rodiče Veronika a Jarda spolu sice bydlí ve stejném domě a před Jardovými rodiči se tváří jako spořádaný pár, opak je ale pravdou. V období puberty tyto nefunkční poměry Lucii velmi ovlivní. Ve filmu *Občanský průkaz* (2010) lze vysledovat nesouhlas syna Aleše s novým přítelem jeho matky. Po problému s popsáním strany v občanském průkazu se ale jeho otčím zaslouží, díky svému postavení, o zamlčení celé situace a Aleš může nastoupit na gymnázium. Možná i kvůli tomu ho Aleš nakonec vezme na milost a na žádost své matky ho začne oslovovat „tati“.

3.3 Žena jako matka

Populační vývoj je v každé době ovlivněn zejména dlouhodobým vývojem porodnosti a úmrtnosti v době předcházející. Po druhé světové válce došlo i díky odsunu Němců ke snížení počtu obyvatel. Důsledkem toho začala mít porodnost, po krátkém vzestupu v letech 1946 až 1950, klesající tendenci. K většímu negativnímu výkyvu došlo také v roce 1957, kdy byl přijat zákon o umělém přerušení těhotenství, v dalších letech křivka porodnosti stále klesala. Propopulační politika v našem státě vrcholila v druhé polovině 70. let. Mezi lety 1974–1976 se v ročním průměru narodilo o 60 tisíc dětí více než v roce 1970. V důsledku toho se počet živě narozených dětí na 1000 obyvatel zvýšil z 15,9 na 19,8. Od roku 1980 až do současnosti křivka porodnosti opět klesá.¹²² Růst porodnosti v polovině 70. let si lze vysvětlit zejména demografickou strukturou populace. Do věku nejvyšší fertility (20–26 let) se dostaly silné poválečné ročníky žen. Tento demografický potenciál byl dále akcelеровán opatřeními sociální politiky zaměřenými na podporu rodin s dětmi.¹²³ Výše popsany jev lze demonstrovat na příkladu druhého dílu seriálu *Nemocnice na kraji města* (1977), kde je několik minut věnováno scéně z dětského ortopedického oddělení. Domnívám se, že scéna byla natočena z důvodu toho, aby ukázala, jak se socialistické zdravotnictví dokáže o malé děti bezplatně postarat. Doktor Blažej zmiňuje, že za celé jeho dosavadní působení na oddělení provedl pouze dvě operace, zatímco v „západním“ světě je dle seriálové postavy

¹²² Lenka KALINOVÁ, *K sociálním dějinám Československa v letech 1969–1989*, Praha 1999, s. 29–30.

¹²³ Nina MATULOVÁ, Helena JAROŠOVÁ, *Žena v dnešní rodině*, Praha 1976, s. 105.

operace kyčlí miminek běžnou praxí. V tomto lze spatřovat tendenci o podpoření celostátně propagované propopulační politiky, kdy má být zdůrazněno, že o děti je perfektně postaráno. Film Juraje Herze *Den pro mou lásku* (1976) naopak ukazuje, že s narozením dítěte se nepojí pouze pozitivní emoce. Mladým rodičům v průběhu děje zemře dcera, musí se se svou ztrátou vyrovnat a málem je to stojí vztah. Obrat k lepšímu přijde až v závěru, kdy se Marii narodí zdravý chlapeček.

Ač se tedy ve druhé polovině 70. let začalo rodit více dětí, nedošlo ale ke zvýšení počtu dětí na jednu rodinu. Obvykle měly ženy jedno až dvě děti, rodiny s větším počtem sourozenců zůstávaly výjimkou. Ze statistik potratových komisí vyplývá, že plánovaných a chtěných třetích dětí významně ubývá, čtvrté a další děti se jako chtěné již prakticky nerodí. Novomanželé plánovali dvě až tři děti, ve skutečnosti nakonec většina z nich měla jedno, maximálně dvě. Nejnižší počet dětí je u matek s vysokoškolským vzděláním, kde dochází k rozporu mezi kariérou a možností mít další děti.¹²⁴ Z výzkumu realizovaném v roce 1970, kde byly dotazovány matky dvou a více dětí, vyplynula znepokojivá skutečnost, která potvrzuje i statistiky potratových komisí. Téměř třetina druhých dětí se již rodila nechťená. Stát tuto situaci chtěl vyřešit přidáním peněz a podporou mladých rodin.¹²⁵ Zjištěné výsledky ze statistik potvrzují i seriálové a filmové rodiny. Většina žen má dvě děti. Jako dobrý příklad poslouží seriály *My všichni školou povinní* (1984), kde se nám ve školním prostředí několikrát pohybují dva sourozenci – například Hrdinovi, Joklovi, Olivovi.¹²⁶ Jednu dceru spatřujeme v rodině umělců Povějšových či v rodině učitelky Hajské. Po jednom dítěti mají i ženy ze seriálu *Velké sedlo* (1986). Seriál *Vyprávěj* (2009) nabízí sondu do normalizační reality, ve většině případů zde můžeme spatřovat převážně jedináčky, a to jak u Sovů, tak u Franců. Dvě děti má nakonec Eva a také její tchýně Jana Dvořáková. Po dvou dětech mají rodiny Břečků a Mářů z filmu *Pupendo* (2003). Více dětí v rodině v moderním i dobovém provedení měli pouze Fikotovi z filmu *Občanský průkaz* (2010), kde do školy docházely dokonce čtyři sestry. Ze seriálu *Volha* (2023) se dozvídáme, že jedna z dřívějších milenek Standy Pekárka – Líba v podání Nely Řehořové, si po skončení milostného poměru se zmíněným Standou, kvůli kterému dokonce musela absolvovat i potrat, najde muže. Z úst ostatních aktérů později zjišťujeme že jako pomocná

¹²⁴ Nina MATULOVÁ, Helena JAROŠOVÁ, *Žena v dnešní rodině*, Praha 1976, s. 105–109.

¹²⁵ Kateřina LIŠKOVÁ, *Politika touhy. Sex a věda v komunistickém Československu*, Brno 2022, s. 248.

¹²⁶ V tomto případě můžeme spatřovat i adopci. Maminka Olivová (Jana Šulcová) nemohla mít kvůli zdravotnímu stavu druhé dítě. Proto si se svým manželem, soudcem Jiřím Olivou (Jiří Bartoška) ujmou Jirky Olivy v podání Milana Šimáčka.

síla v kuchyni již nepracuje, protože je na mateřské dovolené. A to dokonce již se třetím dítětem.

Výchova je nedílnou součástí péče o dítě, v kodifikaci zákona o rodině z roku 1963 se také nachází princip rovnoprávnosti ve smyslu vztahu mezi rodiči a dětmi, oba rodiče totiž mají při výchově stejná práva a povinnosti. Na výchově dětí ale podle zákona participují i společenské organizace: „O výchovu dětí pečují v nerozborné jednotě rodiče, stát a společenské organizace jako Svaz československé mládeže a Svaz pionýrů.“ Změna postavení ženy v rodině vedla přímo ke změně postavení dětí ve společnosti a rodině.¹²⁷ Velkou angažovanost ve společenských organizacích, především Svazu československé mládeže, můžeme spatřovat v Dietlově díle *Žena za pultem* (1977), kde dcera Michala navštěvuje různé debatní a recitační večery. V tom má podporu i od matky Anny Holubové. Recitaci ve Svazu socialistické mládeže se věnuje v porevolučním pojetí také Olga ve filmu *Díky za každé nové ráno* (1994). V seriálu *My všichni školou povinní* (1984) je přímo i postava pionýrské vedoucí (Veronika Žilková), která působí na škole jako vychovatelka a pořádá pro děti různé akce, např. závody na koloběžkách nebo lyžařský kurz. Ač v dobových počinech působí výše zmiňovaná jednotka ve výchově téměř idylicky, moderní díla nám na tuto problematiku přinášejí odlišný náhled. Příkladem je výrazná postava babičky Běty v seriálu *Vyprávěj* (2009), která v několika případech ostře odsoudí vládnoucí režim. Po zhlédnutí reportáže z prvomájového průvodu, kde uvidí vnučku Zuzku, prohlásí svou legendární hlášku: „Já se stěhuju, s komunisty pod jednou střechou bydlet nebudu.“ Obdobná je reakce i při situaci, kdy se pravnuček Honzík jako pionýr chystá vzdát hold hrdinům u výročí konce druhé světové války.

Již v době normalizace byla za přežití minulosti považována neúčast otce při výchově dítěte. Stále ale v části rodin převládal názor, že vychovávat malé dítě je záležitost pouze ženská. Muži se měli výchovou začít zabývat až když se dítě naučilo mluvit, v extrémnějších případech až když nastoupilo do školy.¹²⁸ To, že výchova je převážně role ženy lze vysledovat i v komedii Marie Poledňákové *Jak dostat tatínka do polepšovny* (1978). To podporuje scéna, kde maminka Anna zjistí, že Luboš i přes výslovný zákaz vzal malého Vaška lézt na skálu. Poté, co se Vašek dostal v pořádku na zem, dostal po zásluze od maminky pár pohlavků. Ostatně v obou těchto filmech je Luboš znázorněn jako

¹²⁷ Alena WAGNEROVÁ, *Žena za socialismu, Československo 1945–1974 a reflexe vývoje před rokem 1989 a po něm*, Praha 2017, s. 45.

¹²⁸ Jaroslava BAUEROVÁ, Eva BÁRTOVÁ, *Proměny ženy v rodině, práci a ve veřejném životě*, Praha 1987, s. 51.

benevolentní tatínek, zatímco Anna jako máma, co se Vaška snaží vychovávat. Navzdory tomu má se svým synem velice dobrý vztah. V seriálu *Muž na radnici* (1976) se nachází postava Bohunky, která po krátké známosti otěhotní s přítelem Vítem. Ten ale po zjištění, že je jeho přítelkyně těhotná, odejde do jiného města. Později kvůli plánované výstavbě do Starého Kunštátu dostane architekt Jan Mikulášek, který o Bohunku projeví zájem a její dceru přijme jako vlastní. Martin Myšička v roli Petrova otce z filmu *Občanský průkaz* (2010) je typickým představitelem otce, který by se pro vlastní rodinu obětoval. Obraz otce starajícího se o své děti a rodinu představuje i seriál *Vyprávěj* (2009). Zde je možné vidět několik situací, kde se otcové výrazně zapojují do výchovy a péče o děti. Ač je postava Jardy France vykreslena převážně negativně, tak o svou dceru Lucii projevuje nebývalý zájem, po rozvodu ji chce dokonce dostat do své péče.

4 Žena a intimita

Mnoho žen ani na počátku osmdesátých let dvacátého století nebylo dostatečně poučeno o hygieně a intimní stránce manželského soužití, v mnoha případech ani vyšší kvalifikace nevedla k tomu, aby žena (respektive partneři) automaticky věděla jak např. předejít nechtěnému těhotenství. Osvětu v této oblasti měla provádět především rodina a škola. V první jmenované instituci dosud ohledně sexuálních témat mnohdy převládal ostych a předsudky, zejména co se sexuální stránky manželství týče. Zdrojem se ve většině případů stávali vrstevníci, tedy osoby, které byly obvykle samy pouze málo informovány. Důvodem byla i nedostatečná informovanost ze školských zařízení.¹²⁹ Zájem mladých o tuto problematiku nám představuje seriál *Žena za pultem* (1977), kde se v klubu Svazu československé mládeže koná akce „Hodina otázek a odpovědí“. Dcera Michala moderovala celou diskusi týkající se vztahových a sexuálních problémů, její matka Anna ji byla podpořit. Šetření, které se konalo v roce 1974, přineslo výsledky o tom, že sexualita v Československu měla poněkud jiný význam než v západní části světa. Sexualita je postupně chápána stále více jako součást osobnosti člověka. Ač se na první pohled obraz společnosti mohl zdát velmi prudérním, nelze z toho vyvozovat závěr, že prudérní byli lidé i v mezilidských vztazích. Sexuální revoluce na Západě nebyla ani tak projevem osvobození, ale spíše odtabuizováním a překonáváním bariér, v případě Československa můžeme mluvit o odtabuizování druhého pohlaví. Díky zapojení žen do pracovního procesu docházelo k vytvoření více příležitostí pro setkávání obou pohlaví. Lidé se tak nesetkávali jen ve svých „přirozených“ pohlavních rolích, ale i jako kolegové na pracovišti, což dodávalo kontaktu mezi ženou a mužem jiný rozměr a dimenzi. Každodenní fungování muže a ženy vedle sebe zvyšovalo možnost jiných než profesionálních kontaktů, ale také zmírňovalo napětí mezi pohlavími jako takovými.¹³⁰

Ve vztahu k místy překotnému vývoji v oblasti sexuality docházelo i k proměnám spodního prádla. Ta souvisela se sexuální revolucí, která se u nás projevila na konci šedesátých let. Největší změnou si prošla podprsenka, kterou zejména mladé ženy zcela vyřadily ze svého šatníku. S takovým přístupem se můžeme setkat ve filmu *Kopretiny pro zámeckou paní* (1981), kde hlavní hrdinka Katka ve většině záběrů podprsenku nenosí. Domácí výrobci prádla dlouho zaostávali ze světovými trendy, až v roce 1973 přišel na trh

¹²⁹ Jaroslava BAUEROVÁ, Eva BÁRTOVÁ, *Proměny ženy v rodině, práci a ve veřejném životě*, Praha 1987, s. 124–125.

¹³⁰ Alena WAGNEROVÁ, *Žena za socialismu, Československo 1945–1974 a reflexe vývoje před rokem 1989 a po něm*, Praha 2017, s. 112.

s elastickým modelem národní podnik Triola. Podprsenka byla vyrobena z lycry a ozdobena krajkou. Zmíněný model nosí i Alžběta Čenková ze seriálu *Nemocnice na kraji města* (1977), podprsenka je nevyztužená a průhledná. Vášnivou debatu o spodním prádle vyvolá i lahůdková Olinka (Hana Maciuchová) v prostředí seriálu *Žena za pultem* (1977), která si doveze model z Dánska se zapínáním vpředu. Velké oblíbenosti se též těšily sady sedmi dámských bavlněných kalhotek s jednoduchým obrázkem a názvem dne v týdnu. Zdánlivě nenáročné zboží bylo často podpultovou záležitostí.¹³¹ Seriál *Vyprávěj* (2009) sice poskytuje záběry na ženy ve spodním prádle, které odpovídají normalizační realitě. Se zmíněným trendem nenošení podprsenky se ale v analyzovaných moderních dílech české kinematografie nesetkáváme.

Sexualizování žen a jejich těl bylo v období normalizace zavedenou praxí. Ženu bylo možné spatřit na plakátech či v katalogích ve spodním prádle, ale i zcela nahou. Důkazem jsou plakáty vylepené v dílně, kde pracuje Bedřich Hudeček společně s hlavním protagonistou Františkem ve filmu *Jáchyme, hod' ho do stroje* (1974). Podobné plakáty visí v pracovním prostředí železničního depa Josefa Dvořáka v seriálu *Vyprávěj* (2009). Problematická je otázka ženského těla z hlediska ochlupení. V dnešním kontextu je pohled na oholené ženské tělo něčím běžným, ba dokonce i tím, co společnost vyžaduje. Neoholená žena přijde většině dnešních mužů neatraktivní, podobný názor zastává i velká část žen.¹³² V dílech natočených v období v normalizace ale můžeme vidět ženy převážně neoholené, zcela běžný je pohled na ženy a dívky u vody např. ve filmu *Kopretiny pro zámeckou paní* (1981), kde mají dívky ochlupení v oblasti podpaží. Nevyholené oblasti genitálií i podpaží mají i ženy ve filmu *Hra o jablko* (1977). Trend holení k nám přišel až s pádem železné opony. V moderních dílech zobrazující každodenní realitu normalizace je zachycení neoholené ženy pro valnou většinu diváků téměř pobuřující. I díky tomu tento aspekt ve filmové a seriálové tvorbě reflektující období normalizace po roce 2000 absentuje. V seriálu *Vyprávěj* (2009) se setkáváme s mnoha scénami, které se odehrávají u vody. Každá z protagonistek je důkladně oholena. Také v seriálu *Volha* (2023) se v jednom z dílů dostaneme na módní přehlídku spodního prádla firmy Jitex a veškeré protagonistky jsou do hladka oholeny.

¹³¹ Konstantina HLAVÁČKOVÁ, *Móda za železnou oponou. Československo 1948–1989*, Praha 2016, s. 191.

¹³² Eliška SRNCOVÁ, *Intimní holení: vyjednávání normální podoby ženského těla*, bakalářská práce, Fakulta sociálních studií Masarykovy univerzity, Brno 2018, s. 13.

4.1 Sexuální život

V období normalizace došlo ke zmiňované proměně podoby rodiny k nukleárnímu typu, která s sebou přinesla i řadu specifických rysů. Jedním z nich byla přísná hierarchie s nastavenými genderovými rolemi. V souvislosti s ženou je to především starost o domácnost a děti. S tímto tradičním přístupem se ale pojil i nový důraz na sexualitu, dobová sexuologie přestala rodinu vnímat jako nedílný prvek širší společnosti, ale naopak se více zdůraznila pozice rodiny jako soukromého útočiště jednotlivých členů. Smyslem manželství v 50. letech nebyla jen láska, nýbrž reprodukce. Za dvacet let vývoje ale v období normalizace došlo ke ztotožnění sexu z lásky se sexem v manželství. Naopak jakýkoliv sex mimo manželství či sex bez lásky byl vnímán jako něco dehumanizujícího a nebezpečného.¹³³

Normalizační milostný život je již v prostředí seriálů částečně odtabuizován a podle toho v přípustné míře i zobrazen. K přímému zobrazení sexuality nadále v období normalizace nedochází, ani není povoleno prezentování ženy primárně jako sexuálního objektu. S negativní konotací se v dobových audiovizuálních dílech potýkají postavy disponující sexuálně přitažlivými rysy, kdy obvyklým společným znakem je vyzývavé oblečení.¹³⁴ Dobovým příkladem je vztah Anny Holubové a Karla Brože v seriálu *Žena za pultem* (1977). Již od prvního dílu lze mezi oběma jmenovanými spatřit určité napětí, k intimnímu sblížení ale dochází velmi pomalu. Seriál nabízí pouze několik nesmělých polibků a pak jednu „postelovou“ scénu, která se nevratně vryla do paměti všech diváků. Z úst představitelky Anny Holubové později při vzpomínání na natáčení oné scény zaznělo, že jim v dobovém tisku bylo vyčítáno, že na sobě měla punčocháče, scéna tudíž nepůsobila autenticky.¹³⁵ V dobové kinematografii se s vyobrazením sexuálního aktu setkáváme až s větším odstupem, kdy jsou páry zobrazeny především pod peřinou, explicitní záběry by totiž tehdy byly vnímány nelibě. V té době občany pobouřil i sexuální poměr mezi pionýrskou vedoucí Janou Vychodilovou a kantorem Michalem Karfíkem ze seriálu *My všichni školou povinní* (1984). Naopak záběry na sexuální akt pohledem explicitního zobrazení můžeme spatřit ve filmech Věry Chytilové, např. ve filmu *Hra o jablko* (1977). Podobně je vyobrazen sexuální styk ve filmu *Bony a klid* (1987), určité scény nabízejí

¹³³ Kateřina LIŠKOVÁ, *Politika touhy. Sex a věda v komunistickém Československu*, Brno 2022, s. 252–253.

¹³⁴ Petr A. BÍLEK, Blanka ČINÁTLVÁ, *Tesilová kavalérie. Popkulturní obrazy normalizace*, Příbram 2010, s. 88.

¹³⁵ Miroslav GRACÍK, Václav NEKVAPIL, *Žena za pultem. Příběh legendárního seriálu a jeho hrdinů*, Praha 2014, s. 87.

pohledy na nahá těla, která jsou zobrazena naprosto bez jakékoliv cenzury. Seriál *Volha* (2023) je příkladem novodobé kamery, která je ve většině zobrazování aktů explicitní, což dle mého soudu dnešní divák očekává.

Biologické a sexuální osvobození s sebou přineslo řadu pozitivních i negativních jevů. Za pozitivní můžeme považovat i zmírnění biologického útlaku, a to například formou antikoncepce, která dává páru možnost naplánovat si dobu početí i počet dětí, což vede k redukci počtu nechtěných dětí v celkových statistikách. Negativní stránkou věci je ale jistě zvýšená promiskuita, což pro změnu usnadňuje příklon k nevěrnému chování. V období normalizace se také zvýšil počet žen, které se intimně stýkali s jinými muži než se svými manželi. V souvislosti s tím lze sledovat i zvýšení počtu nevěř ze strany mužů, neboť zde z velké části opadl strach z těhotenství jejich milenek. Nárůst nevěry přirozeně vytváří podmínky pro vznik konfliktního prostředí v rodině a též souvisí s vyšší rozvodovostí. Nevěra není jen touha po uspokojení sexuální potřeby, často je spojena i se vznikem nového citu, který se projevuje lhostejností či averzí ke druhovi/družce.¹³⁶ Nevěra je častým námětem zápletek pro seriály i filmy. Nevěrného muže či ženu lze potkat snad v každém analyzovaném audiovizuálním díle. Z dobových nevěrníků zmíním postavu Jožinka v podání Vítězslava Jandáka ze seriálu *Velké sedlo* (1986), který svou milenkou výpravčí nechtěně přivede do jiného stavu. Ač to vypadá, že se původní vztah s manželkou Květou rozpadne, nakonec je díky její dobrosrdečnosti vše odpuštěno. V novodobých dílech je často nevěra zobrazena současně i s psychologickými pohnutkami osob, které se do takové situace dostaly. Živnou půdu pro sledování tohoto problému představuje seriál *Vyprávěj* (2009). Nejprve zde dochází k nevěře ze strany Jany, později nevěra postihne i hlavní pár celého seriálu, a to Evu a Karla. Ta je zobrazována často ve dvou rovinách, v té první se o ní pouze mluví nebo je vidět pouze záběr na „začátek“ sexuálního aktu. Ve druhé rovině, např. ve scénách Karla a jeho milenky Kamily (Zuzana Kajnarová) vidíme záběry přímo z postele, což koresponduje s dobou vzniku seriálu.

Neméně podstatné jsou v souvislosti s tímto tématem i pojmy ženského orgasmu a sexuálních problémů, které vědci i vědkyně za dob komunismu pokládali za důležité. V období normalizace byla běžně rozšířena léčba a možnosti nácviku v sexuální oblasti. Ač se to nemusí na první pohled zdát, protože období komunismu je s ženami spojeno především s pojmy zaměstnanosti a následné druhé směny, tak ženská sexualita byla

¹³⁶ Jaroslava BAUEROVÁ, Eva BÁRTOVÁ, *Proměny ženy v rodině, práci a ve veřejném životě*, Praha 1987, s. 112.

součástí komunistické ideologie. S vývojem antikoncepčních metod se také více než polovina dotázaných žen v roce 1988 přiklonila k názoru, že primárním cílem sexu je dosažení orgasmu. Pouze necelých 6 % dotazovaných odpovědělo, že sex slouží primárně ke zplození dítěte.¹³⁷ Důležitou součástí celé této problematiky je i publikace *Mladé manželství* z počátku 70. let od autorů Mellana a Šípové. Kniha měla za cíl odstranit zábrany týkající se sexuální oblasti, proto byla polovina věnována sexuálnímu životu, sexuálnímu aktu jako takovému, technikám, polohám či metodám antikoncepce.¹³⁸ Nicméně je toto stále téma, o kterém se i v současné společnosti poměrně málo mluví. Dobová tvorba se této otázce vyhýbá, a ani v současné tvorbě nerezonuje téma sexuálních problémů a ženského orgasmu s větším úspěchem. A to i přes to, že v 70. a 80. letech došlo k velkému výzkumnému pokroku v této oblasti.

4.2 Interrupce a antikoncepce

Poté, co byl v Sovětském svazu v roce 1955 zrušen zákaz umělého přerušení těhotenství, netrvalo dlouho a již o dva roky později vstoupil zákon o umělém přerušení v platnost i u nás. V Československu nedošlo k úplné liberalizaci potratů, důvodem pro indikační řešení byla nepříznivá populační situace. Interrupce byla povolena ženám v prvních 12 týdnech těhotenství z eugenických a zdravotních důvodů a dále všem ženám ve věku 16 až 45 let, které byly počtvrté těhotné (s třemi žijícími dětmi v rodině). Dalším důvodem povolení k interrupci byl rozpad rodiny, materiální nouze samoživitelky či znásilnění.¹³⁹ Na seznamu pro přerušení těhotenství se též objevovaly vágní formulace jako např. „zvláštní obtíže neprovdané ženy“ či „narušený rodinný život“. Ve většině případů tak bylo těmto ženám vyhověno.¹⁴⁰ V pozdějších ustanoveních bylo možné zažádat o potrat i v případě selhání nitroděložního tělíska. Potrat provedený mimo zdravotnické zařízení byl nadále ilegální, trestána ale nebyla žena, nýbrž ten, kdo zákrok provedl.¹⁴¹ Rozhodnutí žádosti (podané ženou samotnou či ošetřujícím lékařem) příslušelo dobroznalecké komisi působící jako orgán zdravotní komise u okresního národního výboru. V případě odmítnutí zde také existovala možnost odvolat se ke komisi krajské. Komise se v roce 1957 skládala ze třech členů. První dva členové byli zdravotnickými pracovníky, poslední z nich byl člen,

¹³⁷ Kateřina LIŠKOVÁ, *Politika touhy. Sex a věda v komunistickém Československu*, Brno 2022, s. 176–178.

¹³⁸ *Tamtéž* s. 254.

¹³⁹ Radka DUDOVÁ, *Interrupce v České republice. Zápas o ženská těla*, Praha 2012, s. 47.

¹⁴⁰ K. LIŠKOVÁ, *Politika touhy ...*, s. 62.

¹⁴¹ Alena WAGNEROVÁ, *Žena za socialismu. Československo 1945–1974 a reflexe vývoje před rokem 1989 a po něm*, Praha 2017, s. 157.

respektive členka, která byla charakterizována následovně: „zkušená žena, která požívá důvěry a dobrého jména“. Byla jmenována okresním národním výborem.¹⁴²

Ač se počet členů komise v průběhu let měnil, jejich cíl zůstával stejný. Komise měla přesvědčit ženu o tom, aby interrupci nepodstoupila a pomoci jí v hledání řešení problémů, které ženu k interrupci dovedly. Často byl společně s gravidní ženou na jednání přizván i manžel či muž, který těhotenství způsobil. Pro většinu účastnic takového jednání byla zkušenost s interrupční komisí považována za obtěžující a narušující jejich soukromí. Mnoho žen vypracovalo různé strategie, kterými se dala nařízení ze strany státu obcházet. Například provdané těhotné ženy s nechtěným dítětem často tvrdily, že otcem je někdo jiný. Narození takového dítěte by znamenalo ekonomické ohrožení manželství a také případných dalších sourozenců v rodině.¹⁴³ Podobný trik lze spatřit i v seriálu *Nemocnice na kraji města* (1977), kde před interrupční komisí předstoupí zdravotní sestra Ina (Andrea Čundrlíková). Ta je sice v manželství, ale dítě čeká se svým milencem doktorem Arnoštem Blažejem. Její kamarádka Marta vymyslí neprůstřelný plán, do kterého zahrne i svého muže Václava. Potrat je Ině právě z důvodu rozvrácení manželství povolen, i přesto se nakonec rozhodne, že si dítě ponechá. Zmínku o potratu, hovorově běžně spojeným s termínem „vejškrab“, můžeme vysledovat i v seriálu *Muž na radnici* (1976). Tam se nezodpovědný Vít Marek nechce potýkat s následky svých činů, když mu jeho přítelkyně Bohunka oznámí, že je těhotná. S „vejškrabem“ podle jeho slov má již své zkušenosti. Novodobé vyobrazení potratové komise zobrazuje seriál *Volha* (2023). Hned v prvním díle seriálu otěhotní pomocná kuchařka a milenka Líba s hlavním hrdinou celého seriálu, lehkovážným a promiskuitním řidičem Standou Pekárkem. Na naléhání Kryštofovy matky se Líba dostaví k potratové komise, jako důvod uvede svou mladickou nerozvážnost a narušení manželství svého milence. Potrat jí je povolen a následuje zde i scéna přímo z operačního sálu. Potrat naopak není povolen Kataríně (Milena Minichová) ze seriálu *Vyprávěj* (2009) a to i přesto, že se k potratové komisi dostaví i se svým partnerem Hynkem, který navrhne hned několik důvodů, proč by měl být potrat proveden. Jsou jimi například vysoký věk otce, rozpad jeho předchozího manželství či různá neurotická onemocnění. Díky neprovedení zákroku se pár na krátkou dobu rozejde, nicméně později se nám představitelé k sobě vrátí a společně své dítě vychovávají. Nesmíme opomenout také další zmínky o potratech. Dobrovolně ho například postoupila Věra, naopak samovolným potratem si projde Karlova milenka Kamila, která se později kvůli své neplodnosti upne na pracovní kariéru. Navzdory

¹⁴²Radka DUDOVÁ, *Interrupce v České republice. Zápas o ženská těla*, Praha 2012, s. 47.

¹⁴³R. DUDOVÁ, *Interrupce ...*, s. 74.

dlouhodobému volání po větší ochraně soukromí žen a zjednodušení a urychlení procesu žádostí o potrat, došlo ke zrušení komisí až ve druhé polovině 80. let. Potratové komise byly zrušeny zákonem č. 66/1986 Sb. o umělém přerušení, interrupce byla povolena ženám na základě jejich písemné žádosti do 12. týdne těhotenství.¹⁴⁴

V dobové literatuře *Žena v dnešní rodině* (1976) od autorek Matulové a Jarošové se můžeme dočíst, že interrupce, která dříve náležela jen „rukou božím“, se přesunula do kompetence člověka. Během 70. let končilo skoro každé třetí těhotenství potratem, z toho pouze 8 % představovaly samovolné spontánní potraty, zbývajících 92 % bylo přerušeno uměle, zcela legální cestou v nemocnici.¹⁴⁵ V letech 1975–1980, kdy Československo prožívalo velký „babyboom“, se počet umělých přerušení těhotenství pohyboval mezi 55 000 až 68 000 na 191 000 porodů pro rok 1975. V osmdesátých letech počet potratů opět stoupal až do roku 1989, kdy byl prakticky nejvyšší. Sociologové zde spatřují určitou podobnost i s událostmi roku 1968, kdy počet potratů též skokově stoupl. Lze to vysvětlit obdobím společenského neklidu a změn, v jehož důsledcích ženy mohly takto reagovat. Od pádu režimu počet umělých přerušení těhotenství nadále klesá, především v souvislosti se širším využíváním nejen hormonální antikoncepce.¹⁴⁶

Legalizace potratů, a především vysoké číslo provedených interrupcí na sklonku 60. let nutilo společnost postavit se před naléhavý problém – antikoncepce. V 50. letech byla antikoncepce považována za naprosto zbytečnou. Ze socialistického pohledu se totiž mělo každé dítě narodit jako chtěné, a proto byl výzkum v této oblasti zpomalován. Jedinou formou antikoncepce v 50. letech byly kondomy. Ve druhé polovině 60. let pronikala na trh nová hormonální kontraceptiva. V roce 1965 vstoupila na československý trh první hormonální antikoncepce v orální formě s názvem Antigest A (později Antigest B a Biogest B). Velmi doporučované bylo nitroděložní tělísko „Dana“¹⁴⁷, které se zavádělo nejčastěji na 5 let s procentem selhání 5 %. V roce 1974 ale podle odhadů používalo nějakou formu hormonální antikoncepce pouze 3–5 % žen, nejrozšířenější bylo zmiňované tělísko (200 000–250 000 žen), dále pak pilulka (100 000–150 000). I z důvodu vysoké ceny a nízké propagace dochází k diskrepanci mezi znalostmi metod moderní ochrany před těhotenstvím a nedostatečným užíváním těchto metod v praxi.¹⁴⁸ Dále se dá nízká základna

¹⁴⁴ Hana HAVELKOVÁ, Libora OATES-INDRUCHOVÁ (edd.), *Vyvlastněný hlas. Proměny genderové kultury české společnosti 1948–1989*, Praha 2015, s. 71.

¹⁴⁵ Nina, MATULOVÁ, Helena, JAROŠOVÁ, *Žena v dnešní rodině*, Praha 1976, s. 98–109.

¹⁴⁶ Alena, WAGNEROVÁ, *Žena za socialismu. Československo 1945–1974 a reflexe vývoje před rokem 1989 a po něm*, Praha 2017, s. 175.

¹⁴⁷ Zkratka byla odvozena z celého názvu ve znění „dobrá a neškodná antikoncepce“.

¹⁴⁸ A. WAGNEROVÁ, *Žena za socialismu ...*, s. 167.

uživatelek odůvodnit také nedostatečnou informovaností o účincích hormonálních antikoncepčních metod. Vliv na to měla i chybějící distribuce, kterou výrobci nedokázali pokrýt potencionální poptávku dalších uživatelek.¹⁴⁹ I přesto se užívání antikoncepce na sklonku 70. let zvýšilo až téměř k jedné pětině. Na rozšíření a propagaci používání hormonální antikoncepce měl podíl i kolektiv autorek ženského časopisu *Vlasta*, který se svými články snažil své čtenářky přesvědčit o užitečnosti antikoncepce. Dále odpovídal na dotazy ohledně užívání a další otázky, co se této oblasti bezprostředně týkaly.¹⁵⁰ Domnívám se, že téma antikoncepce je s ohledem na bezpečný sex bez nechtěných následků v televizní i seriálové tvorbě zpracováno neodpovídajícím způsobem. V dobovém ani moderním provedení není tento palčivý společenský problém prakticky vůbec tematizován, zobrazen ani analyzován, což vnímám jako nevyužitý potenciál této problematiky s ohledem na možné využití v kinematografii, která má přímý masový vliv. Lze si to vyložit i tím, že antikoncepce se začala více a systematictěji užívat „až“ později v šedesátých let 20. století, ale také i celkovým vnímáním tématu jako tabuizovaného, což lze ostatně vysledovat i na příkladech filmové a seriálové tvorby po roce 1989, která se v tomto bodě také drží zpátky. Možná kdyby byla agitační funkce dobových seriálů využita i k osvětě v této oblasti, nedosahovaly by potraty takových čísel. Důkazem o vysokém číslu potratů může být graf z *Historické statistické ročenky ČSSR 1985*. Ta nám dokazuje, že po zavedení zákona o legálním přerušení těhotenství se s menšími výkyvy ročně počty potratů pohybovaly nad 120 000, v polovině 80. let dokonce počet provedených zákroků vystoupal na 135 tisíc.¹⁵¹ V dnešní době se počet potratů rapidně snížil, ve většině případů za rok nepřekročí ani 30 tisíc. Důvodem je větší dostupnost antikoncepce, osvěta v oblasti sexuální výchovy a zejména plánované rodičovství.¹⁵²

¹⁴⁹ *Jak mít sex a nemít děti?* Online. IVysílání. 2022. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/14708002300-kronika-orgasmu/222562280110005/>. [cit. 2026-04-09].

¹⁵⁰ Radka DUDOVÁ, *Interrupce v České republice. Zápas o ženská těla*, Praha 2012, s. 68.

¹⁵¹ *Počet potratů v letech 1953–1983*. Online. Paměť žen. Dostupné z: <https://www.pametzen.cz/tema-osobni-zivot-sexualita>. [cit. 2026-04-08].

¹⁵² *Potraty podle místa pobytu ženy a druhu potratu*. Online. Český statistický úřad. 2023. Dostupné z: <https://csu.gov.cz/produkty/e-potraty>. [cit. 2026-04-08].

5 Žena a práce

Vysoká zaměstnanost žen souvisela s celkovým ekonomickým mechanismem, jehož součástí byla bilanční metoda plánování pracovních sil. Hlavním cílem bylo zabezpečování plné zaměstnanosti. Během celé socialistické éry docházelo k různým výkyvům. V jejich důsledku pak ve druhé polovině 70. letch nastala „mobilizace“ pracujícího obyvatelstva, především žen a mládeže. Z toho důvodu byl snížen počet let povinné základní školní docházky z devíti let na osm. V roce 1950 představovaly ženy v domácnosti výraznou složku společnosti, bylo jich 1,7 milionu. O pouhých deset let později se počet snížil na polovinu.¹⁵³ V roce 1980 již číslo rapidně kleslo a v domácnosti nalezneme pouze 364 tisíc žen, důvodem bylo jejich začlenění do pracovního procesu.¹⁵⁴ V osmdesátých letech proto došlo ke stagnaci, jelikož důležitý zdroj pracovní síly, tedy ženy v domácnosti, byl již v předchozím období vyčerpán. Ženy, včetně těch na mateřské dovolené, již představovaly téměř polovinu ekonomicky aktivního obyvatelstva.¹⁵⁵

Aktivní zapojení žen do hospodářského procesu můžeme spatřovat hned v úvodním dílu seriálu Jaroslava Dietla – *Žena za pultem* (1977). Bývalá vedoucí prodejny Anna Holubová nastupuje do nového podniku za pult, který „znamená svět“. Ze sociologické studie od Jaroslavy Bauerové a Evy Bártlové *Proměny ženy v rodině, práci a ve veřejném životě* (1987) lze vyčíst, že pro zaměstnanost žen v Československé socialistické republice platily následující rysy. Prvním byla vysoká ekonomická aktivita, kdy celkový podíl zaměstnaných žen dosáhl ve druhé polovině 80. let 46 %. Dále se ženská práce z primárního zemědělského sektoru díky modernizaci a větší dostupnosti vzdělání přesunula do dalších odvětví, především sociálních služeb. Charakteristický byl i vysoký podíl zaměstnaných žen, které byly vdané, měly děti, a přesto zůstávaly ekonomicky aktivní. U mladších generací se model ženy v domácnosti objevoval již jen zřídka. Nejvíce žen můžeme nalézt na kvalifikovaných profesích v administrativě, školství, zdravotnictví, sociální péči a jiných podobných oborech. Dochází k výrazné feminizaci určitých oborů, naopak jiné obory zůstávají zcela maskulinní, např. hornictví, hutnictví či těžké strojírenství.¹⁵⁶ Tyto teze nám potvrzují i dobové vnímání a zobrazení normalizační reality, výrazně feminizováno je prostředí obchodu v seriálu *Žena za pultem* (1977), také sesterna v seriálech *Nemocnice na*

¹⁵³ *Vývoj počtu žen v domácnosti*. Online. Paměť žen. Dostupné z: <https://www.pametzen.cz/tema-prace-zamestnanost-zen>. [cit. 2026-04-08].

¹⁵⁴ Jaroslava BAUEROVÁ, Eva BÁRTOVÁ, *Proměny ženy v rodině, práci a ve veřejném životě*, Praha 1987, s. 186.

¹⁵⁵ Lenka KALINOVÁ, *K sociálním dějinám Československa v letech 1969–1989*, Praha 1999, s. 31.

¹⁵⁶ J. BAUEROVÁ, E. BÁRTOVÁ, *Proměny ženy ...*, 187–193.

kraji města (1977) a *Sanitka* (1984). V neposlední řadě také oblast školství, což nám dokládá seriál *My všichni školou povinní* (1984), kde se v prvním díle dozvíme, že pedagogický sbor je tvořen 22 ženami a pouze třemi muži, jejichž počet se ještě v průběhu seriálového děje redukuje. Obdobně je vykreslena situace ve školství také ve filmu *Občanský průkaz* (2010), kde se v pedagogickém sboru vyskytuje minimum mužů. Ryze ženské školské prostředí nabízí i vzorek učitelek ze stejnojmenného filmu *Učitelka* (2016). Výjimku feminizovaného prostředí mimo výše zmíněná odvětví pravděpodobně představuje film *Holky v porcelánu* (1975), kde je prostředí skladu tvořeno převážně ženami. Naopak zcela maskulinní prostředí lze vnímat v seriálu *Plechová kavalerie* (1979), kde se do prázdninové brigády nezapojila ani jedna žena. Podobná situace je i ve vyšších politických kruzích seriálu *Muž na radnici* (1976), kde se ženy vyskytují pouze v roli sekretářek. V seriálu *Sanitka* (1984) na oddělení rychlé záchranné služby slouží jako doktoři a řidiči též sami muži. Ženy představují dispečerky sedící na centrále, v jejich čele ale i přesto stojí muž. Dále i v kultovním seriálu *Žena za pultem* (1977) jsou sice všechny prodavačky ženy, ale vedoucí je také muž. Obdobné rysy kopírují i novodobá zobrazení v seriálu *Vyprávěj* (2009), stejná situace je tak v práci u Evy a Veroniky. Podobně je zobrazeno také pracovní prostředí účtárny, kde samým ženám šéfuje Radek v podání Jiřího Štěpničky.

Výrazným problémem, který se přenášel z minulosti a v mnoha ohledech přetrvává dodnes, bylo nerovnoměrné platové ohodnocení žen a mužů. Příjmový deficit u žen se pohyboval okolo 32 až 35 %. Ve většině případů můžeme mluvit dokonce o lidech, kteří prováděli srovnatelná povolání a měli podobné kvalifikační předpoklady. Ženy ale ve většině případů pracovaly ve feminizovaných odvětvích, jako například v lehkém průmyslu, terciálním sektoru, zdravotnictví či školství. V těchto sektorech se pak mzda výrazně lišila, právě proto, že v nich převážně pracovaly pouze ženy.¹⁵⁷ Otázka rozdělení mužských a ženských povolání ale není jen na první pohled záležitostí pouze horizontálního členění mužů a žen do jednotlivých odvětví. Jde totiž především o rozdělení vertikální, které je v určité míře přítomno i v dnešní společnosti. Vertikální rozdělení je dle mého soudu nejvíce patrné v seriálu *Nemocnice na kraji města* (1977). Při nástupu jedné z hlavních postav Alžběty Čenkové (později Sovové) na oddělení ortopedie její nadřízený primář Sova st. projevuje určité obavy, vycházející především z té skutečnosti, že Alžběta je žena. V průběhu celého seriálu spatříme žen – doktorek, jen opravdu málo. Ani jednoho muže

¹⁵⁷ Lenka KALINOVÁ, *K sociálním dějinám Československa v letech 1969–1989*, Praha 1999, s. 39.

však nespatřujeme v roli zdravotního bratra, proto je zde vertikální diskriminace též velmi patrná.

Podle socialistické ústavy je žena placena stejně jako muž, přesto ale vzhledem k mateřství a nutnosti starat se o domácnost měly ženy údajně nižší aspirace, a tak bylo jejich procentuální zastoupení ve vyšších pozicích nižší, z čehož pak vyplýval i nižší průměrný plat.¹⁵⁸ Problém efektivity ženiny práce oživovaly staré představy o ženách a jejich předurčení i přesto, že se tato problematika týkala pouze určité části žen převážně v plodném věku. Období aktivního mateřství, ač byla jeho doba v důsledku regulace počtu dětí výrazně zkrácena, spadá nejen v období normalizace do těch let, která jsou pro vybudování kariéry v pracovním světě nejdůležitější a rozhodující.¹⁵⁹ Ženu, která dokázala skloubit náročné zaměstnání anestezioložky s péčí o dítě lze spatřit v postavě doktorky Dany Králové ze seriálu *Nemocnice na kraji města* (1977). Na pozadí významného příběhu osobnosti Jana Palacha se v minisérii *Hořící keř* (2013) také odehrává příběh silné ženy v podání Tani Pauhofové. Ta zde ztvárnila postavu advokátky Dagmar Burešové, která přes náročné povolání dokázala zvládat péči o domácnost a své dvě dcery.

Feminizace a maskulinizace určitých odvětvích je také téměř vždy spojena s feminizací spodních a maskulinizací vyšších pozic. Paralelně s tím si lze interpretovat specifika ženské pracovní síly jako vhodnější pro podřízené a služební pozice. Možná proto se ženy stávaly spíše ošetřovatelkami a učitelkami na obecných školách, než lékařkami a vysokoškolskými profesorkami. Základem celého tohoto pojetí, komplexu představ a předsudků, není ženina jinakost ale její údajná méněcennost.¹⁶⁰ Zmíněnou realitu lze sledovat na příkladech dobových seriálů z nemocničního prostředí, např. *Nemocnice na kraji města* (1977). Dále i v prostředí školních lavic v seriálu *My všichni školou povinní* (1984). I přes značný pokrok, kterého bylo v průběhu normalizace dosaženo, zůstaly mezi ženami a muži nerovné podmínky. Tisíciletá tradice vybudována v různých filozofických školách a náboženských institucích označila ženu za duševně méněcennou oproti muži. Ač byl tento názor ve společnosti již vyvrácen, dle mého soudu zůstávají jeho přežitky ve formě tradičních představ a předsudků dodnes. Ženy v normalizaci, v mnoha případech ani ty dnešní, nevěří vlastním schopnostem ve vedoucích pozicích. Je to výrazně ovlivněno i názorem okolí,

¹⁵⁸ Nina MATULOVÁ, Helena JAROŠOVÁ, *Žena v dnešní rodině*, Praha 1976, s. 33.

¹⁵⁹ Alena WAGNEROVÁ, *Žena za socialismu. Československo 1945–1974 a reflexe vývoje před rokem 1989 a po něm*, Praha 2017, s. 86.

¹⁶⁰ *Tamtéž*, s. 73.

které ženy nepovažuje jako schopné tyto pozice vykonávat.¹⁶¹ Ženy ve vedoucích pozicích proto najdeme jen v silně feminizovaných oblastech, např. ve školství. Na schůzi ředitelů a ředitelek základních škol v seriálu *My všichni školou povinní* (1984) je zastoupení žen více než dvou třetinové. Ženu na pozici ředitelky vidíme také ve filmu *Občanský průkaz* (2010).

5.1 Zaměstnání versus rodina

Thomas Mann při úvahách nad manželstvím, rodinou a emancipací žen kdysi pronesl: „K obrazu naší doby náleží problematizování všech věcí, i těch, jež jsou věčné, svaté, nepostradatelné a odvěké.“ Zdá se být zcela nevyvratitelný fakt, že mateřství nepochybně onou věčnou, svatou, nepostradatelnou, a hlavně odvěkou funkcí ženského pokolení je. Jak jde ale s tím vším snoubit pracovní činnost?¹⁶² Již v polovině 60. let probíhaly bouřlivé diskuse na toto téma i na státní úrovni. Ženám mělo být umožněno pracovat ale vzhledem k tomu, že na jejich bedrech stále spočívala většina práce v péči o děti a domácnost, musí k tomuto zapojení dojít bez zbytečného duševního a fyzického přepínání.¹⁶³ Z dobové studie od Niny Matulové a Heleny Jarošové *Žena v dnešní rodině* (1976) se můžeme dočíst, že na zaměstnanost žen si stěžoval především manžel, k čemuž byl zpravidla veden tím, že musel ženě pomáhat a ona sama se mu vzdalovala. Problematická byla také situace samotných žen, které se po návratu z práce často setkávaly s tzv. „druhou směnou“ v domácnosti. Také zaměstnavatelé museli brát ohled na jejich rodinné povinnosti.¹⁶⁴ Různé aspekty této otázky v roce 1970 shrnula Libuše Háková tak, že od počátku ženské emancipace pokročila diferenciací žen natolik, že již neexistuje opatření, které by mohlo platit stejně pro všechny ženy. Nejvíce podpory dle jejích slov potřebují ženy, které se v období tzv. aktivního mateřství budou snažit spojit obě sféry, jedná se tedy o zaměstnané ženy s malými dětmi. Marxisticky pojatá společnost měla vytvořit vhodné podmínky, kde bude redukováno dvojité zatížení ženy ve smyslu toho, že se velké množství práce vykonávané v domácnosti přesune do sféry sociálních služeb.¹⁶⁵ Z téměř 80 % ženy vstupovaly do zaměstnání z finančních důvodů. Ženy ale také oceňovaly možnost navázat kontakt s lidmi a nesmíme

¹⁶¹ Jaroslava BAUEROVÁ, Eva BÁRTOVÁ, *Proměny ženy v rodině, práci a ve veřejném životě*, Praha 1987, s. 215.

¹⁶² *Tamtéž* s. 195.

¹⁶³ Kateřina LIŠKOVÁ, *Politika touhy. Sex a věda v komunistickém Československu*, Brno 2022, s. 243.

¹⁶⁴ Nina MATULOVÁ, Helena JAROŠOVÁ, *Žena v dnešní rodině*, Praha 1976, s. 36.

¹⁶⁵ Alena WAGNEROVÁ, *Žena za socialismu. Československo 1945–1974 a reflexe vývoje před rokem 1989 a po něm*, Praha 2017, s. 150.

opomenout také jejich zájem o vlastní seberealizaci. Čím kvalifikovanější práci žena vykonávala, tím více docházela k identifikaci se svou profesí.¹⁶⁶

Již v prvním dílu seriálu *Žena za pultem* (1977) se vyskytuje situace, kdy je hlavní postavě Anny Holubové od její matky vyčítáno, že se kvůli své práci nevěnuje svým dvěma dětem. Dle výzkumu Ústavu pro výzkum veřejného mínění z roku 1980 se ukázalo, že 19 % respondentů stále věřilo, že by žena neměla chodit do zaměstnání a měla by se věnovat pouze své rodině.¹⁶⁷ Zaměstnanost žen opisovala zajímavou křivku se dvěma vrcholy, kde se první vrchol nacházel ve věkové kategorii 20–25 let, následně klesal a maxima opět dosahoval až ve věkové kategorii 40–45 let. Logickým vysvětlením je samozřejmě ona biologická funkce ženy, kde proměnnou hraje i počet závislých dětí (do 14 let) v rodině. S počtem dětí počet zaměstnaných žen klesá, i když ekonomický tlak na rodinu s počtem dětí roste. V roce 1958 se zdá, že hranici tvořilo třetí dítě. V určitém aspektu ale zaměstnanost žen působila anti-emancipačně, v 50. letech nebyl natolik vyvinutý komplex podmínek, např. závodní jídelny či dětská zařízení. Negativní jevy spojené s obdobím 50. let pak následně přispívaly k posilování tradičních představ a předsudků nejen o společenské roli ženy, ale i o druhořadosti ženské pracovní síly.¹⁶⁸

Československá socialistická republika měla již v 70. letech nejdelší mateřskou dovolenou v Evropě. V roce 1968 činila mateřská dovolená 26 týdnů (4 týdny před porodem a 22 týdnů po něm), k tomu také náležel příspěvek 2 000 Korun československých. Dále následovala neplacená dovolená do dvou let dítěte, případně se příspěvek i dovolená při narození dalších dětí sčítal a prodlužoval.¹⁶⁹ Od 70. let přibývaly další bonusy jako přídatky na dítě či novomanželské půjčky.¹⁷⁰ Po celou dobu byla zaručena právní ochrana, matka měla právo po uplynutí mateřské dovolené nastoupit na své původní pracovní místo. Československý zákoník tak vycházel z představy ženy zaměstnané, kde biologické povinnosti nevedly k odchodu z pracovního procesu, pouze ho na nějakou dobu přerušily. Navíc díky velké podpoře byla návratnost žen do zaměstnání téměř stoprocentní. Socialistická společnost nepovažovala mateřství jako individuální a soukromou záležitost,

¹⁶⁶ Květa JECHOVÁ, *Postavení žen v Československu v období normalizace*, in: *Česká společnost v 70. a 80. letech: sociální a ekonomické aspekty*, edd. O. Tůma, T. Vilímek, Praha 2012, s. 207.

¹⁶⁷ Jaroslava BAUEROVÁ, Eva BARTOVÁ, *Proměny ženy v rodině, práci a ve veřejném životě*, Praha 1987, s. 197.

¹⁶⁸ Alena WAGNEROVÁ, *Žena za socialismu. Československo 1945–1974 a reflexe vývoje před rokem 1989 a po něm*, Praha 2017, s. 51–53.

¹⁶⁹ *Tamtéž* s. 46–47.

¹⁷⁰ *Délka mateřské dovolené v průběhu socialismu*. Online. Paměť žen. Dostupné z: <https://www.pametzen.cz/tema-prace-dvoji-smena>. [cit. 2026-04-08].

ale jako důležitou společenskou funkci ženy, kdy zákon o ochraně mateřství toho byl přímým důkazem.¹⁷¹ I z toho důvodu, že Komunistická strana silně zdůrazňovala hodnotu pracující ženy, vláda mohla tvrdit, že ženy v socialistických zemích nepotřebují už o svou rovnoprávnost dále bojovat. Dle těchto názorů, bylo již plné emancipace dosaženo. Socialisticky orientovaný stát umožnil plné zapojení žen do pracovního procesu i díky velkorysé mateřské dovolené a sítí jeslí a mateřských školek.¹⁷² Fungující síť mateřských školek je patrné vysledovat v seriálu *Vyprávěj* (2009).

Výše zmíněná veřejná zařízení pro děti zaměstnaných žen byla specifickým prvkem socialistické společnosti. Jesle už v době jejich vzniku působily ve společnosti jako dvousečná zbraň. Na jedné straně byly symbolem osvobození žen v rámci marxistického řešení nastoupit dříve do zaměstnání, na straně druhé se také staly objektem mnoha debat. Vystával zde zejména problém s primární socializací dítěte, která by měla probíhat především v rodině. Rozšíření jeslí bylo ale velmi nerovnoměrné, ve městech je navštěvovalo 25 % dětí, na vesnicích téměř neexistovaly. Provoz jeslí byl zajištěn od ranních hodin přibližně do 16 hodin odpoledne.¹⁷³ Realitu problému umístění dítěte do jeslí lze spatřit ve filmu *Panelstory aneb Jak se rodí sídliště* (1979), kde se mladá matka Marta snaží najít místo pro svou dceru i díky uplácení. Problém nedostatku místa v jeslích vede i postavu Jíří z filmu *Holky z porcelánu* (1974) k tomu, aby své dítě měla s sebou v práci. Naopak mateřské školy byly již společností přijímány téměř bezproblémově, zajišťovaly systematickou péči o děti ve věku od 3 do 6 let.¹⁷⁴ Zde již nedochází k protikladnému vztahu potřeb pracující matky a malého dítěte, naopak vynechání školky mohlo vést v extrémních případech k psychickým poruchám malých dětí. Touto problematikou se zabýval významný český psycholog Zdeněk Matějček společně s Josefem Langmeierem. Technologická a organizační proměna těchto zařízení jistě přinesla výrazné zlepšení, zdravý emoční vývoj však nadále ležel na bedrech rodiny.¹⁷⁵ Výraznou postavu učitelky z mateřské školy vidíme v seriálu *Muž na radnici* (1976) v podání Evy Jakoubkové. S dětmi chodí na vycházky ve fiktivním městečku Starém Kunštátu, je vykreslena velmi pozitivně. Naopak s negativním

¹⁷¹ Alena WAGNEROVÁ, *Žena za socialismu. Československo 1945–1974 a reflexe vývoje před rokem 1989 a po něm*, Praha 2017, s. 46–47.

¹⁷² Ladislav HOLÝ, *Malý český člověk a skvělý český národ. Národní identita a postkomunistická transformace společnosti*, Praha 2010, s. 171.

¹⁷³ Alena WAGNEROVÁ, *Žena za socialismu. Československo 1945–1974 a reflexe vývoje před rokem 1989 a po něm*, Praha 2017, s. 128–129.

¹⁷⁴ *Tamtéž* s. 133.

¹⁷⁵ Kateřina LIŠKOVÁ, *Politika touhy. Sex a věda v komunistickém Československu*, Brno 2022, s. 230–231.

obrazem učitelky z mateřské školy se setkáváme seriálu *Vyprávěj* (2009), tento rozpor je výsledkem rozdílné doby vzniku uvedených seriálů.

5.2 Druhá směna

V moderních průmyslových zemích s sebou přinášela dvojí role pro ženy stále větší zatížení. Příčina tohoto problému nebyla v neřešitelnosti konfliktu mezi pracovní a rodinnou sférou ženy, tedy dvojí rolí jako takovou. Problém byl v diskrepanci mezi rozvojem pracovní činnosti ženy mimo domov a společenskými podmínkami, tedy rychlou proměnou formy a obsahu ekonomické činnosti žen v protikladu pomalé změny v materiální sféře života a společenském vědomí (zejména odbourávání tradičních představ o funkci rodiny a roli ženy). Po zapojení žen do pracovního procesu se čím dál častěji začínáme setkávat s termínem „druhá směna“. Je pochopitelné, že zaměstnaným ženám v důsledku dvojího zatížení nezbývalo mnoho času na různé koníčky a jejich volný čas byl často redukován na naprosté minimum. Narátorky zaměstnané v období normalizace ve sféře obchodu vypověděly, že jejich situace byla o to složitější díky dlouhé pracovní době.¹⁷⁶ V období normalizace tak běžně ženy trávily pět hodin prací v domácnosti, zatímco muži o více než polovinu méně, tedy hodiny dvě.¹⁷⁷ Tento fakt uvedený v dokumentární minisérii *Kronika orgasmu* potvrzuje i průzkum veřejného mínění z roku 1970, podle něj věnují zaměstnané ženy po práci údržbě domácnosti necelých pět hodin, o víkendu se doba strávená v domácnosti ještě o hodinu prodlužuje. Konkrétní zatížení ženy samozřejmě záleží na sociální skupině, velikosti rodiny a měsíčním příjmu. Nicméně platí, že se snižuje v souvislosti se ženinou kvalifikací a zároveň roste s počtem dětí.¹⁷⁸ Jedním z pozitivních důsledků tzv. „dvojí směny“ byla schopnost žen přesouvat se mezi veřejnou a soukromou sférou, tedy mezi prací a domovem. I přesto mnoho žen bylo velmi vyčerpáno a ve stresu, nicméně s jejich pracovním i domácím zatížením u většiny z nich docházelo k vytvoření „jistého pocitu všemohoucnosti“ z důvodu, že dokázaly skloubit dva naprosto rozdílné světy.¹⁷⁹ Rovnoprávnost žen a jejich ekonomická aktivita výrazně narušily stereotyp dělení rolí v rodině na „ženské“ a „mužské“. Ve fázi raného mateřství se ženy často navracely na

¹⁷⁶ Martin FRANC, *O ženách za pultem*, in: Miroslav Vaněk a Lenka Krátká (edd.), *Příběhy (ne)obyčejných profesí, Česká společnost v období tzv. normalizace a transformace*, Praha 2014, s. 397.

¹⁷⁷ *Dá se naučit sex?* Online. iVysílání. 2022. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/14708002300-kronika-orgasmu/222562280110005/>. [cit. 2026-04-09].

¹⁷⁸ Alena WAGNEROVÁ, *Žena za socialismu. Československo 1945–1974 a reflexe vývoje před rokem 1989 a po něm*, Praha 2017, s. 136–137.

¹⁷⁹ Paulina BRENN, *Zelinář a jeho televize*, Praha 2013, s. 305.

krátký čas do tradiční role a muž tak po skončení mateřské očekával, že žena bude bez obtíží plnit role obě – tedy bude pracovat a u toho bude zároveň matkou, manželkou a hospodyní. Normalizační žena zcela odmítala nést veškerou časovou, fyzickou i psychickou zátěž domácích povinností, a proto očekávala, že se na nich bude podílet také muž.¹⁸⁰

Na ženy totiž po průměrné osmihodinové směně doma čekaly děti, úklid, vaření, nákupy a jednou za čas i velké prádlo a žehlení.¹⁸¹ Obzvláště poslední dvě zmíněné aktivity byly glosované postavou dědy (Antonín Vaňha) z filmu *Panelstory aneb Jak se rodí sídliště* (1979) následujícími slovy: „Automatický pračky, to se jim to pere, dneska je pro ženskou praní legrace.“ Soudím, že reflexe této problematiky byla v dobové i současné tvorbě zpracována dle reality tehdejší doby. Druhou směnu lze spatřit v životě téměř každé ženské postavy. Důležité momenty „druhé směny“ představuje seriál *My všichni školou povinni* (1984), kde v každé rodině má žena nějaké zaměstnání ale doma ji lze spatřit v zástěře a u plotny. Také představitelka ideální socialistické ženy Anna Holubová z kultovního seriálu *Žena za pultem* (1977) ihned po příchodu z práce připravuje jídlo a stará se o domácnost. Možná nezáměrně pak byl znázorněn rozdílný úděl mužů a žen v domácnosti v seriálu *Nemocnice na kraji města* (1977). Manželé Sovovi oba pracují v borské nemocnici, po návratu z práce ale můžeme vidět, že jídlo připravuje pouze Alžběta, Karel Sova ml. zůstává pouze konzumentem. Přitom mají oba stejně náročné povolání. Stereotypizace zůstává zachována také v moderních dílech. Při scénách z domácího prostředí ze seriálu *Vyprávěj* (2009) můžeme spatřit většinu žen v šatovce či zástěře u plotny. V dobových seriálech je tento úděl ženy vychvalován, na rozdíl od moderního provedení, kde je považován jako nutnost a danost, se kterou se žena musí smířit.

Z výsledku dotazníku uskutečněném na počátku 70. let můžeme vyčíst, že ženy v Československu nejvíce zaměstnávaly následující práce: vaření (39,5 %), nakupování (14,5 %), praní (11,5 %) a úklid. V závodních jídelnách se stravovala pouze necelá pětina zaměstnaných, v praxi to tedy znamenalo, že ve většině českých rodin se hlavní teplé jídlo přesunulo z oběda na večeři. Z dotazovaných zaměstnaných žen (1972) vařilo necelých 52 % každý den, nicméně 20 % nevařilo vůbec. Příprava jídla byla jednoznačně časově nejnáročnější domácí prací pro zaměstnané ženy, často přesahovala i dvě hodiny denně. Nejapná poznámka z úst herce Kodeše (Jiří Kodet) z filmu *Hra o jablko* (1976) vhodně doplňuje dobový kontext tohoto tvrzení následovně: „Chlap, ten potřebuje především teplou

¹⁸⁰ Jaroslava BAUEROVÁ, Eva BÁRTOVÁ, *Proměny ženy v rodině, práci a ve veřejném životě*, Praha 1987, s. 79–80.

¹⁸¹ Nina MATULOVÁ, Helena JAROŠOVÁ, *Žena v dnešní rodině*, Praha 1976, s. 32.

večeři.“ Podobně reaguje i postava Franty ve filmu *Panelstory aneb Jak se rodí sídliště* (1979). Přijde z práce a očekává teplé jídlo se slovy: „Žral bych.“ Když se s ním manželka Marta pokouší domluvit, že by si práci v domácnosti měli dělit napůl, jeho jediný argument, proč by to tak být nemělo je, že Marta nikdy nevydělá tolik peněz jako on. Časový nárok, který zaměstnaná žena potřebuje na denní péči je nejen záležitostí povahy, technického vybavení domácnosti, ale také spočívá ve využívání veřejných zařízení. V každém případě také záleží na pomoci ostatních členů rodiny, neboť výpomoc ženě představuje strukturální element v nové organizaci rodiny. Ve sledovaném vzorku z roku 1972 jen 15 % žen uvedlo, že jim muž v domácnosti nepomáhá nikdy. Denně (či v určité dny) se do chodu domácnosti pravidelně zapojuje třetina mužů, na nepravidelné bázi téměř polovina.¹⁸² Muži se na chodu domácnosti v průměru podíleli 6,5 hodinami týdně. Samy pracující ženy však braly ze samozřejmé, že právě ony jsou podle starých norem zodpovědné za chod domácnosti. Současně tak byly frustrovány, že nedokáží plnit obě sociální role dobře.¹⁸³ Moderní reflexe jsou již k mužům smířlivější a pravděpodobně více než realitě odpovídají dnešnímu smýšlení o demokraticky fungující rodině. Největší vzorek manželů, kteří pomáhají s chodem domácnosti spatřuji v obsáhlém seriálu *Vyprávěj* (2009). Do chodu domácnosti se zapojují muži napříč generacemi, například Josef, jeho syn Karel či Tonda jsou v některých scénách vidět s utěrkou v ruce, při skládání prádla, umývání nádobí nebo pomáhají s vařením či péčí o děti. Naopak v dobové normalizační tvorbě obraz muže, jakožto pomocníka v domácnosti, ve většině filmů a seriálů absentuje.

5.3 Školství, zdravotnictví a obchod jako klíčové oblasti ženské práce

V 80. letech byl již vyčerpán velmi důležitý zdroj pracovních sil, tj. ženy v domácnosti. Počet pracovních sil dále stagnoval i v důsledku zavedení delší mateřské dovolené. Vysoká zaměstnanost žen již byla neodmyslitelnou součástí života obyvatel. V některých oborech jako je školství a zdravotnictví, tvořily ženy 70–80 % všech zaměstnaných. Situace v oblasti obchodu byla podobná, ženy zde zaujímaly přes 60 %. Během 70. a 80. let došlo ke zvýšení zaměstnanosti žen především v nedělnických odvětvích v souvislosti s růstem vzdělanosti žen.¹⁸⁴ V silně feminizovaných odvětvích jako

¹⁸² Alena, WAGNEROVÁ, *Žena za socialismu. Československo 1945–1974 a reflexe vývoje před rokem 1989 a po něm*, Praha 2017, s. 138–140.

¹⁸³ Květa JECHOVÁ, *Postavení žen v Československu v období normalizace*, in: *Česká společnost v 70. a 80. letech: sociální a ekonomické aspekty*, edd. O. Tůma, T. Vilímek, Praha 2012, s. 223.

¹⁸⁴ Lenka KALINOVÁ, *K sociálním dějinám Československa v letech 1969–1989*, Praha 1999, s. 31.

je např. obchod, různá kulturní zařízení ale především zdravotnictví a školství, jsou ženy často viděny na pozicích vedoucích prodejen, úseků či ředitelek škol. V oblasti obchodu se žena na vedoucí pozici objevovala pouze v obchodech se zbožím specificky určeném pro ženy, tj. parfumerie, textil.¹⁸⁵ V pozici vedoucích v obchodu s textilem vidíme druhou Bavorovu ženu (Jiřina Bohdalová) ze seriálu *Muž na radnici* (1976). Pouze malému procentu žen se podařilo proniknout do vedoucích pozic průmyslových a zemědělských závodů.¹⁸⁶

Značná feminizace určitých středních odborných škol s sebou přinesla spoustu otázek, především školy zdravotnické a pedagogické navštěvovaly ve většině případů pouze dívky. Bylo však žádoucí, aby byla tato feminizace a maskulinizace nadále podporována? Velmi diskutovaným problémem v období 80. let byla absence mužských vzorů ve školách, dále také vysoká zaměstnanost žen ve zdravotnictví. Ustanovení zákoníku práce jim zakazovala zvedat a nosit břemena těžší než 15 kg, též v období těhotenství musely být ženy přesunuty na lehčí práci.¹⁸⁷ Paradoxní věta o tom, že by měli být učitelé především muži, zazní i v seriálu *My všichni školou povinní* (1984), kde se za celou dějovou linku vyskytnou učitelé pouze tři, z toho dva mají výrazný seriálový příběh. Jedním z nich je oblíbený učitel Lamač v podání Jiřího Sováka, dále jeho nástupce mladý Michal Karfík. Téměř samé učitelky jsou k vidění i v jakékoliv scéně ze školního prostředí. Ve filmu *Kopretiny pro zámeckou paní* (1981) odehrávajícím se na fiktivním hradu Krabonoš, navštěvují prohlídky školní skupiny. Z několika zastoupených skupin byl však vedoucím pouze jedné z nich učitel. Převahu mužů v kantorské profesi je možno vysledovat pouze ve filmu *Marečku, podejte mi pero* (1976), je zde k vidění profesor Hrbolek (František Kovářík), třídní profesor Čeněk Janda (Josef Abrahám) či profesor Lapáček (František Filipovský). V průběhu dospívání Honzy Dvořáka ze seriálu *Vyprávěj* (2009) se u jeho působení ve školských zařízeních můžeme setkat pouze se ženami–učitelkami. Tuto strukturu narušuje pouze postava pana profesora na gymnáziu Honzíkovy tety Zuzky, kde se v jeho roli představil Vladimír Čech. Vyplývá z toho, že v dobových i současných zobrazeních se ženy jako učitelky vyskytují ve většině případů. V dobové tvorbě se navíc převážně objevuje pouze prostředí základní školy, kde je diskrepance mezi ženským a mužským zastoupením nejvíce znatelná. Situace se obrací v případě zobrazení střední školy, kde se dá vysledovat vyšší

¹⁸⁵Martin FRANC, *O ženách za pultem*, in: Miroslav Vaňek a Lenka Krátká (edd.), *Příběhy (ne)obyčejných profesí, Česká společnost v období tzv. normalizace a transformace*, Praha 2014, s. 393.

¹⁸⁶Jaroslava BAUEROVÁ, Eva BÁRTOVÁ, *Proměny ženy v rodině, práci a ve veřejném životě*, Praha 1987, s. 214.

¹⁸⁷*Tamtéž* s. 158.

zastoupení mužů – učitelů. Důkazem je výše zmiňovaný film *Marečku, podejte mi pero* (1976).

Vědecko-technický pokrok se začal projevovat i ve zdravotnictví, již od 60. let docházelo ke zvyšování technického vybavení, což umožnilo zlepšit preventivní, diagnostickou i léčebnou péči. Snížila se tak kojenecká úmrtnost a průměrná délka života se zvyšovala. Zdravotní služby byly pouze malou mírou placeny samotným obyvatelstvem, většinu nákladů pokrýval stát či různé fondy. Jedním z významných ukazatelů životní úrovně je střední délka života, která v 80. letech v Československu byla pouze o dva roky nižší než v sousedním Rakousku. Zdraví obyvatel pochopitelně souvisí i s životním prostředím, stravovacími návyky, kouřením, pitím alkoholu a dalšími faktory. Ovšem i v tomto odvětví se začaly objevovat jisté mezery. Vzhledem k izolaci zásobování od světového trhu docházelo k různým formám podplácení a protekcí. S tím souvisely i nízké platy lékařů, které v roce 1987 byly vyšší pouze o necelých 100 Kčs v porovnání s průměrnou mzdou v národním hospodářství.¹⁸⁸ Práce zdravotních sester byla jednou z nejnáročnějších profesí vůbec, každodenní kontakt s utrpením a smrtí, vysoká míra stresu a zdravotní rizika jsou toho důkazem.¹⁸⁹ Jak horizontální, tak i vertikální diskriminaci lze spatřovat právě v oblasti zdravotnictví. Věrným dokladem je seriál *Nemocnice na kraji města* (1977), kde se ženy vyskytují většinou na pozici sester. Také v prostředí seriálu *Sanitka* (1984) žádná žena nejedí přímo v autě. Ženy na tomto oddělení pracují výhradně jako dispečerky. V novodobém pojetí jsou ke zhlédnutí v nemocničním prostředí sestřičky v typických modrých uniformách s čepečkem a na váženějších místech poté doktoři. Výjimku snad tvoří jediné ošetřující lékařka Jana Palacha z filmu *Hořící keř* (2013).

Populární seriál *Žena za pultem* (1977) vytvořil dodnes platnou představu o fungování maloobchodu. V seriálovém provedení jde o obchod, kde převládá potravinářský sortiment. Zároveň je to svět, kde zcela dominují ženy, výjimku tvoří pouze skladníci a vedoucí provozoven. V období normalizace ještě nebylo zvykem, aby se nakupovalo na celý týden dopředu, setkání se světem obchodu tak probíhalo na denní bázi. Během 70. a 80. let již v prodejnách podniku Pramen, i ve většině Jednot s provozovnami, převládaly vyučené ženy.¹⁹⁰ Další dobové seriály tuto hypotézu potvrzují, v seriálu *Muž na radnici* (1976) vidíme realističtější záběry do běžné samoobsluhy poloviny 70. let. Prodává zde svérázná

¹⁸⁸ Lenka KALINOVÁ, *K sociálním dějinám Československa v letech 1969–1989*, Praha 1999, s. 66.

¹⁸⁹ Petra SCHINDLER-WISTEN, *Pozor, vizita!*, in: Miroslav Vaněk a Lenka Krátká (edd.), *Příběhy (ne)obyčejných profesí, Česká společnost v období tzv. normalizace a transformace*, Praha 2014, s. 428.

¹⁹⁰ Martin FRANC, *O ženách za pultem*, in: Miroslav Vaněk a Lenka Krátká (edd.), *Příběhy (ne)obyčejných profesí, Česká společnost v období tzv. normalizace a transformace*, Praha 2014, s. 381–385.

prodavačka Jordánová v podání Míly Myslíkové. Novodobé kamery na normalizační obchody pohlíží střízlivějším pohledem, je zde zobrazena realita nedostatku velkého množství potravin. Jeden takový záběr se objevuje ve filmu *Občanský průkaz* (2010), kde Petrova maminka (Anna Geislerová) stojí frontu na maso v řeznictví. Také samoobsluhy v seriálu *Vyprávěj* (2009) právě nepřekypují množstvím produktů. Zatímco seriál *Žena za pultem* (1977) zobrazuje idealizovanou prodejnu plnou luxusního zboží, moderní seriály a filmy nabízejí střízlivější a realističtější obraz tehdejší doby.

5.4 Vzdělání žen

Vzdělání žen bylo jednou z nejvýznamnějších sociokulturních charakteristik socialismu, tehdejší dívky již nepočítaly s tím, že by celý život strávily jen péčí o děti a domácnost.¹⁹¹ I nadále bylo ženské vzdělávání vedeno sociálním směrem, chováním ve prospěch společnosti, tj. péčí o druhé, výchovou, podporou či empatií.¹⁹² Výdělečná činnost pomohla normalizačním ženám k základní hospodářské nezávislosti, byla to ale pouze nutná podmínka jejich emancipace, ne emancipace jako taková. Na trhu práce ženy zůstávaly často jen levnou nekvalifikovanou pracovní silou, v tomto případě tedy nelze mluvit o jejich rovnoprávném postavení ve společnosti. Podřadné postavení na trhu práce představuje jen další oblast nerovnoprávného postavení ve společnosti. Rozhodujícím faktorem tedy není pouze výdělečná činnost ale ženina kvalifikace a vzdělání.¹⁹³ Vyšší vzdělání tedy automaticky neznamenal lepší postavení v zaměstnání, v tomto případě to však platilo také pro muže. Režim často nedokázal kvalifikaci pracovníků dobře využít a nedoceňoval tak jejich hodnotu. Z pohledu ideologického byla více ceněna manuální práce, což se promítalo i do výše mzdy v komparaci s profesemi opačného typu.¹⁹⁴ Podobně jako v 50. letech docházelo i v období normalizace opět k přijímání studentů na střední a vysoké školy především podle politického profilu rodičů. Upřednostňovány byly střední školy s vyučením, vyšší typ vzdělání, obzvláště pak vysokoškolské společenskovední obory, byly silně poddimenzovány.¹⁹⁵ Rychlý růst vzdělanostní a kvalifikační úrovně žen patřil

¹⁹¹ Jaroslava BAUEROVÁ, Eva BÁRTOVÁ, *Proměny ženy v rodině, práci a ve veřejném životě*, Praha 1987, s. 145–148.

¹⁹² Květa JECHOVÁ, *Postavení žen v Československu v období normalizace*, in: *Česká společnost v 70. a 80. letech: sociální a ekonomické aspekty*, edd. O. Tůma, T. Vilímek, Praha 2012, s. 188.

¹⁹³ Alena WAGNEROVÁ, *Žena za socialismu. Československo 1945–1974 a reflexe vývoje před rokem 1989 a po něm*, Praha 2017, s. 60.

¹⁹⁴ K. JECHOVÁ, *Postavení žen ...*, s. 184.

¹⁹⁵ Lenka KALINOVÁ, *K sociálním dějinám Československa v letech 1969–1989*, Praha 1999, s. 68.

v socialistickém Československu k hlavním znakům měnícího se postavení ženy. Již v roce 1974 byl poměr studujících na vysokých školách vyrovnán.¹⁹⁶

I přesto, že některým dívkám nechybělo patřičné matematické a technické vzdělání, pouze malé procento z nich nastupovalo na vysoké školy s technickým zaměřením. Obecný zájem předpokládal založení rodiny, vysokoškolské studium se v tomto případě dostávalo do konfliktu s manželstvím a mateřstvím. I přesto ale narůstal počet vysokoškolských matek – studentek.¹⁹⁷ Ve sledovaných dílech z období normalizace se s vysokoškolsky vzdělanými ženami téměř vždy setkáváme v rolích učitelek či doktorek. Ve filmu *Panelstory aneb Jak se rodí sídliště* (1979) Marta v hádce s manželem zmiňuje, že kdyby neměla jeho a dítě, mohla mít i průmyslovku. Zvláštní pocity vyvolává i zájem Doubravky v podání Daniely Kolářové o studium psychologie. Podle ostatních postav z filmu *Léto s kovbojem* (1976) je to ale pavěda, místo toho by se Doubravka raději měla naučit vařit. Skloubit svůj rodinný původ, školu a péči o dítě se snaží také Olga z filmu *Díky za každé nové ráno* (1994). V prostředí vysoké školy, dokonce technického zaměření, se odehrává seriál *Vyprávěj* (2009). Eva ale brzy po nástupu do školy otěhotní a je nucena studium přerušit. V následujících dílech ale můžeme spatřit, že se snaží si školu dokončit, nicméně v důsledku personálních změn po srpnové okupaci už titul nezíská, protože na místo jejího vedoucího práce nastoupí méně tolerantní vyučující, který již nebere ohledy na Evinu roli studující matky. Vysokou školu v průběhu seriálu ale dokončí paradoxně největší Evina sokyně, milénka jejího manžela, Kamila. Ta díky titulu dosáhne na pozici vedoucí a po prodělaném potratu a nemožnosti opět otěhotnět se práce stane její životním posláním.

V průběhu 60. let ženské aktivistky rozvinuly přesvědčovací kampaň s cílem vysvětlit, že vzdělání je pro ženu výhodné a důležité, svým způsobem nahrazuje dřívější instituci věna. Propagovaly ale zisk vzdělání až po čtyřicítce.¹⁹⁸ Velké procento organizací vytvářelo pro své zaměstnance podmínky dalšího vzdělávání, které měly vést k zisku vyšší kvalifikace, takovou formou bývalo například dálkové nebo večerní studium. Často se také jednalo o různé odborné kurzy, kde si zájemci mohli doplnit svou kvalifikaci.¹⁹⁹ Tento trend lze sledovat v instituci večerní školy ve filmu *Marečku, podejte mi pero* (1976), kde ženy zmiňují své dosavadní zaměstnání, tj. soustružnice, nástrojařka. Z důvodu zvýšení

¹⁹⁶ Alena WAGNEROVÁ, *Žena za socialismu. Československo 1945–1974 a reflexe vývoje před rokem 1989 a po něm*, Praha 2017, s. 61.

¹⁹⁷ Jaroslava BAUEROVÁ, Eva BÁRTOVÁ, *Proměny ženy v rodině, práci a ve veřejném životě*, Praha 1987, s. 160.

¹⁹⁸ Květa JECHOVÁ, *Postavení žen v Československu v období normalizace*, in: *Česká společnost v 70. a 80. letech: sociální a ekonomické aspekty*, edd. O. Tůma, T. Vilímek, Praha 2012, s. 184.

¹⁹⁹ J. BAUEROVÁ, E. BÁRTOVÁ, *Proměny ženy ...*, s. 208.

kvalifikace si ale vzdělání potřebují doplnit, aby následně mohly nastoupit na vyšší pracovní pozice, které byly spojeny i s vyšším platovým ohodnocením. V seriálu *Vyprávěj* (2009) ženy z pardubické účtárny běžně navštěvují různá školení v Praze, vzdělání si pak doplní již zmiňovaná Kamila Ptáčková. Večerní škola je zde zmíněna také v souvislosti s Josefem. Je možno soudit, že tuto školu pro doplnění dalšího vzdělání navštěvovaly také ženy, bohužel si tuto domněnku není kde verifikovat.

5.5 Mezinárodní den žen

Veřejným prostorem každoročně bouřlivě rezonoval 8. březen, tedy Mezinárodní den žen. Specifickým symbolem pro tento den se staly rudé karafiáty, jimiž byly ženy obdarovávány na pracovištích. Při této příležitosti také byly vybrány nejlepší zaměstnankyně, které byly následně pozvány na Pražský hrad, některé z nich pak dokonce obdržely vyznamenání za vynikající práci přímo z rukou prezidenta republiky.²⁰⁰ Tento den se především stal oslavou, a to tedy jak ženy samotné, tak i jejího zapojení do pracovního procesu. V oficiálním diskurzu byla tato „faktická rovnoprávnost“ prezentována jako produkt socialismu. V roce 1981 se o situaci vyjádřila předsedkyně Československého svazu žen Marie Kabrhelová následující formulací: „Socialismus od základu změnil postavení ženy. Dává jim, jejich rodinám a dětem v jednotlivých etapách svého vývoje vše, čeho je v daném vývoji schopen.“²⁰¹ Stát tak evokoval dojem zájmu o problémy žen a současně jim vyjadřoval vděčnost za odvedenou práci pro socialistickou vlast. Období, které dni předcházelo, bylo naplněno velkými přípravami, ve škole např. děti vyráběly pro své maminky přáníčka. Velkou propagandou byl i průvod s heslem „šťastných zítřků“.²⁰² Ve třetím dílu seriálu *Žena za pultem* (1977), který se odehrává v březnu, spatřujeme zmiňovanou velikost tohoto svátku. Všechny zaměstnankyně dostanou od podniku Pramen karafiát a bonboniéru. Na téma „maminka“ píší sloh i žáci ve filmu *Jak vytrhnout velrybě stoličku* (1977). Velkou oslavu MDŽ uspořádá i proaktivní Jaruna (Nela Boudová) v seriálu *Vyprávěj* (2009). Akce je doprovázena recitacemi básní a přítomností pionýrů. Také firma, ve které pracuje Eva, uspořádá slavnost na počest tohoto svátku. Trochu nechtěně zde nakonec zahraje i kapela jejího manžela Karla.

²⁰⁰ Konstantina HLAVÁČKOVÁ, *Móda za železnou oponou. Československo 1948–1989*, Praha 2016, s. 49.

²⁰¹ Ivan MALÝ a kol., *Česká společnost a kultura v osmdesátých letech dvacátého století*, Praha 2015, s. 28.

²⁰² Konstantina HLAVÁČKOVÁ, *Kytky v popelnici, Společnost a móda v sedmdesátých letech v Československu*, Praha 2007, s. 60.

K oslavám se v průběhu let vyjadřoval i normalizační prezident Gustav Husák, ač v pojetí tehdejší garnitury ten den vyzníval spíše jako Mezinárodní den rodiny. Ženy obdržely zmiňované karafiáty jako pomyslné odznaky či medaile za vykonanou práci a byly utvrzovány v důležitosti jejich přínosu pro oblast soukromé, i veřejné sféry socialistické rodiny. Zaznívaly pojmy jako „mateřské poslání žen“ či ženská aktivní role v „ušlechtilé rodině“. Rodina v průběhu normalizace stále zůstávala jedinou přirozenou jednotkou a skutečným centrem výchovy socialistického občana.²⁰³

Pro zajímavost přidejme i informaci o tom, jak na sklonku socialistického režimu, v březnu 1989, byla každoročně oceňovaná delegace žen na Pražském hradu doplněna o dvacet pět žen–matek, které příkladným způsobem vychovaly více dětí. *Rudé právo* při té příležitosti vydalo rozhovor se čtyřmi z nich. Na stránkách komunistického deníku byly představeny jako „superženy“, které na svých bedrech neměly pouze výchovu dětí (v počtu čtyři, devět, devět, jedenáct), ale též zaměstnání a často i vysokou stranickou funkci. Politizace kvality i kvantity mateřství vypovídala o chtěném socialistickém narativu.²⁰⁴

Jedním z cílů, který oslava Mezinárodního žen kladla, je také zapojení mužů do typicky ženských prací. Manželé měli přebrat na jeden den činnosti spojené s obstaráním celé domácnosti a rodiny. V dobovém tisku časopisu *Vlasta* doprovázely 8. březen titulky typu „Muži vaří ženám k svátku“. Obraz ženy jako takové ale zůstával nezměněn, stále byla zodpovědná za domácnost a péči o rodinu, tímto způsobem byl obraz nadále reprodukován a posilován.²⁰⁵ Z pragmatického úhlu pohledu byl ale tento svátek využíván přece jen více účelově. Prostřednictvím masového průvodu se upevňovala kolektivní identita všech zúčastněných a vyjadřovala se loajalita k panujícím poměrům. Ženy svou účastí demonstrovaly jednotu, potvrzovaly cíle socialismu a podílely se na upevnění stávajícího režimu. Spíše než oslavu žen zde lze spatřit podobnou funkci jako u průvodů konaných na první máj.²⁰⁶ Na závěr této podkapitoly se nabízí citovat legendární babi Bětu v podání Niny Divíškové ze seriálu *Vyprávěj* (2009). Ta okomentovala Mezinárodní den žen následujícími slovy: „Ženský celej den pracujou, potom se dělaj s chlebičkama a dostanou zvadlej karafiát.“ Na to ji oponuje Eva slovy, že tento svátek „přeci připomíná rovnoprávnost žen“. Běta svou promluvu zakončí slovy, že je to pouze svátek „ožralejch manželů“. Nicméně

²⁰³ Paulina BRENN, *Zelinář a jeho televize*, Praha 2013, s. 312.

²⁰⁴ Hana HAVELKOVÁ, Libora OATES-INDRUCHOVÁ (edd.), *Vyvlastněný hlas, Proměny genderové kultury české společnosti 1948–1989*, Praha 2015, s. 403.

²⁰⁵ Ivan MALÝ a kol., *Česká společnost a kultura v osmdesátých letech dvacátého století*, Praha 2015, s. 30.

²⁰⁶ H. HAVELKOVÁ, L. OATES-INDRUCHOVÁ (edd.), *Vyvlastněný hlas ...*, s. 200.

nemělo by se zapomínat, že původní význam svátku opravdu sloužil k ocenění ženiny práce a její emancipace, která však byla socialistickým režimem z velké části přetvořena na kolektivní oslavu s propagandistickým podtónem.

6 Žena a móda

Uvolněnější atmosféra šedesátých let se vedle kultury propsala i do světa módy. Narušení oděvních konvencí tak probíhalo souběžně s řadou společenských, sociálních i ekonomických změn. Ve společnosti se naplno projevila sexuální revoluce, cloumaly s ní politické nepokoje, ekologické problémy a svůj podíl měl i rozvoj feministických hnutí. Móda společnosti 70. let začala být smělá a nápaditá, neměla za cíl pouze slepě kopírovat, ale být také vynalézavá. Jednotnost ustoupila ve prospěch kreativity, inovace a svobody. V technologii oděvního průmyslu navíc došlo k velkým pokrokům, to mělo za následek rozvoj sériové produkce. Heslem byla dobrá kvalita a dostupná cena, příkladem mohou být podniky Jitex Písek, Triola Praha, Velveta Varnsdorf či Textilana Liberec. Oděv zdůrazňoval individualitu nositele. Období konce 60. a počátku 70. let pak přineslo do Československa nové materiály a tvary. Oblečení se stalo spotřebním zbožím, zatímco dříve se dbalo především na kvalitu látky a preciznost ušití.²⁰⁷ Národní podnik Textilana jako první podnik v republice začal zpracovávat chemická vlákna.²⁰⁸ O jeho věhlasu se lze přesvědčit v seriálu *My všichni školou povinni* (1984), kde při vystoupení Filipa Povějše za ním na pódiu visí transparent zmiňované firmy, možná i z toho důvodu, že se děj seriálu odehrává právě v Liberci. Novodobá tvorba, konkrétně seriál *Volha* (2023), nabízí pohled do písecké továrny Jitex, kde se natáčí reportáž o práci socialistických žen. Nakonec se z natáčení stane přehlídka spodního prádla, která, jak je v tomto seriálu příznačné, vyvrcholí nespoutanou zábavou.

V dobové studii *Žena v dnešní rodině* (1976) můžeme nalézt několik podkapitol, kde se autorky zabývají problematikou módy. Dle jejich slov zdělila normalizační žena po svých předchůdkyních kromě vedle tradiční role matky a hospodyně také jedno poslání – líbit se. Z této role se nevymanila, ani když začala nosit kalhoty, kouřit, či se jinak odlišovat od představy starých tradic.²⁰⁹ V mnoha ohledech tak docházelo k maskulinizaci ženské módy, jejímž nejvýraznějším rysem bylo nošení kalhot. Dámské kalhoty se staly silným symbolem, vyjadřovaly, že žena je sice onoho jemnějšího pohlaví, ale je zaměstnaná, soběstačná a ví, co od života chce. Dámské kalhoty sice byly známy už ze dřívějších dekad,

²⁰⁷ Petr A. BÍLEK, Blanka ČINÁTLOVÁ, *Tesilová kavalerie. Popkulturní obrazy normalizace*, Příbram 2010, s. 135–136.

²⁰⁸ Konstantina HLAVÁČKOVÁ, *Kytky v popelnici. Společnost a móda v sedmdesátých letech v Československu*, Praha 2007, s. 69.

²⁰⁹ Nina MATULOVÁ, Helena JAROŠOVÁ, *Žena v dnešní rodině*, Praha 1976, s. 76–77.

v průběhu normalizace se ale staly ekvivalentní variantou pro sukně a šaty.²¹⁰ Na základě analýzy dobových filmových a seriálových počínů zastávám názor, že ve filmových a seriálových normalizačních světech přece jen stále ještě převládaly sukně. Kalhoty jsou výrazněji zastoupené až v dílech z 80. let, tedy především v seriálu *My všichni školou povinní* (1984), kde je nosí žáčky osmé třídy nebo pionýrská vedoucí Jana Vychodilová. Oblečení je důležitou rekvizitou vzpomínkového seriálu *Vyprávěj* (2009). Z mé analýzy vyplynulo, že šaty převládaly na veřejnosti i v soukromém prostředí v první polovině sledovaného období. V 80. letech už běžně nosí ženy kalhoty v domácnosti, či v případě babi Běty také třeba na chalupě. Také v průběhu 80. let do zaměstnání ženy stále chodí spíše v šatech či sukních, kalhoty převažují pouze ve školním prostředí. To, že dámské kalhoty nadále vyvolávaly ve společnosti rozsáhlé diskuse můžeme doložit i na stránkách časopisu *Žena a móda*. V devátém čísle z roku 1979 se nachází tento komentář: „Mohou se nám líbit, nebo nemusí. Připusťme však, že si kalhoty oblíbily studentky, učnice i mladé dělnice. (...) Přesto je učitelé a zdravotníci neradi vidí ve školních lavicích.“ Kalhoty totiž byly i na konci 70. let vnímány jako něco problematického.²¹¹

Změny ve společnosti, myšleno ženino zapojení do pracovního procesu, se projeví i v jejím vztahu k péči o osobní krásu. Do dnešních časů přetrvala tradiční představa o ženském zevnějšku. Žena má být pěkná, vzhledná a upravená, a to jak v partnerské dvojici, tak i v pozici matky s dětmi. Normalizační žena si na své „ženské“ potřeby, tj. kosmetické přípravky, líčidla či nejnovější výstřelky módy, již vydělávala sama. Ženy se přestaly cítit provinile kvůli používání líčidel k vylepšení svého zevnějšku, naopak nové pěkné šaty výrazným líčením rády doplnily.²¹² V dobových seriálech a filmech převažuje až na výjimky přirozené líčení. Na základě analýzy tváří nalíčených hereček předpokládám, že byla v módě modrá barva stínů, přirozená řasenka, případně tvářenka. Nicméně ve filmu *Marečku, podejte mi pero* (1976) se výrazně nalíčená studentka večerní školy paní Týfová (Iva Janžurová) pravděpodobně svým zevnějškem snaží dosáhnout i jiných cílů než jen zdárného dokončení studia. Vůči většině ostatních žen ve filmu tak působí účelově velmi kontrastně. Líčení je zde vykresleno jako průvodní jev necudného jednání. Totéž pozorujeme i v případě Alice Povějšové v seriálu *My všichni školou povinní* (1984), kde má na policích různé kosmetické přípravky. Významnou kosmetickou značku v normalizačním Československu představoval Dermacol založený v roce 1967. První produkt byl určen pro

²¹⁰ Petr A. BÍLEK, Blanka ČINÁTLVÁ, *Tesilová kavalérie. Popkulturní obrazy normalizace*, Příbram 2010, s. 135–136.

²¹¹ Konstantina HLAVÁČKOVÁ, *Móda za železnou oponou. Československo 1948–1989*, Praha 2016, s. 88.

²¹² Nina MATULOVÁ, Helena JAROŠOVÁ, *Žena v dnešní rodině*, Praha 1976, s. 76–77.

zakrytí nedokonalostí na pleti, další výrobky sloužily na odličování, vyživování. Oblíbené byly též výrazné tekuté oční stíny. K dalším značkám se řadila tradiční AB kosmetika, Apiko, Neridé či Astrid, který měl dokonce licenci na výrobky zahraničních partnerů, např. Schwarzkopf.²¹³ Období normalizace je charakteristické zvýšenou péčí o zdraví a krásu těla, žádoucí byla štíhlá a opálená postava.²¹⁴ Zájem o krásu můžeme sledovat především u Veroniky ze seriálu *Vyprávěj* (2009), ta si chce ve druhé polovině osmdesátých let založit vlastní kosmetický salon. Podporuje ji v tom také její tchýně „Scarlett“, která v období, kdy její syn Jarda žil s Evou, „nakazila“ zájmem o kosmetiku také ji. Eva s její maminkou i sestrou navštíví kosmetický salon, kde jim jsou aplikovány na obličej různé masky a krémy.

Typickými se stal i fenomén tzv. nákupní turistiky. Lidé z blízkého okolí hranic s Německou demokratickou republikou se vydávali na „pašerácké“ výpravy. Nejbližší obchodní centrum od našich hranic leželo v Drážďanech. Lidé tam nakupovali různé věci, především pak obuv a oděvy. Oficiálně byla módní turistika zakázaná, zakoupené zboží se muselo na hranicích schovávat a záleželo na benevolenci celníka, zda se kontraband dostal přes hranice.²¹⁵ Dobová tvorba si samozřejmě takovou scénu nemohla dovolit natočit, v celém mém sledovaném vzorku jsem se s touto problematikou setkala pouze jednou, a to v seriálu *Vyprávěj* (2009). Jana, Josef a Eva se vydali na nákup právě do zmiňovaných Drážďan. Nakoupí mnoho nového oblečení, do kterého se před hranicemi převléknou. Josef na radu svých spolupracovníků z televize pro jistotu koupí v Německu také karton cigaret, který na hranici předá celníkovi. Ten díky tomu přimhouří oko a auto plné oděvů, obuvi a spotřebičů může zamířit domů.

²¹³ Konstantina HLAVÁČKOVÁ, *Móda za železnou oponou, Československo 1948–1989*, Praha 2016, s. 201.

²¹⁴ Konstantina HLAVÁČKOVÁ, *Kytky v popelnici. Společnost a móda v sedmdesátých letech v Československu*, Praha 2007, s. 138.

²¹⁵ K. HLAVÁČKOVÁ, *Móda ...*, s. 43.

6.1 Módní trendy

Po srpnové okupaci již Československo jen velmi obtížně udržovalo krok se zahraničními trendy také v oblasti módního průmyslu. V obchodech chybělo žádané zboží, lidé v komunistickém Československu místní nabídku porovnávali s oblečením západních turistů a fotkami ze zahraničních. Mnohdy to byl právě jeden z těch impulzů, který podněcoval k vlastní aktivitě a tvorbě. Ženám nezbývalo nic jiného než se snažit zkombinovat to, co sehnaly v obchodech s tím, co si samy přešily, vyrobily, upletly či obarvily.²¹⁶ V divadelním seriálu Fan Medřické *Taková normální rodinka* (1971) se mladší dcera Kačenka chystá na pionýrskou besídku svých synovců v šatech, které si sama ušila. Od ostatních členů velké rodiny dostane samá slova chvály, pouze její manžel Zdeněk si neodpustí poznámku, že Kačka vypadá „jako z cirkusu“. Kačka se následně rozplácí a se slovy, že nad tím strávila hodně času a jiná by za to dala tisíce, odchází.

Domácí výroba oděvu se stala dominující charakteristikou normalizačního odívání. Ženy si mezi sebou vyměňovaly stříhy, které mohly nalézt v různých ženských periodikách. Jejich průvodci se tak staly časopisy jako *Praktická žena*, *Vlasta* či katalogy *Odívání*, které vycházely dvakrát ročně. Postupně se do trafik dostaly i tematické sešity se stříhovou přílohou s názvy *Halenky*, *Móda a škola* či *Sportovní oblečení*.²¹⁷ O tom, že si ženy mezi sebou předávaly stříhy oblečení svědčí seriál *Vyprávěj* (2009). Eva od svého otce Janka dokonce dostane šicí stroj a její byt se stane centrem přešívání pro všechny z rodiny i z přátel. Obchody s látkami ale také švadlenky poskytovaly dostatečnou nabídku a podporu pro vlastní tvorbu. Ženu z módního průmyslu vidíme v seriálu *Muž na radnici* (1976) v postavě druhé Bavorovy ženy. Šikovná normalizační žena si mohla pořídit cokoli, pokud jí na to stačily vlastní schopnosti. Díky výstavbě sídlišť došlo k novému rozvržení sociálních vztahů, co se nedalo koupit v obchodě, dalo se mnohdy sehnat díky spleť sítí rodinných i přátelských známostí. O obrat se následně postaral vznik obchodů Tuzex, který se stal se spojovacím mostem nejen mezi módou z „Východu“ a „Západu“. Měl pokrýt zvýšenou poptávku o módní kousky, nakupovat v něm ale nemohli zdaleka všichni. Zákazníky byli pouze lidé s valutami nebo tuzexovými poukázkami – bony, které se daly získat pouze od tzv. „veksláků“.²¹⁸ Je jisté, že tyto praktiky se příliš nehodilo zobrazovat

²¹⁶ Konstantina HLAVÁČKOVÁ, *Móda za železnou oponou, Československo 1948–1989*, Praha 2016, s. 88.

²¹⁷ Konstantina HLAVÁČKOVÁ, *Kytky v popelnici. Společnost a móda v sedmdesátých letech v Československu*, Praha 2007, s. 59.

²¹⁸ Petr A. BÍLEK, Blanka ČINÁTLOVÁ, *Tesilová kavalerie. Popkulturní obrazy normalizace*, Příbram 2010, s. 136–138.

v dobových dílech. Výjimku v analyzovaném vzorku představuje pouze extravagantní film *Bony a klid* (1987) z konce normalizačního období u nás. Ten představuje „veksláckou“ komunitu explicitně, což pochopitelně v době jeho vydání vyvolalo velký rozruch. S Tuzexem se ale lze setkat v prakticky každém díle natočeném po roce 1989. Například ve filmu *Probudím se včera* (2012) se představitel Petra vydá do Tuzexu, aby si tam mohl nakoupit oblečení, kterým oslní svou lásku Elišku. S veksláky má tu čest také maminka Petra ve filmu *Občanský průkaz* (2010), v Tuzexu se pro svého syna snaží sehnat džíny. V seriálu *Vyprávěj* (2009) je hned několik situací, kde se hrdinové setkávají se světem Tuzexu, například když se Radek snaží zapůsobit na Janu, tak jí koupí svetřík právě tam.

Na počátku 80. let již bylo překonáno pravidlo dělení oblečení podle denní doby a společenské příležitosti. Na první pohled šlo oděv pro volný čas a oděv do zaměstnání odlišit jen výjimečně. V ženské módě se prosadily tři základní linie. Nejprve linie A s rovnými rameny s běžnými průramky značně rozšířená k dolnímu okraji, dále linie obráceného Y – tedy rozšířená ramena, vyznačený pas a lehce tvarované boky. Nakonec také linie písmena X, která byla charakteristická širšími rameny, vyznačeným pasem a sukní rozšířenou k dolnímu okraji. V období, kdy Eva žije v seriálu *Vyprávěj* (2009) u Franců, je móda častým námětem pro diskusi. V jednom díle řeší, že se právě nosí „výrazné vzory, užší pas a vycpaná ramena“, tento díl se odehrává na sklonku 70. let. Diskuse o délce sukně přestala být v období normalizace aktuální. Návrháři se shodli na délce okolo kolen a ve společnosti tato délka již nevyvolávala spory. Nedostatek variant v délce sukní nahrazovaly kalhoty v mnoha typech např. bermudy, tříčtvrteční, zúžené i rovné kalhoty či krátké šortky. V městském prostředí se pak nejvíce prosadil kostým obou typů, tedy kalhotový i se sukní. Nejčastěji byl vyroben z vlny a polyesteru, doplněný halenkou a ozdobený vázačkou či páskem.²¹⁹ To, že kostým byl velmi oblíbeným společenským oděvem dokládají i všechny ženy z dobových seriálů a filmů, které v něm chodí na slavnostnější akce, i v běžný den. Příklad v něm například představitelka Alžběty Čenkové v seriálu *Nemocnice na kraji města* (1977) v den svého nástupu do nové práce. Ve stejném seriálu se postava vrchní sestry Marty v kostýmu dokonce vdává. V elegantních modelech kostýmu spatřujeme i Jiřinu Bohdalovou v roli Jitky Bavorové ze seriálu *Muž na radnici* (1976). Kalhotové či sukněvé kostýmy jsou též výbavou žen i v moderních zobrazeních normalizační reality.

²¹⁹ Konstantina HLAVÁČKOVÁ, *Móda za železnou oponou. Československo 1948–1989*, Praha 2016, s. 206–207.

Zvláštní kategorii zastávalo oblékání do zaměstnání, jež vyžadovala předepsaný speciální oděv. V příručce *Žena v dnešní rodině* (1976) se normalizační ženy mohly dozvědět, že je zcela nemístné upravovat si předepsané uniformy. Autorky se na své čtenářky obrací s dotazem: „Je v pořádku, aby každá prodavačka v samoobsluze měla svůj vlastní plášť?“. Tuto tezi vzápětí vyvrací tím, že stejně vypadající personál působí na půdě obchodu profesionálněji a vkusněji. Stejnokroj prodavaček obchodu je nejvíce patrný ve velkoprodejně seriálu *Žena za pultem* (1977), ve kterém mají všechny ženy stejný plášť. Stejnokroj v silně feminizovaném prostředí sestřiček lze sledovat v seriálech *Nemocnice na kraji města* (1977) a *Sanitka* (1984), ženy mají modré šaty s bílou zástěrou a bílým čepcem. Profesionálně měly působit i ženy v ostatních zaměstnáních, např. v administrativě, školství, či dokonce na vedoucích pozicích. Tam měly ženy dbát především na originalitu ve spojení s profesionalitou.²²⁰ Do prostředí normalizační školy detailně nahlíží seriál *My všichni školou povinní* (1984). Většina členek učitelského sboru chodí do práce oblečena ve zmiňovaných kostýmech, převážně v kombinaci se sukní, či v šatech. Postava paní učitelky se na část děje objeví i ve filmu *Jak vytrhnout velrybě stoličku* (1977), kde je paní učitelka v podání Gabriely Vránové elegantně oblečena v sukni a halence. Sukni s trikem má i paní učitelka Zíková ve večerní škole v legendárním filmu *Marečku, podejte mi pero* (1976). Pohled do školního prostředí okem soudobé kamery nabízí záběry na upravené ženy převážně v šatech či v kostýmech. Důkazem může být film *Občanský průkaz* (2010), kde na paní učitelce Pivoňkové můžeme vidět, jak se do práce snaží být decentně ale zároveň módně oblečená.

²²⁰ Nina MATULOVÁ, Helena JAROŠOVÁ, *Žena v dnešní rodině*, Praha 1976, s. 82–83.

6.2 Obchodní domy, prodejny

V roce 1965 došlo k začlenění všech obchodních domů do oborového podniku „Obchodní domy“. Tato společnost vypracovala dlouhodobou koncepci, která vycházela ze znalosti aktuálních světových módních trendů. V období normalizace se státní orgány soustředily na vybudování nových obchodních domů, také na rozšiřování sítě Prioru, družstevních obchodních center a specializovaných prodejen. Přelomový byl rok 1975, kdy v Praze zahájil činnost tehdy největší obchodní dům Kotva, o několik měsíců později následovalo zahájení provozu v obchodním domě Máj. Otevření obchodního domu Kotva se věnuje jeden celý díl seriálu *Vyprávěj* (2009), kde se babi Běta o jeho otevření dočítá v dobovém tisku časopisu *Vlasta*. Dobová reportáž, která je součástí každého dílu zmiňovaného seriálu dokládá, že se v Kotvě dalo sehnat veškeré zboží, především pak technické výrobky té doby jako rádia či televize. Po celé období 70. a 80. let se vnitřní obchod potýkal s mnoha problémy. Domácí výroba ani dovoz ze zahraničí nebyly schopné pokrýt poptávku některých specifických druhů zboží. Neméně důležitým článkem v procesu zásobování trhu byla i výrobní družstva, nejznámější byla Drutěva, dále Snaha Jihlava či Modela Pardubice.²²¹ V dílech původních normalizační tvorby se záběry na velké obchodní domy nevyskytují. V seriálu *Muž na radnici* (1976) se prostředí módního průmyslu promítá do postavy druhé Bavorovy ženy Jitky, která nejprve pracuje v tamější prodejně textilu ve Starém Kunštátě, následně pak i ve vedlejší městě Hradci.²²²

Obchody přes veškeré snahy byly neustále špatně zásobeny. Platilo tak nepsané pravidlo, že pokud si chce žena pořídit něco nového a módního, musí si to sama ušít, případně kontaktovat domácí švadlenu či Oděvní službu.²²³ Z úst ženských protagonistek ze seriálu *Vyprávěj* (2009) se ale dozvídáme, že přešívání mimo domov se v některých případech mohlo velmi prodražit. I z toho důvodu se ženy spoléhaly především samy na sebe či na své blízké. Úsměvně tak může působit scéna, ve které Hynek přijde do společnosti v novém svetru, zatímco jeho přítelkyně Katarína se ráda pochlubí právě tím, že ho upletla z rozpáraných ponožek.

²²¹ Konstantina HLAVÁČKOVÁ, *Móda za železnou oponou. Československo 1948–1989*, Praha 2016, s. 100–103.

²²² Některé scény byly doopravdy natočené v Hradci Králové, v poslední scéně právě ze salonu Jitky Bavorové, lze spatřit záběr na Masarykovo náměstí. Její prodejna se nachází nedaleko Filozofické fakulty Univerzity Hradec Králové na Švehlově ulici.

²²³ Konstantina HLAVÁČKOVÁ, *Kytky v popelnici. Společnost a móda v sedmdesátých letech v Československu*, Praha 2007, s. 63.

Závěr

Cílem předkládané práce bylo představit proměňující se obraz ženy během období normalizace v různých sociálních rolích a tematických celcích. Analýza a následná komparace vycházela z české, respektive československé seriálové a filmové tvorby. Normalizační tvorba s sebou nese svá specifická rizika spojena především se zatížením režimu a agitačním předpokladem pro zhotovení daných děl, především pak seriálů. Pokud divák pracuje s touto skutečností a dokáže skrz glorifikování režimu nahlédnout do mezilidských vztahů, může mu takový seriál či film posloužit jako dobrá sonda do dějin normalizační každodennosti. Počiny polistopadové produkce bývají často zatíženy (n)ostalgickým prvkem a typickým rozlišením na „my a oni“, v rovině hledání kolektivní a individuální identity. Tímto rozdělením je zde automaticky vedena dějová linka, ve které se hrdinové otevřeně vyrovnávají s komunistickým režimem. Tvorba po roce 1989 je nicméně velmi pestrá a k normalizační době se zejména filmy vrací především v návaznosti na zásadní historickou událost či představení problematiky dané sociální skupiny v antagonistickém vztahu s režimem. Zobrazení každodennosti jako takové je pak vedlejším prvkem, které je ale neméně důležitým svědectvím o dané době, především kvůli množství původních rekvizit a kostýmů, na který je kladen velký důraz. Výjimku tvoří pouze seriál *Vyprávěj* (2009), který se i díky svému rodinnému charakteru a vzpomínání na dobu nedávnou s přesahem do současnosti, stal fenoménem napříč generacemi.

Obraz ženy je v bakalářské práci rozčleněn do čtyř tematických okruhů. První tematický celek s názvem „žena a rodina“ nastiňuje problematiku týkající se manželství a mateřství. Manželství si v období normalizace prošlo značnou proměnou, manželé se brali na základě dobrovolně vzniklých sňatků a celá instituce procházela demokratizací. Manželka se po právní stránce stala rovnocennou manželovi, aby se ale tyto zákony začaly uskutečňovat v praxi, muselo (a v mnoha případech stále musí) dojít k odstranění stereotypů a předsudků. Jedním z nich je přetrvávající stigma spojené s neprovdanou těhotnou ženou. I z toho důvodu do manželství často vstupovali lidé velmi mladí, bez jakéhokoliv zázemí a většího rozmyslu. Tato situace pak měla za následek velkou rozvodovost, které se tehdejší režim snažil předejít zřízením manželských poraden. Pohledem normalizační kamery byl sňatek stále něčím velmi důležitým. V dobových záběrech se o svatbě často mluví a například v Dietlově seriálu *Žena za pultem* (1977) svateb během dvanácti dílů proběhne hned několik. Moderní zobrazení zatížené soudobým úpadkem institutu manželství reflektuje více současný pohled na uzavírání sňatků, a proto na něj není kladen větší důraz.

Fenoménem normalizace se stala zmiňovaná rozvodovost. Ženy i díky zapojení do pracovního procesu mohly dosáhnout finanční nezávislosti a možná i v tomto důsledku nebyly ochotné akceptovat nevěru či jiné manželské obtíže. Rozvod se stal častým motivem většiny analyzovaných děl a pro občany byl běžnou záležitostí. Velkou zátěž ale rozvod stále představoval pro děti. Většinou děti získala do péče právě matka, což dokládá také analyzovaná filmová i seriálová tvorba. Zmíněné faktory měly za následek i to, že více než polovinu žádostí o rozvod podávaly právě ženy. V dobovém zobrazení je modelovým příkladem rozvod manželů Joklových ze seriálu *My všichni školou povinní* (1984). Manželské krize jsou častou zápletkou i v moderním pohledu na normalizaci, sondu do nich i s psychologickým pozadím vhodně vykresluje seriál *Vyprávěj* (2009). Velkým politickým tématem byla porodnost, která se ve vztahu k ženské otázce objevuje v seriálové i filmové tvorbě. Propopulační politika vrcholila v polovině 70. let, charakteristická je finančními i materiálními příspěvky pro mladé rodiny. Ač došlo k navýšení porodnosti jako takové, ženy stále zůstávaly průměrně u dvou potomků. Věrně tomu odpovídá analyzovaná dobová tvorba, kde se více než dvě děti převážně nevyskytují. Porodnost a péče o novorozence je jedním ze sledovaných aspektů v seriálu *Nemocnice na kraji města* (1977). Novodobá tvorba nabízí i pohled na vícečlenné rodiny, takových rodin ale není zachyceno mnoho, protože to nebylo běžným jevem.

Stejně tak důležitá je i otázka intimního života, který během 70. a 80. let minulého století prošel bouřlivým vývojem. Samotný pohlavní styk již nesloužil pouze k plození dětí, ale stal se přirozenou součástí lidských životů. S tím související rozvoj antikoncepce, který však není ve větší míře v analyzovaných dílech zobrazen, s sebou přinesl rozvolnění a ztrátu strachu z nechtěného otěhotnění mimo manželství. Nevěra je proto častým motivem ve sledovaných filmech a seriálech napříč časem, liší se ale zobrazení aktu jako takového. V dobových seriálech je znázorněn prudérnějším způsobem, často tedy spíše jen naznačen, protože tehdejší divák měl od těchto scén jiná očekávání než ten současný. Výjimku představuje dílo režisérky Věry Chytilové, v němž je pohled na sexualitu velmi přímý. Svoji otevřeností se v mnohém podobá modernímu zobrazení, pravděpodobně nejvíce tematizovaná je nevěra v seriálech *Volha* (2023) a *Vyprávěj* (2009). Neméně podstatné je zobrazení interrupce, které se na rozdíl od antikoncepce dostalo větší pozornosti. V analyzovaných seriálech vidíme dobový i současný pohled na interrupční komisi, která se stala nepříjemným fenoménem v oblasti ženského intimního světa. Sezení před komisí pro ženu představovalo potupný rituál, kterým si musela projít a často ji poznamenal po zbytek života. Verdikt interrupční komise pak záležel i na jejím osazenstvu.

V analyzovaných dílech se setkáváme s několika verdikty pro a se dvěma verdikty proti. Často záleželo na malých detailech a zvolených větech při odpovídání na klíčové otázky.

Život ženy formovala nejen její soukromá a intimní sféra, ale pochopitelně také oblast veřejné sféry. V této souvislosti je důležité zmínit pojmy jako horizontální a vertikální diskriminace. Horizontální diskriminace se týká zaměstnanosti žen v určitých odvětvích, vertikální pak výše jejího postavení. Většina žen si v této době musela položit otázku, zda věnuje „nejlepší léta“ svého života budování kariéry nebo mateřství. Socialistická společnost se toto dilema snažila vyřešit sítí jeslí a školek, formou finančních příspěvků a výhodných manželských půjček. Z důvodu klesající populační křivky bylo potřeba, aby ženy měly děti. Po nástupu žen z mateřské dovolené zpět do pracovního procesu se ale objevil další problém, který s sebou přinesl změnu týkající se reorganizace ženského volného času, tedy problém tzv. „druhé směny“. Dvojití zatížení žen se z analýzy dobových seriálů a filmů jeví jako něco přirozeného. Každá zobrazovaná žena bere na svá bedra tento dvojitý záprah a vše zvládá s naprostou grácií. Největší agitaci v tomto ohledu měl jistě za cíl seriál *Žena za pultem* (1977). Zajímavé srovnání se nabízí i v případě manželského páru Sovových v seriálu *Nemocnice na kraji města* (1977). Přestože oba vykonávají stejně náročnou profesi, tak na ženu po práci ještě čeká vaření a úklid, muž se naopak stává v domácnosti pasivním. Novodobé reflexe zatížené naopak dnešním pohledem na demokratickou rodinu ukazují ženy, které si na dvojití zatížení stěžují, považují ho za nutnost, ale současně také jako povinnost. Případně se snaží zapojit muže do chodu domácnosti, nejvýrazněji se to děje v seriálu *Vyprávěj* (2009). Věrně je v dobových i současných analyzovaných dílech zobrazena zmiňovaná horizontální diskriminace. Prostředí školy, nemocnice či obchodu zůstává převážně ženskou sférou. Odpovídající době je zachována také vertikální diskriminace, ženy na vedoucích pozicích v obou sledovaných obdobích nespatřujeme, výjimkou jsou ředitelky školských zařízení. Dobová propaganda se snažila o zvýšení kvalifikace žen, s mnoha případy ale česká kinematografie nepracuje. Nelze opomenout fenomén spjatý se zapojením žen do pracovního procesu, tedy Mezinárodní den žen. Důkazem jeho živého obrazu je zobrazování tohoto svátku napříč časem. V dobové tvorbě je zatížen socialistickou ideologií, v novodobém provedení se ukazuje pravá tvář jinak politicky propagovaného svátku. Podstata oslavy ženské práce však zůstává nezměněná.

V návaznosti na výše uvedené je neméně důležitá i otázka módy, která se obvykle poměrně výrazně promítá v dobové i současné filmové a seriálové tvorbě. Velkým fenoménem se kvůli nedostatku zboží v obchodech stalo domácí šití a přešívání. Tyto jevy jsou čteně zastoupeny ve většině analyzovaných seriálových i filmových dílech. V dobové reflexi po většinou absentuje zmínka o nakupování bonů od „veksláků“ či nákupní turistika za hranice Československé socialistické republiky. Téma „vekslácké“ komunity blíže přibližuje z analyzovaných děl pouze film *Bony a klid* (1987), který svými interpretacemi tehdejších poměrů nezapadá do charakteristik normalizační tvorby. Tato oblast je naopak výrazně zobrazena okem současné kamery, vzhledem k tomu, že to byl výrazný emblém celého období normalizace. Tím, že se módní trendy často vracejí a opakují, tak je pro divákovo oko především v současných interpretacích móda velkým lákadlem a možným zdrojem inspirace. Porevoluční počiny české kinematografie si dávají záležet na vzhledu postav, aby co nejvíce odpovídal tehdejším poměrům. V porovnání s normalizační tvorbou ale současné kostýmy působí barevnějším a idealizovanějším dojmem, právě v důsledku, že je na ně brán větší zřetel. V obou sledovaných obdobích se ale kostýmy drží tehdy probíhajících trendů, ženy vyskytující se ve tvorbě 70. let jsou často k vidění v šatech a sukních. Vzhledem k postupujícím trendům se v průběhu 80. let do ženského šatníku více dostávaly kalhoty či kalhotové kostýmy. S tím koresponduje také kostýmová výprava v seriálu *Vyprávěj* (2013), který pokrývá období od poloviny 60. let až na počátek 21. století.

Jádro mého analyzovaného vzorku se opírá o seriály vzniklé v 70. letech minulého století, mám na mysli především díla Jaroslava Dietla, a to tedy seriály *Žena za pultem* (1977) či *Nemocnice na kraji města* (1977). Společenskou sondu do 80. let minulého století mi poskytl seriál *My všichni školou povinní* (1984). Dobové filmy jsem se snažila vybírat podle děje a prostředí, které jsem chtěla spatřit zachycené prostřednictvím normalizační kamery. Největší přínosem mi byly filmy režisérky Věry Chytilové či filmové komedie Marie Poledňákové. Problematictější byl kritický výběr analyzovaných děl natočených po roce 1989. V tomto případě komparace probíhala převážně se seriálem *Vyprávěj* (2009), případně pak se seriálem *Volha* (2023). Filmy se často zobrazováním pouhé každodennosti nezabývají. Nejvíce reflexí v tomto ohledu poskytl film *Občanský průkaz* (2010).

Charakteristické rysy se pojí s rozdílným analyzováním filmového a seriálového díla. Hlavním rozdílem je především délka sledovaného vzorku, filmy nabízejí kratší minutáž, a proto musí být celá zápleтка vyřešena mnohem rychleji než v případě seriálů. Dle mého soudu je u filmů kladen větší důraz na určité záběry a konkrétní pohnutky postav, které pak vedou k rychlejšímu spádu děje. Naopak seriálové tvorba nabízí větší manipulační prostor, ve kterém jsou často rozpracovány charaktery postav na základě jejich postupného vývoje v průběhu seriálu. Také se zde pak vyskytují i na první pohled nepodstatné detaily, které ale mají tu schopnost perfektně dokreslit scénu pro zkoumání dějin každodennosti.

V předkládané práci jsem realizovala analýzu dobových i současných audiovizuálních pramenů, konkrétně seriálů a filmů, zabývajících se obdobím normalizace. Sledované seriály podléhaly kritickému výběru, důležité bylo především zobrazení proměňující se role ženy na základě výrazné ženské seriálové či filmové postavy. Nicméně z množství vyprodukované tvorby v normalizačním období nešlo z časových i obsahových důvodů práce pokrýt veškerá díla týkající se normalizační každodennosti. Ve všech vybraných sledovaných dílech byla zkoumána proměňující se role ženy tematizovaná do čtyř základních kapitol. Následná komparace proběhla jak mezi jednotlivých časovými obdobími, tak i v souvislosti se sociologickými studiemi. Audiovizuální materiály tvořily, a stále tvoří, velice cenný zdroj historického poznání a podílejí se významnou mírou také na historickém vědomí a paměti. V souvislosti se sociologickým výzkumem dokáží podrobně popsat obraz daného období a každodenní život jednotlivých aktérů. Práce může posloužit jako náhled do této problematiky, nicméně má také didaktický potenciál, na který lze v budoucnu navázat případný další výzkum.

Seznam použitých pramenů a literatury

1. Sledované filmy a seriály

Seriály

- Taková normální rodinka [TV seriál]. Režie Jaroslav Dudek. Československo, 1971.
- Muž na radnici [TV seriál]. Režie Evžen Sokolovský. Československo, 1976.
- Nemocnice na kraji města [TV seriál]. Režie Jaroslav Dudek. Československo, 1977.
- Žena za pultem [TV seriál]. Režie Jaroslav Dudek. Československo, 1977.
- Plechová kavalerie [TV seriál]. Režie Jaroslav Dudek. Československo, 1979.
- My všichni školou povinní [TV seriál]. Režie Ludvík Ráža. Československo, 1984.
- Sanitka [TV seriál]. Režie Jiří Adamec. Československo, 1984.
- Velké sedlo [TV seriál]. Režie František Mudra. Československo, 1986.
- Vyprávěj [TV seriál]. Režie Biser A. Arichtev. Česká republika, 2009.
- Hořící keř [TV seriál]. Režie Agnieszka Holland. Česká republika, 2013.
- Volha [TV seriál]. Režie Jan Pachtl. Česká republika, 2023.

Filmy

- Jáchyme, hoď ho do stroje [film]. Režie Oldřich Lipský. Československo, 1974.
- Holky z porcelánu [film]. Režie Juraj Herz. Československo, 1974.
- Den pro mou lásku [film]. Režie Juraj Herz. Československo, 1976.
- Léto s kovbojem [film]. Režie Ivo Novák. Československo, 1976.
- Marečku, podejte mi pero [film]. Režie Oldřich Lipský. Československo, 1976.
- Zítřka to roztočíme, drahoušku [film]. Režie Petr Schulhoff. Československo, 1976.
- Hra o jablko [film]. Režie Věra Chytilová. Československo, 1977.
- Jak vytrhnout velrybě stoličku [film]. Režie Marie Poledňáková. Československo, 1977.

Jak dostat tatínka do polepšovny [film]. Režie Marie Poledňáková. Československo, 1978.

Panelstory aneb Jak se rodí sídliště [film]. Režie Věra Chytilová. Československo, 1979.

Kopretiny pro zámeckou paní [film]. Režie Josef Pinkava. Československo, 1981.

Bony a klid [film]. Režie Vít Olmer. Československo, 1987.

Díky za každé nové ráno [film]. Režie Milan Šteinler. Česká republika, 1994.

Báječná léta pod psa [film]. Režie Petr Nikolaev. Česká republika, 1997.

Pupendo [film]. Režie Jan Hřebejk. Česká republika, 2003.

Občanský průkaz [film]. Režie Ondřej Trojan. Česká republika, 2010.

Probudím se včera [film]. Režie Miloslav Šmídmajer. Česká republika, 2012.

Učitelka [film]. Režie Jan Hřebejk. Česká republika, Slovensko, 2016.

2. Odborná literatura

BAUEROVÁ Jaroslava, BÁRTOVÁ, Eva, *Proměny ženy v rodině, práci a ve veřejném životě*, Praha 1987.

BÍLEK, Petr A., ČINÁTL OVÁ, Blanka, *Tesilová kavalerie. Popkulturní obrazy normalizace*, Praha 2010.

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

ČINÁTL Kamil, PINKAS, Jaroslav, a kol., *Dějiny ve filmu. Film ve výuce dějepisu*, Praha 2014.

ČINÁTL, Kamil, *Naše česká minulost aneb jak vzpomínáme*, Praha 2014.

ČULÍK, Jan, *Jací jsme. Česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let*, Brno 2007.

DUDOVÁ, Radka, *Interrupce v České republice. Zápas o ženská těla*, Praha 2012.

FOSTER, Thomas C., *Jak číst film. Cinefilův průvodce po světě pohyblivých obrázků*, Brno 2017.

FRANC, Martin *O ženách za pultem*, in: Miroslav Vaněk a Lenka Krátká (edd.), *Příběhy (ne)obyčejných profesí, Česká společnost v období tzv. normalizace a transformace*, Praha 2014, s. 381–417.

GRACLÍK, Miroslav, NEKVAPIL, Václav, *Žena za pultem. Příběh legendárního seriálu a jeho hrdinů*, Praha 2014.

HAVELKOVÁ, Hana, OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (edd.), *Vyvláštěný hlas. Proměny genderové kultury české společnosti 1948–1989*, Praha 2015.

HLAVÁČKOVÁ, Konstantina, *Kytky v popelnici. Společnost a móda v sedmdesátých letech v Československu*, Praha 2007.

HLAVÁČKOVÁ, Konstantina, *Móda za železnou oponou. Československo 1948–1989*, Praha 2016.

HOLÝ, Ladislav, *Malý český člověk a skvělý český národ. Národní identita a postkomunistická transformace společnosti*, Praha 2010.

JECHOVÁ, Květa, *Postavení žen v Československu v období normalizace*, in: Oldřich Tůma – Tomáš Vilímek (edd.), *Česká společnost v 70. a 80. letech: sociální a ekonomické aspekty*, Praha 2008, s. 176–246.

KALINOVÁ, Lenka, *K sociálním dějinám Československa v letech 1969–1989*, Praha 1999.

KOPAL, Petr, *Film a dějiny 4. Normalizace*, Praha 2014.

LIŠKOVÁ, Kateřina, *Politika touhy. Sex a věda v komunistickém Československu*, Brno 2022.

MALÝ, Ivan a kol., *Česká společnost a kultura v osmdesátých letech dvacátého století*, Praha 2015.

MATĚJKOVÁ, Jolana, *Jaroslav Dietl. Tajemství vypravěče*, Praha 2009.

MATULOVÁ, Nina, JAROŠOVÁ, Helena, *Žena v dnešní rodině*, Praha 1976.

MOC, Jiří, *Seriály od A do Z. Lexikon českých seriálů*, Praha 2009.

MONACO, James, *Jak číst film. Svět filmů, médií, a multimédií, umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*, Praha 2004.

PINKAS, Jaroslav, *Jak vzpomínáme na normalizace. Obrazy normalizační minulosti ve filmu*, Praha 2020.

PTÁČEK Luboš, KOPAL, Petr a kol., *Film a dějiny 6 Post–komunismus. Proměny českého historického filmu po roce 1989*, Praha 2016.

PTÁČEK, Luboš, *Panorama českého filmu*, Praha 2000.

SCHINDLER-WISTEN, Petra, *Pozor, vizita!*, in: Miroslav Vaněk a Lenka Krátká (edd.), *Příběhy (ne)obyčejných profesí, Česká společnost v období tzv. normalizace a transformace*, Praha 2014, s. 419–459.

SMETANA, Miloš, *Televizní seriál a jeho paradoxy*, Praha 2000.

SRNCOVÁ, Eliška, *Intimní holení: vyjednávání normální podoby ženského těla*, bakalářská práce, Fakulta sociálních studií Masarykovy univerzity, Brno 2018.

WAGNEROVÁ, Alena, *Žena za socialismu. Československo 1945–1974 a reflexe vývoje před rokem 1989 a po něm*, Praha 2017.

3 Internetové zdroje

Český statistický ústav. Online. 2026. Dostupné z: <https://csu.gov.cz/domov>. [cit. 2026-04-08].

Kronika orgasmu. Online. 2022. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/14708002300-kronika-orgasmu/>. [cit. 2026-04-09].

Paměť žen. Online. Dostupné z: <https://www.pametzen.cz>. [cit. 2026-04-08].

Seznam obrazových příloh

Obrázek 1. – Pravděpodobně nejvíce pobuřující scéna za seriálu *Žena za pultem* (1977). Na obrázku se nachází Anna Holubová v podání Jiřiny Švorcové společně s přítelem Karlem Brožem (Petr Haničinec). Jedním z cílů převážně agitačního normalizačního seriálu bylo také ukázat, že i žena po čtyřicítce a rozvodu má právo zažívat lásku.

Obrázek 2. – Ukázka maskulinního prostředí, též vertikální i horizontální diskriminace, na příkladu nemocnice ze seriálu *Nemocnice na kraji města* (1977). Alžběta Čeňková v podání Elišky Balzerové byla při svém nástupu na oddělení primářem Sovou st. (Ladislav Chudík) zpochybněna jen díky svému pohlaví. Ženy se v nemocnici nacházely převážně na pozicích zdravotních sester.

Obrázek 3. – Ukázka naopak téměř femininního prostředí ve školách. V seriálu *My všichni školou povinní* (1984) se ve školním kabinetu objevovali během celého školního roku pouze tři kantoři. Z toho pedagog František Lamač (Jiří Sovák) byl nucen vlivem zhoršujícího se stavu školu opustit. Jeho následovníkem se stal mladý kantor Michal Karfík v podání Miroslava Vladyky.

Obrázek 4. – Obdobnou situaci lze sledovat i ve filmu ze školního prostředí od režiséra Ondřeje Trojana – *Občanský průkaz* (2010). Učitelský sbor je z většiny tvořen právě ženami, v čele školy dokonce taktéž stojí ředitelka v podání Jany Šulcové. Na takovém to případě lze vidět výjimku, co se vertikálního rozdělení týče, ženy v podání ředitelek škol či školek byly na těchto pozicích obvyklé.

Obrázek 5. – Přesívání oblečení bylo normalizačním fenoménem. Kvůli nedostatku zboží a látek byla většina žen odkázána na svoji zručnost, případně na kamarádky či domácí švadleny. V seriálu *Vyprávěj* (2009) funguje komunita žen podle socialistické reality. Ženy si zde vyměňují stříhy a navzájem si vypomáhají.

Obrázek 6 – Na posledním obrázku se nachází záběr na potratovou komisi, v tomto případě konkrétně ze seriálu *Vyprávěj* (2009). Potratové komise se staly sdíleným traumatickým zážitkem pro generaci normalizačních žen. Většinou šlo o potupnou a do soukromí zasahující událost, která nemusela dopadnout podle jejich přání.



Obrázek 1. – Ze seriálu *Žena za pultem* (1977). Režie Jaroslav Dudek.



Obrázek 2. – Ze seriálu *Nemocnice na kraji města* (1977). Režie Jaroslav Dudek.



Obrázek 3. – Ze seriálu *My všichni školou povinní* (1984). Režie Ludvík Ráža.



Obrázek 4. – Z filmu *Občanský průkaz* (2010). Režie Ondřej Trojan.



Obrázek 5. – Ze seriálu *Vyprávěj* (2009). Režie Biser A. Arichtev.



Obrázek 6. – Ze seriálu *Vyprávěj* (2009). Režie Biser A. Arichtev.