

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Bakalářská práce

Instrumentální politizace dějin: Případ soudobé české kinematografie

Kateřina Opatrná

Plzeň 2023

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra politologie a mezinárodních vztahů

Studijní program Politologie

Bakalářská práce

Instrumentální politizace dějin: Případ soudobé české kinematografie

Kateřina Opatrná

Vedoucí práce:

PhDr. Petr Krčál, Ph.D.

Katedra politologie a mezinárodních vztahů

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2023

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2023

.....

1	Obsah	
2	Úvod.....	5
3	Dějiny a způsob jejich interpretace.....	8
3.1	Konstrukce národní historie.....	8
3.2	Instrumentální politizace dějin.....	9
3.3	Propaganda.....	10
3.4	Paměť a historie.....	13
4	Film a dějiny.....	16
4.1	Normalizace ve filmu.....	19
5	Metodologie.....	21
6	Analýza filmů.....	23
6.1	Pelíšky.....	23
6.2	Občanský průkaz.....	27
6.3	Pupendo.....	30
6.4	Báječná léta pod psa.....	34
7	Diskuze.....	37
8	Závěr.....	40
9	Seznam použitých zdrojů.....	41
10	Resumé.....	46

2 Úvod

Tato bakalářská práce se zaměřuje na to, jak současná česká filmová tvorba zobrazuje období normalizace a jakým způsobem se v této tematice objevuje politizace historických událostí. Instrumentální politizaci dějin lze vnímat jako strategii, kterou se snaží politici legitimizovat jimi nastavený normativní řád. Je také jedním z nástrojů propagandy, protože dovoluje vykládat historii podle tvůrců politiky dané země. Reálné historické skutečnosti tak mohou být vykládány nepřesně a zkresleně (Randák 2008: 14-15). Výsledkem práce je analytické srovnání reálných historických událostí z období normalizace oproti výkladu historie z pohledu současné české kinematografie.

V dnešní době mají média velkou moc a jednu z důležitých rolí hraje také film. Film dokáže nastavit způsob vidění dané doby. Formuluje naše představy o minulosti a vytváří historické vědomí naší společnosti. Jak píše Zdeněk Hudec (2004: 21): „Pohled na filmové plátno snadno dostává člověka do potíží ve vztahu k vlastním dějinám“. V propojení filmu s politizací dějin se zaměřuji na vybrané filmy zachycující události normalizace a způsob, jakým nechají diváka o dané době přemýšlet. Tedy zda se tvůrci snaží o nějakou umělou konstrukci dané doby, která je příkrášlená nebo naopak negativně vykreslená. Jsou případy, kdy je hlavním úkolem filmových tvůrců přesvědčit diváka, že to, co vidí na plátně, je skutečné. Často tak dochází k vytváření zkreslujících stereotypních schémat a znaků. Tím se některé filmy stávají historicky nerelevantními. Filmy netočí historikové, ale filmoví tvůrci, kteří do filmu promítnou svůj názor a představu o dané době, která ale může být historicky nepřesná, a může tak ovlivnit smýšlení dnešní generace, která filmy konzumuje.

Výběr filmů jsem úmyslně redukovala na snímky, které se odehrávají v období normalizace, abych se mohla podrobněji věnovat jednomu časovému období. Normalizace je zajímavým tématem z toho důvodu, že se jedná o generační předěl-období normalizace není natolik vzdálené, aby bylo zapomenuto, přesto se považuje za minulost. Mnoho lidí si toto období velmi dobře pamatuje, avšak mladší generace už ho znají jen zprostředkovaně. Klíčovou roli zprostředkovatele zde zastupují rodiče a prarodiče svým vyprávěním, ale právě také filmová tvorba, která tyto události

interpretuje. Normalizace, jako období přítomné minulosti, tak bývá často interpretováno velmi zidealizovaně až nostalgicky (Kopal 2014: 10).

Kromě mezigeneračního rozdílu je dalším předělem české historie listopad 1989, který byl mezníkem právě pro filmovou tvorbu. Filmy už nemusely naplňovat ideologické normy a být pod přímým politickým dozorem a v souladu s oficiálním stranickým výkladem. Polistopadová produkce mohla začít věrněji ukazovat zamlčovaná témata normalizační doby, především autoritářskou povahu režimu a represivní nástroje vládnoucí strany. Na druhou stranu se do popředí dostala komerční úspěšnost a pro mnohé autory filmů se divácký úspěch stal důležitější než kritická reflexe minulosti (Činátl – Pinkas a kol. 2014: 210). Svou práci stavím na základech české i zahraniční odborné literatury, která je relevantní k daným tématům. Inspirací pro rozbor filmových děl a filmové dějiny jsou pro mou práci historici Mgr. Jaroslav Pinkas, Ph.D., doc. Kamil Činátl, Ph.D. a také Mgr. Petr Kopal, Ph.D. z Ústavu pro studium totalitních režimů.

Cílem práce je poskytnout interpretaci toho, jakým způsobem dochází ve vybraných současných filmových dílech k instrumentalizaci odkazu období normalizace. Zaměřím se na zhodnocení historického kontextu daných filmů a jejich inscenaci minulosti. Tedy jak současná česká kinematografie vytváří narativ období normalizace. K tomu, abych cíle této práce dosáhla, stanovila jsem si následující výzkumné otázky:

- 1/ Jak film popisuje historickou dobu, ve které se odehrává? Jakým způsobem je minulost ve filmu zobrazená?
- 2/ Kdo jsou jednotlivé postavy a jaké jsou jejich sociální vazby?
- 3/ Je v daných filmových dílech období normalizace instrumentalizované? Například s cílem delegitimizovat minulý režim nebo ho naopak přikrášlovat?

V první části práce se věnuji obecnému představení klíčových pojmů jako dějiny a historie, paměť, ideologie a propaganda, které velmi úzce souvisejí s hlavním tématem této práce, a to je instrumentální politizace dějin. Tento pojem vychází z účelového nakládání s minulostí a zkreslenou interpretací vyhovující stávajícím politickým aktérům, díky které mohou politici legitimizovat své politické chování.

Ve druhé části práce se zaměřuji na narativní analýzu vybraných filmů. Především, jak film popisuje historickou dobu, ve které se odehrává, jak jsou vykreslené hlavní postavy a jaké jsou jejich sociální vazby. Zda dokáže zfilmovaný obraz minulosti ovlivnit současné konzumenty daného filmového díla a nastavit tak jejich pohled na určité historické období. Zaměřuji se také na rodinné vazby, rozdíly mezi obyčejnými občany a politickými elitami, nucenou i dobrovolnou politickou angažovanost, jak si normalizační režim vynucoval loajalitu občanů, jakou funkci sehráli ve společnosti intelektuálové či disenti a celkové vykreslení politické situace dané doby. Poslední částí práce je závěr, kde budou shrnuté poznatky z narativní analýzy daných filmových děl a zodpovím výzkumné otázky.

3 Dějiny a způsob jejich interpretace

3.1 Konstrukce národní historie

Ve vztahu k instrumentální politizaci dějin a k minulosti je zásadní, pochopit rozdíl mezi pojmem historie a pojmem dějiny. Historie a dějiny mohou mít v některých kontextech synonymní výraz, přesto se jedná o dva odlišné pojmy, které mají různé významy. Historie se zaměřuje na interpretaci událostí, které se reálně odehrály a snaží se o hlubší poznání minulosti. Historii nelze konstruovat bez ohledu na to, co se v minulosti stalo nebo dokonce v rozporu s dochovanými památkami. Historie se také zabývá jednotlivci, kteří mohou mít vliv na současnost. Oproti tomu dějiny se vztahují k událostem, které se odehrály v minulosti a jsou zaznamenány v kronikách nebo archivech. Zabývají se většinou kolektivními událostmi, které ovlivňují celou společnost (Hroch 2009: 64, 74). Obecně by se tedy dalo říci, že dějiny jsou záznamy minulých událostí, zatímco historie se snaží porozumět širšímu kontextu a významu těchto událostí.

Holý (2010: 17-18) souhlasí s tvrzením, že historie není vyprávěním o všem, co se v minulosti stalo. Jde o výběr určitých událostí, kterým jsou připisovány specifické významy, protože se má za to, že nějakým způsobem přispěly k formování současnosti. „Historie je tedy konstruována z výběru událostí chaotické minulosti, o kterých se domníváme, že mají historický význam pro současnost: jsme to, co jsme (nebo kde jsme), protože to či ono se stalo v naší minulosti“ (Holý 2010: 119). To, co se odehrálo v minulosti, má tedy vážný vliv na to, kým jsme v současnosti a kam patříme.

Konstruování historie může přispět k tomu, že vládnoucí elity mohou chtít měnit historické narativy k podpoření svých vlastních zájmů a k ovlivnění veřejného mínění a také národní identity. Ne každý občan však musí přijímat oficiální obraz minulosti za pravdivý. Spousta lidí má tendenci přiklánět se ke starším verzím vytvořeným v jiném politickém prostředí, které byly považovány za pravdivé v minulosti. Každá změna politického systému tak s sebou přináší výzvy historikům, aby zkonstruovali minulost. To zjednodušeně znamená, že historie neustále přepisuje svou vlastní historii (Holý 2010: 120). Konstruování minulosti tak může mít vliv na současnou společnost a

politiku, ovlivňuje naše chápání minulosti a současnosti a také naše představy o tom, kým jsme.

Na konstruování dějinných událostí lze vztáhnout také pojem Erica Hobsbawma vynalezená tradice. Vynalézání tradic pro něj představuje proces formalizace a ritualizace znovuobjevování starých zvyků a rituálů a hledání jejich opodstatnění v historii (Hobsbawm – Ranger 2012: 4). Právě tak jako k vynalézání tradic, lze přistupovat ke konstruování dějin a ohýbání dějinných událostí, které jsou svým způsobem vynalezenými dějinami reinterpretovanými politiky pro současnou společnost. Protože vhodně podaným výkladem minulosti lze ovlivnit také současnost. „Všechny národní historie, jakkoli se zdánlivě odehrávají v minulosti, se de facto týkají hlavně přítomnosti a vnímají minulost skrze prizma interpretací, jež vyžaduje současná doba“ (Košťálová 2012: 63). A právě konstruování dějinných událostí souvisí s instrumentální politizací dějin, jejíž podstatou je účelové nakládání s minulostí a zkrácený výklad reálných historických událostí.

3.2 Instrumentální politizace dějin

Instrumentální politizace dějin je o účelovém nakládání s minulostí, a právě vhodně interpretovaná minulost může legitimizovat současnost i budoucnost. Proto bývá odkaz historie častou pomůckou v rukách politiků, kteří ji mohou manipulativně komponovat do svých projevů a myšlenek. Politici tak vytvářejí vyhovující podobu vlastní minulosti, která je před společností opravňuje k různým politickým rozhodnutím (Randák 2008: 14). Společnost si o své historii často vytváří příběhy, které popisují její slavnou i tragickou minulost. Přetváření historie se tak stává účelovým argumentem. Dochází k objevům dějinných dědictví, které společnosti ukazují smysl jejich dějin. Například, jaké má díky své minulosti společnost poslání a jaké je její budoucí směřování. Ale také to, s kým by se měla společnost ztotožnit nebo od koho se distancovat. Takto vytvořená minulost poskytuje společnosti její konkrétní identitu (Randák 2008: 15). Instrumentální politizace dějin tak může pomáhat vytvořit národní identitu tím, že se některé historické osobnosti používají jako symbol společné identity a posilují oddanost k národu.

Zaleží však na tom, zda je historie vytvořená na základě pravdivých svědectví nebo je uměle vykonstruovaná pro jiné účely. Protože minulost není nikdy objektivní. Vždy záleží na tom, kdo minulost interpretuje a jakým způsobem. Historik může konstruovat národ pomocí vyprávění o jeho minulosti, které může být zúženo na instrumentální užití dějin a sloužit jako výchovný prostředek k disciplinaci členů vlastního národa nebo ke zdůvodnění existence národního nepřítele (Hroch 2009: 171). Takto zkreslená interpretace musí vyhovovat především hlavním aktérům stávajícího režimu. Ti historii mohou překreslovat proto, aby byl stávající režim obhajitelný a legitimizoval jejich další politické jednání. Odkaz historických událostí může být politizován a využíván některými politiky, stranami nebo vládami jakožto standardní politický nástroj. Tyto historické události jsou následně interpretovány ve prospěch a k obhajobě politických praktik daných politiků nebo režimů (Krčál – Naxera 2011: 2). Instrumentální politizace dějin je tedy o účelovém nakládání s minulostí a umožňuje upravit výklad reálných historických událostí potřebám daného režimu. Jde o nebezpečný proces, který díky zkreslení minulosti, může vést k její nesprávné interpretaci, a tím pádem ke špatnému rozhodování v současnosti.

Současná debata kolem instrumentální politizace dějin se snaží poskytnout vysvětlení, jaký dopad má právě politizovaná historie a její reinterpretace na současnou politiku a potažmo také společnost. Především v kontextu toho, zda má být historie využívána jako prostředek k podpoře politických agend a k formování veřejného mínění. Snaha o konstruování a předkládání politických a historických narativ tak je v současném společenském prostoru stále aktuálním tématem (Naxera – Krčál 2016: 59). Současná debata týkající se instrumentální politizace dějin také souvisí s touto prací, která se snaží interpretovat, jakým způsobem jsou v rámci současné české kinematografie rámována témata vztažená právě k problematice politizace dějin.

3.3 Propaganda

Propaganda může být stejně jako instrumentální politizace dějin využívána k manipulaci s veřejným míněním a zneužíváním moci. Pro některé politické režimy, zvláště ty

nedemokratické, je důležité využívání propagandy, která pomáhá politickým elitám podpořit určitý politický názor v očích veřejnosti. „Propaganda je neutrálně definována jako systematická forma záměrného přesvědčování, v jejímž zájmu je ovlivnit emoce, postoje, názory a chování specifikovaného záměru publika pro ideologické, politické nebo komerční účely; k tomu jsou využity ovládané přenosy jedné strany produkující zprávu (která může či nemusí být skutečná) prostřednictvím davu a přímých masových kanálů. Propaganda jako organizace zaměstnává propagandisty, kteří se angažují v propagování – aplikované tvorbě a distribuci takových forem přesvědčování“ (Nelson, 1996: 232-233). David Welch (2013: 2) pak označuje jako propagandu šíření idejí zaměřených k přesvědčení lidí myslí a jednat konkrétním způsobem a za určitým účelem.

Pojem propaganda se začal používat v masovém měřítku po první světové válce a začaly se jím označovat přesvědčovací techniky, které se staly nástrojem k ovládnutí mas. V první světové válce se propaganda změnila v úmyslné zkreslování faktů, aby mohla manipulovat s lidmi a jejich názory a myšlením. Začala být využívána jako zbraň, která může mobilizovat obyvatele proti nepříteli. Problém byl, že šíření ideologie bylo na základě polopravd a lží. Po první světové válce tak byl pojem propaganda chápán velmi negativně, protože byl spojován s válečnou propagandou a v období mezi válkami pak také s nedemokratickými režimy (Jowett – O'Donnell 2018: 151-156). Výzkumem propagandy je už dnes zřejmé, že propaganda nemusí sloužit pouze negativním účelům v totalitních režimech a nemusí být založená na přímé lži a podvodu. Přesto se své negativní konotace už nejspíš nikdy nezbaví. V dnešní době je propaganda definována jako ovlivňování veřejného mínění pomocí prostředků politických symbolů, případně jako management skupinových postojů prostřednictvím manipulace symbolů (Honsová 2013).

Jako nástroj propagandy bývají často využívány také filmy, které dokážou velmi jednoduše skrze emoce přiblížit charaktery hlavních postav, se kterými pak divák sympatizuje a může převzít ideje daného filmu. Především historie totalitních režimů ukazuje, jak filmy posloužily jako nástroj k plnění propagandistických cílů. Propaganda se může ve filmu projevat různými způsoby, častá je manipulace zvuku a obrazu,

kteřá dokáže diváka emočně ovlivnit. Jde především o střiř, detailní záběry, karikování postav nebo hru se stínem. Dále také oslavování patriotismu, aby byly vyzdviřené hodnoty národa. Mezi další strategie propagandistických filmů patří například neustálé opakování určitého poselství a využívání stereotypů ke zvýšení sympatií k určitým postavám (Burda 2022: 23-62).

S propagandou velmi úzce souvisí pojem ideologie. Cílem propagandy totiž je, aby lidé převzali určitou ideologii a aby jednali na základě jejích principů. Jedná se o další z velmi účinných nástrojů vládnoucích elit, díky kterému lze ovlivnit názory a chování velkého množství lidí. Pojem ideologie je však: „zatířen mnohoznačností, která je jednak obsahová, jednak spočívá v odlišných přístupech ke zkoumání termínu“ (Šaradín 2001: 49). Anthony Giddens (1999: 550) ideologii definuje jako: „sdílené představy nebo názory, jejichřž smyslem je ospravedlňovat zájmy dominantních skupin ve společnosti. Nacházíme je ve všech společnostech, kde existuje systematická a pevně zakotvená nerovnost mezi skupinami lidí. Pojem ideologie je úzce spjat s pojmem moci, protože ideologické systémy slouží k legitimizaci mocenských rozdílů.“ Ideologie je tak souborem myšlenek, které definují určitý pohled na svět a společnost a nabízejí konkrétní vize toho, jak by společnost měla být organizovaná a jak by se měly řešit různé problémy. To znamená, ře ideologie může mít, stejně jako propaganda a instrumentální politizace dějin, velký vliv na společnost a politiku a může být zdrojem konfliktů a napětí ve společnosti.

Přestože byla ideologie přítomná ve společnosti a v politice už mnohem dříve, samotný termín ideologie zavedl francouzský filozof a politik Antoine Destutt de Tracy až v době osvícenství. Termínem označoval soustavy myšlenek a zastřeřoval tímto názvem vědu, která je zbavená nábořenských i metafyzických konotací. Zpolitizovaný byl termín ideologie až Karlem Marxem a Friedrichem Engelsem, kde ho marxismus vysvětloval ve zcela protikladném významu jako falešné vědomí zakrývající skutečnost (Šaradín 2001: 21-23). Ve dvacátém století se ideologie stala synonymem pro primitivní a radikální myšlení ztělesněné komunismem a fašismem. Prohra komunismu a fašismu v kontextu celosvětových dějin však vedla k dezideologizaci politiky, tedy k omezení

vlivu ideologií ve společnosti a vytvoření racionálního a pragmatického politického prostředí (Šaradín 2001: 72).

Ideologie může hrát velkou roli právě v kinematografii. Nejen, že se může ideologie dané doby objevit ve filmu, ale samotné zpracování filmu může být inspirované určitou ideologií nebo ideologií tvůrce filmu. To lze spatřit na příkladu normalizační filmové produkce. Normalizační film měl sloužit jako propaganda, která měla posilovat ideologii vládnoucí komunistické strany, takže filmová díla dané doby podávala pokřivený a konstruovaný obraz tehdejší společnosti. Důvodem byla dobová omezení jako cenzura a autocenzura. Filmy měly být politicky korektní a sloužit propagandistickým účelům. Na druhou stranu, v těchto filmech se občas zobrazovaly situace, které se tvůrcům nezdály vhodné k přímé ideologizaci. Dochází tak k tomu, že i v ryze ideologických filmech lze dnes nalézt scény, které jsou věrnější než současná retro produkce o normalizaci (Činátl – Pinkas a kol. 2014: 209-210). Mnoho filmových děl normalizační filmové produkce ale bylo ideologickou propagandou té doby ovlivněno a nabízí se dva přístupy, jak tehdejší ideologii reflektovat. Tvrdá ideologická propaganda se zaměřovala na dezinterpretaci důležitých historických událostí. Jde o otevřeně přiznanou ideologickou propagandu, která neskryvaně demonstrovala své teze. Jako protiklad sloužila měkká ideologická propaganda, která svá politická sdělení skrývala do nepolitického obsahu a zdůrazňovala „lepší“ stránky normalizačního režimu. V tomto případě šlo zejména o propagaci žádoucích vzorců chování (Činátl – Pinkas a kol. 2014: 212-218). Normalizační kinematografie tak byla nástrojem oficiální politické propagandy prosazující komunistickou ideologii, kde se promítaly obrazy kolektivního (ne)vědomí předlistopadové společnosti (Kopal 2013: 134).

3.4 Paměť a historie

Otázka paměti je pro tuto práci důležitá z toho důvodu, že film může hrát významnou roli v uchování paměti a vzpomínek na dané historické období. Jak již bylo zmíněno výše, filmy mohou být ovlivněny propagandou a ideologií. Mohou být ale také zdrojem myšlenek, historie a kultury. Protože právě filmy význačnou měrou formují naše

představy o minulosti. Problematikou paměti a kinematografie se zabývá Alison Landsberg (2004), která píše o filmu jako o médiu, které napomáhá nejen ke vzpomínání, ale také k ovlivnění jedince i přesto, že dané události doopravdy neprožil. To může být nebezpečné právě z hlediska propojení kinematografie s instrumentální politizací dějin, kdy může dojít k ovlivňování diváků, kteří danou dobu nezažili a znají jí pouze zprostředkovaně z filmového plátna.

V první řadě je důležité vymezit vztah historie a paměti, protože tyto pojmy mají odlišný přístup k minulosti. Historie je především objektivní výpověď o proběhlých časech, paměť má naopak aktivní vztah k minulé době. V paměti se udrží konkrétní představy o minulé době, a hlavně prožité emoce, které mnohem lépe vykreslí historické momenty (Randák 2008: 19). Oproti historii, která je interpretací dějin, skládá paměť dějiny na základě empirických poznatků. Bez paměti by nemohla existovat historie, proto jsou tyto dva pojmy tak úzce propojené. „Historie, alespoň ve svých kanonických podobách, se upírá ke hmotnému a pokud možno kvantifikovatelnému světu. Naopak paměť uchovává především stopu, kterou vnější události zanechávají v duchu jednotlivců, dává tedy přednost nehmotnému světu duševních zážitků. Tyto zážitky neexistují o nic méně než hmotná fakta, ale jsou obtížněji přístupné a ověřování vyprávění, která sdělují, není ani v tom nejlepším případě nijak snadná; historie má proto sklon přehlížet je. Paměť se nestará o ověření, a proto nemá takové zábrany, nebývalým způsobem nám tedy osvětluje podstatné stránky zkušenosti“ (Todorov 1998: 33).

Vztah k dějinným událostem určuje kolektivní paměť, díky které lze propojovat minulost se současností. Kolektivní paměť také souvisí se společným vyrovnáváním se s minulostí. K tomu Halbwachs říká, že „naše vzpomínky zůstávají za každých okolností kolektivní a jsou nám připomínány ostatními, i když se týkají událostí, na nichž jsme se podíleli sami, nebo věcí, které jsme viděli pouze my. Je to tím, že ve skutečnosti nikdy nejsme sami. Vždy v sobě a s sebou neseme určitý počet různých lidí, a není proto bezpodmínečně nutné, abychom u vzpomínaných událostí byli fyzicky přítomni jako samostatné osoby“ (Halbwachs 2010: 51). Kolektivní paměť je vždy produkována určitou skupinou lidí, kde jsou jednotlivci používající svou individuální paměť. Individuální paměť ale vždy nemusí plně souznít s celkovým vyzněním

kolektivní paměti. Přesto nejsou naše myšlenky zcela svobodné, jak bychom si mohli myslet. Naše myšlení je ovlivněno vnějším prostředím a působením kolektivního myšlení (Halbwachs 2010: 92).

S pamětí souvisí také selektivita. Protože se obsah lidské paměti neustále proměňuje, je pro paměť typické, že vytěsňuje nepříjemné zážitky a zkušenosti a eliminuje určitá témata, která jsou člověku nepříjemná. To ale může být zneužito a kolektivní paměť se tak dá manipulovat a stát se předmětem mocenského nátlaku. S tím pak souvisí upravování a falšování minulosti (Šubrt – Pfeiferová 2017: 25-26). Téma paměti jako žité nebo přenesené skutečnosti, ale také jako instrumentalizace těchto skutečností v rámci politického využívání minulosti, bylo tématem důležitým a zajímavým nejen v minulosti, ale také v současnosti. Nyní totiž prožíváme dobu zániku živých vzpomínek na těžké zločiny a katastrofy 20. století, protože umírají generace svědků klíčových událostí, kteří by mohli o dané době nezkresleně referovat (Šubrt – Pfeiferová 2017: 10).

4 Film a dějiny

Dějiny ve filmu jsou důležitým zdrojem informací o naší minulosti. Filmové dílo také může pomoci divákům lépe porozumět historickým událostem naší minulosti, které ovlivnily naši současnost. Hudec (2004: 24-25) rozebírá problematiku nahlížení na historii ve svém článku o estetickém historismu. To je podle něj estetický vztah k dějinám, který kvůli své samoúčelnosti zbavuje dějiny individuality. Úkolem historika je vytvořit smysluplný obraz historie, který odpovídá historickým materiálům a svědectvím. Umělec žádná taková omezení nemá a je jen na něm, zda se bude držet v mezích reálné historie nebo umělecké interpretace. Na druhou stranu je pro umělce zavazující, zfilmovat důležité historické období zkresleně, kvůli narušení mravních závazků. Hudec zde řeší zásadní otázku v pojmání historických událostí a to, zda umělec konzumentovi předkládá faktické svědectví historické vědy nebo zkonstruovanou uměleckou fikci. Dochází k předpokladu, že historie jako forma poznání nemůže být uměním. Předmětem umění tedy může být dílo s historickou tematikou, nikdy však nejde o věrohodný a zcela historický přepis historie. „Filmové dílo má s každou historickou událostí společné pouze to, že je její interpretací“ (Hudec 2004: 25).

Pokud se bavíme o pravdivém výkladu doby, kterou ani filmař ani historik nemohli zažít, tak mají oba dva relativně stejně omezené možnosti interpretace. Historik vybírá historická fakta subjektivně, stejně jako filmař subjektivně určuje, jak dané období zfilmuje. Rozdíl je však v tom, že historik popisuje fakta na základě historických popisů, ale film nemusí popisovat historická fakta. Tím, že není film natočen na základě objektivních historických poznatků a jedná se o autorovu vlastní představivost, není zfilmovaná historie přesná ani objektivní (Hudec 2004: 26-27). Na druhou stranu, zfilmovaná historie se stává svědectvím minulé doby a kinematografie může představovat jeden z prostředků, jak si danou dobu připomenout. Filmy jsou obrazově konkrétní a přesto, že jsou historicky zjednodušené, pro konzumenta mají jasnější obrysy než například literatura (Hudec 2004: 25).

Historické filmy si mnozí čeští filmaři vybírají zcela pragmaticky. Tento žánr je u českého publika velmi oblíbený a díky tomu je jisté, že vyvolá zvýšený zájem médií a

s tím související lepší financování. Filmový tvůrce chce tedy divákům nabídnout nejen přesně popsané historické období, ale potřebuje také zaujmout a upoutat pozornost. Proto historické filmy často přinášejí provokativní ideologické interpretace českých dějin, které se obracejí k problémům současné společnosti. Historické filmy pak podněcují nejen debaty o době minulé i současné, ale také se stávají záminkou pro prezentaci světonázorových hodnot, ideologicky jasných postojů a prezentaci osobních názorů na české dějiny (Ptáček – Kopal a kol. 2016: 13). Žánr historického filmu svádí k reinterpretaci minulosti a přepisování dějin. Filmoví tvůrci často používají historické události jen jako zdroj inspirace pro své příběhy. Interpretace se pak může výrazně lišit v závislosti na záměru tvůrce a kontextu vzniku filmu. Důvodem k reinterpretaci dějin je prezentace aktuálních společensko-ideových hodnot, která odůvodňuje kontinuitu a smysl historického vývoje. Historické filmy tak interpretují známou minulost velmi zjednodušeně, aby byl obraz minulosti pro diváka lehce a jednoznačně pochopitelný. V podstatě se jedná o paradoxní zidealizování minulosti, které divákovi pomáhá emocionálně překlenout ostrý přelom mezi minulostí a současností (Ptáček – Kopal a kol. 2016: 28-29).

Nejen kinematografie, ale umění obecně vždy záviselo na společenských podmínkách, ve kterých bylo vytvořené. Teoreticky se nabízejí tři přístupy umění ve vztahu k moci, a to je autonomie, depolitizace a politizace. Umění může být zcela nezávislé na politickém kontextu a může se zabírat nadčasovými nepolitickými tématy. Depolitizace zase předpokládá, že se politika podřídí umění a zbaví se svého mocenského obsahu. A naopak zpolitizované umění odráží mocenské podmínky a stává se nástrojem politického boje (Drulák 2009: 50-51). Reinterpretace dějin ve filmu je důležitou součástí filmové tvorby a může přinést nový pohled na minulost, který dokáže ovlivnit naše současné vnímání historie. Problém nastává, pokud se filmové dílo nebo jakékoliv umění stane nástrojem politického boje, protože tak velmi snadno dokáže podpořit politické a ekonomické změny ve společnosti. Na druhou stranu je dobře, pokud filmové dílo dokáže vyvolat diskuzi o aktuálních politických tématech. S filmovým dílem také souvisí pojem ostalgie, kterému se věnuji v následujících odstavcích.

Pro některé filmy natočené po roce 1989, které zobrazují období normalizace, se ustálil pojem ostalgické, což je význam, který má evokovat nostalgii po minulé době. Franc (2008: 194) definuje ostalgiu jako: „pozitivně zabarvený vztah k některému jevu z oblasti konzumu nebo přímo konzumnímu zboží spojovaného s érou zařazení země do takzvaného sovětského bloku“. Původní význam výrazu ostalgie je nostalgie po konzumním životě v bývalém Východním bloku před pádem Berlínské zdi. Tento pojem se dá ale také vztáhnout na období Československa v letech 1948-1989. Ostalgie se netýká jen konzumních produktů spojených s dobovou ideologií, jedná se také o touhu připomenout si určité aspekty tehdejší doby, ke kterým patří také předlistopadová filmová tvorba (Franc 2008: 194-195). U mnohých diváků jsou oblíbené reprízy starých normalizačních seriálů *Tricet případů majora Zemana* a *Žena za pultem*. Soulad diváků s těmito seriály však nelze interpretovat jako zájem vrátit se do doby představené seriálem a přiokrášlování minulosti, hlavně proto, že mnoho diváků si velmi dobře uvědomuje nesoulad příběhů s dobovou realitou. Diváci tedy vnímají dějiny a televizní svět odděleně. Popřípadě jako vzpomínku na dobu, kterou v mládí trávili v klidu před obrazovkou (Franc 2008: 201).

Ostalgiu nemusíme spojovat jen s filmovou a televizní tvorbou natočenou v období normalizace. Ostalgiu lze také spojit se současnými filmy, které vyprávějí o době normalizace. Ostalgický prototyp filmů se nejčastěji natáčel mezi lety 1993 až 2003 a lze mezi ně zařadit například *Pupendo* nebo *Pelíšky*. Tyto filmy mají společný soubor stylových a narativních prvků, které dokáží u diváků vyvolat sentiment a nostalgii. Mezi společné prvky patří kritické nahlížení na minulost nebo konfrontace s totalitní mocí. Důležité je však zmínit, že filmaři vytvářejí ostalgickou náladu idealizací obrazu minulosti pro pobavení diváků, ne jako reflexi minulosti (Ptáček – Kopal a kol. 2016: 35).

V ostalgických filmech fungují určité společné emoční prvky, mezi které patří například charakteristická barevnost idealizující normalizační dobu. Specifickou funkci mají také rekvizity a kostýmy, které mohou divákovi připomínat jeho vlastní minulost. Ostalgiu také vystihují osobní vzpomínky aktérů a karikování záporných postav. Pro ostalgické filmy je specifické, že velké dějiny a kolektivní paměť nezasahují do dějové linky postav

a naopak postavy nezasahují do významných historických událostí. Tyto události se postav dotýkají jen okrajově a nejčastěji se jedná o srpen 1968 nebo listopadovou revoluci. Postavy tak stojí často mimo dění a uzavírají se do bezpečí soukromí, kde se ukrývají před omezeními totalitního státu (Ptáček – Kopal a kol. 2016: 36-37). Společné emoční prvky ostalgických filmů souvisí velmi úzce s vykreslením normalizace ve filmových dílech, kterému se práce věnuje v následujících odstavcích.

4.1 Normalizace ve filmu

Období normalizace probíhalo mezi lety 1968 až 1989 a jedná se o poslední fázi komunistického režimu v Československu. Je to období, které začalo násilným potlačením Pražského jara v roce 1968, vstupem „mírových“ vojsk Varšavské smlouvy na území bývalého Československa, a skončilo sametovou revolucí v roce 1989. Po listopadu 1989 došlo nejen ke změně režimu, ale také ke změně přístupu filmových tvůrců ke kinematografii. Byla zrušená cenzura, stejně jako státní monopol, výroba přešla do soukromých produkcí a prezentovaná ideová východiska se stala soukromou záležitostí filmových tvůrců (Ptáček – Kopal a kol. 2016: 8). Po pádu režimu filmoví tvůrci získali svobodu projevu a mohli si vybírat témata, která měli zájem natáčet, aniž by je omezovala kontrola státních orgánů. Mohli tak začít filmovat historická témata bez ideologického zatížení a předeepsaných norem.

Jednotlivé dekády normalizačního režimu se od sebe velmi lišily. Jinak probíhala sedmdesátá léta a jinak osmdesátá léta, a jejich vnímání se dodnes různí. To má samozřejmě vliv na způsob reprezentace dané doby v dnešní kinematografii. Nevyhraněný vztah k normalizaci dovoluje produkování filmů o každodenní všednodennosti a stereotypním životě té doby. Na druhé straně se objevují snímky, které se zaměřují na zhoubný vliv komunistického režimu na jednotlivce a ukazují normalizaci jako dobu absolutního bezpráví (Ptáček – Kopal a kol. 2016: 47).

Filmy s tematikou normalizace však nelze považovat za rekonstrukci historie, na to není období normalizace dostatečně vzdálené. Tyto filmy spíše odrážejí způsob, jak na svou historii společnost vzpomíná (Činátl – Pinkas a kol. 2014: 210). Tím, jak v dnešní době

narůstá význam mediálních obrazů, dochází k proměně historických představ, které společnost sdílí. A právě období normalizace se aktuálně mění z živé skutečnosti na živou minulost. Je to období, které si mnoho starších lidí velmi dobře pamatuje a na druhou stranu, mnoho dnešních mladých lidí ho nezažilo. Narůstá však množství filmů, které se snaží dané období dnešnímu publiku zprostředkovat. Problémem je, že s časovou vzdáleností se vzdalují určitá tabu, která se se zobrazováním historie spojovala. Historie začala tvořit pouhou kulisu pro realizaci filmových tvůrců. Změnil se způsob vyprávění o dané době. Kinematografie zaměřená na normalizaci začala opakovat podobné motivy, které se postupem času vtiskly do paměti diváků, a ti je začali vyžadovat. Oblíbený motiv se tak stal očekáváním diváků a filmoví tvůrci jim vycházeli vstříc. Tím dochází k určitému zjednodušení, kdy filmoví tvůrci musejí vtěsnávat komplikovanou a nejednoznačnou historii do jednoduchých šablon (Činátl – Pinkas a kol. 2014: 137). A právě způsobu vykreslení tehdejšího režimu se bude věnovat další část této práce. Analýza vybraných filmů se pokusí interpretovat, v jak velké míře se objevují výše uvedené koncepty v jejím obsahu a jak je vykreslená každodennost obyčejných lidských životů v době nesvobody.

5 Metodologie

V této části se práce zabývá popisem metodologického rámce pro následnou analýzu filmů Pelíšky (1999 – 60. léta), Občanský průkaz (2010 – 70. léta), Pupendo (2003 – 80. léta) a Báječná léta pod psa (1997 – celé období normalizace). První část se zaměřuje na logiku výběru samotných filmů. Filmy jsou vybrány na základě několika společných prvků. Všechny snímky mají svůj děj zasazený do období normalizace. Jsou také velmi oblíbené u širokého spektra publika a mohou se považovat za takzvané „kultovní filmy“. To je důležité pro posouzení toho, zda díky těmto snímkům dochází k utváření a reprodukci kolektivně sdílených představ o naší historii. Dalším jednotícím prvkem je jejich stejný žánr, protože se jedná o melodramatické komedie. Ačkoliv název práce obsahuje termín „současná česká kinematografie“, což u snímků kolem roku 2000 může být sporné, výběr je úmyslný, protože u novějších filmů (například 2018 a dále) zatím nelze určit, jaký budou mít dlouhodobý dopad na diváky a zda se stanou oblíbenými u širokého spektra publika.

Výběr těchto filmů je pro práci relevantní nejen díky těmto společným prvkům. Dalším, velmi důležitým kritériem, je časová osa jednotlivých filmových dějů. Pelíšky se odehrávají na konci 60. let, Občanský průkaz v 70. letech, Pupendo v 80. letech a Báječná léta pod psa svým dějem obsahují roky 1968-1989. První tři filmy se tedy zabývají jednotlivými částmi normalizace a Báječná léta pod psa zobrazují celé období od začátku normalizace až po pád komunismu. Děj těchto filmů tak kompletně pokrývá celé období normalizace, na které je tato práce zaměřená. Výběr vyššího počtu filmu není pro účely této práce potřeba, protože tři vybrané snímky se zaměřují na jednotlivé dekády období normalizace, a k tomu jeden zastřešující film pokrývá celé období normalizace. Analýza většího množství snímků by mohla svádět k porovnávání více pohledů od různých autorů na jednotlivé části normalizace, a to není předmětem této práce. Naopak nižší počet filmů by znamenal neúplný zamýšlený koncept.

Druhá část metodologie se zabývá výzkumnou metodou této práce. Vybranou metodou je narativní analýza ve smyslu definice Hájka, Havlíka a jejich kolektivu (2012: 200-201), která se zaměřuje na popis a interpretaci příběhů. Podstatou narativní analýzy je zjistit, jaké pocity a myšlenky daný příběh u diváka vyvolá. Často je využívána pro

porovnání různých vyprávění, kde hledá společné prvky a podobnosti, popřípadě rozdíly mezi nimi. Soustředí na základní prvky příběhu jako jsou postavy, místo, čas a symboly. Jejím cílem je odhalit mechanismy a strategie, jakými se autoři filmů dívají na danou dobu a akcelerují vlastnosti dané doby. Nevýhodou narativní metody může být subjektivní vyhodnocení těchto rozdílů. Prostřednictvím narativní analýzy budou přiblíženy společné prvky daných filmových děl. Narativní analýza přináší hlubší poznání o tom, jak autoři daných filmů konstruovali historii. Tuto konstrukci práce porovná s objektivním historickým vyobrazením období normalizace.

Pro analýzu filmových děl jsou podstatné především tyto dva okruhy rozdělené do dalších bodů:

První okruh analýzy popisuje historickou dobu, ve které se daný film odehrává. Tento okruh porovnává zobrazení historie ve filmu s objektivní historií a určí, zda je v daném filmovém díle období normalizace instrumentalizované. Tento okruh zahrnuje především:

- zda dochází k záměrnému zkreslování historických faktů
- zda se ve filmu objevují ideologické symboly a metafory, například "dobrý Východ versus zlý Západ"
- jak je zobrazený každodenní život v kontextu historických událostí normalizace
- jaké jsou vztahy mezi jednotlivými postavami
- jaký dopad má režim na postavy

Druhý okruh analýzy je důležitý pro popis dobové atmosféry a s tím související filmové ostalgie. Tento okruh se zaměřuje:

- zda dochází ke karikování postav
- zda postavy přímo zasahují do významných historických událostí
- jak jsou ve filmu zobrazené předměty, které mají připomenout období normalizace, jako je oblečení, rekvizity, vybavení bytu, hudba a různé symboly dané doby
- jaká je kompozice daného filmu- kamera, barevné podbarvení filmu a zvuk

6 Analýza filmů

Za použití metodologie popsané výše se práce zaměří na analýzu filmů v chronologickém pořadí dle zfilmovaného období v jednotlivých filmech. Jelikož je cílem práce poskytnout interpretaci toho, jakým způsobem dochází ve vybraných současných filmových dílech k instrumentalizaci odkazu období normalizace, důležité je zhodnocení historického kontextu daných filmů a jejich inscenace minulosti. Tedy jak česká kinematografie vytváří narativ období normalizace v současných divácky populárních filmech. Vlastní rozbor filmů doplňuje literatura, která taktéž analyzuje dané filmy, aby nebyla analýza pouhým subjektivním názorem autora.

6.1 Pelíšky

Film *Pelíšky* režiséra Jana Hřebejka (nar. 1967) a scénáristy Petra Jarchovského (nar. 1966) byl natočený podle knihy Petra Šabacha (nar. 1951) „Hovno hoří“ a svou premiéru měl v roce 1999. Ústředním motivem filmu je konflikt dvou rodin žijících v jednom domě, které se nemají v oblibě kvůli odlišnému politickému názoru. Šebek je zarytý komunista a důstojník lidové armády. Cholerický Kraus je válečný veterán, účastník nekomunistického odboje a opozičník. Další dějovou linku tvoří milostný trojúhelník Michala Šebka, Jindřišky Krausové a Eliena. To je mladá generace zaujatá západní kulturou, která bojuje proti autoritám. Elien rozbíjí zavedené normy všedního života, když promítá západní filmy, poslouchá Boba Dylana a nosí úplně jiné oblečení než všichni ostatní. To dostává od rodičů, kteří emigrovali do Ameriky. Film tak velmi často upozorňuje na rozdíl mezi západním a východním stylem života. Připomenout lze scény s rozteklými plastovými lžičkami z NDR nebo rozbíjení plastových skleniček z Polské socialistické republiky, jejichž výrobu starší Šebek komentuje slovy „zase jsme o krok před nimi...“, čímž je myšlený pokrok Východu před Západem. Scéna s vyvěšeným plakátem Micka Jaggera, kterého mladý Šebek pojmenuje jako „Gagarinova bratra“, má odkazovat k západní kapitalistické společnosti a subkultuře „mániček“, které se podrobněji věnuje další analyzovaný film *Občanský průkaz*.

Každá z postav prožívá svůj obyčejný život na pozadí historicky přelomové doby. Postavy jsou vykreslené jako přesně vyhraněné prototypy skvěle vystihující jednání jednotlivců a mezilidské vztahy v tehdejší režimu. Samotný název filmu „Pelíšky“ odkazuje ke snaze izolovat se od světa, kde vládne komunistický režim, a kde je jednodušší zůstat raději v bezpečí svého domova. To ovšem neznamená, že by lidé žili své každodenní životy a neuvědomovali si, kde žijí. Společnost ale ovládal strach, že o jejich životech rozhoduje komunistický aparát, proti kterému není prakticky možné se bránit (Drda 2011: 10). Rodina je ve filmu hlavním tématem a je zobrazená jako symbol bezpečí. Symbolické je také propojení obou rodin na konci filmu.

Kromě rodinného zázemí je dalším místem děje škola. Ta je vyzdobená socialistickými hesly jako „Buduj vlast, posílíš mír“ a samozřejmě je také oslovování „soudruhu učitelí“. Školství bylo za normalizace výrazně ovlivněné politickou situací a sloužilo především k propagaci komunistické ideologie. Zohledňovaly se také politické postoje rodičů žáků. Špatný kádrový posudek rodičů tak diskriminoval i jejich děti, které neměly možnost vyššího studia. Pod tlakem byli také učitelé, kteří byli kontrolováni, prověřováni a očekával se od nich projev loajality k režimu. Nebylo možné, učit děti něco jiného, než stálo v příručkách o komunismu. Učitelé museli být ostražiti nejen ve svém kolektivu, ale také před žáky, kteří je mohli udat (Šťastná 2023). Perspektivou školy je zobrazené také zvolení Ludvíka Svobody československým prezidentem v březnu roku 1968, kdy se jeho obraz vyvěšuje do každé třídy. Scéna také výměnou fotek v obrazech připomene všechny bývalé prezidenty. Prorežimní postavu ztvárňuje učitel Saša Mašlaň, který se dokáže přizpůsobit jakémukoliv režimu. Pookupační situaci využije tak, že se stane ředitelem školy.

Kraus ihned po začátku okupace emigruje se svou rodinou za bratrem do Londýna a Elien emigruje do Ameriky za rodiči. Posledním záběrem je vzkaz tvůrců filmu, kteří se tímto snímkem snažili přiblížit dobu, která rozdělila mnoho rodin a zničila mnoho vztahů: „Tento film věnujeme všem, kterým tehdy z roku na rok zmizeli všichni kamarádi a kamarádky, milenky a milenci, rodiče nebo děti a oni tu na všechno zůstali sami.“ Mnoho lidí emigrovalo už v prvních hodinách okupace. Od srpna 1968 do podzimu 1969 byly hranice otevřené a emigrovat bylo legální. Pak se začaly hranice

uzavírat a emigranti se stali nepřáteli komunistického režimu. Členové jejich rodin, kteří zůstali v Československu, měli záznam v kádrových posudcích, a byli trestáni pokud zůstali s emigranty v kontaktu. Režimu ale později došlo, že emigrovala převážně vzdělaná elita, a několikrát se pokusili podpořit návrat této „cenné“ skupiny obyvatelstva amnestií a beztrestným návratem do vlasti. Pro možnost beztrestného návratu se však kvůli tehdejšímu režimu rozhodlo jen velmi málo obyvatel (Stern 2011).

Ostalgie je v Pelíškách zřetelná díky zvýrazněnému barevnému ladění filmové kamery, ale také díky dobové stylizaci postav a rekvizitám. Dalším důležitým ostalgickým prvkem je, že postavy stojí mimo dění událostí srpna 1968 a jsou zobrazené v bezpečí domova se svojí rodinou. Přijíždějící ruské tanky evokují jen stíny a zvukový doprovod. A právě zvuk je v tomto snímku velmi důležitý, protože hudba zde zasahuje jako dějotvorný činitel a vybrané hity ze 60. let slouží k dotvoření dobové atmosféry. Díky filmu se písně jako „Trezor“ od Karla Gotta nebo "Slunečný hrob" od kapely Blue Effect dostaly do současného povědomí mladé generace. A to i přes to, že píseň "Slunečný hrob", kterou si s tímto snímkem spousta lidí vybaví, byla za komunismu zakázána, protože jí hudebníci věnovali in memoriam Janu Palachovi.

Děj filmu Pelíšky se odehrává mezi lety 1967 až 1968 a vykresluje, jak obyčejní lidé vnímali zlomový rok 1968. Tedy uvolněné období pražského jara, kdy došlo například k úplnému zrušení cenzury nebo liberalizaci ekonomiky. Liberální reformy pražského jara byly pokusem uvolnit režim a urychlit proces demokratizace. V té době také u mnoha lidí docházelo ke krátkému oživení víry v komunistickou ideologii. Mnoho obyvatel tak předpokládalo, že takzvaný „socialismus s lidskou tváří“ povede k moderní společnosti. Takové politické praktiky se ale nelíbily Sovětskému svazu, který liberální reformy ukončil 21. srpna 1968, kdy do Československa vpadla vojska Varšavské smlouvy. Tím okamžitě skončil „šťastný věk“ budování socialismu a došlo k odstranění reformních komunistů z vedení státu. Chod státu se okamžitě podřídil Sovětskému svazu a došlo k upevnění prosovětské vlády. Tak v Československu začala éra normalizace, která zemi přinesla absolutní nesvobodu na dalších 30 let (ÚSTR 2010b). Smyslem okupace bylo vrátit Sovětskému svazu jeho část, která se začala vymykat kontrole. Ze

sovětského pohledu to byl návrat k normalitě, proto název „normalizace“ (Drda 2011: 9).

Výše uvedený krátký úvod do historického kontextu doby slouží jako vysvětlení, proč Šebek původně podporoval komunistický režim a následně byl rozčarovaný z okupace, kterou bral jako ruskou zradu. Rozhodně také slouží k pochopení rozhodnutí mnoha obyvatel k emigraci. Přestože jde o film, kde i zpívání vánočních koled může být politickou provokací, snímek se nevyrovnává s historickými těžkostmi normalizace. Chce spíše ukázat, že v komunistickém režimu, stejně jako v jakékoliv jiné době, řeší lidé především své každodenní problémy. Avšak i přesto, že se zabývá každodenními starostmi, současným mladým divákům vykresluje historii konce 60. let a upozorňuje na důležitá témata jako kolaborace, emigrace nebo proletářství. Množství hlášek a vtipných scén dokáže navodit pocit odpočinkového a sentimentálního filmu, který je plný nezávazného konverzačního humoru. V kontextu doby, se ale jedná o silný snímek upozorňující na velmi temné období naší historie a nebezpečnost komunistického režimu v přelomovém roce 1968.

Dle Činátla, Pinkase a jejich kolektivu (2014: 16) jsou Pelíšky filmem paměti, který je výrazem historického vědomí a zároveň jej utváří. Argumentují množstvím komentářů z Česko-Slovenské filmové databáze, které považují Pelíšky za nejlepší český film. Důležité je, že většinu uživatelů této databáze tvoří mladší generace, která období normalizace přímo nezažila, ale obecně se shodují na tom, že film pravdivě zachycuje danou dobu. Na druhou stranu, tento film dokáže také zpětně formovat prožitky pamětníků těchto událostí, kteří danou dobu zažili. Dochází tak k utváření a reprodukci kolektivně sdílených představ o naší historii.

Z výše uvedené analýzy vyplývá, že než o politizaci a konstruování historie, šlo tvůrcům filmu především o nostalgické připomenutí normalizační doby, na jejímž pozadí se odehrává všední život obyčejných lidí. Pelíšky sice pracují s konkrétní historickou událostí, avšak ta je ideologicky neutrální a slouží pouze k vykreslení lidských příběhů (Ptáček – Kopal a kol. 2016: 32). Podle Hájka a Vlčka (2011: 71) se jedná o „nahlížení na minulost v komediálním duchu“. Pelíšky se nesnaží o žádné přesné historické výpovědi, ani se nejedná o ideologicky konstruovaný snímek. Díky své oblíbenosti, se

však stal tento ostalgický film ucelenou představou části historie pro mladší generaci, která danou dobu nezažila.

6.2 Občanský průkaz

Film režiséra Ondřeje Trojana (nar. 1959) *Občanský průkaz* natočený v roce 2010, je stejně jako předchozí film *Pelíšky* podle knižní předlohy Petra Šabacha (nar. 1951) a scénáře Petra Jarchovského (nar. 1966). Děj filmu se odehrává v 70. letech v Praze a sleduje příběh čtveřice kamarádů. Jedním z členů party je Václav přezdívaný Popelka. Popelkův otec pracoval jako člen provozu v ČKD, ale po roce 1968 se stal popelářem. Další v partě je Aleš, který velmi rád rýmuje básničky, a jeho otčím je „velké zvíře“ na ministerstvu zemědělství, což Alešovi usnadní jeho další studium. Géníem party je Míťa, hudební virtuóz, kterému nebylo umožněno studovat hudební školu. Jeho rodiče, operní umělci, emigrovali z Československa a on zůstal žít s babičkou v dělnické kolonii a doufá, že ho někdy pustí za rodiči do Ameriky. Dalším členem party a vypravěčem filmu je Petr přezdívaný Žába. Jeho rozbroje s rodiči plynou z toho, že nechápe jejich snahu zapadnout a neupozorňovat na sebe.

Rok 1974 je pro ně zlomovým rokem, kdy končí základní školu a dostávají občanské průkazy. Motiv občanského průkazu je v tomto filmu zásadní. Nejen, že jde o dokument sloužící k legitimaci u Veřejné bezpečnosti, zároveň se jedná o symbol přechodu k dospělosti a protestu proti režimu. Nesouhlas s režimem chlapeci prokazují již u předávání občanských průkazů, kdy bolestivě tisknou ruku jednomu z členů Veřejné bezpečnosti. Nesouhlas s režimem byl také projevený společným natržením stránky 15 v občanském průkazu. Děj filmu pak pokračuje až do doby, kdy mají nastupovat na vojnu a snaží se za každou cenu získat modrou knížku, která osvobozovala od vojenské povinnosti. Kvůli odkladu si chce nechat Václav zlomit ruku. Míťa se snaží onemocnět zápallem plic, ale na následky vážného podchlazení zemře. Petr díky svému otci modrou knížku získá, protože přes známého lékaře je mu v Bohnicích diagnostikovaná diagnóza 307. Aleš se vyhne vojně díky nástupu na vysokou školu, na kterou je přijatý s pomocí jeho otčíma, který pracuje na ministerstvu.

Ve filmu se několikrát objeví téma emigrace. Kvůli kariéře emigrovali rodiče Míti a podaří se to také učitelce Pivoňkové, která po propuštění ze zaměstnání emigruje do Kanady. Emigrovat se snaží také Petrova rodina, což má pro všechny fatální následky, protože jsou chyceni na hranicích Československa. To vyústí ve ztrátu zaměstnání Petrova otce, donuceným podpisem spolupráce s režimem a následným psychickým zhroucením. Díky tomu ale Petr změní na chování svého otce názor a uvědomí si, že jeho otec není zbabělcem a oportunistou, ale hrdinou. Stejně jako Petrova rodina měla dovolenou v Jugoslávii jako záminku k emigraci, mnoho dalších československých obyvatel využilo relativně volného režimu na jugoslávské hranici, a Jugoslávie se tak stala velmi častou tranzitní zemí pro československé emigranty. To se režim snažil omezit udělováním takzvané výjezdní doložky, která omezovala působnost pasu, a jejíž schvalovací proces trval dlouhé týdny (Vojtěchovský – Pelikán 2019: 4). Na druhou stranu těchto represí, kdy mnoho lidí nemohlo vycestovat do zahraničí, aby neemigrovali, donucovala Státní bezpečnost některé nepohodlné obyvatele odejít z Československa, zejména pak signatáře dokumentu Charta 77. Takzvaná akce Asanace vyštvala ze země desítky známých lidí na základě psychického a fyzického týrání (Moderní dějiny 2010).

Dějem se také prolíná fenomén udavačství a ukázka toho, že udavači se našli i v blízkém okolí a mezi kamarády, do kterých by to nikdo neřekl. Ve filmu je takovou nebezpečnou postavou Daniel, syn příslušníka Veřejné bezpečnosti a žalobníček na základní škole. A také Čambura, idol všech místních mániček. Ten dá policii informaci o hromadném výjezdu mániček na koncert The Plastic People of the Universe. Skupina mladých je následně zmlácená Veřejnou bezpečností v podchodu nádraží. Filmová scéna je inspirovaná skutečným zásahem Státní bezpečnosti na koncertě skupiny The Plastic People of the Universe v Rudolfově. Zásah a následný soudní proces měl být exemplární výstrahou, aby se podobné akce nepovolených kapel už nikdy neopakovaly. Naopak však došlo ke sjednocení odpůrců režimu, které nepřímo iniciovalo vznik Charty 77 (Paměť národa 2021). Takzvaná subkultura mániček je ve filmu symbolizovaná nejen Petrovým pončem, ale také dlouhými vlasy, nošením džínů a posloucháním rockové muziky, především tajně dovezené ze Západu, jako Led Zeppelin, Black Sabbath nebo Janis Joplin. Máničky svým vzhledem a životní filozofií veřejně demonstrovali svou

duševní svobodu a protest proti komunistickému režimu. Tehdejší režim vnímal máničky jako ideologicky pokřivené a vystupoval vůči nim velmi nepřátelsky a represivně. Mnoho mániček pořádalo neoficiální koncerty, jako například výše zmínění The Plastic People of the Universe. Tato subkultura se také podílela na založení českého undergroundu a různých disidentských aktivitách (Pixová 2013: 325-326).

Stejně jako v Pelíškách je i zde velmi důležitý motiv rodiny a zobrazení každodennosti. Mezi další ostalgické prvky filmu patří výrazně zbarvená kamera a dobová stylizace postav. Ale také karikování záporných postav, příkladem může být major Pačes, který ve vysoké funkci u Veřejné bezpečnosti neumí číst a psát. Připomenutý je tuzex, mléko v sáčku nebo fronta na maso a spousta dalších ostalgických symbolů. Ostalgickou rovinu v tomto filmu však ruší kritické nahlížení minulosti, kdy se hlavní postavy dostávají do přímého střetu s režimem, což je patrné ve scéně, kdy Václavův bratr referuje o šikaně na vojně (Ptáček – Kopal a kol. 2016: 35).

Petrův otec vystihuje nastíněnou dobu normalizace větou: „Co tím změníš, že budeš provokovat? Takových jsou plný kotelny a doly...“. 70. léta byla dobou nejtuzší normalizace. Političtí nepřátelé režimu byli propouštěni ze zaměstnání a vězněni. Dopad to mělo i na jejich rodinu, protože jejich děti nemohly studovat. Čistky ve straně a ve společnosti a obnovení politických procesů zásadně přispěly k tomu, že se většina společnosti postupně přestala zajímat o veřejné záležitosti. Život obyvatel se přeorientoval z veřejného do soukromého nepolitického prostoru. Opět nastoupila stranou řízená cenzura, která diktovala, co mají lidé sledovat v televizi a co smí poslouchat za hudbu. Centrálně řízená ekonomika přispěla k oblibě tuzexového zboží a bony se staly druhou měnou, což dalo vzniknout šedé ekonomice (Post Bellum 2017).

Ve filmu jde především o střet generací a vykreslení klasických problémů všech dospívajících. To se odehrává v době nejtuzší normalizace, která zde ovšem neslouží jen jako podkreslení všedních problémů, ale vážně zasahuje do děje. Podle Hájka a Vlčka (2011: 71) se snímek Občanský průkaz přímo potýká s komunistickou minulostí a ukazuje „skutečnou tvář života za totality“. Tvůrci filmu připomínají reálné historické momenty 70. let, například zásah na fanoušky The Plastic People of the Universe nebo vrácení z československých hranic při pokusu o emigraci s fatálními následky pro celou

rodinu. Avšak nesnaží se o jednostranné politické ani ideologické zaměření. Ačkoliv je i tento snímek ovlivněn subjektivními názory a postoji tvůrců filmu, nejedná se zde o záměrné zkreslování historických faktů ani propagandu. Občanský průkaz se snaží o reflektování období normalizace z pohledu mladé generace. Normalizace zde není jen pozadím pro vykreslení všedního příběhu, ale postavy jsou zde přímo konfrontovány s komunistickým režimem a jeho restrikcemi. A přesto, že právě přímý střet postav s režimem je neobvyklý pro ostalgiu, karikováním některých postav a celkové stylizaci filmu lze potvrdit, že se jedná o ostalgický film.

6.3 Pupendo

Stejně jako dva předchozí filmy je také Pupendo natočené na motivy knihy Petra Šabacha (nar. 1951) a zaměřuje se na poslední období normalizace. Režisérem Pupenda je Jan Hřebejk (nar. 1967) a scénáristou Petr Jarchovský (nar. 1966). Pupendo se odehrává v 80. letech a zaměřuje se na osudy dvou rodin, které se snaží přežít v dusné atmosféře tehdejšího režimu. Sochař Bedřich Mára, kterého režim vehnal do existenční pasti, žije se svou ženou Alenou a dětmi v malém činžovním bytě. Mára musel před lety z politických důvodů opustit místo vedoucího ateliéru ve Výtvarné Akademii. V 80. letech má zakázáno oficiálně vystavovat své umění a živí se vytvářením keramických kýchčů. Je hrdý na své pevné morální hodnoty, ale nemožnost umělecké realizace ho vnitřně ubíjí.

Přesto je pro něj nejdůležitější vnitřní svoboda. Doma má vyvěšené plakáty Franka Zappy, Johna Lennona a Yoko Ono a notuje si „Good Morning Sunshine“, což je skladba z Formanových Vlasů. To vše vykresluje jeho bohémský a prozápadně laděný přístup k životu. Na dveřích má křídou napsaný vzkaz od umělce Jaroslava Róny. Tomu bylo na rozdíl od Máry povoleno krátce vycestovat do Spojených států, protože se ve druhé polovině 80. let dostal jako asistent profesora a poté jako hostující umělec na americkou sklářskou školu (Róna nedat.) Opakem Márovy rodiny je rodina politicky angažovaného ředitele školy Míly Břečky, který se kvůli svému prospěchu a výhodám, které režim nabízí, snaží jít s davem. Své prorežimní chování a vstup do komunistické

strany odůvodňuje Břečka názorem, že „není komouš jako komouš, někdo tam vstoupí, aby to změkčoval zevnitř“. Jeho žena Magda, bývalá spolužačka Máry, pracuje jako funkcionářka uměleckého svazu.

Mára se spřátelí s disidentským kunsthistorikem Fáberou, který mu domluví oficiální práci. Tato snaha postav zapojit se, ale nezadat si s komunistickým režimem, je pointou celého filmu. Mára má vytvořit jarní mozaiku jako neideologický motiv v místní škole. Další prací je ovšem socha Maršála Rybalka, kterou si má Mára odůvodnit jako sochu hrdiny a osvoboditele z roku 1945. Maršál Pavel Semjonovič Rybalko byl sovětský vojevůdce a velitel 3. gardové tankové armády, která jako první dorazila v květnu 1945 do Prahy (Zeman 2015: 71). Přijmout nabídku díla, které je v souladu s oficiálním režimem je pro Máru velká výzva, ale rozhodne se sochu zhotovit, přestože je pro něj morálně těžko obhajitelné tvořit sice krásné umělecké dílo, které ale bude využité pro politické účely. Podle Katherine Verdery (1999: 5) socha představuje znesmrtelnění dané osoby a po jejím vystavení se stane místem paměti, které může sloužit k reinterpretaci a politizaci historie a mít tak značně konfliktní potenciál. Stejně tak socha Rybalka v tomto filmu zobrazuje symbol oficiální ideologie tehdejšího režimu.

Normalizační dílo mělo především probouzet revoluční sílu, vyvolávat lásku k rodné zemi a vzbuzovat hrdost na vlastní dějiny. I tak svobodné povolání jako být umělcem, se snažil komunistický režim řídit a organizovat (ÚSTR 2010a). Právě inteligence a především umělci prožívali tíživou atmosféru normalizace nejhůř, protože jim režim znemožňoval tvořit a rozvíjet se. Skutečností zůstává, že příslušníci nižší třídy z řad dělnictva, nepocítovali tak citelně nedostatek intelektuální svobody a nemožnost svobodně se vyjádřit. Režimu pak bylo celkem lhostejné, jak se o něm vyjadřovali v soukromí. Proto nebyla nižší třída většinou nijak perzekuována a opozice se rekrutovala především z řad inteligence. V zásadě i dnes platí, že obyvatelstvo se mobilizuje, až když se ho události nějakým způsobem dotýkají (Rychlík 2015: 34).

Fábera je v Československu zapomenutou existencí, avšak píše pro zahraniční odborný časopis. Napíše článek o Márovi, který poté cituje rádio Hlas Ameriky. Tuto rozhlasovou stanici oficiálně provozovala a financovala vláda Spojených států a byla protiváhou propagandistických stanic. Hlas Ameriky často vysílal o dění

v Československu a stal se tak cenným zdrojem informací necenzurovaných komunistickým aparátem. Komunistická vláda se snažila toto vysílání rušit, protože se ve vysílání objevovaly informace o československých disidentech, soudních procesech s politickými vězni nebo o Chartě 77 (Bardová 2022). Mára je v rozhlasovém medailonku vykreslený jako režimem neuznaný umělec a Magda Břečková jako umělkyně lobbující za odstavené umělce. Důsledkem tohoto vysílání je, že Břečkovi nedostanou výjezdní doložku k moři a Márovi přijdou o práci na keramických kýchách. Magda s Fáberou poté domluví Márovi práci na soše Franze Kafky pro uměleckou nadaci v Západním Berlíně. Přestože Mára zahraniční zakázku získá, má zákaz vycestovat do zahraničí.

Ostalgii stejně jako v předešlých dvou filmech potvrzuje barevné ladění kamery, hudební podkres, rekvizity dobové kostýmy a také konkrétní historické období, které představuje kulisu pro malé lidské příběhy jednotlivců (Ptáček – Kopal a kol. 2016: 9). Ostalgie se v Pupendu projevuje také jasným oddělením soukromé a veřejné sféry. Bezpečné útočiště před režimem je například Máraův ateliér, kde vyhraje hádku se zaměstnankyní pojišťovny. Do soukromé sféry se totalitní moc neodváží, a když ano, tak prohraje. To je zřetelné ve scéně voleb, kdy se nikdo z komise neodváží překročit práh Márova bytu (Ptáček – Kopal a kol. 2016: 37). Scéna voleb, kdy Márovi odmítají volit, navíc odráží reálnou nechuť občanů tehdejší doby chodit k volbám. Do urny se totiž házely lístky s jednotnou kandidátkou Národní fronty, na níž byly pouze režimem povolené strany. Přestože byly volby nepovinné, postoj režimu byl jiný a volební účast bývala téměř stoprocentní (Perknerová 2019).

Důležitým motivem je stejně jako v předešlých filmech rodina a bezpečí domova. Ústřední dějovou linkou filmu jsou problémy dospělých, kteří se snaží přežít v dusném prostředí komunistického režimu. Generace jejich dětí rezignovaně přijímá režim, na který jsou zvyklí a doufá v nějakou změnu. Jejich největším snem je cesta k moři. Scéna ve škole, kdy Matěj Mára popisuje, jak inženýři ze Sovětského svazu vynalezli betonové lodě, nerespektuje dobový kontext. Problémem je, že tvůrci filmu se spíše snažili o komediální vyznění scény, než o její historickou obraznost. Spolužákova reakce, že betonové lodě jsou nesmysl, a následná odpověď učitelky, že když je to aktualita ze

sovětského deníku Pravda, tak to musí být pravda, je spíše vtipnou hláškou, než historickým vykreslením školní výuky. Žáci ve filmové scéně skáčou učitelce do řeči, mluví vulgárně a povídají si mezi sebou. Praxe vyučování však byla v 80. letech odlišná, kladl se důraz na kázeň a běžné byly i fyzické tresty (Činátl – Pinkas a kol. 2014: 118).

V 80. letech Československo stále filtrovalo přísun informací ze Západu. Režim kontroloval překlady a vydávání knih, rušil zahraniční rádiové vysílání a stále omezoval svobodné cestování obyvatel. Tím došlo k silnému uzavření společnosti a následnému zaostávání vůči Západu, a to ve všech sférách života. Došlo k absolutní strnulosti režimu, který se nijak nevyvíjel. Podíl na tom měla vládnoucí strana, která byla jasnou ukázkou gerontokratizace. Narůstaly požadavky na reformy ze strany disidentů a opozičních skupin, kde hlavní roli hrála Charta 77, která nejvíce narušila stabilitu normalizačního režimu. Také byly vytvořené další opoziční iniciativy jako Výbor na obranu nespravedlivě stíhaných nebo Polsko-československá solidarita. Velké naděje vyvolal v československé společnosti nástup nového generálního tajemníka sovětských komunistů Michaila Gorbačova v roce 1985, jehož politika nastartovala v Sovětském svazu liberalizaci. Politické změny pak vyvrcholily v Československu roce 1989 sametovou revolucí (Kopeček 2010: 10-22).

Podle Hájka a Vlčka (2011: 71) je Pupendo stejně jako Pelíšky ideologicky neutrálním snímkem, který vystihuje „laskavost, smířlivost a blahosklonnost k životu za totality“. Oproti Pelíškům se však v Pupendu tvůrci filmu snaží poukázat na morální prohnitost celé společnosti. Divák má možnost utvořit si názor o postojích k totalitnímu režimu i u malých epizodních postav, přestože žádný z politických postojů jednotlivých postav se ve filmu neprojevuje jednostranně a není hodnocený (Ptáček – Kopal a kol. 2016: 41). Komediózně laděný film se tak vyznačuje výraznými ostalgickými prvky při konstrukci zidealizovaného každodenního života, režim je zde však vylíčený velmi zřetelně jako zločinný (Ptáček – Kopal a kol. 2016: 79).

6.4 Báječná léta pod psa

Báječná léta pod psa natočil v roce 1997 režisér Petr Nikolaev (nar. 1957) podle knižní předlohy Michala Viewegha (nar. 1962). Film se odehrává mezi lety 1962 až 1990 a reflektuje tak osud rodiny před srpnovou okupací, následnou sovětskou invazí, dlouhá léta komunistické normalizace, až po listopadové události v roce 1989. Děj filmu se zaměřuje na osud rodiny Vítků, kterým se v roce 1962 narodí geniální syn Kvido. Název filmu odkazuje na Kvidovo dětství a dospívání, které probíhalo v 70. a 80. letech. Dodatek pod psa pak vykresluje atmosféru tehdejší doby. Jelikož se jedná o autobiografii spisovatele Michala Viewegha, daná doba je popsána podle jeho vzpomínek.

Srpnová okupace v roce 1968 je vyobrazená stejně jako ve filmu Pelíšky pouze stíny a zvuky tanků. Zde slouží zlomová historická událost jako pozadí pro všední lidské problémy, kdy Kvido se svým dědou chodí na začátku okupace po Praze vylepovat plakáty o ztrátě andulek. Rodina se informace o okupaci dozvídá z rozhlasu, který informuje o dění na Vinohradské třídě. V Československém rozhlasu proběhlo první informování o okupaci už 21.8.1968, kdy zazněla část prohlášení ÚV KSČ, který odsuzoval akt narušení Československých hranic vojsky Varšavské smlouvy jako protiprávní. Ubránit Československý rozhlas bylo pro novináře naprosto klíčové, aby mohli zůstat ve spojení s obyvateli, a aby cizí vojáci nemohli rozhlas ovládnout. Došlo k násilnému boji civilistů s okupačními vojsky, který proběhl před budovou Rozhlasu. A ačkoli vojáci obsadili studio na Vinohradské, novináři si zajistili pohotovostní pracoviště v jiných částech Prahy, ze kterých vysílali. Boj o Rozhlas na Vinohradské třídě se tak stal symbolem odporu proti okupaci (Škoulová 2018).

Krátce po srpnové okupaci se Vítkovi přestěhují z Prahy do malého městečka na Sázavu, aby se ukryli před nátlakem režimu. Nedaří se jim ale zapadnout mezi místní obyvatele, protože Kvidův otec se odmítá politicky angažovat. Jejich neangažovanost je nepřijatelná hlavně pro komunistu Šperka, což je šéf Kvidova otce. Díky tomu mají i špatné bydlení. Celou situaci zachrání geniální Kvido, díky jehož talentu k recitování si ho oblíbí soudružka Šperková. Ta jim následně zařídí lepší bydlení, samozřejmě výměnou za angažování se formou vyvěšování vlajek a hraní fotbalu. Přestože na fotbal

nemá Kvidův otec talent, důležité je „být na očích“. Díky tomu může následně vycestovat pracovně do Londýna.

Když jsou Vítkovi na návštěvě u místního dramatika a disidenta Holuba, se kterým kdysi Kvidova matka pracovala v divadle, jsou přistiženi Šperkem a Veřejnou bezpečností. Dramatik Holub má představit spisovatele a signatáře Charty 77 Pavla Kohouta, který byl za kritiku režimu v roce 1979 donucen emigrovat (Paměť národa nedat.). Šperk si návštěvu u místního disidenta vyloží jako politickou provokaci a i přes vysoké vzdělání Kvidova otce ho sesadí na pozici vrátného. Na této scéně lze demonstrovat vpády politiky do každodenního života obyčejných lidí. Lidé mohli být trestáni za to, s kým se scházeli ve svém volném čase. Pohovor, který kvůli této návštěvě vedl Šperk s Kvidovým otcem nepředstavuje historickou rekonstrukci reálného rozhovoru mezi nadřízeným a podřízeným v té době. Dobová realita je zkrácená už tím, že se jedná o komedii, ale také kvůli vstřícnosti k divákovi. Historičtí aktéři totiž znali pravidla, takže rozhovor by byl kratší a bez vysvětlování okolností (Činátl – Pinkas a kol. 2014: 228). Protože bylo přátelství s disidentem pro režim nepřijatelné, je Kvidův otec po Holubově návštěvě předvolán k výslechu. Důsledkem nátlaku ze strany režimu u Kvidova otce propukne paranoia, že je hlídáný systémem a začne si doma vyrábět rakev. Po pádu komunistického režimu však znovu získá chuť do života.

Polistopadová atmosféra je ve filmu vykreslena proslovem v obecním veřejném rozhlase, který informuje o konání prvních svobodných demokratických voleb po 44 letech. Tuto scénu glosuje komunista Šperk hláškou: „Celý město žije volbama a vy zase nic. To jsme se na ně načekali. První demokratický...“. Nejtím k volbám byl za komunismu silný projev protestu, ve svobodných volbách jde však o rozhodnutí každého občana bez jakéhokoli nátlaku nebo zstrašování. První svobodné parlamentní volby po sametové revoluci proběhly v létě roku 1990 referendem a měly velmi vysokou voličskou účast. K urnám přišlo více než 96 procent oprávněných voličů a ti rozhodli o jednoznačném vítězství Občanského fóra v Česku a Veřejnosti proti násilí na Slovensku. Volby byly spíše referendem o přechodu k demokracii než soubojem politických programů. Překvapivé však bylo, že komunisté se stali druhou nejsilnější stranou v českém parlamentu (Strašíková 2010).

Jedná se o snímek vykazující sentimentální pohled na každodennost v komunistickém státě. Ostalgie je ve snímku zřejmá, stejně jako v předchozích snímcích, vyobrazením malých lidských příběhů na pozadí zlomových historických událostí (Ptáček – Kopal a kol. 2016: 9). Stejně je také odlišení veřejné a soukromé sféry, kde je důležité rodinné zázemí a bezpečí domova. Ostalgické prvky značí typické barevné ladění kamery, dekorace, rekvizity a kostýmy. Podle Hájka a Vlčka (2011: 72) je dalším ostalgickým prvkem karikování záporné postavy. Takovou postavu ztvárňuje v *Báječných letech pod psa* komunista Šperk, který se nechá snadno ovlivňovat manželkou.

Během celého období normalizace se měnily politické a společenské podmínky a jednotlivé dekády normalizace se od sebe lišily. Stejně se k těmto změnám snažili přistupovat i tvůrci filmu, kteří rozdělili snímek do tří částí, které propojuje Kvidova rodina. Liberálnější 60. léta jsou vykreslená ve slunných pražských ulicích a zakládáním rodiny. 70. léta pak ukazují na politické problémy rodiny a děj se odehrává v chladném a zimním počasí, který značí tuhé období normalizace. 80. léta jsou zobrazená uzavíráním se před okolním světem a režimem do soukromí, kdy komunistický režim zbavil Kvidova otce zaměstnání i zdravého rozumu (Ptáček – Kopal a kol. 2016: 39). Pád komunistického režimu už je zase vyobrazený ve slunném létě. Podle Činátla, Pinkase a jejich kolektivu (2014: 228) představují *Báječná léta pod psa* popkulturní vizi minulosti, která je zjednodušeně upravená pro současné diváky. I tak se ale dotýká témat, která přesahují žánr komediálního převyprávění dobové skutečnosti.

7 Diskuze

Z analýzy vyplynulo, že ve vybraných ostalgických filmech není účelově nakládáno s minulostí a historie zde není uměle vykonstruovaná pro jiné účely. Výsledky analýzy se shodují také s názorem Zdeňka Holého (2011), že tyto čtyři analyzované snímky jsou spíše sentimentální retro filmy vracející se do minulosti, které se nesnaží o přesné přiblížení historie. Vytvoření ostalgických snímků je úmyslem tvůrců. Spíše se jedná o snahu předat divákům nějaký silný vzkaz, morálnítu nebo poučení z historie, než přesně konstruovat historii. Z výsledků analýzy také vyplynulo, že zkoumání historie z hlediska filmu má smysl, protože film může pomoci divákům lépe porozumět historickým událostem naší minulosti, které ovlivnily naši současnost, například období normalizace. Dle Činátla, Pinkase a jejich kolektivu (2014: 6) je film vizuální médium schopné divákovi danou minulost evokovat, protože „současná historická kultura je do značné míry filmová. I podle empirických výzkumů představuje film médium, které zásadním způsobem utváří historické vědomí současné společnosti.“

K výše zmíněnému výsledku jsem v této práci došla na základě zodpovězení tří výzkumných otázek. K jejich zodpovězení mi pomohl stanovený metodologický rámec a jeho jednotlivé body rozdělené do dvou okruhů. Moje první výzkumná otázka odpovídá na to, jak analyzované filmy popisují historické období normalizace. Z předchozí analýzy vyplývá, že období normalizace bylo ve všech čtyřech filmech interpretováno podobně. Snímky popisovaly, jak byl režim k občanům nepřátelský, nárokoval si jejich loajalitu, vydíral a šikanoval je, choval se represivně a nesvobodně. Snímky zobrazovaly, jak se vládnoucí komunistická strana snažila vnucovat lidem svou ideologii ve všech sférách jejich života, kdy bylo žádoucí angažovat se i ve svém volném čase, nejen v zaměstnání.

Každý z filmů akcentoval některé aspekty dané doby více, jiný méně. Například Pelíšky se zaměřovaly na události roku 1968 a jaký dopad měla na postavy okupace a následná změna režimu. Film poukazoval především na morální dilema, zda zůstat v Československu nebo emigrovat. Občanský průkaz akcentoval 70. léta a nejtuzší období normalizace pohledem mladé generace. Zaměřoval se na subkulturu mániček, která byla v přímém střetu s komunistickým režimem a také často akcentoval téma

emigrace. Film *Pupendo* se odehrává v 80. letech a snažil se poukázat na morální prohnalost celé společnosti, kde bylo jasně vykreslené rozdělení společnosti na dvě části. Jedna část, která spolupracovala s režimem a profitovala z něj a druhá část, která nespolupracovala a částečně rezignovala na lepší budoucnost. Snímek *Báječná léta pod psa* akcentoval celé období normalizace a vykresloval, jaký dopad měl postupně vzrůstající tlak režimu na hlavní postavu. Všechny filmy měly také společné aspekty, jako upozorňování na rozdíl Východu a Západu nebo střet generací, kdy děti nechápou jednání svých rodičů.

Druhá výzkumná otázka se zaměřuje na jednotlivé postavy a jejich sociální vazby. Snímky vyobrazovaly polarizovanou společnost, kdy na jedné straně byli lidé, kteří dokázali s režimem vyjít a přizpůsobit se. Na druhé straně byli lidé, kteří s režimem nesouhlasili, a buď s ním dokázali za cenu velkých represí bojovat a nebo s vědomím nespravedlnosti režim tolerovali. To vedlo k uzavírání se do soukromé sféry, kde byl domov symbolem bezpečí. Polarizovaná společnost a důležitost rodiny byla zřejmá v každém z analyzovaných snímků. *Pelíšky* vystihuje důležité propojení dvou politicky zcela odlišných rodin. *Občanský průkaz* se zaměřoval na střet mezi mladší a starší generací. *Pupendo* pak akcentovalo rozdíl mezi angažovanou a neangažovanou rodinou a *Báječná léta pod psa* vykreslily, jaký dopad mělo pro rodinu přátelství s disidentem. Pro všechny snímky je společné karikování záporných postav a také, že hlavní postavy nezasahují do významných historických událostí. Z ostalgických prvků jsou společným aspektem do detailu vyladěné kostýmy postav a rekvizity.

Třetí výzkumná otázka zkoumá, zda je v daných filmových dílech období normalizace instrumentalizované, například s cílem delegitimizovat minulý režim nebo ho naopak přikrášlovat. Instrumentální politizace dějin je o účelovém nakládání s minulostí, kdy vhodně interpretovaná minulost může legitimizovat současnost i budoucnost. Přetvořenou a manipulativně interpretovanou historii často využívají politici k ospravedlnění svých politických rozhodnutí před společností. Pokud by tedy v současných filmových dílech docházelo k umělému konstruování historických faktů, mohlo by to mít dopad na aktuální politické rozhodování společnosti.

Ve všech snímcích je komunistický režim vykreslený jako zločinný, avšak z analýzy vyplývá, že v těchto filmech nedochází k záměrnému zkreslování historických faktů. Snímky také nepracují s žádnými ideologickými symboly, které by mohly být využívány k propagaci politické ideologie. Při srovnání analyzovaných filmů s literaturou vyplynulo, že některé scény jsou v kontextu komediálního žánru smyšlené a neodpovídají skutečnosti (například diskuze v Pupendu o betonových lodích). To však nemá vliv na celkové vyznění filmového díla. Historie tak není v těchto filmech konstruována k politickým účelům. Jelikož se jedná se o ostalgické snímky, normalizace zde tvoří pouze kulisu příběhu. Všechny analyzované snímky mají společný soubor stylových a narativních prvků, které ostalgiu potvrzují. Jedná se o kritické nahlížení na minulost, karikování záporných postav, využití rekvizit a kostýmů a v žádném z vybraných snímků postavy přímo nezasahují do významných historických událostí.

8 Závěr

Cílem této bakalářské práce je poskytnout interpretaci způsobu, kterým dochází ve vybraných současných filmových dílech k instrumentalizaci odkazu období normalizace. Výsledky ukazují, že ve vybraných filmech není účelové nakládáno s minulostí a historie zde není uměle vykonstruovaná pro jiné účely. Analyzované snímky jsou ideologicky neutrální, přestože zde tvůrci vykreslují komunistický režim jako nesvobodný a represivní. Jedná se o ostalgické snímky, které spíše reflektují způsob, jak na svou historii společnost vzpomíná, avšak nejedná se o úmyslné konstruování historie.

K těmto výsledkům práce došla na základě metodologického rámce, a také díky narativní analýze, která přiblížila společné prvky daných filmových děl. Pro porovnání pohledu tvůrců na danou dobu a reálných historických událostí jsem využila literaturu především od historiků Mgr. Jaroslava Pinkase, Ph.D., doc. Kamila Činátla, Ph.D. a také Mgr. Petra Kopala, Ph.D. z Ústavu pro studium totalitních režimů, kteří se dlouhodobě zaměřují na problematiku propojení historie a kinematografie.

Autoři knih i tvůrci filmů jsou lidé, kteří období normalizace zažili a akcentovali tak své vzpomínky do daného filmového díla. V této oblasti by bylo zajímavé zjistit, jak by období normalizace reflektovala mladší generace, která v normalizaci nežila a dané období zná jen zprostředkovaně. Dosud žádný kultovní film od mladší generace dle kritérií zmíněných výše nevznikl. Konstruovaná historie by tak v těchto filmových dílech mohla být zkreslená neúmyslně. Navazujícím výzkumem k této práci by mohlo být porovnávání více filmových děl od různých tvůrců, která se zaměřují na stejné období normalizace.

9 Seznam použitých zdrojů

Bardová, Kristýna (2022). Hlas Ameriky o bojích na frontě, před komunistickými soudy i na ledě NHL. *Paměť národa*. 1.2.2022 (<https://www.pametnaroda.cz/cs/magazin/pribehy/hlas-ameriky-o-bojich-na-fronte-pred-komunistickymi-soudy-i-na-lede-nhl>, 31.3.2023).

Burda, František (2022). *Propaganda ve filmu* (Hradec Králové: nakladatelství Univerzity Hradec Králové Gaudeamus).

Činátl Kamil – Pinkas, Jaroslav a kol. (2014). *Dějiny ve filmu: Film ve výuce dějepisu* (Praha: Ústav pro studium totalitních režimů).

Drda, Adam (2011). *Naše normalizace* (Praha: nakladatelství Člověk v tísní).

Drulák, Petr (2009). *Metafory studené války: interpretace politického fenoménu* (Praha: Portál).

Franc, Martin (2008). Ostalgie v Čechách. In: Gjuričová, Adéla – Kopeček, Michal eds., *Kapitoly z dějin české demokracie po roce 1989* (Praha: Paseka), s. 193-216.

Giddens, Anthony (1999). *Sociologie* (Praha: Argo).

Hájek, Martin – Havlík, Martin a kol. (2012). Narativní analýza v sociologickém výzkumu: přístupy a jednotící rámec. *Sociologický Časopis / Czech Sociological Review* 48 (2), s. 199-223.

Hájek, Matouš – Vlček, Matěj (2011) Špatná paměť a bohaté vzpomínky. *Cinepur* 18 (78), s. 70-73.

Halbwachs, Maurice (2010). *Kolektivní paměť* (Praha: SLON).

Hobsbawm, Eric – Ranger, Terence (2012). *The invention of tradition* (Cambridge: Cambridge University Press).

Holý, Ladislav (2010). Malý český člověk a skvělý český národ: Národní identita a postkomunistická transformace společnosti (Praha: Sociologické nakladatelství SLON).

Holý, Zdeněk (2011). Osmdesát dopisů / Estetická krása plahočení. *Cinepur*. 25.4.2011 (<http://cinepur.cz/article.php?article=2047>, 2.4.2023).

- Honsová, Karolína (2013). Propaganda – představení fenoménu. *Moderní dějiny.cz*. 16.5.2013 (<https://www.moderni-dejiny.cz/clanek/propaganda-predstaveni-fenomenu/>, 2.3.2023).
- Hroch, Miroslav (2009). *Národy nejsou dílem náhody. Příčiny a předpoklady utváření moderních evropských národů* (Praha: Sociologické nakladatelství SLON).
- Hudec, Zdeněk (2004). Estetický historismus. *Illuminace* 16 (1), s. 21-41.
- Jowett, Garth S. – O'Donnell, Victoria (2018). *Propaganda & persuasion* (California: Sage Publications).
- Kopal, Petr (2013). Jaká normalizace? Několik poznámek o (ne) normalizaci filmové a televizní tvorby. *Paměť a dějiny* 7 (03), s. 127-134.
- Kopal, Petr (2014). *Film a dějiny 4. Normalizace* (Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů).
- Kopeček, Lubomír (2010). *Éra nevinnosti. Česká politika 1989-1997* (Brno: Barrister & Principal).
- Krčál, Petr – Naxera, Vladimír (2011). Veřejné akce jako divadelní představení. *Středoevropské politické studie* 13 (1), s. 1–23.
- Košťálová, Petra (2012). *Stereotypní obrazy a etnické mýty. Kulturní identita Arménie* (Praha: SLON).
- Landsberg, Alison (2004). *Prosthetic memory: The transformation of American remembrance in the age of mass culture* (New York: Columbia University Press).
- Moderní dějiny (2010). *Akce zpěvák* (<https://www.moderni-dejiny.cz/clanek/akce-zpevak/>, 26.3.2023).
- Naxera, Vladimír – Krčál, Petr (2016). Obrazy ne-bezpečnosti v projevech slovenských politiků. *Politics in Central Europe* 12 (1S), s. 49-61.
- Nelson, Richard Alan (1996). *A Chronology and Glossary of Propaganda in the United States* (Westport: Greenwood Press).

Paměť národa (nedat.). *Pavel Kohout* (<https://www.pametnaroda.cz/cs/kohout-pavel-1928>, 30.3.2023).

Paměť národa (2021). Policejní brutalita v Českých Budějovicích šokovala „máničky“ i přihlížející (<https://www.pametnaroda.cz/cs/magazin/stalo-se/policejni-brutalita-v-ceskych-budejovicich-sokovala-manicky-i-prihlizejici>, 26.3.2023).

Perknerová, Kateřina (2019). Volby za minulého režimu povinné nebyly. Ale jen na papíře. *deník.cz*. 10.10.2019 (<https://www.denik.cz/listopad-89-politika/volby-za-minuleho-rezimu-povinne-nebyly-ale-jen-na-papire-20191009.html>, 2.4.2023).

Pixová, Michaela (2013). Alternative Culture in a Socialist City: Punkers and Long-haired People in Prague in the 1980s'. *Český lid* 100 (3), s. 321-340.

Post Bellum (2017). *Život v normalizaci* (<https://www.myjsmetonevzdali.cz/temata/normalizace-a-disent/zivot-v-normalizaci/>, 26.3.2023).

Ptáček, Luboš – Kopal, Petr a kol. (2016). *Film a dějiny 6. Postkomunismus. Proměny českého historického filmu po roce 1989* (Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů).

Randák, Jan (2008). Historie v současném i budoucím veřejném prostoru- úvahy o dějinách a paměti. *Forum Historiae*, 2 (1), s. 14–22.

Róna, Jaroslav (nedat.) *Curriculum vitae* (<https://www.artlist.cz/jaroslav-rona-883/>, 30.3.2023).

Rychlík, Jan (2015). Každodennost v Československu v období tzv. normalizace. In: Pažout, Jaroslav ed., *Každodenní život v Československu 1945/48–1989* (Praha: Ústav pro studium totalitních režimů), s. 34-47.

Stern, Silke (2011). Československá emigrace v letech 1968-1969- Rakousko jako první azylová země emigrantů. *Moderní dějiny.cz*. 15.5.2011 (<https://www.moderni-dejiny.cz/clanek/ceskoslovenska-emigrace-v-letech-1968-1969-rakousko-jako-prvni-azylova-zeme-emigrantu/>, 25.3.2023).

Strašíková, Lucie (2010). První svobodné volby si nechal ujít málokdo. *Česká televize*. 6.6.2010 (<https://ct24.ceskatelevize.cz/domaci/1337864-prvni-svobodne-volby-si-nechal-ujit-malokdo>, 2.4.2023).

Šaradín, Pavel (2001). *Historické proměny pojmu ideologie* (Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury).

Škoulová, Tereza (2018). Vinohradská třída v srpnu '68 a boj o vysílání rozhlasu. Cizí vojáci měli ovládnout informační kanály. *Český rozhlas*. 9.8.2018 (<https://radiozurnal.rozhlas.cz/vinohradska-trida-v-srpnu-68-a-boj-o-vysilani-rozhlasu-cizi-vojaci-meli-7584803>, 2.4.2023).

Šťastná, Barbora (2023). „U tebe nejsem žádná ‚souška‘.“ Učitelé v době normalizace. *Paměť národa*. 2.3.2023 (<https://www.pametnaroda.cz/cs/magazin/pribehy/u-tebe-nejsem-zadna-souska-ucitele-v-dobe-normalizace>, 27.3.2023).

Šubrt, Jiří – Pfeiferová, Štěpánka (2017). Kolektivní paměť jako předmět historicko-sociologického bádání. *Historická sociologie* 2 (1), s. 9-29.

Todorov, Tzvetan (1998). Paměť před historií. In: *Antologie francouzských společenských věd: Politika paměti*. Cahiers du Cefres 13, s. 33-46.

ÚSTR (2010a). *Kultura a politika* (<https://www.ustrcr.cz/uvod/cesta-k-listopadu-1989/kultura-a-politika/>, 30.3.2023).

ÚSTR (2010b). *Stín osmašedesátého* (<https://www.ustrcr.cz/uvod/cesta-k-listopadu-1989/stin-osmasedesateho/>, 23.3.2023).

Vojtěchovský, Ondřej – Pelikán, Jan (2019). Z dovolené do emigrace. Jugoslávie jako tranzitní země pro československé emigranty v období normalizace. *Paměť a dějiny* 13 (02), s. 3-13.

Verdery, Katherine (1999). *The political lives of dead bodies: Reburial and postsocialist change* (New York: Columbia University Press).

Welch, David (2013). *Propaganda: Power and Persuasion* (London: British Library).

Zeman, Pavel (2015). Pražský hrad v květnu 1945. Svědectví o průběhu Pražského povstání. *Paměť a dějiny* 9 (02), s. 67-76.

10 Resumé

This bachelor thesis deals with the instrumental politicization of history in selected movies. Using the other words, whether the selected movies are used to legitimize the political order and promote a particular view of the past. The analysis of the selected Czech movies „Pelíšky“, „Občanský průkaz“, „Pupendo“ and „Báječná léta pod psa“ shows that historical facts are not deliberately manipulated and movie events are not artificially constructed for other purposes. The thesis uses a methodological framework where it compares the construction of history in the films with the objective historical depiction of the normalization period. The common elements of selected movies are brought closer by narrative analysis, which provides a deeper understanding of how the authors of the films constructed history. Selected movies offer a nostalgic view of the past rather than an accurate depiction of historical events. At the same time, the results show that exploring history through the lens of film makes sense, as it can help audience to better understand historical events and their impact on the present.

Keywords: instrumental politicization of history, propaganda, cinematography, movies