

SYNOVÉ A DCERY JAKUBA SKLÁŘE: DOMINANTNÍ A REZISTENTNÍ VÝZNAMY TELEVIZNÍ POPULÁRNÍ FIKCE VE DRUHÉ POLOVINĚ 80. LET¹

// **Synové a dcery Jakuba skláře: Dominant and Resistant Meanings
in Television Popular Fiction after 1985s**

Irena Reifová

Univerzita Karlova, Praha

ABSTRACT

*This article explores the television serial *Synové a dcery Jakuba skláře* as an item of television popular fiction produced and broadcasted by Czechoslovak television in 1980s. Consequently it examines the serial's production and textual categories in its connection to communist ideology. The concept of ideology is also reviewed with an eye to its development in cultural studies in last two decades.*

The serial represents a form of film historiography as it covers almost sixty years of Czechoslovak history from 1899 to 1957. The textual content is examined from the methodological perspective of textual orientators – narrative features that refer to historical reality and simultaneously also refer to the moment of production by paradigmatic choices. Ideological choice of textual orientators is spotted in ascribed role of social democratic party and communist party and also in the division of two phases of communist periods: times of struggle and times of power. However, the central textual category is disconnected from communist ideology. It represents universal modernist essentialism and postulates inner human qualities (in contrast with surface) as a marking sign of main good heroes.

KEY WORDS

ideology – communism – television – television serial show – history – textual orientator – essentialism – modernity

KLÍČOVÁ SLOVA

ideologie – komunismus – televize – seriál – dějiny – textový orientátor – esencialismus – modernita

1. Úvod

Seriál *Synové a dcery Jakuba skláře*² vyrobila³ a odvysílala⁴ Československá televize v roce 1986. Scénář seriálu psal a opravoval Jaroslav Dietl v letech 1983–1984, natáčení v režii Jaroslava Dudka probíhalo v letech 1984–1985. Sága dělnického rodu Cirků

1 Studie vznikla v rámci výzkumného záměru MSM0021620841 *Rozvoj české společnosti v EU: výzvy a rizika*.

2 Dále také jen SDJS, podle stylistické potřeby, zejména v poznámkách.

3 ČST, 1986, 13 dílů.; scénář: Jaroslav Dietl, režie: Jaroslav Dudek, dramaturg: Jaroslav Homuta, kamera: Alois Nožička.

4 Jednotlivé díly se vysílaly v roce 1986 vždy v neděli v hlavním vysílacím čase kolem 20.00 od 9. února do 3. května. Pouze poslední díl zařadila televize na sobotu.

možná nepatří k dílům, která se divákům okamžitě asociují s osobou Jaroslava Dietla,⁵ svým rozsahem a významem náležejícím „primitivnímu“ seriálu však skvěle ilustruje dobu vzniku a s ní související průvodní produkční okolnosti. Tento fakt je o to zajímavější, že historická situace, jejíž vybrané parametry do sebe proces vzniku seriálu i struktura jeho textu „nasály“, netrvala v československé společnosti ani v Československé televizi dlouho. Oblouk mezi dobou, kdy začal Dietl příběh o rodu Cirků rozmyšlet, a kdy byl natočený seriál odvysílán, totiž překlenuje první a druhou polovinu 80. let, tedy přechod mezi „stabilizovanou normalizací“⁶ první půle a zneklidňujícím „dovozem“ gorbačovské tzv. přestavby druhé půle 80. let.⁷ V případě seriálu *Synové a dcery Jakuba skláře* se tedy setkáváme s reprezentativním televizním produktem, jehož vznik a premiéra zasahují jak do etapy dosud ničím nerušené normalizace, tak do doby, která již znala reformní pojmy Michaila Gorbačova (a která trvala pouhé čtyři roky – do celkové společenské a politické transformace v roce 1989). Věříme proto, že analýzou procesu vzniku seriálu a významů jeho narativní struktury se vyjádříme k jevům, které jsou typické pro dramatické televizní texty, jejich obsahy i jejich řízení v Československé televizi na sklonku komunistického vládnutí.⁸

2. Záměr analýzy ideologie v seriálu *Synové a dcery Jakuba skláře*

Seriál *Synové a dcery Jakuba skláře* je postaven na vzájemném prostoupení rekonstrukce reálných historických událostí a smyšlených příběhů fiktivních postav. Dobové recenze, které vyšly po premiéře posledního dílu, seriál ostatně nejednou označují jako kroniku.⁹ Míra filmové historicity (tedy verze dějin zachycené neakademickou, ale pro historiografii významnou filmovou metodou) je v něm vzhledem k žánru a zařazení k televizní populární dramatické tvorbě neobvykle vysoká.¹⁰ (Rosen 2001) Významnou součástí každého dílu je nediegetická¹¹ informace v podobě přesného vrocení, které se na obrazovce objevuje hned za názvem konkrétní epizody. (Lacy 2000) Například v případě prvního dílu je divákovi k dispozici uvození titulkem „Vandrovník“, po němž následuje letopočet 1899. U třináctého dílu je název epizody „Jubileum“ vystřídán letopočtem 1957.

Seriál tedy obaluje příběhem rozrůstající se rodokmen Cirků od zakladatele rodu Jakuba k osudům jeho sedmi dětí, přičemž se všichni stávají fiktivními postavami reálných událostí, a to na ploše první poloviny 20. století (léta 1899–1957). Scénář a jeho vizuální podoba

5 Seriál sledovalo průměrně 85 % diváků, tj. 6,6 mil. lidí. APF ČT, f. INF, inv.č. 302, *Televizní program roku 1986 v ohlasu diváků ČSR*.

Podle měřítek Jaroslava Dietla byl však seriál na spodní hranici úspěšnosti. V rozhovoru s Jiřím Janouškem uvedl: „...musí ho [televizní seriál – pozn.aut.] sledovat alespoň sedm, ale ještě lépe devět, deset milionů...“ (Janoušek 1985: 21)

6 „Formování“ a „stabilizaci normalizačního režimu“ rozlišuje Milan Otáhal. (Otáhal 2002: 54)

7 Zahájena zvolením Michaila Gorbačova generálním tajemníkem ÚV KSSS 11. března 1985 po smrti Konstantina Černěnka. 13. března 1985 na setkání s představiteli komunistických stran zemí Varšavské smlouvy Gorbačov hovořil o „kontinuitě a nezbytnosti změn“. (Suk – Cuhra – Koudelka 1999: 13)

8 Bez zajímavosti není ani to, že SDJS jsou prvním Dietlovým seriálem odvysílaným až po jeho smrti. Scenárista zemřel během natáčení 29. června 1985 ve věku 56 let. (Smetana 2000: 68)

9 Např. Zkratka mp. 1986. „Kronika sklářského rodu.“ Lidová demokracie, 13. 5. 1986. nebo Blahota, Jiří. 1986. „Kronika dělnického rodu.“ Mladá fronta, 14. 5. 1986.

10 Relevancí filmového popisu dějin, filmové historiografie, se zabývá v úvodu knihy *Change Mummified* Philip Rosen. Historicita je podle něj výsledkem vzájemných vztahů mezi způsobem provozování historiografie a konkrétní konstrukcí historie, která z ní plyne. (Rosen 2001: ix)

11 Jako nediegetické chápe Nick Lacy prvky, které nejsou přístupné postavám „uvnitř“ narace. Např. hudební podkres, titulky, vložené textové informace apod. (Lacy 2000: 19)

vznikají v jednom konkrétním historickém okamžiku (přechod od stabilizované normalizace do období přestavby 1983–1985) a současně re–konstruují jiné historické okamžiky. Vlastnosti rekonstrukce dějinných událostí, které jsou odvozené od sociopolitické situace, v níž seriálová retrospektiva vznikla, budeme pro účely této analýzy chápat jako ideologické prvky textu. (O volbě přiměřeného pojetí fenoménu ideologie více v kap. 3.) Označující praxe, v nichž se ideologická vazba mezi rekonstrukcí dějin a sociopolitickou situací jejího vzniku projevuje, budeme potom v rámci analýzy nazývat textovými orientátory.¹² (Bennett – Woolacott 1998)

Vycházíme z toho, že kromě nediegetické úvodní informace (vročení děje dílu) text nadále odkazuje k historické skutečnosti i prostřednictvím mnoha dalších narativních či označujících prvků, například postav a jejich vztahů, prostředí, zápletek, replik postav a jejich sekvencí... Za textové orientátory (a tedy manifestace ideologie) budeme považovat 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. Současně nás však nebudou zajímat všechny textové orientátory, ale jen ty, které by se mohly změnit, kdyby seriálová rekonstrukce dějin vznikala v jiném politickém a sociálním milieu. Tento postup je v sémiotické analýze znám jako technika prověřitelná tzv. komutačním testem. (Chandler 2005: 99) Některé textové orientátory – například kostýmy – jsou poměrně neutrální a byly by použity za libovolných produkčních okolností. Za ideologicky nasycené textové orientátory budeme naopak pokládat označující a narativní prvky na místě paradigmatických voleb. (Fiske 2002: 58) Jde o místa, kde se nabízí i obsazení jiným zachycením historické skutečnosti a na nichž byla minulost rekonstruována v těsné souvislosti s dominantním politickým diskurzem doby vzniku seriálové narace.¹³ Textový orientátor je proto označující nebo narativní prvek, který vystihuje základní ideologický princip každé umělecké rekonstrukce historie: textový orientátor obsahuje spoj mezi minulostí a přítomností, přibližuje a upřesňuje rekonstruovanou minulost a jeho volba současně vypovídá o přítomnosti, z jejíž perspektivy se rekonstrukce provádí.

3. Studium ideologie: vymezení teritoria a volba analytického konceptu

Poté, co jsme deklarovali záměr nacházet v textu SDJS ideologii ohlašující se textovými orientátory, je třeba zvolit přiměřené pojetí ideologie. Podle Johna Cornera lze termín *ideologie* užívat plurálně jako synonymum pro víru nebo skupinové normy, aniž by obsahoval hodnotící soudy. V politické debatě jím lze negativně označit nepřijatelně stranický či kompromitovaný myšlenkový obsah nebo rámec porozumění a dá se jím popsat i proměnlivý vztah vědomí či idejí k materiálním podmínkám. (Corner 2001: 532) Mnohost objektivních se významů tohoto termínu zdůrazňuje také Teun van Dijk:

12 Ustavení tohoto pojmu je inspirováno analytickým nástrojem, který zavedli při analýze proměn filmové postavy Jamese Bonda v díle *Bond and Beyond: Political Career of a Popular Hero* Tony Bennett a Janet Woollacottová pod názvem „textual shifters“, tedy něco jako „textové páky“ či „textové přepínače“. „Autoři [...]... trvají na tom, že dominantní čtení bondovek se proměňuje v čase a zkoumají posuny v ideologickém významu, které s sebou nese postava Jamese Bonda v různých okamžicích své vlastní historie. Textové páky nám umožňují načrtnout způsoby, na nichž se zakládají určité aspekty postavy v jednom ideologickém kontextu a jak se proměňují v jiném kontextu.“ (Turner 1996: 117)

13 Paradigmatická dimenze každého reprezentačního kódu je vertikální, jde o dimenzi selekce z množiny možného, odkud se vybírá a dosazuje na určitou pozici ve sledu pozic, tedy syntagmatu. Výběrem z paradigmatu srovnatelného (právě výběr je však ideologicky příznakový, v rámci určitého ideologického kódování nejsou všechny možné paradigmatické volby ekvivalentní a mnohdy ani myslitelné) a dosazením do syntagmatu vzniká význam. (Srv. Reifová a kol. 2004: 178)

V přemíře konceptuálních přístupů nacházíme ideologie definované jako myšlenkové systémy spjaté zejména s dominantními třídami nebo jinými skupinami, interpretační schémata užívaná v každodenním životě vnořená do běžného vědění, stranické zájmy, strategie legitimizace, hegemonní definice skutečnosti, falešné vědomí vštěpované dominantním diskurzem nebo jako sám dominantní diskurz.

(van Dijk 1998: 307)

Významnou přívalovou vlnou v operacích s pojmem ideologie představovaly práce zástupců britských kulturních studií – zejména pak v 80. letech, kdy se kulturní studia zajímala o předpokládané preferované čtení formující se ve struktuře textu a o schopnost tohoto preferovaného čtení určovat pozici subjektu či získávat nadvládu nad čtenářem.¹⁴ Základní rozlišení bychom pak mohli provést mezi „klasiky“ (zejména Marxovo pojetí vládnoucích idejí¹⁵, Althusserovy eseje¹⁶ a Gramsciho verze hegemonie¹⁷) ideologických studií, z nichž kulturní studia vycházela, a kulturními revizemi, opravami či rozšířeními.¹⁸ Usazování zmíněných „geologických vrstev“ studia ideologie pak v 90. letech vedlo k vydání série publikací, které se pokoušely dosavadní bádání systemizovat, přesto však obvykle dosavadní menu o něco rozšířily.¹⁹

3.1. Koncepce ideologie nesvobodných společností

Žádná z uvedených koncepcí se vcelku nehodí k vysvětlení podstaty ideologie, o níž se opíraly komunistické režimy. Jako by teoretici ideologických studií předpokládali, že politické i legislativní prosazování tzv. komunistické ideologie v poválečných režimech sovětského typu přece musí být každému jasné. Ideologická analýza se tedy v tomto směru nedostala o mnoho dále než běžné vědění.

„Archetypální“ marxistická verze ideologie se například pro výklad společností s vládnoucí úlohou komunistické strany pro své ekonomické založení nehodí vůbec. Těžko můžeme vysvětlovat ideologické fungování komunistických režimů poukazem na vlastnictví výrobních prostředků či třídní nerovnosti, když monopolním vlastníkem byl stát a existující třídy byly chápány jako třídy, mezi nimiž nejsou antagonistické vztahy. Režim, který se hlásil k učení, podle něž proletářská revoluce odstraní falešné vědomí, však svou ideologii měl a pojmem ideologie (či ideovosti) sám sebe běžně popisoval. Právě o tomto paradoxu hovoří van Dijk, když říká, že jedna položka Marxova a Engelsova dědictví, komunismus, byla zdiskreditována druhou částí jejich dědictví, tedy pojmem ideologie.

Co tedy komunistické „špičky“ vlastnily, pokud to nebyly výrobní prostředky, a co zakládalo jejich schopnost ovládat poválečné společnosti střední a východní Evropy ideologií?²⁰

14 Podle Johna Cornera se však zájem o ideologii v rámci kulturních studií vyčerpal a v dalším studiu už se neskrývá žádný potenciál. (Srv. Corner 2001: 532)

15 Srv. Marx – Engels 1959.

16 Srv. Althusser 1971

17 Srv. Gramsci 1959.

18 Zmiňme alespoň *dominantní* či *preferované významy* Stuarta Halla (viz překlad Hallova textu *Znovuobjevení ideologie* publikovaný v tomto čísle MS; dále srv. Hall, 1980 in *Teorie vědy*, č.2, 2005: 51) nebo pokus Davida Morleyho o ověření a posléze revizi modelu zakódování a dekodování. (srv. Morley 2003: 121)

19 Srv. Eagleton 1991; Larrain 1996 in: Chen – Morley 1996; Thompson 1984; Thompson 1990; van Dijk 2000 (1. vyd. 1998).

20 Moc ekonomické elity na řídicích místech socialistických podniků pro tento účel ponecháváme stranou.

Spolu s Pierrem Bourdieu, který se podobnou otázkou zabýval v přednášce proslovené 25. října 1989 ve východním Berlíně, můžeme odpovědět: vlastnily politický kapitál. (Bourdieu 1998: 23) Bourdieu pojmem *politický kapitál* nahradil funkci *kulturního kapitálu*, který se v jeho pojetí v západních společnostech používá jako nástroj k pronikání do tzv. elitní statusové kultury a jako prostředek získávání symbolického bohatství a privilegií. (Velký sociologický slovník 1996: 474) Kulturní kapitál v těchto společnostech představuje jednu z nejpodstatnějších – byť obsahově proměnlivých – vztahových distinkcí, jimiž se od sebe odlišují třídy. (Bourdieu 1998: 11) Podobně jako my v případě koncepcí ideologie formulovaných pro potřeby popisu kapitalistické společnosti se i Bourdieu ve vztahu ke konceptu kulturního kapitálu ptal, zda tento model (model kulturního kapitálu jako podstaty diferenciacce společnosti) platí i pro někdejší NDR. A stejně jako my nutně odpovídá, že ekonomický kapitál je zde postaven mimo hru a že všechny difference nelze přičítat ani držení kulturního kapitálu a kapitálu vzdělání. „Je proto nutné předpokládat, že zjišťované difference, zvláště pokud jde o stravování a životní styl, se zakládají na jiném principu diferenciacce, na nestejném rozdělení jiného druhu kapitálu. Mám zde na mysli to, co by se dalo nazvat kapitálem politickým [...]“ (Bourdieu 1998: 23) Bourdieu chápe politický kapitál zejména jako lubrikant přístupu k atributům odlišujícího životního stylu – my se však domníváme, že stejně dobře se tento pojem může stát základním stavebním kamenem formule vysvětlující pozici, z níž mohly komunistické elity prosazovat a udržovat svou ideologii.

3.2. Koncepce ideologie formální a neformální

Typologie, jež by vnesla řád do změní různých definic ideologie (čili typologie, kterou, jak jsme výše konstatovali, postrádáme), se tedy začíná rýsovat v momentě, kdy jako typologické kritérium zvolíme *vlastnictví politického kapitálu*.

Kulturální pojetí ideologie jsou výmluvná v případě svobodných, demokratických, buržoazních společností, v nichž mají dominantní vrstvy společnosti privilegovaný přístup ke kapitálu ekonomickému, kulturnímu, sociálnímu, symbolickému, ale vzhledem k institutu mnohosti politických stran nemají garantováno vlastnictví politického kapitálu. Jedná se o *ideologie neformální* (a rafinované, což vede také k rafinovanosti jejich definic), neboť nadřazené postavení těch, kteří ovládají zdroje k šíření a legitimizaci své ideologie, není nikde formálně zaneseno.

Pojetí ideologie, které v dostupných vymezeních schází, se týká režimů, v nichž vliv dominantních vrstev nijak fatálně nezávisí na vlastnictví ekonomického či kulturního kapitálu, ale jejichž elity naopak mají formálně zajištěno vlastnictví kapitálu politického. Ideologie opírající se o takto pojištěné vlastnictví politického kapitálu můžeme charakterizovat jako *ideologie formální* (například v ČSSR byla vládnoucí úloha KSČ formálně zanesena přímo do Ústavy ČSSR jako její čtvrtý článek). Aspekty formálních ideologií dosud nebyly, přes jejich přímou čarost, detailně popsány, přesto ale za pomoci útržků definic neformálních ideologií stanovíme alespoň tři jejich vlastnosti: a) přístup k dominantnímu postavení se nemusí vyjednávat, ale je předem formálně, obvykle legislativně, zakotven; b) jsou centrální a zaujímají tedy místo v samém středu sociálního života; c) nesouhlas, odpor či opozice jsou vzhledem k jejich formálnímu ustanovení trestány nejen marginalizací a subordinací, ale zásahem do základních lidských práv, v extrémních případech i práva na život.

John Corner s jakousi úlevou konstatuje, že ideologická studia posledních desetiletí alespoň opustila představu o ideologii jakožto určité historicky specifické „špatnosti“ (v orig. „bad thing“). (Corner 2001: 527) Mírně pohrdlivý tón a Cornerem použité uvozovky

vysvětlují, proč se ideologická studia věnovala poválečným formálním ideologiím tak málo. Přesto bychom však formální ideologie rádi vydělili jako zvláštní podobu ideologií, aniž bychom měli sklon přehlížet rafinovanost, plíživost a trvanlivost ideologií neformálních, a tedy nezakotvených v žádném paragrafu, který by mohla jakákoli „revoluce“ z libovolné textilie zrušit.

Při analýze ideologických prvků v textu seriálu Synové a dcery Jakuba skláře budeme ale potenciálně obsaženou ideologii chápat jednoduše jako významy, které asociují a vysvětlují nutnost či prospěšnost formalizace vedoucí úlohy Komunistické strany Československa a reprodukuje s ní související hodnoty, názory, přesvědčení a postoje.

3.3. Komunikační obvod jako model vztahů produkce a významu televizního textu

Seriál Synové a dcery Jakuba skláře je analyzován z hlediska kontroly v momentě produkce a z hlediska významů vznikajících v rámci textu jako struktury. Tyto dvě výzkumné perspektivy i jejich výsledky záměrně držíme odděleně a nestanovujeme mezi nimi kauzální vztahy. Jejich záměrnou samostatnost, přesněji indeterminaci, se na tomto místě pokusíme vysvětlit modelem tzv. komunikačního obvodu Stuart Halla. (Hall 2005: 42) Tento model popisuje komunikační proces s důrazem na proces výroby televizního sdělení jako artikulací²¹ či propojení vzájemně vztažených, ale distinktivních momentů zasazených do příslušných diskurzů.

Uvažovat o tomto procesu je ovšem možné a užitečné rovněž jako o struktuře vytvářené a udržované prostřednictvím rozvinutí sice propojených, nicméně specifických momentů – produkce, cirkulace, distribuce/konsumce, reprodukce.

(Hall 2005: 42)

Na každé této úrovni, v každém momentě, vzniká význam, nicméně to, co se děje v jednom momentě nedeterminuje osudy významu sdělení v momentě následujícím.

Model komunikačního obvodu je obvykle citován jako opora pro předpoklad aktivity publika ve fázi konzumace či recepce a důraz se klade na Hallův dovětek o možnosti dekódování v rámci tří různých kódů. (Hall 2005: 54) Jsme si tedy dobře vědomi toho, že Hallovým komunikačním obvodem (nebo modelem zakódování a dekódování) se zpravidla poukazuje na vztah mezi produkcí a konzumací textu a odlišné diskurzivní okolnosti v obou momentech.

Hall se zajímá o různé formy a momenty v komunikaci, k níž mezi producentem a publikem dochází prostřednictvím samotného televizního pořadu. Tvrdí, že proces komunikace se skládá z mnoha různých a vztažených momentů, během nichž dochází k proměně forem.

(Davisová 2004: 61)

My tento model používáme atypicky – slouží nám, s ohledem na to, že v našem výkladu publikum vůbec nefiguruje, jako základ pro nespojitou analýzu dvou typů generování významu ve fázi produkce.

21 Pojem *artikulace* zavedli Ernesto Laclau a Chantal Mouffeová. (Srv. Laclau – Mouffe 1985)

Ani fáze produkce totiž není monolitem, ale souborem různých momentů. Stuart Hall mezi nimi vyděluje mimo jiné vztahy produkce a významové struktury.²² I mezi nimi předpokládáme vztah indeterminace, který je pro naše rozhodnutí provést nespojitou analýzu bez kauzálních souvislostí fatálně důležitý. Na straně produkce jednoduše vidíme *vztahy při produkci* a relativně autonomní *významovou strukturu textu*, s tím, že v obou těchto momentech vzniká význam, aniž by při tom mezi nimi fungovala determinace. Máme za to, že struktura textu produkuje jiný význam (nebo přesněji „více významu“) či význam nad rámec záměru přítomného v explicitních zásadách při kontrole a řízení obsahu. V momentě produkce tedy rozlišujeme vztahy produkce (v našem případě podoby ideologického řízení textu) a významové struktury (komplexnější významy vznikající v celé struktuře textu). Tak jako celé momenty produkce a recepce i vztahy produkce a významové struktury v momentě produkce mají podle našeho názoru relativní autonomii. Tyto dvě oblasti (řízení textu a významovou strukturu textu) proto také popořadě, ale bez určování kauzálních vztahů studujeme:

- a) Nejprve se zabýváme konkrétními formami ideologického řízení obsahu SDJS ve fázi produkce či vzniku textu: jde o rekapitulaci (pokud historické prameny dovolují) explicitních ideologických pokusů představitelů dobové formální ideologie (tedy orgánů ÚV KSČ – jeho ideologické komise a oddělení pro masové sdělovací prostředky – a vedení ČST) zanést do scénáře v procesu jeho schvalování preferované významy. Ideologické prvky, které se do scénáře dostaly mimo autorský záměr z rozhodnutí „vyšších míst“, tedy vytýkáme před závorku a upozorňujeme na ně v samostatné kapitole 5 a rovněž tu celkově shrnujeme, jak se o SDJS jednalo v rámci ideologického soukolí mezi vedením ČST a orgány ÚV KSČ.
- b) V kapitole 6 pak analyzujeme televizní text SDJS v jeho relativní autonomii a sledujeme, jak se případné ideologické prvky formují uvnitř textu samotného na bázi jeho vnitřních vztahů, procesů, opozic a paradigmatických voleb; tedy, jak se na významu textu podílejí textové orientátory. Vycházíme z toho, že struktura textu „oživá vlastním životem“ a v textu tak vznikají samostatné významy, u nichž není rozhodující, jakou cestou se „materiál“ pro jejich tvorbu do textu dostal.²³

4. Metodologické intermezzo

Dvěma oblastem analýzy odpovídají tři výzkumné metody. Kontrola a řízení textu je zkoumána heuristickou analýzou dobových pramenů a metodou orální historie; po významech textu pátráme pomocí kvalitativní strukturalistické analýzy ideologie.

4.1. Heuristická analýza pramenů, orální historie

Na oblast výzkumu kontroly a řízení obsahu (okolnosti vzniku textu SDJS v letech 1983–1985) aplikujeme postup, který Allen nazývá „historiografií televize“. (Allen in Godfrey 2006: 207) Data pro analýzu jsme získali z primárních i sekundárních zdrojů. Benjaminová považuje za primární zdroje historiografie televize opoznámkované režijní scénáře a záznamy z redakčních porad, za sekundární zdroje pak pokládá recenze pořadů a tiskové zprávy. (Benjaminová in Godfrey 2006: 27) Allen dělí zdroje na písemné záznamy,

22 Jde o tzv. významové struktury s indexem 1 (významy vlastního textu, ještě před setkáním textu se čtenářem), které Hall odlišuje od významových struktur 2 (významové struktury v momentě recepce). (Hall 2005: 46)

23 „Vědomí tvůrce existuje jako terén záměrů vytvořený ideologií, která sama o sobě ale samozřejmě stojí mimo záměr.“ (Hall 1978, cit. podle Morley 2003: 120) Při analýze struktury textu pak předpokládáme, že vztahy zformované v textu nejsou pod kontrolou autorského záměru.

videonahrávky, rozhovory, paměti a životopisy a novinové články. (Allen in Godfrey 2006: 222) Heuristickou analýzu pramenů zakládáme zejména na primárních zdrojích z APF ČT (popřípadě NA): použili jsme korespondenci mezi tehdejšími vedením ČST a ÚV KSČ, zápisy z porad a publikace *Ideově tématický plán* pro zkoumaná léta (k němuž se podrobněji vrátíme dále). Pracovali jsme také se schválenými verzemi tištěných scénářů seriálu SDJS. Metodou orální historie byly pořízeny a zpracovány rozhovory s vdovou po scénáristovi Magdalenou Dietlovou a s vybranými pamětníky (viz pozn. 49). Orální historie se, jak píše Murray, „skládá z rozhovorů vedených s lidmi, kteří mají přímé nebo nepřímé znalosti či zkušenosti týkající se určité tematické oblasti“. (Murray in Godfrey 2006: 47) S přihlédnutím k dalším Murrayovým doporučením (volba typů otázek, dostatek času, minimální editace) jsme vedli rozhovory, přepsali je, archivovali a vybrané části kvalitativně používáme jako příklady („exempláře“), tedy jako „část nebo soubor částí dat, který se používá na podporu argumentace“. (Lindlof, Taylor 2002: 234)

4.2. Strukturalistická analýza ideologie

Text seriálu (jeho obrazovou i verbální podobu) jsme podrobili strukturalistické analýze ideologie a částečně také narativní analýze. (Bertrand – Hughes 2005: 191) Strukturalistická analýza byla provedena s důrazem na vztahy, které v textu vzlínají při opakovaném, podrobném „čtení“, přičemž pro tvorbu interpretací jsme použili zejména opoziční a kontrastivní vztahy (například prezentace dělnické a rolnické práce). Z narativních prvků jsme vzali v úvahu zobrazené postavy a prostředí. Textové (scény, repliky) i narativní (postavy, prostředí) elementy jsme propojovali 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 společenské síly). Smysl propojení kvalitativní a ideologické analýzy zdůrazňuje Larsen, když uvádí, že „rozluštění latentního významu prostřednictvím kvalitativní obsahové analýzy předpokládá dekonstrukci ideologie a kritiku jejích společenských kořenů s ohledem na politické jednání.“ (Larsen in Jensen – Jankowski 1999: 123)

Technicky jsme se při strukturalistické analýze ideologie opírali o vybrané postupy budování zakotvené teorie, tedy o otevřené kódování a kategorizaci. (Lindlof – Taylor 2002: 210) Zaznamenaná a kódy označená data jsme dekontextualizovali a podle sdílení společného rysu spojovali do kategorií vyššího řádu. Základním zdrojem dat pro strukturalistickou analýzu ideologie byly audiovizuální videonahrávky třinácti dílů seriálu SDJS. Vzorek jsme sledovali celkem třikrát: pilotně (bez pořizování poznámek, každý díl bez přerušení), analyticky (s přerušováním pro tvorbu poznámek) a kontrolně (pro přesný zápis citací replik). Při sledování jsme pořídili poznámky v podobě zvláštního záznamu ke každému dílu, vlastními slovy jsme formou přepsali děj a do přepisu umísťovali „exkurzy“ („asides“). Za přepis opatřený „exkurzy“ jsme připojili „komentáře“:

Exkurzy jsou stručné, reflektivní prvky analytického psaní, které objasňují, vysvětlují, interpretují nebo nastolují otázky týkající se určité události nebo děje v polních poznámkách. Komentář je rozpracovanější reflexe na určité téma, uvádí se ve zvláštním odstavci v závorkách.

(Emerson a kol. 1995: 101)²⁴

24 Cit. podle Lindlof, Taylor 2002: 212.

Kódovaná a kategorizovaná data (kódy jsme běžně chápali jako nominální označení, spojující určitý zlomek dat a kategorii, k níž data ve vznikajícím výzkumném schématu spadají) jsme na závěr interpretovali se zmíněným důrazem na strukturalistické sledování vztahů odlišnosti. Opozice či kontrasty jsme sledovali u stavů, kterých nabývají vlastnosti vymezených kategorií. Například u kategorie „práce“ se významotvorný rozdíl objevil na škále třídní příslušnosti vykonavatele práce, u kategorie „politika“ na škále politické příslušnosti. U komunistické politické příslušnosti aktérů bylo přitom kontrastní také umístění v časové dimenzi politické příslušnosti a přineslo rozlišení na předválečné heroické období bojující KSČ a poválečné zkorumpované období vládnoucí KSČ. Další významnou dimenzí komunistické politické příslušnosti se nadto ukázala prezentace zmíněných stavů jako dějinné zákonitosti či naopak individuálního selhání.

V rámci načrtnuté a na příkladu přiblížené strukturalistické analýzy ideologie jsme tedy s pomocí postupů zakotvené teorie dospívali ke generalizovaným kategoriím. Z dat odvozené kategorie potom nejsou ničím jiným než textovými orientátory, jejichž rozpoznání jsme si předsevzali v úvodu textu.

5. Produkční okolnosti: pole ideologických tlaků při vzniku seriálu Synové a dcery Jakuba skláře

5.1. Druhá polovina 80. let jako historický moment soumraku komunismu

Seriál Synové a dcery Jakuba skláře vznikal na již zmíněném přelomu první a druhé půle 80. let a část jeho produkční fáze spadá již do období po ohlášení programu přestavby, tedy do doby po nástupu Michaila Gorbačova na místo generálního tajemníka ÚV KSSS v březnu 1985. V oficiálních ani interních dokumentech vydávaných v té době orgány KSČ se však „vítr změn“ nijak výrazně neprosadil. Michailu Gorbačovovi a jeho reformním krokům byl sice nahlas skládán hold, ale vnitřně bylo československé stranické vedení z uvolnění v Sovětském svazu, zvláště z politiky tzv. glasnosti, minimálně v rozpacích.

Od 25. 2 do 6. 3. 1986 se konal XXVII. sjezd KSSS, na kterém byla přijata nová redakce programu KSSS a během něhož byl stanoven plán urychlení reformem. Za necelý měsíc poté, 24.–28. 3., proběhl XVII. sjezd KSČ, kde byl schválen dokument *Hlavní směry hospodářského a sociálního vývoje ČSSR na léta 1986–1990*. Bezradnost špiček KSČ vůči Gorbačovovu trendu „nového myšlení“ a veřejné informovanosti se projevovala obratem k ekonomickým tématům, a to i v souvislosti se zhoršením hospodářské situace státu ve druhé polovině 80. let. Úvodník Rudého práva 28. října 1985 zdůraznil, že KSČ považuje za své úkoly zejména „intenzivní rozvoj ekonomiky, vyšší efektivnost a kvalitu výroby“. (Suk – Cuhra – Koudelka 1999: 15) Hlavní dokumenty XVII. sjezdu se o roli kultury vyjadřovaly v běžných klišé, osobně Gustáv Husák však „oznámil, že před rozvinutou socialistickou společností v Československu leží úkol strategicky urychlit ekonomický, sociální a společenský rozvoj, založený především na uplatnění vědeckotechnického pokroku“. (Suk – Cuhra – Koudelka 1999: 17)

I po XVII. sjezdu zasedali v předsednictvu ÚV KSČ zejména lidé, které do funkcí vyneslo potlačení obrodných procesů v roce 1968, což bylo podle Martina Hájka zdrojem pokračování normalizační strnulosti a zejména významného paradoxu československého komunistického diskurzu druhé poloviny 80. let. Až do nástupu Michaila Gorbačova byl program KSSS pro komunistické strany ostatních satelitů víceméně modelový a bylo možné a nutné jej bez problémů následovat. S nástupem přestavby však nešlo sovětský vzor mechanicky

okopírovat a současně z Moskvy přestaly přicházet přesné pokyny, jak řešit vnitřní situaci v KSČ. (Hájek in Kabele a kol. 2003: 62)

Paradoxně však, když Michail Gorbačov začal v Sovětském svazu s reformními kroky [...], československé stranické vedení bylo nuceno se těmto sovětským=správným tlakům na změny bránit, protože podkopávaly pevnost jeho vlastního postavení. [...] Mocenská skupina se tak dostala do schizofrenního postavení: na jedné straně chtěla prosadit reformy politické i ekonomické (s důrazem na to druhé v pořadí), ale na druhé straně si její členové uvědomovali, že to znamená i vážné ohrožení a pravděpodobně i pád jejich absolutní mocenské pozice.

(Hájek in Kabele a kol. 2003: 63)

Výsledkem zmíněné schizofrenie a patové situace pak byly na jedné straně pokusy o ekonomické reformy, ale na straně druhé ideologická setrvačnost oficiálního rámce myšlení a jeho reprezentací (jazyka projevů či mediálních obsahů), která se odehrávala v jakémsi „tichu před bouří“. Přes hierarchie komunistického vládnutí se tato setrvačnost přenášela i do podřízených státních organizací a ani Československá televize nebyla výjimkou. Jarmila Cysařová proto popisuje situaci v ČST po přelomu roku 1985 jako „stav nehybnosti“. (Cysařová 1996: 6)

Vedoucí televizní pracovníci se přizpůsobili kosmetickým úpravám stávajícího režimu. Slovně se k principům „glasnosti“ a ekonomické reformě hlásili, ale televizní program stále hodnotili a plánovali podle obvyklých rituálů – výhradně v závislosti na sjezdech, zasedáních, instrukcích orgánů KSČ v celém spektru tvorby.

(Cysařová 1996: 8)

5.2. Formy „vládnutí“ v Československé televizi a rozhodování o obsahu seriálu *Synové a dcery Jakuba skláře*

Hovoříme-li o ideologickém usměrňování obsahu SDJS, máme na mysli externí instrukce, které přicházely z oddělení masových sdělovacích prostředků ÚV KSČ²⁵ a rovněž interní preventivní dohled ze strany vedení ČST. (Vedení ale současně fungovalo také jako kanál, kterým byly tlumočeny připomínky z oddělení ÚV KSČ.)²⁶ V době příprav, natáčení a odvysílání byl ústředním ředitelem ČST Jan Zelenka,²⁷ náměstkem pro program Vladimír Diviš, šéfredaktorem Hlavní redakce dramatických pořadů Oldřich Janota a jako dramaturg se na supervizi nad zaměřením a obsahem seriálu podílel Jaroslav Homuta.

25 Více o struktuře ÚV KSČ viz Hájek in Kabele: 61–103. Oddělení masových sdělovacích prostředků bylo v r. 1973 začleněno jako odbor do oddělení propagandy a agitace, znovu podle Hájka vzniklo někdy v 70.–80. letech. Na základě bádání v agendě ohledně SJDS můžeme s jistotou tvrdit, že v roce 1985 již opět existovalo, jak plyne například z blahopřejného dopisu vedoucího oddělení Otto Čmolíka náměstkovi ČST Jiřímu Férovi. (APF ČT, f. VE2, inv.č. 979)

26 Například na poradách šéfredaktorů, kterých se běžně účastnili také členové oddělení masových sdělovacích prostředků (například s. Melničuk, s. Krempová nebo s. Chorvati). Na poradách pak během hodnocení fungovali jako „hlas KSČ“ a do hodnocení zasahovali. Například s. Melničuk v případě pořadu vysílaného souběžně se SDJS: „Oddělením masových sdělovacích prostředků a oddělením kultury ÚV KSČ byl sobotní pořad HRZP kritizován. Došlo hodně kritických dopisů a telefonátů.“ (APF ČT, f. VE2, inv.č. 210)

27 Byl jmenován ústředním ředitelem již 6. 8. 1969 po odvolání Josefa Šmídmažera. (Kol. autorů – Bednařík 2003: 240)

5.2.1 Externí proces kontroly a sledování

Základním nástrojem tvorby programu ČST byly tzv. ideově tematické plány (dále jen ITP), které se formulovaly vždy na nadcházející rok s výhledem na rok poté. ITP byl

[...] vypracovaný podle Směrnic kolegia ústředního ředitele hlavními redakcemi a koordinovaný celostátními odbornými komisemi vždy pro příslušnou programovou oblast na jeden kalendářní rok s výhledem na rok následující určoval hlavní ideové cíle ČST na daný rok.

(Televizní výkladový slovník 1978: 220, cit. podle Cysařová 1999: 21)

ITP obsahoval vždy úvodní slovo a dále byl rozdělen do kapitol podle navrhovaného programu a konkrétních pořadů jednotlivých redakcí. Základním „kompasem“ pro sestavování programu z pořadů byla výročí daného roku a významné dny, jejichž seznam tvořil přílohu ITP. Seriál SDJS se tak poprvé objevil v ITP na rok 1984–1985 jako pořad naplánovaný ke 40. výročí osvobození Sovětskou armádou. (Podle původního časového rozvrhu se měl vysílat už v roce 1985.)²⁸ Do ITP je námět seriálu zanesen takto:

„Čtyři generace, které chceme sledovat od první světové války přes časy první republiky, fašistické okupace, poválečného období až po dnešní dny, prožívají konflikty a boje našeho lidu, naší dělnické třídy, naše novodobé dějiny. Do rozsáhlého sklářského rodu Cirků se promítají bohaté dějové proudy, jejich dramatické, tragické i vítězné zápasy.“

(ITP 1984–1985: 40)²⁹

ITP schvalovala ideologická komise ÚV KSČ, v rámci každodenních příprav se však na připomínkování a vznášení námitek podíleli spíše členové oddělení masových sdělovacích prostředků vedeného v době příprav SDJS Ottou Čmolíkem.

S angažmá ideologické komise při projednávání dokumentů, v nichž figuroval seriál SDJS, jsme se setkali jen jednou.³⁰ 6. 12. 1984 předložil tajemník ÚV KSČ Jan Fojtík předsednictvu *Informaci o stavu realizace závěrů 15. zasedání ÚV KSČ a XVI. sjezdu KSČ v činnosti Československé televize a Československého rozhlasu*.³¹ Zmínka o seriálu SDJS padla v kontextu například těchto výroků:

„Na výchovu socialistického člověka jako všestranně se rozvíjející osobnosti, na utváření jeho socialistického uvědomění a přesvědčení působí také umělecké a zábavné pořady Československé televize. [...] Zvláště vystupuje do popředí nezbytnost ztvárňovat ještě v širším měřítku lidské osudy spojené s výrobním procesem v továrnách, na velkých stavbách a jiných významných pracovištích.“

28 Hovořilo se o něm však již dříve, protože Jaroslav Dietl psal scénář v r. 1983. Seriál byl tedy zadán v předcházejících letech, nejspíše 1982. V ITP na rok 1984–1985 je také u názvu pořadu uvedeno „dříve Dělnická sága“. (APF ČT, f. VE2, inv.č. 1219)

29 APF ČT, f. VE2, inv.č. 1219

30 Také Hájek uvádí: „Skutečností však bylo, že jsme se při studiu v archivu neseťkali s tím, že by komise ÚV předkládala předsednictvu nějaký návrh nebo že by její činnost byla nějak výrazně vidět.“ (Hájek 2003: 71) V Národním archivu jsou však k dispozici pouze inventarizované zápisy ze schůzí předsednictva, agenda samotných komisí není zpracovaná.

31 NA, f. 02/1, sv. 127, ar.j. 123, b. k informaci 2.

Ve čtvrté kapitole pod titulkem „40. výročí osvobození Československa v televizním programu“ je pak seriál Synové a dcery Jakuba skláře jmenován ještě pod pracovním názvem *Sága dělnického rodu*, a to spolu s cyklem koncertů *Čtyřicet svobodných let*, desetidílným dokumentem o KSČ jako hlavní síle protifašistického odboje *Za národní osvobození, za novou republiku*, a s osmidílným seriálem o průběhu SNP *Povstalecká historie*. Je zajímavé, že v ITP z několika různých let a stejně tak i v dalších dokumentech z let 1984–1988 je seriál představován vždy takřka stejným, popřípadě jen zkráceným odstavcem. V informaci pro předsednictvo ÚV KSČ tak čteme, že se jedná o „13-ti dílný původní dramatický seriál o osudech generací dělnického rodu od 1. světové války do 60. let“.

O SDJS se hovořilo ještě v jednom dokumentu pro ÚV KSČ, ten byl však adresován Sekretariátu ÚV KSČ a nikoli ideologické komisi či přímo předsednictvu. Pod názvem *Úkoly Československé televize při plnění závěrů XVII. sjezdu KSČ a 7. zasedání ÚV KSČ* jej v lednu 1988 společně předložili Otto Čmolík (za oddělení masových sdělovacích prostředků) a Jan Zelenka (ústřední ředitel ČST).

„Zvláštní kapitolu v dramatické tvorbě tvoří seriál. V uplynulém období byla uvedena řada premiér – z politicky a společensky nejzávažnějších např. Povstalecká historie, Klement Gottwald, Synové a dcery Jakuba skláře.“³²

Pravidlo přebírání stejné charakteristiky, která se jednou osvědčila a nepůsobila provokativně, vystupuje i z dalšího dokumentu se zmínkou o seriálu SDJS, který odeslal náměstek pro program Vladimír Diviš Lubomíru Chorvatičovi z oddělení ÚV KSČ 17. 8. 1984.³³ Opět jde o variaci na původní odstavec z ITP 1984–1985.

„Ve druhé polovině roku 1985 bude uveden třináctidílný seriál ČST Praha Synové a dcery Jakuba skláře. Autor: J. Dietl. Seriál je ságou čtyř generací dělnického rodu. Zachycuje období od první světové války do současnosti a vyjadřuje konflikty a boje našeho lidu, naší dělnické třídy za lepší budoucnost.“

Souhrnně lze říci, že pokud jde o ideologický dohled „zvnějšku“, zaregistrovali jsme v případě referování o SDJS zejména čilé kontakty mezi vedením ČST a oddělením pro masové a sdělovací prostředky ÚV KSČ. Ideologická komise, oddělení kultury³⁴ nebo tajemník Fojtík do procesu vstupovali minimálně. Ve struktuře ÚV KSČ tvořila oddělení v podstatě výkonnou a administrativní (nevolenou) část aparátu, který měli na starost tajemníci.

Obecně existoval rozdíl mezi voleným funkcionářem a pracovníkem aparátu v tom, že volený funkcionář rozhodoval a aparát rozhodnutí prováděl, ale v mnoha praktických ohledech rozhodovali pracovníci aparátu samostatně nebo dokonce byli tajemníci na činnosti „svého“

32 APF ČT, f. VE2, inv.č. 976.

33 „Vážený soudruhu, v příloze ti posílám Informaci o programovém zajištění 40. výročí vyvrcholení národně osvobozenéckého boje českého a slovenského lidu s osvobození Československa Sovětskou armádou v Československé televizi. Se soudružským pozdravem Dr. Vladimír Diviš.“ (APF ČT, f. VE2, inv. č. 979)

34 Kulturní oddělení mělo na starosti především osvětu ve školách, umělecké svazy a činnost v oblasti literární, divadelní, filmové, hudební a výtvarné tvorby. (Hájek 2003: 79)

oddělení přímo závislí. Silná byla zejména role vedoucích oddělení, zvláště pokud tuto funkci vykonávali delší dobu.

(Hájek 2003: 65)

Máme důvod se domnívat, že právě takový byl vztah mezi ideologickou komisí vedenou tajemníkem Fojtíkem a oddělením pro masové sdělovací prostředky. Nalezená korespondence ČST týkající se SDJS byla vždy adresována oddělení, nikdy přímo Fojtíkovi. Lidé z oddělení, ačkoli pouze pracovníci aparátu, měli tedy nad programem ČST značnou svévolnou moc.³⁵

5.2.2 Interní proces kontroly a sledování

Interní dohled z nitra ČST byl u seriálu SDJS koncentrován do instituce schvalování scénářů, schvalovacích projekcí, hodnocení pořadů na poradách šéfredaktorů a poměrně nesystematického sdělování připomínek Jaroslavu Dietlovi v osobním kontaktu tzv. „na koberečku“, telefonicky i písemně.

Jako ten, kdo schválil scénář, je na titulní straně archivovaných dílů podepsán šéfredaktor HRDP Oldřich Janota. Samotný proces vzniku různých připomínek před závěrečným schválením byl však značně složitý, neměl pevná pravidla a scénář byl pravděpodobně předáván mnoha různým předběžným „čtenářům“, často i z oddělení ÚV KSČ. Magdalena Dietlová v rozhovoru s autorkou uvedla:

„Stále se to upravovalo, protože si to přečetl někdo nový, a Jaroslav z toho šlel. Proč to dávají číst dalším a dalším lidem? A náměstek říkal a ten říkal a ten říkal... On vždycky soptil: ‚Krucí, vždyť už jsme skončili, vždyť je to hotový, schválený, pojďte se na to vykašlat.‘ Ale zase si to někdo přečetl nebo k tomu měl poznámku. Tehdy to bylo právě tak, že do toho pořád někdo mluvil.“³⁶

Dá se tedy předpokládat, že různé zásahy a připomínky vznikaly i ze strachu, z pilnosti či z obav, jak bude dotyčný vypadat, pokud nic nenamítne. Scénáře se předávaly od jednoho ke druhému, protože vzít na sebe odpovědnost za definitivní verdikt o tom, že dílo je konečně ideově bezchybné, mohlo být rizikové. Málokdo z vedení ČST a oddělení ÚV byl tak mocný, aby nad ním nebyl někdo ještě mocnější nebo ochotný poukázat na chybu a nedostatek uvědomělosti. Hájek, Holeček, Kabele, Kohútek a Vajdová v tomto smyslu charakterizují KSČ jako klanovou organizaci, typickou neoddělitelnou směsí vládnutí a úředničiny.

Václav Bělohradský tuto směs funkcionářství a úředničiny v kontextu banálního zla označil jako charismatickou byrokracii [...] Komunistická strana, zdá se, měla s takto pojímaným klanem mnoho společných rysů: kritéria hodnocení výkonu podřízených byla především ‚politická‘, tzn. že jejich obsah se mohl měnit ad hoc podle okolností (to, co bylo v jednu chvíli správné, mohlo být jindy špatné apod.).

(Kabele, ed. 2005: 47)

35 Bohumila Zelenková se zmínila například o tom, že někteří prosazovali své potomky s literárními ambicemi jako autory pořadů pro ČST. (Rozhovor s Bohumilou Zelenkovou, 26.7. 2006, archiv autorky)

36 Rozhovor s Magdalenou Dietlovou, 12.7. 2006, archiv autorky.

ČST organizovala pracovní a schvalovací projekce. Schvalovacích projekcí se Jaroslav Dietl neúčastnil, zástupci vedení však docházeli i na pracovní promítání, které pořádal režisér Dudek zejména pro štáb. Z hlediska předávání instrukcí nebo vyjadřování nesouhlasu s obsahem neměl tento styk tvůrců s vedením ČST větší význam. Magdalena Dietlová v této souvislosti v rozhovoru uvedla:

„Účast Zelenky a náměstků Jaroslavovi příjemná nebyla. Ale to víte, oni toho tam před ním moc neříkali. Když se ale potom následně na něčem dohodli na jejich pracovních schůzích a oznamovali mu to telefonem, tak to tedy příšerně zuřil.“³⁷

Za jistou formu interního sledování pořadu, jeho oficiální interpretace a tvorbu následného celkového názoru vedení televize lze označit týdenní porady šéfredaktorů, na nichž probíhalo pravidelné hodnocení a komentování programu uplynulého týdne. Účastnili se jich ústřední ředitel, náměstci, šéfredaktorové a také víceméně stále stejní pracovníci oddělení masových sdělovacích prostředků (v roce 1986 např. s. Kremková nebo Lubomír Chorvatič). Seriál SDJS byl v době, kdy běžel na obrazovce, probírán na poradách šéfredaktorů třikrát. 14. 2. šéfredaktor Janota uvedl, že „nebyl odvysílán definitivní sestřih prvního dílu, ale díl schválený v září 1985. Vinu nesou odpovědní pracovníci a budou vyvozena proti nim kárná opatření.“³⁸ 7. 3. upozornil Janota, že „se objevují názory diváků na sociální postavení Jakuba (žije si dobře, staví si dům)“.³⁹ Janota s ředitelem Zelenkou však téma dále nerozvíjeli s tím, že sociální postavení odpovídá, neboť se jedná o období konjunktury a Jakub byl v daném díle hutníkem. Z hodnocení celého seriálu po jeho odvysílání plyne, že vedení televize v něm našlo žádoucí významy a zařadilo seriál mezi vydařené pořady. Například ředitel Zelenka řekl: „Seriál J. Dietla Synové a dcery Jakuba skláre diváky nesmírně zaujal. Diváci pochopili, že šlo o to, ukázat člověka, dělníka, který byl moudrý, čestný, spravedlivý, miloval svou práci a ctil rodinu.“ Náměstek Diviš dodal, že „je třeba rozlišovat učebnici dějin KSČ a umělecký pohled na určitou dobu. Z uměleckého díla se nemůže stát didaktické dílo“.⁴⁰

Z komentářů pronesených v roce 1986 tedy můžeme vycítit určitou snahu omlouvat či uvádět na správnou míru i místa, v nichž se seriál odchyluje od černobílého pojetí dějin a od kdysi nezpochybnitelných dogmat. Pokud jsme tedy hovořili o rozpacích, do nichž komunistickou elitu uvedla atmosféra přestavby, opatrné hodnocení seriálu SDJS můžeme chápat jako jejich projev.⁴¹

Jiné – osobní, písemné či telefonické – způsoby ovlivňování či usměrňování obsahu scénářů byly pravděpodobně velmi různé, od pozvání do kanceláři vedení až po neformální rozhovory nad rozepsaným scénářem. Nejméně konfliktní a formální byly zřejmě Dietlovy rozhovory s dramaturgy, rozdíl mezi přístupem jednotlivých dramaturgů však závisel na konkrétních lidech a jejich minulosti, neboť někteří přišli po roce 1968 z aparátu ÚV KSČ a fungovali spíše jako strážci ideové čistoty než jako spoluvůrci uměleckého díla. To nebyl případ například Miloše Smetany nebo Bohumily Zelenkové, s nimiž podle slov Magdaleny Dietlové Jaroslav Dietl jednal rád:

37 Rozhovor s Magdalenou Dietlovou, 12.7. 2006, archiv autorky.

38 Zápis z porady šéfredaktorů, 14. 2. 1986. (APF ČT, f. VE2, inv.č. 1347)

39 Zápis z porady šéfredaktorů, 7. 3. 1986. (APF ČT, f. VE2, inv.č. 1347)

40 Zápis z porady šéfredaktorů, 16. 5. 1986. (APF ČT, f. VE2, inv.č. 1347)

41 Ústřední ředitel ČST Jan Zelenka byl také členem ÚV KSČ. (Cysařová 1999: 8)

„Jaroslav se vždycky snažil dramaturgy nějak oblafnout. Ne Smetanu, protože ten s ním cítil a trpěl s ním, když se muselo něco přidávat. Ale i on byl někdy poslem špatných zpráv. Oni taky někdy vedli ty debaty u nás u kuchyňského stolu. Já jsem ty diskuze poslouchala zejména u seriálu Nejmladší z rodu Hamrů. Sedávali v jídelně, ještě jsme ani neměli dodělaný celý dům.“⁴²

Vztah s dramaturgem SDJS Jaroslavem Homutou tak přátelský nebyl, ale Dietl Homutu současně neřadil k dramaturgům, které Magdalena Dietlová charakterizuje jako

„[H]lídače, kteří jenom říkali, že by se měly přidat nějaké úspěchy socialistického čehokoli a že určitá postava by měla být ve straně; ti tam byli jenom, aby se to schválilo. [...] Některé si musel teprve vyškolit, aby z nich dramaturgy udělal. O Homutovi říkal, že už si z něj dramaturga, který se vyjadřuje i k dramatické skladbě, trochu vychoval.“⁴³

Při vyjednávání míry ideologické poplatnosti obsahu však nezáleželo jen na pevnosti „strážců čistoty“, ale také na osobě autora. Jaroslav Dietl například nepřijímal výhrady a instrukce pasivně, ale vstupoval do polemik a snažil se při jednáních s vedením televize své zápletky a postavy obhajovat, vysvětlovat jejich správnost, ačkoli se přitom držel v přípustných mezích a v případě SDJS poukazoval na snahu držet se při zobrazování světa komunistů realističnosti. Touto strategií se mu podařilo udržet v seriálu veskrze zápornou postavu Bořivoje Boška, špatného skláře, kariéristy, zloděje, konfidenta gestapa, ačkoli je to od dílu 8 z roku 1945 právě on, kdo nejsilněji zosobňuje zvýrazňující se roli KSČ.

„Jaroslav měl strašně silnou přesvědčovací schopnost. [...] Byl chytrý a když mu na něčem záleželo, dělal úhybné manévry. Tak dlouho se hádal o něco jiného, až se na to první zapomnělo. Pokud jde o postavu Boška, vysvětloval jim, proč jim nemá vadit. Byl v tom geniální. Dokázal jim vysvětlit, že jsou skvělí straníci a špatní straníci a Bošek patří k těm špatným, které je třeba ukázat jako protiváhu dobrých.“⁴⁴

V osobních rozhovorech tedy bylo možné během příprav o různých aspektech obsahu do jisté míry smlouvat, i když s nejistým výsledkem. „On se dovedl hádat a prát, a když prohrál, tak to upravil, protože jinak by to strčil do šuplíku.“⁴⁵ Zcela nezvratná byla však rozhodnutí o úpravách obsahu, která dostal Dietl písemně. Žádné písemné pokyny se bohužel nezachovaly, o jejich existenci však svědčí poznámka v Zápiscích Magdaleny Dietlové: „Úterý, 22. 5. 1984. Další a další opravy. Jarouš čte nahlas náměstkovy přípo-
mínky. Je opravdu škoda, že nemá kromě mě víc posluchačů.“⁴⁶

42 Rozhovor s Magdalenou Dietlovou, 12. 7. 2006, archiv autorky.

43 Ibid.

44 Ibid.

45 Ibid.

46 Deník Magdaleny Dietlové. Archiv Magdaleny Dietlové.

Pokud jde o přímé a dokazatelné zásahy do textu scénáře SDJS, dochovaly se pouze dokumenty, z nichž plyne, že hlavní postava Jakuba skláře původně nebyla členem KSČ a že scénu se vstupem Jakuba do strany (díl 8 z roku 1945) připsal Dietl na vnější příkaz.

„Pondělí, 21. 5. 1984. Daleko významnější událostí však je, že Jakub vstoupil do strany. Jakub, otec početné sklářské rodiny, hrdina Jaroušovy nové velké televizní ságy, původně nikdy ve straně nebyl a jako nestraník byl také v první verzi šéfům odevzdán. Ale neuspěl, a tak dnes, historicky ovšem v roce 1945, v tklivé scéně svým dvěma synům oznamuje, že se k tomu kroku odhodlal.“⁴⁷

Ohroženy byly pravděpodobně také scény, v nichž si Jakub staví nový dům a stěhuje se do něj. Tento motiv jdoucí proti rovnostářství se paradoxně držel v hledáčku kritiky dlouho. V roce 1984 jej Dietlovi vytýkali ti, kteří stavbu domu na poradách šéfredaktorů (viz výše) v roce 1986 obhajovali jako logickou. *„Úterý, 22. 5. 1984. Zdá se, že věc, která vadí nejvíce je, že si Jakub postavil barák, i když si tehdy skláři stavěli domy a nebylo to nic neobvyklého.“⁴⁸*

5.2.3 Záhada čtrnáctého dílu

Silný – ale bohužel neprokazatelný – tlak na obsah scénáře SDJS naznačuje nálezy části scénáře čtrnáctého, nikdy neodvysílaného dílu.⁴⁹ Epizoda s názvem *Svatba* byla nalezena v archivu ČT, titulní strana obsahuje jen strojopis jména Jaroslava Dietla, název dílu s podtitulem *Epilogová kapitola televizního seriálu* a dataci říjen 1983.⁵⁰ Jedná se pravděpodobně o nedokončený scénář, díl má jen 69 stran (scénáře ostatních dílů kolem 120 stran) a k žádné svatbě v ději na nalezených stránkách nedojde. Nejpodstatnější je však to, že díl je v čase posunutý do 80. let, kdy jsou všechny postavy z předcházejících dílů kromě nejmladšího syna Vojty a jeho ženy Lízy po smrti. Stará albrechtická sklárna je zbourána a na jejím místě stojí moderní továrna, v níž Vojta pracuje jako ředitel. Děj čtrnáctého dílu je ve srovnání s reprezentací historických událostí velkých dějin banální. Hlavní zápleтка pojednává o vykrádání aut, za něž byl odsouzen jeden z Vojtových synů.

S jistotou však nelze určit ani autorství dílu. Magdalena Dietlová o jeho existenci neví a je přesvědčena, že Jaroslav Dietl čtrnáctý díl nepsal. Mezi scénáři, které se nacházejí svázané v jejím osobním archivu, tato epizoda není. Ostatní pamětníci si vznik scénáře čtrnáctého dílu nevybavují.⁵¹ Bohumila Zelenková i Oldřich Janota naznačují možnost, že se mohlo jednat o pokus některého z dramaturgů. Janota se rovněž diví přenesení čtrnáctého dílu do 80. let: *„To už se nic nedělo, tam není o čem hrát. To kdybysme ho pustili..., kdyby ho pustili do osmašedesátého...“⁵²* Plytkost zápletky ostatně s Dietlovým rukopisem prudce kontrastuje, stejně jako zneuctění dramatického oblouku vedoucího k uzavření děje, který

47 Ibid.

48 Ibid.

49 Jako tečka byl nakonec odvysílán Básnický epilog televizního seriálu *Synové a dcery Jakuba skláře* od Vladimíra Janovice. (Týdeník Československá televize 5.–11.5., 19/1986, s. 12)

50 APF ČT, f. SC, inv. č. 18/91.

51 Byli dotázáni Magdalena Dietlová, vdova po Jaroslavu Dudkovi Jana Štěpánková, manželka architekta seriálu Jana Divišová, asistentka produkční Dagmar Bautzké Ivana Rozehnalová, šéfredaktor HRDP Oldřich Janota. Dramaturg Jaroslav Homuta zemřel v roce 2005.

52 Rozhovor s Oldřichem Janotou, 28. 7. 2006, archiv autorky.

se sklenuje na konci třináctého dílu smrtí hlavní postavy. Současně je však díl datován do října 1983. Poslední autorsky nesporný díl dokončil Jaroslav Dietl v srpnu 1983, takže o dva měsíce později mohl kdokoli jiný stěží znát přesný obsah předchozích dílů a navázat na něj a stejně tak je nepravděpodobné, že by za Dietlova života bez jeho vědomí zadala televize další díl někomu jinému.

Nejpozoruhodnější je posunutí časového zařazení dílu do doby premiéry seriálu. Oproti poslednímu dílu se jedná o takřka třicetiletý skok v čase a o krok, kterému se chtěl Jaroslav Dietl úporně vyhnout.

„Po zkušenosti s Hamry měl Jaroslav strašný strach, aby se nedostal do současnosti. Strašně už nechtěl psát oslavy socialistické současnosti a jejích výsledků, takže se rozhodnul, že začne co nejdál v minulosti a vytvoří takové historické leporelo.“⁵³

Oč silnější byla potřeba scenáristy obejít současnost, o to silnější apely na její dramatické ztvárnění však nalezneme v dobových dokumentech. Například v ITP 1984–1985: „Hlavním úkolem redakcí je zobrazovat současného hrdinu jako aktivního tvůrce socialistické přítomnosti a komunistické budoucnosti.“⁵⁴ Také v ITP 1985–1986 se uvádí: „Úsilí ve všech studiích je třeba zaměřit na ideovou a uměleckou kvalitu současných látek jako základnu televizní dramatické tvorby.“⁵⁵ V *Informaci o stavu realizace závěrů 15. zasedání ÚV KSČ a XVI. sjezdu KSČ v činnosti Československé televize a Československého rozhlasu* (kterou předsednictvu ÚV KSČ předložil Jan Fojtík 6. 12. 1984) je tento důraz zvláště patrný:

„Kladnou úlohu sehrála společenská objednávka jako základní metoda dramaturgie uměleckých pořadů. Zvýraznila se orientace na zobrazení kladného hrdiny dneška, s jeho pozitivními pracovními, charakterovými a lidskými rysy.“⁵⁶

Čtrnáctý díl jinak historického seriálu, přemístěný do současnosti a napsaný v době, kdy ideové záměry explicitě zdůrazňovaly potřebu orientace na současnost, tedy naznačuje přímý střet toho, co chtěl či nechtěl Jaroslav Dietl a k čemu zavazovaly vedení televize ITP a tehdejší obecná linie kulturní politiky KSČ v oblasti televizní dramatické tvorby. Domníváme se, že „záhada čtrnáctého dílu“ je zřejmým výsledkem snahy vedení televize „prodloužit“ děj exkluzivního a drahého seriálu do ideologicky žádoucí současnosti. Krkolomnost tohoto řešení a zájem nesnižovat obchodní hodnotu seriálu nakonec pravděpodobně zvítězily nad požadavky oficiálních tezí a díl nebyl nikdy natočen. Velmi chabá předloha čtrnáctého dílu k tomuto rozhodnutí jistě přispěla. Na otázku, jak vznikla, proč se kvalitou tak liší od jiných Dietlových prací a proč porušuje Dietlem přísně dodržované pravidlo třináctidílného příběhu, bohužel nelze odpovědět. Buď bylo vytvoření námětu pro dovedení seriálu do současnosti opravdu svěřeno nezkušenému autorovi nebo – a k tomuto vysvětlení se přikláníme – podklad napsal v tichosti (aniž by o tom řekl byť jen své ženě) sám Jaroslav Dietl a záměrně své dílo pokazil natolik, aby snížil jeho šance na realizaci na minimum.

53 Rozhovor s Magdalenou Dietlovou, 12. 7. 2006, archiv autorky.

54 APF ČT, f. VE2, inv. č. 352.

55 APF ČT, f. VE2, inv. č. 134.

56 NA ČR, f. 02/01, sv. 127, ar.j. 123, b. k informaci 2.

6. Příběh opravdového člověka: textové orientátory v seriálu Synové a dcery Jakuba skláře

Následující část bude věnována rozboru samotných označujících praxí ve vizuálním a verbálním obsahu seriálu Synové a dcery Jakuba skláře. Budeme se zabývat kvalitativní analýzou textových orientátorů a jejich významotvorných vkladů do textu SDJS. Za textové orientátory pokládáme v historizujícím televizním díle narativní a označující prvky se dvěma souběžnými funkcemi: zajišťují vztah k reprezentovaným reálným historickým událostem a jejich volba přitom text propojuje také s dominantní ideologií doby, kdy seriál vznikl. (Více viz kap. 2)

6.1. Historické kličkování: dvojí dějiny a strategie opatrnosti

Vzhledem k tomu, že se jedná o seriál, jehož epizody jsou nediagetickým uvedením leto-počtu zasazeny do konkrétních let, patří k nejvýznamnějším paradigmatickým volbám právě umístění jednotlivých dílů na časové ose, které můžeme graficky znázornit schématem 1.⁵⁷

schéma 1: Vročení epizod seriálu SDJS

1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913
1914	1915	1916	1917	1918	1919	1920	1921	1922	1923	1924	1925	1926	1927	1928
1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943
1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	

První díl Vandrovník, odehrávající se v roce 1899, končí oslavou příchodu nového roku 1900 a tedy 20. století – časové zasazení prvního dílu, tj. otevření celé narativní struktury seriálu, které je třeba pojednat zvlášť (a stejně i její zakončení – viz níže),⁵⁸ orientuje SDJS jako televizní román o 20. století. Příchod nového roku a století je v rámci prvního dílu spojen s několika dalšími příchody: Do Albrechtic přichází mladý sklářský dělník Jakub a poté, co se seznamuje se svou budoucí ženou Terezkou, se právě na Silvestra ukazuje, že má na svět přijít jejich dítě. Albrechtický kronikář pronáší v hostinci řeč o naději na „rovnot, kdy nebude bohatých a chudých a český jazyk bude roven ostatním“. Nové století je tedy reprezentováno prostřednictvím očekávání šancí na nové a lepší časy v soukromém i veřejném životě, přičemž tato očekávání fungují jako srovnávací pozadí pro dějinné peripetie zobrazené v dalších epizodách. V oblouku mezi začátkem a koncem narace (v závěrečném dílu je Bošek jako koncentrované ztělesnění zdroje tragédií první půle 20. století definitivně potrestán) se pak výchozí očekávání potvrzují, s koncem narace se opět pojí šance na lepší budoucnost.

První díl s nástupem nového století rovněž vtahuje hlavního hrdinu Jakuba z okraje společnosti do jejího středu.⁵⁹ Putující „vandrovník“ (objevuje se i zmínka o Jakubově

57 NA ČR, f. 02/01, sv. 127, ar.j. 123, b. k informaci 2.

58 Význam „otevření“ narace zdůrazňuje Nick Lacy. „Začátky jsou důležité, protože obvykle slouží k uchopení a udržení pozornosti příjemce textu. [...] Začátek musí fungovat jako narativní udička.“ (Lacy 2000: 6)

59 Míru zařazení hrdiny do společnosti akcentuje Will Wright v práci Sixguns and Society. „Snad nejdůležitější opozicí je ta, která odděluje hrdinu od společnosti, opozice mezi těmi, kteří stojí mimo společnost a těmi, kteří se nacházejí uvnitř.“ (Wright 1975, cit. podle Storey 1998: 129)

cestě po Itálii) je stažen z nestrukturovaného pole své minulosti a buduje základní pouta: vazbu k místu (usazuje se v Albrechticích), vazbu k práci (získává stálé místo ve sklárně) a vazbu k rodině (oznamuje svatbu a narození očekávaného potomka). Text fixuje Jakuba do pevných pozic, z potulného skláře sbírajícího zkušenosti se stává hrdina svázaný s místem, zaměstnáním a domovem. Dějiny 20. století jsou tedy otevřeny jako prototypická fáze modernity, tvořená dvěma základními institucemi, továrnou ve veřejné sféře a rodinou ve sféře soukromé. SDJS však nezdůrazňuje napětí mezi soukromým a veřejným, rodina a zaměstnání naopak v celém textu koexistují v dokonalé symbióze.

V každém díle lze identifikovat reálnou dějinnou událost nebo dějinné období. Popořadě scénář zavádí do struktury celkového textu tyto události: příchod nového 20. století; atentát na následníka trůnu a rukování na frontu 1. světové války; konec 1. světové války a poválečnou modernizaci výroby; budování členské základny nově vzniklé KSČ; hospodářskou krizi 30. let; nacistickou anexi Sudet a nárůst německého nacionalismu a válečné hrozby; vnitřní odboj za 2. světové války; konec 2. světové války a vysídlení Němců; znárodnování malých podniků; změny po roce 1948; procesy 50. let; zakládání JZD. Jedná se tedy o dvanáct reálných historických momentů. Poslední díl žádnou novou reálnou historickou událost nepředkládá, jeho funkcí je uzavření narace v rámci okruhů jednání postav základního konfliktu a organizace příběhu tak, aby skončil spravedlivou odplatou pro záporného hrdinu. Je zajímavé, že právě v zápletky, která graduje do posledního zúčtování s „padouchem“ příběhu Bořivojem Boškem, se Dietl dosud zákonitě lineární reprezentaci skutečných dějin (události jsou zpracovávány chronologicky) vyhnul a řeší ji výhradně ve fiktivním světě postav, respektive odhalením staré Boškovy viny z dob okupace.

Základní rozuzlení z roku 1957 se tedy v jinak chronologicky lineárním příběhu vrací v čase do období 2. světové války. Tento krok je jen završením jakési „strategie opatrnosti“, s níž Dietl rozlišuje mezi událostmi národních dějin a událostmi dějin KSČ; dokonce bychom mohli říci, že volbou let jednotlivých epizod stanovuje dvojí dějiny. Zatímco epizody z období kolem přelomových událostí dějin KSČ jsou pravidelně zasazeny mimo (před nebo za) konkrétní významné roky, epizody týkající se obecných národních dějin se přímo překrývají s přelomovými letopočty. Díl z počátku 20. let tak není zasazen do roku 1921 (vznik KSČ), ale do mezičasu v roce 1924, díly z poválečného přebírání moci komunistickou stranou příznakově obcházejí léta 1946 (vítězství KSČ ve volbách) a 1948 (únorový převrat) a odehrávají se v mezičase let 1947 a 1949.⁶⁰ Obecné národní dějiny, například první světová válka nebo období okupace, jsou naopak reprezentovány přímo roky podstatných událostí: roky 1914 a 1918 nebo 1938 a 1945. Zatímco mezi letopočty z dějin KSČ Dietl kličkuje a vyhýbá se jim, epizody k událostem národních dějin zasazuje přímo do konkrétních časových epicenter. V tomto smyslu je příznačné, že Bošek, vlivný komunistický funkcionář, není potrestán za své nečestné působení v roli „špatného“ komunisty ve filmové současnosti poslední epizody, ale za zpětně odhalené udavačství z dob protektorátu. Pád ústředního „zloducha“ příběhu a jeho příčina nejsou situovány do prostoru dějin KSČ (ač se na jejich podobě Bošek aktivně podílí), ale do prostoru obecných národních dějin.

Z textu tak (zejména ve vnímání tehdejšího diváka) vystupují dvojí dějiny: jedny, v nichž se děj pohybuje opatrně, obezřetně a mezi lety reálných událostí kličkuje, a druhé – obecné národní dějiny –, v nichž se lze bez zvláštní taktiky posunovat přímo po zlomových letopočtech.⁶¹ Odraz komunistických politických dějin se do textu dostává zprostředkovaně

60 Roky významných událostí dějin KSČ, které seriál obchází, jsou na časové ose ve Schématu 1 vyznačeny světlejším stínováním.

61 Strategii obcházení „problematických“ let potvrzuje i Magdalena Dietlová. Z rozhovoru však vyplynulo, že se

a opatrně: jejich události jsou přítomny jako echo v dialozích z epizod rozložených „okolo“ zásadních let, ale přímo zobrazeny nejsou. V dílu z roku 1924 například Florian, reprezentant komunistického myšlení a Jakubův kolega, přítel, říká:

Florian: „Ale dneska jde o něco jiného. Někdo musí lidem říct, že kapitál se nezmění. Dneska se sice žije líp, to jo, ale to nebude trvat věčně. Když budeme mít ve straně lidi, co maj' autoritu, tak to zvládnem'.“

(Díl 4, 1924)

Vznik KSČ tedy není přímo reprezentovanou událostí a tento úhybný manévr je nahrazen dialogem z doby, kdy KSČ již tři roky působila a zcela samozřejmě se předpokládá její existence a starost o pěstování členské základny.

6.2 Obrazy práce

Pracovní prostředí sklárny je jedním z nejčastějších narativních prvků, což je nadto umocněno dějem s tímto prostředím spojeným.⁶² Vstup hrdiny Jakuba do společnosti a jeho role v ní se odvozuje především od toho, jak si počíná v prostředí huti – scéna továrny je pro něj základním rozměrem veřejné sféry. (Na rozdíl například od syna Pepy, pro něhož je to od šestého dílu z roku 1938 pohostinství, v němž se s žoviálním humorem pohybuje ve fraku prvorepublikového číšníka.)⁶³

Druhým významným znakem reprezentace pracovního prostředí je zcela apolitické a od dělnického hnutí odpojené zobrazení práce sklářů jako emocionálního a estetického jevu.⁶⁴ Práce v huti není dramatinována jako součást procesu vykořisťování či jako špinavá a lopotná činnost – naopak je vizuálně romantizována a verbálně definována jako zdroj radosti či dokonce slasti.

Kulíšek (k Jakubovi po jeho návratu z 1. sv. války): „Pane mistr, první nabrání píšťalou je nejsladší.“

(Díl 3, 1918)

Jakub (rozzlobeně k synovi Jakubovi v podezření, že ho práce netěší): „Máš to rád? Děláš to rád?“

(Díl 3, 1918)

Nejvýraznější je však romantizace práce v dlouhých detailních záběrech kamery doprovázených hudebním podkresem bez dalšího zvukového doprovodu (například hlomozu dílny). Kamera pravidelně končí na velkém detailu konce sklářské píšťaly otáčející nabalenou

nejednalo o Dietlovu snahu ignorovat významné události z dějin KSČ, ale spíše o pokus usnadnit si autorský život a vyhnout se snadno předvídatelné kritice: „To víte, že se Jaroslav vyhýbal, čemu mohl, protože tam už by ho na něco nachytali.“ (Rozhovor s Magdalenou Dietlovou, 12. 7. 2006, archiv autorky)

62 Interiér sklárny se natáčel v provozovně v Tasicích, závodu tehdejšího n. p. Sázavské sklárny.

63 Postava Pepy byla pro svůj styl humoru srovnávána s doktorem Štrosmajerem ze seriálu Nemocnice na kraji města. (Srv. Spáčilová, Mirka. 1986. „Řemeslo velkého vypravěče“. Svobodné slovo, 5. 5. 1986.)

64 Přítomnost tohoto opakujícího se vizuálního jevu je pravděpodobně nutné připsat režiséru Jaroslavu Dudkovi, nikoli koncepci Jaroslava Dietla. Jaroslav Dudek: „Pro mne jako pro režiséra je text přitažlivý právě díky zvolenému prostředí. Je poetické, křehké a navíc nádherně a typicky české. Sklo jako materiál v sobě nese jistou symboliku, básnivost a krásu. Přál bych si, aby se nám právě tento moment podařilo v seriálu vyjádřit.“ (Spáčilová, Mirka. 1984. „Skleněná sága“. Svobodné slovo, 30. 12. 1984)

hmotou rozzhaveného skla a dále sleduje, jak se foukáním rodí tenkostěnný křehký pohár. V této fázi záběr obsahuje už i „foukače“/dělňika, který je tak prezentován jako ten, kdo vtiskuje původně neforemné matérii (potažmo světu) tvar. Ostatní fáze výrobního procesu (například broušení nebo malování skla, o nichž se v seriálu také hovoří), v nichž se hmota „z ničeho v něco“ netvaruje, zabírá prakticky nejsou. Přetváření hmoty ve sklářský výrobek se nadto v seriálových záběrech nikdy neděje o samotě, foukač (často Jakub) má vždy publikum, například napjaté spolupracovníky (díly 3, 7, 9, 12). V prvním díle je Jakubovo foukání prostřednictvím obdivného pohledu jeho budoucí ženy Terezy představeno jako „sexy“ činnost; ve čtvrtém díle je pak dlouze zachycena část výroby skleněného lustru pro „perského šáha“, kdy Jakubovu snažení jako v divadle přihlíží zástupce velvyslanectví provázený ředitelkou sklárny.

6.2.1 Dobrý dělník a dobrý člověk

Obraz práce dotváří rovněž to, jak se v postavách snoubí opravdový dělnický fortel a morální kvality. Nejzručnější a nejnadanější skláři jsou v seriálu současně nejčestnějšími 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. Aktéři (schéma 2) z první kategorie potom v naraci fungují jako zcela kladní hrdinové nebo jejich pomocníci, aktéři ze středu jako ambivalentní postavy a aktéři z poslední kategorie jako zcela záporní hrdinové, padouši.

schéma 2: Význam kvality pracovních výkonů pro morální hodnocení akterů

postava	práce	morálka
Jakub	nejlepší sklář, pracovitý	nositel a vykonavatel prostých pravd
Florian	dobrá sklář, pracovitý	obětoval život v odboji
Toník	šikovný, přirozeně nadaný	obětoval život v odboji
Vojta	šikovný, od dětství touží být sklářem	brání spravedlnost, respektuje otce
syn Jakub	pracovitý, ale nešikovný, nehodí se k peci	slabý, zbrklý, opatrnícký, konflikt s otcem
Rosťa	pracovitý, ale nezlepšuje se	věrný přítel, nevýrazný, stojí v pozadí
Bořivoj Bošek	nedbalý, líný, dělá základní chyby	zlomyslný, zrádce, prospěchářský, nadutý

Nejnápadnější je přímá úměra mezi pracovní dovedností a morálními vlastnostmi u postavy hlavního záporného hrdiny Bořivoje Boška. Samotný vstup postavy na scénu ve druhém díle je zarámován pracovní nehodou, kterou Bošek způsobil. Hned poprvé se s ním setkáváme jako s mizerným sklářem, který je zodpovědný za havárii, při níž hrozí výhas pece. (Havárii odvrátil jeho hlavní protihráč a ústřední kladný hrdina Jakub.) Jako šéf party Bošek v pátém díle obírá za hospodářské krize dělníky o část mzdy a po roce 1938 bez sentimentu opouští sklářské povolání. Charakterově je definován jako sobec se zálibou v alkoholu, zloděj, prospěchář, pomstychtivý ješita, pozér, frázista a nakonec jako udavač, který zavinil smrt Jakubova nejmilejšího syna Toníka a otcova přítele Floriana.

6.2.2 Dělník a sedlák

Předmětem romantizace však není práce jako taková, ale pouze práce dělníků, přesněji sklářských dělníků. Dalším prostředím výrazně prostoupeným prací je zemědělský statek sedláka Krupky, za něhož se provdala Jakobova dcera Vilemína. Záběry práce sedláka však se zobrazením dělnické práce prudce kontrastují. Krupkův statek je pochmurné stavení a jeho původní obyvatelé, mladý Krupka se svou matkou, se jako seriálové postavy vyznačují převážně zájmem o hromadění majetku, lakotou a hamižností. Už ve chvíli, kdy si Krupka hodlá Vilemínu vzít, trvá jeho matka na tom, aby svůj nemajetný dělnický původ kompenzovala alespoň dvacetitisícovým věnem. Podobně se zachová Krupka o několik dílů později, když se chce provdat jeho dcera za zedníka.

Krupka (k nápadníkovi): „Moje dcera si vezme sedláka. K zedničení přines čtyřicet tisíc, pak spolu budeme mluvit.“

(Díl 9, 1947)

Majetek je prvkem většiny dialogů, které se na statku soukromého sedláka (rozhojňujícího na rozdíl od dělníků jen bohatství, a nikoli požitky z práce) vedou.

Krupková (na Krupkovo oznámení, že jede pro porodní bábu): „Nejdřív odvez mlíko, ať nezksyne...“

(Díl 5, 1931)

Krupková (na křtinách o Jakobově početné rodině): „...Věno splácela tři roky, nikdo jí nepomoh, ale na křtiny přijdou všichni.“

(Díl 5, 1931)

Práce na statku je zobrazena jako čistě utilitární činnost, která slouží jen k tvorbě majetku, přičemž jeho hromadění není zdrojem štěstí, ale pouze fyzického vyčerpání. Například postava Vilemíny stárne v seriálu jinak než ostatní ženské postavy – s věkem začíná být vyhaslá, udřená, shrbená a otrle tvrdá, zatímco práce dělníků zvláštní tělesné chátrání nezpůsobuje. (Prací ve sklárně je zdravotně postižena jen jedna postava, první nápadník dcery Nanyňky, který má jako brusič zasažené plíce a v šestém díle umírá.) Stejně tak jsou v obrazech statkářské práce mnohem častěji zachycovány špína a nehostinné, syrové prostředí selského dvora. Postavy se při práci na statku většinou brodí bahnem nebo zacházejí s chlévskou mrvou. Reprezentace dělnické práce naopak od špíny odhlíží. V prvním díle jde například mladý upravený Jakub po avantýře s hostinskou za svou nastávající Terezkou a po flirtu si připadá nečistý: „Dneska si tě nezasloužím.“ Jindy ji však navštěvuje skutečně umouněný od popela z huti, ale již s čistými úmysly, a jeho dělnická tělesná špína navázání sexuálního kontaktu ani v nejmenším neovlivňuje.

V práci sedláka tedy seriálové pojetí nezdůrazňuje radost a poetiku. Sedlácká práce je zachycena jako úmorná dřina, která vede k vyčerpání, pěstuje v člověku okoralost a odehrává se v nehostinném prostředí. Napjatý a zaujatý výraz dělníků při foukání skla doplněný hudebním podkresem ostře kontrastuje se zachmuřenými, apatickými, jakoby neživotnými tvářemi sedláckovy rodiny při orání, senoseči, dojení nebo poklizení dvora. Zatímco sklářská práce vtiskující hmotě tvar je povznášející, selská práce zaměřená pouze na hromadění majetku tento rozměr postrádá.

6.3 Obrazy kapitalismu

6.3.1 *Kapitalismus otcovský a parazitní*

Pojetí společensko-ekonomického systému kapitalismu, v jehož rámci se odehrává celých deset dílů do roku 1947, není stálé a lze v něm vydělit minimálně dvě podstatné fáze, přičemž jako zlom je do narace zasazena 1. světová válka.

V prvních dvou dílech ztělesňuje kapitál a jeho dobovou povahu postava původního majitele huti Krahulíka, s nímž dělníci koexistují v souladu a ctí ho i jako profesionála. Stejně tak si Krahulík neudrzuje od dělníků odstup, ve druhém díle například jmenuje Jakuba huťmistrem, ochotně se účastní tzv. prvního napití a na oslavu Jakobovi finančně přispívá. Vztah dělníků ke Krahulíkovi se po jeho smrti mění v nostalgii, nejpřípadněji vyjádřenou Jakobovým znechucením nad tím, jak si v devátém díle počíná jeho syn a v pořadí druhý nástupce Emil, který zakazuje oslavu narození Jakobova vnuka a současně odmítá přijít na Jakobovo rozloučení s pecí.

Jakub: „To by se za časů starého pána nestalo, ale to byl přece pan glosmistr. Je čas, abych si sbalil píšťaly a šel, nemám trpělivost poslouchat někoho, kdo si z pece udělal dojnou krávu.“

(Díl 9, 1947)

Předválečnou pospolitost mezi dělníky a majitelem huti popisuje také scéna ze druhého dílu, kdy se Krahulík pokouší vyplatit „své chlapy“ z povinnosti rukovat na frontu a jede kvůli tomu na armádní velitelství do Liberce. Když po neúspěchu sklářům oznamuje, že odvedeni budou všichni, je z toho osobně zdrcen. Vztahy mezi dělníky a kapitalistou jsou v této fázi založené na úctě ze strany dělníků a péči ze strany Krahulíka, takže seriál tuto etapu de facto popisuje jako jakýsi *otcovský kapitalismus*.

Po smrti Krahulíka přebírá správu huti jeho vdova a seriálové pojetí kapitalismu začíná požírat práci dělníků a současně je také kapitalismus požírán vlastními vnitřními deformacemi. Kapitalismus je v této etapě prezentován jako *parazitní* uspořádání. Narace zdůrazňuje zejména tři rysy meziválečného kapitalismu: a) ztrátu osobního přístupu a byrokratizaci, b) vyostřování třídního konfliktu a c) rozmařilý životní styl mladé generace kapitalistů.

Ztrátu rodinné intimity ve vztazích při práci ohlašuje postava účetního Horyny. Jakub se ve třetím díle vrací z fronty a jeho první cesta vede přes domov přímo do sklárny. Huť řídí vdova a Jakub naráží na řadu změn. Majitelka Krahulíková je nově oslovována „paní ředitelka“, byla postavena nová budova brusírny a nová pobočka v Ostrově a obchodní agendu má na starosti nový účetní, prototyp odosobněného úředníka a byrokrata.

Horyna: „Časy starého pána jsou dávno pryč. Musíme zavést přísnou kontrolu a evidenci – všeho, zboží, peněz i lidí.“

(Díl 3, 1918)

Vztahy se antagonistují, Krahulíková sice není zobrazena jako tvrdá podnikatelka, ale na rozdíl od Krahulíka se v díle z období hospodářské krize dostává s dělníky do konfliktu kvůli pokusu ušetřit zastavením výroby. Vyhrocující se vztahy vyjadřuje před jednáním s Krahulíkovou například Jakubův syn Toník, radikál a politicky angažovaný komunista.

Toník: „Stejně není správný, abychom za správcovou chodili. To je vyloženě paktování se s nepřítelem.“

(Díl 5, 1931)

Třetím zvyrazněným defektem meziválečného kapitalismu je životní styl generace mladých Krahulíků, syna Emila a jeho ženy Soni. Emil okatě žije z kapitálu nashromážděného rodiči, aniž by sám další hodnoty vytvářel. Postava Emila je zkonstruována jako pravý opak protestantské etiky, asketismu a návratu prostředků zpět do výroby. Zatímco vdova Krahulíková řídí huť, Emil nachází zálibu v životě na vysoké noze, místo práce odjíždí do Prahy za zábavou a žení se s mondénní, finančně náročnou a povrchní Soňou. Krahulíková jim svěří do správy pobočku v Ostrově, když ji však v pátém díle navštěvuje, zjišťuje, že Emil zpusťlou a mrtvou továrnu neřídí, pouze rozpustil rodinné jmění v zařízení luxusní vily, rozmarném životě a nadělal statisícové dluhy. Emil se sice umoudřil a po matčině smrti přebírá po 2. světové válce řízení celé huti, scény z devátého dílu z roku 1947 jej však nadále definují jako toho, kdo žije z práce dělníků. Vedle již uvedené Jakubovy repliky o tom, že si z huti „udělal dojnou krávu“, to ilustruje závěrečný výstup neoblíbeného komunisty a v tomto díle již předsedy národního výboru Boška, který v závěru epizody vyzývá dělníky do stávky proti Emilovi. Ač je v této části epizody Bošek již definován jako „skvrna“ na štítě komunistické strany, mocipán a zkorumpovaný úplatkář, nejprve rozpačití dělníci nakonec naznačují, že výzvu ke stávce případně uposlechnou.

Bošek (k prokuristovi, který namítá, že nemá oprávnění zavřít huti vodu):
„Já vám ukážu, na co mám oprávnění a na co ne. Ta tam je doba, kdy s námi páni továrníci mohli zametat, jak si vzpomněli. Obec nemá vodu, ale hlavně že jdou kšefty, že jo, a kasička dělá cinky cink.“
Emil: „Když se má dobře huť, tak se mají dobře celé Albrechtice.“
Bošek: „Ale nejlíp vy!“
Emil: „Já řádně platím daně a ostatní není moje věc.“
Bošek: „Ale to se pletete, s váma si poradíme taky. [...] Já tady nejsem sám, za mnou jdou celé Albrechtice a celá tahle huť. Hoši, kdo půjde na naše zavolání do stávky?“

(Díl 9, 1947)

Kapitalismus meziválečného a krátce poválečného období je tedy, jak jsme již konstatovali, představen jako parazitní systém, který už nemá otcovské atributy péče a intimity a je odsouzen k tomu, aby se rozpadal pod vlivem svých vnitřních deformací: neosobní byrokracie, třídních rozporů a obohacování se na úkor druhých.

Inverzně ke kapitalismu se v seriálové naraci vyvíjí dělnické hnutí: zatímco kapitalismus slábne a jsou představovány jeho trhliny, dělnické hnutí sílí a sceluje se. V etapě, kdy je kapitalismus ještě bezpečný a silný, je dělnické hnutí slabé a oportunistické, což je charakteristika připsaná době do roku 1924, kdy hnutí dělníků vede sociální demokracie. Tato fáze je znaky reprezentujících postav v seriálu předurčena k radikalizaci. Role sociální demokracie je pojata maximálně jako zpochybnitelný a dočasný fenomén. Jakub například v prvním díle na výzvu ke vstupu do sociální demokracie odpovídá, že do ní vstoupil už během putování po Itálii. Když ho však k tomuto kroku hlavní albrechtický duch sociální demokracie kronikář Pertold vyzývá po válce v roce 1918 znovu, Jakub odmítá s odůvodněním, že mu stačí, co „ti úctyhodní muži činu předvedli na začátku války“.

Od čtvrtého dílu (tři roky po reálném založení KSČ) naopak dělnické hnutí sílí, radikalizuje se, zatímco kapitalismus začíná mít potíže obecně zastoupené hospodářskou krizí. Od čtvrtého dílu sociální demokracie zcela mizí z politické scény seriálu a hlavními autoritami

dělníků jsou (kromě stále bezpartijního Jakuba) představitelé KSČ – Jakubův syn Toník a jeho přítel Florian.

Pozoruhodné je také to, že kapitalismus a jeho vývoj jsou prezentovány výhradně v kategoriích ekonomických (prosperita otcovského kapitalismu a potíže parazitního kapitalismu) a socialistické hnutí naopak výhradně v kategoriích politických (překonávání sociální demokracie a její vystřídání stranou komunistů). Kapitalismus je tedy mimo jiné představen jako systém, který nemá žádnou ideu nebo společenskou koncepci. Kapitalismus v seriálovém pojetí nemá přesah a krom dočasné a nerovně distribuované schopnosti generovat blahobyt mu není v dané naraci přisouzen žádný hlubší smysl.

6.3.2 Nešťastný buržoa

Není divu, že představitelům tohoto systému příběh neumožňuje prožívat ani prosté a nekomplikované osobní štěstí. Rodinné tragédie jsou mezi proletáře (Cirklovi) a buržoazii (Krahulíkovi) rozděleny poměrně rovnoměrně, z obou manželských párů jeden předčasně umírá. U Cirklovi umírá při porodu sedmého dítěte ve třetím díle matka Tereška, u Krahulíků během války umírá otec továrník. Současně by se však dalo říci, že v dělnické rodině vyšší autorita (otec) přežívá, zatímco v kapitalistické rodině přežívá slabší matka, což dále vstupuje do vztahu s potřebou řešit obtíže hospodářské krize a slábnoucího kapitalismu.

Už ve druhém díle je dále možné zaznamenat, že dělnická rodina Jakuba Cirkla má už šest dětí, zatímco kapitalistická rodina Krahulíků jen jednoho syna. Děti a jejich povaha jako zdroj lidského štěstí (Jakub v posledním díle umírá nakonec šťastný a jeho poslední slova zní „*děti moje...*“) jsou přerozděleny zcela nerovnoměrně s jasnou převahou dělnické rodiny. Všechny Cirklovy děti jsou vykresleny jako víceméně charakterní lidé s běžnými prohřešky a nikdo z nich nejde špatnou cestou. Krahulíkův syn Emil naopak vyrostl v rozmařilého floutka, který se na osamělou matku obrací s velkými dluhy, vedením sklárny kazí pověst Krahulíkovy rodiny mezi skláři a v popřevratovém desátém díle z roku 1949 mizí ve špeditérském voze za hranicemi. Nerovnost osobního štěstí zachycuje dialog mezi Jakubem a Krahulíkovou v situaci, kdy Jakub veze ředitelku do Ostrova zkontrolovat, jak Emil spravuje tamější pobočku.

Krahulíková: „Člověk hledá odpověď na otázku, kde udělal chybu, že se mu jeho jediný dítě nepodařilo. A nemůže ji najít.“

Jakub: „U chudejch se děti vychovávají snadno. A když je jich sedm, tak to jde úplně samo.“

(Díl 5, 1931)

Ještě výrazněji seriál předkládá absenci základního štěstí v pocitech buržoazie zápletkou, v níž se Krahulíková zamiluje do Jakuba a začíná si s ním krátký románek. Ředitelka a majitelka hutí v zajištěném ekonomickém postavení hledá základní hodnotu lásky u nemajetného dělníka. Krahulíková disponuje ve srovnání s Jakubem mocí nad celou hutí, seriál však v jejím životě definuje podstatné prázdno, nad nímž má v dané chvíli moc naopak pouze Jakub. V ilustrativní replice tuto situaci vystihuje sama postava Krahulíkové dokonce obecně jako štěstí chudých a neštěstí bohatých.

Krahulíková (vrhá se Jakubovi do náruče): „Proč může mít každá huťská svého muže... A proč ho nemůžu mít já?“

(Díl 5, 1931)

Pověst o Jakobově románku s majitelkou huti se roznese a dělníci, kteří právě zažívají s Krahulíkovou konflikt ohledně reakce na hospodářskou krizi, se mu dílem posmívají a dílem jsou rozhořčeni.

Florian (k Jakobovi): „To se na mě nezlob, ale tímhle jsi nás v naší situaci nepodpořil.“

(Díl 5, 1931)

Ve sporu lásky a třídní příslušnosti však Jakub dává přednost běžným, ale početným vztahům s ostatními dělníky před výjimečným, ovšem izolujícím vztahem s Krahulíkovou. Pletku, k níž patří i jedna společně strávená noc, Jakub z vlastní iniciativy ukončuje. Vysvětluje Krahulíkové, že už nemůže dál, jeho místo je u pece a jiná práce nepřipadá v úvahu, patří jinam než ona. Krahulíková ho utvrzuje v tom, že jí to nevadí, na což postava Jakuba Cirkla odpovídá: „...ale mně to vadí“.

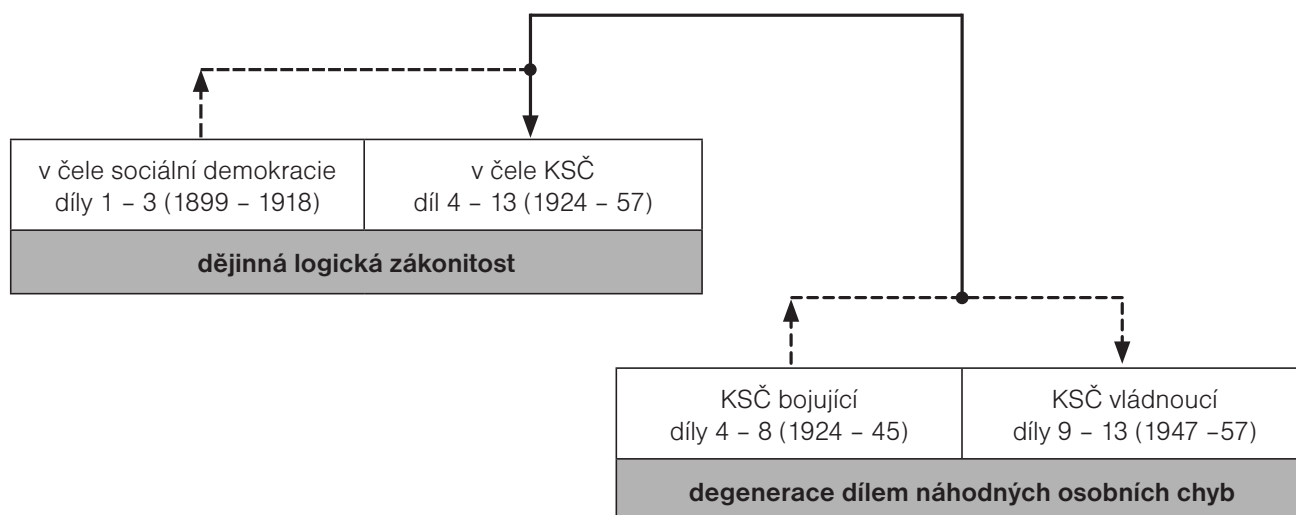
Zdroje štěstí dělníka s početnou rodinou a naplňující prací jsou podle seriálové verze zřetelně bohatší než zdroje majitelky továrny. Zatímco ona osaměle spatřuje jen jeden pramen možného budoucího štěstí, Jakubův život je jím prostoupen už v přítomnosti a může si dovolit odmítnout romanci i nabídku na místo zástupce ředitele.

6.4 Zákonitost a nahodilost v dějinách

Jedním z nejpodstatnějších důsledků práce s ideologicky volenými textovými orientátory ve filmové historiografii seriálu je to, že jeho verze dějin první poloviny 20. století nezahrnuje jen popis, ale na úrovni hlubinné struktury vztahů sugeruje *sledy událostí, které plynou z vnitřní logiky dějin* a v kontrastu pak *sledy událostí, které jsou pouze dílem náhody a individuálního selhání*.

Seriál v průběhu českých dějin první poloviny 20. století akcentuje dva základní sledy událostí, u nichž chronologii vykládá jako zákonitou kauzalitu nebo naopak jako náhodu zaviněnou konkrétními lidmi. Do první kategorie patří ústup sociální demokracie a nástup KSČ (díly 1–4; období 1899–1924). Do druhé potom spadá degenerativní proces postupu KSČ z fáze boje (díly 4–8; období 1924–1945) do fáze vládnutí (díly 9–13; období 1947–1957). Tyto základní sledy událostí můžeme graficky znázornit schématem 3.

schéma 3: Zákonitost a nahodilost v dějinách



6.4.1 Od sociální demokracie ke KSČ

Ke kauzálně prezentovaným sledům událostí patří vystřídání sociální demokracie komunistickou stranou v roli pokrokové levicové síly. Předání „taktovky“ dělnického hnutí komunistické straně je znázorněno jako logický řetězec příčin a důsledků, jako nevyhnutelný pohyb dějin předem daným směrem plynoucí z jakési vyšší zákonitosti.

Étos sociální demokracie v seriálu ztělesňuje postava starého kronikáře Pertolda, bývalého albrechtického učitele. V prvním díle za všechny shromážděné v hostinci vítá slavnostní řečí nové století, ve druhém díle agituje mezi dělníky na huti pro 12. sjezd sociální demokracie a ve čtvrtém díle z roku 1924 Pertold (jako jediný symbol sociální demokracie v seriálové naraci) umírá.

Postava Pertolda nese významné znaky, které se metonymicky přenášejí na celou stranu, již v příběhu zastupuje. Především je starý a místo činů používá spíše slova. Jeho protihráči v linii střídání sociální demokracie a KSČ, Florian a Toník, naopak reprezentují akceschopnost (Florian, který je zatčen a vězněn za politickou činnost) a mládí (Toník, Jakubův syn). Pertoldovo stáří a příslušnost ke starým časům je zdůrazněna také jeho archaickou mluvou a rolí kronikáře. Fakt, že je mu přiřčena role kronikáře, jej spojuje spíše se vzpomínkami a minulostí, stejně jako slovní spojení, jimiž se vyjadřuje. O Jakobově návratu z fronty ve třetím díle říká, že „*se vrátil z válečné lítě*“, a když ho vyzývá k obnově členství v sociální demokracii, uvádí, že „*jsou v ní samí úctyhodní mužové činu*“.

Ve čtvrtém díle z roku 1924, tři roky po skutečném roce vzniku KSČ, s jejíž existencí již tato epizoda pracuje, Pertold umírá a jeho pohřeb je explicitě obrazově ztvárněn. Pertoldova rakev je ukládána do země, přičemž je zakryta standartou sociální demokracie. Spolu s Pertoldovými ostatky evidentně do hrobu zajíždí celá nekomunistická fáze dělnického hnutí a je připravena scéna pro to, aby její roli převzala komunistická strana. Cestou z pohřbu tuto vizuální symboliku převádí do slov dialog Jakuba a Floriana.

Jakub: „Jako by s ním odešlo celý moje mládí, on byl první, kdo nám přinesl poctivě napsaný dělnický slovo.“

Florian: „On už spíš bojoval jen těma slovama. Zatímco od říjnový revoluce komunisti ty slova obracej v nějaký ten čin. A on to ne a ne pochopit. Ale tohle nechápou ani lidi o moc mladší a soudnější...“

Jakub: „To myslíš mě? Ta jedna zkušenost mi stačila...“

Florian: „Ale dneska jde o něco jinýho. Někdo musí lidem říct, že kapitál se nezmění. Dneska se sice žije líp, to jo, ale to nebude trvat věčně. Když budeme mít ve straně lidi, co maj autoritu, tak to zvládnem. Myslim teda lidi jako ty.“

Jakub: „Už víš, co ti odpovím, vid’?“

Florian: „Něco tuším, ale to neznamená, že se tě znovu a znovu nezeptám.“

(Díl 4, 1924)

Momenty Pertoldova stáří a jeho smrt na sešlost věkem jsou zcela rozhodujícím textovým orientátorem, který zakládá reprezentaci střídání sociální demokracie komunistickou levicí jako logickou, zákonitou a nevyhnutelnou. Pertold je v rámci narace jediným zřetelným a pojmenovaným představitelem sociální demokracie. Lze tedy říci, že je její metonymií, a mezi osud Pertolda a osud sociální demokracie je možné položit rovnítko. Pertold (a tedy

celá sociální demokracie) je vybaven mnoha atributy, které ho spojují s minulostí; Pertold (a tedy celá sociální demokracie) umírá, jeho čas vypršel. Kdyby byla postava Pertolda zkonstruována například jako typ člověka středního věku, který zemře při nehodě nebo dokonce úkladně, význam by se zcela změnil. Vystřídání sociální demokracie komunistickou stranou na principu, kdy nové (mladé a aktivní) nastupuje na místo starého (přežilého a pasivního), je sugescí nutné a nezpochybnitelné logiky.

6.4.2 KSČ bojující a vládnoucí

Poté, co narace „vyklízí“ místo pro dějinnou roli KSČ, rozlišuje v jejím rámci další dvě etapy: období, kdy je KSČ silou bojující (za práva dělníků a za války participací v odboji), a období, kdy je již velmi blízko uchopení moci nebo přímo vládne. Významným textovým orientátorem je v tomto případě opět reprezentace přechodu mezi první a druhou etapou, přesněji povahy tohoto posunu a jeho důvodů. Vzhledem k době vzniku seriálu se může zdát paradoxní, že tento přechod je jednoznačně představen jako degenerace, jako přechod od idealismu a bojovnosti ke kancelářskému funkcionářství, upevňování moci a represím. Podstatnější než samotná povaha vztahu dvou etap dějinné role KSČ je však ztvárnění příčiny degenerativního posunu. Zatímco přechodu od sociální demokracie ke KSČ připisuje příběh nutnou vnitřní logiku, degenerace při přechodu KSČ od boje k vládě je zachycena jako nahodilost, která nikterak nepramení z vnitřní povahy idejí, ale jen z individuálních vlastností lidí.

I v těchto epizodách jsou etapy KSČ metonymicky ztělesněny konkrétními postavami. Fáze boje je vtělena do osudů Floriana a Toníka. Oba se fáze vládnutí příznačně nedožijí, umírají během války a podobně jako s Pertoldem končí etapa sociální demokracie, odchází s touto dvojicí (i když méně explicitě) etapa komunistického bojovného idealismu. Přípravy na převzetí moci a její realizaci ztělesňují jiné dvě postavy, které jsou naopak jako členové KSČ nově definováni teprve v dílech z let 1945 a 1947 – takřka v téže chvíli, kdy je zřejmé, že její předváleční členové Toník a Florian nepřežili. Fázi cesty KSČ k moci v příběhu symbolizují postavy Bořivoje Boška a Jakuba syna.

Přechod fáze boje do fáze vládnutí je pojat jako degenerace už tím, že klíčové postavy první fáze (Toník a Florian) jsou veskrze kladné, zatímco klíčové postavy druhé fáze veskrze záporné (Bošek) nebo problematické (syn Jakub). (Viz schéma 2)

O Boškovi je v díle, v němž je identifikován jako představitel KSČ (díl 9, rok 1947) již diageticky známo, že zavinil nehodu hrozící výhasem pece, obíral dělníky o část platu, za války se nechal zaměstnat německým vedením sklárny jako závodní stráž, v roce 1945 „převléknul kabát“ a velkohubě se předváděl jako člen revoluční gardy, lhal o důvodech deportace do koncentráku (vedl, že pomohl ukrývat ve sklárně Jakubova syna Toníka, ale zatím ho pouze velitel gestapa přistihnul opilého) a jako poválečný předseda národního výboru bral úplatky za nové přerozdělování majetku. Během Jakubovy rozlučky s pecí, která se odehrává v Pepově restauraci, se například Vojta dostane do konfliktu s Rostou, protože Rostů informuje o Boškově korupci. Vojta mu odmítá uvěřit a svěruje se s pomluvou Pepovi, který je ovšem téhož názoru jako Rostů. (Pepa byl Boškem přinucen odevzdat úplatek za to, aby dostal restauraci do národní správy.)

Vojta: „Hm, takže ty jsi to taky slyšel?“

Pepa: „Ne. Platil.“

(Díl 9, 1947)

Syn Jakub, druhý představitel degenerace idealismu KSČ ve fázi vládnutí, není postavou jednoznačně zápornou, ale minimálně ambivalentní. Už v počátku příběhu je syn Jakub ve třetím díle zproblematizován, když se ukazuje, že mu sklářské řemeslo není blízké a netouží jít v otcových stopách. V sedmém díle se postava syna Jakuba dopouští vážné chyby a neúmyslně zavíní své a Florianovo zatčení gestapem. Po válce syn Jakub jako nacistická oběť nastupuje strmou kariéru předsedy národního, okresního a posléze krajského výboru. Podléhá přitom však nástrahám, které jsou s výkonem funkcí spojené, stává se opatrnickým vyznavačem kompromisů a odmítá odvážná řešení, obývá luxusní vilu v krajském městě, odcizuje se původní rodině a odmítá několika jejím členům v nouzi pomoci, protože to považuje ve své funkci za riskantní.⁶⁵

Vojta (k synu Jakobovi o zatčeném Hajném): „Ten člověk nic špatného neudělal, byl členem strany jako ty nebo jako já. Strana ho sem poslala a on plnil její usnesení.“

syn Jakub: „To je všechno hezký, ale hodně se změnilo.“

Vojta: „Ty ses změnil, Jakube.“

(Díl 11, 1952)

Odmítnutí pomoci rodině je v rámci vztahů budovaných příběhem „těžký hřích“, který syna Jakuba v této fázi narace jednoznačně charakterizuje jako postavu se zápornými rysy. Kult rodiny a jejího hájení je v seriálu všudypřítomný od prvního do posledního dílu a jeho nositelem je zejména otec.

Jakub (k Horynovi, otci snachy Milady): „Je nás jedenáct, s Jakubem, vaší Miládkou a malou Irenkou čtrnáct. Postaráte se o ně?““

Horyna: „Ne. A ani nevím proč.“

Jakub: „Protože všichni patří do rodiny.“

(Díl 6, 1938)

Do systému vztahů mezi fází bojovného komunistického idealismu a degenerujícího výkonu moci pozoruhodně patří také moment vstupu Jakuba do KSČ. Od třetího dílu postava Jakuba explicitě trvá na své bezpartijnosti, v osmém díle z roku 1945 se však přece jen rozhodne vstoupit do strany. Děje se tak v intimní večerní scéně, která má formu zpovědi otce před synem Jakubem v jeho kanceláři předsedy národního výboru a jedná se o jeden z nejdelších monologů seriálu.

Jakub: „Najednou, když jsem příkejv', že se vrátím, víš, tak mě napadlo, že teď po válce, po tom všem, co se stalo a změnilo, že už tam nemůžu přijít jen tak. Za hut' – no a vlastně za všechny hut'ský – umřeli Florian a náš Toník. No a tak jsem přemejšlel, moc jsem přemejšlel, kde vzali tu sílu, že odešli tak, jak odešli – rozumíš mi... No tak jsem se tě přišel zeptat, jestli já, starej dědek, když se teď vrátím do hutě, jestli můžu chtít, aby mě vzali do partajní organizace? No můžu, nebo nemůžu?“

65 V osmém díle odmítá pomoci Vojtovi, když jeho snoubence Líze hrozí odsun, a zejména v jedenáctém díle odmítá pomoci novému řediteli albrechtické sklárny Hajnému, který byl na základě Boškova neopodstatněného udání zatčen pro napomáhání nepříteli a posléze pět let vězněn, ačkoli v jeho prospěch u syna Jakuba postupně intervenují Nanyňka, Vojta i starý Jakub.

syn Jakub (tiše a dlouze se usmívá): „Na sto procent.“
Jakub (odchází): „A ty se koukej pořádně vyspat – copak tohle je nějaký ležení tady, dobrou noc...“

(Díl 8, 1945)

Příběh „posílá“ Jakuba do KSČ v roce 1945, těsně před otevřením degenerativní mocenské fáze její seriálové existence. Z hlediska toho, co v rámci narace následuje po Jakubově vstupu do strany, nemá tento krok žádnou ústrojnou funkci. Jakub zkrátka do KSČ pouze vstoupí a dále už se jako majitel stranické legitimace nijak neprojevuje, sama hlavní postava se politicky neangažuje, definitivní závěrečné odhalení Boška jako válečného konfidenta gestapa Jakub nepodniká z pozice komunisty, ale z pozice otce Tonika a přítele Floriana. Jakubův vstup do KSČ tedy nelze vykládat z perspektivy toho, co se v příběhu děje po něm; je provázán spíše s tím, co mu předchází. Scéna, v níž Jakub projevuje zájem o členství v KSČ, hraniční scéna mezi fází boje a fází výkonu moci, tedy neotevřívá fázi vládnutí, ale uzavírá fázi bojovného idealismu. Jakub ve svém „vstupním“ monologu na jednu stranu vyjadřuje čistě osobní (nikoli politické) pohnutky, kvůli nimž se chce stát členem KSČ. Má-li se vrátit zpět na huť po té, co Toník a Florian za všechny skláře umřeli, nemůže už přijít jen tak (tedy jako nekomunista)... Současně však není jeho vstup do strany jen osobním díkem a uctěním památky Tonika a Floriana, má i filozofující podtext. Jakub přemýšlí, „*kde vzali tu sílu, že odešli tak, jak odešli*“. Nejpravděpodobnějším významem tohoto monologu je Jakubův předpoklad, že Tonikovi a Florianovi dodalo sílu k hrdinské smrti napojení na vyšší komunistickou ideu či ze stejných zdrojů pocházející víru v oběti za lepší svět.⁶⁶

Shrneme-li tedy užití textových orientátorů, které se podílejí na produkci významu v oblasti zákonitosti a nahodilosti v dějinách, můžeme říci, že dějová linie, která vyznívá pro KSČ příznivě (je mladá, činorodá, a proto předurčená vystřídat odumírající sociální demokracii), je podána jako dějinná logická nutnost, zatímco linie, která vyznívá pro KSČ nepříznivě (s nabíráním moci strana degeneruje ve funkcionářský aparát a dopouští se nespravedlivých represí), je podána jako nahodilost plynoucí z individuálních slabostí konkrétních aktérů. Zakódování tématu dějinné nutnosti a nahodilosti je v naraci SDJS podle našeho názoru jedním z nejsilnějších projevů ideologické volby textových orientátorů – zvláště silně provazuje reprezentaci minulosti se společensko-politickým klimatem, v němž je minulost rekonstruována. Text (s přihlédnutím k době vzniku překvapivě) ochotně připouští, že etapa vládnutí KSČ byla vysoce problematická. Tuto problematičnost však nevykládá (na rozdíl od toho, co je na KSČ předvedeno v idylické podobě) jako dějinnou nutnost, ale jako náhodu ovlivněnou osobními nedostatky aktérů, tedy tím, že se na vládnutí podíleli mimo jiné také padouši (Bošek) a slaboši (syn Jakub).

6.5 Uvnitř a na povrchu aneb Esencialismus jako centrální kategorie

V poslední kapitole analýzy textových orientátorů se budeme věnovat motivu, který zastřešuje všechny dosud popsané textové vztahy a který lze proto chápat jako centrální kategorii; jako základní výsledek užití textových orientátorů. Pod tuto kategorii můžeme subsumovat i výše uvedené vztahy mezi nutností a nahodilostí v dějinách: vztah mezi etapou vlivu sociální demokracie a etapou vlivu KSČ i vztah mezi bojovnou a degenerující etapou v existenci komunistické strany.

66 Od prokázání faktu, že scéna se vstupem Jakuba do strany byla dopsána zpětně na pokyn vedení televize, jak už bylo řečeno, při analýze textu odmýšlíme. Zachováváme strukturalistické stanovisko, podle něž text produkuje význam jen svými vnitřními vztahy bez ohledu na to, jaké vnější vlivy za jejich ustavením stojí.

Při letmém pohledu z textu ideologie vystupuje okatě a bez zvláštní rafinovanosti na principu metonymického zpracování postav: kladné postavy zastupují KSČ; kromě Boška – ten je výjimkou potvrzující pravidlo a kontrastním pozadím, díky němuž ostatní vyniknou. Tuto zdánlivou jednoduchost však lze při hlubším pohledu snadno vyvrátit: do zmíněného schématu nezapadá příliš mnoho postav na to, aby bylo možné všechny označit za výjimku. Za prvé je „metonymickým komunistou“ degenerující fáze i syn Jakub, který je v tomto období (než se na závěr rehabilituje odchodem z funkcí zpět do Albrechtic) zápornou postavou a na druhou stranu přečnává postava Pepy, jednoznačného nekomunisty, milovníka živnostnických hodnot a maloburžoazního stylu, který je naopak postavou trvale kladnou. Nad nimi pak přečnává na obě strany sama postava hlavního hrdiny Jakuba, který je rovněž soustavným kladným hrdinou, členem KSČ se ovšem stává až po mnohaletém osobním dilematu a nadto členství ve straně nikdy „nepraktikuje“.

Přičteme-li k těmto „zádrhelům“ jednoduchého vysvětlení („co dobrák to komunista“) ještě další dosud jen okrajově zmíněné postavy (Vojta, Nanyňka, Hajný) nebo postavy z druhého sledu (Horyna, manželka syna Jakuba Miládka, Krupka, Vincek), centrální kategorií, která třídí postavy na kladné a záporné, není blízkost či vzdálenost komunistické ideji, ale to, nakolik se postavy řídí svým „dobrým“ nitrem a nakolik se zajímají jen o „špatný“ vnějšek či povrch. Jinými slovy, niterné a opravdové je v seriálu vždy dobré; zájem o to, jak se kdo navenek jeví, vypadá, působí či ohromuje okolí je vždy špatný. SDJS přináší jako centrální kategorii rozlišení mezi dvěma zdroji jednání: tím, co vychází z podstaty člověka samého, a tím, co vychází ze starosti o pouhý povrch. Seriál proto není jen příběhem o modernitě, je přímo symptomem její esencialistické mentality.

I dvě fáze, které seriál rozlišuje v dějinné roli KSČ (boj a vládnutí), spadají pod obecnější kategorii opozice mezi podstatou a povrchem; nejde tedy o kategorii konečnou, ale o kategorii, jež je jen jednou z variant širší centrální kategorie „podstata versus povrch“. Záporné charakteristiky „metonymických komunistů“ z fáze vládnutí, Boška a syna Jakuba, souvisí s hromaděním a pěstováním vnějších atributů, které na sebe postavy vrství. U Boška jsou to atributy moci a nadvlády nad ostatními: peníze, úřady, vliv na osudy jiných lidí, frázovitý jazyk a v některých scénách dokonce i styl oblečení. Bošek v osmém díle z roku 1945, kdy vybízí národní výbor k důraznějšímu postupu proti Němcům, vystupuje jako člen revoluční gardy a jeho vizáž je hyperbolická: je oblečen do koženého kabátu, přes hrud' natažen pás nábojů, na rukávu má pásku RG a jezdí na motocyklu. V devátém díle z roku 1947, kdy svolává dělníky do potenciální stávkové akce, je oblečen stejně jako dělníci v kostkované košili a kabátě. V desátém díle lpí na tom, aby si zachoval další atribut postavení a moci, který mu nepatří – vilu po továrníkovi Krahulíkovi.

Syn Jakub také není prezentován jako hrdina s pevnou podstatou, ale jako postava upevňující to, jak působí navenek. V sedmém díle se připojuje k odboji, nikoli však z přesvědčení, ale aby posílil svou autoritu před komandující manželkou Miládkou. V dílech z poválečných let pak fungují jako vnější povrchové atributy nahrazující jeho slabý „vnitřek“ zejména kroky v politické kariéře a funkce předsedy národního, okresního a krajského výboru. Význam povrchových projevů je vizuálně odsouzen a relativizován ve scénách, v nichž syn Jakub do úřadu nastupuje a kdy jej opouští. V desátém díle syn Jakub přebírá funkci předsedy krajského národního výboru, vstupuje do budovy úřadu po mohutném schodišti z obou stran obleženém špalíry podřízených, kteří mu tleskají. Ve dvanáctém díle (když nebyl z Boškovy iniciativy znovu navržen na kandidátku) úřad po tomtéž schodišti opouští, nyní však osaměle a sotva si s ním vůbec někdo podá ruku na rozloučenu. V dílech, kdy zastával funkce, se často – i při rodinné návštěvě nebo otevření Pepovy

restaurace – dívá na hodinky na znamení vytiženosti, ve dvanáctém díle před odchodem z funkce sedí ve vyklizené kanceláři s rukama za hlavou a nemá co na práci. Sekretářka říká vstupujícímu Vojtovi: „Můžete jít dál, soudruh předseda má volno.“

7. Závěr

V titulku páté kapitoly jsme seriál *Synové a dcery Jakuba skláře* nazvali „příběhem opravdového člověka“ – přesněji bychom však měli říci „opravdových lidí“. Touto narážkou jsme měli na mysli právě centrální kategorii, které vysvětluje pozici libovolné postavy v textu – princip, kdy text vposledku připisuje postavám kladnou nebo zápornou roli podle toho, nakolik jsou to opravdoví lidé, tzn. nakolik jejich jednání pramení z nitra.

Krystalickým momentem vyjadřujícím tuto perspektivu textu je zdánlivě nevýznamné vystoupení marginální postavy albrechtického knihovníka v jedenáctém díle na schůzi vedené Bořivojem Boškem. Postava knihovníka v textu ani nemá jméno a ve sporu s Boškem je titulována jako ředitel knihovny.

Bošek: „Soudružky a soudruzi, národní výbor vypracoval plán generálního útoku na poslední zbytky buržoazního a měšťáckého způsobu života. Nejde jen o to, že krok za krokem likvidujeme soukromé podnikání a starou živnostenskou zatuchlinu, jde o to, aby i celkový vzhled naší obce byl pokrokový. Potřebujeme teda od vás, zástupců podniků a institucí, abyste se zavázali, kolik kdo vyrobí nástěnek a poutačů a kolik starých fasád zakryje trvalou výzdobou.“

Knihovník: „Soudruzi, prosím vás, a nezdá se vám, že největším krokem k tomu, aby byly Albrechtice hezké, by bylo, kdybychom se přičinili, aby se na našich ulicích zametalo? Aby nebylo tolik špíny, aby večer svítily všechny lampy, aby fungovaly služby a na naše občany aby nepadala omítka?“

(Díl 11, 1952)

Komplexně záporný Bošek na knihovníkův monolog reaguje zlověstně pohoršeně („*Soudruh ředitel knihovny tomu asi dobře nerozuměl... Říkám snad já něco jiného?*“), takže je zřejmé, že text hodnotí knihovníkův postoj vysoce kladně. V uvedeném dialogu se odkrývá Boškova taktika a současně taktika všech záporných postav textu: chce zakrývat fasády výzdobou a rozvěšovat nástěnky a poutače; jinými slovy chce příkrášlovat povrch a vytvářet vnější plášť či slupku. Knihovník naopak reprezentuje stanovisko kladných a „opravdových“ postav – za důležitější považuje, aby se uklízelo a aby na ulicích (metaforicky vzato ve společnosti) nebyla špína. Knihovník tedy představuje touhu pronikat pod povrch a očišťovat, uzdravovat pravou podstatu.

V průběhu analýzy seriálu *Synové a dcery Jakuba skláře* jsme při rekonstrukci vybraných momentů výroby textu i v rámci textu samotného identifikovali řadu ideologických vlivů nebo významů. Produkční stránka byla ideologickými zásahy prostoupena velmi silně v podobě externích (přicházející z kruhů mimo Československou televizi, zejména z oddělení pro masové a sdělovací prostředky ÚV KSČ) i interních (přicházející z vedení ČST) rozhodnutí o změnách ve scénáři.

Také v textu samotném jsme našli textové orientátory, jejichž volba souvisí s dobovým klimatem tvorby textu: dochází k romantizaci dělnické práce, majetná buržoazie zažívá ve srovnání s chudými dělníky mnohem více neštěstí a zejména dějinná zákonitost a naho-

dilost jsou vyloženy ve prospěch role KSČ v dějinách (přechod od sociální demokracie ke KSČ v předválečné etapě boje vyznívá jako dějinná nutnost, degenerace v etapě vládnutí KSČ jako individuálně daná nahodilost). Rozhodující a centrální kategorie třídění postav na kladné a záporné však známky ideologického ovlivnění nenese. Opozice mezi jednáním vyvěrajícím z „dobré“ podstaty a tím, které se zajímá jen o zavrženíhodný povrch, lze chápat jako výraz esencialismu, který seriál řadí spíše k obecně modernistickým naracím.

PhDr. Irena Reifová, Ph.D. (1971) Autorka vyučuje na Katedře mediálních studií UK FSV a odborně působí v Centru pro mediální studia. Zabývala se problematikou role médií v postmoderní společnosti s důrazem na reprezentaci reality. V současnosti se v pedagogické i vědecké práci soustřeďuje na kritické tradice v kulturních studiích a na fenomén populární kultury. S autorským kolektivem připravila k vydání *Slovník mediální komunikace* (Portál, 2004), překládá odbornou literaturu z angličtiny. E-mail: reifova@seznam.cz

Literatura

- Allen, Craig. 2006. „Television Broadcast Records.“ Pp. 207–232 in *Methods of Historical Analysis in Electronic Media*. Ed. by Donald G. Godfrey. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates.
- Althusser, Louis. 1971. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. London: New Left Books.
- Barker, Chris. 2006. *Slovník kulturních studií*. Praha: Portál.
- Bednařík, Petr. 2003. „Dějiny televizního vysílání v datech.“ Pp. 183–336 in *Dějiny českých médií v datech*. Praha: Karolinum.
- Benjamin, Louise. 2006. „Historical Evidence: Facts, Proof and Probability.“ Pp. 25–46 in *Methods of Historical Analysis in Electronic Media*. Ed. by Godfrey, Donald G. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates.
- Bennett, Tony – Woollacott, Jane. 1998. *Bond and Beyond. Political Career of a Popular Hero*. London: Routledge.
- Bertrand, Ina – Hughes, Peter. 2005. *Media Research Methods. Audiences, Institutions, Texts*. New York: Palgrave Macmillan.
- Blahota, Jiří. 1986. „Kronika dělnického rodu.“ *Mladá fronta*, 14. 5. 1986.
- Bourdieu, Pierre. 1998. *Teorie jednání*. Praha: Karolinum.
- Corner, John. (2001). „Ideology: a note on conceptual salvage.“ Pp. 525–533 in *Media, Culture, Society* 2001, č. 23.
- Cysařová, Jarmila. 1999. *Československá televize 1985–1990*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AVČR.
- Davis, Helen. 2004. *Understanding Stuart Hall*. London – Thousand Oaks – New Delhi: Sage.
- Eagleton, Terry. 1991. *Ideology: An Introduction*. London: Verso.
- Fiske, John. 2002. *Introduction to Communication Studies*. London, New York: Routledge.
- Gramsci, Antonio. 1959. *Sešity z vězení*. Praha: Československý spisovatel.
- Hájek, Martin. 2003. „Vládnutí na úrovni Ústředního výboru KSČ.“ Pp. 61–105 in *Rekonstrukce komunistického vládnutí na konci osmdesátých let. Dědictví komunistické vlády V: sborník popisů komunistického vládnutí*. Ed. by Kabele, Jiří a kol. Praha: Sociologický ústav AVČR.
- Hall, Stuart. 2005. „Kódování/dekódování.“ Pp. 41–58 in *Teorie vědy* 2005, č. 2.
- Chandler, Daniel. 2005. *Semiotics: The Basics*. London, New York: Routledge.
- Janoušek, Jiří. 1985. „Vypravěč velkých příběhů.“ Pp. 19–21 in *Mladý svět* 1985, č. 52.

- Kabele, Jiří. (ed.). 2005. *Výklady vládnutí v reálném socialismu*. Praha: Matfyzpress.
- mp (autorská zkratka). 1986. „Kronika sklářského rodu.“ *Lidová demokracie*, 13. 5. 1986.
- Lacey, Nick. 2000. *Narrative and Genre. Key Concepts in Media Studies*. New York: St. Martin Press.
- Laclau, Ernesto – Mouffe, Chantal. 1985. *Hegemony and Socialist Strategy: Toward a Radical Democratic Politics*. London: Verso.
- Larrain, Jorge. 1996. „Stuart Hall and the Marxist Concept of Ideology.“ Pp. 47–70 in *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. Ed. by Morley, David – Chen, Kuan-Hsing. London: Routledge.
- Larsen, Peter. 1999. Textual analysis of fictional media content.“ Pp. 121–134 in *A Handbook of Qualitative Methodologies for Mass Communication*. Ed. by Jensen, Klaus Bruhn – Jankowski, Nicholas W. London, New York: Routledge.
- Lindlof, Thomas, R. – Taylor, Bryan. C. *Qualitative Communication Research Methods*. Thousand Oaks – London – New Delhi: Sage.
- Marx, Karel., Engels, Bedřich. 1962. *Spisy*. Sv. 3. Praha: SNPL.
- Morley, David. 2003. *Television, Audiences and Cultural Studies*. London: Routledge.
- Murray, Michael. 2006. Oral History Records.“ Pp. 47–66 in *Methods of Historical Analysis in Electronic Media*, ed. by Donald G. Godfrey. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates.
- Otáhal, Milan. 2002. *Normalizace 1969–1989. Příspěvek ke stavu bádání*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AVČR.
- Politická zpráva ÚV KSČ XVII. sjezdu KSČ*. 1985. *Mladá fronta*, 12. 3. 1985.
- Reifová, Irena a kol. 2004. *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál.
- Rosen, Phillip. 2001. *Change Mummified. Cinema, Historicity, Theory*. Minneapolis – London: University of Minneapolis Press.
- Spáčilová, Mirka. 1986. „Řemeslo velkého vypravěče.“ *Svobodné slovo*, 5. 5. 1986
- Spáčilová, Mirka. 1984. „Skleněná sága.“ *Svobodné slovo*, 30. 12. 1984.
- Smetana, Miloš. 2000. *Televizní seriál a jeho paradoxy*. Praha: nakladatelství ISV.
- Suk, Jiří – Cuhra, Jaroslav – Koudelka, František. 1999. *Chronologie zániku komunistického režimu v Československu 1985–1990*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AVČR.
- Thomson, John. 1984. *Studies in the Theory of Ideology*. Cambridge: Polity Press.
- Thomson, John. 1990. *Ideology and Modern Culture*. Cambridge: Polity Press.
- Turner, Graeme. 1996. *British Cultural Studies. An Introduction*. London: Routledge.
- Van Dijk, T. 1998. „Editorial: Discourse and ideology.“ Pp. 307–308 in *Discourse and ideology* r. 3, č. 9.
- Van Dijk, Teun. 2000. *Ideology. Multidisciplinary Approach*. London – Thousand Oaks – New Delhi: Sage.
- Velký sociologický slovník* 1996. Praha: Karolinum.
- Wright, Will. 1998. „The Structure of Myth and the Structure of the Western Film.“ Pp. 119–134 in *Cultural Theory and Popular Culture*. Ed. by Storey, John. Hemel Hempstead: Prentice Hall.

Další zdroje:

- Deník Magdaleny Dietlové. Archiv Magdaleny Dietlové.
- Rozhovor s Bohumilou Zelenkovou, 26. 7. 2006. Archiv autorky.
- Rozhovor s Magdalenou Dietlovou, 12. 6. 2006. Archiv autorky.
- Rozhovor s Oldřichem Janotou, 28. 7. 2006. Archiv autorky.