

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Normalizační seriály

**E. Sokolovského realizované podle dochovaných
scénářů J. Dietla ve Spisovém archívu České televize.
Komparativní a ideologická analýza.**

Normalization series of Evžen Sokolovský realised according
preserved scenarios of J. Dietl in Spisový archív České televize.
Comparative and ideological analyses.

Barbora Foglová

Filmová věda – Historie

5. ročník

Vedoucí práce: doc. Mgr. Zdeněk Hudec, PhD.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci napsala sama s použitím uvedených zdrojů.
Ráda bych poděkovala za rady a cenné připomínky doc. Mgr. Zdeňku Hudcovi, PhD.,
a rodině a blízkým za neutuchající podporu.

.....

Barbora Foglová

OBSAH

1. ÚVOD.....	5
1. 1. METODOLOGICKÉ POSTUPY	6
1. 2. VYHODNOCENÍ LITERATURY	11
1. 3. ČLENĚNÍ PRÁCE	18
2. ZÁKLADNÍ INFORMACE O SERIÁLOVÉ TVORBĚ.....	22
1. 1. NEJMLADŠÍ Z RODU HAMRŮ 1975	23
1. 2. INŽENÝRSKÁ ODYSEA 1979	29
1. 3. OKRES NA SEVERU 1980	36
3. IDEOLOGICKÁ ANALÝZA NORMALIZAČNÍCH SERIÁLŮ.....	41
3. 1. IDEOLOGICKÁ ANALÝZA - NEJMLADŠÍ Z RODU HAMRŮ	44
3. 1. 1. HISTORICKÉ OKAMŽIKY	44
3. 1. 2. OBRAZY PRÁCE A PRACOVNÍHO PROSTŘEDÍ	47
3. 1. 2. 1. <i>Dobry rolnik a dobry clovek?</i>	49
3. 1. 2. 2. <i>Vesnice a mesto</i>	52
3. 1. 2. 3. <i>Bratři Hamrové</i>	54
3. 1. 3. KOMUNISMUS A JINÉ - ISMY	58
3. 1. 3. 1. <i>Období krátkého kapitalismu</i>	59
3. 1. 3. 2. <i>Období komunismu</i>	62
3. 2. IDEOLOGICKÁ ANALÝZA - INŽENÝRSKÁ ODYSEA.....	65
3. 2. 1. OBRAZY PRÁCE A PRACOVNÍHO PROSTŘEDÍ	65
3. 2. 2. OBRAZY KAPITALISMU	69
3. 2. 3. OBRAZY KOMUNISMU.....	72
3. 2. 3. 1. <i>Sebekritika a její významové konotace</i>	72
3. 2. 3. 2. <i>Symboly KSČ</i>	74
3. 2. 3. 3. <i>Represe</i>	75
3. 3. IDEOLOGICKÁ ANALÝZA – OKRES NA SEVERU	77
3. 3. 1. OBRAZY PRÁCE A PRACOVNÍHO PROSTŘEDÍ	77
3. 3. 3. OBRAZY MINULOSTI A DEMOKRATIZACE 1968.....	81
3. 3. 2. OBRAZY KAPITALISMU	86
3. 3. 4. OBRAZY KOMUNISMU.....	88
3. 3. 4. 1. <i>Sebekritika a její významové konotace</i>	89
3. 3. 4. 2. <i>Symboly KSČ</i>	91
3. 3. 4. 3. <i>Represe</i>	93

4. KOMPARATIVNÍ ANALÝZA - NEJMLADŠÍ Z RODU HAMRŮ	95
4. 1. TELEVIZNÍ SERIÁL A SCÉNÁŘ	95
4. 2. VELKÉ A MALÉ ODLIŠNOSTI	96
5. KOMPARATIVNÍ ANALÝZA - INŽENÝRSKÁ ODYSEA	106
5. 1. TELEVIZNÍ SERIÁL A SCÉNÁŘ	106
5. 2. VELKÉ A MALÉ ODLIŠNOSTI	107
5. 2. 1. <i>Nákresy a vpisy asistentky režiséra Jany Švábové</i>	116
6. KOMPARATIVNÍ ANALÝZA – OKRES NA SEVERU	119
6. 1. TELEVIZNÍ SERIÁL A SCÉNÁŘ	119
6. 2. VELKÉ A MALÉ ODLIŠNOSTI	120
7. ZÁVĚR	130
POUŽITÁ LITERATURA	136
POUŽITÉ ČLÁNKY A STUDIE	138
POUŽITÉ ELEKTRONICKÉ ZDROJE	140
POUŽITÉ PRIMÁRNÍ PRAMENY	141
PŘÍLOHY	142
SUMMARY	144

1. ÚVOD

Téma diplomové práce spočívá v analytickém rozboru třech seriálů – *Nejmladší z rodu Hamrů*, *Inženýrská odysea* a *Okres na severu* režiséra Evžena Sokolovského a scénáristy Jaroslava Dietla, jejichž scénáře se dochovaly jako jediné ve Spisovém archívu České televize. Jedná se o seriály, které byly natočeny v období druhé poloviny sedmdesátých let a začátku let osmdesátých, tedy v období, kdy v Československé republice probíhala takzvaná normalizace. Analytický rozbor bude veden skrze komparativní a ideologickou analýzu. Komparace bude probíhat především mezi původními scénáři, jejich různými verzemi (pokud se dochovaly) a výslednou formou v podobě seriálu, který divák mohl sledovat na obrazovkách Československé televize (dále jen ČST). Ideologická analýza bude důkladně aplikována na jednotlivé seriály, ve kterých autorka zhodnotí ideologické prvky vládnoucí komunistické strany.

Jaroslav Dietl se stal významnou osobností československé televizní tvorby již v jejích počátcích a přes veškeré nesnáze¹ jí zůstal až do konce svého života, respektive i po jeho náhlé smrti roku 1985. Jeho seriály dodnes vidíme na televizních stanicích, a přestože již nyní nedosahují takové sledovanosti jako při jejich premiérovém vysílání², jsou stále velmi oblíbené³. Dle autorčina názoru to poukazuje na kvalitu jeho scénáristické tvorby, jež je do určité míry nadčasová – je určena pro různé věkové kategorie a také je to jistý odkaz na minulost, která by neměla být zapomenuta. Dietl napsal

¹ Jaroslav Dietl byl vyloučen ze strany na základě jeho chování v roce 1968. Z ČST musel odejít. Posléze i z Barrandova.

² Seriály Jaroslava Dietla měli 80-90% sledovanost ve své době.

³ O tom svědčí jejich stálé opakování v televizním programu – pokud by o to diváci neměli zájem, televizní stanice by je již dávno přestaly ve svém programu uvádět.

scénáře či se na nich spolupodílel přibližně k dvaceti šesti seriálům, které ČST vysílala od konce padesátých let. Jejich úspěšnost byla kolísavá, z těch známějších jmenujme alespoň některé: *Byli jednou dva písaři* (1972), *Slovácko sa nesúdí* (1975-1984), *Nejmladší z rodu Hamrů* (1975), *Žena za pultem* (1977), *Nemocnice na kraji města* (1978-1981), *Malý pitaval z velkého města* (1982-1986).

Cílem práce, jak z názvu vyplývá, je ideologická a komparativní analýza seriálů dvou významných tvůrců normalizační doby. Tato analýza si klade za úkol podívat se skrze dochované scénáře, jak, a zdali vůbec, docházelo ke změně původních Dietlovských scénářů, zjistit, kým byly upravovány a proč. Dále prozkoumat, jak se státní ideologie promítala do seriálové tvorby na konkrétních případech, nalézt společné ideologické rysy, ale také ty, které se v jednotlivých seriálech objevují samostatně, tedy zjistit, jestli docházelo v daných letech k unifikované úpravě ideologického pojetí či nikoli.

1. 1. Metodologické postupy

Dva nejdůležitější metodologické postupy jsou již avizovány v názvu práce. Jsou jimi komparativní a ideologická analýza. Ideologická analýza a její metodologické přístupy dosud nebyly na poli filmové teorie jednoznačně stanoveny. Během dvacátého století prošla určitým vývojem – věnovalo se jí několik významných teoretiků, filozofů a sociologů.⁴ Přesto dodnes ideologická analýza nemá všeobecně uznávanou platformu, terminologii a východiska, která lze při její aplikaci uplatňovat. Je tedy nutné zvolit vhodnou metodologii, kterou je možné aplikovat na československé poměry období

⁴ Karl Marx, Louis Althusser, Antonio Gramsci, Fredric Jameson.

normalizace, neboť jak poznamenává Reifová, většina teoretických úvah o ideologické analýze, je určena pro západní svět, nikoli pro postkomunistické země.⁵

V České Republice se ideologické analýze, a to konkrétně v případě Dietlových seriálů, věnuje Petr Bednařík a Irena Reifová. Právě studie Reifové bude významná pro metodologické ukotvení diplomové práce. Ve své stati, zabývající se ideologickou analýzou *Synů a dcer Jakuba skláře*, hovoří o takzvané strukturalistické analýze ideologie, která bude doplněna v menší míře i narativní analýzou. Využití strukturalistické analýzy⁶ bude provedeno „s důrazem na vztahy, které v textu vzlínají při opakovaném, podrobném „čtení“ ... pro tvorbu interpretací autorka používá zejména opoziční a kontrastivní vztahy (například prezentace dělnické a rolnické práce). Z narativních prvků bere v úvahu zobrazené postavy a prostředí. Textové (scény, repliky) i narativní (postavy, prostředí) elementy jsou propojovány vztahy podle společných kódů tak, aby výsledné významy vypovídaly o tom, jak ve struktuře textu rezonuje formální komunistická ideologie (jak se text podílí na potvrzování KSČ v roli vedoucí

⁵ Reifová, I.: *Synové a dcery Jakuba skláře*. Dominantní a rezistentní významy televizní populární fikce ve druhé polovině 80. let. In: *Mediální studia*, roč. 2. (2007), č. 1, s. 37.

⁶ Základy strukturalistické analýzy položil známý švýcarský lingvista Ferdinand de Saussure. Jeho myšlenky jsou shrnuty v knize *Kurs obecné lingvistiky* (1898). Zde je uvedena základní teze, že jazyk by se měl zkoumat nejen diachronně, ale také synchronně, tj. z hlediska toho, jak jsou jednotky k sobě vztaženy v daném okamžiku. Zavádí pojmy *lingue* a *parole*, kdy *langue* zastupuje abstraktní systém jazyka, kterému říkáme jednoduše „jazyk“ a *parole* konkrétní denně užívanou řeč, tedy „mluvu“. Jeho pojetí jazyka jako synchronního systému a definování jazykového znaku a jeho struktury přejímá Pražský lingvistický kroužek, který strukturalistickou analýzu dále prozkoumávají. Dalšími teoretiky, kteří přispěli ke strukturalistické analýze (ve filmové teorii), jsou Roman Jakobson, Roland Barthes, a další.

společenské síly).“⁷ Reifová odkazuje na Petera Larsena, který ve své studii⁸ akcentuje smysl propojení kvalitativní a ideologické analýzy. Ten uvádí, že *„rozluštění latentního významu prostřednictvím kvalitativní obsahové analýzy předpokládá dekonstrukci ideologie a kritiku jejich společenských kořenů s ohledem na politické jednání.“*⁹ V jednotlivých seriálech budou prozkoumány prvky – postavy, situace, dialogy, které odkazují skrytě či otevřeně na dominantní vládnoucí ideologii komunistické strany. Například v seriálu *Nejmladší z rodu Hamrů* bude významná postava sedláka Sýkory, který je až na krátké období proti zakládání družstva a vůbec proti komunistické straně, či postava Čumíka, který se do JZD vstupuje až na počátku šedesátých let. V opozici je pak hlavní „hrdina“ Jan Hamr, který „propadl“ myšlence kolektivního hospodářství ještě v mládí před samotným založením Jednotného zemědělského družstva (dále jen JZD). Tyto antagonistické prvky budou důležité i v dalších dvou seriálech. Autorka bude poukazovat na společné ideologicky zabarvené prvky, ale i odlišné - objevující se například jen v jednotlivých epizodách jednoho seriálu.

V práci bude přihlédnuto také k technické stránce provedení strukturalistické analýzy prováděné Reifovou, která se opírá o vybrané postupy budování zakotvené teorie, tedy o kódování a kategorizaci.¹⁰ Zaznamenaná a kódy označená data

⁷ Reifová, I.: Synové a dcery Jakuba skláře. Dominantní a rezistentní významy televizní populární fikce ve druhé polovině 80. let. In: Mediální studia, roč. 2. (2007), č. 1, s. 41.

⁸ Larsen, P.: Textual analysis of fictional media content. In: Jensen, K., Jankowski, N.: A Handbook of Qualitative Methodologies for Mass Communication. New York, 1999, s. 121 – 134.

⁹ Reifová, I.: Synové a dcery Jakuba skláře. Dominantní a rezistentní významy televizní populární fikce ve druhé polovině 80. let. In: Mediální studia, 2002, roč. 2, č. 1, s. 41.

¹⁰ Metoda zakotvené teorie je typem kvalitativní metody. Strauss s Corbinovou ve své knize Základy kvalitativního výzkumu ji popisují jako metodu práce, která není ohraničená předem teorií, ale samotným předmětem výzkumu, který svou profilací teorii vytváří.

budou dekontextualizovány a dle sdílení společného rysu spojovány do kategorie vyššího řádu.¹¹ Hlavním zdrojem dat budou audiovizuální nahrávky všech třech televizních seriálů, z nichž bude autorka pořizovat komentáře a poznámky. Získaná data budou poté interpretována s důrazem na strukturalistické sledování vztahů odlišnosti. Rozdílné rysy budou sledovány u stavů, které spadají do jedné kategorie. Jak říká Reifová: *„Například u kategorie „práce“ se významotvorný rozdíl objevil na škále třídní příslušnosti vykonavatele práce, u kategorie „politika“ na škále politické příslušnosti.“*¹² Stejný postup bude aplikován i v analytickém rozboru tří zkoumaných seriálů.

Stejně jako Reifová, i autorka bude poukazovat na takzvané textové orientátory, které lze považovat za určitou manifestaci ideologie a to především v ideologické analýze seriálu Nejmladší z rodů Hamrů. Tento seriál zachycuje vývoj zemědělství od léta 1945 do září 1974 a rekonstruuje tedy historické události, které reprezentují do jisté míry i prostředí, ve kterém daná historická rekonstrukce vzniká. Za textové orientátory budou považovány ty prvky, které svazují text s předobrazem konkrétních historických událostí, navigují pozornost a zajišťují referenci vizuální i verbální složky k uvedenému vročení a jeho historické skutečnosti. Autorka se bude zabývat pouze těmi textovými orientátory, které by se mohly změnit, kdyby seriál a rekonstrukce dějinných událostí vznikaly v jiném politickém a sociálním prostředí.¹³ Toto lze ověřit pomocí takzvaného komutačního testu¹⁴, jenž se používá v sémiotické analýze. Některé textové orientátory jsou

¹¹ Reifová, I.: Synové a dcery Jakuba skláře. Dominantní a rezistentní významy televizní populární fikce ve druhé polovině 80. let. In: Mediální studia, 2002, roč. 2, č. 1, s. 41.

¹² Reifová, I.: Synové a dcery Jakuba skláře. Dominantní a rezistentní významy televizní populární fikce ve druhé polovině 80. let. In: Mediální studia, 2002, roč. 2, č. 1, s. 42.

¹³ Tamtéž, s. 36.

¹⁴ Komutační test je založen na hledání invariantů, kdy jediným kritériem je změna významu zkoumaného jevu.

neutrální – například kostýmy, interiéry či exteriéry, a byly by použity i za jiných produkčních podmínek. Za ideologicky nasycené textové orientátory bude autorka naopak pokládat označující a narativní prvky na místě paradigmatických voleb.¹⁵ Jedná se o místa v textu, kde se nabízí i jiné možnosti zobrazení historické události, než jak předkládá konkrétní interpretace, jež je v těsné souvislosti s dominantním politickým diskurzem doby vzniku seriálu. Textové orientátory, které Reifová uplatňuje pouze v historizujícím televizním díle, autorka použije i v dalších dvou seriálech, které sice nezachycují významné dějinné události, ale z dnešního pohledu lze na ně takto pohlížet. Jedná se o seriály zobrazující tehdejší „současnost“, ale opět s jistými ideologickými prvky, které by v jiném období a produkčních podmínkách, byly zobrazeny odlišným způsobem. Jedná se například o obrazy práce, kapitalismu, ciziny, charakteristických rysů postav a tak dále. K ideologické analýze také bude využita studie Kamila Činátla, ale spíše pro informační výpověď a jeho závěry než kvůli metodologickým přístupům, které Činátl využívá, proto bude jeho práce specifikovaná v kapitole o literatuře.

Komparativní neboli srovnávací analýza patří mezi explanační, obecně teoretické metody.¹⁶ Je založena na operacích, kdy se zkoumají podrobnosti a rozdíly mezi zkoumanými jevy. Při této metodě se postupuje takto: nejprve je definován předmět zkoumání a výzkumné cíle – v tomto případě jsou to seriálové scénáře a jejich výsledná zfilmovaná podoba. Dále jsou stanoveny objekty komparace, které se zde shodují s předměty zkoumání. Poté je vymezena množina podobných a rozdílných vlastností – tedy v čem se seriály liší a v čem si jsou podobné. Jako čtvrtý bod komparace je vyvození

¹⁵ Tamtéž, s. 36.

¹⁶ Ochrana, F.: Metodologie vědy. Praha, 2009, s. 26.

závěrů na základě zjištěného stavu.¹⁷ V práci tato metoda bude využita v části, kde autorka bude srovnávat dochované scénáře s výsledným dílem v podobě televizního seriálu. Bude zkoumat, jestli byly některé pasáže scénáře hrubě přeskočeny či pozměněny, a pokud ano, bude určovat, z jakého důvodu se tak stalo. Pokud dojde k vynechání části, kterou autorka vyhodnotí jako ideologicky zatíženou, tak tato část bude zhodnocena dle výše avizované metody strukturalistické kvalitativní analýzy ve smyslu, jak o ní hovoří Reifová. Autorka s tímto také vyhodnotí, jaké záměry vedly k abstrakci částí či celých obrazů.

Již méně výrazná, ale přesto velmi důležitá bude takzvaná historická metoda, jež je používána v mnoha společenských i přírodovědných disciplínách, je-li u předmětu výzkumu sledován jeho pohyb, vznik, vývoj a zánik.¹⁸ Tato metoda si dává za cíl shromáždit a zaznamenat veškeré faktické údaje týkající se zkoumané problematiky, ať už z primárního pramene, nebo ze sekundární literatury, seřadit je chronologicky a vyvodit z toho objektivní závěry. Tento postup bude zobrazen především ve faktografických částech textu – například obecné informace o seriálech, autorech, hercích, politickém a historickém kontextu.

1. 2. Vyhodnocení literatury

Odborné literatury, která by se zabývala podobným tématem v české i zahraniční provenienci, není doposud mnoho. Monografické, vědecké knihy nejsou žádné, o Dietlovi

¹⁷ Tamtéž, s. 26.

¹⁸ Bartoš, J.: Metodika a technika historické práce. Olomouc, 1982, s. 12-13.

vznikla pouze jedna popularizační kniha od Jolany Matějkové¹⁹. O Evženu Sokolovském vznikla pak kniha v edici JAMU Kláry Kovářové²⁰, která se zabývá divadelním působením tohoto režiséra, avšak jeho působení v ČST nezobecňuje. Z těchto dvou knih budou převzaty některé základní informace o autorech seriálů. Existují však práce, vědecké studie a články, které se zaměřuje na dílčí otázky bádání, kterých je poměrně velké množství. Jako primární pramen budou použity dochované scénáře seriálů, které se nacházejí ve Spisovém archívu České televize. Dále pak audiovizuální nahrávky těchto seriálů.

V práci bude využita literatura zabývající se Jaroslavem Dietlem a Evženem Sokolovským jako tvůrci normalizačních seriálů pro ČST. Bude významnou pomocí při faktografických údajích nejen o jejich životech, ale i fungování ČST. Dále bude využita literatura zabývající se pojmem „seriál“, jeho významem v Československu, podmínkami, za kterých vznikal a také prvními odborníky, kteří využili seriálovou skladbu pro televizní příběh v českém prostředí. Další okruh sekundární literatury představují články, které vypovídají o konkrétních zkoumaných seriálech. Informace, které autorka považuje za nejdůležitější, jsou zejména ty, které vypovídají o hlavních postavách, prvcích Dietlovského stylu psaní, o významných dílčích problémech tvorby těchto dvou umělců. Rovněž bude využívána literatura zaměřená na ideologickou analýzu, a to jak teoretických prací, tak i praktických studií – přínosná je zejména studie Ireny Reifové o ideologické analýze Dietlova seriálu *Synové a dcery Jakuba skláře*. V neposlední řadě bude využívána historická – politologická literatura, která bude využita převážně v ideologické analýze k objasnění historického

¹⁹ Matějková, J.: Jaroslav Dietl – Tajemství vypravěče. Praha 2009. 235 s. – Ta bude v práci též zhodnocena, ale pouze okrajově, proto je pouze zmíněná.

²⁰ Kovářová, K.: Posedlost divadlem/Evžen Sokolovský. Brno 2008. 243 s.

období, které seriály zobrazují. Některé použité studie či knihy se v daných tematických okruzích překrývají, budou tedy přiřazeny do okruhu, ve kterém jsou více přínosné, i s popisem jejich dalšího využití.

K prvnímu okruhu literatury – práce s faktickými údaji o autorech, ČST a tak dále, patří *Tisíc tváří televize* od Zdeňka Michalce. Michalec byl od září 1968 do dubna 1969 v ČST šéfredaktorem Televizních novin. Kniha je psaná poměrně jednoduchým slohem a lze ji zařadit do popularizačního čtení. Michalec k danému tématu přistupuje na základě historické metody, kde se snaží na základě dochovaných archivních pramenů, novinových a časopiseckých článků a literatury, přiblížit čtenáři jednoduchou formou fungování ČST, její seriály a hlavní osobnosti, které se na jejím fungování a tvorbě podílely. Publikace obsahuje také velké množství barevných a černobílých fotografií, které čtenářům téma přibližují. Pro tuto práci je přínosná především kapitolou *Dobrodružství zvané seriál*, ve které se nachází pojednání o stavu československého seriálu, o Jaroslavu Dietlovi, jeho pracovním postupu, ale také vzpomínky a komentáře herců k jejich seriálovým rolím. Další knihou do velké míry pojednávající o Dietlovi je *Televizní seriál a jeho paradoxy* Miloše Smetany. Ten byl scénáristou a dramaturgem ČST a dokonce i Dietlovým spolupracovníkem. Dramaturgicky se podílel na seriálu *Nejmladší z rodu Hamrů*. Byl také spisovatelem a do své smrti roku 2009 napsal na 11 knih. Kniha *Televizní seriál a jeho paradoxy* je také psána popularizačním stylem, neobsahuje odkazy na použitou literaturu či citace, je v ní pouze jmenný rejstřík a seznam vzniklých seriálů v ČST, popřípadě ČT. Stejně jako Michalec, i Smetana používá historickou metodu sběru dat a informací, které pak lehkou formou předkládá čtenáři. Kniha je přínosná pro zpracovávané téma informacemi o životě Jaroslava Dietla a Evžena Sokolovského pro sekce o motivaci jejich společné

tvorby a východiscích, ze kterých jejich postoje pramení. Tím, že se zde nachází i krátké pojednání o seriálu *Nejmladší z rodu Hamrů* a seriálové tvorbě ČST obecně, spadá tato kniha do tematických okruhů dva a tři. Dalším zdrojem informací bude také rozhovor s Jaroslavem Dietlem v knize *Tváře bez svatozáře* Jaroslava Janouška. Janoušek zde metodou interview zpovídá Dietla, který se vyjadřuje k různým životním situacím, které ho přivedly ke spisovatelské dráze, potažmo scénářistické kariéře, popisuje postupy své práce nebo způsoby, jakými určoval charaktery svým postavám.

Do druhého okruhu patří literatura a texty o seriálu obecně, ale i přímo v rámci ČST. Sem patří již zmíněný *Televizní seriál a jeho paradoxy* Miloše Smetany. Větším přínosem je stať Jakuba Machka v knize *Tesilová kavalerie*²¹, která je rozdělena dle jednotlivých studií a pojednává o základních rysech normalizační popkultury. Kniha vznikla v rámci projektu specifického výzkumu na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy a tudíž je vědeckého charakteru, obsahuje poznámky, citace a použitou literaturu. Článek *Normalizace a populární kultura Od domácího umění k Ženě za pultem* Jakuba Machka hovoří o seriálové popkultuře, která byla řízená státem oproti druhé, domácí popkultuře. Dále se věnuje sémantice vnímání televize, otázce, proč se stal seriál populárním. Podle Machka to souviselo s určitou idealizací situace v ČSR, jež byla v seriálech zobrazovaná. Machek se zde, na základě analýzy historických událostí dané doby, a seriálů, které v ní vznikly, snaží popsat mechanismy, které tuto výrobu ovlivňovaly, motivovaly a charakterizovaly. Stať *Jazyk normalizační moci* Kamila Činátla, pojednává o poučení z krizového vývoje, o tom, jakým slohovým či estetickým stylem je seriál psán, jakým způsobem se v něm prezentovaly jednotlivé věci, které ovlivňovaly život v ČSR. Tyto dvě studie budou v práci zhodnoceny, jak

²¹ Sestavili a uspořádali Petr A. Bílek a Blanka Činátlová.

v informativních pasážích, tak i v části ideologické analýzy. Další studií je *Normalizační televizní seriál: socialistická konstrukce reality*²² od dvojice Petr Bednařík²³ a Irena Reifová²⁴. Autoři zde obecně hovoří o seriálové problematice normalizačního období. Z velké části se věnují Dietlově tvorbě a poukazují na složitost analýzy těchto seriálů na příkladu *Okresu na severu*. Srovnávají seriály v období před a během normalizace. Hlavní rozdíl vidí v normativním charakteru seriálů, které přišly až v období po roce 1968. Analyticky zkoumají charaktery postav daných seriálů. Opět i tato studie svým zaměřením spadá částečně do třetího a čtvrtého okruhu literatury. Od stejných autorů je studie s názvem *Televizní seriál – Záhada popkulturního sebevědomí*²⁵. V tomto případě se autoři zabývají seriálem na nejobecnější rovině s částečným přihlédnutím k české provenienci. Analyzují pojem serialita a důvody, kvůli kterým je tento žánr u konzumentů oblíben. Vymezuji se vůči umělecké a kulturní kritice seriálů a v neposlední řadě si všímají polemiky o populární kultuře. V práci tento článek bude zhodnocen spíše jako informační doplněk k tématu. Dalším odborným článkem autorů Petr Bednaříka Irena Reifová, je *Role normalizačních seriálů – historie a fikce v seriálu Synové a dcery Jakuba Skláře*²⁶. Tento článek je do jisté míry totožný s článkem Ireny Reifové a je

²² Sborník Národního muzea v Praze, Řada C – Literární historie, 2008, č. 1-4, s. 71-74.

²³ Autor je vedoucí katedry mediálních studií na Institutu komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK. Zaměřuje se převážně na dějiny médií 20. století. V publikační činnosti se věnuje seriálové tvorbě od roku 1959 do současnosti.

²⁴ Autorka vyučuje na Katedře mediálních studií UK FSV a působí v Centru pro mediální studia. Dříve se zabývala problematikou role médií v postmoderní společnosti s důrazem na reprezentaci reality. V současné době se mimo jiné soustředí na fenomén populární kultury.

²⁵ Bednařík, P., Reifová, I.: Televizní seriál – záhada pakulturního sebevědomí. In: Mediální studia, č. 1, 2008, 72-80 s.

²⁶ Bednařík, P., Reifová, I.: Role normalizačních seriálů – historie a fikce v seriálu Synové a dcery Jakuba Skláře. In.: Sborník Národního muzea v Praze, Řada C – Literární historie, 2006, č. 1-4, 37-40 s.

proto jen stručně zohledněn při čtvrtém okruhu sekundární literatury.

Další tematickou rovinou literatury jsou statě, které se výrazněji dotýkají třech zkoumaných seriálů – *Nejmladší z rodu Hamrů*, *Inženýrská odysea* a *Okres na severu*. První z nich je studie Petra Bednaříka *Normalizační seriály Jaroslava Dietla v knize Film a dějiny 2. Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla*. Bednařík se hned v úvodu věnuje životu a kariéře Jaroslava Dietla, jež opět bude vyhodnocen v částech informačního rázu. Dále pak rozebírá podrobně tři jeho seriály, které natočil ve spolupráci s E. Sokolovským a to *Nejmladší z rodu Hamrů*, *Inženýrská odysea* a *Muž na radnici*. V jednotlivých kapitolách píše o průběhu vzniku seriálu, způsobech prezentace ČST, která dostávala pokyny z ústředí. Děj seriálů ozřejmuje ideologické či „nestranné“ prvky a rozebírá hlavní postavy. Toto vše na základě historické metody sběru dat a ideologické analýzy ve smyslu, jak ji aplikuje Irena Reifová. Tato kniha bude zhodnocena v hned první kapitole práce, která se zabývá zkoumanými seriály po obecné stránce. Odtud budou převzaty obecné informace o seriálech a situaci, ve které vznikaly.

Čtvrtým okruhem je literatura spojená s ideologickou analýzou. Tuto literaturu lze rozdělit na oblast zabývající se ideologickou analýzou po teoretické stránce a na tu, která ji prakticky využívá. Z teoretických knih o ideologii bude zohledněna kniha Pavla Šaradína *Historické proměny pojmu ideologie*, která má „přiblížit spíše koncept ideologie nežli dějiny různých ideologií...“²⁷ Jeho analýzy se týkají ideologie v politické sféře. Prakticky se ideologickou analýzou zabývá Kamil Činátl ve stati *Televizní realita normalizace a její*

²⁷ Šaradín, P.: *Historické proměny pojmu ideologie*. 2001. s.9.

ideologický kód v knize *Film a dějiny 2.*²⁸ Autor hovoří o normalizační ideologii, jež má zakládající text v *Poučení z krizového vývoje*. ČinátI analyzuje dva základní módy reprezentace ideologie v normalizačním filmu, potažmo seriálu. Primární kódování, které se zaměřuje přímo na události roku 1968, nebo vypráví příběhy s neskrývaným ideologickým podtextem (hlavní postavou je důstojník SNB, předseda JZD či funkcionář KSČ) a sekundárního kódování, kde nedochází k přímé reprezentaci ideologie. Na rok 1968 se na rozdíl od primárního kódování spíše zapomíná.²⁹ Zobrazována je především lidská každodennost, kdy postavy vyprávění i divák jsou zakotveny ve stejné společnosti. Sdílí tedy jeden sociální prostor i stejná společenská pravidla. Sekundární kód spíše než ideologii reprezentuje právě tento systém pravidel (modely jednání, etické normy, hodnotové vzory, myšlenkové stereotypy a podobně).³⁰ Sekundárnímu kódování, tak jak jej předkládá ČinátI, podléhá zejména *Inženýrská odysea*. Dále se věnuje otázce, proč a jak lze interpretovat normalizační seriály. Jeho analýza se opírá o teorii „imagined communities“ Benedicta Andersona, který svou teorii uplatňuje především na nacionalismus. ČinátI Andersonův model reprezentací, které zrcadlí společnost, přejímá a aplikuje na socialistickou televizi a společnost. V práci autorka zhodnocuje spíše jeho závěry, ke kterým dospěl na základě Andersonovy teorie a komparační analýzy televizních a filmových děl z padesátých let s těmi, které vznikly v období normalizace. Tyto závěry jsou pak v práci

²⁸ ČinátI, K.: *Televizní realita normalizace a její ideologický kód*. In: Kopal, P: *Film a dějiny 2*. Praha, 2009, s. 241 – 271.

²⁹ ČinátI, K.: *Televizní realita normalizace a její ideologický kód*. In: Kopal, P: *Film a dějiny 2*. Praha, 2009, s. 243. ČinátI zde upozorňuje, že do primárního kódování například patří seriály *Nejmladší z rodu Hamrů* a *Okres na severu*. NZRH tematizuje rok 1968 přímo, v *Okresu na severu* se objevují nepřímé odkazy – vystupují zde postavy někdejších „šestaosmdesátníků“.

³⁰ ČinátI považuje sekundární kód za mnohem významnější, neboť vytváří prostor, v němž moc získává nezbytnou míru legitimacy k tomu, aby ospravedlnila své vládnutí. Tamtéž, s. 243.

komparovány s výsledky, ke kterým došla autorka, a zkritizovány. Významným pokusem v české oblasti o ideologickou analýzu Dietlovských seriálů, jak již bylo řečeno, je studie Ireny Reifové *Synové a dcery Jakuba skláře: Dominantní a rezistentní významy televizní populární fikce ve druhé polovině 80. let*. Reifová zde čtenáři vkládá do rukou jakýsi obecný návod, jak přistupovat k ideologické analýze normalizačních seriálů československé provenience. V první části hovoří o záměru analýzy ideologie v seriálu *SDJS* a o ideologii obecně – jak se vymezuje, jaké jsou koncepce ideologie nesvobodných společností. V druhé části po vymezení metodologického postupu se věnuje nejprve produkčním okolnostem vzniku seriálu, tedy jakým způsobem byl ovlivňován a poté samotné ideologické analýze textu seriálu. Na téma věnující se seriálům v období normalizace a Jaroslavu Dietlovi vzniklo v České republice i několik bakalářských, magisterských a doktorandských diplomových prací.³¹

1. 3. Členění práce

První kapitolou (kromě Úvodu) bude *Základní informace o seriálové tvorbě*. Zde bude krátce pohovořeno o seriálové tvorbě v období normalizace, čím se vymezuje a charakterizuje moc KSČ vůči seriálové tvorbě. Kapitola bude členěna do tří sekcí: *Nejmladší z rodu Hamrů 1975*, *Inženýrská odysea 1979* a *Okres na severu 1980*. Tyto podkapitoly, budou obsahovat základní informace o seriálech, například produkční podmínky (natáčení, přípravy, a podobně), dále pak okolnosti vzniku, informace o hlavních postavách, či krátké obsahy jednotlivých epizod. Informace v této kapitole autorka považuje za základ, který je významný pro další orientaci v daném tématu, celkové

³¹ Daniel Szabó *Od Hamra až po Rodáky* či *České propagandistické seriály téhož autora atd.*

porozumění analyzovaných děl a závěrům analýz. Dietl ve svých seriálech využívá velké množství postav, které více či méně zasahují do samotné narace, a tudíž autorka považuje znalost dějové struktury a postav pro správné pochopení analýz za velmi podstatné.

Další významnou částí textu bude *Ideologická analýza normalizačních seriálů*, která bude obsahovat jednotlivé kapitoly věnující se praktickému provedení ideologické analýzy aplikované na tři seriály. V této kapitole bude pojednáno o určitých specifických ideologických rysech, které se v normalizační televizní tvorbě projevují. Ideologická analýza seriálu *Nejmladší z rodu Hamrů* bude dále členěna do podkapitol. 1. *Historické okamžiky*. Zde budou rozebrány jednotlivé historické události, které jsou v seriálu zachyceny. Autorka srovnává jejich režimem poplatné zobrazení a skutečnou historickou realitu. 2. *Obrazy práce a pracovního prostředí*, která obsahuje tři menší podkapitoly *Dobrý rolník a dobrý člověk?*, *Vesnice a město* a *Bratři Hamrové*. V těchto jednotlivých částech bude pojednáno o tom, jakým způsobem je reprezentována zemědělská činnost na venkově a v její opozici pak práce a činnost ve městě, která je v seriálu zachycena pouze sekundárně a to skrze bratra Jana Hamra Václava. 3. kapitola *Komunismus a jiné – ismy* je dále rozdělena na podkapitolu *Období krátkého kapitalismu* a *Období komunismu*. Zde se bude autorka zabývat tím, jakými způsoby je zobrazeno krátké období kapitalismu a na něj navazující období komunismu. Kapitalismus byl po roce 1946 a výhře komunistů ve volbách částečně omezený. Poté přišlo období ustanovení KSČ jako jediné vládnoucí strany, její politické i hospodářské konsolidace, období šedesátých let, potažmo pražské jaro a normalizace do roku 1974. Autorka zde vystihuje hlavní ideologické prvky, které jednotlivá období charakterizují a následně je interpretuje. Další větší kapitolou je *Ideologická*

analýza – Inženýrská odysea. Ta se dále dělí na *Obrazy práce a pracovního prostředí*, kde opět bude zhodnocena míra ideologie v zobrazení práce v továrně, konstruktérství či na veletržích prostřednictvím soudruhů z pézetky. Navazující kapitola *Obrazy kapitalismu* bude pojednávat o normalizačním způsobu zobrazení kapitalistických prvků, tedy, jakým způsobem je kapitalismus kritizován nebo vyzdvihován a jaké jsou charakteristické prvky zobrazení kapitalistů. Poslední částí je podkapitola s názvem *Obrazy komunismu*, která obsahuje dvě menší podkapitoly: 1. *Sebekritika a její významové konotace*, 2. *Symboly KSČ*, 3. *Represe*. V jednotlivých podkapitolách budou analyzovány typické rysy pojetí KSČ a do určité míry i překvapivé významové konotace, které se v seriálu objevují. V seriálu je zobrazena kritika samotného socialismu. Bude tedy prozkoumáno, jaké oblasti jsou kritizovány a z jakého důvodu. Dále budou rozebrány vizuální a textové symboly, které jsou pro KSČ typické, jejich pojetí v seriálové naraci, a v neposlední řadě také typy represí, které se jsou v televizním díle dosti idealizovány. Nakonec bude pohovořeno o projevech represivní složky, která je sice velmi okrajová, ale pro srovnání s Okresem na severu velmi přínosná. *Ideologická analýza – Okres na severu* je název třetí obsáhlé kapitoly ideologické analýzy. Ta bude dále členěna na podkapitoly s názvy *Obrazy práce a pracovního prostředí*, *Obrazy kapitalismu*, *Obrazy komunismu*. V první podkapitole budou analyzovány jednotlivá pracovní prostředí, jmenovitě OV KSČ, chemické závody a místní JZD a s tím také tematizováno prostředí města a vesnice. V druhé podkapitole autorka rozebere, do jaké míry jsou v seriálu akcentovány kapitalistické rysy, jejich prezentace a význam pro seriálovou naraci a do jisté míry i divákovy recepce. Poslední kapitola je pak dělena do tří menších podkapitol. 1. *Sebekritika a její významové konotace*, kde budou rozebrány rysy tohoto jevu, jeho prezentace a významové prvky. 2. *Symboly KSČ*, které

jsou v tomto primárně ideologickém díle v hojném zastoupení. Jejich prezentací KSČ v recipientovi potvrzuje vlastní přítomnost a tak i potvrzuje svou legitimitu. 3. *Represe*, ve které bude prozkoumána míra idealizace trestů, které jsou v seriálu prezentovány, jejich význam a vizuální zastoupení represivní složky KSČ.

Dalším tematickým blokem bude část věnovaná komparativní analýze. Ta bude rozdělena na tři kapitoly s názvem *Komparativní analýza seriálu Nejmladší z rodu Hamrů*, *Komparativní analýza seriálu Inženýrská odysea* a *Komparativní analýza seriálu Okres na severu*. Ty budou dále členěny na menší podkapitoly s názvy *Televizní seriál a scénář* a *Velké a malé změny*. Výjimkou je seriál *Inženýrská odysea*, kde druhá podkapitola skýtá ještě menší podkapitolu s názvem *Nákresy a vpisy asistentky režiséra Jany Švábové*. Právě scénáře k *Inženýrské odyseji* obsahují původní náčrty a poznámky Švábové, které ve scénáři upravují repliky a informují o její vizi organizace obrazového prostoru. Autorka v této podkapitole pojednává o rysech těchto změn a komparuje je s konečnou podobou televizního seriálu. V podkapitolách *Televizní seriál a scénář* bude čtenář informován o základních rysech obou pramenů, to jest o vizuální podobě scénářů a seriálů. Následovat bude kapitola konkrétní komparativní analýzy, která bude pojednávat o konkrétních znacích komparovaných primárních pramenů v podobě dochovaných scénářů s audiovizuálními nahrávkami jednotlivých dílů. Autorka se bude věnovat odkrývání odlišných scén, charakterů postav, textových replik, a bude hodnotit, do jaké míry jsou tyto zásahy marginální pro konečný výsledek v podobě televizního seriálu, nebo zdali jejich změnou dochází k výrazné deformaci původní scénaristické vize, následně i seriálové narace a jejímu porozumění.

2. Základní informace o seriálové tvorbě

Zkoumané seriály začaly vznikat v letech 1974, kdy vznikly scénáře k seriálu *Nejmladší z rodu Hamrů*, a začalo se natáčet. Konec autorkou zkoumané doby je datován do roku 1981, kdy proběhlo odvysílání seriálu *Okres na severu*. Je to tedy období druhé poloviny sedmdesátých let dvacátého století, které je známé v českých dějinách jako období normalizace. Doba komunismu v českých zemích je spoutána s dominantní ideologií komunistické strany, která byla centrálně řízená z Moskvy. Komunistická strana vlastnila kromě politického a sociálního kapitálu také kapitál kulturní³². Kulturní kapitál představuje určitou sumu vědění, dovedností, vzdělání či sociálních vlastností získané skrze učení, v rámci rodiny a kulturních statků.³³ Jedním z kulturních statků, jenž byl hojně využíván komunistickou stranou, byla televize a s ní související filmová a seriálová tvorba. Televize se stala důležitou součástí každodenního života široké vrstvy obyvatel Československé socialistické republiky³⁴ (dále jen ČSSR) a spočíval v ní potenciál šíření ideologie. Komunistická strana mohla lidem populární formou sdělovat co je „správné“ a co „zlé“, jak se mají chovat a čím přispívat „rozkvětu“ socialistické společnosti. Tato tendence je evidentní ve zkoumaných seriálech. Seriály zachycují nejen každodenní starosti „obyčejných“ lidí, ale také boje „dobra“ v podobě spravedlivého, politicky uvědomělého, stranického člověka se „zlem“, jež se skrývá mnohdy v podobě přirozených lidských vlastností (touha po majetku, žárlivost, závist, nevědomost).

³² Tento pojem zavádí francouzský sociolog Pierre Bourdieu.

³³ Reifová, I.: Synové a dcery Jakuba skláře. Dominantní a rezistentní významy televizní populární fikce ve druhé polovině 80. let. In: Mediální studia, 2002, roč. 2, č. 1, s. 38.

³⁴ Roku 1968 byla přijata nová ústava, která mimo jiné změnila název Československé republiky na Československou socialistickou republiku.

1. 1. Nejmladší z rodu Hamrů 1975

Seriál *Nejmladší z rodu Hamrů* vznikl a byl prezentován jako příspěvek televize k třicátému výročí osvobození Československa sovětskou armádou. Dietl měl zachytit vývoj československého zemědělství v letech 1945 – 1974. Samotné scénářistické práci předcházela (jak u Dietla bylo zvykem) krátká prohlídka živé předlohy tématu, o kterém měl psát. Na doporučení náměstka ČST Diviše odjel do Tachova za inženýrem Pavlem Zajíčkem (Zajíček je v seriálu jedním ze zámožných obyvatel Bernartic), který byl ředitelem státního statku.³⁵ Zde načerpal atmosféru zemědělského družstva, inspiraci pro seriálové charaktery a další teoretické a praktické informace, které mu pomáhaly příběh psát.

Dietl poté začal psát scénáře k jedenáctidílnému seriálu, který byl schválen Hlavní redakcí dramatického vysílání v čele s Antonínem Dvořákem v září 1974. V listopadu a prosinci 1974 byly natočeny exteriérové předtáčky. Hlavní natáčení probíhalo od ledna do března 1975 na Kavčích horách v Praze.³⁶ Jako režisér byl stanoven Evžen Sokolovský. Sokolovský byl režisér, který propůjčil bezvýhradně své tvůrčí schopnosti režimu. Točil velmi rychle, nedbal příliš na kvalitu dekorací či výběr exteriérů, ale soustředil se hlavně na práci s hercem.³⁷

Seriál má jedenáct epizod, které zachycují osudy obyvatel vesnice Bernartice. Všechny jsou označeny nediegetickým vnošením, například druhá epizoda s názvem *Splněné přání* se odehrává v období od října 1945 do dubna 1947, čímž rámuje určité historické období. Příběh začíná v létě 1945, kdy matka Hamrová (L. Havelková) rozhodne, že se rodina přestěhuje do jedné z opuštěných chalup v pohraničí po

³⁵ Bednařík, P.: Normalizační seriály Jaroslava Dietla. In: Kopal, P.: *Film a dějiny 2*. Praha, 2009, s. 306.

³⁶ Tamtéž.

³⁷ Tamtéž, s. 307.

Němcích. Stojí za tím vidina lepší budoucnosti, jelikož jako malí sedláci „nikdy nic neměli“. Otec Hamr (J. Moučka) odjíždí a takovou chalupu pro rodinu nachází. Nejstarší syn Štěpán Hamr (A. Molčík) se žení s místní dívkou Jiřinou (S. Bartošová), aby spolu mohli počestně odjet za novým životem. Druhým synem, jenž rozumí opravě motorů, je Václav Hamr (P. Svojtka) a nejmladším Jan Hamr (M. Velda – ve třetím díle se mění herecký představitel na J. Satoranského, který je po fyziognomické stránce zcela nepodobný Veldovi).

V druhém díle *Splněné přání* odehrávající se od října 1945 do dubna 1947 rodina přijíždí do Bernartic. Zde se setkávají s novými sousedy. Například s rolníkem Pudilem (L. Pešek), dlouholetým členem strany, železničářem Fialou (J. Bláha), který je sociálním demokratem. S nimi se rychle spřátelí otec Hamr, neboť jsou také muzikanti. Pudil Hamry navštěvuje před volbami a vysvětluje jim, že jedině komunistická strana myslí na budoucnost našich dětí, aby se měly dobře. Matka i otec nakonec volí komunisty – matka jen z donucení svého muže. Rodina se následně rozpadá, Štěpán s Jiřinou odchází do jiného stavení pro neshody s matkou a Václav odchází za kariérou do města. Zůstává Jan, který musí zastat práci za oba bratry.

Ve třetím díle *Hospodář* je Jan zmatený politickým stavem republiky a pro vysvětlení jde za svým přítelem Hubertem (J. Vala), který se spřátelí s Janem hned po jejich příjezdu do vesnice. Hubert je bývalým partyzánem, do Bernartic odešel, aby si tam našel ženu a žil konečně spokojený, plnohodnotný život. Když se v únoru 1948 dostávají k moci komunisti, vysvětluje to Janovi slovy: „*Nic divného se neděje. Podle mě se dodělává to, co jsme začali my v těch lesích.*“ Jan: „*Jak to v lesích? Tam jste přeci bojovali proti Němcům.*“ Hubert: „*Vůbec ne jenom proti Němcům. To bysme*

*chtěli málo.*³⁸ V očích Huberta je tedy únor 1948 dokončení partyzánského boje, pro něj naprosto logické vyústění dějinných událostí. Z Jana Hamra se také stává průkopník kolektivního hospodářství, kde si pomáhají všichni navzájem a všichni se mají stejně dobře. Družstevnictví je prezentováno jako nová, mladá myšlenka, jež se zrodila v hlavě čestného a poctivého mladého člověka, avšak naráží na nepochopení ze strany ostatních vesničanů, kteří se chtějí starat jen o své hospodářství. Jan v tomto díle také odchází na střední zemědělskou školu, kde díky získaným znalostem vydělává velké peníze na pěstování heřmánku. Tím také získá obdiv a uznání celé vesnice.

Čtvrtý díl *Z rozbouřeného času* se odehrává od listopadu 1951 do listopadu následujícího roku. Ve vesnici se začínají rozorávat meze a někteří rolníci se proti tomuto aktu postaví. Nejdříve sedlák Zajíček (I. Prachař), který je následně nařknut z „kulactví“ (ale bez dalších následků). Dále matka Hamrová, která si lehne před rozjetý traktor. Jan se svou dívkou Marií Zajíčkovou (J. Šulcová) chodí tajně, aby rodiče nevěděli, agitovat zpěvem do ostatních vesnic lidi do družstev a strany. Při jedné takové návštěvě je uvidí bernartický protikomunistický sedlák Čumík (Z. Martínek) a informace se záhy k rodičům dostane. Následkem toho musí Marie odejít z domova. Jan také odchází z domova a přijímá družstevní funkci skupináře, oba se tedy nastěhují k Hubertovi. V tomto díle se též řeší problém se Sýkorou (V. Lohniský), který byl před únorem 1948 proti ideje komunismu, poté se stal komunistou, ale není zcela přesvědčen. Členem družstva sice je, ale protože nechce přijít o krávu, kterou musí povinně odvést, odveze ji do města s výmluvou, že je tuberkulózní. Ačkoli všichni vědí, že družstvo okradl, jeho prohřešek není potrestán. Jan požádá Marii o ruku. Pak mu však přijde dopis o narukování na vojnu a

³⁸ Díl třetí.

zasnoubení se tedy přesouvá do doby, až se vrátí z vojny. Než Jan odejde na vojnu, smiřuje se s matkou.

Pátý díl *Zvednutý kámen* začíná v dubnu 1954, kdy se Jan vrací z vojny. Jeho otec umírá. Hubert se stal předsedou družstva, hospodaří na něm však špatně. Matka Hamrová vstupuje do družstva a Hubertovi to vysvětluje slovy: „*Já už mám život za sebou. Mě už na tom nezáleží.*“ Hubert se jí vysmívá. I Zajíček mezitím vstoupil do družstva. Jan je velmi rozhořčen stavem družstva, vesnice a morálkou. Lidé odmítají na družstevních majetcích hospodařit, neboť platy jsou velmi nízké a všichni radši obstarávají svůj záhumenek. V návalu vzteku hodí kámen po projíždějícím agitačním voze a Hubert na něj zavolá Statní bezpečnost. V tuto chvíli se objevuje postava spravedlivého, postaršího tajemníka okresního výboru Hrstka (B. Prokoš), který se za Jana postaví a snaží se srovnat vztahy mezi ním a Hubertem. Tato událost Huberta zlomí, jde za Janem s určitou omluvou a vysvětlením. Díl končí lednem 1956, kdy Hubert páchá sebevraždu a na jeho místo je dosazen Jan v pouhých čtyřiaadvaceti letech.

Díl s názvem *Svatba* začíná o měsíc později téhož roku a zachycuje jednoleté období. Jan má velké starosti s družstvem. Ačkoli se k lidem chová slušně a snaží se je přesvědčit, aby pracovali na družstevním hospodářství, obyvatelé mají stále před sebou vidinu špatného výdělku a odmítají pracovat na společných polích a poklízet družstevní zvířata. Jan tedy většinu obhospodařuje sám. Záchrana přichází v podobě objevení nedalekého písečného lomu, který je využit pro těžbu kamene a písku a následného prodeje. Tajemník Hrstka přichází za Janem s myšlenkou scelení záhumenků v jedno družstevní pole. Jan však odmítá na obyvatele Bernartic tlačit. Chystá se též Janova a Mariina svatba. Při jedné z jeho návštěv nachází Marii ve sklepě, kde najde kradené pytle se semeny

z družstevního skladu. Jan donutí Mariina otce Zajíčka pytle vrátit, přesto je jeho zločin odhalen a v den svatby si pro Zajíčka přichází Státní bezpečnost. Mariina matka (E. Jiroušková) obviní z udání Jana, svatba se ruší a obě se stěhují pryč z Bernartic. Na konci dílu Jan prosazuje zcelení záhumenků.

V sedmém díle *Zrádce* (říjen 1960 – duben 1961) již družstvo prosperuje. Janův bratr Štěpán se vrací se svou ženou s Jiřinou z města a Jan jim nachází práci v družstvu. Později odjíždí do města na okresní výbor a potkává se se svou bývalou láskou Marii Zajíčkovou, která je již vdaná. Na okresním výboru je Janovi naznačeno, že se budou muset Bernartice spojit s jinými, méně prosperujícími družstvy. To Jan odmítá. Později ho k tomu přemlouvá okresní tajemník Hrstka, který se stává jakýmsi novým Janovým „otcem“. Jan přemlouvá svou plamennou řečí vesnici, která je celou dobu proti, nikdo si nechce přihoršit. Na konci dílu je Jan zbaven funkce a tajemníkem Hrstkou poslán na vysokou školu zemědělskou, aby v budoucnu mohl zastávat vyšší funkce – tak moc v něj Hrstka věří.

Osmý díl s názvem *Student* (není časově určen) zachycuje Jana na vysoké škole. Mladý Hamr se neumí učit a u zkoušek má problémy. Ujme se ho jeho spolužačka Věra (R. Rázlová) a snaží se mu pomoci s učivem. Jan nakonec zvládne těžkou zkoušku za jedna. Zároveň se do Věry zamiluje. Bere jí ukázat matce domů. Věra se však projevuje jako zcela městské děvče, které se na vesnici nikdy nepřestěhuje. Jan s touto perspektivou již s Věrou nedokáže dát vztah udržovat a rozcházejí se. Díl končí Janovou promocií, kde se opět s Věrou setkávají a usmiřují se. Obnoví svůj vztah, brzy nato se vezmou a jako manželé odjíždějí do Bernartic.

V dalším díle s názvem *Rozchod* (duben 1965 – březen 1967) Jan jede na okresní výbor, aby zjistil, jakou práci má po vysoké škole zastávat. Místo něj vede družstvo jeho přítel z mládí Kódl (V. Postránecký) a funkci zastává velmi dobře. Hrstka mu dává předsednictví v Malé Dobré. Vesnice je na tom velmi špatně, družstevníci tam jsou hamižní a myslí jen na své dobro. Jan bojuje za vyřazení špatných členů družstva. Nakonec se mu podaří pouze jejich suspendace na řadové členy a nahrazení kamarády z vysoké školy. Těžké je také sžívání Věry a matky Hamrové. Věra si nemůže na místní život zvyknout, což vyústí v její tajný odchod. S Janem se rozvedou.

Desátá epizoda *Tíha* (březen 1967 – říjen 1971) zachycuje období před jarem 1968, které je charakterizováno chamtivostí a sobeckostí. Sýkora toto období komentuje: „*A kde už jsme mohli bejt, kdyby to všechno zůstalo v soukromých rukách. Kde už jsme všichni mohli bejt.*“³⁹. Myšlenkám soukromého podnikání podlehnou i Janovi bratři. Chtějí, aby jim Jan ze své pozice předsedy družstva pomohl, což on na základě svého celoživotního přesvědčení odmítá. Hlavní hrdina dále zjišťuje, že jeho matka má rakovinu a že není žádná naděje na uzdravení. Opět se proti němu staví družstevníci a chtějí jej nahradit, pokud neuskuteční jimi navrhovaná opatření v družstvu. Janova matka je odvezena do nemocnice, a když za ní Jan jede, potkává starého Zajíčka, který je také smrtelně nemocný. Zajíček uznává, že Jan byl jediný slušný chlap, kterého po válce potkal a tak se s ním vlastně usmiřuje. Matka umírá nedlouho poté. Hrstka po pohřbu matky Hamrové nabízí Janovi post ředitele sdružení několika velkoprovozů.

Poslední díl seriálu s názvem *Setkání* začíná v listopadu 1971 a končí v září 1974. Dietl tím uzavírá „historický“ exkurz do vývoje československého hospodářství. Jan je ředitelem

³⁹ Díl desátý.

sdužující několik velkoprovozů, je velmi vážený, rozumný, spravedlivý a empatický. Jeho blízký přítel tajemník Hrstka je vážně nemocný a leží v nemocnici. Při Janově návštěvě působí jako člověk unavený a litující toho, že přes veškerou práci nikdy neměl čas na svůj vlastní život, a stejně jako matka Hamrová apeluje na Jana, aby se oženil. Pudil, bývalý první předseda JZD Bernartice, slaví 75 narozeniny a celá vesnice mu gratuluje. Slavnostní blahopřání je deklarace starostlivosti a vděčnosti strany a lidí v ní. Jana navštěvuje také bývalý manžel Marie Zajíčkové, který je obviněn z nedbalosti, kvůli níž muselo být utraceno stádo krav. Za svého bývalého manžela přijde apelovat i Marie. Prezentuje se však jako stále vdaná žena. Když Jan zjistí, že se Marie rozvedla, jede za ní. Poznává i jejího syna a zve je do Bernartic na návštěvu. Tato návštěva je příslibem šťastné budoucnosti Jana i po vztahové stránce. Uzavírá celý seriál.

1. 2. Inženýrská odysea 1979

Inženýrská odysea je zcela odlišné dílo oproti předcházejícímu seriálu *Nejmladší z rodu Hamrů*. Zatímco seriál NZRH zobrazuje příběhy vesnice Bernartice a jejich obyvatel na podkladě reálných historických událostí, *Inženýrská odysea* je původní dílo ze současnosti. Typické pro tento druh televizní tvorby je akcentace socialistických životních ideálů. Zobrazován byl současný hrdina a jeho problémy, boj za to, co je správné, překonávání překážek a v případě potřeby i přinášení osobní oběti jako výraz nových etických a mravních hodnot socialistického přesvědčení.⁴⁰

⁴⁰ Do této kategorie kromě Inženýrské odysey patří *Muž na radnici* (1976), *Žena za pultem* (1976), *Okres na severu* (1981). Růžička, D.: Období normalizace ČST - televizní seriál, tematické směry seriálové tvorby. In: [online]. [cit. 2013-03-22]. DOI:

Inženýrská odysea je třináctidílný seriál z prostředí hlubočanské továrny na výrobu textilních strojů. Svým tematickým zaměřením poukazuje na problémy v průmyslovém odvětví v období normalizace ČSSR. Odehrává se nejspíše v sedmdesátých letech, ale je možné, že zasahuje i do let osmdesátých. Je těžké určit časovou osu příběhu kvůli absenci jakýchkoli časových ukazatelů (roky v novinách, televizi, na výstavách).

Hned v prvním díle *Promoce* se setkáváme s trojicí hlavních postav – kamarádů na vysoké škole technické v Praze, kde všichni studují obor konstruktérství. V první řadě je to Václav Pešek (P. Kostka), který je velmi společenský, ambiciózní, veselý, výmluvný. Dalším z trojice je Ján Krnáč (M. Dočolomanský), jehož povaha je klidnější než Václavova, je přátelský, věrný, stálý. Poslední z nich je Zbyněk Kořínek (J. Satoranský). Zbyněk je ze tří přátel nejnadanější konstruktér, jeho sen je sestavit nový textilní stroj, který změní běh „textilních“ dějin. Je velmi přátelský, věrný, empatický, skromný. Všichni tři se rozhodli po ukončení studií a absolvování vojny, že spolu nastoupí do textilní továrny do Bechyně. Ján však nakonec nemůže, neboť musí se starat o nemocnou matku. Václav přijme lukrativní nabídku na práci ve vývojové konstrukci ČKD, kterou před tím Zbyněk kvůli kamarádům odmítl. Zbyněk jde po vojně do Bechyně, kde zjišťuje, že se továrna mění na výrobu punčocháčů. Práci tedy odmítne a jde do známých Hlubočan, ze kterých pochází Václav a kde pracuje i jeho otec (I. Prachař). Ján po příjezdu domů zjišťuje, že jeho matka zemřela. Rozhodne se tedy vrátit a zamíří také do Hlubočan. Václav je v konstrukci ČKD velmi nespokojený a rovněž se vrací domů, do Hlubočan. Zde se tedy

všichni tři přátelé znovu setkávají. Stěhuje se sem i Václavova přítelkyně Alexandra (E. Balzerová).

Ve druhém díle *Odpadlík* se přátelé seznamují s prostředím v nové práci v oddělení konstrukce v Hlubočanských strojírnách. Setkáváme se s jejich novými kolegy, ať už je to spravedlivý a postarší vedoucí konstruktérského oddělení Heřman (J. Vala), ironický a vtipný Voženílek (J. Císler) či náměstek Halíř (P. Haničinec), který ztělesňuje konzervativní a zkostnatělý přístup ve strojírenském průmyslu ČSSR. Václav se dostává do sporu s Halířem a celkovým konceptem vedení strojírenských závodů. Chce zavádět progresivní přístup v práci, pracovat na novém stroji, ale to se neslučuje s dosavadním vedením. Václav tedy odchází pryč, nechává své přátele i Alexandru v Hlubočanech. Kvůli odchodu se pohádá i se svým otcem, který s ním odmítne na dlouhá léta mluvit.

V následující epizodě *Sirotek* Václav nachází nové zaměstnání v roztockých strojírnách, Ty jsou ve špatném stavu a potřebují nové řízení. Příběh se tak dělí do dvou prostorových a příběhových linií – první je Václavova práce na roztockých strojírnách a druhá je Zbyňkova a Janova práce v Hlubočanech. Ján potkává na nádraží dívku Lucii (M. Vančurová), do které se zamiluje „na první pohled“. Kvůli ní odchází do Prahy do takzvané „pézetky“ (PZO – podnik zahraničního obchodu) Textilexport. Tam však záhy zjišťuje, že Lucie je vdaná a odjíždí s manželem do Kanady na tři roky. Ivana Pešková (E. Jakoubková), Václavova sestra, je do Jána tajně zamilovaná, Zbyněk je zas tajně zamilován do ní.

Ve čtvrtém díle *Začátečníci* je příběh již rozdělen do tří linií – Václavova, Janova a Zbyňkova. Zbyněk jako jediný zůstává v Hlubočanech. Václav zde Zbyňka navštěvuje, aby získal jeho názor na problematický stroj. Setkává se s Alexandrou, kterou si usmiřuje, a na konci dílu se berou. Ján se

seznamuje s novou prací a letí na první zahraniční cestu. Václav i v nové práci v Roztokách potkává typy lidí, kteří nejsou nakloněni novým progresivním postupům, ale po zkušenosti z Hlubočan již své přesvědčení tolik neprosazuje. Po analýze stroje se zjišťuje, že byl velmi špatně sestaven a Roztoky musí podstoupit kádrovou výměnu. Václav se stává vedoucím konstrukce.

Pátý díl *Výměna stráží* začíná setkáním, Václava, zástupce roztockých strojíren, ředitele (O. Sklenčka) a náměstků Hlubočanských strojíren na generálním ředitelství v Praze. Na rozdíl od Václavovy továrny jsou Hlubočany velmi kárány od ředitele za zpátečnictví, konzervatismus a stagnaci v inovaci či výrobě nového stroje. V Hlubočanech se na základě této návštěvy začne modernizovat starý zaběhnutý stroj MZ 400, jež se má plně automatizovat. Vedoucí konstrukce hlavní prací pověří Zbyňka. Zbyněk s vedoucím a Voženílkem jedou na veletrh do Milána. Zde se všichni tři staří přátelé znovu setkají. Lucie se vrací z Kanady bez manžela – on tam zůstal, ona se chtěla vrátit do Čech. Přikryl (J. Štěpnička), manžel Lucie, v Miláně přichází za Jánem a žádá ho, aby předal Lucii dopis, v němž žádá Lucii o rozvod. Ředitel Hlubočan dává výpověď, protože už je starý a nedokáže se přizpůsobit změnám ve výrobě, a do jeho funkce je dosazen Václav.

V šesté epizodě *Převzetí moci* přijíždí Ján s Lucií v rámci svatební cesty do Hlubočan, kde zrovna probíhá oslava Václavova jmenování do funkce ředitele. Václav se usmiřuje s otcem. Odhaluje, v jak špatné stavu se továrna nachází. Vyrobené stroje nikdo nechce kupovat a odvážejí se pouze do skladu do Prahy, aby nebyly na očích zaměstnanců. Václav se tedy rozhodne neprovést inovaci MZ 400, tak jak ji naplánovalo staré vedení, ale vyrobit zcela nový stroj. Výrobu zadá Zbyňkovi. Alexandra seznamuje Zbyňka se svou kamarádkou

Veronikou. Dva mladí lidé se do sebe zamilují, ale tento vztah nevydrží, neboť Veroničini rodiče jsou povrchní a neschvalují Zbyňkův původ. Nutí ho zapírat svou „tetu“ ze sirotčince. Veronika zmanipulovaná rodiči nakonec Zbyňkovi lže a vztah se rozpadá. Vedoucí konstrukce Heřman se v tomto díle vzdává své funkce a nabízí jí Zbyňkovi. Ten jí však odmítne a na jeho místo se dostává Voženílek, který se mění v ustaraného a nekompromisního šéfa, který však svou práci nezvládá.

Sedmá epizoda s názvem *Perpetuum mobile* je o hledání inspirace pro vývoj nového stroje. Zbyněk přichází za starým Peškem. Ten mu ukáže stroj svého otce, který je symbolem odhodlání a lásky k řemeslu. Tento stroj nikdy nefungoval, ale jeho podstata měla spočívat v nekončícím pohybu stejně jako idea perpetua mobile. V Hlubočanech se objevuje náhlá inspekce z generálního ředitelství a z pézetky. Účastní se jí i Svačina (J. Adamíra), Jánův šéf, který vyjadřuje nesouhlas s tím, že se nebude inovovat MZ 400, jelikož nový stroj bude na trhu až za několik let.

Další díl *Prototyp* začíná již hotovým návrhem na prototyp nového tkalcovského stroje. Ján (již ředitel Textilexportu) napsal posudek na nový stroj. Posudek poukazuje na možné problémy se zhotovením a zaváděním nového stroje. Václav se setkává s nepochopením od generálního ředitelství. Václavova sestra Ivana, která je zasnoubená s Vladimírem (P. Svojtka), ruší svatbu kvůli zásadním charakterovým odlišnostem partnerů. Díl končí schůzí zaměstnanců s vedením. Halíř, který je řadovým dělníkem, ví, že projekt je problémový již od úplného začátku. Útočí na Václava otázkami, kdy stroj bude ve výrobě a jestli vůbec podnik dokáže ty stroje vyrábět.

V devátém dílu *Veletrh* přijíždí do Hlubočan argentinský obchodník Rujillo (J. Laufer), kterého Jano potkal na veletrhu

v Miláně. Rujillo má velký zájem o tkalcovské stroje z Hlubočan a přichází i s nápadem pojmenovat nový stroj namísto zvolené kombinace dvou písmen a čísel nějak výstižněji – nový stroj je posléze pojmenován Perpetis. Svačinovi se zdá Argentinec nedůvěryhodný, ale Ján jej uklidňuje. Perpetis je vystavován na veletrhu v Brně. Stroj však nefunguje, je to veliká prohra pro celý tým, ale nejvíce pro Václava, který za stroj velmi bojoval.

Desátá epizoda *Dozvuky* začíná těsně po veletrhu v Brně. Za Zbyňkem přichází japonský zástupce firmy Hassari a nabízí mu, aby stroj pro jejich firmu dokončil, že hlubočanská továrna stroj nikdy nedokončí. Zbyněk se velmi rozhněvá a nabídku odmítne. Václav je po veletrhu na generálním ředitelství odmítnut. Nikdo mu nedokáže říct, co má dělat – jestli pokračovat ve vývoji nového stroje, nebo inovovat MZ 400. Ján zjišťuje, že jej Rujillo oklamal. Stroje, které mu byly poslány, nezapltil, a stojí v přístavu La Plata. Když se s ním Ján snaží situaci řešit, Rujillo mu dá ultimátum, že musí stroje zlevnit o 35-40%, jinak si je nekoupí. Ján je také obviněn z toho, že se na podvodu l s Argentincem podílel. Podezření je o to větší, že Rujillo má úzké vztahy s firmou, pro kterou pracuje bývalý Luciiin manžel Přikryl, se kterým měl údajně úzké styky Ján (přebíral od něj dopis pro Lucii). Ján se na základě těchto obvinění stává řadovým úředníkem Textilexportu. Václavova sestra Ivana se mezitím zamiluje do Zbyňka, který je v tuto chvíli s Veronikou. Václav se obává o svou funkci ředitele, přesvědčuje Voženílka, aby vinu za neúspěch v Brně vzal na sebe, a na schůzi se zaměstnanci pronáší řeč, která všechny přesvědčí o jeho dobrých úmyslech s továrnou.

V jedenácté epizodě s názvem *Odchod* Václav nabízí Zbyňkovi místo šéfa konstrukce. Ten pozici přijímá. Posléze však zjišťuje, že Václav, aniž by mu to řekl, stahuje Perpetis z plánu, a nabízí jej po cizích továrnách k dokončení. To Zbyňka

rozhněvá a dává v Hlubočanech výpověď. Během dílu umírá Zbyňkova „teta“ a Zbyněk rozchází se s Veronikou.

V následujícím díle *Loupež* Václav dokončuje inovaci MZ 400. Při návštěvě delegace z pézetky se zástupce z ÚV KSČ Tesař (J. Zahájský) informuje, jaké jsou další kroky ve vývoji Perpetise. Tesař je blízký přítel vedoucího výzkumného ústavu v Hradci, kam nastoupil Zbyněk, a domlouvá s ním, aby Zbyňkovi umožnil práci na Perpetisi. Jediný způsob, jak stroj dodělat však je mít jeho prototyp v Hradci. Nakonec jej s pomocí Ivany „kradou“ z Hlubočan. Vladimír zjistí během loupeže, že něco není v pořádku, a volá Václavovi. Ten nakonec celou situaci pochopí, ustoupí a stroj jim přenechá. Ivana jede za Zbyňkem, pomoci mu se strojem. Václav tak brzy zjistí, že Perpetis je hotový. Odmítne na něm dále pracovat a odlétá do Milána na veletrh. Cestou se setkává s Jánem. V Miláně zjišťují, že Japonci Perpetis „okopírovali“. Do Milána odjíždí i Zbyněk, který má toto podezření potvrdit.

Poslední díl s názvem *Setkání* (stejný název jako u NZRH) začíná Zbyňkovým potvrzením, že okopírovaný stroj je skutečně jeho. Ján se opět setkává s bývalým manželem Lucie Přikrylem, který je sebejistý a ironický vůči jeho ženě. Když se vrátí z Milána do Čech, jedou přímo na generální ředitelství. Ředitel je rozhněvaný, že stroj Perpetis není ještě hotový, zatímco konkurenční továrna ho má již ve výrobě. Ředitel chce, aby jej Václav dokončil, a dělá z něj ředitele koncernového podniku. Japonskou firmu žalují, ale ta jejich žádost o uznání patentu zamítá s odůvodněním, že princip stroje Perpetis vymysleli Italové už před válkou. Zbyněk přichází s důkazy, které jejich tvrzení vyvrací a odvolací soud ve Francii vyhrávají. Dobře končí i jeho vztah s Ivanou, kterou žádá o ruku.

1. 3. Okres na severu 1980

Tento politicky exponovaný seriál byl prezentován vedením ČST jako příspěvek k oslavám 60. výročí vzniku KSČ, k XVI. sjezdu KSČ i volbám do zastupitelských orgánů. První díl byl uveden 15. dubna a poslední se promítal 26. června 1981, při čemž samotné volby do zastupitelstva byly 5. – 6. června. Seriál byl uváděn vždy v pátek a v neděli ve večerních hodinách.⁴¹ Dietl se na tuto práci připravoval návštěvou okresního tajemníka KSČ v Mostu, kde sledoval jeho každodenní pracovní starosti a náplň jeho práce. Setkání mu potvrdilo jeho koncepci, že hlavní linií seriálu bude odvaha, kterou Pláteník projeví v boji o soudruha, kterého jiní již nechtějí.⁴²

Hlavní postavou seriálu je vedoucí tajemník okresního výboru KSČ Josef Pláteník (J. Moučka). Ustanovením hlavní postavy člověka, který je politickým funkcionářem KSČ, se seriál stává explicitně politickým dílem. Jedná se o určitý základní mód reprezentace, o primární ideologické kódování, jak jej chápe Činátl.⁴³ Pláteník je představen jako člověk, který za války sloužil v odboji, poté pracoval jako montér a v padesátých letech se stal ředitelem chemičky. Až v roce 1965 se stává tajemníkem KSČ, kterým zůstává i v časovém období seriálu, jež se odehrává v letech 1978 – 1981.⁴⁴ Pláteník během seriálové narace řeší problémy různého typu, ať už to jsou politické záležitosti (špatné vedení Svazácké socialistické mládeže či obsazování funkcí v okresním výboru), tak i rodinné a osobní starosti (problémy v manželství jeho dcery). Hlavním problémem však zůstává neuvážené sesazení a vyloučení ze

⁴¹ Bednařík, P.: Normalizační seriály Jaroslava Dietla. In: Kopal, P.: Film a dějiny 2. Praha, 2009, s. 321.

⁴² Tamtéž.

⁴³ Činátl, K.: Televizní realita normalizace a její ideologický kód. In: Kopal, P.: Film a dějiny 2. Praha, 2009, s.

⁴⁴ Bednařík, P.: Normalizační seriály Jaroslava Dietla. In: Kopal, P.: Film a dějiny 2. Praha, 2009, s. 321.

strany bývalého ředitele chemického závodu Hanycha po výbuchu etylenové jednotky v továrně.

V prvním díle *Důtka s výstrahou* řeší Pláteník (J. Moučka)⁴⁵ situaci a obvinění, která se snesla na hlavu ředitele Hanycha (P. Haničinec) po výbuchu v místním chemickém závodu. V řešení situace mu pomáhá nejen jeho sekretářka Zdena (R. Doležalová), ale také tajemník pro průmysl Vejřík (P. Oliva) a předseda kontrolní a revizní komise Krečmar (I. Prachař). Pláteníkova dcera Michaela rodičům představuje svého budoucího manžela Jana Belšana (P. Svojtka). Jan (není ve straně) se prezentuje jako svobodomyšlný člověk s pevnými názory na věc. Otevírá se zde problém zemědělské výroby, které má přejít na pěstování zeleniny a také problematika SSM, jehož vedení je prezentováno třemi mladými muži, kteří mají velké sebevědomí, ale pracovních zkušeností příliš nemají.

V další epizodě *Přelíčení* probíhá vyšetřování nehody v chemickém závodu a hledají se předběžně již noví uchazeči o tento post. Hanych prohrává soud a je vyloučen ze strany. Hned v dalším díle *Korunovace* je novým ředitelem jmenován ekonomický náměstek chemičky Eliášek (Z. Řehoř), který po váhání tento post přijímá. Zdena se seznamuje s Ivanem Prokopem (J. Štěpnička) a postupně se do sebe zamilují. Pláteník navštěvuje problematiku JZD, aby zjistil, jak se lidé k této změně stavějí, a zjišťuje, že je o tom předseda neinformoval. V tomto díle se také odehrává svatba Michaely a Jana. Hanych navštěvuje Pláteníka a loučí se s ním, odchází do Prahy pracovat v kanceláři chemicko-technického oddělení.

Ve čtvrtém díle *Případ Michaela* nastupuje do místní školy jako učitelka. Za Pláteníkem přichází ředitel velkodolu Soldán (Č. Řanda), který si stěžuje na nenadálou kontrolu

⁴⁵ J. Moučkovi za ztvárnění okresního tajemníka Pláteníka bylo nabídnuto opětovné členství ve straně

v podniku. Pláteník mu důvěřuje, ale kontrola odhaluje velké podvody v dole a Soldán je ze své pozice odvolán.⁴⁶ V chemičce se začínají množit stížnosti na nového ředitele Eliáška, který spíše než praktickou funkci ředitele továrny, zastává funkci reprezentační. Pláteník začíná mít silný pocit, že odvolání Hanycha byla velká chyba. Problémy Pláteník má i doma, řeší neshody se svým zetěm.

Pátý díl *Náhoda* začíná Pláteníkovou návštěvou chemického závodu, kde potkává Hanycha. Vedoucí pracovníci si ho sem zvou, protože současný ředitel se o věci nezajímá a nerozumí jim. Pláteník má jet na zasedání o nových opatřeních v průmyslu na Ústřední výbor KSČ (dále ÚV KSČ). Zve si Eliáška, aby mu pověděl o situaci v chemičce, avšak zjišťuje, že Eliášek opravdu neví o chemickém průmyslu skoro nic. Na zasedání pak hovoří o kádrové politice a o znovudosazení Hanycha, ale setkává se s příkrým odmítnutím.

V dalším díle *Šachy* se v manželství Jana a Michaely objevují první neshody. Na okresní výbor nastupuje nová, mladá zástupkyně tajemníka pro zemědělství Karolína Suková (J. Paulová), která je plná optimismu a elánu, ale také velmi nekompromisní vůči starému tajemníkovi Medunovi (O. Sklenčka). Koná se oslava dokončení jedné fáze výstavby etylenové jednotky, na které jde Eliášek za Pláteníkem, aby schválil jeho kandidáta na ekonomického náměstka Melichara. Pláteník ví, že Melichar (bývalý ředitel chemičky) byl sesazen z postu kvůli „zvláštním“ ekonomickým machinacím, a proto mu nevěří a nechce ho přijmout. Přesto to Eliáškoví přislíbí s podmínkou, že jeho zástupce bude člověk, kterého vybere on sám.

V následující epizodě *Důvěra* Pláteník oznamuje soudruhu Štěpánkovi (J. Plachý ml.), zastánci Hanycha, že bude

⁴⁶ Později se odhaluje, že skončil jako popelář.

dělat zástupce ekonomickému náměstkovi. Pláteník si tím jistí, že bude vědět o situaci v továrně. Ivan Prokop žádá Zdenu o ruku. Vzniká velké pnutí mezi tajemníkem zemědělství Medunou a jeho novou „pravou rukou“ Sukovou. Suková vyčítá Medunovi zpátečnictví, Pláteník Sukové neúctu ke stáří.

Osmý díl *Nabídka* řeší situaci v chemickém závodě, kde se objeví jisté nesrovnalosti ve finančnictví, za které může jak Melichar, tak i ředitel Eliášek. Eliášek se snaží Melichara narychlo „zbavit“ a tak jeho místo nabízí ekonomickému tajemníkovi Vejříkovi. Ten to hned oznamuje Pláteníkovi. Pláteník se nabídne jít Zdeně na svatbě za svědka, když však o tom Zdena řekne Ivanovi, dává jí ultimátum – buď on, nebo Pláteník. Pláteník totiž vyhodil v roce 1968 jeho otce z postu šéfredaktora místních novin, který pak musel „jít za lopatu“. Ivan mu to nemůže zapomenout. Meduna dává výpověď a na jeho místo je dosazena soudružka Suková. Pláteník navštívuje Hanycha v Praze. Ten je však rozezlen kvůli rozvodu s manželkou, který dává za vinu právě chemickému závodu. Nechce se do Brodu vrátit. Zdena se ptá starého Prokopa, čím mu Pláteník tolik ublížil. On se však již dávno nezlobí. Do toho vchází Ivan a v afektu ruší se Zdenou svatbu.

V dalším díle *Rozhovor* jde Eliášek za Pláteníkem, aby mu svěřil Vejříka za nového ekonomického náměstka, ten však odmítá. Melichar se také snaží zachránit. Zjistí, že Jan Belšan, jeho podřízený, je Pláteníkův zeď a přislíbí Janovi realizaci jeho vizionářského projektu, který všichni odmítli. Kontrolní skupina potvrzuje finanční machinace v chemičce. Eliášek podává demisi a vyvstává otázka nového ředitele. Suková řeší na schůzi JZD nové úkoly v zemědělství, ale naráží na nepochopení, konzervatismus a strach začít něco nového. Pláteník se dozví od Zdeny, že on může za to, že se svatba konat nebude. Pláteník ihned zasahuje a jde za Prokopem starším, který není

doma a tak mluví s Ivanem. Pláteník zjistí, že se Prokop starší snaží vydat knihu o historii města a zasadí se o její vydání.

V desátém díle *Rozchod* začíná hledání nového ředitele, Pláteník má však jasno o tom, kdo jím má být. Jan se po hádce s Michaelou stěhuje. Hanych navštívuje Pláteníka, aby se omluvil za své chování a znovu potvrdil své přání vrátit se do funkce ředitele.

Jedenáctý díl *Nebezpečí* je převážně o Vejříkovi, který dostal nabídku od generálního ředitele Benedikta (J. Bek) stát se novým ředitelem chemického koncernu, a ten ji přijímá. Pláteník je zásadně proti. Michala se jde omluvit Janovi a začínají spolu znovu „chodit“.

Ve dvanáctém dílu *Řeka* je Pláteník podezírán, že pozastavil vydání Prokopovy knihy. Pomlouvačné zprávy a udání se dostávají až na Krajský výbor za Lexou (J. Mixu), který je Pláteníkův přítel. Hanych navštívuje Pláteníka doma a snaží se ho varovat, aby pro jeho návrat nic nepodnikal a myslel hlavně na sebe. Pláteník však přichází s nápadem, jak zvrátit Hanychovu výpověď. Na schůzi tajemníků okresního výboru přednese návrh na revizi rozhodnutí o kádrových změnách roku 1978 v chemickém závodě. Kromě Vejříka jsou všichni pro.

Ve třináctém díle *Setkání* tuto revizi schválí i krajský výbor v čele s Lexou. S tímto jede Pláteník na ÚV KSČ, kde svůj tříletý boj o Hanychu vyhrává. Michaela je těhotná a s Janem se stěhují z města, aby Jan mohl pracovat bez stínu tchána okresního tajemníka. Hanych děkuje Pláteníkovi za jeho snahu slovy, které vystihují podstatu Pláteníkovi postavy: „*Já jsem totiž v životě nepoznal člověka, který by tak nemyslel na sebe a tak myslel na druhý.*“

3. Ideologická analýza normalizačních seriálů

Ideologická analýza bude vedena skrze strukturalistickou kvalitativní analýzu ideologie a textové orientátory, tak jak je nastíněno v úvodu práce. Na základě zjištěných poznatků, které budou skrze úryvky textových replik podepřeny, budou specifikovány jisté cyklicky se opakující ideologické prvky, které seriály dvojice E. Sokolovského a J. Dietla, spojují, zároveň však bude poukázáno na prvky, které jsou použity ojediněle.

Ideologická analýza normalizačních seriálů a konkrétně Dietlových seriálů není v současné době příliš důkladně prozkoumané téma. Objevují se zde problémy s metodologickými přístupy a s aplikací ideologické analýzy na seriály, které jsou ideologií primárně či sekundárně prodchnuty. Kamil Činátel ve své studii *Televizní realita normalizace a její ideologický kód* přichází s jistými obecnými prvky, které normalizační televizní a filmová tvorba obsahují. Nejprve je třeba si podle Činátela uvědomit, že příběh seriálů nemá na diváky nikdy působit sám o sobě, vždy obsahuje i určitou přidanou hodnotu v podobě poučení, a tudíž konfrontace zlého a dobrého má společenský normativní charakter. Dichotomie dobra a zla je základní narativní i ideologickou linií normalizační seriálové tvorby. Specifika této dichotomie pak Činátel definuje na pozadí srovnání s konvenční emblematickou zla v poválečném ideologickém diskurzu.⁴⁷

V kontextu padesátých let je zlo reprezentováno jako substanciální – komunisté budují svůj nový svět v rámci ostře polarizovaného diskurzu války. Zlo normalizace je však jiného charakteru – skryté, šíří se nepozorovaně jako nákaza a proniká do nitra jednotlivce i širšího kolektivu. Normalizační moc se

⁴⁷ Činátel, K.: *Televizní realita normalizace a její ideologický kód*. In: Kopal, P.: *Film a dějiny 2*. Praha, 2009, s. 253.

tedy legitimizuje jako ta, která tuto nákazu léčí.⁴⁸ Zatímco v padesátých letech reprezentoval zlo často jednotlivec, kterého usměrňoval uvědomělý dav/kolektiv, v normalizační ideologii je to spíše naopak – silný jedinec se ocitá uprostřed davu, který jej nechce chápat a jeho snahy bojkotuje.⁴⁹ Tyto jedinci odolávají nákaze (zlu), která zmanipulovala společnost a jsou tu proto, aby pomohli tuto abnormalitu napravit. Nebezpečí nákazy je v televizní tvorbě ukotveno i prostorově. Do popředí vystupuje polarita nebezpečného velkoměsta a „čisté“ vesnice. Byl – li venkov v poválečném ideologickém diskurzu spojován s negativními konotacemi (kulaci, neuvědomělost), pak normalizační ideologie reprezentuje venkov jako místo nezasažené dezinformační kampaní a chaosem pražského jara. Venkov se tak stává synonymem ideového zdraví.⁵⁰ Na příkladu ideologické analýzy *Okresu na severu* bude tato teze níže vyvrácena. Jako další významný motiv zla Činátl vyzdvihuje fenomén stáří. V normalizačních seriálech jsou diváci svědky odcházení starších generací ve prospěch nových, mladých soudruhů. Často se obrací pohled zpět - namísto příslibů budoucnosti, jsou akcentovány činy již vykonané. V pozicích zasloužilých hrdinů se do určité míry objevují staří lidé jako Pláteník v *Okresu na severu*. Negativní hodnota stáří tedy nespočívá ve staromilství, přežitcích či konzervatismu, ale v tom, že i tito skvělí a moudří lidé musí neodvratnému procesu stárnutí podlehnout a odejít do penze.⁵¹ V autorčině analýze i tato generalizující teze bude na příkladu *Inženýrské odysey* vyvrácena. Na rozdíl od ideologie padesátých

⁴⁸ Medicínské výrazy jsou typické v rétorice Poučení z krizového vývoje ve straně, jež se stává určitou „biblí“ normalizační éry ČSR. Tamtéž.

⁴⁹ Je tomu tak ve všech třech našich seriálech – Jan Hamr, Václav Pešek, Josef Pláteník.

⁵⁰ Činátl, K.: Televizní realita normalizace a její ideologický kód. In: Kopal, P.: Film a dějiny 2. Praha, 2009, s. 256.

⁵¹ Činátl, K.: Televizní realita normalizace a její ideologický kód. In: Kopal, P.: Film a dějiny 2. Praha, 2009, s. 261 – 262.

let nenabízí normalizace vidinu šťastných zítřků. Svět už lepší nebude a zlo ať už v podobě stárnutí či nepředvídatelné nehod je jeho přirozenou součástí. V následujících kapitolách bude mimo jiné také zhodnoceno, do jaké míry jsou Činátlovy generalizující teze pravdivé a v čem se autorčina analýza bude s jeho studií rozcházet.

3. 1. Ideologická analýza - Nejmladší z rodu Hamrů

V této části práci provede autorka rozbor ideologického zatížení seriálu *Nejmladší z rodu Hamrů* (dále NZRH) skrze verbální a vizuální obsah seriálu. Bude se zabývat kvalitativní analýzou textových orientátorů a jejich významotvorných vkladů do textu seriálu. Za textové orientátory v historizujícím televizním díle pokládá narativní a označující prvky se dvěma souběžnými funkcemi, zajišťují vztah k reprezentovaným reálným událostem. Jejich volba přitom text propojuje s dominantní ideologií doby vzniku seriálu.⁵²

3. 1. 1. Historické okamžiky

Jedna se o seriál, který je v jednotlivých epizodách uveden nediegetickým vročením a tedy pevně zasazen do historického rámce československých novodobých dějin. Časová osa je tedy nejvýznamnější paradigmatickou volbou seriálu. Jednotlivé epizody jsou ohraničeny časovým úsekem od jednoho roku až po tři a půlletý interval. Velkým časovým rozpětím se Dietl vyhýbá přímé konfrontaci s dějinnými událostmi, které jsou kontroverzní v historii Komunistické strany Československa (dále jen KSČ). Přesto lze v jednotlivých epizodách rozpoznat významné dějinné okamžiky Československa v období po druhé světové válce: 1) osidlování pohraničí po německém obyvatelstvu, 2) vypořádání se s válkou, 3) volební agitace KSČ a volby do parlamentu roku 1946, 4) únorová vládní krize - demonstrace na Staroměstském náměstí, 5) kolektivizace zemědělství - zakládání Jednotných zemědělských družstev (dále JZD) a scelování polí, 6) scelování

⁵² Reifová I.: Synové a dcery Jakuba skláře: Dominantní a rezistentní významy televizní populární fikce ve druhé polovině 80. let. In: Mediální studia, roč. 2, 2007, č. 1, s. 51.

záhumenků, 7) sjednocování malých družstev do větších, 8) období pražského jara 1968. Historické události se objevují spíše v první polovině seriálu, pozdější díly (kromě deváté epizody – rok 1968) mají za úkol dále rozvíjet naraci televizního díla. Dietl sice do určité míry zohledňuje zásadní okamžiky KSČ, ale přímo se s nimi nekonfrontuje. Například rok 1968, kdy se v české společnosti zvedla vlna demokratických nálad, vykresluje na Janových bratrech jako vlnu hamižnosti a sobeckosti. Následky, v podobě sovětské expanze v srpnu 1968, již v epizodě nejsou uvedeny a tato událost ani není patrná v chování lidí.⁵³ Podobně se vyhýbá i samotnému vítězství KSČ v parlamentních volbách roku 1948, kde si předem komunisté zajistili vítězství zavedením jednotné kandidátky Národní fronty, ve které po únorovém převratu měli pouze kandidáty své strany nebo jejich sympatizantů.⁵⁴

Zavádějící je také vypořádávání se s těmi, co vystupovali proti KSČ a odmítali vstoupit do JZD. Kolektivizace a zakládání JZD bylo přijato zákonem 23. 2. 1949 a již v polovině téhož roku se začala prakticky uskutečňovat. Jejím účelem byla likvidace selského stavu.⁵⁵ Důsledkem odmítání sedláků přistoupit na kolektivizace, v ČSSR probíhala již na začátku padesátých let takzvaná Akce K (kulak). Ta byla ostře namířená proti „kulákům“⁵⁶, sedlákům, kteří se nechtěli vzdát svého majetku a polí ve prospěch družstva. Byli tvrdě pronásledováni,

⁵³ Dietl rok 1968 dává do spojení s úmrtím matky Hamrové a tím odvrací pozornost od historické dějinné události a soustředí divákovu pozornost na tragické události v životě hlavního hrdiny.

⁵⁴ Tomeš, J.: Slovník k politickým dějinám Československa 1918 – 1992. Praha, 1994, s. 209.

⁵⁵ Tomeš, J.: Slovník k politickým dějinám Československa 1918 – 1992. Praha, 1994, s. 92.

⁵⁶ Kulak (rusky - pěst) – označení pro samostatného zámožného zemědělce, v širší známost a uplatnění tohoto pojmu dochází až se Stolypinovou agrární reformou po roce 1906, v českém prostředí je synonymem kulaka „vesnický boháč“.

zastrašování, zavírání do vězení a do táborů nucených prací.⁵⁷ Proto je velmi nepravděpodobné, že by místní sedlák Čumík, který se nechtěl vzdát svého pole, vydržel nátlak strany až do období devátého dílu (duben 1965 – březen 1967) bez jakékoli represe či postihu. Bez postihu také zůstává sedlák Sýkora, který nechce odevzdat krávu družstvu a tak jí odvede tajně do města, kde jí chce nechat, kdyby se okolnosti v ČSR změnily. Ačkoli na to předseda přijde, je pouze pokárán a vystoupí ze strany. Stejně tak při scelování polí ve třetím díle, kdy je sedlák Zajíček nařknut za protikomunistické řeči kulakem, a dá za toto označení Hubertovi facku. I toto chování je bez následků. Jedná se tedy o určitou idealizaci dané doby i KSČ obecně. Perzekuce nesměly být prezentovány vizuálně, spíše naopak. KSČ je prezentována jako rozumná, trpělivá a smířčí strana. Toto je však v zásadním rozporu s tím, jak hodnotí padesátá letá v ČSSR Linz a Stepan. Ti Československo popisují, jako pravděpodobně nejstalinističtější režim východní Evropy v padesátých letech.⁵⁸ Je tedy nepravděpodobné, že tyto kroky by zůstaly bez trestu, tak jak je tomu v seriálu.

V seriálu jsou tedy obsaženy dvojí dějiny – na jedné straně skutečné historické události, které se staly, a na straně druhé dějiny, tak jak je viděla a chtěla prezentovat dominantní politická moc v podobě KSČ. Dietl se vyhýbá sporným rokům, které pouze naznačí, avšak v rámci zlomových okamžiků fiktivní narace upozaduje. Seriál NZRH divákovi předkládá vývoj československého zemědělství na příkladu vesnice Bernartice, kde se díky těžké dřině a pili každého jednotlivce vyvinulo ve

⁵⁷ Jech, K.: Kolektivizace a vyhánění sedláků z půdy. Praha, 2008, s. 118 – 120. Podrobněji o této problematice také Růžička, M.: Vyhnaní - Akce „Kulak“. Praha, 2008, 479 s.

⁵⁸ Linz, J., Stepan, A.: Problems of Democratic Transition and Consolidation. Southern Europe, South America, and Post-Communist Europe. Baltimore, 1996, 479 s.

funkční a prosperující oblast československé národní ekonomiky.

3. 1. 2. Obrazy práce a pracovního prostředí

Komunistická ideologie padesátých let ukazovala svět a úděl člověka prizmatem diskurzu třídního boje. Takový svět byl jasně ohraničen osou dobra a zla.⁵⁹ Tento aspekt, ačkoli seriál vznikal v období normalizace, zobrazují padesátá léta v seriálové naraci. Boj lze vysledovat na zobrazení pracovního prostředí a samotné práce, a to nejlépe na postavě hlavního hrdiny Jana Hamra. V seriálu se objevuje škála různých pracovních prostředí, jejich četnost se proměňuje seriálovou narací. Hamrova činnost se v průběhu seriálu mění - od práce na poli a hospodářství, se dostává posléze do kanceláře. Za určité pracovní prostředí lze považovat i jeho studium na vysoké škole, která má dopomoci Janovi k lepší pracovní pozici. Pro hlavního hrdinu je práce uspokojením, naplněním smyslu života, ale zároveň v každém pracovním prostředí svádí boj. To je jeho hlavní ideologický znak.

Jan je v prvních čtyřech dílech sedlákem, který pomáhá na matčině statku a polích, ale také je přihlášen v družstvu a pracuje jako skupinář. Práce má pro něj smysl pouze tehdy, když z ní mají prospěch i ostatní obyvatelé Bernartic. Již na začátku třetí epizody přichází s nápadem (říjen 1947), že by se sedláci měli spojit, pracovat společně na svých polích, půjčovat si zemědělské stroje a tím by všichni měli dostatek. Ostatní sedláci včetně jeho matky se mu vysmějí. Jan tedy svádí boj, a to ve více rovinách. V první řadě to zápas s časem, aby včas sklidili a měli všeho dostatek, dále je to souboj s matkou, aby mohl na pár hektarech vysadit heřmánek, který rodině přinese

⁵⁹ Činátl, K.: Časy normalizace. In: Bílek, P., Činátlová, A.: Tesilová kavalerie. Příbram, 2010, s. 166.

nemalý výdělek. Neméně důležitý je i zápas s lidmi z vesnice o družstvo, kdy se jako jeden z mála stará o družstevní pole a dobytek a všichni ostatní pouze přihlíží a pracují na svých záhumencích. Jan vždy bojuje čestně, jeho síla není v násilných a donucovacích postupech, jak je tomu u Huberta v období jeho předsednictví, ale v síle jeho dobrého charakteru. Na srovnání Hubertova a Janova předsednictví je patrná kritika stalinské éry a jejích funkcionářů.

V pátém díle se Jan stává ve svých čtyřiaadvaceti letech předsedou JZD, ale jeho začátky jsou těžké. Oproti Hubertovi, který byl předsedou před ním a v seriálu je výhradně jako předseda družstva v kancelář, Jan tvrdě fyzicky pracuje. Hubert všem lidem družstvo zprotivil a nikdo na něm nechce pracovat. Jan se snaží situaci změnit a jít ostatním lidem příkladem. Do kanceláře se stěhuje až časem, kdy „objeví“ ve svém okrese lom na kámen a písek a začne vydělávat. Je to zlomový okamžik i pro ostatní lidi, kteří začínají v družstvu opět pracovat. I kancelář je však pro Jana místem boje. Zápasí zde s těmi, kteří to nemyslí s družstvem dobře – jsou chamtiví a sprostí (členové družstva v Malé Dobré), nebo špatně hospodaří (Hubert).

Po čase Janovy trpělivé práce se z Bernartic stává nejlepší družstvo v okrese a dochází ke spojení s jinými horšími družstvy v okolí. Jan je poslán tajemníkem Hrstkou ve svých třiceti letech na vysokou školu a místo předsedy zastává jeho přítel Kódl. Pro Jana je vysoká škola a město s ní spojené opět místo zápasu. Ačkoli věnuje učení více času než jeho spolužáci, jeho výsledky jsou velmi špatné. To se však mění, když potkává svou budoucí ženu Věru. Ta jej naučí, jak se na vysoké škole musí učit a Jan nakonec diplom získá. Dobré konce na všech úrovních Janova života souvisí s jeho upřímným naturelem, pracovitostí, spravedlivostí, což se v seriálu ukazuje jako hlavní míra veškerého dobra. Člověk nemusí být v KSČ (Jan také

dlouho členem není), ale musí mít v sobě dobro, které není sobecké, stejně tak jako ho má v sobě KSČ. Tato idealizovaná představa o straně prochází celým televizním vyprávěním.

Pracovní prostředí pole, hospodářství i kanceláře jsou zcela politickým prostředím, oproti vysoké škole, kterou Dietl nechává zcela apolitickou, zachycuje zde obyčejné strasti studentů vysokých škol, které jsou dodnes stejné. Vesnické prostředí je však soubojem sedláků, kteří se nechtějí vzdát vlastního majetku, polí, krav, a na druhé straně družstva, představitele „násilně“ kolektivizovaného zemědělství. V NZRH jsou tyto pohnutky obhájeny tím, že pramení z vnitřní logiky dějin.

3. 1. 2. 1. Dobrý rolník a dobrý člověk?

V této kapitole bude analyzována teze, že dobrý rolník musí být i dobrým člověkem. Tento rys je v seriálu na několika postavách akcentován, ať už v postavě pracovitého Jana nebo v postavě matky Hamrové. Reifová se ve své práci zabývá podobným tématem, o kterém píše: *„Obraz práce dotváří rovněž to, jak se v postavách snoubí opravdový dělnický fortel a morální kvality. Nejzručnější a nejnadanější skláři jsou v seriálu současně nejčastějšími lidmi s nejpevnějším charakterem. Míra pracovní dovednosti a pracovitosti postav je dokonce charakteru takřka přímo úměrná a podle této úměry bychom mohli vytvořit škálu vybraných postav dělníků od nejlepších sklářů/charakterů přes rozkolísaný střed k nejhorším sklářům/charakterům.“*⁶⁰ Autorka předpokládala, že Dietlovo zacházení s charaktery postav bude podobné i v případě vesnice Bernartice. Avšak rozbor seriálu tezi potvrdil jen u výše

⁶⁰ Reifová I.: Synové a dcery Jakuba skláře: Dominantní a rezistentní významy televizní populární fikce ve druhé polovině 80. let. In: Mediální studia, 2007, roč. 2, č. 1, s. 54.

zmíněných postav, ostatní postavy takto nevystupují. Nejlépe je to vidět na sedlákově Zajíčkovi. Ten je sedlákem celý život, velmi tvrdě pracuje, aby jeho hospodářství prosperovalo, a je tedy prezentován jako jeden z nejlepších a nejbohatších hospodářů v Bernarticích. Později však, když vstupuje do družstva a vlastní již pouze záhumenek, Jan zjišťuje, že kradl družstevní majetek – semena kapusty, které stojí „metrák třináct tisíc“⁶¹. Je jako jeden z mála potrestán a odveden do tábora nucených prací. Jako dobrý sedlák – dřív je prezentován i místní antikomunista sedlák Čumík, který vstupuje do družstva až v šedesátých letech. Dobrý sedlák musí být, jinak by se tak dlouho v konkurenci JZD neuživil. Jeho charakter je však spíše podlý, chamtivý, sobecký, posměvačný. Mění se až stářím, kdy už sám na vše nestačí, a proto vstupuje do JZD. Na příkladu Čumíka je dobře patrné, že ani míra politické uvědomělosti nekorresponduje s pracovními dovednostmi. Dalo by se očekávat, že v zobrazení padesátých let budou právě antikomunisti a ti, co nevstoupili do JZD a KSČ, prezentováni jako špatní hospodáři, kteří podvádějí a kradou na družstevním majetku.⁶² Tato úměra, jak o ní hovoří Reifová, lze však sledovat jen u některých postav. Například již zmiňovaného Jana – který je pracovitý, chytrý sedlák/předseda JZD, zároveň spravedlivý, hodný, smířlivý a poctivý.

Obecně lze říci, že v NZRH je míra lidské morálky úměrná k politické uvědomělosti a angažovanosti jedince. Zřetelné je to opět na postavách Čumíka, Zajíčka a Jana. Čumík je, jak již bylo

⁶¹ Díl šestý.

⁶² V padesátých letech se proti velkým i středním statkářům bojovalo několika způsoby – nastavili se vysoké dodávky potravin a produktů, které jen těžko mohli zvládat, mechanizační prostředky mohli získávat pouze jen JZD a statkáři si je mohli pronajímat, ale jen v omezené míře za velký obnos peněz, vysoké daně a zrušení dosavadních daňových úlev. Tímto chtěla KSČ dokázat, že soukromé hospodářství je špatné a lidé, kteří je vlastní jsou špatní hospodáři a v podstatě i špatní lidé. Jech, K.: Kolektivizace a vyhánění sedláků z půdy. Praha, 2008, s. 62 – 63.

řečeno, zarytý antikomunista a také charakterově sobecký člověk. Nejdůležitější je pro něj vlastní prospěch, pomlouvá lidi a žaluje. Jeho zobrazení je typické pro období normalizace. Zajíček je pak sedlák, jazykem komunismu kulak, který hledí pouze na své dobro. Nemění se ani po vstupu do družstva. Jeho vstup je také pouze ze sobeckých pohnutek, neboť má přístup do skladů a k družstevním strojům. Zajíček nakonec ukradne několik pytlů semen kapusty a je za to potrestán. Na druhé straně Jan je po celou dobu seriálu politicky na straně komunistů. Podporuje je od samého počátku družstevnictví v Bernarticích, stává se předsedou, účastní se ideologických schůzí družstva. V seriálu je tedy prezentován jako uvědomělý člověk a není vůbec podstatné, že do komunistické strany vstupuje až na začátku šedesátých let (sedmý díl) a po celá padesátá léta v ní není. Tento prvek je však z historického hlediska pro období padesátých let velmi nepravděpodobný.⁶³ Janova morálka zůstává stejná, neměnná, i poté, co se dostává k moci. Jan Hamr je mírou veškerého dobra i zla u všech postav seriálu. Je idealistou, věří, že když budou všichni pracovat poctivě a spolu, budou se mít všichni stejně dobře. Jeho postava zásadně kontrastuje s celým zbytkem vesnice, který pracuje pouze na svých záhumencích (až na Pudila – zapřisáhlého komunistu, který je Janovi spíše psychickou oporou). Miloš Smetana píše: *„Hlavní postava byla alfou a omegou jeho (Dietlovy – pozn. autorky) seriálové tvorby. Když ji měl ve své představě, mohl začít vyprávět a cítil se na pevné půdě, pokud se nepopsaný papír může nazvat pevnou půdou. A tento blízký či důvěrný vztah působil, že jeho postavy – přes veškeré výhrady kritiků, kteří opakovaně psali, že jsou zjednodušené, nebo zase přehnaně, až pohádkově aktivní – byly upřímné i pravdivé. Chodily po reálné zemi, hlavy snad měly*

⁶³ Bednařík, P.: Normalizační seriály Jaroslava Dietla. In: Film a dějiny 2, Praha, 2009, s. 312.

*občas výše v oblacích, než jiní všední romantikové, kteří pouze snili, ale nesnažili se své sny zabít tím, že by je uskutečnili.*⁶⁴

Postavou Jana Hamra je také potvrzena Činátlova teze, že normalizační hrdina bojuje proti většímu kolektivu, který je v diskurzu normalizačního pojetí boje zobrazen jako snadno manipulovatelný dav, jenž útočí na zdravé jedince.⁶⁵

3. 1. 2. 2. Vesnice a město

Nejvýraznějším prostředím celého seriálu je vesnice. Zde se odehrává většina děje a stává se tím nejzásadnějším narativním prvkem seriálu. Jan Hamr, který je hlavní postavou, je s vesnicí spjat od mala a i když je čtyři roky na studiích v Praze, stále počítá s tím, že se vrátí do Bernartic a bude pracovat v zemědělství. Když mu po ukončení studia vysoké školy nabídne tajemník Sklenář práci na Národním výboru, Jan odmítne s tím, že to není práce pro něj, že chce hospodařit. To mu tajemník Hrstka splní a nabídne mu pozici předsedy v Malé Dobré – vesnici, která je na tom hodně zle. Vesnice je pro něj míra všeho – dobra i zla.

Na konci druhé světové války a těsně po ní v ČSR probíhalo odchod německých obyvatel země. Ten byl motivován obnovou ČSR jako národního státu Čechů a Slováků. Následkem toho byly velké ztráty na lidských životech⁶⁶ a odsun asi 2,82 milionů občanů německé národnosti.⁶⁷ Spousty lidí odcházelo převážně do pohraničí, aby zde začali nový život v novém prostředí. Vesnice Bernartice je v prvním díle pro rodinu Hamrů jako jakýsi příslib lepší budoucnosti, kde budou mít vlastní

⁶⁴ Smetana, M.: Televizní seriál a jeho paradoxy. Praha, 2000, s. 61.

⁶⁵ Činátl, K.: Televizní realita normalizace a její ideologický kód. In: Kopal, P.: Film a dějiny 2. Praha, 2009, s. 253.

⁶⁶ První etapa odsunu byl tzv. divoký odsun, kdy se českoslovenští občané mstili na Němcích.

⁶⁷ Kaplan, K.: Proměny české společnosti 1948 – 1960: Část první. Praha, 2007, s. 11.

statek a pole a budou se mít lépe. Otec Hamr popisuje nové bydlení takto: „*To stavení přečká další rody Hamrů. Krovky, tak zdravý a pevný, že je červotoč ani neprovrtná.*“ Matka: „*No a chlív? Co chlív?*“ Otec: „*No chlív, to je sál. Napaječky, beton. No maštale jako sál. A světnice? Takový jste neviděli. A stodola to je náves. A střechy? Nad takovou střechou se může honit vichřice, co je rok dlouhý a s tou střechou to nehne.*“ Matka: „*Neblázní. A mluv rozumně. Co pole?*“ Otec: „*Osm hektarů pole. Samá černozeň a všecko v lánech hned u domu, ne jako my tady. A louka hned vedle toho. A voda ve studni lahodná, dobrá voda.*“⁶⁸ Rodina odjíždí za vidinou lepšího živobytí⁶⁹. Když však přijedou, vidí, že je pravda někde jinde. Na vesnici zůstanou nakonec jen otec s matkou a Janem, ti praví hospodáři. Idealizace vesnice, tak jak jej popisuje otec Hamr, souvisí s ideologickým diskurzem normalizace. V normalizačním diskurzu je venkov popisován jako „*tabula rasa*“ neposkvrněná „*šílenstvím*“ pražského jara. Řada příkladných hrdinů, kteří se obětují pro blaho společnosti, pochází z venkova. Jejich přímočarost a zemitost (neochota přizpůsobit se velkoměstskému způsobu života) jim zajišťuje odolnost proti nákaze všeho druhu.⁷⁰

Město je v seriálu explicitně ukázáno jen v několika málo případech, a to, když Jan jezdí na porady za tajemníkem Hrstkou, při náhodném setkání s Marií, návštěvě matky v nemocnici a při Janových studiích v Praze. Přesto lze říci, že mnohem významotvornější prezentací města je samotná postava Václava Hamra. Ten je již od mládí uzavřený do sebe,

⁶⁸ Díl první.

⁶⁹ V českých zemích hned v prvních měsících po skončení druhé světové války byli němečtí sedláci vysídleni. Jejich zkonfiskované majetky se staly ve velké míře pozemkovými a majetkovými přiděly pro české i slovenské osídlenec v kategoriích středních hospodářství. Karel, J.: Kolektivizace a vyhánění sedláků z půdy. Praha, 2008, s. 44.

⁷⁰ Činátl, K.: Televizní realita normalizace a její ideologický kód. In: Kopal, P.: Film a dějiny 2. Praha, 2009, s. 256.

jeho zálibou jsou stroje. Když se vrací z města do Bernartic, je to člověk chamtivý a sobecký. Ačkoli jsou i na vesnici takoví lidé, s městem je svázaný pouze Václav a je tak hlavním ukazatelem městského způsobu života a města samotného. Jeho povýšenost je prezentována moderním, elegantním oblečením, účesem, vousy a sebejistým chováním. Takové je město i v očích Jana, který v Praze po studiích nechce zůstat. Vesnice je pro něj hřejivá, známá, zatímco Praha je velká, zmatečná, bez přírody a známých lidí. Zvláštní postavení má i Věra, která celý život prožila v Praze. Když si ji Jan vezme a přestěhují se k matce do chalupy, matka Věru nedokáže přijmout. Jako boдрá žena z vesnice, má jisté představy o tom, co žena má zastávat v domácnosti, ale Věra je „holka z města“, která neumí hospodařit, postarat se o stavení ani o Jana. Město je stigmatizováno jako prostor nedůvěry, ledabylosti a bezstarostnosti ve špatném slova smyslu.

Vesnice je nejvýraznějším prvkem celého seriálu. Všechny postavy jí procházejí a určitým způsobem se s ní musí vypořádat. Jan ji považuje za jediný svět, ve kterém dokáže žít a být šťastný, Václav vesnici vnímá jako základ, ze kterého pochází, ale žít v ní je pro něj nepřipustné kvůli pracovnímu zaměření a naturelu místních lidí. Matka Hamrová ji zas vidí jako jediný svět, který kdy poznala zblízka. Je pro ni jediným východiskem pro život, nic jiného než práci na hospodářství a poli nezná.

3. 1. 2. 3. Bratři Hamrové

Miloš Smetana jako dramaturg seriálu NZRH upozorňuje na význam vedlejších postav u seriálové tvorby Jaroslava Dietla: *„Domnívám se, že v jeho seriálech byly vedlejší postavy mnohdy cennější, než ty parádní role titulních hrdinů. Ti totiž*

byli páteří příběhu, jejich tmelem, jakýmsi symbolem seriálu. Dokonce bych řekl, že oficiální záštitou, neboť jejich veskrze pozitivní rysy byly také argumentem pro všechny schvalovatele ... Rázná i hubatá matka Hamrová je kontrastnější i hlubší postava, než její populární syn Jan."⁷¹ Dietl napsal postavy tří bratrů, kteří jsou velmi rozdílní. Každý má jiné společenské postavení, jiné charakteristické rysy i jiné pracovní zařazení. Jejich rodinné spříznění není nijak podpořené jejich chováním či charakteristikou. Jako bratři se chovají pouze ve chvílích rodinného neštěstí, například při úmrtí otce Hamra, nebo pokud jeden od druhého něco požadují – v revolučním období pražského jara jde Václav za Janem, aby spolu založili soukromé podnikání. Na zobrazení rozdílnosti bratrů se Dietlovi velmi výstižně podařilo zachytit ideologickou rovinu toho, co vládnoucí moc označuje jako špatné, a tudíž nevhodné – „kapitalistické“ chování bratra Václava v antagonii s dobrým chováním Jana ještě výrazněji vynikne.

Štěpán je nejstarším synem Hamrových. Je to prostý sedlák, který touží po ženě, která by mu dala potomky, rodinný klid a zastala s ním práci v zemědělství. Jeho povaha je lehce manipulovatelná z počátku jeho matkou, poté ženou Jiřinou. Když chce Štěpán skončit na vyšším postu, na kterém se necítí dobře, celou situaci za něj řeší Jiřina. Když se ho zeptá Jan, co chce on, Štěpán odpoví: „*Já chci to, co Jiřina.*“⁷² Ačkoli je nejstarším a měl by být i nejmoudřejším synem, je prezentován jako nejslabší článek bratrů Hamrových, alespoň co se týče charakteru a s ním úzce spojeného pracovního zařazení. Jeho nestálost v názoru se promítá i do pracovních míst, které vyzkoušel. Jiřina o něm mluví: „*No. Štěpán dělal na všelijakých stavbách.*“ Jan: „*Jako co?*“ Jiřina: „*Všelicos. Zdil, tesařskou práci dělal. Já osobně si tedy myslím, že by tady klidně mohl*

⁷¹ Smetana, M.: *Televizní seriál a jeho paradoxy*. Praha, 2000, s. 62.

⁷² Díl jedenáctý.

*dělat vedoucího stavební party.*⁷³ Štěpán tedy prošel karérou od zemědělského syna, přes zedníka a tesaře, nic se však nenaučil „pořádně“. Tímto rysem jsou kritizováni ti, co jsou nestálí ve svém myšlení a nechali se „zlákat“ novými, demokratickými myšlenkami, které vyústily v pražské jaro 1968.

„Prostřední“ syn Václav je odlišný. Tím, že se v mládí zranil na motorce a kulhá, nikdy nebyl příkladným synem sedláka. Od mládí se zajímal o motorky a jejich opravu. Když se rodina přestěhuje do Bernartic, následuje svého bratra Štěpána a stěhuje se do města, kde by se lépe uplatnil ve svém oboru. Stejně jako bratr odjíždí, aniž by to řekl matce⁷⁴. Bojí se jí a tak, stejně jako Štěpán, žádá Jana, aby to matce řekl. Když se vrací na vesnici na otcův pohřeb, je již ženatý a dá se říci „zámožný“. Vysmívá se Jiřině a Štěpánovi, že za měsíc vydělají pouze sto korun: *„To já vydělám za den.“* (směje se). Matka: *„Musíme dát tatínkovi na hrob pomníček děti. Musíme se nějak složit.“* Václav (posměšně): *„No prosím Vás, maminko, jak se chcete složit. Vždyť Vy nic nemáte. Honza, ten se vrátil z vojny, ten je švorc. A tady Štěpán s Jiřkou, vidím, že sotva žijou. O pomníček se nestarejte. Já pomníček tatínkovi zaplatím sám.“*⁷⁵ Za velkorysostí Václavovi nabídky se skrývá demonstrace vlastní převahy nad bratry. Jeho postava není ztělesněním čistého zla, protože stejně jako Zajíček či Čumík považuje majetek a peníze za podstatný základ lidského bytí a nic jiného nedovede ocenit.

Jan je nejmladší syn. O jeho kvalitách bylo již řečeno dost. Je nejčistší, nejmravnější a politicky uvědomělá postava. Proto je i jeho pracovní kariéra velmi výrazná. Od sedláckého

⁷³ Díl sedmý.

⁷⁴ Prvek lidské zbabělosti je příkládán oběma starším bratrům oproti statečnému Janovi, který za ně vyřizuje nepříjemné záležitosti s matkou. Jan je i v této rovině ukázán jako silnější a nebojácná povaha. Toto je metonymicky přiřazováno skrze Janovu postavu i KSČ.

⁷⁵ Díl pátý.

syna, který vystudoval střední zemědělskou školu, se dostává ve čtyřicetiletých letech na post předsedy zemědělského družstva, ačkoli není člen KSČ. Poté studuje vysokou školu zemědělskou v Praze, na kterou jde na doporučení okresního tajemníka Hrstky, stává se předsedou JZD v Malé Dobré a na konci seriálu se stává ředitelem koncernového zemědělského podniku. Je tedy modelem aktivního hrdiny, který překonává překážky a dostává se při tom do konfliktu se svým okolím, včetně vlastní rodiny. Postupně ostatní přesvědčí o své pravdě a dosáhne vytyčeného cíle. Jeho úspěchy v práci, ale doprovází neštěstí v osobním životě.⁷⁶ Jan v seriálu nemá ani jednu špatnou vlastnost a je prakticky zobrazován jako ideální člen KSČ a předseda JZD.

Osudy bratrů Hamrových jsou tedy velmi rozdílné, stejně tak i prezentace jejich práce. Zatímco Janova práce je nejednou explicitně na obrazovce vidět, o práci bratrů se jen hovoří, nebo se odráží v povahových rysech jejich postav. Bratři považují práci za nutné zlo, které musejí konat, aby měli z čeho žít. Jan svou práci vidí jako budování lepších zítřků. Je to pro něj často velká dřina, ale dělá ji rád, neboť v ní vidí smysl. Kulturní díla společnosti mají reflektovat převažující způsob života a tak jej zároveň posilovat. Například v televizi poznáme sami sebe tak, jak sami sobě rozumíme. Díky tomu se také ztotožňujeme s těmi, co na obrazovce vidíme.⁷⁷ Stejně tak je přistupováno i k prezentaci bratrské diferenciaci a akcentování dobra v Janově povaze. Ideologický normalizační diskurz předkládal vzor, jakým způsobem se mají lidé vidět a chovat, aby tím vytvářeli „lepší socialistickou společnost“.

⁷⁶ Bednařík, P.: Normalizační seriály Jaroslava Dietla. In: Kopal, P.: Film a dějiny 2. Praha, 2009, s. 310-311.

⁷⁷ Bren, P.: Představme si „socialistický způsob života“: Ideologie a rozpory v Československu let 1969 – 1989. In: Hadravová, T., Martínek, P.: Normalizace. Sborník prací a rozhovorů pro Sokolovský filmový seminář. Sokolov, 2006, s. 16 – 17.

3. 1. 3. Komunismus a jiné - ismy

Seriál se odehrává na pozadí dvou společensko ekonomických systémů. První dva a část třetího dílu zachycuje období, které z historie známe jako Třetí republiku⁷⁸. Tento dějinný úsek lze považovat ve srovnání s následujícím obdobím za poměrně svobodné a demokratické. Lidé mohli vlastnit zemědělský majetek do 50 ha⁷⁹, a volit u voleb jednu ze čtyř českých stran Národní fronty⁸⁰. Je však nutné podotknout, že i v tomto období, a to převážně po vítězství ve volbách 1946, komunisté začali svobody omezovat. Druhá, obsáhlejší část seriálu se odehrává za období, kdy u moci v ČSR byla Komunistická strana Československa jako jediná zákonná a volitelná. Komunistická vláda ve spojení s vesnicí je charakteristická kolektivizací zemědělství, tedy scelováním polí a následným zakládáním JZD.⁸¹ Členové družstva se scházeli na schůzích, kde „demokraticky“ volili, jakým způsobem jejich družstvo bude hospodařit.

⁷⁸ Třetí republika vznikla po druhé světové válce, tedy v květnu 1945 a trvá až do únorového komunistického převratu roku 1948.

⁷⁹ 50 ha byla oficiální stanovisko vlády, ale prakticky se jednalo spíše o menší pozemky kolem 13 ha. Jech, K.: Kolektivizace a vyhánění sedláků z půdy. Praha, 2008, s. 44.

⁸⁰ Kocian, J.: Volby v českých zemích v roce 1946. In: Barnovský, M., Ivaničková, E.: Prvé povojnové volby v strednej a juhovýchodnej Bratislava, 1998, s. 111–127.

⁸¹ Existují tři vývojové typy JZD. První dvě jsou charakteristické určitou mírou soukromého vlastnictví zemědělců. Od společné organizace osevu, sklizně a společného užívání mechanizace u I. typu JZD došlo u II. typu ke změně v podobě rozorání mezí a zavedení společné rostlinné výroby. Dále jednotlivým rolníkům připadla taková část úrody, která odpovídala výměře jejich půdy, s níž vstoupili do jednotného zemědělského družstva. Živočišná výroba zůstala i nadále soukromá. Třetí typ JZD byl charakterizován společnou rostlinnou a živočišnou výrobou. Družstevníci byli z větší části odměňováni na základě tzv. pracovních jednotek (PJ) vykonaných pro JZD, jen menší část finančních zdrojů obdrželi jako náhradu za užívání půdy předané do jednotného zemědělského družstva. Typy JZD. [online]. Ústav pro soudobé dějiny [cit. 2013-03-22]. Dostupné z: <http://www.ustrcr.cz/cs/typy-jzd>.

3. 1. 3. 1. Období krátkého kapitalismu

Toto období v seriálu je charakteristické několika rysy, proti kterým je komunismus v první řadě namířen. Kapitalismus je ekonomický systém, který staví na tržní konkurenci. Výroba, distribuce a obchod jsou v soukromých rukou jedince či společnosti. K výrobě je potřeba práce a kapitál, který dodává buď jednotlivý vlastník firmy, nebo akcionáři akciové společnosti. Firmy si pak navzájem konkurují na volném trhu.⁸² Kapitalismus je kritizován na obrazu postavení malých rolnických chalupářů, kteří těžce pracují pro místního velkostatkáře⁸³. Malí rolníci ve Čkyni⁸⁴, a příkladem je právě rodina Hamrova, jsou zobrazeni jako poctiví, pracovití lidé, zatímco velkosedlák (Č. Řanda) se svou ženou (S. Amortová) je chamtivý, dává rolníkům malou mzdu, aby měl víc pro sebe. I fyzický výběr herců pro tyto role je typickým zobrazením „hamounského“ sedláka. Sedlák i jeho žena jsou spíše starší, podsadité postavy mající plné tváře, které odkazují na dobré živobytí obou dvou. Rolníci jsou pak často spíše šlachovitě, hubenější postavy, jsou sešlí těžkou prací. Sedlák považuje svou živnost za těžkou obživu, která obnáší dalekosáhlé myšlení a vysmívá se rolníkům, kteří jedou do pohraničí: : *„Už jsou tam tři dny. Jo, panečku, ti teprve poznaj, co to je hospodařit na velkém. Oni si myslí, že každý čeledín nebo děvečka může být hospodářem na gruntě. Ale kdepak. Od malička byli zvyklí dělat jen to, co se jim poručilo. Ale sedlák, ha, sedlák. Ten musí sakra myslet! A na kolik let dopředu.“*⁸⁵ Toto tvrzení hned v dalších epizodách Dietl vyvrací. Hamrům se daří, přestože v minulosti vždy sloužili sedlákovi. Dalším typickým velkostatkáře je, že krade. Když přijde matka Hamrová za sedlákem, že jí dluží peníze za odvedenou práci, sedláková žena jí odmítne mzdu

⁸² Oxfordský slovník světových dějin. Praha, 2005, s. 288.

⁸³ V komunistické rétorice by byl nazván kulakem.

⁸⁴ Vesnice, ze které se Hamrové stěhují do Bernartic.

⁸⁵ Díl první.

vyplatit. Hamrová neví, jak by je přesvědčila a v poslední chvíli řekne: „...*Tak půjdu na Národní výbor a zeptám se, kolik jste přihlásili prasat, protože já vím, kolik jich máte doopravdy.*“⁸⁶ V tu chvíli začne sedláková žena rvát na muže: „*Dej jí to. Dej jí to. Ať už je pryč.*“⁸⁷ Statkáři tedy svou reakcí, kdy se báli odhalení Hamrovou nastíněného podvodu, podpořili stávající paradigma o sedlácích, kteří kradou.

Dalším typickým znakem období krátkého kapitalismu je závist mezi lidmi a strach přiznat, kolik peněz utržili z prodeje vypěstovaných surovin. Při příjezdu do Bernartic Hamrová závidí Zajíčkovu lepší chalupu, pole, které je úrodnější a blíže statku, a v neposlední řadě i výdělky. Matka Hamrová během odpočinku po práci na polích říká šeptem Janovi, aby to ostatní kolem neslyšeli: „*Všecky ženský na mě jako sršáni, kolik jsme dostali za ten heřmánek. Já jsem povídala, že nevím a pak jsem řekla dva tisíce. Ne, abys jim řekl doopravdy, kolik jsme dostali. Víš, co by nám lidi udělali od závisti?*“ Jan: „*Snad jsme si je vydělali poctivě, ne?*“ Matka: „*Na tom nezáleží, ty hloupej. Lidi nevidí poctivost, lidi vidí tu nabitou prkenici*“. Závist se pak stírá nástupem komunismu a vznikem JZD, kde všichni družstevníci vydělávají stejně⁸⁸.

Třetím rysem jsou volby, svoboda projevu a vyjádření svého politického přesvědčení, jež se s nástupem komunismu zcela vytrácí. V prvních dílech se o volbách a politice poměrně často vyjadřují místní statkáři.

⁸⁶ Díl první.

⁸⁷ Tamtéž.

⁸⁸ Za komunismu existovala tzv. jednotka. V seriálu v období padesátých let se jednotka zvedá až na 30 korun na družstevníka, což je nejvyšší v celém okrese.

Po únorovém převratu jakákoli politická debata ustává a volby již explicitně zobrazeny nejsou⁸⁹. Motivace je zřejmá. Po únorovém převratu všechny ostatní strany byly zakázány. Byla ustanovena jednotná kandidátka, kde všichni patřili do KSČ.⁹⁰ Volby byly jen určitou nutností, „demokratickým“ divadlem pro zbytek světa, a tudíž nebylo nutné je do seriálu začleňovat a upozorňovat na tento fakt. Hlavním dějištěm deklarace politické svobody se stává místní hospoda, ve které se místní rolníci scházejí po práci a popíjí pivo. Ve druhém díle při Hamrově první návštěvě se ho Sýkora ptá: „Co seš?“ Hamr: „*Jak co jsem?*“ Sýkora: „*No mě zajímá, jestli jsi flám nebo zloděj. Nezajímá mě, jestli seš původně dělník nebo rolník nebo třeba pošťák. To mě nezajímá. Mě zajímá, co seš? Seš komunista? Lidovec? Sociální demokrat? Národní socialista? Co seš?*“ Hamr: „*Proč to chceš vědět?*“ Sýkora: „*No co to je za otázku, proč to chci vědět. To dá rozum. Jak mám vedle tebe žít? Já ti hned na rovinu řeknu, že sem byl na půl chalupník a napůl pošťák. A teďka sem přistěhovalec a hospodář. Tak pořád musím být národní socialista, protože ti jediní to myslej s národem dobře*“. Po chvíli se přidá k debatě hostinský: „*Jediný kdo to myslí s národem dobře jsou živnostníci.*“ Poté vchází do hospody Pudil s Fialou. S těmi se Hamr hned začne bavit, jelikož sdílejí stejný koníček – hudbu. Do hovoru se opět vloží Sýkora: „*Jenže on je hospodář (Hamr-pozn. autorky). A hospodář, a komunista (Pudil – pozn. Autorky), a sociální demokrat (Fiala – pozn. autorky). To by byl pěkněj spolek,*“ a se smíchem odchází. Sýkora prezentuje politické přesvědčení jako jediný prvek, který je podstatný pro zařazení a charakteristiku jedince. V trojici před sebou spatřuje zcela antagonistické, neslučitelné

⁸⁹ Po únorovém převratu roku 1948 se konaly volby ještě několikrát – a to do Ústavodárného shromáždění, Národního shromáždění, do zastupitelských orgánů. Konaly se v letech 1948, 1954, 1960, 1964, 1968, 1971.

⁹⁰ Tomeš, J.: Slovník k politickým dějinám Československa 1918 – 1992. Praha, 1994, s. 130.

strany. Přesto se ti tři spřátelí na základě vzájemných sympatií a vztahu k hudbě. Politické přesvědčení u většiny obyvatel Bernartic tedy není určujícím hlediskem při posuzování lidského charakteru.

Zásadní je pak míra propagace KSČ. Pudil jako zapřisáhlý, věrný komunista před volbami roku 1946 obchází vesnici a snaží se lidi přimět, aby volili jeho stranu. Mezi starými Hamrovými vznikne hádka ohledně toho, jestli půjdou k volbám či nikoli. Vchází Jan a Pudil říká: *„Ale tady nejde o nás. My máme život za sebou. Ale tady jde o mladýho, aby ten se měl jednou líp, než jsme se měli my. A to jsem přesvědčenej, že na takovejch věcech vopravdu záleží jenom naší straně.“*⁹¹ Nikdo jiný v seriálu neagituje a tím se KSČ stává z pohledu diváka upřednostňovanou stranou. Je prezentována jako nejlepší volba a i Hamrovi ji nakonec volí.

3. 1. 3. 2. Období komunismu

Hlavním rysem období nástupu KSČ k moci a kolektivizace zemědělství je v seriálu bída, za kterou může do jisté míry špatné hospodaření předsedy Huberta a také pozůstatek lidského smýšlení z dob kapitalismu, kdy lidé mysleli nejprve na své vlastní dobro, dostatek peněz, sklizené pole a nikoli na dobro všech, což je v komunismu základním stavebním kamenem ideologie. Prvním rokům fungování JZD se Dietl chytře vyhýbá, neboť posílá Jana na vojenskou službu.⁹² Když se vrací, Bernartice a družstvo jsou ve špatném stavu. Za hlavní příčinu považuje Hubertovo předsednictví. Postavou Huberta Dietl představuje proces přechodu od idealismu a bojovnosti ke kancelářskému funkcionářství, upevňování moci a represím. Tento přechod se má jevit jako nahodilost, která nikterak nepramení z vnitřní povahy idejí, ale jen

⁹¹ Díl druhý.

⁹² Bednařík, P.: Normalizační seriály Jaroslava Dietla. In: Kopal, P.: Film a dějiny 2. Praha, 2009, s. 309.

z individuálních vlastností lidí.⁹³ Dietl tím poukázal na dogmatické funkcionáře padesátých let v JZD, ale vše zmírnil nalezením omluvných argumentů pro jeho chování.⁹⁴ Když se stává Jan předsedou, je pro něj velmi obtížné přimět lidi, aby pracovali na družstevním majetku. Tento motiv je zachycen jako určitý boj⁹⁵, po bližším prozkoumání se zdá, že lze použít pojem třídního boje. Jan Hamr jako představitel komunistických myšlenek bojuje téměř s celou vesnicí, která je ovlivněná obdobím kapitalismu. Jeho boj však není agresivní, ani útočný. Nikoho násilím nenutí, aby pracovali v družstvu, což je prvek pro padesátá léta v ČSR nepravděpodobný.⁹⁶ Jan používá vlastní morální sílu a spoléhá na lidskou dobrotu a spravedlnost, která je v každém člověku. Je idealistickým zobrazením předsedy JZD, který vlastní pílí a rozumem přiměje lidi z Bernartic k hospodaření na společném majetku, aby tak postupně vybudovali pro sebe blahobyť.

Druhým aspektem jsou pak antagonistické vztahy mezi tím, co je v seriálu zobrazeno jako dobré, a tím co je špatné. Dobré je reprezentováno všemi pracovitými lidmi v čele s Janem, kteří hospodaří na družstevním majetku, a zlé lidmi, kteří obecně nepřijímají myšlenky komunismu za své, což je místní antikomunista Čumík, oportunista Sýkora a také Janův bratr Václav, který se nechá „strhnout“ demokratickou náladou šedesátých let, která vygraduje v takzvané pražské jaro.

Čumík je politickým přesvědčením kapitalista. Vždy mu šlo, o co nejvyšší výtěžek a každý ve vesnici to o něm ví. Čumík vstupuje do JZD až na začátku šedesátých let, což je opět

⁹³ Reifová, I.: Synové a dcery Jakuba skláře. In: Mediální studia, 2007, č. 1, s. 61.

⁹⁴ Bednařík, P.: Normalizační seriály Jaroslava Dietla. In: Kopal, P.: Film a dějiny 2. Praha, 2009, s. 310.

⁹⁵ Jak naznačuj Činát, je to rys normalizační představy o boji uvědomělého jednotlivce s kolektivem, který zobrazuje zpátečnictví, strach a konzervatismus let předešlých.

⁹⁶ Pojem násilné kolektivizace v seriálu zcela chybí.

z historického hlediska méně pravděpodobný prvek⁹⁷. Jeho postava je jakýmsi protipólem Jana – hrdiny a bojovníka za komunistické myšlenky. Zatímco Čumík je chamtivý, sobecký, posměvačný a udavačský, Janovo chování se vždy projevovalo jako zcela opačné. Sýkora je člověkem, který zastupuje v seriálu určitý typ lidí, takzvané oportunisty. Jeho nestálost v politickém názoru zcela koresponduje s jeho morálními i charakterovými rysy. Pro oportunisty je typické, že jim na žádných hodnotách nezáleží, až na jednu – množství obnosu na jejich „vkladních knížkách“. Janův bratr Václav se stává také kapitalistou, ale spíše díky působení městského prostředí, ve kterém se kumulují demokratické tendence šedesátých let. Když přichází za Janem s myšlenkou společného podnikání, Jan jej prudce odmítne: *„Když chcete něco rozbít, tak mi napřed ukažte, co chcete na tom rozbitém postavit nového a lepšího. A neukazujte mi živnost prosím vás.“*⁹⁸ Václav a Jiřinou i zmanipulovaný Štěpán Jana osočují z kariérismu. Jan však, stejně jako dosud, bojuje za to, v co věří a co mu říká jeho vlastní svědomí.

⁹⁷ Akce K (kulak) - Během této akce docházelo v 50. letech k vystěhovávání a ožebračování selských rodin komunistickou mocí a jejich represivními orgány. První deportace v rámci této akce proběhly 22. listopadu 1951. V červenci 1953, po změnách ve vedení KSSS vyvolaných smrtí J. V. Stalina, dalo nejvyšší vedení KSČ tajný podnět k zastavení Akce K.

⁹⁸ Díl desátý.

3. 2. Ideologická analýza - Inženýrská odysea

Ideologická analýza seriálu *Inženýrská odysea* je, stejně jako u předešlého seriálu, primárně vedena skrze určité textové orientátory, které lze v normalizačních seriálech druhé poloviny sedmdesátých let nalézt. Na základě tematických okruhů, jež korespondují s textovými orientátory, bude vedena analýza několika prvků a to *Obrazy práce a pracovního prostředí*, *Obrazy kapitalismu* a *Obrazy komunismu*, kde autorka pohovoří o sebekritických tendencích seriálu, jež se v předešlém téměř neobjevují. Souvisí se zobrazením tehdejší ekonomické, společenské i politické situaci.

3. 2. 1. Obrazy práce a pracovního prostředí

Normalizační seriály nejčastěji zobrazovaly určité pracovní prostředí a s ním spojené problémy, které dané odvětví v období vzniku seriálu prodělávalo.⁹⁹ V seriálu *Inženýrská odysea* jsou to hlubočanské strojírenské závody, které se potýkají s nízkým odbytem zastaralých strojů a tedy takzvanou výrobou pro výrobu¹⁰⁰, a na druhé straně zahraniční veletrhy, kde se zástupci takzvané pézetky snaží tyto zastaralé stroje se stále rostoucími obtížemi prodávat.

Seriál se, jak již bylo řečeno, odehrává velkou měrou v prostředí hlubočanské továrny, ve které tři přátelé začínají plnit svůj sen o výrobě stroje, který by byl průlomem světového

⁹⁹ Nemocnice na kraji města měla u občanů ČSR znovu obnovit důvěru mezi pacientem a lékařem. Ukázat prostředí nemocnice také jako prostředí obyčejných lidí, kteří prožívají své starosti v soukromém životě. Muž na radnici měl představit a ospravedlnit u diváků zásahy do historického centra na úkor výstavby panelákových bytů a ukázat městský národní výbor jako místo, které je skrze sympatického, hlavního hrdiny Františka Bavora místem, na které se mohou obracet.

¹⁰⁰ Marjánko, B.: Období normalizace - Společnost zaživa pohřbená (sedmdesátá léta). In: [online]. [cit. 2013-03-28]. DOI: http://www.totalita.cz/norm/norm_02.php. Dostupné z: http://www.totalita.cz/norm/norm_02.php.

měřítka. Právě onen stroj se stává neživým hlavním hrdinou celého vyprávění a určitým symbolem ekonomické a hospodářské situace ČSSR. Onen stroj Perpetis je prezentován v opozici k tehdejší tíživé situace průmyslu – zastaralost výroby strojů, pomalá či žádná technologická inovace, která způsobila pokles možnosti konkurovat rychle se rozvíjejícím nekomunistickým zemím.¹⁰¹

V továrně je, spíše než samotný proces výroby strojů, zobrazena dílna konstruktérů, kteří se snaží inovovat a vymýšlet nové technologie, a pracovna ředitele, kde se odehrávají boje a strategické plány, jimiž se snaží uvést stroj do provozu. Konstruktérství je zobrazeno zpočátku velmi nadneseně. Václav jej charakterizuje obměnou známého pořekadla: „Vzhůru za prkna, co znamenají svět.“¹⁰² Jejich představa o budoucí práci je tedy poněkud deformována mladickou idealizací. Postupně se však na práci konstruktéra mění úhel pohledu, tento obor začíná být nahlížen jako práce, která znamená přinášet soukromé oběti na úkor vlastního života (Zbyněk zůstává dlouho do noci v práci, zanedbává vztah s Veronikou), nevelké peněžní ohodnocení, předsudky a neporozumění od konzervativních dělníků, kterým záleží pouze na tom, jestli bude do budoucna práce a tedy i mzda.¹⁰³

„Hlavní postava“ v podobě nového tkalcovského stavu má proklamovat schopnost pokroku a inovace československého strojírenství a potažmo celého průmyslu prostřednictvím výjimečných vědců, konstruktérů a vedení,

¹⁰¹ Marjánko, B.: Období normalizace - Společnost zaživa pohřbená (sedmdesátá léta). In: [online]. [cit. 2013-03-28]. DOI: http://www.totalita.cz/norm/norm_02.php. Dostupné z: http://www.totalita.cz/norm/norm_02.php.

¹⁰² Díl druhý.

¹⁰³ V sedmém díle Zbyněk rozebírá s členem ÚV KSČ Tesařem skutečné problémy, které determinují jeho práci. Přestože poukazuje na své limity, odkazuje i na problémy ve vedení podniku, nálad v dělnickém prostředí, atd.

keré je podporuje. Perpetis je vymyšlen jako stroj nové generace s takzvaným prošlupovacím zařízením. Reálně byl však tento princip vymyšlen a patentován Vladimírem Svatým roku 1949. Patent byl posléze znárodněn a jeho vynálezci byla zaplacená symbolická 1 koruna.¹⁰⁴ Nejedná se tedy o žádný převratný vynález, který by do určité míry korespondoval s tehdejší současností. Zbyněk jako vynálezce je strojem pohlcen a považuje ho za nejvýznamnější počín svého života. Václav jej v jedenáctém díle výstižně pojmenovává Zbyňkovým dítětem. Zbyněk tak, stejně jako Jan Hamr, staví dobro všech jako prioritu na úkor pohodlí a plnohodnotnosti vlastního života. To je seriálové poselství, směřované všem divákům.¹⁰⁵ Stroj Perpetis, který Zbyněk vymyslí, je prezentován předčasně a tedy neúspěšně na brněnském veletrhu. Tato událost se stává jakýmsi bodem zlomu ve Václavově pojetí své role jako ředitele továrny. Václav je neúspěchem zlomen. Zlom od idealistického pojetí funkce a vize s ní spojenou vede k jasnému uplatňování staré zaběhnuté praxe v podobě malých či žádných změn. Symbolem této proměny se stává Halíř, kterého Václav povolává opět do jeho funkce.

Proti vizionářské koncepci konstruktérské dílny je početná bezejmenná dělnická třída reprezentovaná bývalým náměstkem ředitele Halířem. Tato důležitá součást továrny je

¹⁰⁴ Baltus, J.: Minuty zamyšlení nad tryskovým stavem. [online]. Technický týdeník [cit. 2013-04-06]. Dostupné z: http://www.technickytydenik.cz/rubriky/archiv/minuty-zamysleni-nad-tryskovym-stavem_20008.html

¹⁰⁵ Paulina Bren se ve své studii Představme si „Socialistický způsob života“: Ideologie a rozpory v Československu let 1969 – 1989. poukazuje na tendenci v sedmdesátých letech, kdy diváci nesledovali televizní noviny, ale televizi zapínali až kolem osmé hodiny večerní, aby mohli sledovat zábavné pořady a seriály. Proto se také tehdejší ředitel ČST Jan Zelenka rozhodl ideologická sdělení, která jsou deklarována v televizních zpravodajstvích, transformovat do podoby seriálové tvorby. Bren, P.: Představme si „Socialistický způsob života“: Ideologie a rozpory v Československu let 1969 – 1989. In: Hadravová, T., Martínek, P.: Normalizace. Sborník prací a rozhovorů pro Sokolovský filmový seminář. Sokolov, 2006, s. 17 - 18.

však prezentována na schůzích vedení jako konzervativní, neústupná a bojácná. V tomto zobrazení lze vidět jistou paralelu se stavem tehdejšího průmyslu ČSSR. Halíř jako deklasovaný náměstek ředitele zobrazuje starý způsob myšlení, pro který již v pokrokovém a vyspělém průmyslu budoucnosti není místo. Toto zpátečnictví se velmi dobře promítá ve sporu mezi Václavem jako novým ředitelem a Halířem, který má z velké části na svědomí maskování skutečného stavu továrny před hlubočanskými dělníky. Halíř nechává odvážet neprodané stroje do skladu v Roztokách. Bývalý ředitel: „*My jsme si říkali, že by nebylo správné, myslím politicky, aby se to tam hromadilo.*“ Václav: „*Jak to myslíte to politicky? Vy prostě nechcete, aby lidi měli na očích, že to co vyrobí, se nedá prodat.*“ Halíř: „*A ty zas chceš, aby nás všechny, co jsme tady, ty bedny odrovnaly.*“¹⁰⁶ Prvek rozporu mezi tím, co je staré, a co nové a progresivní se prolíná celou seriálovou narací a tedy neodpovídá pojetí stáří, tak jak jej ve své studii předkládá Činátl.¹⁰⁷

Dalším charakteristickým prostředím pro *Inženýrskou odyseu* jsou veletrhy na české půdě i v zahraničí. Zde se odehrává proces prodeje strojů, které se v tuzemské provenienci vyrobí. Ačkoli se v sedmdesátých letech prohlubovala ekonomická vazba na Sovětský svaz¹⁰⁸, který je zde prezentován jako záchranná, ochranná ruka¹⁰⁹, je zde zobrazena snaha takzvané pézetky prodávat stroje i do jiných

¹⁰⁶ Díl šestý.

¹⁰⁷ Činátl, K.: Televizní realita normalizace a její ideologický kód. In: Kopal, P.: Film a dějiny 2. Praha, 2009, s. 261 – 262.

¹⁰⁸ Marjánko, B.: Období normalizace - Společnost zaživa pohřbená (sedmdesátá léta). In: [online]. [cit. 2013-03-28]. Dostupné z: http://www.totalita.cz/norm/norm_02.php.

¹⁰⁹ Rozhovor Vaška s Halířem – Díl 6. Halíř: „*V Sovětském svazu si naše čtyřstovky vždycky chválili.* Vašek: „*Dokud byl ten stroj na úrovni ostatních, ale to už dávno není. Dneska jsou moskevské hotely nabytý západními producenty a ti se předhánějí, aby uzavřeli se sovětskými organizacemi obchod. Samozřejmě, že před nimi dostaneme přednost, ale jen do určité míry ...*“

zemí – Indie či Argentiny. Samotné prostředí zahraničních veletrhů je zobrazeno jako místo intrikánství, kde se snaží všichni od sebe něco převratného „okoukat“, podplácení a nečestných praktik. O tom svědčí epizoda s Kartidisem, který podplatí Fraňka, aby zatajil informace o královském embargu na pevné nákupní ceny, jež se však netýkají strojírenského průmyslu.¹¹⁰ Ján se svým nadřízeným Svačinou objíždí veletrhy v nejrůznějších zemích – USA, Itálie, Německo, Argentinu. Vnitřní architektonické vybavení má však podobu luxusního socialistického nábytku a divákovi je tak předkládána idealizovaná představa o míře blahobytu západních států. Obyčejný, průměrný divák se do těchto míst v životě neměl šanci dostat a tudíž neměl ani představu, jak zahraniční veletrhy vypadají. Autoři seriálu mohli tedy představit Západ jako svět, kde mají stejný nábytek a vybavení vnitřních prostor jako ČSR. Je to ideologicky zabarvený prvek, který se snaží unifikovat představu o lidském bohatství, které je v podstatě všude stejné, ať už se jedná o Argentinu či Itálii.

3. 2. 2. Obrazy kapitalismu

Tato část ideologické analýzy úzce souvisí s předešlým nástínem situace na zahraničních veletrzích. Autorka v ní bude analyzovat, jakým způsobem se v seriálu prezentuje kapitalismus, jeho principy, svobody a lidé, náležící do seriálového světa. Zaprvé lze říci, že celým narativním vyprávěním se line strach či odpor vůči západním, kapitalistickým zemím. Například jsou při schůzi vedení jedním z dělníků nařknuty z možné tajné špionáže.¹¹¹ Toto pojetí plně koresponduje s pojetím kapitalismu, tak jak byl prezentován i v dobové literatuře. Ve Filozofickém slovníku z roku 1976 je

¹¹⁰ Díl čtvrtý.

¹¹¹ Díl osmý.

kapitalismus charakterizován takto: *Kapitalismus je společenskoekonomická formace, která vystřídala feudalismus. Základem feudalismu je soukromé vlastnictví výrobních prostředků a vykořisťování námezdní práce. Pro kapitalismus je charakteristická anarchie výroby, periodické ekonomické krize, chronická nezaměstnanost.*¹¹² Tento trend koresponduje s celkovým politickým postojem KSČ, který se po uvolnění šedesátých let a následném náhlém zastavení v podobě zásahu sovětských vojsk v srpnu 1968 konstituoval v oficiálním dokumentu *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ*¹¹³. Na veletrhu se objevují lidé z celého světa, z USA, Německa, Japonska a podobně, ale setkáváme se zde i s československým emigrantem. Jedná se o postavu bývalého manžela Lucie Jiřího Přikryla, který se z člena Textilexportu stává kapitalistickým obchodníkem. Lucie jej popisuje Jánovi takto: „*A nejvíce mě ohromilo, jak se Jirka najednou změnil. Najednou poznal, že má úspěch, že je stejně dobrý jako všichni ostatní, že je možná lepší a že ten jeho servis prosperuje. Vydělával spoustu peněz, no a zjistil, že ty peníze, které vydělává vlastně on, že mu nepatří a v té chvíli byl jak posedlý. Nemluvil o ničem jiném, takže jsem s hrůzou čekala, co bude, až vyprší smlouva.*“¹¹⁴ Z krátkého úryvku lze rozpoznat jasné zobrazení kapitalistického světa skrze chamtivost, která se stává příznačným symbolem kapitalismu ve všech

¹¹² Ado, A. V.: Filozofický slovník. Praha, 1976, s. 216. Pro srovnání je v podkapitole *Období krátkého kapitalismu* definován kapitalismus na základě Oxfordského slovníku větových dějin.

¹¹³ Poučení z krizového vývoje (přijato 10. 12. 1970) je dokument, který se stává definitivní ideologickou interpretací událostí roku 1968 a událostí, které mu předcházely. Přijetím tohoto dokumentu se uzavřela rozsáhlá vnitrostranická čistka, která měla za následek, že přes 300 000 členů KSČ a soudruhů bylo vyloučeno ze strany nebo jim bylo členství zrušeno. Po konsolidaci strany mohla započít „očista“ společnosti. Komunistická strana se přiklonila k režimu permanentní kontroly a Poučení mělo sloužit jako text proklamující dogmatické vyznání víry. Činát, K.: Jazyk normalizační moci. In: Kopal, P.: Film a dějiny 2. Praha, 2009, s. 28 – 29.

¹¹⁴ Díl pátý.

analyzovaných seriálech. Další charakteristické prvky Příkrylova chování jsou namyšlenost a silné sebevědomí kontrastující s upřímností a pokorou Jána při jejich setkání v pátém díle.

Kapitalistické země jsou skrze veletrhy prezentovány jako nepředvídatelné, plné nebezpečí v podobě úplatků, lží, přívětivých businessmanů, kteří se chovají jako „praví gentlemani“, ale kteří nakonec vyjeví svou pravou tvář. Jedním z nich je argentinský obchodník Rujillo, který se zajímá o nový stroj hlubočanský strojíren i o MZ 400. Ján podlehne jeho přátelskému charakteru a pozve jej do Hlubočan na osobní prohlídku. Rujillo je továrnou nadšený a objednává si velký počet strojů. Ty však po návratu do Argentiny odmítá převzít a po Jánovi požaduje 30 – 40% slevu z ceny. Celý podvod odhalí Svačina jako ukázkou americké moci. Ta má tímto gestem naznačovat, že jižní Amerika je jejich teritorium.

Takto jsou zobrazeny negativní rysy kapitalismu. Na druhé straně je kapitalistické zřízení vyzdvižováno za rychlost a uplatnění inovace na zákazníky. Můžeme zde poukázat na několik okamžiků, které tuto tezi plně podporují. V pátém díle, spolu hovoří Svačina s Jánem při letu z Milána. Svačina: *„Tak jak se ti líbí ti Italové?“* Ján: *„Velmi.“* Svačina: *Mě taky. To jsou chlapi, kteří dovedou rychle proniknout do věci a ještě rychleji ji realizovat. To než se naše výroba rozhoupá, tak je projekt zastaralý.“*¹¹⁵ V sedmém díle promlouvá opět Svačina k Václavovi, neboť nesouhlasí s rozhodnutím, že se nebude vyrábět inovovaná MZ 400. Svačina: *„My vynikáme na rozdíl od kapitalistů v tom, že jsme až příliš poctiví v tom hloupém slova smyslu. Oni každý rok na tý své mašině něco vylepší ... ale hlavně stále kladně útočí na pocity zákazníků a tohle se musíme naučit i my.“*¹¹⁶ V tomto případě nejen vyzdvižují kladné rysy

¹¹⁵ Díl pátý.

¹¹⁶ Díl sedmý.

kapitalistického zřízení, ale povyšují to odkazem na studium jejich praktik, což je jasným protiřečením vymezení komunistické ideologie proti kapitalismu a kapitalistickým hodnotám. Toto je předmětem i další epizody s Japonskem. Po výstavě v Brně, kdy je poprvé Perpetis ukázán veřejnosti v prototypové fázi, která je zatím nefunkční, přijde za Zbyňkem zástupce japonské firmy Hassari a přesvědčuje Zbyňka, aby dokončil stroj pro jejich firmu. Poukazuje přitom na fakt, že v Hlubočanech nebudou nikdy vhodné podmínky pro jeho dokončení. Zbyněk to odmítá a zachovává věrnost svému podniku. Japonci však ukradnou Zbyňkův patent a prezentují ho poté na veletrhu v posledním díle seriálu. Generální ředitel se vyjadřuje k této skutečnosti: *„Jak je to možné? Zatímco Japonci to dokážou v tak krátké době vyrobit v podstatě úplně nový stroj, tak my v téže době nedokážeme ten náš de facto už vyrobený dokončit a uvést na trh! Jak se to vůbec může stát?“*¹¹⁷ Jedná se v podstatě o akcentaci kapitalistických rysů, které by si československá průmyslová výroba také měla osvojit.

3. 2. 3. Obrazy komunismu

V této podkapitole bude autorka hovořit o textových orientátorech, které jsou typické pro zobrazení komunistické strany a jejího vládnoucího monopolu. V jednotlivých kapitolách – *Sebekritika a její významové konotace a Symboly KSČ* o tendenčním zobrazení tematických okruhů.

3. 2. 3. 1. Sebekritika a její významové konotace

V *Inženýrské odyseje* se oproti NZRH objevuje kritika mířená na vlastní systém výroby, na řídicí aparát, který výrobu diriguje a v podstatě na zkosnatělý systém pětiletého

¹¹⁷ Díl třináctý.

plánování hospodářské a průmyslové produkce.¹¹⁸ V části věnované analýze kapitalismu již některé sebekritické rysy seriálu byly naznačeny. Kromě kritiky stavu průmyslové výroby a inovace, se zde vyskytuje často kritika samotných členů komunistické strany, kteří stranu prezentují v rámci své vysoké funkce – generální ředitel či postava Fraňka v zahraničním obchodu. Tendence zobrazení záporných charakterových stránek u vedlejších postav je často interpretována jako doklad ambivalentního postoje ke straně a jako snaha nenápadně kritizovat režim. Ve výsledku však poslouží spíše k legitimizaci normalizační moci. V seriálu se vždy najde moudrý a osvícený soudruh, který anomálie odstraní. Přiznání chyb, které jsou posléze eliminovány, dodává seriálovým reprezentacím důvěryhodnost a posiluje jejich persvazivní potenciál.¹¹⁹ Moudrými a osvícenými soudruhy zde může být hned několik postav – Zbyněk, jako sebeobětavý pracovitý konstruktér, Tesař, uvědomělý a spravedlivý člen ÚV KSČ, nebo Svačina jako představitel rozvážného, důvtipného ředitele tak zvané pézetky. Kritika systému však vždy vyústí v pozitivní závěr a špatné rysy jsou odstraněny s poučným akcentem. Perpetis se podle tohoto vzorce přes veškeré potíže do výroby dostává a všichni odcházejí poučení tím, že převratné věci je těžké prosadit, ale když člověk veškeré komplikace přestojí a dovede do zdárného konce, vyplatí se to. Sebekritika je tedy aplikována tak, aby akcentovala kladné závěry seriálu, a tím potvrzovala mocenské postavení KSČ. Je zde tedy opět akcentován boj jednotlivce proti kolektivnímu davu, který legitimizuje a podporuje boj jednotlivce za lepší budoucnost.

¹¹⁸ Jedním z hlavních problémů řídicího ekonomického systému bylo plánování, konkrétně role plánu a postavení plánovacího úřadu.

¹¹⁹ Činátl, K.: Televizní realita normalizace a její ideologický kód. In: Kopal, P.: Film a dějiny 2. Praha, 2009, s. 250.

3. 2. 3. 2. Symboly KSČ

Na základě Činátlova módu reprezentace ideologie se tento seriál řadí do způsobu sekundárního kódování. Ideologie tedy není primárně zobrazena skrze konkrétní stranické osoby či významné dějinné události – např. období 1968 – 1969.¹²⁰ Proto zde nemůžeme ani hledat symboly KSČ, které by divákovi byly přímo reprodukovány. Sekundární kód spíše než ideologii reprezentuje systém pravidel, který divák i postavy seriálu společně sdílejí (modely jednání, etické normy, hodnotové vzory, myšlenkové stereotypy a podobně).¹²¹

Přesto se i v této rovině můžeme zabývat právě skrytými či viditelnými symboly moci a legitimacy KSČ v seriálu, který se absencí primárního kódování řadí do kategorie „ideologicky méně zatížených“. Vizuelní odkazy ke KSČ se objevují pouze na oficiálních významných místech jako je promoční hala v prvním díle, kde na zdi visí státní znak v podobě dvouocasého lva s pěticípou hvězdou nad hlavou. Kromě této zmínky, jsou veškeré prostory seriálu včetně kanceláře generálního ředitele zcela bez jakýchkoli vizuelních symbolů moci KSČ a tedy jasnou reprezentací apolitičnosti výrobních podniků a podniků zahraničního obchodu.

Určitým symbolem, který autorka považuje za sekundární reprezentaci KSČ a její rétoriky, jsou proslovy jednotlivých soudruhů na vyšších postech, jako je například ředitel Václav

¹²⁰ Útěšné zapomnění na traumatické události let 1968 – 1969 představovalo významnou součást konsenzu mezi řadovými občany a normalizační mocí. O pražském jaru se mluvilo pouze v rámci primárního kódování, tento prostor však byl výrazně ohraničen a v kontextu každodennosti nezabíral nijak podstatnou část. Ve veřejném prostoru ostatně nevznikla ani výraznější místa (oficiální), paměti, jež by události pražského jara a počátků normalizace připomínala (pomníky, oslavy, výročí, pamětní desky atd.). Činátl, K.: Televizní realita normalizace a její ideologický kód. In: Kopal, P.: Film a dějiny 2. Praha, 2009, s. 243.

¹²¹ Činátl, K.: Televizní realita normalizace a její ideologický kód. In: Kopal, P.: Film a dějiny 2. Praha, 2009, s. 243.

Pešek, náměstek Halíř nebo generální ředitel. Tyto proslovy jsou úzce spojené s cyklickým zobrazováním schůzí a slavností. Proces „schůzování“ lze postihnout ve všech analyzovaných seriálech, nejvíce pak v *Okrese na severu*. Jak podotýká Činátl: „Normalizační dějepis upozadil narativní strukturu, na úkor cyklicky se opakujících událostí (sjezdů, plánů, výročí, voleb atd.).¹²² V *Inženýrské odyseje* se tento rys projevuje v opakujících se schůzích s dělníky, s generálním ředitelem či ve schůzích vedené Václavem Peškem s náměstkou. Hlavní charakteristikou proslovů je pak jakási absence konkrétního vnitřního obsahu sdělení. Proslovy jsou poskládané z určitých hesel, sousloví, které na sebe ani z vnitřní logiky nenasazují, a stává se z nich shluk nekonkretizovaných sdělení bez možnosti rozšifrování obsahu. Činátl odkazuje v tomto smyslu na esej *Moc bezmocných* Václava Havla z roku 1978. Havel o nich hovoří jako o „pouhém textovém panoramatu každodenní existence člověka normalizace. Oficiální jazyk neodkazuje ke skutečnosti a není v tom smyslu ani čten jako komunikační sdělení, představuje pouhou nepříznakovou kulisu.“¹²³ Toto se týká i různých motivačních hesel, objevujících se spíše v NZRH a také v *Okrese na severu*.

3. 2. 3. 3. Represe

Stejně jako v NZRH je i zde represivní složka KSČ idealizovaná a upozaděná. Represivní složka v podobě Státní bezpečnosti zde není vizuálně zobrazena tak, jak je tomu v NZRH, ale dochází zde spíše k uplatnění „neviditelné ruky zákona“, která trestá špatné a protiprávní chování. Příkladem může být případ Fraňka. Ten s vidinou sebe obohacení zapírá důležité informace pro obchod s Egyptem zastoupený obchodníkem Kartidisem. V seriálu sice nezjistíme, jaký úplatek

¹²² Činátl, K.: Časy normalizace. In: Bílek, P., Činátlová, B.: Tesilová kavalerie. Příbram, 2010, s. 167.

¹²³ Tamtéž, s. 184.

to byl¹²⁴, přesto samotný fakt, že československé hospodářství tím mohlo utřít velké finanční ztráty, je trestáno vyhozením z funkce. Další osudy Fraňka již nejsou v naraci reflektovány, ale z náznaku rozhovoru Jána a Svačiny se můžeme domnívat, že je to jediný postih, který Fraňka potkal. Podobný osud potká samotného Jána, který je nespravedlivě obviněn ze spolupráce s argentinským obchodníkem Rujillem spolupracujícím s americkou firmou zastoupenou emigrantem Přikrylem. Je ze dne na den sesazen s funkce a stává se řadovým úředníkem. Po nějakém čase (v seriálu je velmi těžké určit časové úseky mezi jednotlivými událostmi) je dosazen zpět na svůj post. Epizoda se sesazením Jána demonstruje moc komunistické strany, ale také spravedlnost systému, který poctivé a tvrdě pracující občany vždy podpoří.

¹²⁴ Ve scénáři k tomuto dílu je však uveden barevný televizor – v ČSR nedostatkové zboží v období sedmdesátých let.

3. 3. Ideologická analýza – Okres na severu

Jako politicky exponované televizní dílo *Okres na severu* podléhá primárnímu ideologickému zobrazení, tak, jak jej chápe Činátl. Vypráví příběhy s neskryvaným ideologickým podtextem a zároveň odkazuje na události roku 1968.¹²⁵ Dietlový seriály obsahovaly poučky, jež si v danou chvíli strana přála rozšířit mezi své občany – diváky, neboť ideologická sdělení šířená prostřednictvím televizních zpráv, měla omezenou sledovanost. S propagandou týchž idejí pomocí Dietlových seriálů se však situace zcela změnila.¹²⁶ Toto je nejvíce patrné právě v posledním analyzovaném seriálu.

3. 3. 1. Obrazy práce a pracovního prostředí

Vysoké politizaci podléhá právě pracovní prostředí a pracovní činnost s ním spojená. V seriálu je nejfrekventovanějším pracovním prostředím Okresní výbor KSČ (dále jen OV) v Brodu a postava vedoucího tajemníka Pláteníka, který řeší každodenní starosti a povinnosti jeho profese.¹²⁷ Zobrazení funkce okresního tajemníka a celkově postavy Pláteníka je značně tendenční. Pláteník je prezentován jako aktivní hlavní hrdina, jenž bojuje proti bezpráví, nízké morálce a problémům, které v období normalizace zasahovaly nejen samotnou KSČ, ale celou socialistickou společnost. Okresní výbor je zobrazen jako místo, kde si jsou všichni rovni, což podporuje tykání mezi soudruhy.¹²⁸ Prezentuje se jako

¹²⁵ Činátl, K.: *Televizní realita normalizace a její ideologický kód*. In: Kopal, P.: *Film a dějiny 2*. Praha, 2009, s. 243.

¹²⁶ Bren, P.: *Představme si „Socialistický způsob života“: Ideologie a rozpory v Československu let 1969 – 1989*. In: Hadravová, T., Martínek, P.: *Normalizace. Sborník prací a rozhovorů pro Sokolovský filmový seminář*. Sokolov, 2006, s. 21.

¹²⁷ Dietl než začal psát scénář k *Okresu na severu*, odjel na pár dní do Mostu za tamním okresním tajemníkem KSČ, aby sledoval náplň jeho pracovního dne. Setkání mu potvrdilo jeho koncepci, že hlavní linií bude odvaha, kterou Pláteník projeví v boji o soudruha, kterého všichni ostatní již „odepsali“.

¹²⁸ Tykání za socialismu nebylo výrazem neúcty, ale spíše naopak. Bylo tím signalizováno, že člověk je ve straně, a tudíž dostatečně

„útočiště“ pro obyčejné občany, kteří potřebují vyřešit nějaký problém¹²⁹, na druhé straně se zde probírají významné problémy tehdejší socialistické společnosti – zemědělská stagnace, kádrové otázky od předsednictví SSM až po dosazení vhodného člověka na post ředitele místního chemického koncernu. Okresní výbor zaměstnává lidi nejrůznějších povah, od klevetivé sekretářky Jiřiny (L. Termerová), přes starého konzervativního Medunu po do určité míry oportunistického, ambiciózního Vejříka. Každá z postav má své charakterové chyby, kterým kontrastuje postava Pláteníka, jenž je zobrazen jako vzor veškerého lidského dobra. Je to člověk chápavý, naslouchající, ale rázně zasahující proti všem nepravostem.¹³⁰ Pláteník je jakýmsi všeobjímajícím vedením celého okresu, který vždy jedná ve jménu spravedlnosti, a skrze něj je takto definovaná i KSČ. Pláteník: *„Strana přece nejsou jen ti, co seděj ve fabrikách na klíčovejch místech, a co jsou mnohdy nepružní, až to bolí. Strana je přece i ta škola, která jeho nebo tebe vychovává, abyste do toho ringu vstoupili, a která ty stovky a tisíce mladých inženýrů do těch fabrik posílá. No že dnes ještě prohrajou, vyhořej, to je možný, ale zejtra už bude jejich šance větší, a pozejtří to vyhrajou ne celé čáře, když to teda nevzdají.“*¹³¹ V tomto Pláteníkově monologu je nejen specifikována strana jako všeobjímající moc, ale je zde také rozpor s Činátlovým tvrzením, že normalizační seriály neobsahují vize lepších zítřků. Právě Pláteník je ztělesněním této vize. Celou narací se prolíná jeho boj za soudruha Hanycha a komunistické ideály, které by bez víry, že se jednou uskuteční, nikdy nedokázal naplňovat.

uvědoměly. Tento společenský jev podporoval komunistický princip rovnosti všech nehledě na stáří či rozdílné pracovní funkce a její politický význam.

¹²⁹ Za Pláteníkem dochází jistá paní Zikmundová, která si přeje, aby jejímu manželovi bylo zakázáno se s ní rozvést.

¹³⁰ Bednařík, P.: Normalizační seriály Jaroslava Dietla. In: Kopal, P.: Film a dějiny 2. Praha, 2009, s. 322.

¹³¹ Díl pátý.

Dalším pracovním prostředím, které je v seriálové naraci často prezentováno, je prostor chemického závodu. Chemička je úzce spojená s postavou okresního tajemníka. Pláteník svým „vztahem“ k chemickým závodům deklaruje spojitost mezi všeobecným dobrem a dobrem chemičky, kdy jednoho bez druhého nelze docílit. Prostory chemičky jsou často akcentovány dramatickou hudbou a kamerovými záběry z pohledu pro zdůraznění majestátnosti a významu celé stavby. Sekundární význam tohoto jevu je také zdůraznění majestátnosti KSČ, jejíž zásluhou tato stavba stojí. Právě samotná stavba se paradoxně stává i jedním z hlavních kritik KSČ a socialistického systému. Tato kritika je úzce spojená s osobou Hanycha, který se do jisté míry stává druhou hlavní postavou seriálu. Přestože je v naraci seriálu vizuálně jen v několika scénách¹³², celý seriál je právě o jeho navrácení do funkce. Hanych je zobrazen jako jeden z mála, který rozumí chemickým procesům a tendencím světového vývoje. Pláteník se setkává s Hanychem v chemičce a hovoří o výstavbě etylenové jednotky. Hanych: *„Potíž je v tom, že se dá těžko odhadnout, jestli ta stavba má vůbec svou oprávněnost nebo smysl.“* Pláteník: *„No moment, tu stavbu si v tom projektu schválil ještě ty. A strkáme do ní zatracených milionů. A nejenom v korunách.“* Hanych: *„To je v pořádku. Já ti chci říct, že se chemický průmysl v posledních letech tak strašně, ale tak překotně vyvíjí, že je obtížně říct diagnózu ne na deset let dopředu, ale i na pět let, nebo na tři.“* Pláteník: *„Takže se může stát, že až to postavíme, tak už to bude zastaralý.“* Hanych: *„Jestli to budeme stavět dlouho, tak určitě. Světový trend je takový, že je třeba rychle věci postavit, rychle zavést výrobu a*

¹³² Do určité míry lze tuto postavu přirovnat k pojetí tkalcovského stavu Perpetis v Inženýrské odyseje. Seriálová narace směřuje celou dobu k vytvoření onoho stroje/dosazení Hanycha zpět, přestože v seriálu je expresivně zobrazen jen v několika scénách – můžeme tuto postavu nazvat tzv. latentní hlavní postavou.

*docílit rychlé návratnosti kapitálu.*¹³³ V tomto dialogu jsou patrné některé významné aspekty po ideologické stránce seriálu. Zprv je zde kritika socialistického průmyslu ve smyslu pomalé a neefektivní práci v inovačních procesech. Zadruhé „skrytá“ obhajoba Hanycha jako jediného vhodného ředitele tohoto koncernu, a tím i obhajoba samotného Pláteníka, který za něj svádí boj s nejvyššími představiteli ÚV KSČ. Hanychova obhajoba spočívá v expresivním zobrazení teoretických i praktických dovedností. Hanych je tím postaven do jasné opozice vůči současnému řediteli Elijáškovi, který je původně ekonom, o chemickém odvětví neví vůbec nic a nevyvíjí ani snahu se ničemu přiučit. Samotná dělnická práce v chemickém závodě není nijak romantizovaná, jak je tomu do určité míry v předešlých seriálech. Dělnická práce se odehrává ve venkovním prostředí, špíně a to i za špatného počasí. Jejich práce je nejen namáhavá, ale také nebezpečná, o čemž hovoří i výbuch v etylenové jednotce.

Třetí prostředí, kterému je v seriálu dáno více prostoru, je místní JZD. Zde je patrný velký rozdíl mezi zobrazením zemědělské činnosti a vývoje JZD v NZRH a v *Okrese na severu*. Seriál se odehrává v období mezi roky 1978 – 1981. Ačkoli toto období již nespadá do časového rozpětí NZRH, dalo by se předpokládat, že by na tom místní družstvo mělo být podobně jako je družstvo Jana Hamra v Malé Dobré či v Bernarticích, ne-li lépe. Avšak opak je pravdou. Místní družstvo je zobrazeno ve velmi špatném stavu – na dvoře leží staré stroje a hromady šrotu, a celý prostor vypadá neutěšeně. S tímto stavem koresponduje i lidská morálka a nálada v JZD. Lidé, kteří zde pracují, jsou charakterově vykresleni podobně jako lidé v Bernarticích v období padesátých let. Bojí se inovací v podobě přechodu na pěstování zeleniny, chtějí si vydělat, co nejvíce peněz a tak ze strachu odcházejí za výtěžkem jinam.

¹³³ Díl pátý.

Starý způsob myšlení je zobrazen skrze zemědělského tajemníka OV KSČ Medunu, který je v ostrém kontrastu s jeho zástupkyní a později novou zemědělskou tajemnicí Sukovou. Ta zobrazuje nástup nové tendence, nového směru plného ideálů a elánu. Zjišťuje však, že situace v JZD je opravdu vážná a stagnaci v zemědělské inovaci nezpůsobil Meduna sám, ale celkový stav tamní společnosti, která nereaguje na žádné podněty. Výměna starého za nové není v seriálu hodnocená diskurzem dichotomie dobra a zla, ale spíše jako přirozený a logický průběh životního cyklu.

3. 3. 3. Obrazy minulosti a demokratizace 1968

Primárním ideologickým kódováním se v seriálu objevuje několik odkazů z minulosti a roku 1968. Jedná se o dějinné okamžiky spojené s historií KSČ, od jejího konstituování jako jediné vládnoucí strany roku 1948 až po rok 1968, kdy se v socialistické společnosti projevila krize pramenící z pozvolné demokratizace myšlení i života. Chronologicky tyto historické epizody můžeme seřadit: 1. Kolektivizace a zakládání JZD, 2. Kult osobnosti a jeho kritika, 3. Rok 1968.

Kolektivizace zemědělství a s ní spojené zakládání JZD začalo již po únorovém převratu a vítězství KSČ ve volbách 1948 a končilo na počátku šedesátých let. Tímto tématem se autorka zabývala v ideologické analýze NZRH, kde je kolektivizace prezentována jako celkem poklidný proces bez výrazných problémů a represí. V analýze NZRH autorka vykresluje, jak je toto pojetí idealizováno a seriál *Okres na severu* tuto tezi podporuje. Meduna při rozhovoru s Pláteníkem: „*Člověk musel leckdy mačkat lidi ke zdi. Vždyť si vzpomeň, když jsme zakládali JZD, ale to bylo pro velikou*

*historickou věc partaje a celé země ...*¹³⁴ V této replice je zachycený dvojitý aspekt kolektivizace zemědělství. V první řadě je to jeho násilný podtext „mačkání lidí ke zdi“, který je v rozporu s mírným přístupem Jana Hamra v NZRH. Za druhé je to obhajoba tohoto chování, které bylo „nutným zlem“ pro vyšší dobro a historický význam tohoto procesu. Lidská svoboda je v tomto pojetí až druhotný aspekt, který bylo nutné upozadit ve prospěch vyšších cílů.

V seriálu lze nalézt také odkaz na kritiku kultu osobnosti. V novodobých dějinách je především znám Chruščovovou kritikou kultu osobnosti Stalina. Tato kritika proběhla roku 1956 na XX. sjezdu KSSS. Chruščov poukázal na záporné rysy Stalinovy vlády a éry padesátých let, která se vyznačovala nelidským zacházením s životy občanů SSSR, špatným hospodařením a tak dále.¹³⁵ Tato kritika se stala základem nového pojetí socialismu, určitým prvním náznakem uvolnění režimu a byla platná pro všechny státy Sovětského bloku. Prezentace kultu osobnosti se v seriálu objevuje v souvislosti s kádrovou výměnou ředitele chemičky Melichara, kterého chce Elijášek za svého nového ekonomického náměstka. Pláteník: *„Nastupoval jsem po něm v šestapadesátém.“* Elijášek: *„Jojo, už si vzpomínám. Tehdy doplatil na recidivitu kultu osobnosti, že?“* Pláteník: *„No Melicharův případ bych na kult osobnosti nesváděl.“*¹³⁶ Kult osobnosti a jeho kritika je zde charakterizována skrze kádrovou výměnu ve vedení chemického závodu.¹³⁷

¹³⁴ Díl osmý.

¹³⁵ Mahdal, M.: Tajný projev N. S. Chruščova na XX. sjezdu KSSS o kultu osobnosti J. V. Stalina (25. 2. 1956). Moderní dějiny [online]. [cit. 2013-04-07]. Dostupné z: <http://www.moderni-dejiny.cz/clanek/tajny-projev-n-s-chruscova-na-xx-sjezdu-ksss-o-kultu-osobnosti-j-v-stalina-25-2-1956/>

¹³⁶ Díl pátý.

¹³⁷ Kaplan, K.: Kádrová nomenklatura KSČ. Praha, 1992, s. 8.

Další odkaz na minulost je uveden skrze události roku 1968 a pražské jaro, se kterým je spjata demokratizace socialistické společnosti. S tímto obdobím je spjat příběh sekretářky Zdeny a Ivana Prokopa, jehož otec byl šéfredaktor místních novin. Jako šéfredaktor komunistického týdeníku nezvládl danou situaci tak, jak předepisovaly pozdější stanovy v *Poučení z krizového vývoje ve straně*, a byl na základě toho potrestán sesazením z funkce a vyloučením ze strany. Příznačná prezentace města jako centrum „nákazy“ zde však chybí, spíše se jedná o individuální prohřešky jednotlivce, než o masový syndrom doby. Pláteník navštěvuje v deváté epizodě starého Prokopa, ale doma nachází pouze jeho syna Ivana. Pláteník: *„Váš otec byl šéfredaktorem našeho týdeníku, tj. veřejný politický činitel. Každý, kdo vstoupí na tuhle tu cestu, musí počítat s tím, že každý jeho politický názor je součástí jeho práce. Když tyto názory nejsou v souladu s politickými názory toho, kdo ty noviny vydává, tak je veškerá jeho ostatní kvalifikace k nepotřebě.“* V této části dialogu se akcentuje politický charakter funkce šéfredaktora novin, které si je po více jak deseti let vědom i sám Prokop, který své tehdejší sesazení z funkce bere jako součást oné doby. Dále Pláteník reaguje na Ivanovu poznámku, že se otcovy kvality nemohly ze dne na den ztratit. Pláteník: *„No samozřejmě že ne, ale představte si, že jste v mé situaci, kdy narůstá panika a nastupuje rozvrat. Máte šéfredaktora, který každý jev a každý příznak hodnotí jinak, který situaci v redakci posuzuje jinak, opačně. No co uděláte? Promluvíte s ním jednou, promluvíte s ním dvakrát.“* Pláteník nikterak nepopírá novinářský um jeho otce, ale to, stejně jako lidská svoboda, v budování lepších zítřků není podstatné. Hlavní je, jakým způsobem jedná, jestli ve prospěch strany či nikoli. Je zde také popsán průběh roku 1968, který je charakterizován slovy „rozvrat“ a „panika“. Zde je plně aplikována rétorika *Poučení z krizového vývoje ve straně*.

To překládá kolektivní nadšení takzvaného pražského jara do chladného jazyka objektivních pojmů, přičemž využívá slovník klinické psychologie (hysterie, davová psychóza, iluze, mýtus, panika).¹³⁸ Je zde také expresivně vyjádřena obhajoba Pláteníka, která je postavena na jeho příslušnosti k straně a jeho funkci okresního tajemníka KSČ, který musí i nepříjemné problémy řešit ve prospěch dobra společnosti. Pláteník pak Prokopa staršího metaforicky přirovnává ke kormidelníkovi a pražské jaro k bouři. Pláteník: *„Kormidelník, který ztratil správnou orientaci, nemůže vyvést loď z bouřky. A je úplně zbytečné ho posuzovat podle toho, jak se choval za jasného počasí.“* Tato metafora se vymyká zavedeným lingvistickým označením událostí roku 1968, jak je vyjádřeno v *Poučení*. Význam však zůstává stejný. Místo nemoci a davové psychózy je zde použitý termín bouřky, který označuje stejně nepředvídané a neklidné rysy pražského jara. Současně však je ukázáno, že i lidé, kteří udělali chyby během tohoto období, můžou a do určité míry musí dostat šanci, aby projevili svoje schopnosti a tak pomohli ve vývoji socialistické společnosti k lepším zítřkům. Prokopovi staršímu je posléze díky zásahu Pláteníka umožněno vydat svou knihu o historii města. ČST se tímto krokem podařilo zdůraznit, že rok 1968 by dnes již neměl negativně zasahovat do života mladých lidí. Bednařík také poukazuje na fakt, že zde do jisté míry dochází s propojením scénáristova života.¹³⁹

Činátl hovoří o tendenci normalizačních, filmových a televizních děl zobrazovat polaritu nebezpečného města jako centra demokratických nálad a „čistého“ venkova, který není

¹³⁸ Činátl, K.: Jazyk normalizační moci. In: Bílek, P., Činátlová, B.: Tesilová kavalerie. Příbram, 2010, s. 39.

¹³⁹ Dietl byl stejně jako Prokop vyhozen z ČST a byla mu zakázána činnost. Za normalizace byl v kontaktu s lidmi z disentu, kterým se snažil pomáhat. Například od zakázaných výtvarníků kupoval jejich obrazy. Dietl se také scházel se spisovatelem Ivanem Klírou a Dušanem Hamšíkem, kteří byli potrestáni za normalizace zákazem publikační činnosti. Bednařík, P.: Normalizační seriály Jaroslava Dietla. In: Kopal, P.: Film a dějiny 2. Praha, 2009, s. 325.

zasažen desinformační kampaní a chaosem pražského jara.¹⁴⁰ S touto tezí však nemůže autorka zcela souhlasit. Právě na příkladu *Okresu na severu* bylo dokázáno, že toto tvrzení nelze považovat za obecně platné. Druhý odkaz na rok 1968 je právě z prostředí vesnice, kde bydlí Pláteníkův starý přítel z války Ladislav Kalabus. Kalabus je „zlomený“ člověk, který považuje za velkou zradu, jak se k němu strana zachovala v období nastupující normalizace. Pláteník: *„Co se vlastně tenkrát stalo? Byls předsedou družstva a lidi tě nechtěli, protože si s nima zacházel tak, jak si to nikdo nenechá líbit.“* Kalabus: *„Protože jsem jim šlapal na přezky. A co jste udělali vy? Postavili jste se na jejich stranu.“* Pláteník: *„Odmítli s tebou hospodařit skoro všichni.“* Kalabus: *„Protože jsem jim viděl do karet. Protože jsem viděl, jak se v šestaosmdesátém chystali rozbít družstvo.“* Pláteník: *„Ale to byli dva tři, co se chtěli trhnout. Proč vidět nepřátele ve všech?“* Kalabus: *„Já jedinej to myslel s partají poctivě. Já jedinej sem se tady za tu partaj bil. A já jedinej musel jít, že jo?! Protože se na mě kulaci domluvili a oportunisti na okresním výboru strany jim požehnali v čele s vedoucím tajemníkem.“¹⁴¹* Vesnice je zde prezentována jako odbojové místo, ačkoli to Pláteník svou poznámkou o počtu „těch, co se chtěli trhnout“ zmírňuje. Kalabus, pojetím bojovník za komunistické myšlenky a oběť ve prospěch většiny zemědělců ve vesnici, je prezentován jako mučedník oné doby, který byl nespravedlivě potrestán. KSČ je zde tedy zobrazena jako chybná strana, která se snaží jeho povoláním zpět svůj omyl napravit, ale naráží na Kalabusovu zahořklost a pocit křivdy, který u Prokopa staršího už dávno odezněl.

¹⁴⁰ Činát, K.: *Televizní realita normalizace a její ideologický kód*. In: Kopal, P.: *Film a dějiny 2*. Praha, 2009, s. 256.

¹⁴¹ Díl třetí.

3. 3. 2. Obrazy kapitalismu

V *Okrese na severu* nejsou explicitně zobrazeny kapitalistické prvky, jako byl například v *Inženýrské odyseje* v případě Přikryla či jiných západních obchodníků a v NRRH případ přímé reakce na rok 1968 či kulaků. Zde se objevuje pouze zpětná vazba k roku 1968 – o tom se autorka rozhovoří v samostatné kapitole, udá několik krátkých zmínek a provede srovnání se západním světem.

Kapitalismus je ekonomický systém, v němž jsou výrobní prostředky v soukromém vlastnictví a jsou provozovány za účelem dosažení zisku. Ekonomické parametry jsou určovány prostřednictvím volného trhu, a to i ceny práce. Nejsou tedy řízeny pouze zásahy státu (jako v centrálně řízených ekonomikách - socialismus).¹⁴² Z definice je patrné, že se nejedná pouze o ekonomický systém jako takový, ale také o způsob myšlení, který nejlépe charakterizuje slovo svoboda (svoboda slova, projevu, jednání). Do určité míry lze říci, že se tato svoboda, ačkoli v omezené míře vzhledem k vládnoucí moci KSČ, projevuje v osobě Jana Belšana, zetě Pláteníka. Jan je člověk bez stranické příslušnosti, což jak sám komentuje, považuje „za ztrátu času“¹⁴³. Jeho názory jsou zde prezentovány v ostrém kontrastu se zbytkem socialistické společnosti, tedy alespoň v její oficiální rovině¹⁴⁴, a tedy i s Pláteníkem samotným. Skrze Jana jsou poukázány jisté rysy socialistické společnosti, které jsou v jeho pojetí kritikou socialistického způsobu vedení podniků a převážně závisí na způsobu myšlení jednotlivce. Pláteník (na adresu Elijáška): „*To je ale rozumný člověk. Nebo není?*“ Jan: „*Dokáže rozumným způsobem dávat i*

¹⁴² Oxfordský slovník světových dějin. Praha, 2005, s. 288.

¹⁴³ Díl první.

¹⁴⁴ Paulina Bren poukazuje na tři typy způsobů života socialistické společnosti: 1) Oficiální – prezentována KSČ, 2) tzv. žitá skutečnost – ve které se nacházela většina občanů ČSR po roce 1968, nacházela se mezi oficiální formou a disidentstvím, 3) disidentství – protikomunistická činnost, nezákonná

nerozumné úkoly.“ Pláteník: *„Takové taky existují?“* Jan: *„Takových je většina.“*¹⁴⁵ Jan touto charakteristikou předznamenává pozdější chování Eliáška ve funkci ředitele chemického koncernu, a do určité míry také poukazuje na nutnost spolupráce a schopnosti naslouchání u postavy Pláteníka. Přestože Belšan svoje názory prezentuje občas až s přehnaným sebevědomím, Pláteník si jej oblíbí. Na postavě Jana je tedy potvrzen ideologický rys z NZRH, že není důležité, jestli je člověk ve straně, ale spíše jeho charakter a morální hodnoty.

Právě Jan je jedním z aktérů rozhovoru o stavu vnitrodopravní situace v podniku, potažmo ČSR, ve srovnání se západními státy. Jan: *„To takzvané reálné uvažování vede k tomu, že nás všichni ve světě předeženou.“* Štěpánek: *„Kdo všichni?“* Jan: *„Západní Němci, Francouzi.“* Štěpánek: *„Kteří západní Němci?“* Jan: *„Düsseldorf.“* Štěpánek: *„Hagen. Ještě s tím nezačali, mají to jen v ideovém plánu. Kdo dál? V Lionu? Tak tam jsou pozadu ještě víc.“*¹⁴⁶ Odkaz ke stavu vnitrodopravní situace v západních státech je zcela zavádějící. Zprv se nejedná ve své podstatě jen o vnitřní dopravu zmíněných továren, ale je tím zhodnocen celkový vývoj západních zemí. Zadruhé je tento vývoj hodnocen a prezentován KSČ tak, aby ČSR v tomto srovnání působila lépe nebo alespoň na stejné úrovni. Francie i Spolková republika Německo byli v přímém „opatrovnictví“ Spojených států amerických, přijali Marschalův plán¹⁴⁷ a jejich ekonomický vývoj byl velmi rychlý. Přestože se tento rychlý ekonomický růst zastavil v druhé polovině šedesátých let a začátkem let sedmdesátých, nelze říci, že by ekonomicky či průmyslovým vývojem a inovací za námi zaostávali. Proto je tato krátká

¹⁴⁵ Díl první.

¹⁴⁶ Díl osmý.

¹⁴⁷ Fidler, J., Plechanová, B.: kapitoly z dějiny mezinárodních vztahů 1941 . 1995. Praha, 1997, s. 63 – 64.

zmínka o západních zemích velmi zidealizovaným pohledem na ekonomiku a stupeň vývoje československého průmyslu v sedmdesátých letech minulého století.

Určitým výrazem kapitalismu, může být také postava Elijáška, která prodělává velký charakterový posun nástupem na ředitelský post. Z nevýrazného a sebezpodceňujícího se ekonomu se stává sebevědomý, „všemocný“ ředitel koncernu, který jezdí do zahraničí (například do Amsterdamu) reprezentovat nejen koncern ale i celou ČSR. Kromě charakteru je změněn i Elijáškův zevnějšek. Začne nosit oblečení, boty, i sluneční brýle v západním stylu. Skrze Elijáška a jeho průvodní změny jsou popsány záporné kapitalistické hodnoty a rysy. Elijášek začne podvádět, nestará se o samotný běh chemičky, najdou se důkazy o úplatcích a také jeho chování povýšeného ředitele je typické pro zobrazení kapitalistických rysů. Elijášek lze na základě těchto rysů přirovnat k Václavovi Hamrovi z NZRH či Jiřímu Přikrylovi z *Inženýrské odyseje*.

3. 3. 4. Obrazy komunismu

„Připomněl nezastupitelnou úlohu strany v naší společnosti, přiblížil každodenní hrdinství jejich pracovníků na všech úrovních a v neposlední řadě vyvolal rozpravu o problémech, které – mnohdy poprvé – přivedl na obrazovku. A to byl záměr tvůrců, který se stal zároveň jejich odměnou za seriál, jenž důstojně a podle svých nejlepších možností přispěl k oslavám 60. výročí založení a XVI. sjezdu KSČ.“¹⁴⁸ Problémy, které má Spáčilová na mysli, se týkají nejspíše ekonomické a

¹⁴⁸ Tento úryvek z recenze Mirky Spáčilové cituje Pavel Bednařík ve své studii *Seriály Jaroslava Dietla Muž na radnici a Okres na severu – jejich úloha v rámci vysílání Československé televize a dobové hodnocení v médiích*. In: *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Moravica 6, Studia Moravica VI Symposiana*. Olomouc, 2008, s. 226.

průmyslové stagnace, která se po krátkém ekonomickém růstu na začátku sedmdesátých let projevila v zastaralé výrobě, pomalém procesu inovace a v problémech se zásobováním. Dále je to problematika protekce a s ním spojená i problematika klientelismu jako typického projevu oné doby. To se v seriálu promítlo nejvíce na kritickém postoji ke KSČ.

3. 3. 4. 1. Sebekritika a její významové konotace

Kromě již zmíněných kritických tendencí v podobě pomalé inovace a zastaralosti průmyslového vybavení (Hanych), zpátečnických tendencí v zemědělství (Meduna a Suková) a jeho celkového stavu (zachycení JZD v místní vesnici) a špatné kádrové politiky (ředitel Elijášek) je silným rysem kritiky KSČ roblém protekce, která se prolíná celou narací seriálu a nejčastěji je spojen s postavou Pláteníka. Pláteník z pozice stranického funkcionáře na vysokém postu je často „zneužíván“ pro usnadnění či odstranění nějakého problému. Moc, kterou jeho funkce obnáší, je často užívána bez zlých úmyslů¹⁴⁹, ale také v případech, kdy se jí snaží zneužít k vydírání a „zamaskování“ zločinu.¹⁵⁰ Pláteník se vždy snaží tomuto nespravedlivému a nečestnému chování zabránit, ale často to není v jeho silách. Korupce a klientelismus, které jsou v seriálu zobrazeny v mnohých obrazech, byly velkými problémy normalizace. Drobné úplatky nebo osobní známosti byly motivovány snahou být upřednostňován.¹⁵¹ Naxera ve své studii píše, že veřejně se o tom v médiích nehovořilo. *Okres na severu* však je v rozporu s tímto závěrem studie a dokazuje, že téměř

¹⁴⁹ Například když jeho dcera Michala má problém ve škole s rodiči jednoho svého žáka, ředitel zmíní, že je dcerou okresního tajemníka a problém je okamžitě vyřešen.

¹⁵⁰ Toto je případ Melichara, který Belšanovi slíbí uskutečnění jeho projektu jen kvůli tomu, že se domnívá, že díky tomu bude mít protekci u Pláteníka, který se ho zastane v odhalených podvodných machinacích v továrně.

¹⁵¹ Naxera, V.: Korupce a postkomunismus. [online]. Středoevropské politické studie [cit. 2013-04-07]. Dostupné z: <http://www.cepsr.com/clanek.php?ID=524>.

deset let před pádem komunistické vlády je na tento problém poukazováno ve velké míře. Ideologické pojetí klientelismu a protekce je dosti tendenční. Je ukázáno jako velké zlo, proti kterému je nutné bojovat, což KSČ v podobě Pláteníka také dělá.

Kritika systému je vtipným a ironickým způsobem zprostředkována postavou Pláteníkova řidiče Rudolfa (J. Bláha), který se jízlivým způsobem vyjadřuje o členech OV KSČ, fungování benzínových pump, ale dotýká se také fungování Veřejné bezpečnosti. Jeho útoky však nesměřují přímo k ideologické podstatě režimu, ale spíše k osobám, které režim prezentují. Toto je zásadní tvrzení při kritice KSČ. Chyba není v samotných komunistických myšlenkách a socialismu, ale spíše se jedná o lidský faktor, který je „slabým článkem“ celého zřízení. Oproti těmto chybným postavám stojí okresní tajemník Pláteník, který je představen jako ideální pracovník KSČ.

S tím souvisí i pojetí nepřátel, kteří zde nejsou v podobě kapitalistických obchodníků, jak je tomu v *Inženýrské odyseje*, ale jsou to členové KSČ, kteří myšlenky komunistických ideálů popírají a svou práci vykonávají ku prospěchu a obohacení sebe sama. Tento rys je prezentován na postavě ředitele velkodolu Soldána, který je zasloužilým členem strany, ale přesto tajně za státní peníze pořádá soukromé večírky a obohacuje se podvodnými peněžními machinacemi. Dále lze tuto tendenci vysledovat na postavách Elijáška a Melichara. Moc KSČ je zobrazena skrze Pláteníka jako „vševědoucí“ a spravedlivá. Špatní jsou vždy potrestáni a dobří spravedlivě odměněni. V této spojitosti lze hovořit o typickém zobrazení dichotomie dobra a zla.

3. 3. 4. 2. Symboly KSČ

Symbolům KSČ je v seriálu věnován velký prostor. Svým primárním ideologickým kódováním – příběh se odehrává převážně v prostorách okresního výboru KSČ, se *Okres na severu* stává manifestací KSČ a jejího ideologického aparátu. Symboly KSČ je možné rozdělit na dva typy: vizuální a verbální. Za vizuální se považují ty symboly, které upoutávají zrak diváka a tím upozorňují na primární ideologickou podstatu díla. Vizuální symboly jsou reprezentovány dialogy a monology, které svým sdělením významově odkazují na obecné ideové rysy KSČ.

Z vizuálních znaků jsou v seriálu použity snad veškeré známé symboly – socha Lenina, fotografie Gustava Husáka, rudá výzdoba místností schůzí se zaměstnanci¹⁵², pěticípá hvězda a další. Určité postavení mají hesla¹⁵³, která jsou na každé veřejné schůzi viditelně zavěšená. Tyto hesla, jak deklaruje Václav Havel ve své esejí *Moc bezmocných*, se stala určitou kulisou doby, která neodkazuje ke skutečnosti a není tak ani čtena.¹⁵⁴ Hesla se také stala součástí každého veřejného projevu, přesto nikterak neodkazují k praktickým a konkrétním poznatkům k dané problematice a jsou určitou nekoherentní směsicí slov, kterou lidé ani nevnímají. Příkladem tohoto rysu může být proslov soudruha Antalíka na schůzi JZD: „*Jak všichni dobře víme, jsou úkoly zemědělství celospolečensky významné. I když musíme vyvinout úsilí a dohonit zameškané, je třeba najít si čas i na zhodnocení dosavadního způsobu práce v zemědělských podnicích, analyzovat poznatky a přijmout účinná opatření. Především proto, aby se neopakovaly některé*

¹⁵² Rudá barva se prezentuje pouze při styku s lidmi, kteří nejsou straničtí funkcionáři. Na zasedání okresního výboru je místnost v klasické normalizační šedi.

¹⁵³ „*V pevné jednotě KSČ a lidu za další úspěch při budování rozvinuté socialistické společnosti*“. Díl třináctý.

¹⁵⁴ Činátl, K.: Jazyk normalizační moci. In: Bílek, P., Činátlová, B.: Tesilová kavalerie. Příbram, 2010, s. 184.

*organizační chyby či jiné nedostatky. Zemědělství má nezastupitelnou úlohu ...*¹⁵⁵ Takoveto proslovy byly socialistickou praxí a v seriálu se objevuje vícekrát. Lidé, kteří se schůzí účastní, však hledí nečinně do země a nejspíš přemýšlí o vlastních problémech, které se jich niterně týkají. Referátem nejsou nijak dotčeni, jakoby Antalíkova slova procházela skrze ně. Referát o stavu zemědělství daného JZD a jeho budoucnosti je příliš neurčitý, plný heslovitých tezí a vět, které svou minimální informační hodnotou nijak nepomáhají analýze skutečného stavu JZD. I tento charakteristický rys pro socialistickou společnost je kritizován a to samotnou KSČ prezentovanou Pláteníkem. Ten vrací Medunovi teze na zemědělský aktiv, které tam měl Pláteník číst. Pláteník: „*Takhle bych to přeci nemohl říkat. To nikomu nic nedá. To se nedotkne jediného skutečně závažného problému.*“ Meduna: „*Vždyť tam přece mluvíme o zvyšování hektarového výnosu, o živočišné výrobě, ...*“ Pláteník: „*Ale to je všechno v tak obecné rovině, že jsou to jen hesla. To není rozbor, analýza. Takhle bychom se nehnuli ani o krok dál.*“¹⁵⁶ Tímto dialogem je akcentován a kritizován přístup stranických funkcionářů pojednávat o zásadních otázkách socialistické společnosti v obecném a „nicneříkajícím“ kontextu, který není zobrazením skutečného stavu, ale spíše vypovídá o rétorické schopnosti referenta.

Dalším vizuálním symbolem je pak majestátnost KSČ, která se zobrazuje v dlouhých záběrech na komunistické stavby. Tyto záběry jsou dokresleny dramatickou hudbou a úhlem záběru, který je často snímán z podhledu pro zvýraznění mohutnosti a velkoleposti zobrazené stavby. Takto zobrazeným symbolem se stává budova ÚV KSČ či prostory chemického závodu.

¹⁵⁵ Díl třetí.

¹⁵⁶ Díl sedmý.

Za verbální symboly KSČ lze považovat akcentování všeobecně známých charakteristik, které jsou často spojovány s osobou Pláteníka. Právě on pronáší repliky o všeobsahující moci KSČ, o těžké, ale smysluplné práci tajemníka OV KSČ a podobně. Za verbální symbol ideových rysů KSČ lze považovat také tykání mezi jejími členy, jenž odkazuje na princip třídní rovnosti.

3. 3. 4. 3. Represe

V *Okrese na severu* je z analyzovaných seriálů represivní složka reflektována nejvíce, což je nepochybně způsobeno primárním ideologickým kódováním a tím, v jakém prostředí se seriál odehrává. Potrestání je prezentováno jako „nutné zlo“, které je potřeba vykonat, aby se socialistická společnost měla lépe a mohla pracovat na budování „lepších zítřků“. Dalším rysem těchto represí je reprezentace dichotomie dobra a zla, pravdy a lži. „Pravda“, kterou reprezentovala strana, byla představou o tom, jakou společnost, politiku, morálku a ekonomiku si vedení strany přálo, jakou očekávalo a žádalo uskutečnit – alespoň naoko.¹⁵⁷ Represe jsou deklarací toho, co se stane, když tyto představy nebudou recipienti díla – diváci splňovat.

Výkonná moc spravedlnosti je zastoupena skrze bodrého náčelníka SNB majora Blažka (Z. Kutil), který vyšetřuje nejen příčiny výbuchu v chemickém závodu, ale také trestný čin, který spáchá syn tajemnice pro ideologickou práci Roman Kazda. Jeho práce a práce Veřejné bezpečnosti je zde prezentována jako těžká práce, která je „nutným zlem“ pro dobro všech.

¹⁵⁷ Bren, P.: Představme si „Socialistický způsob života“: Ideologie a rozpory v Československu let 1969 – 1989. In: Hadravová, T., Martínek, P.: Normalizace. Sborník prací a rozhovorů pro Sokolovský filmový seminář. Sokolov, 2006, s. 14.

Významnou součástí otázky represí je také otázka viny a následného trestu. Činátl se k tomu vyjadřuje: „*Dominantní zlo televizního světa normalizace představuje nemoc, stáří, případně nepředvídatelné neštěstí (nehoda). Otázku viny za lidské utrpení a bolest lze díky tomu upozadit.*“¹⁵⁸ Zde si autorka opět dovolí s touto tezí nesouhlasit. V *Okrese na severu* je viník jasně specifikován a také následně potrestán. Otázka viny nehody v místním chemickém závodě je zcela tematizovaný prvek seriálu a prolíná se celou jeho narativní složkou. Právě prisouzení viny za havárii Hanychovi je zásadním narativním prvkem, na kterém spočívá celý seriál. Lze tedy říci, že otázka viny je zásadní ve všech případech, kdy se stane socialistickému zřízení újma a je nutné, aby za to převzal viník zodpovědnost.

Dalším prvkem represí je také odpuštění, které je prezentováno skrze postavu Pláteníka. Ten kritizuje zaběhnutou praxi, kdy je člověk potrestán, svůj trest si odpyká, ale poté je dosazen na podřadnou funkci, kde jeho potenciál není řádně využit. Toto je deklarováno nejen na postavě Hanycha, který byl sesazen na obyčejného úředníka v dokumentaci, ale také Soldána, bývalého ředitele velkodolu, který pracuje u popelářů. Pláteník přirovnává společnost a selhání jednotlivce k řece. Na jedné straně jsou ti dobří – komunisté, na druhé ti zlí – podvodníci a kapitalisti. Pláteník: „*Sem tam do té řeky někdo spadne, ale na nás je, abychom mu pomohli a ne ho nechali doplavat na druhé břeh. V tom by měla být naše společná síla.*“¹⁵⁹ Skrze Pláteníka je prezentován rys socialistické společnosti, který je nutný změnit. U postavy Hanycha se mu to změní, u Soldána nikoli.

¹⁵⁸ Činátl, K.: *Televizní realita normalizace a její ideologický kód*. In: Kopal, P.: *Film a dějiny 2*. Praha, 2009, s. 269.

¹⁵⁹ Díl dvanáctý.

4. Komparativní analýza - Nejmladší z rodu Hamrů

V této kapitole se budeme věnovat komparační analýze vizuální stránky seriálu NZRH, kterou vytvářel režisér Evžen Sokolovský, s tištěnou verzí v podobě dochovaných scénářů Jaroslava Dietla. Autorka zodpovídá otázky, do jaké míry je původní scénář realizován v televizní podobě, a pokud se mění, v jakých směrech. Dále uvádí, zdali jsou pozměněny pouze malé části textu, které samotný obsah seriálu nedeformují, nebo důležité části, které strukturu seriálu narušují.

4. 1. Televizní seriál a scénář

Televizní seriál má stejně jako scénář jedenáct dílů. Je rozdělen do několika desítek scén. Seriál vždy začíná úvodním titulkem: 1. Československá televize Praha uvádí seriál, 2. Jaroslav Dietl Nejmladší z rodu Hamrů, 3. Číslo a název dílu, 4. Režie Evžen Sokolovský, 5. Časové vymezení děje epizody, a končí závěrečnými titulky v pořadí: 1. Viděli jste, 2. Jaroslav Dietl Nejmladší z rodu Hamrů, 3. Číslo dílu a jeho název, 4. Dramaturg Miloš Smetana, 5. Hráli: 6. Další pracovníci, kteří se na seriálu podíleli. Jednotlivé díly trvají od 43 minut (první díl) až po 1 hodinu 12 minut (sedmý díl). V některých případech na sebe díly časově navazují (první až třetí, osmý až desátý), jiné mají mezi sebou interval od jednoho měsíce až po dva a půl roku.

Scénáře, které jsou dochované ve Spisovém archivu ČT a mají formu literárního scénáře. Ten vzniká jako první a je v něm obsažen příběh daného díla a dialogy. Od technického scénáře se liší tím, že neříká režisérovi, jak točit, ale co točit. Jednotlivé scénáře k epizodám obsahují úvodní stranu, na které jsou uvedeni hlavní pracovníci dramaturgického vysílání ČST, scénárista, název seriálu, číslo a název epizody. Dále následují jména dalších důležitých aktérů při natáčení seriálu jako je

režisér, asistent režiséra, kameraman, vedoucí kostýmů a architekt. Ve spodní části strany je pak uvedeno datum vzniku scénáře. Na první straně je seznam postav s uvedeným věkem. Dále následuje seznam jednotlivých prostředí a exteriérů s čísly obrazů, ve kterých budou užity. Na další straně čtenář nalezne seznam postav s čísly, které informují o tom, na jakých obrazech se objeví. Na následující straně jsou jednotlivé obrazy, s názvy prostředí, kde se odehrávají a jaké postavy v daných obrazech budou vystupovat. Poté následuje již samotný text scénáře. V pravé části jsou uvedeny dialogy, v levé pak popis prostředí či pokyny k výrazovým projevům jednotlivých postav. Nejkratší scénář má 93 stran (10. díl) a nejdelší má 127 stran (5. díl). Ve Spisovém archívu existují dvě verze scénářů k NZRH. Kromě výše popsané, existuje ještě prostší verze, která obsahuje pouze dialogy a vznikla rok po uvedení seriálu v televizi. Autorka pro svou práci zvolila původní scénář, který obsahuje i informace o prostředí a chování postav. U některých obrazů jsou přeškrtnuty informace o místě děje dané scény a ručně vepsána změna, například v 2. díle Obraz 11. Původně se scéna měla odehrávat v prostoru označeném jako Pokoj u Hamrů, ale pro zpřesnění byla informace změněna na Štěpánův pokoj.¹⁶⁰

4. 2. Velké a malé odlišnosti

Na základě komparace bylo zjištěno několik odlišných cyklických změn, kterými byl scénář upraven. Změn je více než autorka předpokládala. To přisuzuje tomu, že se jedná o scénář literární a nikoli technický, na kterém pracují i lidé z filmového/televizního štábu a ne jen scénárista. Autorka dle uvážení rozdělila dané změny na malé a velké. Malé obměny

¹⁶⁰ Dietl, J.: Scénář Nejmladší z rodu Hamrů. Příběh druhý: Splnění přání. Praha, září 1974, s. 32.

jsou takové, které nemění výrazněji strukturu seriálového vyprávění, spíše jsou to změny, které vznikly před či během natáčení a měly docílit snadnější práci štábu i hereckým osobnostem. Za velké změny považuje autorka ty zásahy, které mění celkový děj a strukturu díla. Původní záměry scénáristy jsou potlačeny a divákům tím nemusí být umožněno plné porozumění děje.

Nejprve bude pojednáno o malých změnách. První změna, která se objevuje v úvodních vteřinách každého dílu, jsou titulky. Dietl si je představoval takto: 1. Československá televize Praha Hlavní redakce dramatických pořadů uvádí, 2. Seriál televizních her Nejmladší z rodu Hamrů, 3. Příběh devátý: Rozchod, 4. Časové rozpětí dílu. V seriálu však chybí druhá část prvního titulku o hlavní redakci a je doplněn slovem seriál, druhý je nahrazen jménem Jaroslava Dietla a pod ním je uveden název seriálu, třetí titulek je ve tvaru čísla a příběh označen dílem, přidán je také titulek s údajem o režii. Jediné, co zůstalo nezměněno, je časový údaj o epizodě. Tato obměna je sice výrazná, ale nikterak se nedotýká děje ani struktury televizního díla. Spíše se jedná o dramaturgický krok, jak diváky přilákat k televizním obrazovkám na dílo od populárního scénáristy a uznávaného režiséra.

V televizní podobě se dále objevuje odlišné zobrazení krajin a prostředí. V některých případech jde pouze o určité prvky, které ve scéně chybí, někdy je scéna zcela odlišná či se odehrává na jiném místě. Přestože je to celkem velký zásah do scénáristické vize, nejedná se o změnu charakteru díla či změnu významu. Příkladem může být hned druhý díl *Obraz č. 1. „Dlouhá silnice, lemovaná pokřivenými švestkami, vede krásnou, pitoreskní krajinou Českého lesa.“*¹⁶¹ V samotném

¹⁶¹ Dietl, J.: Scénář Nejmladší z rodu Hamrů. Příběh druhý: Splnění přání. Praha, září 1974, s. 3.

seriálu se úvodní scéna odehrává na silnici, ale les v ní vidět není, pouze pár jednotlivých stromů v dálce. Je to vizuálně „obyčejná“ silnice v polích, kterou projíždí motorka a poté auto. Ve scénáři k devátému dílu: : „*Je časné červnové ráno. Na cestě, po které už tolikrát šel a na které tolikrát stál v zamyšlení, stojí Honza s rukama v kapsách. Pozoruje změněný kraj. Asfaltovou silnici, pevné cesty v obrovských lánech, mohutné traktory se stroji podobnými předpotopním zvířatům sečou krmení, u komplexu hospodářských budov stojí nákladáky, zahradní traktor bublá v řadách skleníků.*“¹⁶² I v tomto případě se divákovi otevře jiný pohled. Jan sice hledí na změněnou krajinu, ale vidí jen pole a na něm tři traktory. Na dvě tři vteřiny se zastaví a hned staví projíždějící auto a odjíždí směrem do vesnice. V prvních dílech můžeme nalézt také změnu scény, která se přesouvá na úkor exteriérů dovnitř. Ve druhém díle *Obraz 4*, který se měl původně odehrávat na Dvoře u Zajíčků¹⁶³ je přesunut do Světnice u Zajíčků. Ten samý příklad v *Obrazu 6*¹⁶⁴ se namísto Dvora u Hamrů odehrává ve Světnici u Hamrů. Všechny tyto příklady jsou prací režisérské vize, která se nemusí shodovat se scénáristskou.

Jiné seřazení dialogů, jednotlivých vět postav nebo změna postavy, která má danou přímou řeč pronést, je jev celkem častý. V každém díle se pak objevují lehce pozměněné přímé řeči, kde místo slova, které je uvedeno ve scénáři, se použije synonymum nebo jiný slovosled věty. Tyto deformace jsou však marginální. Významové struktury zůstávají nezměněné. Na těchto změnách se podíleli do jisté míry i herci. Měnili si dialogy, když jim jejich verze jim připadala přirozenější. Zásadní měrou zajisté přispěl i režisér. Pro nízký

¹⁶² Dietl, J.: *Scénář Nejmladší z rodu Hamrů. Příběh devátý: Rozchod.* Praha, 1. čtvrtletí 1975, s. 1.

¹⁶³ Dietl, J.: *Scénář Nejmladší z rodu Hamrů. Příběh druhý: Splněné přání.* Praha, září 1974, s. 12.

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 20.

význam a četnost výskytu zde není nutné uvádět příklady jednotlivých změn.

S tímto souvisí i další menší obměna v seriálu, doplňování přímých řečí, které ve scénáři nejsou uvedeny. Časté je to především v ukončování scén, kde je do scény zařazena výstižná či děj posouvající přímá řeč. Tento prvek se projevuje v každé epizodě. Příkladem může být v devátém díle Obraz č. 10. Scéna se odehrává ve Výčepu v Malé Dobré. Ve scénáři končí tato scéna přímou řečí jednoho z mechanizátorů: *„On si myslí, že když dával před lety dohromady nějaký družstvo, tak že my teď před ním padneme na zadek.“* V levém sloupci je napsáno: *„To už je Honza neposlouchá a otvírá dveře do sálu.“*¹⁶⁵ Tím má scéna skončit. Sokolovský jí rozšiřuje o následný smích a přímou řeč dalšího družstevníka: *„Tak si jdeme ty jeho kecanice poslechnout, ne?“* Chlapi se od stolu zvedají a následují Jana do sálu. Dalším příkladem může být doplnění proslovu Hamrové k Sýkorovi, když se potkávají v desátém díle na návsi. Sýkora: *„ ... Ale já jsem pro sebe cestu našel.“* Hamrová: *„V našem věku už jdeme všichni po jedné cestě“*¹⁶⁶ V seriálu pokračuje: *„Támhle. K bílé zdi“*¹⁶⁷ a ukazuje na hřbitovní zeď.

Sokolovský pozměnil i výrazové prostředky a tím mírně i charakteristické prvky postav. V televizi točil velmi rychle, nedbal příliš na kvalitu dekorací či výběr exteriérů. Soustředil se vždy hlavně na práci s hercem.¹⁶⁸ Oproti scénáři Sokolovský vede herce jiným směrem. Užívá jiné gestikulace nebo jiné pohyby herců v mizanscéně. Účelem je „zlidštění“ a „oživení“

¹⁶⁵ Dietl, J.: Scénář Nejmladší z rodu Hamrů. Příběh devátý: Rozchod. Praha, 1. čtvrtletí 1975, s. 24.

¹⁶⁶ Dietl, J.: Scénář Nejmladší z rodu Hamrů. Příběh desátý: Tíha. Praha, 1. čtvrtletí 1975, s. 7.

¹⁶⁷ Díl 10.

¹⁶⁸ Bednařík, P.: Normalizační seriály Jaroslava Dietla. In: Kopal, P.: Film a dějiny 2. Praha, 2009, s. 307.

postav, které předkládá Dietl ve svém scénáři. Dietlovi postavy jednají občas až přehnaně dramaticky a v televizní formě by jejich chování působilo nepřírozně. Například scéna, kdy otec Hamr sedí poprvé v bernartické hospodě a mluví se Sýkorou. Podle scénáře má Sýkora na otce ukázat prstem od svého stolu a zeptat se ho „Co seš?“, na místo toho přejde hospodu, sedne si k Hamrovi a až tehdy se ho zeptá. Vzápětí má vyletět od stolu a začít křičet a plácet se do stehů.¹⁶⁹ Sýkora však jen s určitou naléhavostí a údivem v hlase pronese svou řeč vsedě. Sokolovský nechává Sýkoru jednat, tak jak se domnívá, že by člověk jeho naturelu jednal v danou chvíli. Sýkora je ve scénáři výbušné povahy, Sokolovský z něj vytvořil postavu podobného charakteru, ale více jej přiblížil divákům. Jako další příklad méně významné obměny může být v šestém díle setkání Marie a Jana v komoře kravína. Ve scénáři má Marie zavřít dveře, Jan na ní má promluvit, Marie k němu přijde a obejmě ho.¹⁷⁰ V televizním seriálu je tato scéna sestavená jinak. Marie dveře nechá otevřené, jde rovnou k Janovi, ten promluví a Marie mu vzápětí odpovídá a při tom ho obejmě. Tato scéna nemění scénáristický záměr, pouze deklaruje jinou režisérskou vizi.

Dále se v seriálu objevuje vynechávání částí scén, které významně nerozšiřují děj a ve scénáři jsou uvedeny pouze pro dokreslení situace. Například scéna ve druhém díle, kdy Jan pomáhá donést Hubertovi do světnice kredenc. Oba se mají rozhlížet po světnici, která má být ve špatném stavu. „*Hubert s Honzíkem přinesou do světnice kredenc. Hubert si povzdychne a se zapadlýma očima se rozhlíží příliš prázdnou velkou světnicí. I Honzík se rozhlíží. Plno dveří do komor a všech možných místností. Všechno v hrozném nepořádku a nepořádek v tomto rozlehlém, neútulném domě, i když se časem trochu*

¹⁶⁹ Dietl, J.: Scénář Nejmladší z rodu Hamrů. Příběh druhý: Splněné přání. Praha, září 1974, s. 22-23.

¹⁷⁰ Dietl, J.: Scénář Nejmladší z rodu Hamrů. Příběh šestý: Svatba. Praha, 1. čtvrtletí 1975, s. 30.

*upraví, zůstane navždycky.*¹⁷¹ V seriálu je tato scéna mnohem svižnější. Když přinesou kredenc do světnice, která je již částečně zabydlená, Jan okamžitě pronáší svou otázku: „*Vy jste přijel úplně sám?*“¹⁷² Tento prvek je uplatněn dle autorčina názoru z ekonomických důvodů. Tyto „nadbytečné“ scény mohou být nahrazeny rozšířením scén, které jsou pro děj zásadnější. Druhý aspekt je šetření peněz z rozpočtu za rekvizity, které nejsou v ději potřebné.

Výše byly zmíněny ekonomické motivace, které zapříčinily vynechání částí původního děje. Ekonomické motivace vedou také k další obměně oproti scénářům a to ke změnám rekvizit. V šestém díle scéna, kdy k Zajíčkům přichází Jan s prosbou o pomoc ve vepříně. Když Jan vchází do světnice, má Zajíčková s Marií škusat huse peří.¹⁷³ Místo toho sedí u stolu a jedí polévku. Pro ekonomický rozpočet je mnohem přívětivější uvařit polévku (pokud to polévka byla a ne voda), než kupovat mnohem dražší husu, když není pro děj jako rekvizita zásadní.

Jako poslední z malých změn autorka uvádí změnu postav, které se ve scénách objevují, ať už je to přímo výměna postav nebo jejich přidání. Bez technického scénáře zde můžeme pouze dedukovat, z jakého důvodu k tomu došlo. Častěji se tato deformace scénáře vyskytuje v šestém díle. Nejprve se v Obrazu 6¹⁷⁴ posmívá Janovi Čumík, namísto původního Sýkory. O tři obrazy¹⁷⁵ dále opět dochází ke změně. Když Jan nabírá do kbelíku na návsí vodu, mají k němu přijít Čumík, Fiala a Pudil a dobírat si ho, že v družstvu opět něco

¹⁷¹ Dietl, J.: Scénář Nejmladší z rodu Hamrů. Příběh druhý: Splnění přání. Praha, září 1974, s. 29.

¹⁷² Díl druhý.

¹⁷³ Dietl, J.: Scénář Nejmladší z rodu Hamrů. Příběh šestý: Svatba. Praha, 1. čtvrtletí 1975, s. 8.

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 14.

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 18-19.

nefunguje. Namísto toho se mu vysmívají dva divákům neznámí vesničani. V případě Pudila a Fialy je změna provedena z logického důvodu. Oba dva jej celou dobu podporují a podporovat ještě budou, takže by bylo dost nepravděpodobné, že by se měli spojit s Čumíkem a vysmívat se mu. Sokolovský tuto scénu tedy zcela pozměnil a natočil ji s neznámými lidmi. V desátém díle se pak objevuje ve scéně před zdravotnickým střediskem kromě tajemníka Hrstky, který je ve scénáři uveden¹⁷⁶, také zemědělský tajemník Sklenář, který zde plní funkci podpory a zástupce tajemníka Hrstky. Sklenář po celou dobu scény postává za Hrstkou a mlčí. Děj ani výstavbu scény nijak nerozvíjí ani nedoplňuje.

Nyní si se zaměříme na změny, které autorka shledává zásadními jak v dějové, tak i významové linii seriálu. V první řadě se jedná o zcela odlišný typologický výběr hereckého obsazení do role Huberta (J.Vala). Ve scénáři k druhému dílu je popsán takto: „Hubený, vysoký, šlachovitý Hubert ...“¹⁷⁷. Hubertovi má být kolem třiceti let. V době natáčení je Vala téměř padesátník, takže jeho role mládence je těžce uvěřitelná. Ani fyzickým vzezřením nepřipomíná mladého partyzána, který po válce hledá ženu, se kterou by mohl v poklidu žít svůj život. Skoro v padesáti letech mu již do štíhlé, šlachovité postavy chybí hodně. Jediné co s popisem Dietla koresponduje, je fakt, že je Vala vysoký. Tímto specifickým výběrem hereckého obsazení, je pozměněna charakteristika postavy a následná akceptace diváckým publikem.

Dalším významným prvkem deformace původního scénáře je změna monologických částí textu či jejich naprostá eliminace, která je významotvorná pro obsahovou stránku

¹⁷⁶ Dietl, J.: Scénář Nejmladší z rodu Hamrů. Příběh desátý: Tíha. Praha, 1. čtvrtletí 1975, s. 28.

¹⁷⁷ Dietl, J.: Scénář Nejmladší z rodu Hamrů. Příběh druhý: Splněné přání. Praha, září 1974, s. 28.

televizního díla. Tento motiv lze nalézt ve druhém díle, kdy se slaví křtiny syna Jiřiny a Štěpána. Na křtinách se objevuje také Sýkora, který ve scénářích komentuje vítězství komunistů ve volbách roku 1946. Sýkora: *„Ptáte se, jak se to stalo, že komunisti vyhráli volby v naší vsi? Já vám to rozeberu, já vám to vysvětlím názorně. Nebyli jsme jednotní. Ani já jsem nebyl jednotnej. Když jsem viděl, že je nás pár, tak jsem se měl spojit. A já se taky spojuju – ode dneška přestupuju do jediné strany, která je opravdu pro nás, rolníky, možná – do křesťanský strany lidový. A to budete mrkat, jak to tady roztočíme.“*¹⁷⁸ Tato Sýkorova promluva dle autorčina názoru zásadně v seriálu chybí, jelikož plní několik funkcí na jednou. V první řadě dokresluje postavu Sýkory jako nestálého člověka, oportunisty, který mění svoje názory dle „atmosféry ve vzduchu“. Dále plní funkci dějového pojítka mezi volbami v roce 1946 a únorem 1948. Divákům jsou tedy v konečné verzi nastíněné volby, ale jejich výsledek je již potlačen a tím i politická výpověď toho sdělení. Dalším příkladem může být vyškrtnutá část Janovy řeči, kdy vysvětluje tajemníkovi Hrstkovi, jaké jsou jeho plány v zemědělství. Ve scénáři Jan říká: *„Vůbec ne. Ale já chci ve velkém pěstovat semenářství od obilovin až po semena řepy, máku, heřmánku a kapusty. Jenomže k tomu potřebuju vaše požehnání, aby mě nikdo nenutil...“*¹⁷⁹ V seriálu chybí část věty o semenářství – není tam již ta část o konkrétních rostlinách. Důležitá pro dějovou linii je pak zmínka o semenech kapusty. Později Jan nachází v Zajíčkově sklepě pytle se semeny kapusty, které jsou kradené. Divák však netuší, proč tam jsou, odkud je vzal, proč se Jan tváří tak udiveně. Scéna je postavená tak, jako by to divák věděl, že Jan pěstuje kapustu a vzniká tím určitá dějová nesrovnalost.

¹⁷⁸ Dietl, J.: Scénář Nejmladší z rodu Hamrů. Příběh druhý: Splnění přání. Praha, září 1974, s. 81.

¹⁷⁹ Dietl, J.: Scénář Nejmladší z rodu Hamrů. Příběh šestý: Svatba. Praha, 1. čtvrtletí 1975, s. 50.

Jako poslední zásadní rozdíl autorka považuje vynechání celého obrazu, který autor scénáře začlenil do příběhu s určitým smyslem, ale režisér jej nejspíše kvůli redukci délky epizody z díla odstranil. V některých případech se jedná o scény pro strukturu a význam příběhu „bezvýznamné“, jindy jsou to části příběhu, které by ve výsledné televizní podobě měly mít svůj prostor. Zásadní změna se objevuje v jedenáctém dílu. V televizní podobě chybí celé čtyři obrazy. Tato epizoda začíná záběry na jedoucí traktory po poli a poté se objeví úvodní titulky. Ve scénáři se však má úvodní scéna odehrávat ve Světnici u Hamrů, kde Jan leží sám na posteli s rukama pod hlavou, sleduje kyvadlo hodin, které byly v rodině Hamrů od nepaměti.¹⁸⁰ Seriál po úvodních titulcích pokračuje rozhovorem Alžběty a Jana v Hamrově světnici. Ve scénáři je však zařazen ještě Obraz 2, 3 a 4. Ve druhém obraze Jan otevře okno a kontroluje muškáty a myrty v květináčích a zdraví ho hlas mimo záběr.¹⁸¹ Další obraz se odehrává převážně v koupelně, kde Jan podstupuje ranní hygienu a v kuchyni opravuje stůl.¹⁸² Obraz 4 se odehrává na Dvoře u Hamrů. Zde se Jan setkává s veškerou zvířenou, kterou má a říká jí: *„Ukradl jsem pro vás z kravína vitamín D, tak si toho važte! Co?! Nechutná ti? Jenom žer, rozmazlenče. Myslím, že si nevážíš dobrého bydla. A ty zobej, zobej, hezky zobej.“* Ve scénáři však není napsáno, jakému zvířeti je tento monolog určený. Zde je pravděpodobné, že scéna nebyla do televizní podoby zahrnuta, opět pro ušetření filmového materiálu a peněz produkce. Dále pak zmínce o tom, že Jan ten vitamín D ukradl. Pro tak čestnou postavu jak je celý seriál Jan prezentován, se nesluší, aby kradl družstevní

¹⁸⁰ Dietl, J.: Scénář Nejmladší z rodu Hamrů. Příběh jedenáctý: Setkání. Praha, 1. čtvrtletí 1975, s. 1.

¹⁸¹ Tamtéž s. 2.

¹⁸² Tamtéž s. 3-4.

majetek, ať už se jedná o sebemenší objem. Takováto redukce se projevila například i ve druhém¹⁸³ a devátém dílu¹⁸⁴.

..

¹⁸³ Chybí Obraz 26. Dietl, J.: Scénář Nejmladší z rodu Hamrů. Příběh druhý: Splněné přání. Praha, září 1974, s. 28. Jedná se o scénu, kdy jdou Hamrovi k volbám a potkávají Zajíčka, který k volbám odmítá jít. Maminka se zde projevuje jako osoba, která si je vědoma významu a nutnosti jít k volbám

¹⁸⁴ Chybí Obraz 2. Dietl, J.: Scénář Nejmladší z rodu Hamrů. Příběh devátý: Rozchod. Praha, 1. čtvrtletí 1975, s. 2. Krátká scéna, kdy Hamrová volá na Honzu, aby šel snídat. Honza projde brankou, utrhne hrušku, kterou vzápětí zahodí, protože není zralá.

5. Komparativní analýza - Inženýrská odysea

5. 1. Televizní seriál a scénář

Televizní seriál vznikl v roce 1979 a má třináct epizod, které na sebe střídavě časově navazují, někdy je však časový odstup až několika let. Jednotlivé epizody začínají úvodními titulky v této podobě: 1. Československá televize Praha, 2. Uvádí, 3. Inženýrská odysea, 4. napsal Jaroslav Dietl, 5. režie Evžen Sokolovský, 5. Číslo dílu a jeho název a končí závěrečnými titulky 1. Viděli jste první – třináctý díl seriálu, 2. Inženýrská odysea, 3. napsal Jaroslav Dietl, 4. Další lidé z televizního štábu a herecké obsazení. Nejkratší díl trvá necelých 45 minut¹⁸⁵ a nejdelší 64 minut¹⁸⁶.

Ve spisovém archívu ČT se dochovaly dvě verze scénářů k tomuto seriálu. Autorka zvolila literární scénář, který obsahuje textové vpisy a náčrty scén. Tuto verzi scénáře vlastnila asistentka režie Jana Švábová, která si v průběhu natáčení dělala do scénáře své poznámky. Tyto poznámky v práci pomáhají v důslednější komparaci scén. Lze například zjistit, jak se její představa o scénách a jednotlivých replik liší nebo jsou shodné s výsledným dílem.

První strany scénáře obsahují konkrétní informace o seriálu a dané epizodě. Titulní strana kromě názvu seriálu a dané epizody představuje celkem podrobně televizní štáb, který se na seriálu podílel. Je zde tedy autor scénáře, režisér, šéfredaktor a jeho zástupce, dramaturg, vedoucí výroby, kameraman, výtvarník, vedoucí výrobního štábu a také asistenti režie. Nachází se zde informace, kdy bude seriál natáčen – květen až listopad 1979. Měla by zde být i informace o době vysílání, ale chybí. Dále zde je možné zjistit, že seriál byl zhotoven na Kavčích horách 5 (Kh 5 – na titulní straně) a že je

¹⁸⁵ Díl první.

¹⁸⁶ Díl desátý.

to původní televizní seriál. Záznam je pořízen na telemagnetickou pásku, barevně. Na další straně je seznam postav, které se objeví v daném díle, jejich věk a čísla obrazů, na kterých se objeví. Následuje strana, kde jsou uvedeny epizodní role a kompars opět s čísly obrazů. Na další straně/stranách je tabulka, ve které je postupně zaznamenáno – 1. číslo obrazu, 2. číslo strany, 3. informace o tom, jestli je daný obraz exteriér (EXT) či ateliér (AT), 4. dekorace/prostředí, 5. osoby. Následuje strana, kde je pro jednotlivé dekorace/prostředí uvedeno číslo obrazu. Poté již následuje samotný text scénáře. Ten je opět rozdělen do dvou sloupců, kde na levé straně je popis scény, postav a jejich chování, a na straně druhé jednotlivé repliky. Jak již bylo řečeno, objevují se zde i náčrty scén, které jsou vždy na protější prázdné straně dané scény. Jednotlivé scénáře mají od 107 do 134 stran.

5. 2. Velké a malé odlišnosti

Nejprve bude autorka analyzovat marginální změny, které mění scénáristickou vizi pouze v dílčích nepodstatných či estetických otázkách, avšak samotné struktury a významové linie seriálu se hlouběji nedotýkají.

V první řadě jsou to úvodní titulky. Stejně jako u NZRH jsou pojaty s menšími rozdíly. Výše již bylo uvedeno jak a v jakém formátu jsou v seriálu úvodní titulky poskládané. Autorka pro srovnání uvádí, jak je tomu ve scénářích – 1. Československá televize Praha Hlavní redakce dramatického vysílání uvádí, 2. Seriál televizních her *Inženýrská odysea*, 3. Napsal, režie, atd., 4. Díl (číslo): název dílu. Je zde patrné, že stejně jako u NZRH zde byla vyškrtnutá druhá část prvního titulku o Hlavní redakci ... a slovo „uvádí“ se stalo druhým televizním titulkem. Také byla odstraněna část titulku druhého, ze kterého zůstal pouze název seriálu. Třetí titulek se rozdělil

na dva s tím, že žádné „atd.“ v televizní podobě není. Jediné co zůstává stejné, je čtvrtý titulek s informací o čísle a názvu seriálu. Tento rozdíl je stejně jako u NZRH platný pro všechny epizody a nikterak zásadně strukturu či význam seriálu nemění.

Další obměnou, která se vyskytuje ve všech dílech, jsou textové nuance v replikách postav. Postavy promlouvají významově stejný text, ale s jiným slovosledem, užitím synonym či jiných slovesných druhů – například citoslovce na začátku vět či spojky uprostřed souvětí. Těchto příkladů je v seriálu nespočetně a není nutné pro nízkou relevanci pro text uvádět příklady.

Rozdílné zobrazení prostředí či jeho celková obměna je dalším charakteristickým prvkem televizní podoby seriálu. V některých epizodách se vyskytuje jiné zobrazení prostředí, než jak je napsáno ve scénáři. Příkladem může být čtvrtý díl a *Obraz 25 – Ochoz výstavní haly v Západní Evropě. „Procházejí se po jakési galerii, pod níž jsou vystaveny textilní stroje. Z ní se vstupuje do jednotlivých depandancí jednotlivých firem.“*¹⁸⁷ V seriálu však vcházejí do místnosti, která spíše vypadá jako výstavní hala. Kamera míří pouze na aktéry, a tudíž není patrné, jestli se kolem nich stroje nacházejí či nikoli. Stává se také, že některé obrazy ve scénáři jsou sloučeny do jedné scény a prostředí v seriálu. Ve třetím díle je to například *Obraz 11 - Nástupiště Hlavního nádraží*¹⁸⁸ a *Obraz 12 – Kupé v rychlíku*¹⁸⁹. V této části dílu potkává Ján Lucii na nádraží. Když si jí všimne, přijíždí na nástupiště rychlík. Všichni se balí a jdou k němu. Ján, když vidí, že má toho Lucie příliš mnoho, jde jí na pomoc. Ján: „*Možem Vam pomoci?*“ Lucie: „*Jéé?!? Co Vy tu děláte?*“

¹⁸⁷ Dietl, J.: Scénář Inženýrská odysea. Díl čtvrtý: Začátečníci. Praha, 1979, s. 65.

¹⁸⁸ Dietl, J.: Scénář Inženýrská odysea. Díl třetí: Sirotek. Praha, 1979, s. 34 - 35.

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 36 – 39.

Jano: „*Já idem domov, ale kam idete na jar s lyžama Vy?*“ Lucie: „*Co nevyš za sněhem.*“ Projde kolem nich průvodčí, který je pobízí k nástupu a tak to končí scéna na nádraží ve scénáři a přesouvá se do kupé vlaku. V seriálu se veškerý rozhovor mezi nimi odehrává na lavičkách na nádraží, kde se náhodou setkávají. Intence pro toto opatření jsou patrné, natáčet ve vlaku by bylo velmi nákladné a pro strukturu seriálu nijak zásadní, tudíž je sloučení obrazů logickým prvkem. Ve čtvrtém díle je scéna, kde se promítá změna prostředí, ale také sloučení scén. Ve scénáři se má rozhovor Svačiny, Jána a Kartidise odehrávat ve Snackbaru (Obraz 41)¹⁹⁰ na letišti, před tím mají Ján a Svačina přijít do haly letiště (Obraz 40)¹⁹¹, kde zanechají svoje kufry. Tyto dva obrazy se slučují do jedné scény, která se na rozdíl od letiště odehrává ve vstupní hale jejich hotelu. Důvody jsou totožné jako v předešlém případě.

V seriálu se také objevují nesrovnalosti informačního rázu. Jedná se například o změnu názvů, jmen, různých počtů. Příkladem mohou být nejen změny názvu „pézetky“ Strojtex¹⁹² na Textilexport, ale také ve čtvrtém díle jedno ze jmen konstruktérů, který měl zhodnotit roztocký stroj – ve scénáři jej nazývají bývalým ředitelem Hessem¹⁹³, v seriálu je pojmenovaný jako Pecold. Ve stejné epizodě dochází také ke změně procentuálního zatížení stroje. Zatímco ve scénáři, Obraz 10 – *Pracovna ředitele Hajného*, říká Hajný: „... *Ty mašiny tam jednou na 40 procent zatížení ...*“¹⁹⁴, tak v seriálu je to zvýšené na 70 procent. Zde je evidentní zásah ve prospěch politického vyznění informace. Stroje, vzniklé v ČSR, musí být

¹⁹⁰ Dietl, J.: Scénář Inženýrská odysea. Díl čtvrtý: Začátečníci. Praha, 1979, s. 109 – 113.

¹⁹¹ Tamtéž, s.108.

¹⁹² Dietl, J.: Scénář Inženýrská odysea. Díl šestý: Převzetí moci. Praha, 1979, s. 19.

¹⁹³ Dietl, J.: Scénář Inženýrská odysea. Díl čtvrtý: Začátečníci. Praha, 1979, s. 41.

¹⁹⁴ Tamtéž, s. 20.

více schopné než jen na méně než 50 %. Informativní změny nejsou zas tak časté, vyskytují se pouze v omezeném množství a to jen v některých epizodách.

Určitou změnou, které je v seriálu zastoupena velmi zřídka, jsou i výměny rekvizit. Například ve druhém dílu v závodní jídelně Ján, Václav a Zbyněk mají nést táč s jídlem, který má pak Václavovi, když uvidí Alexandru, málem překvapením spadnout.¹⁹⁵ Namísto toho nesou pouze talíř s jídlem a příbor. Část, kdy má Václavovi táč s jídlem málem spadnout, v seriálu není. Je to zapříčiněno zcela odlišným pojetím scény, jež má na svědomí režisér.

Další z menších změn je jiné strukturování a organizace scény. V tomto případě by se mohlo zdát, že se jedná o dosti zásadní zásah do scénářistické vize, ale Sokolovský toto využívá převážně tak, aby význam scény zůstal beze změny. Objevuje se to například ve scéně, kdy instalují (Václav, Ján, Zbyněk, Ivana) Zbyňkův nově konstruktérsky vymyšlený věšák na prádlo na zahradě Václavových rodičů a přichází starý Pešek. Dle scénáře má scéna začít takto: *A teď tu leží několik lešenářských trubek a vandlík na maltu z poloviny naplněný pískem a pytlík cementu a další nepořádek. Janík kope jámu do země, Ivanka s lopatkou vykopané vybírá /víme proč/, Zbyněk svařuje trubky a Vašek to celé rozměřuje. Od vrátek přichází otec Pešek, víc než zdiven.*¹⁹⁶ Toto celé však v seriálu chybí a scéna začíná již hotovým dílem, kamarádi kolem věšáku postávají a pouze Václav protahuje provaz skrze věšák. Autorka se domnívá, že se zde jedná o zjednodušení komplikované scény. Byla by příliš nepřehledná kvůli všemožným činnostem všech postav, a tudíž Sokolovský určil, že scéna začne již ukončenou hotovou prací.

¹⁹⁵ Dietl, J.: Scénář Inženýrská odysea. Díl druhý: Odpadlík. Praha, 1979, s. 12.

¹⁹⁶ Tamtéž, s. 47.

Stejně jako u NZRH i zde v některých scénách Sokolovský mění obsazení jednotlivých scén. V *Inženýrské odyseje* tak však činí pouze tehdy, pokud postavy nemají žádné repliky nebo lze zmenšit kompars, kdy danou repliku řekne pouze jedna postava, a přesto zůstane význam nezměněn. Jedná se například o návštěvu Zbyňka u své tety v dětském domově. Na chodbě se má zastavit a kuchařky ho mají zpovídat, jak se mu daří a proč je tak hubený.¹⁹⁷ Místo několika kuchařek, zmenšil kompars a nahradil je jednou Zbyňkovi známou kuchařkou, která celou repliku odříkává sama. Druhý příklad může být scéna, kdy se Alexandra se třemi kamarády setkává na chodbě u závodní jídelny: *Vašek, Jano a Zbyněk jdou chodbou k jídelně. Náhle narazí na Sašenu v cestovní kostýmu a s tmavými brýlemi.*¹⁹⁸ V seriálu *Ján chybí*. Pouze na něj Zbyněk volá do míst mimo obraz, ale explicitně se ve scéně neobjeví. Ani v tomto případě se významově scénář nemění.

Dalším prvkem, který v menší míře deformuje scénář, je jiné zacházení s hereckým projevem. Postavy, které Dietl napsal, se i určitým způsobem chovají, řeší situace, reagují. Jak již bylo řečeno u NZRH, Sokolovský nedbal příliš na rekvizity nebo prostředí, ale jeho hlavní doménou bylo právě zacházení s hereckým projevem. Jedná se o další charakteristický rys v celém seriálu. Můžeme si to ukázat na druhém díle, *Obrazu 30 – Zbyňkův a Janův pokoj + Vaškův pokoj. Když přijde Janík se Zbyňkem nahoru, naleznou dveře ze svého pokoje otevřené dokořán, neklamné to znamení, že s nimi chce jejich soused mluvit. Vejdou tam, Vašek leží oblečen na gauči a čte 100 +1 ZZ (zahraničních zajímavostí – pozn. autorky). Beze slova si seberou židličky a posadí se proti němu. Tuší, že se něco*

¹⁹⁷ Dietl, J.: Scénář *Inženýrská odysea*. Díl třetí: *Sirotek*. Praha, 1979, s. 41.

¹⁹⁸ Dietl, J.: Scénář *Inženýrská odysea*. Díl druhý: *Odpadlík*. Praha, 1979, s. 53.

dozvědí. *Odloží časopis a řekne potichu.*¹⁹⁹ V seriálu kromě toho, že chybí scéna s otevřenými dveřmi, Václav sedí na gauči a v ruce drží smotaný časopis. Sedá si pouze Zbyněk, ale až jako následek překvapení, že Václav chce z Hlubočan odejít. Je jisté, že se Sokolovský snažil postavy „polidštit“, aby jejich chování korespondovalo s možným chováním diváka.

Poslední marginální změnou jsou konce scén. Jedná se o doplnění nebo celkovou transformaci konců scén, které Sokolovský zkracuje nebo textově obohacuje na úkor scénáře. Příkladem může být *Obraz 7 – Před svobodárnou* ve třetím díle. V této scéně dochází hned k několika změnám, jednak ke změně prostředí - odehrává se před hlubočanskou továrnou, a jednak chybí část dialogu mezi Alexandrou a Zbyňkem. Nejdůležitější však je, jak tato scéna končí. Po rozhovoru Zbyňka s Alexandrou o odjezdu Václava z Hlubočan, Alexandra odchází pryč a Zbyněk jí vzápětí následuje. Ve scénáři je ukončení scény jiné. *Vrací se ke Zbyňkovi Janík a Saša se vzdaluje. Janík za ní hledí. Ján: „Čo? Je nahněvaná na Vaška?“ Zbyněk: „Dost – hodně.“ Ján: „Chudák. Myslím obaja.“*²⁰⁰ Dietl tím dotváří u diváka představu oběti v podobě Václava i Alexandry. Život nepřeje jejich společné lásce, oba museli podstoupit oběť v podobě ztráty toho druhého, aby jeden z nich mohl přispět společnosti poctivou prací, na které by mu záleželo a tím jí tedy i řádně vykonával. Pro Sokolovského jsou to již zbytečně repliky, které samotnou epizodu dějově či informačně neposouvají.

Nyní autorka zanalyzuje rozdíly, které jsou závažnějšího charakteru. Scénář byl jimi zásadně či hlouběji zasažen a výsledná podoba seriálu je tedy odlišná, než jaká byla původní scénáristická vize. Autorka se domnívá, že do této kategorie patří absence několika scén v úvodních titulcích, které se

¹⁹⁹ Tamtéž, s. 85.

²⁰⁰ Dietl, J.: *Scénář Inženýrská odysea. Díl třetí: Sirotek*. Praha, 1979, s. 14.

objevují v každém dílu. Sokolovský tak zásadně zjednodušil úvodní sekvenci, která diváka uvozuje do dějové linie dané epizody. Motivace pro to jsou zřejmé. Většinou jde o dva až tři obrazy, které se odehrávají v jiných lokacích, není v nich dialog a jedná se pouze o kamerové snímání prostředí a postav v něm. Sokolovský se rozhodl celý úvod zjednodušit a všechny úvodní titulky zobrazil v jedné scéně. Lze si toho všimnout na úvodních scénách 12 dílu. *Obraz 1 – Chodba výzkumného ústavu: Moderní budova, sklo, hliník, keramika. Zbyněk přichází ke dveřím, na kterých je napsáno: Vedoucí výzkumu ing. František Kosma. Zaklepe a vstupuje. Titulek 1.* *Obraz 2 – Kancelář vedoucího výzkum. ústavu: Kosma je starý muž s poněkud bohémsky dlouhými vlasy, čilý v pohybech i reakcích, teď právě vyskočí od stolu jako mladík a vřele Zbyňka vítá. Titulek 2.* *Obraz 3 – Dílna výzkumného ústavu: Ústav má několik dílen, jedna větší než druhá, světlé, barevné, veselé. Kosma provádí Zbyňka a představuje mu mistry. Titulek 3.* *Obraz 4 – Konstrukce výzkumného ústavu: Vůbec největší je konstrukce. Ve čtyřech řadách stojany s prkny, u každického stoleček a židlička. Tři stěny ze čtyř jsou skleněné. Poslední titulek.*²⁰¹ V seriálu jsou tyto čtyři scény sjednoceny v jednu, která v původním scénáři vůbec není. Úvodní titulky se v seriálu objevují na pozadí přijíždějícího auta, ve kterém je Zbyněk. Když zaparkuje, vystoupí před budovou s velkým nápisem „Výzkumný ústav strojírenský Hradec“. Poslední titulky se objevují při vstupu Zbyňka do budovy. Objevuje se tedy zcela odlišný koncept úvodní sekvence, která zcela ignoruje scénářistický pohled. Přestože se úvodní část nijak do obsahové struktury seriálu nepromítá, domnívá se autorka, že naprostá ignorace scénářistické vize není na místě a diváka ochuzuje o důkladnější popis vstupní situace.

²⁰¹ Dietl, J.: Scénář Inženýrská odysea. Díl dvanáctý: Loupež. Praha, 1979, s. 1 – 4.

S tímto souvisí i další změna. Vynechání obrazu nebo jeho části a s tím související vynechání části textu. Zcela chybí například dějově uvozující scéna, kdy si náměstek Halíř jde stěžovat na dopravní dispečink ohledně strojů na dvoře. V seriálu této scéně předchází večerní scéna před Václavovým domem, kdy se přátelé loučí po společně stráveném večeru. Ve scénáři je to však propojeno Obrazem 13 – *Chodba v továrně. Náměstek Halíř pospíchá chodbou, čímsi rozčílený a navztekaný. Neodpovídá na pozdrav, nevyhýbá se kolemjdoucím. Přede dveřmi s nápisem „Dopravní dispečink“ se nezastavuje s klepáním a vrazí dovnitř.*²⁰² Tato chybějící scéna divákovi poskytuje nejen spojovací článek v ději, ale také upozorňuje na to, kam Halíř vstupuje, zatímco v seriálu si to musí divák odvodit. Ve stejné epizodě se nachází též vynechání části scény, kdy Zbyněk telefonuje se Alexandrou. Po rozhovoru je stříh na kancelář Heřmana, kam vstupuje skleslý Zbyněk. Ve scénáři je však po dialog mezi Zbyňkem a Voženílkem. *Položí zamyšlen sluchátko, vůbec si nepovšimne, že ve dveřích stojí Voženílek a říká: „Příteli, zdá se, že koza dojí krev – máš jít za starým.“ Zbyněk jde ke stolu a začne si něco črtat na okraj výkresu. Voženílek jej s údivem obejde a pokračuje: „Já k tobě mluvím, mladej pane.“ Teprve teď se probere. Zbyněk: „Co, co, promiň, nad něčím jsem se zamyslel.“ Voženílek: „Tak to si nech na potom, teď máš jít za šéfem.“ Zbyněk: „Za Heřmanem?“ Voženílek: „Za kterým jiným? Ty od té doby, co se pohybuješ v ředitelské společnosti, tak s tebou není k vydržení.“*²⁰³ Jedná se o čistě narativní článek, který divákovi objasňuje, proč se v další scéně objevuje Zbyněk v kanceláři Heřmana.

Následující deformace původního scénáře spočívá ve změně významu repliky. Sokolovský aplikuje jiný text daným postavám, aby zmírnil dané tvrzení nebo jej naopak zdůraznil.

²⁰² Dietl, J.: Scénář Inženýrská odysea. Díl šestý: Převzetí moci. Praha, 1979, s. 35.

²⁰³ Tamtéž, s. 93 – 94.

Ve druhém díle, když se Václav ptá Voženílka, jak zjistili, že se s jejím starým návrhem nového stroje nebude nic dělat, Voženílek odpovídá: „*Tak normálně, olahvovali jsme sekretářku a ta nám dala nahlédnout do zápisu vedení*“. Ve scénáři je však replika, ačkoli zdánlivě stejná, významově se liší: „*My jsme podplatili sekretářku a ta nás nechala nahlédnout do zápisu vedení.*“²⁰⁴ Přestože by se mohlo zdát, že význam je dosti podobný, není tomu tak. Slovo „olahvovali“ naznačuje, že sekretářku se jim podařilo opít a ona jako následek lehkovážnosti jim dané materiály poskytla. Zatímco scénáristické „podplatit“ implikuje, že sekretářka je člověk bez morálky a v podstatě špatný.

Jako poslední rozdílný prvek byl zjištěn jiný typologický výběr herce na postavu Břetislava Hajného, který se stává roztockým šéfem Václava. Poprvé, když se setkávají ve třetím díle u Kareše v kanceláři, je Hajný popsán takto: *Vašek tu zůstane s tím zavalitým, chlupatým chlapem, který chodí malou místností sem a tam.*²⁰⁵ Hajného ztvárnil herec Josef Bek²⁰⁶, kterému v době natáčení bylo lehce přes šedesát let. Bek je však postavou vyšší, útlejší, než jak je ve scénáři psáno. Také je v seriálu zcela oholený a tudíž ani zmínka o chlupatosti Hajného není na místě. Typově jsou původní scénáristická vize Hajného a výsledná podoba zcela odlišné postavy, alespoň po fyziognomické stránce.

²⁰⁴ Dietl, J.: Scénář Inženýrská odysea. Díl druhý: Odpadlík. Praha, 1979, s. 44.

²⁰⁵ Dietl, J.: Scénář Inženýrská odysea. Díl třetí: Sirotek. Praha, 1979, s. 22.

²⁰⁶ Narodil se 21. 12. 1918 a umřel 5. 5. 1995. Účinkoval v mnohých filmových, televizních i divadelních dílech. Z televizních seriálů jmenujme alespoň některé: Bakaláři (1971), Chalupáři (1975), Nemocnice na kraji města (1977), Inženýrská odysea (1979), Okres na severu (1980)

5. 2. 1. Nákrasy a vpisy asistentky režiséra Jany Švábové

Jak již bylo řečeno, některé scénáře²⁰⁷ obsahují náčrty a textové korekce jednotlivých scén. V tomto případě lze nadneseně mluvit o tom, že se jedná o primární pramen v nejužším slova smyslu. Již samotný scénář je primárním pramenem, když k tomu přiřadíme konkrétní změny a rozpracování Janou Švábovou, které prováděla během natáčení, můžeme hovořit o dvojitým primárním pramenu. Tyto scénáře nám objasňují, čím daný text procházel v průběhu natáčení. Ve většině případu se opravy textu Švábové v televizní podobě projevovalo, ale některé zůstaly změněny pouze na papíře. Stejně tomu je i u náčrtů scén. V některých případech se rozmístění a struktura scén neliší, jindy – většinou ve scénách s komparesem – se uspořádání scény s nákresem rozcházejí.

Textové revize se projevují v několika směrech. Zaprvé se jedná o informační změny rekvizit či nějaké části repliky. Například ve druhém dílu *Obraz 5* namísto původního hydraulického zámku, který má Zbyněk malovat, je použit slunečník.²⁰⁸ Dále jsou to změny prostředí, ve kterém se scéna bude odehrávat. Ve druhé epizodě *Obraz 33* se má původně odehrávat na verandě, ale na úkor exteriéru je scéna přesunuta do haly Peškova domu.²⁰⁹ Stejně tak následující *Obraz 34* odehrávající se v ložnici je přesunut do jídelny.²¹⁰ Další typ vpisů spočívá v přesnějším popisu času, kdy se scéna odehrává. Ve třetím díle je k *Obrazu 10 Pokoj ve svobodárně* dopsáno časový úsek dne „večer“.²¹¹ Objevuje se také režisérská textová

²⁰⁷ Jedná se o scénáře k epizodě 2,3,4,5,7,8,9,10.

²⁰⁸ Dietl, J.: *Scénář Inženýrská odysea. Díl druhý: Odpadlík*. Praha, 1979, s. 11.

²⁰⁹ Tamtéž, s. 99.

²¹⁰ Tamtéž, s. 100.

²¹¹ Dietl, J.: *Scénář Inženýrská odysea. Díl třetí: Sirotek*. Praha, 1979, s. 28.

revize, kdy je ve druhém díle připsána zkratka vedle jména Zbyňka a jeho repliky: „P.D. Zbyňka“, což je zkratka pro přímý detail a Švábová si tak znamenala, jak bude výsledná scéna zabírána kamerou. Některé textové revize se pak v samotném seriálu neprojevují. Ve druhém díle v Obrazu 22 *Sál závodního klubu* je v proslovu Halíře škrtnuto slovo velice, ale v seriálu zaznělo. Někdy se pak jedná o celé repliky, které jsou dopsané, ale i ty nejsou stoprocentně kompatibilní s televizním seriálem. Toto si můžeme ukázat ve třetím díle Obraz 10 – *Pokoj ve svobodárně*. Švábová zde dopisuje text Alexandře a Zbyňkovi. Saša: „Kancelářská myš zdraví svobodné pány konstruktéry (toto je ve scénáři ještě napsáno Dietlem – pozn. autorky), kteří evakovali z Peškova obydlí do těchto nehostinných míst.“ Zbyněk: „Ahoj Sašenko. (opět ještě Dietlova práce – pozn. autorky) Tam jsme nemohli zůstat, bez Vaška tam bylo jako po vyměření.“²¹² Zbyňkova replika se nemění, Alexandra však místo *obydlí* používá výraz *hrad* a místo *do těchto* výraz *třeba*.

Náčrty scén, které jsou vždy na protější prázdné straně daného obrazu, slouží k jasné obrazové představě, jak by scéna měla být organizovaná. Je zde tedy namalováno rozmístění protagonistů i komparsu, postavení kamer, ale také příchody postav a jejich směr chůze. Většinou tyto nákresy korespondují v případech, kdy se ve scéně objevují hlavní, ústřední postavy samy. Naopak když mají být v obraze komparsisté, výsledná scéna bývá poněkud jiná. Liší se například rozmístěním a počtem komparsistů či umístěním hlavních postav. Například nákres k Obrazu 4 – *Kancelář ředitele*. Dle nákresu (Příloha 1.) má Václav sedět v čele stolu ve tvaru písmene T, na levé straně dva náměstci, na protější straně Zbyněk, kolem stolu další tři prázdné židle a dvě kamery. Ve výsledné scéně Václav stojí vedle stojícího Zbyňka. Náměstci naproti nim sedí. Snímání

²¹² Dietl, J.: Scénář Inženýrská odysea. Díl třetí: Sirotek. Praha, 1979, s. 28.

kamer je takové, že další židle u stolu nejsou patrné. Další názornou ukázkou může být ve třetím díle *Obraz 15 – Dílna* (Příloha č. 2). Ve scénáři je namalováno celkem šest komparsistů, zatímco v seriálu jsou pouze tři.²¹³

²¹³ Tamtéž, s. 42.

6. Komparativní analýza – Okres na severu

6. 1. Televizní seriál a scénář

Televizní seriál se natáčel od května do listopadu 1980 a televizní premiéru měl následující rok od dubna do června. Třináctidílné, původní televizní dílo se odehrává v letech 1978 až do roku 1981. Seriál začíná úvodními titulky: 1. Československá televize Praha, 2. uvádí, 3. Okres na severu, 4. napsal Jaroslav Dietl, 5. režie Evžen Sokolovský a 6. číslo a název dílu. Titulky jsou zcela totožné se seriálem *Inženýrská odyssea*. Stejně tak se shodují i závěrečné titulky. Nejkratší díl trvá 45 minut (5. díl) a nejdelší téměř 58 minut.

Ve spisovém archívu se dochovalo dvanáct dochovaných scénářů k jednotlivým epizodám. Scénář k deváté epizodě se nedochoval. Přestože je tedy komparační analýza absencí tohoto scénáře do určité míry omezená, autorka se domnívá, že k informačnímu zkresení komparační analýzy nedojde.

Úvodní strana obsahuje kromě názvu seriálu a názvu a čísla dílu také jména všech, kteří se podíleli na jeho výrobě, údaje kde a kdy se natáčel nebo na jaký druh materiálu byl zvuk i obraz zaznamenáván. Další strany jsou stejné jako u předešlých seriálů. Nacházejí se tam nejprve seznamy osob a obrazů, ve který se objevují, dále pak dekorace a exteriéry a k nim přiřazená čísla obrazů. Na konci je pak přehledná tabulka, kde jsou jednotlivé obrazy, ke kterým jsou přiřazeny osoby a dekorace. Poté již začíná samotný scénář, který je opět dělený do dvou sloupců – na levé straně popis prostředí a výrazových projevů postav, na pravé straně jednotlivé repliky. Jednotlivé scénáře mají od 111 (třináctý díl) do 153 (druhý díl) stran.

6. 2. Velké a malé odlišnosti

V předešlých kapitolách komparační analýzy autorka rozdělila změny mezi původními scénáři a výslednou podobou seriálu na malé, které nemění naraci seriálového díla ani její celkový význam ať už po ideologické či obsahové stránce díla, a na velké, které se zásadně rozcházejí se scénářistickou vizí Jaroslava Dietla, jeho pojetím seriálové narace a tedy významně mění i charakter seriálu. Nejprve budou krátce shrnuty malé změny, které se do jisté míry shodují s těmi, jež byly popsány v předešlých kapitolách, a poté se bude autorka věnovat velkým deformacím, které se v tomto případě i velkou měrou dotýkají ideologické podstaty díla.

První malé změny jsou stejně jako v předešlé *Inženýrské odyseje* a částečně i v NZRH hned v úvodních scénách. Zde se lze setkat s obměnou úvodních titulků, kde dochází ke zkrácení původního Dietlova návrhu stejným způsobem, jaký je použit u *Inženýrské odyseje*. Podobně, jako v *Inženýrské odyseji*, dochází u všech úvodních obrazů k narativním změnám. Tyto změny jsou zjednodušením původní scénářistické vize. Také zde dochází k obměně dekorací ve dvou podobách. Zaprvé jsou užity interiéry na úkor exteriérů, a zadruhé jsou užity prosté záběry z exteriérů s komparsem na úkor četných dějových obrazů interiérů.

V každé epizodě lze také nalézt menší nuance v jednotlivých replikách, jež jsou do jisté míry prací samotného herce a do jisté míry režiséra, který chce jinak pracovat s hereckým projevem, nebo kde by se podle jeho názoru měly postavy pohybovat v prostoru jinak, než je tomu ve scénáři. To je typické pro práci režiséra Sokolovského, který dbal převážně

na práci s herci, méně pak na dekorace a kostýmy.²¹⁴ Sokolovský také jinak pracoval s dekoracemi. Často se objevují jiné rekvizity či jiný popis prostředí. Příkladem může být Obraz 41, *Ve voze na okraji Prahy* v pátém díle. Dietl ve scénáři píše: „*Projíždějí „Heydrichovou“ zatáčkou, vjíždějí na trojský most. Pláteník sleduje celý silniční uzel, hlavně ho zajímá, jak se s tím potýkají.*“²¹⁵ V seriálu je tato scéna zachycena z profilu (vpředu Pláteník a vedle něj řidič Matějček), kde je částečně vidět míjející krajina. O „Heydrichově“ zatáčce²¹⁶ a trojském mostě však nelze hovořit.

Objevují se také jiné začátky a konce scén. Obvykle jsou změněny repliky postav, ať už přidáním či odebráním těch částí textu, které nemění význam scény, nebo je v začátcích obrazu změněna probíhající činnost zobrazené postavy. Dále chybí celé scény či jejich části, které jsou spíše popisné, a děj se tím nijak nerozvíjí. Důvody pro tento zásah jsou již naznačené v předešlých komparacích – jedná se o režisérský a produkční zásah, který má ušetřit produkční peníze, ale také zkrátit dějovou linii na úkor lepšího rozpracování zásadních scén. S tím souvisí také poslední malá změna, která spočívá ve sloučení dvou obrazů v jeden. Například v sedmém díle, když Pláteník stojí před budovou OV KSČ a loučí se s Vejříkem. Ve scénáři po rozloučení nasedá do auta a odjíždí s Matějčkem domů. Náhle ho však zastavuje troubením auto VB, z něhož vystupuje major Blažek a informuje Pláteníka o zatykači na Romana Kazdu.²¹⁷

²¹⁴ Bednařík, P.: Normalizační seriály Jaroslava Dietla. In: Kopal, P.: Film a dějiny 2. Praha, 2009, s. 307.

²¹⁵ Dietl, J.: Scénář Okres na severu. Díl pátý: Náhoda. Praha, 1980, s. 92.

²¹⁶ Místo atentátu na zástupce říšského protektora Reinhardta Heydricha spáchaného dne 27. května 1942. Ostrá zatáčka mezi z někdejší Kirchmayerovy třídy (dnešní Zenklovy ulice) do ulice V Holešovičkách v souvislosti s výstavbou mimoúrovňové křižovatky Vychovatelna na zlomku 70. a 80. let minulého století prakticky zmizela – Dietl reagoval na tehdejší výstavbu.

²¹⁷ Dietl, J.: Scénář Okres na severu. Díl sedmý: Důvěra. Praha, 1980, s. 92.

V seriálu však přijíždí auto VB ještě ve chvíli, kdy stojí Pláteník před budovou a následuje stejný dialog jako ve scénáři. Sokolovský tak šetří seriálový čas ve prospěch zásadnějších dějových linií a s ním i produkční peníze.

Během komparační analýzy bylo nalezeno několik zásadních změn, které významně narušily původní Dietlovu vizi, ale také se zde objevují zásahy, které se úzce dotýkají ideologické podstaty díla a její prezentace divákovi. Z komparovaných seriálů se tato tendence projevuje nejvíce právě v *Okrese na severu*. První z velkých zásahů je stejně jako v předešlých seriálech jiná fyziognomická volba herce. Jedná se o již zmiňovanou postavu majora Blažka. Ve scénáři je popsán jako *muž dosti hubený až vychytralý*²¹⁸. V seriálu je major Blažek ztvárněn hercem Zdeňkem Kutilem, který je spíše menší s podsaditou postavou a kulatým sympatickým obličejem. Skrze něj je prezentován represivní aparát KSČ, který není dle scénáře zobrazen jako „vychytralý“, ale spíše jako poctivý, bodrý, spravedlivý. Tímto prvkem je divákům vkládána idealizovaná představa o členech VB ale také celého represivního aparátu KSČ.

V kapitole o ideologické analýze tohoto seriálu autorka hovořila o symbolech KSČ, kterým je do jisté míry také stranické tykání. To explicitně vyjadřuje komunistickou ideu třídní rovnosti. Dietl však původně zamýšlel ponechat mezi Zdenou a Pláteníkem ze strany Zdeny vykání. Objevuje se ve scénářích prvních dílů. Dietl je však postupně odstraňuje, když dochází k prohlubování dějové linie seriálu a přátelského vztahu mezi nimi. V osmém díle, kdy nabízí Pláteník Zdeně, že jí půjde za svědka, mu Zdena již tyká. Zavedením tohoto prvku do

²¹⁸ Dietl, J.: Scénář Okres na severu. Díl první: Důtka s výstrahou. Praha, 1980, s. 67.

seriálu by byla narušena struktura jednoty a rovnosti všech zaměstnanců OV KSČ, a tak i celková idea rovnosti.

Jako zásadní deformaci a ústup od původní scénářistické vize autorka považuje vynechání celé dějové linie, která se ve scénářích objevuje. Jedná se o dějovou linii Pláteníkových vzpomínek na minulost, které významně formují charakteristiky postav, ucelují příběh a z hlediska ideologické analýzy zprostředkovávají odkazy na minulost, na konkrétní dějinné události československých dějin v diskurzu normalizační ideologie. Tyto obrazy, vzpomínky – jak jsou označovány ve scénářích, se objevují ve většině dílů a tím se stávají jakousi pomyslnou druhou vizuální dějovou linií. V seriálu je k nim přistupováno velmi okrajově. Pláteník jednotlivé části obrazu buď přednese jako součást své repliky, nebo je jen naznačí, anebo jsou zcela ze seriálu odstraněny. Tyto obrazy často slouží pro hlubší charakteristiku postav, které jsou v seriálu upozaděny (Kalabus, Melichar), ale také informují o životních etapách a situacích Pláteníka, které jej formovaly a jsou „motorem“ jeho současného chování a postoje.

První vzpomínkový obraz je v prvním díle, když Pláteník vzpomíná na to, jak žádal otce své ženy o její ruku. Právě zde jsou v seriálu přejaty určité repliky, které se nacházejí ve scénáři. Tento obraz je uveden realizační poznámkou, která vypovídá o praktické vizuální stránce těchto „snových“ obrazů. Realizační poznámka: *Všechny retrospektivy budou snímány „handkou“ a ta bude zastupovat Pláteníka. On tedy nebude přítomen, my se jen budeme dívat na vše jeho očima. K tomu přispěje i fakt, že retrospektiva bude, na rozdíl od normálního děje snímaného v barvě, jen černobílá, mírně tónovaná, jako u vybledlé fotografie.*²¹⁹ Z této autorovy praktické poznámky o

²¹⁹ Dietl, J.: Scénář Okres na severu. Díl první: Důtka s výstrahou. Praha, 1980, s. 41.

vizuální podobě těchto scén je patrné, že těmto vzpomínkovým obrazům přiřkládá značný význam.²²⁰

Časové období reflektované ve vzpomínkách zachycuje rok 1939 a s ním spojený začátek druhé světové války, a končí rokem 1956, kdy Chruščov zkritizoval kult osobnosti Stalina, a následovala velká kádrová výměna ve vedoucích politických funkcích KSČ. Období druhé světové války je prezentována skrze několik obrazů. V šestém díle *Obraz 19 U Pláteníků* je rok 1939 reflektován skrze odchod otce do války. Explicitně není vyjádřeno, že jde k partyzánům, ale z náznaků a jednotlivých komentářů lze tuto skutečnost odvodit.²²¹ Ve vzpomínkách se se svým otcem setkává až roku 1942, kdy Pláteník odjíždí „bojovat do Reichu“ a loučí se na nádraží se svou matkou. Ve vlaku překvapivě potkává svého otce v převlečení průvodčího. Oba si vyměňují vzájemně své nože. Otec pronáší větu: „*To hlavní nás čeká po válce.*“²²² Touto větou potvrzuje pojetí partyzánského odbojového hnutí, tak jak je nastíněné už postavou Huberta v NZRH. Partyzáni jsou prezentováni nejen jako bojovníci proti Němcům, ale především bojovníci za komunistickou ideologii, která se po skončení války přesouvá z lesů do prostor parlamentu a Národní fronty. Na válku a přátelství Pláteníka s Kalabusem odkazuje ve třetím díle *Obraz 25 Před hospodou*. Oba prchají z války a stávají se tedy válečnými zločinci. Vrací se na vesnici, kde Kalabus vyrůstal. Zde se chtějí ukrývat v lesích a přidat se k partyzánskému hnutí. Kalabus je zde prezentován jako mladý buřič, který se ničeho nebojí, ale také věrný přítel. Tato scéna rozvíjí a prohlubuje charakterizaci obou postav a

²²⁰ Toto autorka odvozuje z faktu, že v předešlých scénářích k *Inženýrské odyseje* a *NZRH* žádná taková ryze režisérská poznámka nebyla.

²²¹ Dietl, J.: *Scénář Okres na severu*. Díl šestý: Šachy. Praha, 1980, s. 92.

²²² Dietl, J.: *Scénář Okres na severu*. Díl pátý: Náhoda. Praha, 1980, s. 35.

především Kalabuse jako bojovníka za českou zemi a její dobro. V seriálu je však zachycen pouze jako zahořklý člověk, který neumí odpouštět. Divákovi je tedy odepřena znalost a souvislosti jejich přátelství a tedy i lepší pochopení situace a Kalabusova postoje. Konec války je zobrazen v šestém díle *Obraz 25 U Pláteníků* jako velké vítězství partyzánů a ruských vojsk. Otec se vrací domů, kde vyhrávají z rádia ruské oslavné písně. Jednostranná reprezentace konce druhé světové války je tedy dalším normalizačním prvkem prezentace historických událostí. Jednou ze vzpomínek je také odkaz na rok 1952, kdy je Pláteník za obranu dělníků na montáži sesazen ze stranické funkce a převelen mezi dělnickou třídu. Přísný tajemník: *„Soudruhu Pláteníku, tvůj měkký a zásadový postoj, s jakýmsi bojoval a vlastně nebojoval za politiku strany, je neslučitelný s tvou funkcí ve stranickém aparátu. ... Rozhodli jsme, že ti dáme příležitost, jako zocelit své třídní uvědomění mezi dělnickou třídou. Sfáráš mezi horníky a tím dokážeš, jestli seš hoden stát v řadách strany. Zároveň ti ukládáme důtku s výstrahou.*²²³ Zde je charakterizován dle dobových komunistických postojů doba tvrdých stalinistických zásahů a represí. Ve vedení nemohl být Pláteník, který je v seriálu prezentován jako postava ryze empatická a spravedlivá. Represe, které Pláteníka postihly, však jeho víru v komunistické ideje spíše posilnily, o čemž svědčí vzpomínka na roky „u lopaty“ v desátém díle.²²⁴ Rok 1956 je v *Okrese na severu* prezentován skrze ředitele chemičky Melichara, který musí z funkce odejít kvůli prověrkám, které probíhaly po kritice kultu osobnosti. Ideologicky je spjat s odchodem špatných vedoucích činitelů a nástupem těch dobrých v podobě

²²³ Dietl, J.: Scénář *Okres na severu*. Díl čtvrtý: Případ. Praha, 1980, s. 97 - 98.

²²⁴ Dietl, J.: Scénář *Okres na severu*. Díl desátý: Rozchod. Praha, 1980, s. 99.

Pláteníka. Opět tedy typické zobrazení dějin, tak, jak byly veřejně propagovány.

Další zásadní deformací původního textu je zásah do replik postav, které velkou měrou transformují významovou strukturu. Toto se projevuje například v první epizodě, v části, kdy vedoucí ideologické práce v chemickém závodě Andrys komentuje stav politické situace v závodu na zasedání OV KSČ. Andrys: *„I když vám to bude připadat divný, co teď řeknu, ale ten výbuch, ta havárie ohromně pomohla aktivitě stranický organizace, lidi se dali dohromady, pomáhají nejen rychle rozjít výrobu v demolovaných provozech, ale pomáhají i rodinám po zahynulejch, navštěvují raněný i doma, uzavírají závazky jak dohnat plán. Vedení velice operativně řídí celou práci, říkám vám, že se mi jako předsedovi nikdy tak dobře nedělalo, jako teď.“*²²⁵ V seriálu jsou části přílišného nadšení vyškrtnuty a přepsány. Andrys ve scénáři hodnotí výbuch v chemičce jako zcela pozitivní událost, jako nejlepší věc, která se mohla v továrně stát. Toto vyznění je zcela v rozporu pak s interpretací v seriálu, kde je havárie prezentována jako záporná událost, která sice dopomohla lidem se stmelit, ale její tragický rys tím není upozaděn. Pozitivní interpretace katastrofy, kde zemřelo několik lidí, nemohla zaznít na obrazovkách televize a potvrdit tím také stav socialistické společnosti, která je ve své pracovní činnosti pasivní. Další změnou repliky je Antalíkův projev na schůzi JZD v Ploskovicích ve třetím dílu. Antalík ve svém referátu v seriálu hovoří o současném stavu zemědělství a jeho výhledů do budoucnosti. Ve scénáři je tento referát o mezinárodních událostech a úkolech strany. Jeho obsah je tedy zcela jiný. Instruktor: *„Vážený soudružky a soudruzi. Svět je, jak všichni dobře víme, rozdělen na kapitalismus a socialismus. Kapitalismus – a*

²²⁵ Dietl, J.: Scénář Okres na severu. Díl první: Důtka s výstrahou. Praha, 1980, s. 88 - 89.

*řekněme rovnou imperialismus – vykořisťuje pracující ve svých zemích, aby žil z jejich tučných zisků. Socialismu buduje závody, továrny, zdravotnictví a zemědělskou velkovýrobu, která nás jednou provždy zbavily dřiny ...*²²⁶ Změnou obsahu referátu tak byla odstraněna přímá konfrontace socialismu s kapitalismem, který sice primárně vyzdvihuje socialistické zřízení, ale sekundárně odkazuje na konkrétní společenskou situaci, která není pravdivá. Odkaz na zbavení dřiny by diváky spíše pobouřil a na zasedání JZD by vyzněl nereálně. Tento proslov však potvrzuje normalizační diskurz dichotomie dobra a zla. Třetí významný zákrok do původní repliky se objevuje u Pláteníka v pátém díle. Andrys hovoří s Pláteníkem o tom, že Elijášek neplní funkci ředitele. V seriálu Pláteník prohlásí, že mu to Andrys musí říct, aby se nad tím zamyslel a něco s tím provedl. Ve scénáři to komentuje takto: „*Nedělejte nic.*“ Vejřík: „*Jak nic?*“ Pláteník: „*Vůbec nic. Nechte ho bejt.*“²²⁷ Tato replika by byla zásahem do dosud „čisté“ povahy a morálky Pláteníka. Zde se projevuje jako „intrikán“, který nechce všeobecné dobro a aby nový ředitel uspěl, ale spíše podporuje svoje osobní plány s návratem Hanycha. O takto profilovaného hlavního hrdinu však ideologická kontrola ČST, popřípadě ÚV KSČ,²²⁸ nestála a tak tuto repliku změnila, aby odpovídala normalizačnímu pojetí aktivního hlavního hrdiny, který obětuje vlastní dobro na úkor celé společnosti.

Posledním významným zásahem do struktury původního textu je vynechání části nebo celého obrazu, které opět problematizují ideologickou podstatu socialistického zřízení a

²²⁶ Dietl, J.: Scénář Okres na severu. Díl třetí: Korunovace. Praha, 1980, s. 73 - 74.

²²⁷ Dietl, J.: Scénář Okres na severu. Díl pátý: Náhoda. Praha, 1980, s. 27 - 28.

²²⁸ Více o fungování ideologické kontroly v ČST Cysařová, J.: Československá televize a politická moc 1953 – 1989. In: Soudobé dějiny, 2009, roč. IX, č. 3 – 4, s. 521 – 537.

poukazují na jeho nedostatky. Toto se projevuje v sedmém díle v Obrazě 11, kdy major Blažek hovoří s Pláteníkem o prokázané vině Romana Kazdy. Ve scénáři je však tato vina prokázána také u vedoucích postav místní SSM – předsedy Filipa, místopředsedy Tvrzníka a tajemníka pro kulturu Žižky.²²⁹ V seriálu tento fakt není a tajemníci jsou vyměněni na základě jejich špatné práce, nikoli kvůli tomu, že by se podíleli na valutových machinacích. Tento pro seriálovou naraci významný prvek je ze seriálu odstraněn. Přímá kritika stranických funkcionářů a s ním spojený kriminální čin valutových machinací není z pohledu normalizační ideologie tedy přístupný. V sedmé epizodě je také zcela vynechán obraz 22, ve kterém navštěvují Lexa, Pláteník a generální tajemník anglickou výstavu podlahových krytin, tapet a koberců. Tato scéna by byla z pohledu ideologické analýzy primárním zobrazením kapitalistického světa, neboť zde probíhá rozhovor s anglickým zástupcem firmy, která výstavu pořádá. Angličan se před nimi vychloubá, že jejich zboží je nejvyšší kvality. Generál: *„Ten chlubílek mi to celý zošklivý ... Ale já slyšel, že jste se předloni málem potopili.“* Angličan: *„To byl jen takový malý výkyv, nic víc. U nás je něco takového běžná záležitost.“* Angličan tento typický rys kapitalismu hodnotí pozitivně a pokračuje: *„ ... když se u nás nějaká firma položí, tak to odnese jen její majitel, nikdo jiný. Byl neschopný, musel uvolnit místo schopnému. U vás když je podnik nerentabilní, v úpadku, tak to nijak výrazně nepostihne její vedení, ale naopak to má dopad na životní úroveň celé společnosti, která je však naprosto bez viny. A to je poněkud nespravedlivé, nemyslíte?“²³⁰* Přestože mu tento jeho pohled Lexa a generální tajemník rozmluví a Angličan nakonec kapituluje, v jeho slovech zazní přímá kritika socialistického

²²⁹ Dietl, J.: Scénář Okres na severu. Díl sedmý: Důvěra. Praha, 1980, s. 27 - 29.

²³⁰ Dietl, J.: Scénář Okres na severu. Díl sedmý: Důvěra. Praha, 1980, s. 54 - 56.

zřízení, které takto v podstatě fungovalo. Lze tedy říci, že kromě výrobního aspektu této scény – rekvizity na výstavě, kompars, její odstranění z největší pravděpodobnosti způsobila právě přímá kritika socialismu, která se neshodovala s pojetím sebekritiky v diskurzu normalizační ideologie.

7. Závěr

Období normalizace a televizní tvorby je úzce spjato s produkcí televizních seriálů. Jejich produkce se ve srovnání s produkcí v šedesátých letech několikanásobně zvýšila a díky své popularitě se právě seriály staly prostorem, v němž se střetávala pečlivě kontrolována dominantní ideologie s rezistentními postoji a názory diváků.²³¹ Ideologické postoje vládnoucí moci KSČ představovaly jakýsi úzus, podle kterého se měli recipienti díla chovat a jaké myšlenky měli přijímat za své.

V práci byly analyzovány tři seriály od dvojice normalizačních tvůrců Jaroslava Dietla a Evžena Sokolovského – *Nejmladší z rodu Hamrů*, *Inženýrská odysea* a *Okres na severu*. Tyto seriály byly podrobeny ideologické a komparativní analýze. Ideologická analýza byla rozčleněna na základě tematických okruhů, které korespondují s textovými orientátory – *Obrazy práce a pracovního prostředí*, *Obrazy kapitalismu* a *Obrazy komunismu*. Autorka dospěla k několika typickým ideologickým projevům, které se prolínají všemi seriály. Některé jsou pouze ve dvou z nich a některé si dokonce vzájemně odporují.

Prvním společným rysem je částečná idealizace práce a pracovního prostředí, která je často doprovázena hudební složkou či naivitou mladých aktérů. Tento rys mají společný *NZRH* a *Inženýrská odysea*. V *Okrese na severu* tento prvek zjištěn nebyl, což je způsobeno primárním ideologickým kódováním a zobrazením stranického pracovního prostředí, které je svou povahou čistě utilitární. S tím souvisí i prezentace venkovského a městského prostředí, které jeví odlišné projevy u *NZRH* a jiné u *Okresu na severu*. V obou případech je město

²³¹ Machek, J.: Normalizace a populární kultura. Od domácího umění k Ženě za pultem. In: Bílek, P., Činátlová, B.: Tesilová kavalérie. Příbram, 2010, s. 9.

symbolem „šílenství“ pražského jara 1968²³². Seriály se rozcházejí v pojetí vesnice, kdy u prvního z nich je prezentací „čistoty a neposkvrněnosti“ od demokratických tendencí šedesátých let a v druhém pak je dána do stejné úrovně městskému prostředí, neboť i zde byly projevy nepokojů a anarchie vůči KSČ. V tom se autorčiny závěry rozchází s generalizujícím pojetím vesnice Kamila Činátla, jehož pojetí vesnice v normalizační televizní a filmové tvorbě je striktně pozitivní bez známky „nákazy“ pražského jara. Dalším výrazným ideovým prvkem je postava aktivního hrdiny, který bojuje za dobro společnosti i dobro KSČ proti kolektivnímu nepříteli, jež je prezentován v *NZRH* skrze Janovy sousedy a v *Okrese na severu* těmi, co brání Pláteníkovi v navrácení bývalého ředitele Hanycha do své funkce. Postavy Jana Hamra a Josefa Pláteníka jsou charakteristické svým jednostranným pojetím dobra, nemají žádné špatné rysy a svůj boj nikdy nevzdávají. Role aktivního hrdiny je pouze v primárně ideologických dílech, o čemž svědčí absence takovéto postavy v *Inženýrské odyseji*. Hlavní aktéři v podání třech kamarádů mají vždy nějaké záporné charakterové rysy. Autorka zde vidí souvislost s faktem, že ani jeden není stranický funkcionář. V seriálech se také objevil motiv výměny starých, konzervativních postav za mladé, které vnáší do zaběhnuté praxe nové myšlenky a postupy. Činátl se přiklání k názoru, že to není důsledek zpátečnictví starých zaběhnutých kádrů, ale spíše logický koloběh životního cyklu. Autorka se k tomuto pojetí přiklání jen částečně. Na postavách bývalého ředitele Hlubočanských továren v *Inženýrské odyseji* či tajemníka pro zemědělství Meduny v *Okrese na severu* autorka dokázala, že právě jejich stará zavedená praxe byla důvodem jejich odchodu.

²³² *NZRH* – přímo dějovou linií seriálu, který se odehrává v letech 1948 – 1947. *Okres na severu* – nepřímou, zpětnou reflexi na tuto dobu skrze případ Prokopa staršího a Kalabuse.

Kapitalismus je zprostředkovaně reflektován ve všech třech seriálech. Zobrazován je jedním společným rysem – chamtivostí a hamižností. Dalším společným rysem je kumulace typických kapitalistických charakteristik do podoby jedné či dvou postav, které zobrazují zlo v seriálové naraci. V *NZRH* je jím postava soukromého sedláka Čumíka, v *Inženýrské odyseje* Jiří Prikryl a v *Okrese na severu* ředitel chemického koncernu Elijášek, který prochází transformací na základě styků s kapitalistickými zeměmi. Boj proti kapitalistům je ve všech seriálech ve prospěch socialistického zřízení ČSSR. Historizujícím pojetím *NZRH*, které se částečně odehrává v demokratickém prostředí takzvané třetí republiky, je přímým zobrazením přechodu od kapitalistického, demokratického státu k totalitnímu socialistickému státu v čele s KSČ. Kapitalismus je v tomto období zachycen opět skrze chamtivost velkých sedláků, jejich lživé jednání a krádeže, dále je možné ho spatřovat ve svobodném politickém projevu a volbách, které jsou akcentovány v souvislosti s rokem 1946. S tímto souvisí i motiv dvojích dějin, jak o něm mluví Reifová. Významné, částečně kontroverzní historické události týkající se komunistických dějin jsou v seriálu pouze zprostředkované za užití zpětných reflexí v replikách postav, a obecné dějiny ČSR, které nereflektují KSČ ve „špatném světle“, jsou zobrazeny přímo bez známek „kličkování“. Kromě kritických a odmítavých postojů vůči kapitalismu je silným prvkem seriálů *NZRH* a *Okresu na severu* adorace určitých kapitalistických rysů vážících se k ekonomickým aspektům tohoto směru. Jedná se především o jeho flexibilitu ve vývoji nových strojů, jejich rychlé přizpůsobování světovým trendům v průmyslu a také o dovednosti rozpoznat, co zákazník vyžaduje. Presentace je dána do antagonistické souvislosti s kritikou samotného fungování socialistického plánovaného hospodářství, které je do velké míry nepružné. Akcentovaný problém je však vždy vyřešen,

čímž je komunistická moc opět legitimizovaná jako jediná správná.

Třetím tematickým okruhem ideologické analýzy jsou *Obrazy komunismu*, které jsou charakteristické sebekritickými tendencemi v *Inženýrské odyseji* a *Okrese na severu*. Kromě výše zmíněné kritiky fungování socialistického průmyslu potažmo hospodářství lze obecně říci, že ke kritice dochází ve smyslu úpadku lidské morálky. Veškeré problémy související s reprezentací komunistické ideologie v seriálové naraci jsou prezentovány jako následek morálního úpadku jedinců a tudíž je nelze zobecňovat do širších měřítek. Komunistické ideje ve své čisté podobě prezentuje aktivní hlavní hrdina, který s těmito lidskými prohřešky musí bojovat pro vyšší dobro společnosti. Idealizace represí vůči provinilým osobám je typická pro všechny tři seriály. Represivní složka je explicitně zobrazena pouze v prvním a třetím analyzovaném seriálu, avšak primárně jako reprezentace spravedlnosti a poctivosti KSČ. Represe jsou v seriálu pojaty jako nechtěné nutné zlo, které KSČ jako spravedlivý pozorovatel musí potrestat. Ve stejném smyslu o represích hovoří i Bednařík, který na tento motiv upozorňuje v souvislosti s *NZRH*. Seriál *Okres na severu* zavádí ještě jeden ideový prvek, jímž je odpuštění. Pláteník tak prezentuje stranu jako spravedlivě trestající, ale také velkoryse odpouštějící.

Komparativní analýza spočívala ve srovnání původních Dietlových scénářů s výslednými televizními seriály v režii Evžena Sokolovského. Autorka se zabývala změnami, které původní scénář deformatovaly, ať už zásadním způsobem, či pouze okrajově. Z těch méně významných rozdílů, které se objevují ve všech komparacích, jmenujme alespoň některé – deformace úvodních titulků, s nimiž souvisí i odlišné úvodní scény, které titulky podkreslují, dále menší nuance v replikách,

které zásadně dílo nenarušují jako jsou jiné začátky či konce scén a podobně. Tyto změny se zásadně nedotýkají scénářistické vize ani výsledného porozumění díla. Velké změny jsou v seriálech zastoupeny v menší míře. Spočívají v deformaci původního scénářistického záměru a úzce souvisejí i s reprezentací komunistické ideologie jako takové. První z nich je změna vzhledu a tím i do jisté míry charakteristiky postav. V *Okrese na severu* je to například postava majora SNB Blažka, který v Dietlově pojetí má být vysoký a působit přísně. V seriálu je ztvárněn Zdeňkem Kutilem, který má sympatický kulatý obličej a svou postavou je spíše podsaditý. Je to prvek, kterým je „zlidštěna“ represivní složka KSČ. Dalším velkým zásahem je abstrakce částí či celých scén. Tyto scény v sobě původně měly ideově rozporuplné prvky, které souvisí s prezentací KSČ, nebo obsahují odkazy k historickým událostem, které komunistická ideologie v období normalizace hodnotí odlišně. Tento rys se objevuje v *Okrese na severu*, kde je odstraněna druhá vzpomínková linie Pláteníka, na časy druhé světové války až do roku 1956, kdy proběhla ve stranických funkcích kádrová výměna následkem kritiky kultu osobnosti. Podobný typ změn autorka dohledala i v *NZRH*. K těmto změnám docházelo až během příprav natáčení.

Možností dalšího výzkumu zvoleného tématu je více. Ideologickou analýzu lze konkretizovat uplatněním takzvané konverzační analýzy, která hodnotí ideologické jevy skrze verbální projevy postav a jejich kontextu, další možností ideologické analýzy je prozkoumat skrze historickou a orální analýzu konkrétní zásahy ideologické komise ČST či ideologického oddělení ÚV KSČ. Výzkum tématu lze také rozšířit zvolením dalšího metodického přístupu seriálové tvorby normalizačního období a to například narativní analýzou či uplatněním gender studies.

Seriály Jaroslava Dietla a Evžena Sokolovského plně odpovídají historickému kontextu doby, ve které vznikly. V socialistickém zřízení v čele s KSČ se ideologie stala nedílnou součástí každodenního života řadových občanů. K nim KSČ promlouvala skrze noviny, televizní zprávy, reklamy, knihy, ale nejvýznamněji skrze televizní seriály, které měly velkou publicitu. Přestože jsou tyto seriály spjaty s dějinným obdobím českého státu, kdy svoboda a demokracie byly dosti potlačené, sou pro nadčasové zachycení problémů obyčejných lidí velice oblíbené dodnes.

Použitá literatura

- Ado, A. V.: Filozofický slovník. Praha: Svoboda, 1976. 555 s.
- Bílek, P. A., Činátlová, B. (ed.): Tesilová kavalerie. Popkulturní obrazy normalizace. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2010. 253 s.
- Brugger, W.: Filosofický slovník. Praha: Nakladatelství Naše vojsko, 1994. 639 s.
- Dowling, W. C.: Jameson, Athusser, Marx. An Introduction to the Political Unconscious. London: Methuen, 1984. 147 s.
- Fidler, J., Plechanová, B.: Kapitoly z dějin mezinárodních vztahů 1941 – 1995. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1997. 240 s.
- Janoušek, J.: Tváře bez svatozáře. Praha: ROH, 1987. 238 s.
- Janýr, P.: Neznámá kapitola roku 1968. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1998. 109 s.
- Jech, K.: Kolektivizace a vyhánění sedláků z půdy. Praha: Vyšehrad, 2008. s. 331.
- Kaplan, K.: Kádrová nomenklatura KSČ 1948-1956. Praha: Ústav pro soudobé dějiny, 1992. 199 s.
- Kaplan, K.: Proměny české společnosti (1948 – 1960). Praha: Ústav pro soudobé dějiny, 2007. 232 s.
- Kárník, Z., Kopeček, M.: Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu. Svazek 1. Praha: Ústav pro soudobé dějiny, 2003. 317 s.
- Kopal, P. (ed.): Film a dějiny 2. Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla. Praha: Casablanca. 2009, 350 s.
- Kvaček, R., Olivová, V.: Dějiny Československa IV. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1967. 583 s.

Linz, J., Stepan, A.: Problems of Democratic Transition and Consolidation. Southern Europe, South America, and Post-Communist Europe. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996. 504 s.

Mayer, F.: Češi a jejich komunismus. Paměť a politická identita. Praha: Argo, 2009. 273 s.

Michalec, Z.: Tisíc tváří televize. Praha: Panorama, 1983. 255 s.

Moc, J.: Seriály od A do Z. Lexikon českých seriálů. Praha: Edice České televize, 2009. 293 s.

Oxfordský slovník světových dějin. Praha: Academia, 2005. 679 s.

Perkner, S. a kol.: Řeč dramatu. II. Film a televize. Umění vnímat umění. Praha: Horizont, 1988. 291 s.

Růžička, M.: Vyhnaní – Akce „Kulak“: zločin proti lidskosti. Praha: Vysočiny, 2008. 479 s.

Rybář, R., Valach, M.: Totalitarismus ve 20. století. Československé zkušenosti. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 2002. 210 s.

Smetana, M.: Televizní seriál a jeho paradoxy. Praha: ISV nakladatelství, 2000. 176 s.

Strauss, A. L., Corbin, J.: Základy kvalitativního výzkumu. Postupy a techniky metody zakotvené teorie. Boskovice: Albert, 1999. 199 s.

Šaradín, P.: Historické proměny pojmu ideologie. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2001. 131 s.

Tomeš, J.: Slovník k politickým dějinám Československa 1918 - 1992. Praha: Budka, 1994. 280 s.

Použité články a studie

Bednařík, P.: Normalizační seriály Jaroslava Dietla. In: Kopal, P. (ed.): Film a dějiny 2. Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla. Praha: Casablanca, 2009, s. 301 – 329.

Bednařík, P.: Seriály Jaroslava Dietla Muž na radnici a Okres na severu – jejich úloha v rámci vysílání Československé televize a dobové hodnocení v médiích. In: Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Moravica 6, Studia Moravica VI Symposiana. Olomouc, 2008, s. 219 – 227.

Bednařík, P., Reifová, I.: Normalizační televizní seriál: socialistická konstrukce reality. In: Sborník Národního muzea v Praze, Řada C – Literární historie, 2008, roč. 53, č. 1 - 4, s. 71 – 74.

Bednařík, P., Reifová, I.: Role normalizačních seriálů – historie a fikce v seriálu Synové a dcery Jakuba skláře. In: Sborník Národního muzea v Praze, Řada C – Literární historie, 2006, roč. 51, č. 1 - 4, s. 37 – 40.

Bednařík, P., Reifová, I.: Televizní seriál – záhada popkulturního sebevědomí. In: Mediální studia, 2008, č. 1, s. 72 – 80.

Bren, P.: Představme si „Socialistický způsob života“: Ideologie a rozpory v Československu let 1969 – 1989. In: Hadravová, T., Martínek, P.: Normalizace. Sborník prací a rozhovorů pro Sokolovský filmový seminář. Sokolov: Občanské sdružení Démonický koník, 2006, s. 13 – 30.

Cysařová, J.: Československá televize a politická moc. In: Soudobé dějiny, 2002, roč. 9, č. 3 - 4, s. 521 – 537.

Činátl, K.: Televizní realita normalizace a její ideologický kód. In: Kopal, P. (ed.): Film a dějiny 2. Praha: Casablanca, 2009, s. 241 – 270.

Kocian, J.: Volby v českých zemích v roce 1946. In: Barnovský, M., Ivaničková, E. (ed.): Prvé povojnové voľby v strednej a juhovýchodnej Európe. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej Akadémie Vied, 1998, s. 111–127.

Reifová, I.: Synové a dcery Jakuba skláře. Dominantní a rezistentní významy televizní populární fikce ve druhé polovině 80. let. In: Mediální studia, 2007, roč. 2., č. 1, s. 34 – 67.

Použité elektronické zdroje

Baltus, J.: Minuty zamyšlení nad tryskovým stavem. Technický týdeník [online]. [cit. 2013-04-06]. Dostupné z: http://www.technickytydenik.cz/rubriky/archiv/minuty-zamysleni-nad-tryskovym-stavem_20008.html

Marjánko, B.: Období normalizace - Společnost zaživa pohřbená (sedmdesátá léta). In: Vlček, T. Totalita.cz [online]. [cit. 2013-03-28]. Dostupné z: http://www.totalita.cz/norm/norm_02.php.

Naxera, V.: Korupce a postkomunismus. [online]. Středoevropské politické studie [cit. 2013-04-07]. Dostupné z: <http://www.cepsr.com/clanek.php?ID=524>

Typy JZD. [online]. Ústav pro studium totalitních režimů [cit. 2013-03-22]. Dostupné z: <http://www.ustrcr.cz/cs/typy-jzd>.

Mahdal, M.: Tajný projev N. S. Chruščova na XX. sjezdu KSSS o kultu osobnosti J. V. Stalina (25. 2. 1956). Moderní dějiny [online]. [cit. 2013-04-07]. Dostupné z: <http://www.moderni-dejiny.cz/clanek/tajny-projev-n-s-chruscova-na-xx-sjezdu-ksss-o-kultu-osobnosti-j-v-stalina-25-2-1956/>

Použité primární prameny

Dietl, J.: Scénáře k seriálu *Inženýrská odyssea* (1. – 13. díl).
Spisový archív České televize, 1979, č. kartonu 237/79.

Dietl, J.: Scénáře k seriálu *Nejmladší z rodu Hamrů* (1. – 11.
dílel). Spisový archív České televize, 1974, č. kartonu 423/74.

Dietl, J.: Scénáře k seriálu *Okres na severu* (2. – 13. díl).
Spisový archív České televize, 1980, č. kartonu 150/80.

Inženýrská odyssea (E. Sokolovský, 1979)

Nejmladší z rodu Hamrů (E. Sokolovský, 1975)

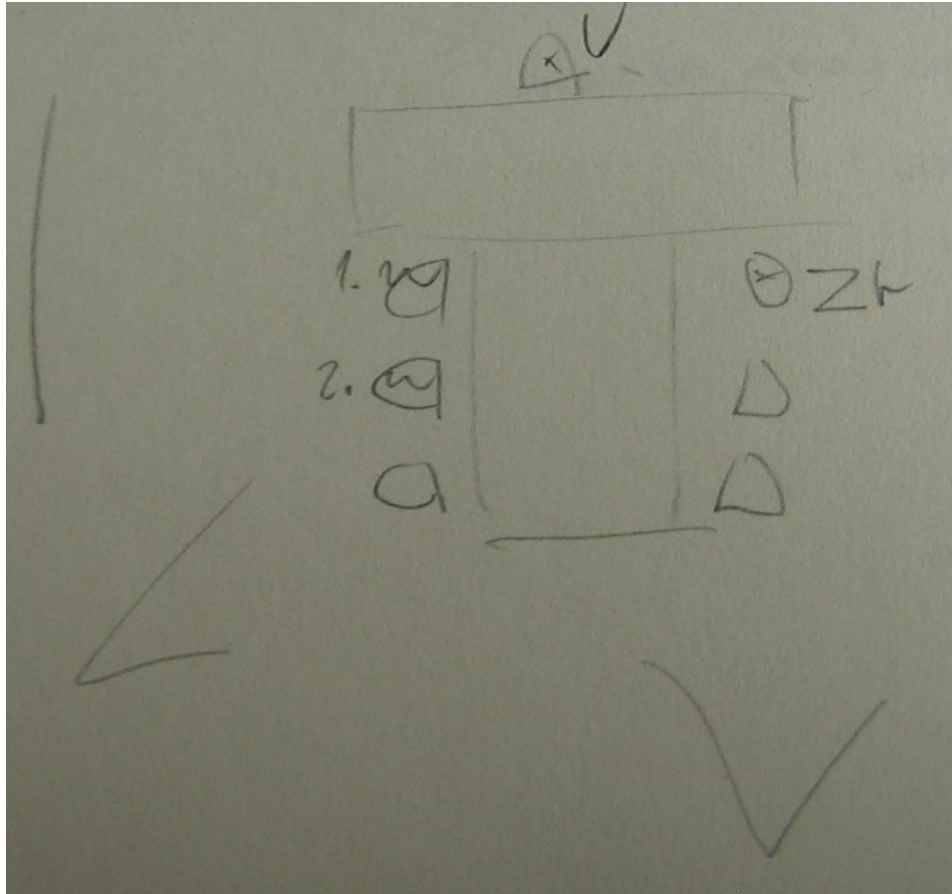
Okres na severu (E. Sokolovský, 1980)

Přílohy

Příloha č. 1:

Inženýrská odysea, díl třetí: Sirotek

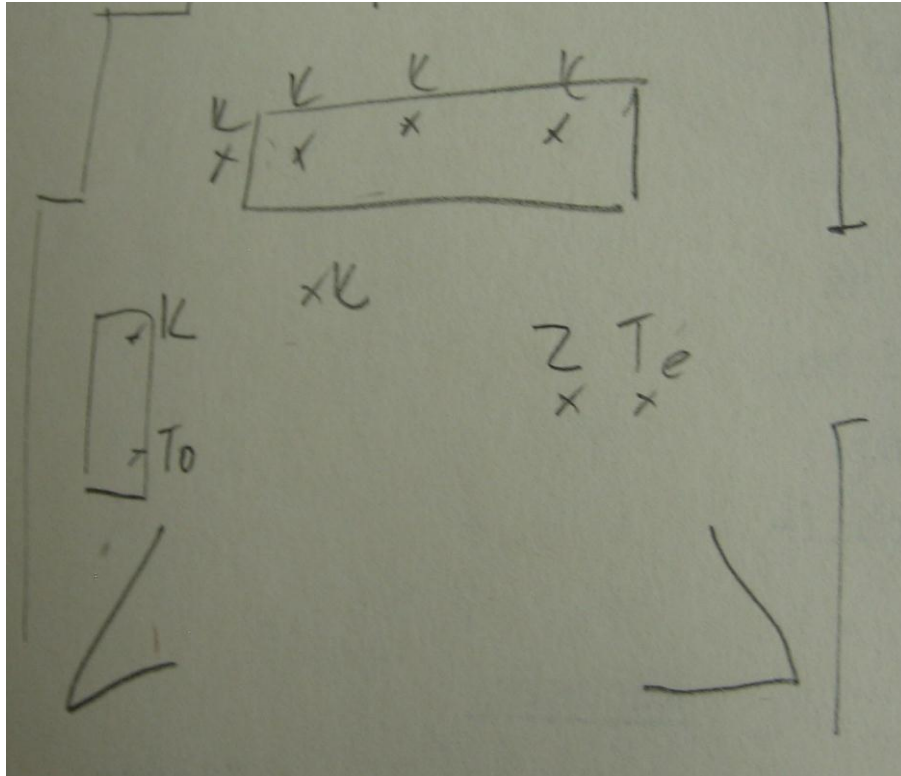
Obráz 4 – Kancelář ředitele



Příloha č. 2:

Inženýrská odysea, díl třetí: Sirotek

Obraz 15 – Dílna



Summary

In this thesis, Barbora Foglová has written about the three normalization series of Jaroslav Dietl, the screenwriter, and Evžen Sokolovský, the director. These three series – *Nejmladší z rodu Hamrů*, *Inženýrská odysea* and *Okres na severu* were subjected to the ideological and comparative analysis, which are also the main chapters of this thesis.

In first part of the thesis, the author applied to the series the structuralist qualitative analysis of ideology. Ideology was very important part of the representation for the establishment of The Czechoslovak Socialist Republic and this series occurred in the normalization of the primary communication to citizens/audience. Ideological elements are analyzed in this thesis mainly in three thematic sections – Pictures of work and working environment, Pictures of capitalism and Pictures of communism.

The second part of the work lies in the comparative analysis of the original script preserved in Spisový archiv České televize with the final version of the television series. The author recognized several differences, some of them are unimportant for the vision of the screenwriter but some of them are very major intervention in the original version.