

Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta  
Ústav české literatury a literární vědy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Tereza Hřibová

30 případů majora Zemana (filmová verze a vydané filmové povídky) z hlediska mytizačních postupů

30 cases of Major Zeman (the film version and the short stories based on the films) and its aspects of  
mythization

Praha, 2012

Vedoucí práce: prof. PhDr. Petr Bílek, CSc.

## **Poděkování**

Děkuji vedoucímu diplomové práce prof. PhDr. Petru Bílkovi, CSc., za cenné připomínky a vstřícnost při vzniku této práce. Ráda bych také poděkovala za trpělivost a podporu při studiu své rodině.

## **Prohlášení**

„Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.“

V Praze dne 23. 5. 2012

podpis:

## **Abstrakt**

Tato diplomová práce analyzuje řadu mytizačních postupů přítomných v narativech o majoru Zemanovi. Využívá přitom jak seriálové podoby 30ti případů majora Zemana, tak z pozdějších transpozic některých z nich do podoby literární. Práce metodologicky vychází zejména z Barthesova teoretického konceptu moderních mytologií, čerpá také z dosavadních analýz normalizačního diskurzu a z terminologické základny kulturních studií. Jejím cílem je postihnout různé mechanismy označování, díky kterým do narativu vstupují symbolické významy ustavující sekundární mytickou rovinu jednotlivých syžetů. Interpretační část práce je věnována analýze ústřední figury majora Zemana, dále rozboru modů reprezentace postav nepřítele a problematice aluzivnosti a intertextovosti ve funkci mytizačního prostředku.

## **Klíčová slova**

major Zeman – normalizace – mýtus – ideologie – reprezentace

## **Abstract**

This thesis sets aims to analyze a number of mythmaking procedures in the narratives of major Zeman. Its main sources are both the TV series „30 Cases of Major Zeman“ and the later adaptations o some of these cases into literary form. The thesis draws inspiration primarily from the theoretical concept of modern mythologies by Roland Bathes, the available analysis of the ideological discourse of normalization and the basic terminology of cultural studies. Its goal is to recognize various mechanisms of signification that embed symbolic meanings that establish the secondary mythical level of individual subjects. The interpretative part of the text focuses on an analysis of the modes of representation of „enemies“ and the problematization of allusion and intertextuality as mythmaking instruments.

## **Keywords**

major Zeman – normalization – myth – ideology – representation

## Obsah

Úvod.....	7
1. Barthesova sémiotická analýza (post)moderního mýtu .....	10
2. Zemanovské univerzum a jazyk normalizace .....	18
3. Ikonografie hlavního hrdiny.....	24
4. Reprezentace nepřítele .....	31
5. Zemanův Proces .....	40
Závěr .....	53
Seznam použité literatury.....	55
Přílohy .....	58

## Úvod

*30 případů majora Zemana* bylo a stále je zkoumáno z mnoha různých úhlů pohledu. Tento projekt československé televize je už od dob svého vzniku vnímán jako jeden z erbovních produktů normalizační popkultury, proměnlivě s kladným či záporným znaménkem.

Status kultu či svého druhu fetiše, kterým se ideálně měl stát pro všechny dobové recipienty, seriálu částečně zůstává do současnosti, především na různých fanouškovských internetových fórech a webech<sup>1</sup>. Tam se *30 případů* stává zkrátka geniální detektivkou s téměř nadpřirozeným kouzlem, o jejímž ideologickém a mytologickém potenciálu se sice pravděpodobně ví, ale primárním cílem rozhodně není jeho dekódování. Hlavní klubovou činností – ve shodě s primárním účelem popkultury obecně – je naopak zábava: debaty s herci, sbírání „historek z natáčení“ a průzkum rozličných dalších bizarností. Fanklub disponuje vlastní hierarchií a rituály, každoročně je volen předseda, revizní komise a další činovníci. Všichni členové – „zemanologové“<sup>2</sup> – mají přezdívky podle seriálových postav, scházejí se v hospodě U Zemana. Veškeré klubové aktivity jsou pečlivě zaznamenávány a jméno Vladimír Brabec je v těchto záznamech takřka vždy doprovázeno přízviskem Mistr. Jména reálných herců jsou běžně volně zaměňována za jména postav, které představovali.<sup>3</sup> A konečně, pro zdůraznění elitního charakteru členství: nečlenům klubu je přístup na jeho akce odepřen, a chce-li někdo nově vstoupit, musí projít iniciačními zkouškami a vstup si zasloužit. Samozřejmě, že toto rituální „čtení“ zemanovského mýtu se odehrává v úzkém okruhu fascinovaných obdivovatelů, ale lze na něm doložit, že snahy normalizačních mytologů nebyly liché a že k podobné nekritické konzumaci reálně může docházet.<sup>4</sup>

Dalším stupněm zemanovské recepce je poučená publicistika představovaná například texty na webu [www.totalita.cz](http://www.totalita.cz) nebo knihou Daniela Růžičky (Růžička 2005) odkrývající „zákulisí vzniku seriálu“. Zde je sledována celá geneze seriálu, od zrodu námětu přes průběh natáčení až k jeho závěru. Pozornost je věnována také podmínkám výroby seriálu, míře reálných politických tlaků, intervencím přímo z ministerstva vnitra a z dalších kontrolních kulturně-politických orgánů. Zmíněn je i nadšený divácký ohlas v NDR, kterého se dostalo i mnoha dalším tehdejšími československým seriálům. V přílohové části studie jsou přetištěny autentické dobové dokumenty zachycující mimo jiné ono

<sup>1</sup> Například: [www.majorzeman.eu](http://www.majorzeman.eu), [www.okoun.cz/boards/major\\_zeman](http://www.okoun.cz/boards/major_zeman).

<sup>2</sup> Zde si povšimněme slovtvorné souvislosti s výrazem „cimrmanolog“.

<sup>3</sup> Znak a jeho označující se prostupují, mýtus funguje téměř dokonale.

<sup>4</sup> Podobnými webovými fankluby ostatně disponuje i ženská normalizační seriálová Jiřina Švorcová alias Anna Holubová, (odkazy viz seznam literatury). Pozoruhodná je také diskuse patřící k fanklubu samotné Jiřiny Švorcové na portálu [diskuse.tiscali.cz](http://diskuse.tiscali.cz), představující tuto herečku jako opomenutý národní poklad ignorovaný současnými médii.

komplikované připomínkovací a schvalovací řízení, které výrobu seriálu provázelo od začátku až do konce a díky němuž byla mytologická složka výrazně posílena.

Samostatnou kapitolou jsou pak akademická zkoumání vztahů popkulturních fenoménů a ideologií probíhající v posledních letech v rámci různých oborů a metodologických přístupů.

Za mediální studia jmenujme například obsáhlou analytickou studii Ireny Reifové (Reifová 2007), která se kromě strukturalistického rozboru seriálu *Synové a dcery Jakuba Skláře* podobně jako *Růžička* věnuje i jeho výrobě a ideologicky podmíněným dramaturgickým zásahům, s konceptem ideologií samých pak nakládá podle metodologického základu kulturních studií. Zobrazení dějin v tomtéž seriálu popisuje studie Petra Bednaříka (Bednařík 2006). Společně pak oba autoři napsali studie o ztvárnění událostí z let 1968–69 v normalizačních seriálech, tedy i v *30 případech majora Zemana*, a o konstruování socialistické reality tamtéž (Bednařík, Reifová 2008a, 2008b).

K literárněteoretickému uchopení a reflexi socialistické kultury přispívají studie a další materiály zveřejňované na webech [www.sorela.cz](http://www.sorela.cz) a [www.normalizace.cz](http://www.normalizace.cz). Vycházejí knižní soubory studií analyzujících znakový systém normalizační kultury obecně (Bílek, Činátlová 2010) i texty úžeji tematicky a metodologicky zaměřené, například naratologické a ideologické analýzy *30 případů majora Zemana* v komparaci s bondovskou sérií (Bílek 2007).

V posledních letech vzniklo také několik diplomových a bakalářských prací na zemanovské téma (Kaňáková 2011, Krausová 2011, Szabó 2007). S obdobím relativně nedávné normalizované minulosti se rovněž snaží vypořádat dvě publikace vydané společností *Člověk v tísni*, které mají být jakýmsi návodem pro učitele, jak tuto dobu a její rysy dnes „objektivně“ prezentovat. Spíše než o dekonstrukci normalizačních mýtů jde ale o nahrazení starých mýtů novými (kol. 2010 a 2011).

V současnosti nejaktuálnější stopu jednoho ze zemanovských příběhů najdeme v divadelní hře *Já, hrdina*, v níž je „rekonstruováno“, nebo spíše dekonstruováno jednání bratrů Mašínů. Během inscenace je citováno se z vyšetřovacích spisů i Wikipedie, televizních debat, různých politických projevů, z talkshow Jana Krause či z dobové řeči prokurátorky z lidu Ludmily Brožové-Polednové, kterou proslovila během procesu s Miladou Horákovou. (Pozoruhodná je zejména konfrontace této rétoriky a rétoriky soudobých mašínovských diskusí probíhajících na různých webových stránkách a chatech – ve výsledku je neměnnost argumentačních strategií značně zarážející.) Jednou částí této rozsáhlé mozaiky je také citace ze zemanovské epizody *Strach*. Nelze tvrdit, že uvedené drama nabízí zcela neideologické čtení historických událostí. Pokouší se ale rozhodně o subverzivní interpretaci, o čtení „proti srsti“, během něhož vidíme tutéž událost opakovaně, vždy z řady různých perspektiv a v mnoha lišících se – ale přitom rovnocenně pravděpodobných – variantách. Postupným opakováním proměnlivě nahlížených variant situací, s týmiž aktéry a „syžetem“, se pojmy „pravda“, „poznání“ či



„hrdinství“<sup>5</sup> stávají velmi problematickými kategoriemi a nespolehlivými sémantickými konstrukty.

Příspěvkem k uvedeným zkoumáním je také následující analýza, jejímž metodologickým základem bude teorie sémiotiky a především pronikavá studie Rolanda Barthesa *Mýtus dnes* uzavírající soubor *Mytologií*, krátkých novinových textů „o některých mýtech každodenního života“. (Barthes 2011: 8). Barthesova teoretická syntéza toho, co vyzoroval během několikaletého psaní oněch článků pro noviny, se dodnes jeví jako nejucelenější popis toho, jak (post)moderní mýtus vzniká, čím je, kde všude a v jakých podobách jej najdeme, čím je živen, jak se (ne)projevuje a jak jej dešifrovat a číst.

V interpretační části práce se budeme snažit nahlédnout konkrétní rysy *30 případů majora Zemana* barthesovskou optikou. Stručně připomeneme také určující charakteristiky normalizačního jazyka v mediálním diskurzu. Rozebereme detailněji ikonu Zemana a dalších postav, které jsou v rámci fikčního světa nositeli mytizačních strategií. Jako nejvýznačnější se v tomto ohledu jeví figury reprezentující nepřítele, jimž bude věnována samostatná kapitola.

Originální mytologickou strategií je v *30 případech* zneužívání literárních aluzí, respektive ideologické manipulativní přepólování významů uložených ve zdrojových textech, na což se zaměříme v závěrečném oddílu této práce.

---

<sup>5</sup> S těmito pojmy se opakovaně operuje také v rámci zemanovského narativu.

## Barthesova sémiotická analýza (post)moderního mýtu

Podívejme se na začátku blíže na to, jak rozebírá a interpretuje novodobé mytologie Roland Barthes ve zmiňované stati *Mýtus dnes* (Barthes 2011).

Hned v úvodu se dává jasně na srozuměnou, že „mýtus je určitá promluva“ (Barthes 2011: 107). Co všechno toto – zdánlivě jednoduché – tvrzení může znamenat, autor odkrývá postupně během dalšího čtení. Od počátku je ovšem jasné, že mýtus je pojímán velmi široce a především: je chápán jako druh komunikace. Aby mohl „správně“ fungovat, neobejde se bez svých konzumentů.<sup>6</sup>

Oproti starověkým mýtům se však postmoderní mýty netýkají „jen“ kodifikovaného a společensky sdíleného okruhu entit nebo syžetů. Už není možné vytvořit jejich tematickou či obsahovou typologii, protože mýtem se může stát prakticky cokoli. V současnosti (naší, stejně jako Barthesově či „Zemanově“) se totiž mýtus „nedefinuje předmětem svého sdělení, ale tím, jakým způsobem toto sdělení vyslovuje“ (Barthes 2011: 107). Nejde tolik o konkrétní mytické předměty nebo symboly.<sup>7</sup> Podstata těchto mýtů leží spíše v jejich formách, ve způsobu pojmenování mimojazykové reality, ve strategii označování. Zkrátka jde o to, jak jsou určité fenomény prezentovány v rámci toho kterého konkrétního diskurzu. Právě díky určitému způsobu signifikace<sup>8</sup> může jakýkoli znak změnit svůj prvotní význam a stát se znakem, který bude organickou součástí mytologického systému. Což zároveň znamená, že skutečně každý diskurz může být mytologiemi uchvácen.

Dalším charakteristickým a podstatným rysem moderních mýtů je jejich dějinný charakter, ukotvenost v konkrétním historickém kontextu<sup>9</sup> a s tím spojená proměnlivost či pomíjivost<sup>10</sup>. Je třeba je vždy zkoumat diachronně, ačkoli se často vztahují k „synchronním jevům“, které z „velké historie“ nakonec vypadnou.<sup>11</sup> Připomeňme na tomto místě<sup>12</sup> ještě jednou, že nositelem mýtu se může stát

---

<sup>6</sup> Což ostatně platí pro (post)moderní mýty stejně jako tradiční či klasické.

<sup>7</sup> Ačkoli i ty v novodobých mytologických systémech mají své místo.

<sup>8</sup> Bude podrobněji popsáno níže.

<sup>9</sup> Opět v protikladu k antickým mýtům coby závazným, dlouho tradovaným a poměrně rigidním příběhům.

<sup>10</sup> „(...) některé mýty jsou velmi staré, ale žádné nejsou věčné, přechod od skutečnosti k promluvě totiž zajišťují lidské dějiny a jedině tyto dějiny vládou nad životem a smrtí mytické řeči. Mytologie, ať dávná či nedávná, může mít pouze historický základ, neboť mýtus je promluvou vyvolenou dějinami: nemůže se vynořit z „přirozenosti“ věci.“ (Barthes 2011: 108). Jak později uvidíme, tento diachronní aspekt mýtu a jeho proměnlivost se projeví i v *30 případech majora Zemana*.

<sup>11</sup> Tento charakter mýtů se odráží také v některých Barthesových esejích. Například text *Dominici čili triumf literatury* pojednává o „fiktivním příběhu“, který postupně vznikl během procesu kolem osoby venkovana obviněného z vraždy. Dobový recipient pravděpodobně tento text četl zcela jiným způsobem než ten současný, protože byl součástí dobového aktuálního světa a kontextu. Přesto i této eseji, a tím i její mytologii, v posledku zůstává jakýsi archetypální, tedy ahistorický rozměr.

<sup>12</sup> Ve shodě s předchozí premisou, že mýtu může podlehnout cokoli.

jakákoli komunikace, kterýkoli druh umění, potažmo jakékoli lidské jednání<sup>13</sup>. Mýtus v barthesovském pojetí dalece přesahuje hranice lingvistiky (primárního jazykového systému) a spadá do mnohem širší znakové oblasti: do oblasti sémiologie. S mýtem je tedy v barthesovské koncepci obecně nakládáno jako se sémiologickým systémem.

Klíčem k rozkódování mytologického systému je rozkrytí toho, jakým způsobem označuje, nikoli toho, jaké obsahy označuje, tj. o čem je vyprávěno/mluveno.

Proces označování (primární i sekundární) probíhá sice skrze známou triádu *označující – označované – znak*, mýtus je ale výjimečný v tom, že roste na základě sémiologického systému, který už existuje. Co bylo v primárním systému znakem, stane se v tom sekundárním označujícím. Aby pak mohly být vůbec pojmenovány, zkoumány a také pochopeny složky mýtu, je nezbytné rozšíření terminologie. Jazyk neboli lingvistický systém označuje autor jako *řeč-předmět*, mýtus se stává *metajazykem*. Označující je pak vlastně dvojčediné: je finálním prvkem řeči-předmětu a výchozím prvkem metajazyka. V první roli je nazváno *smyslem*, v druhé už mytické roli *formou*. Pro označované je v obou případech zaveden pojem *koncept*. Třetím členem je v jazykovém systému *znak*. Mytický protějšek znaku je ale už sám tvořen znaky, proto je přejmenován na *signifikaci*, jež je, jak uvidíme, nejdůležitějším prvkem sekundárního systému. Triáda sekundárního systému se tedy změní na *forma – koncept – signifikace*.

Co tato změna termínů vlastně přesně znamená? Pro vznik mytologií je zpočátku úhelným kamenem právě vnitřní spojitost mezi smyslem a formou<sup>14</sup>: mýtus je vlastně hra na schovávanou mezi smyslem a formou (Barthes 2011: 116). Mýtus nejprve paraziticky vyprázdňuje původní smysl a uvolněnou formu je pak třeba něčím zaplnit. Podstatné je, že v případě nutnosti ze smyslu může opět čerpat: „Smysl bude pro formu něčím jako okamžitou rezervou příběhu (...), (...) je bez ustání třeba, aby forma mohla znovu zapustit kořeny ve smyslu a vyživovat z něj svou podstatu; a především je třeba, aby se v něm mohla skrýt“<sup>15</sup> (Barthes 2011: 116). Druhý člen triády – koncept – je neméně důležitý. Ačkoli forma má stále po ruce smysl, je smysl v podstatě nezátížený ideologií a k vytvoření mýtů moc neposlouží. Koncept naopak poslouží skvěle. Zatímco forma je abstraktní, koncept je naprosto konkrétní. Právě on je „pohnutkou, proč je mýtus vyřknut“ (Barthes 2011: 117). S konceptem se do hry dostává příběh, který utěšeně zaplní formu. A díky konceptu se tím pádem do mýtů dostávají

<sup>13</sup> „Řečí, diskursem, promluvou atd. tedy budeme nadále rozumět jakoukoli – verbální či vizuální – signifikativní jednotku či syntézu (...)“ (Barthes 2011: 109). O tomto širokém pojetí svědčí i jednotlivá témata krátkých novinových esejí, které soubor *Mytologií* tvoří: Svět wrestlingu, Víno a mléko, Ornametální kuchyně, Stryptýz apod.

<sup>14</sup> Tj. mezi jazykovým znakem a mytickým označováním.

<sup>15</sup> Jak důležitý je tento proces pro analýzu mytologií přítomných v *30 případech majora Zemana*, se pokusíme osvětlit v jedné z následujících kapitol.

vazby a souvislosti s aktuálním světem<sup>16</sup>. Díky němu jsou mýty uvěřitelné, přesvědčivé – můžeme se s nimi jakožto recipienti ztotožnit a přijmout je, pokud možno bez pochybností.

Ještě stručná poznámka k tomu, proč si podle Barthesa můžeme mytologických strategií vůbec všimnout. V přirozeném jazyce existuje synonymie – jedno označované má více označujících. Co platí v primárním systému, platí i v tom sekundárním.<sup>17</sup> Kvantitativně jsou na tom tedy „lépe“ formy: existuje méně konceptů než forem, kterými mohou být nesený. Z kvalitativního hlediska mají ovšem vyprázdňené formy téměř mizivou hodnotu, zatímco koncept je otevřený celým dějinám i současnosti. „Toto opakování konceptu skrze různé formy je pro mytologa mimořádně důležité, protože umožňuje dešifrování mýtu: právě setrvalost určitého chování vynáší na světlo jeho intenci.“<sup>18</sup> (Barthes 2011: 118)

Posledním a neopomenutelným článkem trojice je signifikace, protějšek znaku v primárním systému. Signifikace je tedy ztělesněním mýtu. Jde o výsledný produkt, o hotový<sup>19</sup> mýtus samotný obracející se k aktuálnímu světu. Se snahou o exaktní definici signifikace ale přicházejí potíže a paradoxy. Forma ani koncept se nijak nesnaží skrýt, naopak zůstávají být vidět, protože funkcí mýtu „je deformovat, ne nechávat zmizet“ (Barthes 2011: 120). V signifikaci navíc nejsou přítomny pouze složky sekundárního systému, ale je v něm stále přítomný i systém primární: koncept mýtu nadále deformuje smysl, tedy výslednou syntézu primárního systému, ale neruší ho, protože ho zároveň potřebuje ke svému fungování. To proto, že mýtus svou tvář neustále proměňuje. Střídají se smysl označujícího a jeho forma, řeč-předmět a metajazyk či arbitrární a přirozené označující. (Barthes 2011: 121) Smysl a forma se nikdy v tomto pohybu nesetkají, nestřetnou. Pouze pozorujeme-li je odděleně, jakoby se pokusíme zastavit jejich pohyb a staneme se mytology, pak teprve si podle Barthesa můžeme všimnout, jak fungují, a můžeme se pokusit je dešifrovat. I když smysl a forma jsou v neustálé cirkulaci, takže je složité je uchopit, existuje jeden rys spojující veškeré mytologie a tím je jejich *motivovanost*. Signifikace oproti jazykovému znaku totiž v sekundárním systému není arbitrární. Nemůže být, právě protože je spojena se smyslem, tedy propojena s primárním systémem, ale především proto, že každý mýtus je intencionální – nevzniká bez nějakého záměru. Motivovanost navíc funguje na principu analogie smyslu a formy: „Motivovanost je nutná pro samotnou podvojnost mýtu,

---

<sup>16</sup> Samozřejmě že tyto souvislosti jsou v zemanovském kontextu značně fragmentární a jednostranné, v závislosti. Většinou jsou zkrátka náležitě vybrány a interpretovány skrze mířku normalizační ideologie a jejich mytologů. Barthesovými slovy: „(...) základní charakteristikou mytického konceptu je, že je nějak *přizpůsoben* (...)“ (Barthes 2011: 118)

<sup>17</sup> S tím rozdílem, že pole označujících, které má k dispozici mýtus, je neohraničitelné.

<sup>18</sup> Také v tomto směru se zemanovská série jeví jako vděčný materiál. Obsahuje vlastně jen velice omezené spektrum konceptů, které se usilovně snaží variovat v „rozmanitých“ formách.

<sup>19</sup> Lépe řečeno „dočasně hotový“ mýtus, připomeneme-li si znovu jeho stále opakovanou nestálost a historickou proměnlivost.

hra mýtu probíhá na základě analogie smyslu a formy: bez motivované formy není mýtu.“ (Barthes 2011: 125) K této citaci je podstatné uvést ještě alespoň část z poznámky, kterou ji v textu doplnil sám Barthes: „Z etického hlediska je na mýtu znepokojivé právě to, že jeho forma je motivovaná. Existuje-li totiž něco jako ‚zdraví‘ řeči, potom je tvořeno arbitrarností znaku, jež je zakládá.“ (Barthes 2011:168)

Vybočme nyní z teorie a obraťme se ke zkoumaným *30 případům majora Zemana*. Začneme od počátku: jejich intence je ze zpětného pohledu jasná – deformace a vměštnání poválečných československých dějin do potřebných ideologických výkladových schémat. Motivovanost také najdeme: detektivní povídky vznikaly na základě jednotlivých „skutečných případů“, z nichž některé byly pro ideologickou deformaci vhodné méně, jiné naopak velmi. Jejich původní smysl byl následně potlačen a uvolněné místo naplněno novou formou, tedy novými označujícími. K tomu se váže také nový koncept, nové označované, tedy nový příběh. Za mnohé, jež se v zemanovských vyprávěních objevují, uveďme názorný příklad z epizody *Vyznavači ohně*: krátce po válce je třeba dát na srozuměnou, že všichni Němci jsou v rámci fikčního světa takřka na věčné časy nacisté; protože všichni nacisté jsou padouchové, jsou také – recipročně – padouchové všichni Němci<sup>20</sup>; zatímco všechny čestné a chrabré postavy jsou vždy komunisty. Z toho pak vychází analogie: každý komunista je čestný a chrabrý člověk. A kdo není komunista, ten téměř apriorně tyto osobnostní charakteristiky postrádá. Celý tento systém pak pracuje na základě pozitivních a negativních konotací, které jednotlivé postavy u recipientů vyvolávají podle toho, jak jsou v závislosti na intenci mýtu konstruovány. Obdobné paralely s aktuálním světem jsou typické pro zemanovský narativ jako celek. V řadě epizod<sup>21</sup> se mytizující interpretace bude tvářit jako zcela analogická s reálnými událostmi, přičemž tento jejich kodifikovaný výklad bude podáván recipientům jako závazná „objektivní realita“ a „pravda“<sup>22</sup>.

V příbězích majora Zemana se tak zrcadlí znovu a znovu ono pakování jednoho konceptu skrze různé formy. Z pokračující a trvalé nevariantnosti konceptů pak postupně vyvstává intence daného mytologického systému, v našem případě samozřejmě toho zemanovského.

Je nasnadě, že v případě novodobých mytologií je nutné mít se neustále na pozoru, protože přicházejí odevšad a apelují na každého. Jak ovšem s všudypřítomnými mýty vlastně „správně“ nakládat, jak jim přijít na kloub? Barthes identifikuje tři možné různé způsoby řešení, z nichž pouze

---

<sup>20</sup> A z každého Němce se teoreticky kdykoli může „vyklubat“ nacista.

<sup>21</sup> Nejvýrazněji v mašinovské epizodě *Strach* a v obou plánických dílech: *Vrah se skrývá v poli* a *Štvanice*.

<sup>22</sup> Pojem „pravda“ je ostatně hojně užíván napříč celou sérií. Snad nejsignifikantněji ale v dílu *Štvanice*, kterému se podrobněji věnujeme v závěrečné kapitole. V kontextu této epizody je evidentní, jak výraz „pravda“ označuje spíše deformaci pravdy, a tedy jak výrazně se liší koncept v primárním a sekundárním systému.

jeden se mu jeví jako ideální praxe. První možností je zacílit na koncept a hledat k němu příhodnou formu. Tak postupuje každý, kdo chce určitý mýtus vyrobit, v našem případě seriáloví scenáristé a dramaturgové. Druhý způsob čtení je charakteristický pro mytology: mýtus je analyticky dešifrován, určující je deformace smyslu formou. Barthes ovšem upozorňuje na fakt, že není možné být natolik bdělý, aby mohl být každý nepřetržitě ve své každodenní existenci mytologem. Navíc tato analýza se mu jeví jako příliš statická<sup>23</sup>, stejně jako první uvedený postup. Nutná a nejvhodnější pro ideologicko-kritické čtení mýtů je proto podle autora třetí možnost: je třeba přejít „od sémiologie k ideologii“; recipient se soustředí na signifikaci, vidí její ambivalentnost a proměnlivost a „prožívá mýtus jako pravdivý a současně neskutečný příběh“ (Barthes 2011: 127).

Aby však k takové recepci vůbec mohlo dojít, musí být mýtus schopen ještě jedné stěžejní operace: *naturalizace konceptu*. Mýtus zkrátka svou signifikaci musí prezentovat jako čirou přirozenost. V případě *30 případů majora Zemana* se tak kupříkladu musí jevit jako přirozené, že po druhé světové válce přebírá moc komunistická strana a začíná vláda třídní spravedlnosti. S obdobnou naturalizací operuje de facto i obecný komunistický výklad dějin jako takových: socialismus je interpretován jako organická a zákonitá fáze poválečného vývoje spějícího neochvějně k realizaci pozemského ráje. Mýtus si vytvoří vlastní kauzální síť a v rámci ní je potom „prožíván jako nevinná promluva: ne proto, že jeho intence jsou skryté (kdyby byly skryté, nemohly by být účinné), nýbrž proto, že jsou naturalizované“ (Barthes 2011: 129).

Posledním podstatným důvodem toho, že mýtus umí působit zcela nevinně a nanejvýš přesvědčivě, je, že dokáže přesvědčit své vnímatele, že zprostředkovává reálná, autentická fakta.<sup>24</sup> Ve *30 případech majora Zemana* se do hry kromě „efektu reálna“ dostávají také emoce a empatie. Na tomto principu je vystavěna i figura hlavního hrdiny, jak uvidíme dále v jemu věnované kapitole. Z odstupu je evidentní, že mezi takto prezentovaným znakem (či signifikací) ideálního fiktivního příslušníka SNB a jeho mnoha možnými podobami ve světě aktuálním není absolutní analogie možná. Proto je Barthes přesvědčen, že i s kategorií realismu v umění by se mělo zacházet jako s ideologickým problémem, sémiologii by v tomto ohledu pak měla přijít na pomoc kritika ideologií.

Dosud byl však mýtus analyzován především sémiologicky, tj. poměrně ideologicky neutrálně.<sup>25</sup> S kapitolou „Buržoazie jako anonymní společnost“ (Barthes 2011: 136) vstupují do textu

---

<sup>23</sup> V tomto bodě spatřujeme jistý rozpor uvnitř Barthesovy koncepce. Přestože chápeme, proč autor považuje druhý uvedený způsob čtení mýtu za příliš statický či analytický, zdá se nám, že přesně v této pozici se nacházel jako pisatel esejí, které předcházely této teoretické úvaze. Ve stejné situaci se nacházíme i my při pokusu o analýzu *30 případů majora Zemana*.

<sup>24</sup> Ačkoli na faktech pouze parazituje a tak jako tak je mění ve znaky, s kterými dále manipuluje podle svých intencí, jak jsme se výše snažili načrtnout a jak budeme rozebírat také v následujících kapitolách.

<sup>25</sup> Přestože po přečtení všech krátkých esejí, k nimž studie *Mýtus dnes* tvoří závěr, je autorova pozice na ideologickém poli

výrazněji také ideologická východiska. Během Barthesovy analýzy buržoazního diskurzu „na pravici“<sup>26</sup> se otevírají mnohé paralely s buržoazním popkulturním diskurzem „na levici“, jehož zástupcem je pro nás právě Zeman. Pozoruhodná je v tomto ohledu Barthesova charakteristika buržoazie: „buržoazie vymazala své jméno tím, že přešla od skutečnosti k její reprezentaci“ (Barthes 2011: 136).

Normalizační diskurz, a potažmo i jemu předcházející sorealistická doktrína, vlastně své jméno ztratil tím, že udělal totéž. Seriál *30 případů majora Zemana* je emblémem toho, že takováto „levicová“ reprezentace virtuálního a ideologicky správného světa neměla se stavem světa aktuálního téměř nic společného. Mluvíme-li o buržoazii: také Zeman se v podstatě během 30 let promění v buržu a ztělesňuje podivný hybridní druh ne zcela autentického proletáře, jakož i ne zcela autentického měšťáka: přestěhuje se z proletářského Žižkova do měšťáckého paneláku, policejní uniformu a samopal, kterými disponoval při svých začátcích v pohraničí, vymění za dobře střížené obleky a takřka intelektuálsky působící brýle. Barthes zmiňuje ještě jeden rys, který je pojátkem s naším problémem: buržoazní kultura je podle něj naprosto homomorfní. „Tyto normalizované<sup>27</sup> formy (...) využívají svého prostředního postavení: nejsou ani přímo politické, ani přímo ideologické

a poklidně přežívají (...)“ (Barthes 2011: 138). Totéž po našem soudu platí i pro československou (pop)kulturu normalizační, která ideologické teze neváhá manifestovat skrze masovou zábavu. Píše-li Barthes o „čistě spotřební buržoazní kultuře“ (Barthes 2011: 138), opět je třeba vzpomenout na Honzu Zemana a na zástupy dalších obyvatel dobového popkulturního prostoru, stejně jako na konzumní charakter tehdejšího aktuálního světa. Normalizační levicový diskurz tedy evidentně nakonec vybudoval naprostý ekvivalent téhož, čím disponuje jím kritizovaný a odsuzovaný diskurz buržoazní a pravicový.<sup>28</sup>

Ještě krátce k recipientům všech těchto vymožeností. Obyvatelem pravicového kulturního univerza je podle Barthesa osoba, která vlastně není „ani proletář, ani buržoa“ (Barthes 2011: 139). Analogie s normalizací je v tomto směru evidentní, jak bylo naznačeno již výše.

Zbývá nám objasnit dva poslední důležité Barthesem nastolené problémy: pojetí mýtu jako „depolitizované promluvy“ (Barthes 2011: 140) a už zmíněné protiklady „mýtus v rámci levice“ a „mýtus v rámci pravice“ (Barthes 2011: 143 a 147).

Pojem „depolitizovaná“ je použit v širším smyslu, neodkazuje pouze ke konkrétnímu

---

jasná.

<sup>26</sup> V tomto ohledu se držíme autorova dělení kapitol na „mýtus v rámci levice“ a „mýtus v rámci pravice“, abychom předešli případným terminologickým nejasnostem.

<sup>27</sup> Podtrhla T. H.

<sup>28</sup> Ačkoli se Barthes neustále snaží vymezit rozdíly mezi nimi.

politickému kontextu. Depolitizace v tomto pojetí znamená harmonizaci, deproblematizaci, vyvázání z dějinných souvislostí: „Mýtus nepopírá věci, jeho funkcí je naopak o nich mluvit: mýtus je jednoduše očišťuje, činí je nevinnými, zakořeňuje je v přirozenosti a věčnosti, dodává jim jasnost, která není jasností vysvětlení, nýbrž konstatování (...)“ (Barthes 2011: 141) . Především pak podle něj po takové depolitizaci vidíme „svět rozložený v evidenci“ (Barthes 2011: 141), všechno je, jak má být, a u všeho je jasné, jak to má být. Pokud něco není, jak má, je vždy nablízku mechanismus, který zařídí nápravu. Fikční prostor normalizačních seriálů, a obzvláště *30 případů*, je přesně takovým rozloženým světem, kde všechno má své místo a kde panuje pevný a nezpochybnitelný řád, vše je zařízeno a nastraženo tak, aby se s ním recipient bez odporu ztotožnil. Abychom mohli depolitizaci prohlédnout (a největší snahou všech mytologií logicky je, abychom neprohlédli), musíme sejít o úroveň níž: k primárnímu systému, k řeči-předmětu a ke smyslu.

K mýtu na pravici a na levici už jen stručně. Zajímavé na Barthesově pojetí je především to, že pro něj jako pro levicového intelektuála není jejich působení rovnocenné. Revoluční řeč, která je podle něj typická pro levicový diskurz, ze své podstaty nemůže být mytická. Existuje-li na levici mytická řeč, je to právě ta nerevoluční<sup>29</sup>. V takových případech může i levice (sic!) produkovat „nevinný metajazyk a deformovat se na ‚Přirozenost‘“ (Barthes 2011: 145). Zmiňuje se sice levicovým diskurzem nakonec přiznaný stalinský mýtus<sup>30</sup>, ale v zápětí je dodáno, že mýtus na levici se jinak o každodennost prakticky nezajímá a jde tedy o „mýtus příležitostný“ (Barthes 2011: 145). Už jen sama existence řady normalizačních seriálů však vyvolává přinejmenším podezření, že mýtus na levici se o každodenní život a jeho infikování žádoucími významy zajímá naprosto stejně intenzivně jako mýtus pravicový. Barthesův argument, že levicový mýtus neumí fabulovat, snadno vyvrátíme poukazem na celou socrealistickou a posléze normalizační znakovou produkci<sup>31</sup>. Co naopak Barthes vystihuje skvěle, je, že v tomto fabulování „zůstává cosi škrobeného a doslovného, jakýsi náznak heslovitosti“ (Barthes 2011: 146). S tímto tvrzením můžeme souhlasit, ale přesto nelze tvrdit, že by díky řečené neobratnosti mohl být levicový mýtus prohlášen za bezelstný.

Zmocňuje-li se podle Barthesovy interpretace na levici mýtus jen několika málo jevů, na pravici podle něj požívá takřka všechno a neustále se rozpíná. Jen pro představu: autor v tomto směru dokonce dochází tak daleko, že definuje klíčové figury rétoriky buržoazie.<sup>32</sup>

<sup>29</sup> Chce se říct: právě ta buržoazní.

<sup>30</sup> Nakolik šlo v tomto případě o „nevinný metajazyk“, je dnes více než jasné.

<sup>31</sup> Ta se nemusí vztahovat jen ke sféře fikčních světů a popkultury. Jmenujme například mýtus kolem mandelinky bramborové coby „amerického brouka“ či kolem Gagarinova a posléze Remkova letu do vesmíru. Více Macura 2008.

<sup>32</sup> Jsou jimi: vakcína, nepřítomnost dějin, identifikace, tautologie, ani-ani-smus, kvantifikace kvality, konstatování. Všimněme si, že přinejmenším první tři padnou na *30 případů majora Zemana* jako ulité (vakcinace proti nepřítelům socialismu, nepřítomnost dějin i kýžená identifikace diváka/společnosti s ikonickým hrdinou).



Je-li „nejvlastnějším účelem mýtů (...) znehybnovat svět“ (Barthes 2011: 153), těm normalizačním se to povedlo téměř dokonale a i aktuální svět se na celé dvacetiletí skutečně téměř fyzicky znehybnil. Platí to i pro sféru (pop)kultury, kde se neustále přelévaly tytéž koncepty do zdánlivě nových forem.

Žádají-li mytologie obecně, bez ohledu na svou „stranickou“ příslušnost, „aby se všichni lidé rozpoznali ve věčném, a přesto zastaralém obraze, který byl jednoho dne vytvořen a tváří se, jako by tu musel být na věky“ (Barthes 2011: 153 ), je *30 případů majora Zemana* jedním z ambiciózních pokusů o dosažení tohoto stavu. Strategiím a prostředkům, jež jsou za tímto účelem využívány, se budeme věnovat v dalších kapitolách.

## Zemanovské univerzum a jazyk normalizace

V tomto oddílu se budeme věnovat mytizačním postupům v jazykovém diskurzu v té podobě, jakou nabyly v ideologicky zatížené dobové žurnalistické praxi a také v emblematickém textu legitimizujícím normalizační mytologie, kterým je *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ. Rezoluce k aktuálním otázkám vývoje strany*.

Právě média obecně byla v *Poučení* označena za jednoho z hlavních spřísežníků skupiny politických „hazardérů“ a v textu jsou opakovaně zmiňována jako rozhodující prvek v ovlivňování veřejného mínění v předsrpnovém období a v šíření škodlivých a pomýlených názorů. Jejich „normalizace“ byla proto akutní a nezbytná.

„Zásluhou soudruhů, kteří nastoupili [v roce 1969] na vedoucí místa ve sdělovacích prostředcích, se měnil jejich tón i zaměření. Veřejnost se postupně začala dovídat, jaké bylo skutečné pozadí tzv. obrodného a demokratizačního procesu, a přesvědčovat se o zhoubnosti nečisté politiky pravicových předáků.“ (Poučení 1978: 41) Ideologický aparát tedy v textu *Poučení* přímou manipulaci šířenou skrze sdělovací prostředky otevřeně přiznává: jak tu vedenou ze strany reakcionářů před srpnem<sup>33</sup>, tak tu oficiální posrpnovou. Média – všechna více méně s celostátní působností a monopolním postavením – se tedy stala jedním z nejvlivnějších přenašečů mytologických poselství.<sup>34</sup> Za jeden z produktů takto ovlivňovaného normalizačního mediálního diskurzu můžeme považovat i námi zkoumaný seriál. V zemanovském případě šlo navíc o multimediální atak na recipienty. Kolem samotné televizní série vznikla mohutná propagační kampaň a aktuality týkající se příběhu a průběhu natáčení se do normalizačních domácností dostávaly přes četné časopisové a novinové články nebo přes rozhovory s protagonistou hlavní role.<sup>35</sup> Vznikla také komiksová podoba majora Zemana

---

<sup>33</sup> „V této době nejaktivnější představitelé pravice v ÚV KSČ O. Šik, F. Kriegl, J. Špaček, V. Slavík, J. Smrkovský, F. Vodsloň, V. Borůvka, V. Prchlík a další začali vystupovat před veřejností s revizionistickým výkladem smyslu lednového pléna a nasazovat si falešnou aureolu „mužů Ledna“. Tyto projevy, narušující principy demokratického centralismu, byly zároveň podnětem k rozpoutání kampaně sdělovacích prostředků. V těchto prostředcích měla pravice již před lednem významné pozice, které si v této době dále upevnila a učinila z nich hlavní zbraň útoků proti straně a socialistickému státu. Bylo to umožněno mimo jiné tím, že vedení strany a státu se v podstatě zřeklo jejich řízení a kontroly.“ (Poučení 1978: 12) Povšimněme si, že v duchu rétoriky *Poučení* také v *Triceti případech majora Zemana* reprezentují hlavní nepřátele osoby z mediálního prostředí spolu s příslušníky „kulturní fronty“. O nich se v *Poučení* dočteme samozřejmě také: „Výrazným otevřeným pokusem k nastolení protistranické a protisocialistické platformy byla vystoupení zorganizovaná pravicovou skupinou spisovatelů kolem A. J. Liehma, P. Kohouta, M. Kundery, K. Kosika, L. Vaculíka a J. Procházky na IV. sjezdu spisovatelů s cílem získat pro ni podporu veřejnosti.“ (Poučení 1978: 8)

<sup>34</sup> „Komunistická strana a socialistický stát musí ovládat všechny nástroje k prosazování svých politických, třídních a ideových cílů. Sdělovací prostředky, tisk, rozhlas, televize, film, jsou nesmírně důležitým nástrojem moci a masové politické výchovy, který se nikdy nesmí vymknout řízení a kontrole marxisticko-leninské strany a socialistického státu, nemá-li se věc socialismu dostat do vážného nebezpečí.“ (Poučení 1978: 29)

<sup>35</sup> Více o tom v následující kapitole věnované figuře samotného Zemana.

a samozřejmě, byť ex post, literární verze některých příběhů. Níže poukážeme na charakteristické diskurzivní rysy, které se ukazují jako závazné pro dobovou žurnalistickou praxi, ovlivňují i sféru normalizační popkultury a jeví se být jakýmsi mytizujícími konstantami.

Dekonstruací jazyka dobové žurnalistiky<sup>36</sup> a detailní analýzou jeho pojmosloví se zabýval v souboru esejí *Řeč komunistické moci* Petr Fidelius. Hned na začátku svých úvah zdůrazňuje, že síla normalizačního jazyka a jeho interpretace aktuálního světa tkví právě v propracovanosti mytologizujících významů.

„Při pozornějším pohledu zjistíme, že nám oficiální propaganda předkládá podivuhodně ucelený a vnitřně prokomponovaný model společnosti. Vnímavému pozorovateli se tu otevírá sugestivní svět se zvláštní, nezaměnitelnou atmosférou, odpovídající jistému vyhraněnému způsobu myšlení. Chceme-li pochopit, na jakých principech je tento imaginární svět postaven, tedy jak to ve světě oficiální propagandy chodí a proč, musíme se nejprve naučit *rozumět řeči, kterou se zde mluví*.“ (Fidelius 2002: 18)

Jedním z modelů tohoto „podivuhodného univerza“ je bezesporu i zemanovská série a Fideliova snaha porozumět normalizačnímu mýtotočivnému jazyku je v mnoha ohledech velmi podobná té Barthesově. Naznačme tedy uzlové pojmy, jejichž výkladu se autor věnuje – jejich interpretace budou užitečné i při další zemanovské analýze.

Fidelius nejprve dekonstruuje emblematické diskurzivní kategorie, jako jsou „lid“, (lidové) „masy“, „strana“ nebo „dělnická třída“. Už zde lze vysledovat velkou míru významové redukce, neboť všechny uvedené pojmy v normalizačním kontextu v posledku slouží jako „pouhá šifra pro termín *strana*“ (Fidelius 2002: 44).

Princip významové redukce je však důsledně uplatňován napříč celým diskurzem. Pro naše zkoumání zemanovského narativu je nejsignifikantnější jedna z jeho konkrétních variant: redukce systémového (problému) na (problém) osobní. Jde o prokomponovaný systém významových redukcí, které navazují jedna na druhou: zájmy společnosti jsou redukovány na zájmy strany (Fidelius 2002: 51), přičemž objektivní zájmy jedince nemohou být v rozporu se zájmy celku (Fidelius 2002: 52) a následuje tentýž princip redukce vztahující se k vzácnému výskytu jedinců, kteří se s oněmi objektivními zájmy neztotožňují: „(...) v podobných případech jde o pouhé jednotlivce, kteří stojí za svým *osobním* zájmem. I kdyby jich bylo sebevíc, vždy proti nim bude strmět ‚drtivá většina‘, ‚všechn lid‘.“ (Fidelius 2002: 53) Což „implikuje, že jakýkoli eventuální faktický nesoulad je odkázán do osobní sféry jednotlivce. Je to v podstatě otázka pocitů a nálad. Vina je vždy na straně selhavšího

---

<sup>36</sup> Což znamená dekonstrukci jazyka Rudého práva.

jednotlivce (neochota k „přeměně vědomí“), nikdy na straně společnosti<sup>37</sup>.“ (Fidelius 2002: 53)

Ten, kdo se odmítá adaptovat a přijmout hegemonii normalizační ideologie, získá zákonitě status „žalostné figurky“ a je odkázán na „smetiště dějin“.<sup>38</sup>

I u těchto „žalostných figurek“ se výrazně uplatňuje reduktivní princip, jejich jednání nelze vztáhnout na celospolečenskou úroveň, nelze je zobecňovat, protože „jde (...) o úkaz podmíněný nikoli společensky, nýbrž čistě osobně, řekli bychom psychologicky. Jeho kořeny tkví v psychickém ustrojení některých jednotlivců.“ (Fidelius 2002: 54) Totéž se odehrává v zemanovském narativu: žalostné figurky, tzn. nepřátelé či obecně záporné postavy, jsou vždy v menšině, vždy jsou reprezentovány individuem nebo omezenou skupinou postav<sup>39</sup>, které lze jasně pojmenovat a eliminovat.

Veškerý nesoulad v těchto fikčních světech pak má totožný původ: vzniká na emocionálním základě<sup>40</sup>, z racionálně neodůvodnitelných pocitů a nálad, které se (opět) týkají pouze několika jednotlivců, případně nepočetných skupin. Normalizační diskurz má logicky předpřipravenou také odpověď na otázku, jak to s takovými osobami dopadá: „(...) nemohou uvnitř společnosti, z níž se svévolně vydělily, nikoho reprezentovat. Jsou to ‚generálové bez vojska‘<sup>41</sup> (...). Pokud vůbec vyjadřují také ještě zájmy někoho jiného, mohou to být jedině zájmy nějaké cizí nepřátelské moci. Nu, a takové služby se obvykle nekonají zadarmo.“ (Fidelius 2002: 55)

Na první pohled se zdá, že k podobnému svévolnému vydělení se chybí motivace – snad kromě té finanční, odkazující ke svodům kapitalistického světa „tam venku“. I to je však podle Fidelia diskurzivně objasněno: „Ve svých nejvypjatějších polohách nachází oficiální propaganda pro fenomén ‚žalostných figurek‘ dvojí vysvětlení: psychickou poruchu nebo jidášství.“ (Fidelius 2002: 55) Níže se pokusíme ukázat, že takto definovaný úděl „žalostných figurek“ a zaprodanců sdílejí takřka všechny postavy, které v zemanovském narativu reprezentují nepřítelé.

K tomuto reduktivnímu principu se Fidelius během svých výkladů ještě několikrát vrací. Podnětnou paralelu se zemanovským narativem můžeme spatřovat zejména v jeho úvaze *Pohádka o Stalinovi*: „Pohádkového efektu dosahují autoři příběhu<sup>42</sup> zvláště tím, že jej transponují z roviny

<sup>37</sup> Ostatně i v textu *Poučení* jsou zcela antikolektivně jmenovitě ostrakizováni konkrétní viníci, zatímco anonymní „většinová společnost“ je omilostněna, zproštěna jakékoli viny.

<sup>38</sup> Z projevu Gustava Husáka, Rudé právo, 8. 3. 1977, s. 2; cit. dle Fidelius 2002: 54. V seriálu najdeme žalostných figurek řadu. V přednormalizačním období jsou jimi Pavel Bláha nebo Arnold Hackl, po znovunastolení řádu pak Mirek Stejskal a spolu s ním i další postavy představující nepřítelé. Podrobněji níže v kapitole Reprezentace nepřítelé.

<sup>39</sup> Viz např. redukce „kulturní fronty“ na redaktorku Konečnou (potažmo ještě Ivo Holana), básníka Daneše a prof. Brauna.

<sup>40</sup> U postav nepřátel se cyklicky opakuje motiv msty a nenávisti, opět srov. kap. Reprezentace nepřítelé.

<sup>41</sup> Fidelius cituje také úvodník *Rudého práva* nazvaný *My a oni* (Fidelius 2002: 93), jehož název tematizuje mimo jiné polaritu, které se budeme věnovat i v dalších kapitolách. Objevují se zde další variace v pojmenování těch, kteří představují skupinu „oni“; jsou to „občané druhého řádu“, „občané bez vlasti“.

<sup>42</sup> Jde samozřejmě o Stalinův příběh, přesto jde v konečném důsledku o konstrukci fiktivní, mytické postavy. Proto vidíme souvislost mezi touto a zemanovskou ideologickou „pohádkou“.

společenské na rovinu osobní. Politické vztahy jsou tu důsledně transformovány v bezprostřední vztahy mezilidské, kde je arci rozhodujícím činitelem povaha jednotlivce, jeho osobní vlastnosti. (...) Tato redukce politického na osobní konstituuje vlastní pohádkovou dimenzi příběhu; do takto vytvořeného pohádkového prostoru je třeba situovat další jeho prvky, abychom pochopili jejich pravý význam.“ (Fidelius 2002: 113)

Uvedené charakteristiky najdeme také v zemanovském narativu: ať už jde o osobní, „rodinné“ vztahy mezi Zemanem a jeho kolegy, nebo prezentaci nepřitele jako jedince hnaného vpřed nikoli ideami, ale subjektivní záští k hlavnímu hrdinovi atd. O těchto a dalších rysech námi zkoumaného narativu i o jisté archetypální dimenzi zemanovského příběhu bude pojednáno podrobněji v následujících kapitolách. Na tomto místě však uveďme, že princip redukce systémového na osobní je produktivním schématem a vlivným prostředkem mytizace také zemanovského fikčního světa.

Další pro nás důležitou mytologickou konstrukcí jazyka ideologie, která zasahuje do zemanovského prostoru, je fenomén „chyby“ či „omylu“ ve státním aparátu. V tomto ohledu vzniká zvláštní paradox: systém sám sebe prezentuje téměř jako myslící organismus a priori nadaný neomylností, přesto ale připouští *jisté* chyby. S tímto postupem jsme konfrontováni nejen v jazyce žurnalistiky, ale také ve dvou sémanticky provázaných epizodách *Vrah se skrývá v poli* a *Štvanice*. Diskurz je schopen tyto chyby připustit, ale vzápětí je „normalizovaně“ interpretuje. V intencích mýtu je totiž *pravda* vždy konkrétní, historicky ukotvená. „Co platí dnes, nemusí platit zítra a naopak. O omylu je možno mluvit teprve za změněných historických podmínek; to, co se dnes jeví jako omyl, bylo ve své době jediným správným postupem.“ (Fidelius 2002: 77–78)

Pokud k chybám přece jen dojde, což se však vždy ukáže až s časovým odstupem<sup>43</sup>, jde o kazy na rovině osobní [sic!], nikoli institucionální, opět se jedná o výlučně individuální pochybení: „(...) příčinou nedostatků nejsou instituce, nějaké vady v systému, nýbrž morální selhávání jednotlivců.“ (Fidelius 2002: 60) Takto pojatá chyba proto nikdy neodráží nedostatky systému.

Má-li tedy být obecně sdílenou příčinou podobných „vad“ morální selhání individua, je Zeman názorným příkladem zastupujícím „zdravé jádro“ (v kontextu lidu i státního aparátu), ty, kteří neselhali. Jedinci, kteří naopak osobně selhali<sup>44</sup>, budou posléze systémem vyloučeni, čímž zaplatí za své individuální chyby. Tento proces přehodnocení byvšího pochybení je detailně tematizován ve dvou zmíněných dílech série, jimž bude věnována také závěrečná kapitola této práce. Na tomto místě jen připomeňme, že v dílu *Štvanice* okolnosti nutí Zemana vracet se „do historie“, k řadu let starému případu, a pochybovat o správnosti tehdejších rozhodnutí. Zeman je ve finále ospravedlněn proto, že

<sup>43</sup> Viz také časový odstup mezi dvěma jmenovanými zemanovskými díly.

<sup>44</sup> V zemanovském narativu jsou ztělesněním takto chybujeících např. Mírek Stejskal nebo prokurátoři Ševčík a Vrščeký.

jeho chyby, pokud se nějaké staly<sup>45</sup>, vplynuly pouze z jeho důvěry v práci kolegů a v systém. Mýtus o bezmezné důvěře mezi řadovými členy strany a jejím vedením je ovšem (opět) součástí obecného normalizačního diskurzu:

„Jediným vztahem mezi oběma složkami je naprostá důvěra členstva v politiku vedení. Pro řadového komunistu [v našem případě Zemana] to konkrétně znamená: za žádných okolností nezapochybovat a nezakolísat (...).“ (Fidelius 2002: 79)

Výše uvedená tvrzení ukazují, že při setkání s normalizačním diskurzem máme „co činit s ucelenou myšlenkovou soustavou“, v níž „užívání jazyka nepodléhá libovůli jednotlivých autorů, ale naopak. Určitým obecně závazným principům.“ (Fidelius 2002: 89) Jde tedy o systém označování s „vysokým stupněm sémantické emancipace“ (Fidelius 2002: 90), tedy o soustavu, v níž se pojmy – ve shodě s Barthesovou teorií – stávají pouhými formami plněnými novými účelovými a pokřivenými významy. Navíc se normalizační diskurz vyznačuje vysokou autoreferenčností, což v důsledku znamená, že jeho projevy nakonec neodkazují k aktuálnímu světu, nýbrž nutně jen zpět do vlastního znakového – de facto fikčního – světa.<sup>46</sup> Takto zacyklený diskurz pak „nastavuje zrcadlo“ jen sám sobě.

Zmiňujeme-li dosebeuzavřenost takto konstruovaného znakového systému, vraťme se ještě jednou obloukem zpět k již citovanému textu, který udává jeho „ideový“ směr a charakter: k *Poučení z krizového vývoje*. Ve své analýze jazyka tohoto dokumentu, nazvané *Jazyk normalizační moci* (Bílek, Činátlová 2010: 28–42), zmiňuje Kamil Činátl jeden pro nás zajímavý diskurzivní jev, který také dokládá vnitřní provázanost ideologického systému označování. Jedná se o snahy o beletrizaci či zfilmování tezí vytyčených právě v *Poučení*. Jak jsme už naznačili výše, pole narativů se ukazuje jako neobyčejně plodné pro utvoření mikrosvětů, v nichž lze snadno uplatnit uvedené reduktivní principy, vytvořit přehledný svět, stanovit jasné póly dobra a zla, zřetelně oddělit kladné a záporné postavy, identifikovat chyby a personifikovat viníky, odstranit nedostatky a dojít k harmonii a souladu.

K témuž směřují také tyto pokusy o umělecké transpozice normalizačních tezí. Krom několika filmových pokusů<sup>47</sup> sem Činátl řadí také zemanovské epizody tematizující krizové období zahrnující léta 1967–1969<sup>48</sup>, které označuje za „asi nejúspěšnější pokus o filmovou adaptaci *Poučení*“ (Bílek, Činátlová 2010: 32). Zeman v těchto narativech, jak už bylo zmíněno výše, reprezentuje „zdravé jádro“, hrstku jedinců, kteří odolávají svodům a hysterii jen domněle obrodných procesů. Mytologie

<sup>45</sup> Což v závislosti na tom, jak je tento konkrétní zemanovský narativ konstruován, nelze s určitostí tvrdit: tj. ani v závěru Štvanice nakonec s jistotou nevíme, zda Žitný podal Zemanovi mylnou informaci o konfidetství hajného Bosáka a zda se jednalo o záměr, nebo o „omyl“.

<sup>46</sup> Totéž platí pro zemanovskou sérii.

<sup>47</sup> Jde o filmy Karla Steklého *Hroch* (1973), *Za volantem nepřítel* (1974), *Tam, kde hnízdí čápi* (1975) a o film *Tobě hrana zvonit nebude* (1975) v režii Vojtěcha Trapla.

<sup>48</sup> Jedná se o epizody Štvanice, Klauni a Studna.

a ideologické deformace těchto událostí jsou však v případě těchto transpozic do filmového média, na rozdíl od žurnalistického jazyka, důvtipně maskovány narativním plánem, potažmo detektivním žánrem. Ideologický diskurz je zasazen do konkrétních příběhů konkrétních – a obyčejných – lidí a stává se tak „diskurzem sekundárním“. V jeho rámci působí mytologie skrytěji a nenápadněji. V konečném důsledku jsou vnímány jaksi podprahově, efektivněji se ukrývají před reflexí recipientů a získávají tak vyšší persvazivní potenciál (Bílek, Činátlová 2010: 33).

Opět zde, tj. v zemanovském fikčním světě, lze analogicky jako v rámci žurnalistické praxe vystopovat onu „redukcí systémového na osobní“, přítomnou v mytologických konstruktech primární ideologie. V konečném důsledku však tyto narativní metamorfózy čistě ideologického diskurzu odkazují zase jen k němu samotnému, neboli: „Označovaným těchto filmů se tak nechtěně stala sama technika ideologické dezinterpretace (...).“ (Bílek, Činátlová 2010: 33)

Jak jsme se snažili ukázat, normalizační diskurz využíval znakový systém všemi prostředky a v mnoha variacích uzávorkovával recipienty ve své paralelní realitě. V jeho mytizačních strategiích můžeme spatřovat názornou ukázkou Barthesova zjištění, že se mýtus může volně přelévat do různých médií a různých typů promluv. Snažili jsme se ukázat, že jazykové strategie přítomné v *Poučení* a v dobové žurnalistice jsou proto jedním z možných klíčů k interpretacím zemanovské série i dalších soudobých seriálů. V opakování omezeného repertoáru významových schémat se pak odráží také rigidnost a ztuhlost epochy jako takové.

## Ikonografie hlavního hrdiny

Nakolik je zemanovská série v područí obecně sdílených normalizačních diskurzivních strategií, jsme se pokusili ukázat v předcházející kapitole. Nyní se zaměříme na ikonickou postavu samotného majora Zemana.

Normalizační popkulturní pole produkovalo řady figur představujících – podobně jako Zeman – exempla různých variant dokonalého dobového „everymana“, v tomto kontextu by se seriál ani jeho hlavní protagonista nemuseli jevit nijak zásadně výlučně.<sup>49</sup> Zemanovský projekt se vymyká běžné tehdejší praxi v tom ohledu, že kromě symbolických významů vznikajících v rámci fikčního světa je a priori obklopen také symbolickými významy kořenícími ve světě aktuálním. Seriál vznikl jako oslavný počín k 30. výročí osvobození Československa a k stejnému výročí vzniku Sboru národní bezpečnosti<sup>50</sup>, a na jeho dramaturgii se po celou dobu přímo podílel tiskový odbor federálního ministerstva vnitra (Růžička 2005: 13).

Koncept ústřední postavy policisty kriminalisty byl cíleně promyšlen tak, aby po událostech roku 1968 skrze své zásluhy rehabilitoval represivní státní aparát, „ideově správně“ formoval své recipienty a především: aby uspokojil „poptávku po našem hrdinovi“. „Idealizujeme a s bodrou shovívavostí popularizujeme buržoasní, předmnichovskou policii (Hříšní lidé města pražského) nebo – a to je ještě horší – stavíme před mladé lidi a diváky vůbec jako hrdinu policistu amerického (toho nejčastěji), anglického či francouzského. (...) Nutně potřebujeme ideovou protiváhu – aktivního, dnešního a přitom stejně atraktivního, přitažlivého hrdinu našeho.“ (Růžička 2005: 16)

Jak už bylo zmíněno v předcházející kapitole, Zemanův veřejný obraz formovala ještě před uvedením seriálu také promyšlená a cílená mediální propagace. V jednom z mnoha rozhovorů (MG 1974), které poskytl Vladimír Brabec během natáčení seriálu, se zřetelně odráží snaha o směřování fikčního světa a domnělé reality, jedna z klíčových mytizačních strategií, se kterými námi zkoumané narativy operují.

„Humorná“ otázka, která otevírá tento rozhovor, „Major Zeman je vaše pravé jméno?“, je položena tak, aby se skutečně zdálo, že Zeman do fikčního světa vkročil plynule ze světa aktuálního.

---

<sup>49</sup> Příklady vzorných obyvatel normalizačního prostoru žijících příkladný život najdeme v mnoha dalších seriálech normalizační provenience. Ať už jde o zmíněné seriály *Žena za pultem* či *Synové a dcery Jakuba Skláře* nebo kupříkladu *Okres na severu* a mnohé další.

<sup>50</sup> Epizody jsou počítány od roku 1945. Aby jich bylo přesně třicet, připadají na rok 1947 dva díly: Loupež sladkého „i“ a Rubínové kříže.



Anticipuje také propojení hereckého představitele s fiktivní postavou, ke kterému následně došlo a které v podstatě zpětně potvrdilo funkčnost zemanovského mýtu – Brabcova tvář se skutečně stala „označujícím“ majora Zemana a tímto znakem zůstala de facto dodnes.

Součástí této strategie „zživotňování“ fiktivní postavy bylo také opakované zdůrazňování faktu, že seriálové případy mají závazný předobraz v analogických případech, které se skutečně udály, které vydaly archivy a které je tedy možné „objektivně“ verifikovat.<sup>51</sup>

Celý proces však probíhal právě opačně: domněle reálné případy sloužily k tomu, aby verifikovaly mýtus. Nejprve byla připravena ideová a tematická koncepce seriálu a teprve v závislosti na ní byly v archivu ministerstva vnitra dohledávány „vhodné“ kauzy<sup>52</sup>. (Růžička 2005: 41)

Takový postup můžeme chápat jako naplnění naturalizace mýtu, tedy naplnění další z Barthesových tezí. A naopak: interpretace mýtu zákonitě odkrývá inverzi, na niž se ideologické znaky zakládají: „(...) údajná přirozenost, která má být pod kódem, je ve skutečnosti tímto kódem vytvářena. Jde o inverzi i v tom smyslu, že je vytvářena jako něco, co tomuto kódu předcházelo a na co se kód teprve později suplementárně vrství.“ (Fulka 2010: 27)

Jakkoli je u tohoto modu označování patrná maximální snaha o naturalizaci a o sugeraci objektivního nazírání, platí, že „jakákoli reprezentace má v sobě performativní aspekt – ‚realitu‘ re-representuje a znovu ji vytváří, nikoli objektivně zrcadlí“ (Švéda 2011: 16).

Zemanovský mýtus disponuje kromě výše uvedených mechanismů ještě jednou důležitou a sofistikovanou strategií: v různých epizodách se s různou intenzitou snaží vytvořit dojem familiérnosti, osobní blízkosti hlavnímu hrdinovi. Jednotlivé příběhy postupně sestavují kromě té veřejné také privátní dimenzi Zemanova života: počínaje prvním dílem, kdy se pro Zemana otcova smrt stane hlavní motivací ke vstupu do sboru, až k poslednímu dílu, kdy se vrací do rodného domu, čímž je symbolická platnost tohoto toposu v narativu završena. Tyto a další četné reprezentace soukromé sféry příslušící k hlavnímu hrdinovi cílí tedy především na vyvolání pozitivních konotací a důvěry u potenciálních vnímatelů. Jakékoli jevy či události, které mají podlehnout mytizaci, se nějak vážou k některé z postav a jsou tedy v posledku stahovány na osobní a emoční rovinu<sup>53</sup>. S obdobným

---

<sup>51</sup> „Každý díl je uzavřeným příběhem, motivovaným podle skutečných případů z archivů, upravených jen tu a tam rukou scenáristů. Nebylo si třeba vymýšlet. Tyto příběhy se staly, psal je sám život.“ (MG 1974)

<sup>52</sup> „V seriálu se například objevují reálné kriminální případy: tzv. roztocký balík či prvorepubliková vražda Otýlie Vranské (Kvadratura ženy), babické vraždy členů KSČ (Vrah se skrývá v poli), slavná poštovní loupež (Prokleté dědictví) či útěk bratří Mašinů do SRN (Strach). Iluze objektivitu vyvolaná množstvím reálií tak obestírá a zakrývá vysloveně manipulující pasáže.“ (Bílek 2007: 44)

<sup>53</sup> Tuto strategii můžeme chápat jako analogickou ke strategii redukce všeho systémového na osobní rovinu, jež je charakteristická pro normalizační jazyk. Viz předchozí kapitola. Například největší podíl na Bláhově padoušství tvoří fakt, že zabil Zemanovu ženu. Obdobně „plánické vrahy“ je třeba odsoudit už jen proto, že Blance zabili muže, o kterém recipienti přece vědí, že byl rovný a čestný.

emocionálně-mytizačním účinkem, tj. vytvořit emblém příslušníka jako „hodného strejdy“<sup>54</sup>, pak funguje například i Brabcovo mediální líčení vlastní zkušenosti s „reálným“ příslušníkem SNB<sup>55</sup>, který ve volných chvílích na služebně – ač v uniformě, která odkazuje k jeho společenské úloze – „kope do mičudy“. Navštívení policejní služebny, místa, které obvykle vyvolává s negativní konotace, se tak jeví jako vpravdě idylický zážitek se šťastným koncem. To, že Zeman disponuje privátním životem, jednak předem definuje i recepci dalších postav, zejména tedy těch reprezentujících nepřitele<sup>56</sup>, a také odráží či posiluje přísnou bipolaritu zemanovského světa. Svět „tam venku“ plný nástrah a nebezpečností nutně musí mít svůj idylický, harmonický a stabilní „vnitřní“ protipól, který se, ač je zas a znova zvenčí narušován<sup>57</sup>, udrží za jakýchkoli okolností.

Této redukce na osobní rovinu, neboli redukce systémového na osobní, jak jsme obdobný proces pojmenovali v předchozí kapitole v kontextu žurnalistického diskurzu, si všímá také Josef Švéda ve své práci analyzující dvě různé podoby mašinovského mýtu. V dílu Strach je skrze ideologický filtr nahlížen příběh bratrů Mašinů tak, že „činy seriálových předobrazů bratrů Mašinů jsou opět depolitizovány a převedeny na čistě ‚lidskou‘ podobu“ (Švéda 2011: 57).

Shrňme ještě stručně další „polidšťující“ charakteristiky figury Zemana vyplývající z předchozích zkoumání tohoto fenoménu (Bílek 2007). Zeman je veskrze plebejský hrdina, za jehož určující znak můžeme považovat „záměrnou lidovost a průměrnost“ a jemuž chybí „jakákoli výrazná intelektuální metoda“ (Bílek 2007: 49). Na druhou stranu: Zeman umí být plebejským mudrcem spoléhajícím zkrátka na selský rozum. Respektive, detektiv jako on nepotřebuje konstantní a ověřené metody, protože je schopen přizpůsobit se v podstatě jakýmkoli podmínkám, nastudovat, cokoli je třeba<sup>58</sup>. V tom spočívá zároveň vnitřní rozpor postavy i zemanovského mýtu: je zde úsilí stvořit

<sup>54</sup> Opět termín odkazující k rodinným vazbám. Strategie typická také pro zemanovský narativ: příslušníci sboru jsou jedna rodina, mohou tedy fungovat i jako symbolická rodina všemu lidu.

<sup>55</sup> • *Poznají diváci majora Zemana i jako obyčejného člověka s jeho starostmi a radostmi?*

Samozřejmě. Autoři nechtěli stvořit muže, který celý život jen honí zločince a na nic jiného nemá čas. Proto diváci poznají i člověka Zemana, spolu s ním se i zasmějí, proniknou do jeho citového zázemí. Zkrátka: budou mu věřit.

• *Chcete ještě něco dodat?*

Že si práce Bezpečnosti cením a vážím i bez role majora Zemana. Jednou se mi na ulici zatoulal syn. Byly mu tehdy čtyři roky. Prostě, ztratil se mi. Dovedete si představit, jakou jsem prožíval hrůzu? Šel jsem to ohlásit na VB a čtyři hodiny jsem pak doma čekal, co bude. Začal jsem v těch chvílích věřit, že člověku mohou ve chvíli zešedivět vlasy. Pak mi zavolali z oddělení VB, abych se k nim dostavil, že je všechno v pořádku. Vletím tam jako zběsilý – a vidím, jak si takový starší člověk v uniformě kope s tou mou ztracenou ratolestí do mičudy. Kluk ani neměl čas zaregistrovat, že ze dveří na něho civí táta, a volal na svého nového kamaráda: „Strejdo, nahraj!“ Protokol o nalezení a převzetí syna jsem podepsal jako ve snách. Jen si pamatuji, že namísto chystané přednášky o vhodném chování malých dětí na ulici jsem naopak vyslechl nadšené synátorovo meditování, jaký je ten strejda fajn a že za ním zase brzy musí zajít.

• *A jak by se v takovém případě zachoval major Zeman?*

Pokud by měl v kanceláři míč, asi stejně jako „strejda“. (MG 1974)

<sup>56</sup> Protože zejména nepřítel do jeho osobního života zasahuje.

<sup>57</sup> Což znázorňují právě pohnuté osudy Zemanovy rodiny: smrt otce, manželky či Blančina muže Karla.

<sup>58</sup> Tuto tradici „odborníků z lidu“ můžeme sledovat už v budovatelských letech, postavy Zemanova typu na ni „jen“ navazují. Za všechny uveďme pekaře Matěje ve filmu *Císařův pekař – Pekařův císař*, který je například schopen spatřit

výlučné individuum sloužící coby dokonalý příklad, ale zároveň ho nivelizovat, organicky začlenit do kolektivu a prezentovat jej jako někoho, kdo je stejný jako všichni ostatní.

Protože deskriptivní pasáže v literárním textu umožňují definovat psychologii postav explicitněji, než je v možnostech audiovizuálních médií, podívejme se proto ještě, jaký obraz Zemana vyvstává v Procházkových povídkách (Procházka 1999a; 1999b), a jak je tedy ještě zpětně dokreslován zemanovský typus.

V literární podobě se poprvé setkáváme<sup>59</sup> s Janem Zemanem v povídce Hon na lišku, která tematizuje až „zlomový rok“ 1948, kde se objevuje také první explicitní charakteristika hlavní postavy.

„A tak tři roky po válce sloužil tady v pohraničí, neměl ani čas normálně žít, najít si děvče, zamilovat se, jít si pořádně zatancovat, posedět a pobavit se s mladými kluky... A přitom nebyl o nic horší než oni. Urostlý, v bocích štíhlý a v hrudi mohutný a svalnatý, s mírně zvlněnými vlasy a s tváří, která byla slovansky kulatá a kterou neustále prosvětloval trochu chlapecký úsměv. (...) Vlastně se vůbec s tím svým dobráckým obličejem do přísné uniformy nehodil – jenomže když už se jednou na tu vojnu dal, snažil se sloužit poctivě, jako vždycky dělal poctivě každou práci ve svém životě.“ (Procházka 1999a: 11)

V nepřilíš rozsáhlém odstavci se dovídáme řadu podstatných informací, které formují mytologické významy obklopující zemanovskou figuru. Od počátku příběhu tedy musí být nezpochybnitelné, že určujícími charakterovými rysy Zemana jsou dobrota a poctivost. Jde o člověka, který „nikdy vlastně neměl rád uniformu a dril“ a „nejraději by se byl vrátil ke svému ponku ve fabrice“ (Procházka 1999a: 10), ale své řemeslo i osobní život (alespoň prozatím) obětuje z pochopitelných důvodů veřejné službě.<sup>60</sup> I když se svou koncentračnickou zkušeností do jisté míry vyděluje ze skupiny svých vrstevníků<sup>61</sup>, přesto je jasně řečeno, že není „o nic horší než oni“ a i přes dílčí odlišnosti tedy vždy bude organickou součástí kolektivu – jak jako začínající pochůzkář na pohraniční periferii, tak i později jako etablovaný detektiv v pražském centru.

Literární text však Zemanovi přidává ještě další mýtotočrné charakteristiky, které jsou jen obtížně transponovatelné do audiovizuálního média. Poukazuje se na jakési „vnitřní chlapectví“, které

---

objasnit Johannu Keplerovi, jak funguje heliocentrismus.

<sup>59</sup> Předcházející čtyři seriálové příběhy nebyly převedeny do knižní povídkové formy. Přesto i příběh literárního Zemana fakticky začíná rokem 1945 – v povídce je odkazováno k vraždě Zemanova otce, k Zemanovu vstupu do Sboru apod.

<sup>60</sup> Podobnou obětí skládá lidu a straně v jiném klíčovém momentu také Karel Mutl v plánickém příběhu: „Já mám svý řemeslo hrozně rád – a nikdy a za nic bych od něho nešel... Jenomže dneska jsem pochopil... že fronta je teď tady... (...) a tak jsem si řek... že musí jít všechno stranou... osobní plány, přání i – vztek – a že se tu musí jít do toho... (...) Zůstanu tady s vámi.“ (Procházka 1999a: 129–130)

<sup>61</sup> Viz také výše.

je trvalou součástí jeho osobnosti a které je neměnné, nezávislé na plynutí času. Nahlédneme-li Zemana jako personifikaci aparátu, pak jeho věčná mladost sugeruje právě permanentní mladost a „svěžest“ celého ideologického systému, který je schopen – poučen z předchozích chyb – neustále regenerovat.<sup>62</sup>

Zatímco tedy ostatní postavy kolem Zemana nezadržitelně stárnou, on je z tohoto procesu vyjmut<sup>63</sup>: „(...) Zeman byl ve svém soukromí docela jiný, než jak ho znali na kriminálce a jak ho znala pražská galerka. Bylo v něm něco tak věčně a nezničitelně klukovského, že Lída se smíchem říkala: Přijdu ze školy, a místo abych si odpočala, musím vychovávat dalšího uličníka. (...) Lídě to však příliš nevadilo, protože si vážila jeho přirozené inteligence, bystrého, pohotového a logického úsudku, schopnosti vtipně reagovat na každou situaci a houževnatosti, s jakou dokázal prostudovat jakoukoli oblast lidského vědění, pokud to k řešení některého svého případu potřeboval.“ (Procházka 1999a: 155–156)

Tato „lidská moudrost“ charakterizuje i další kladné postavy příběhu: Karla Mutla, Annu Šandovou, objevující se v dílech Vrah se skrývá v poli a Studna, nebo pomocníka VB Josefa Maštalíře, který pomáhá Zemanovi taktéž při řešení případu Brůnových<sup>64</sup>.

Ikonizace mládí se objevuje ještě i v nezfilmované povídce Lišky mění srst a prolíná tak celý zemanovský příběh.

„(...) a proměnil se zas ve věčně mladého, nezničitelného, bystře nesentimentálně, ale vždy lidsky uvažujícího šéfa kriminálky, s mladou ironií a humorem glosujícího drobné chyby a zakolísání svých podřízených, bouřícího a hromujícího, když šlo o lajdáctví nebo když práce nešla kupředu, prostě v onen perfektně fungující motor houževnatého chlapského těla a mozku, který musel každý den rozjet onen složitý aparát nikdy nekončícího boje proti bezpráví a zločinu.“ (Procházka 1999b: 278)

Jistou formu předobrazu této strategie vytváření věčně mladého mytického hrdiny můžeme spatřovat už v konstruování budovatelských ikon typu „věčně mladého“ Julia Fučíka<sup>65</sup>.

Posledním ustavujícím prvkem Zemanovy fikční osobnosti, který je definován v úvodním úryvku, je aspekt „slovanskosti“ – přestože pravděpodobně neexistuje obecně sdílená skupina rysů, jimiž bychom mohli slovanskost vymezit. Tento mytizující přívlastek měl však k Zemanově postavě zjevně patřit i v seriálovém ztvárnění. V jednom z pozdějších rozhovorů, které už nepatří do

<sup>62</sup> A proto je oproti této strategii mládí „starý“ systém zásadně redukován na staré, zavalité a nepříliš bystré reprezentanty četnictva.

<sup>63</sup> Toto nepodléhání vlivu času, státnost ostatně můžeme považovat za charakteristický rys celé normalizační epochy.

<sup>64</sup> „Jenomže lidé ho měli rádi, vážili si ho za jeho poctivost, přímou a skromnou. A brzy se ukázalo, že si Maštalíř ví rady nejen s rukama, ale i s mozkiem, dovede si vybrat správné spolupracovníky, že umí se selskou moudrostí rázně a bez dlouhého opatrnického přešlapování rozhodnout, že prostě ředitelování zvládl se stejnou zručností a šikovností jako svá ostatní řemesla.“ (Procházka 1999b: 242)

<sup>65</sup> Srov. Macura 2008.

propagandistické vlny, ale které se k zemanovskému projektu ohlížejí zpětně, Vladimír Brabec uvádí, že si pamatuje poznámku režiséra Sequense o tom, že má „bezelstnou slovanskou tvář“. (Bošnakov 1999: 5). Ačkoli mezi „českými hrdiny“ bychom „slovansky kulatou tvář“ přiřadili nejpravděpodobněji Švejkovi, důraz na slovanství posunuje Zemana ještě na vyšší mytickou rovinu, než je ta normalizačně-synchronní. Samozřejmě v tomto faktu můžeme vidět přímé ideologické pojítko odkazující k poutu se Sovětským svazem, které je jen v textu *Poučení* omíláno nesčetněkrát.

V zemanovském fikčním světě obecně vládne také ostrá polarita – jedna z mnoha – mezi germánským a slovanským, tedy německým a sovětským. Zřetelně se zrcadlí také v procesu geneze jména protagonisty příběhu.<sup>66</sup> Nebo – abstraktněji – můžeme Zemana chápat jako pokus zařadit současného hrdinu po bok osazenstvu slovanského Parnasu, tak jak jej odvodil pro potřeby obrozeneckého mýtu například Ján Kollár<sup>67</sup> (Macura 1995), a chápat jej tak i v souvislosti s herderovským mýtem o slovanské mírumilovnosti<sup>68</sup>. Zemanovský projekt pak může být interpretován jako jedna z kontinuálních snah vztahujících se k vytvoření umělé mytické sféry, která má podpořit ne už snad tolik konstrukt národní identity, jako spíše legitimnost panující hegemonní ideologie.

Na archetypální charakter Zemanovy postavy upozorňuje také již citovaná studie Blanky a Kamila Čínátlových, podle níž by zemanovský syžet „mohl být také archetypálním vyprávěním o tom, kterak bloud (hloupý Honza) dobyl svět.“ (Bílek 2007: 51)

Budeme-li Honzu Zemana nahlížet touto optikou, skutečně dojdeme k několika zajímavým paralelám s figurou českého či hloupého Honzy, jež uvozuje společné jméno, které můžeme považovat za „typicky české“. Hloupý Honza je v českém kontextu stejně jako Zeman vlastně umělým konceptem<sup>69</sup>, ačkoli se na první pohled zdá, že jde o původního a lidového hrdinu.<sup>70</sup>

Ale především: Honzu Jedlička interpretuje jako ideologický symbol: „Jedním slovem: Hloupý Honza je (...) ztělesněním ‚urozeného divocha‘ romantiků, ‚člověka z lidu‘ buditelských gründerů, ‚demokratické většiny‘ státoprávních politiků, popřípadě ‚rolnicko-dělnické avantgardy‘ socialistů. Je politickým symbolem. Do něj – a znovu připomeňme, že tu jde o velmi umělou literární konstrukci – se promítají národní i sociální tužby a on svými chytráckými vítězstvími pomáhá hojit národní i sociální

<sup>66</sup> Jméno hlavního hrdiny seriálu prošlo dlouhým vývojem: v první fázi byl označen jako major X, následně byl pojmenován Horák, poté Hurych/Herych a poté Zeman. Ředitelka televizního studia podle pamětníků považovala jméno Herych za německé, stejně jako Zeman, v němž viděla německou etymologii Seeman. Přesto se jméno Zeman nakonec podařilo prosadit, zřejmě i vlivem jeho pouta s husitskou tradicí. (Růžička 2005: 18)

<sup>67</sup> Kollárova konstrukce české národní identity počítá navíc také s Ruskem jakožto příslovečným „dubiskem“.

<sup>68</sup> Konotace mírumilovnosti spojená se slovanstvím navíc Zemanovi pomáhá i synchronně coby figuře, která má reprezentovat státní aparát.

<sup>69</sup> Podle Josefa Jedličky je český Honza „spíše umělý literární výtvar, svodná figura lidových hrdinů, kteří ke svému jménu přišli nápodobou podle ruského Ivanušky Hlupáčka“. (Jedlička 2009: 12)

<sup>70</sup> Zemana provází tentýž osud: coby umělý konstrukt se nakonec stal svým způsobem součástí – byť ambivalentní – národního mýtu.

pocity méněcennosti.“ (Jedlička 2009: 12)

Zemana i českého Honzu tak můžeme chápat jednak jako součásti širšího národního mýtu, stejně tak jako ideologické produkty. V dobovém ideologickém kontextu jistě Zeman může být chápán jako pokus normalizačního systému o vytvoření „ranhojiče“ společenských traumat.

A poslední spojitostí mezi našimi dvěma emblematickými hrdiny, kterou bychom chtěli na závěr zmínit, je, že oba obývají mytický prostor bezčasí. Zeman se stal nadčasovým symbolem normalizační ikonografie, což dokládá i způsob jeho dnešní recepce. K jeho nečasovosti odkazuje i téměř neměnná tvář Zemanova seriálového představitele nebo už pojednaná „věčná mladost“ jeho literárního ekvivalentu.<sup>71</sup> Hloupý Honza „žije“ v bezčasí univerzálního mýtu a přichází na pomoc mýtům v barthesovském smyslu, tedy i Honzovi Zemanovi, kdykoli je to potřeba.

Pokusili jsme se postihnout některé z charakteristických rysů, které definují jak literárního, tak seriálového ústředního představitele zemanovského syžetu a jeho mytizační potenciál. Neklademe si nárok na jeho komplexní interpretaci. A koneckonců ta, o kterou jsme se výše pokusili, je výchozím bodem pro analýzu dalších aspektů tohoto fikčního světa, na něž se zaměříme v následujících kapitolách.

---

<sup>71</sup> V seriálu můžeme stopy bezčasí detekovat také na kostýmech jednotlivých postav: „Jakkoli je móda padesátých, šedesátých a sedmdesátých let vzájemně dostatečně kontrastní, na kostýmech seriálových postav se to vůbec neprojevuje, jako by se příběhy odehrávaly v šedivém univerzálním bezčasí (mytické illo tempore, nebo neschopní návrháři kostýmů?).“ (Bílek 2007: 59)

## Reprezentace nepřítele

Jak možná zčásti už předznamenal předcházející kapitoly, zemanovský fikční svět je striktně bipolárně rozdělen. V jeho rámci proto vzniká řada dichotomií, které se zrcadlí ve všech jeho ustavujících kategoriích: v rovině času („stará“ kontra „nová“ doba), prostoru<sup>72</sup> (uvnitř kontra vně, střed kontra periferie) a také v rovině postav příběhu (kladné kontra záporné postavy, „my“ kontra „oni“).<sup>73</sup>

V této kapitole nás bude zajímat, jakým způsobem jsou v námi zkoumaném narativu reprezentovány postavy nepřátel či v širším smyslu postavy záporné.<sup>74</sup> Jsou to totiž právě záporní hrdinové, kdo osmyslňuje zemanovský svět a spolukonstituuje mýtus.<sup>75</sup> Dávají mu dynamiku, uvádějí věci do pohybu, jsou nezbytným prvkem jeho kauzální sítě. Díky nim má seriálový, během příběhu stále komplikovanější, systém příčin a následků svou vnitřní logiku.

Petr Bílek ve své studii věnované Jamesi Bondovi a majoru Zemanovi cituje Teuna A. van Dijka, který problematiku definuje následovně: „Ideologie jsou reprezentacemi toho, kdo jsme, jaká přesvědčení sdílíme, jaké hodnoty jsou nám vlastní a jak se vztahujeme k jiným skupinám, především k našim nepřátelům a oponentům, tedy těm, kdo nesouhlasí s našimi přesvědčeními, kdo ohrožují naše zájmy a brání nám v rovnocenném přístupu ke společenským zdrojům a lidským právům. (...) Ideologie je samoobslužné schéma pro reprezentaci společenských skupin *my* a *oni*.“<sup>76</sup> (Bílek 2007: 103)

Než tedy začneme s analýzou zemanovských „nepřátel a oponentů“, podívejme se nejprve na to, kým je v narativu obýván pól „my“. Od začátku prvního seriálového dílu je nevyvratitelnou konstantou fakt, že jeho jádro tvoří Kalina, MUDr. Veselý a Zeman, které spojuje především nezpřetrhatelné pouto předválečného členství ve straně, boje proti nacismu a internace v koncentračním táboře (Bílek 2007: 105). Později se k nim přidávají další postavy: Hradec, Pavlásek, Mutl, Žitný nebo Stejskal. Těm ale výše uvedené charakteristiky nepřináleží, proto se zejména nad posledními dvěma jmenovanými – v různých fázích příběhu s různou intenzitou – vznáší stín podezření, riziko ideové, ale také morální

---

<sup>72</sup> Analýze seriálového prostoru se věnuje Kamil Činátl ve studii *Genius loci* Třiceti případů majora Zemana (Bílek 2007: 69–81).

<sup>73</sup> Navržené protiklady představují jen zlomek z potenciálních dvojic protikladů, které by bylo možné v tomto fikčním světě detekovat.

<sup>74</sup> Jak uvidíme dále, tyto dvě kategorie se často prolínají, ale nelze tvrdit, že se zcela překrývají.

<sup>75</sup> Totéž platí i pro dobový mediální diskurz, jak bylo uvedeno již výše.

<sup>76</sup> Podtrhla T. H.

nestálosti<sup>77</sup>.

V krizovém období kolem roku 1968 se dokonce dočasně osazenstvo obou pólů prostřídá, neboli fikční svět je přepólován: ti, kdo patřili do kategorie „my“, se vlivem dějinných výkyvů náhle ocitnou v kategorii „oni“, tj. dostanou se do opozice, na pozici nepřítele, a naopak. Po chvilkovém vychýlení se ovšem všechny postavy vracejí zpět do svých původních kategorií.

V běhu dějin mohou být také některé subjekty ze skupiny „my“ vyvrženy, jako Bláha či později Stejskal, nebo naopak mohou přejít z pólu „oni“ ke správné straně. K tomuto posunu, který se odehraje v rámci jediné epizody, dochází u Hanky Bízové. Když vstoupí do narativu, zdá se, že po boku Arnolda Hackla nezpochybnitelně patří k „nim“. Rychle si ovšem získává důvěru Jirky Hradce<sup>78</sup>, a jakmile je zjištěno, že její otec byl předválečným členem strany (sic!), je vše jasné. Vzápětí se dovídáme, že Kalina s ní má „své plány“.<sup>79</sup> Přes různé dílčí proměny a posuny v osazenstvu obou táborů však tato polarizace na ose dobro–zlo zůstává vždy důsledně zachována, od začátku až do konce celého narativu.

U osazenstva početné skupiny „oni“ je situace o něco komplikovanější. Platí totiž, co jsme uvedli už v kapitole věnované Zemanovi: mytizační strategie se odrážejí také v celkové dramaturgii seriálu<sup>80</sup>: některé díly jsou ideologicky zatížené více, jiné méně. Od míry mytizace té které epizody se odvíjí také charakter daného nepřítele / záporné postavy, s nimiž je represivní aparát v čele se Zemanem konfrontován. Daniel Růžička publikoval ve své knize „přehled jednotlivých dílů s rozdělením na státobezpečnostní a kriminální zaměření, jak jej sepsal hlavní dramaturg seriálu Jiří Procházka“ (Růžička 2005: 114–116).

Přestože se výsledná dramaturgická skladba liší od té na počátku zamýšlené (srov. Příloha č. 2), ze soupisu zřetelně vyplývá promyšlené dělení na „kriminální“ a „státobezpečnostní“ příběhy. Mezi ty kriminální jsou řazeny epizody Vyznavači ohně, Loupež sladkého I, Mědirytina, Romance o nenápadné paní, Kvadratura ženy, Dáma s erbem a Tatranské pastorále. Tuto skupinu by bylo možné zpětně doplnit například o epizody Třetí housle nebo Šťastný a veselý.

Zde se objevují záporní hrdinové v té roli, v jaké jsou nepostradatelní pro stavbu detektivního syžetu a typičtí pro žánr jako takový. Nenesou však sami výraznější ideologickou deformaci, jejich

---

<sup>77</sup> Stejskal selže v krizovém okamžiku Zemanovy kariéry – nakonec jde ale opět výrazněji o selhání osobní než ideové: zradil kamaráda. Musí tomu tak být proto, že seriálový mýtus po pominutí krize sugeruje představu, že za „pomýlené“ pražské jaro se nikdo nikomu nemstí a mstít nechce. Jak ještě ukážeme níže, motiv msty naopak patří k erbovním motivům nepřítele. Žitný pro změnu mizí v okamžicích krize neznámo kam a jediní, kdo stále stojí při Kalinovi, jsou právě Zeman a Veselý.

<sup>78</sup> I samotný Hradec koneckonců zpočátku působil jako rozporuplná figura v případě kšeftování s inzulinem. Jakmile se projevil jeho čestný charakter, vstoupil do sboru a jeho pozice byla od té chvíle jasná.

<sup>79</sup> Přesto jistá ambivalence provází Bízovou i v závěru jejího příběhu. Nakonec není jasné, zda chtěla zradit, nebo zda zůstala na správné straně. V rámci fikčního světa není toto dilema spolehlivě rozřešeno.

<sup>80</sup> Viz Příloha č. 2.



činy nejsou ideologicky motivované. Jejich význam pro mýtus je v tom, že matou recipienta, pomáhají „kryt“ mytologickou složku u té skupiny postav, u nichž je přítomna signifikantněji, právě tato skupina je pro naše uvažování podstatnější.

Zahrnuje postavy, jež ztělesňují nepřítele v dílech, které Procházka nazývá „státobezpečnostní“, a spadají mezi ně mimo jiné také všechny příběhy, jež jsme výše v kapitole věnované Zemanovi označili za nejvíce obtěžkané mytologiemi.

Právě v těchto narativech je konstruován ještě jiný typ záporných postav. Těch, které bychom mohli označit v pravém smyslu za reprezentanty nepřítele. Jsou to Zemanovi ideoví protivníci, ať už jsou to stoupenci odboje, agenti tajných služeb či církevní představitelé, nebo „rezidenti západních tajných služeb“ a zastupitelé „kulturní fronty“.

Také repertoár těchto figur je ve vymezeném kontextu poměrně široký. Zaměříme se tedy blíže na postavy, které z našeho pohledu v narativu nesou „esenciální“ charakteristiky nepřítele a obecněji definují povahu pólu „oni“. V zemanovském narativu najdeme dvě takto emblematické figury, které jako by zároveň dělily příběh na dvě části, na dvě éry. V první polovině jde o Pavla Bláhu, v druhé pak o Arnolda Hackla.

Pokusme se nejprve o shrnutí charakteristik agenta Bláhy, buržoazně-bonhovského protějšku Honzy Zemana. Nadporučík Bláha se poprvé objevuje až v páté epizodě věnované únoru 1948, kdy se nejen v mocenském centru, ale i v pohraničí schyluje k otevřenému střetu buržoazie a proletariátu. Zprvu se zdá, že jako člen sboru náleží ke správné straně. Na otázku, proč vstoupil jako bývalý bojovník v Anglii do SNB, však odpovídá:

„Protože v nás ta válka<sup>81</sup> nějak zůstala, nemůžeme přestat. Už jsme si moc zvykli. Potřebujeme napětí, vzrušení, nebezpečí jako drogu. Jinak chcípnu. Někteří kvůli tomu odešli do cizinecké legie, někteří chlastají, no a já jsem policajt.“<sup>82</sup> (díl Hon na lišku) Bláhu tedy ke společenské angažovanosti nevede nadosobní touha po „nové republice“<sup>83</sup> a lepším světě, nýbrž pouze jeho vlastní egoistické<sup>84</sup> pohnutky. Navíc v mezích tohoto fikčního světa jakákoli forma závislosti, tedy i závislost na adrenalinu, implikuje slabost a všechny postavy na ni nakonec doplatí.<sup>85</sup>

Protože modus Bláhovy existence je podmíněn „osobní“ válkou, je už při jeho útěku jasné, že do událostí fikčního světa ještě zasáhne. Vrací se s falešnými doklady – byť jen domněle tajně, protože

---

<sup>81</sup> Všimněme si také protikladu válka x mír. Na straně permanentní války stojí Bláha, na straně míru Zeman a spol.

<sup>82</sup> Z „bláhovských“ děl získaly literární podobu pouze dva: Hon na lišku a Konec velké šance (knižně Konec osamělého střelce). Při citacích proto budeme v této kapitole vycházet zejména ze seriálového znění.

<sup>83</sup> Jako tomu bylo u trojice Kalina, Veselý, Zeman.

<sup>84</sup> Bláhův individualismus a egoismus (oproti kolektivismu a altruismu „druhé strany“) se promítne také v tom, že bez zaváhání nechá továrníka a ostatní bezradně stát na letišti a jediný on sám se zachrání.

<sup>85</sup> Špatný konec čeká alkoholika Berku i narkomana Grábnera, chorobné mamonařství zničí celou rodinu Brúnových atd.

StB o všem ví<sup>86</sup> – v deváté epizodě Loď do Hamburku. Nejprve Bláhu skrývá spojka odboje, závodní lékař Hejtmánek<sup>87</sup>. V jedenácté epizodě Křížová cesta se už ale Bláha ukrývá v krásnopolském ženském klášteře, kde najde v matce představené „spojence v boji proti společnému nepříteli“<sup>88</sup>. Akce nevychází podle plánu a i Bláha, který při svém návratu do Čech „má všechno spočítaný. Život i smrt. A nebojí se ani jednoho, ani druhého,“ začíná propadat deziluzi.

V dialogu s matkou představenou je příznačně odhaleno, že Bláha je rovněž bezvěrec<sup>89</sup>, člověk, který nevěří v nic krom sebe samého. „Riskujete svůj život, a tím i životy nás všech, kteří vám pomáháme. A to všechno děláte jenom proto, abyste znovu získal své postavení, svou moc a možnost pomstít se. (...) Pomohu vám. Ztratíte sice svou tvář, ale neztratíte svou nenávist a naděj,“ říká Bláhovi matka představená. Jeho charakteristika je tak obohacena o další rys: o motiv nenávisti a osobní msty.

Činy motivované mstou a touhou po odplatě jsou typické pro řadu dalších postav reprezentujících nepřítele. V plánické epizodě Vrah se skrývá v poli se mstí kapitán-vrah (v literární verzi je díky této postavě navíc podpořena zacyklenost a dosebeuzavřenost fikčního světa tím, že jde o kapitána Křístka z dílu Hon na lišku). Všimněme si, kolik jeho argumentace – zejména v závěru citace – vykazuje shodných rysů s tou Bláhovou:

„Víte, co je to halbmensch? Polovičák. Půlkař. Sprostá nadávka, kterou jsem slyšel mockrát, mockrát v životě. A víte kde? V cvičném táboře v Bavorsku. Od toho smradlavýho Wenzla, americkýho židáka ze CIC, ktorej nás učil všechno možný a hlavně nenávidět sama sebe! (...) Ježišmarijá, jak ten mně to dával! Vy že jste bývalej kapitán československý armády? Vy? Takovej halbmensch! On! Sám intendant se žvejkačkama a vodloženejma vojenskejma hadrama! A víte, co má teď? Nejprachovější vojenskej bar v Mnichově! Ale dlouho nebude sám... (...) Když chcete vědět, zač bojuju, já vám to povím. Ne za Boha jako vy nebo za nějaký pitomý ideje jako komunisti, ale abych moh udělat něco velkýho, celýho! Tak celýho, abych moh, až se tam vrátím, třísknout do stolu zase já a říct jim, že voni jsou halbmenschi a že existují i větší podniky než ten jejich!“ (díl Vrah se skrývá v poli)

Zde je mytologie nepřítele doplněna ještě o další konotace: nepřátelé jsou jedinci trpící osobní frustrací, kteří nemají úctu k životu, ani k sobě samým. Skrze svou chvilkově nabytou moc neprosazují ani v nejmenším jakékoli ideje, nýbrž jen vyrovnávají své narušené sebevědomí. Svými podlými činy

---

<sup>86</sup> A Bláhu, kterému se podařilo uniknout zatčení, nakonec vlastně záměrně „nechává běžet“, aby jí „rozkrýl celou síť“.

<sup>87</sup> Jak se později ukáže, Hejtmánek je také vrahem lodníka Berky.

<sup>88</sup> „Zvítězíte-li vy, a ne oni, zůstane i naše síla zachována,“ říká představená Bláhovi. Hned na konci téže epizody však Hradec oznamuje: „Váš řád je zrušen, vy už nám nemůžete zabránit v ničem.“ [podtrhla T. H.]

<sup>89</sup> I tato možnost nadosobního přesahu je mu v rámci mýtu odepřena.

uspokojují zásadně pouze své, nikoli celospolečenské<sup>90</sup> potřeby, které mají navíc často materiální povahu.

Analogicky uvažuje i primář Hons, který pomáhá Bláhovi v epizodě Kleště: „Víte, proč celou tuhle komedii podnikám? Protože jim chci odplatit za všechno, čeho mne zbavili<sup>91</sup>. (...) Proto jsem riskoval a riskuju. Abych je ponížil a dokázal jim, že přece jen něco můžu. (...) Jste má pomsta, člověče. Dobře udělaná pomsta.“ (díl Kleště)

Motiv msty se nakonec stává vítanou pomůckou k zalepení logické trhliny v narativu, motivem, který instantně poslouží, kdykoli je potřeba. A to i v případě, že msta provedená v táboru nepřítele nakonec paradoxně prospěje zemanovské straně. Například v dílu Bílé linky pomáhá vrátný západoberlínského klubu White Lines, navíc původem polský šlechtic, Jirkovi Hradcovi. Hradec potřebuje získat kopie seznamů jmen osob, které chce Západ využít zřejmě ke špionáži v Československu. Seznamy pocházejí z Anglie. Na základě těchto dějových prvků je založena poměrně iracionální příčinná konstrukce: Zbyšek, který bojoval za druhé světové války v bitvě u Arnheimu, se tím, že pořídí pro Hradce kopii oněch seznamů, chce po letech pomstít Britům. Za to, že ačkoli věděli, že bitva je prakticky předem prohraná, poslali polské vojáky na smrt. On sám unikl jen náhodou, jeho přátelé však nikoli. Kromě této motivace se přidává ještě faktor finanční: Hradec za pomoc štědře zaplatí.

Vraťme se ovšem ještě na okamžik zpět k Bláhovi. Protože západní odboj, jak dokládají i výše uvedené citace, není poután soudružskými, takřka rodinnými vazbami a má individualistického namísto kolektivního ducha, začíná se k němu jako ke slabému článku, kterému se nedaří připravit půdu pro povstání po vzoru Maďarska a Polska<sup>92</sup>, obracet zády.

Jeho byvší suverenita se začíná překlápět v latentní strach – další signifikantní rys náležící nepříteli<sup>93</sup> – a jeho poslední možností, jak nevypadnout z „velké šance“, je další změna identity. K tomu si v epizodě Kleště zemanovský narativ vypůjčuje vpravdě bondovský arzenál, který však v jeho kontextu působí téměř jako sci-fi: Bláha podstoupí plastickou operaci a vydává se na svou poslední cestu z periferie do centra, do Prahy, pod jménem Karel Kulhánek.

Sémantika nového jména je předznamenáním dalšího osudu tohoto agenta-střelce, jehož éra se nezadržitelně blíží ke konci. Symbolika uložená ve jménech postav je – napříč celým narativem –

---

<sup>90</sup> Také jedna z opozic vůči zemanovskému „my“.

<sup>91</sup> Zde je přímá spojitost i s Bláhou samotným.

<sup>92</sup> „Stejně je to všechno zbytečný a pořádně zbabraný. Proč mě sem vezli, do týhle země? Co já tady můžu dělat? Nakonec jen schovávat ten svůj pitomej ksicht, kterej zná každěj esenbák v týhle svatý díře!“

<sup>93</sup> Viz také stejnojmenná osmá epizoda seriálu.

jedním z produktivních prostředků, jak konotovat mytizující významy.<sup>94</sup> Bláha „prozrazuje svým jménem iluzornost a provizornost svého padoušství, naivitu jednání a samozřejmě předurčenost k tomu, aby byl odhalen.“ (Bílek 2007: 53)

Dodejme, že s novým jménem se „kulhavým“ stává doslovně on sám – do Prahy přijíždí nemocný, na konci svých fyzických sil – a spolu s ním symbolicky pokulhávají i překonané ideje odboje „staré“ doby, které ztělesňuje.

Všechny tyto náznaky Bláhova konce připravují postupně recipienty na příchod nového nepřítele. Zároveň však musí být jasné, že navazují jeden na druhého, že Hackl je aktualizovanou metamorfózou Bláhy. Proto se jejich „výměna“ odehraje v podstatě ráz na ráz, během epizody Konec velké šance.

Novým erbovním nepřítelem se stává Arnold Hackl, kosmopolita a byznysmen, reprezentant skupiny „oni“ v Československu a kšeftář s lecčím, leč v mezích zákona<sup>95</sup>: „Po otci Němec<sup>96</sup>, po matce Čech, teď státní příslušnost Velké Británie. Zástupce firmy Benson and Benson v Manchesteru,“ hlásí o Hacklovi Kalinovi Hradec. (díl Bílé linky)

Právě Hackl sdělí Bláhovi, že nastal čas na uzavření jedné etapy boje: „Máte opravdu nejvyšší čas skončit. Víte, co se stává agentům, kteří projeví nervovou labilitu. Nehledě na to, že Maďarsko a Polsko zklamalo. Musíme se jim teď pod kůži dostávat jinak, ideologickým útokem. Naleptávat jejich systém zevnitř. Tvářit se loajálně, ne strašit. Éra střelců dávno minula. Musíme se jim teď dostávat pod kůži jinak, ideologickým útokem. Naleptávat jejich systém zevnitř. Tvářit se loajálně, ne strašit. Sdělila vám něco centrála o novém plánu zvaném Lyautey? Nesdělila, vím to a nedívám se. To je totiž právě ta akce, ale na tu se vy už nehodíte. A tak vás ne podle vašeho přání, ale podle rozkazu pošlu rád tam, kam patříte. Do starého železa.“ (díl Konec velké šance)

Mýtus nepřítele se tedy zhruba v polovině celého seriálu výrazně promění, adaptuje se na nové potřeby doby a v plné síle nastupuje v příběhu Bílé linky.<sup>97</sup>

Bláhovská éra je typická osobní motivovaností a silnými emocemi, koneckonců za své lpění na pomstě zaplatí Bláha životem<sup>98</sup>. Hacklovi jako nepříteli přišedšímu z vnějšku už osobní motivace chybí,

---

<sup>94</sup> Podrobněji se symbolice jmen dalších postav narativu věnuje již citovaná studie Zeman – rudý gentleman Blanky a Kamila Činátlových (Bílek 2007: 53).

<sup>95</sup> Kromě toho při cestě do Berlína prozradí dr. Salaba Zemanovi, že na československé látky našijí v kapitalistické cizině britské visačky a prodají je mnohem draž zpět do Tuzexu.

<sup>96</sup> Také němečtví je jasným signálem Hacklovy podvracečské role v narativu, připomeňme např. dr. Wolfa z epizody Vyznavač ohně, který byl také napůl Němec a napůl Čech.

<sup>97</sup> Prostor mezi dílem Konec velké šance a právě Bílými linkami je vyplněn čistě kriminálními díly Kvadratura ženy, Dáma s erbem a Prokleté dědictví.

<sup>98</sup> Jeho posledním činem negativní významy kupicí se kolem této postavy ještě zesílí: místo svého protivníka sprovodí ze světa nevinnou ženu, která se nemohla bránit.

můžeme si jen domýšlet, že jeho hlavní motivací jsou peníze vydělané jakýmkoli způsobem. Bláhu, který ze světa kolem sebe vždy vyčníval, nahrazuje na pohled spořádaný nenápadný muž středního věku postrádající nadpozemskou fyzickou kondici i sex appeal. Negativní významy s ním spojené jsou navozovány nepřímou, oklikou. Zemanovský narativ je z tohoto důvodu schopen inkorporovat i podivné propojení objektivně prestižní britské firmy a západoberlínského hampejzu, kde se ve skutečnosti odehrává většina Hacklových „obchodů“. Zároveň je tak stvrzen absurdní obraz západního Německa jako prostoru plného prostitutek a nevěstinců, jak byl načrtnut už v epizodě *Lod' do Hamburku*.

Zajímavé – a princip bipolarity podporující – srovnání nabízí idylický obraz Prahy přítomný v literární podobě Bílých linek: „Bože, jak je tohle město krásné a jak je mi v něm dobře,“ myslel si. Viděl už Rio de Janeiro, New York, Londýn, Ósaku, Paříž, Stockholm, Athény, Bejrút, Rangún, Káhiru, Řím, ale žádné z těchto měst se nemohlo vyrovnat Praze. Možná, že to bylo i tím, že v těchto světových městech musel tvrdě pracovat, aby uhájil svou existenci, že v nich, v tvrdém zápasu o bytí a nebytí, neměl čas vnímat jejich krásu a že v Praze poprvé ve svém životě dosáhl toho, po čem vždy toužil: klidné zajištěné existence s vysokým standardem, oné slastné pohody, kdy nemusíš přemýšlet o tom, co bude zítra, a můžeš nosit každý den jiné, dokonale padnoucí šaty, kdy máš čisté košile a čisté ruce, kdy se pohybuješ po hebkých čistých koberecích a máš kolem sebe jen čisté krásné věci a ještě krásnější a čistší ženy.“ (Procházka 1999a: 139–140)

Hackl je však nakonec nucen z Prahy, oázy blahobytu, klidu a čistoty<sup>99</sup>, utéct<sup>100</sup>. Aktuální intencí mýtu je vysunout tohoto cizorodého nepřítele mimo republiku, ven z prostoru patřícímu kolektivnímu „my“. Na místo Bláhy, který musel uniknout z prostoru „uvnitř“, aby se následně vrátil, Hackl přijde zvenčí, aby pak „musel“ uniknout a nadále škodil zvenčí.

Jeho role v příběhu ale není tak výrazná jako Bláhova, zřejmě i proto, že blížící se rok 1968 přinese další velice produktivní skupinu nepřátel a z prostoru internacionální špionáže vrátí dění zase zpět do domoviny. Hackl končí v narativu, i s Hankou Bízovou, v epizodě *Modrá světla*, mezi níž a Bílými linkami je vložen pouze jeden odlehčující „komediální“ a (opět) takřka mýtuprostý díl *Třetí housle* tematizující Zemanovu svatbu.

---

<sup>99</sup> Srov. literární obraz Berlína, Hacklova dalšího působiště: „Pocíťoval jako nesmírné pokoření a degradaci, že ho poslali právě sem, i když mu tisíckrát říkali, že je to důležitý post přímo v nervovém centru studené války. Byl by bral cokoli jiného, ale tohle podivné, rozpolcené město, válečný invalida, zruďa o dvou popálených tvářích, z nichž jedna byla stísněně smutná a druhá křečovitě veselá, ho deprimovalo. Měl v něm věčný pocit špíny, opocené lepkavosti a to ho vždycky naplňovalo zuřivostí – berlínská filiálka Benson and Benson byla umístěna do tmavé, ponuré, bídácky oprýskané a kostrbaté uličky bordelů a nočních barů, která teprve večer, když tma milosrdně přikryla její špinu a ošuntělost, zazářila jako nóbl děvka, ověšená náhrdelníky neonů a barevných reklam. (Procházka 1999a: 233–234) I Berlín je tedy symbolem bipolarity, nesmiřitelných protikladů. Opět je také odkazováno na jeho zhýralost, šed' a špinavost oproti mravně, jasné a čisté Praze.

<sup>100</sup> Ani tento dějový zvrat nepůsobí v rámci narativu úplně logicky: Hackl utíká proto, aby na něj Bláha něco neprozradil, přestože však při odjezdu Hanka říká, že je Bláha v bezvědomí a zřejmě už mluvit nebude.

Předtím, než se zaměříme na novou skupinu vnitrostátních nepřátel, přidejme ještě jeden dosud nezmíněný okruh reprezentující záporné postavy, v mytologii nepřítele ne nepodstatný, a tím jsou emigranti. Ti jsou dalšími z panoptika „žalostných figurek“, jde o osoby bez vlasti reprezentující ideové i existenciální bezdomovectví. Většina z nich se objeví právě v okruhu kolem Hackla: už zmíněný životní zkrachovalec Fanta s dalším nohsledem Honzulkou Böhmem, kteří budou v případě nutnosti schopni i vraždit, nebo Britům se mstící Polák Zbyšek, který na Zemanovu otázku, proč se nevrátí domů, odpovídá: „Domů? Kde to je?“ (díl Bílé linky)

V literární verzi zemanovského narativu získala emblematické emigrantův prostor v nezfilmované povídce Lišky mění srst<sup>101</sup>: „Bylo to zajímavé: většinou se mezi sebou nenáviděli, vyčítali si, hádali se – jen v jednom byli jednotní: jak se jim život zastavil v den jejich odchodu z vlasti. K tomu dni se stále ve svých řečech vraceli, znovu a znovu si zdůvodňovali, jak tenkrát udělali dobře, a chtěli, aby jim to každý nový příchozí svým vyprávěním, jak je doma zle, potvrdil. Byli to vlastně všichni tak trochu bizarní, podivně smutní, vykolejení blázni, kteří trpěli nevyhlášenou duševní chorobou – stihomamem, pocitem exulantství.“ (Procházka 1999b: 328)

Po Hacklově smrti v epizodě Modrá světla je nezbytné zaplnit uvolněné místo na pólu „oni“ novými tvářemi. Spolu s blížícím se rokem 1968 mýtus vyžaduje opět návrat střetu do vnitřního prostoru, vnitrostátní nepřátele. Vzhledem k normalizační interpretaci tohoto období je nabíledni, že padoušství tentokrát bude – v rámci zemanovského mikrosvěta nově – přiřknuto intelektuálům a reprezentantům kulturní fronty, kteří ve spojení s pomýlenými straníky zapříčiní „hysterické a bláznivé“ pražské jaro a také nespravedlivou Zemanovu degradaci. Opět je dodržena důsledná personifikace nepřítele, vrací se také osobní motivace nepřátel, která u Hackla chyběla. „Kulturní fronta“ je zredukována na básníka Daneše, televizní redaktorku Konečnou a univerzitního profesora Brauna. Ti jsou však – pro udržení kontinuity se všemi nepřáteli minulými – ve spojení také se západáckou tajnou službou zastoupenou mužem jménem Perry Stein<sup>102</sup>. Opakuje se také motiv msty: celospolečenské pnutí na konci 60. let je v zemanovském mikrosvětě prezentováno jako osobní šarvátka několika precitlivělých, nevyrovnaných a hysterických jedinců. Daneš se tedy v plánické epizodě sbíráním podpisů na rezoluci za nový proces s plánickým farářem zkrátka jen mstí Zemanovi za zatčení v dílu Klauni<sup>103</sup>. Jako většina výše zmíněných záporných figur je i on navíc životním zkrachovalcem bez talentu. V osobě plánického faráře se vrací na scénu i nepřátelé z církevních řad. K rozdělení sil a narativním mytizačním strategiím v tomto období bude více řečeno v následující

---

<sup>101</sup> Která se v některých dílčích rysech shoduje se závěrečným seriálovým dílem Růže pro Zemana.

<sup>102</sup> Všimněme si opět německého příjmení.

<sup>103</sup> Další uplatnění principu redukce systémového na osobní, jak byl již výše definován.

kapitole tematizující seriálový díl Štvanice.

Když ovšem zemanovský fikční svět dospěje do normalizovaného ideálního stadia, začínají se rozplývat kontury jeho protivníků. Jako by se rezervoár nepřátelských typů vyprázdnil. Narativ se proto v epizodách Rukojmí z Bella Vista a Poselství z neznámé země opět přesunuje, takřka uniká: tentokrát do exotického prostředí a nepřítelem se stává už osvědčená postava bývalého nacisty. Udržet nastolenou polaritu „my“ a „oni“, a tím pádem stále znovu vyhledávat potenciální protivníky se ukazuje jako stále složitější. Posledním zemanovským nepřítelem jsou vyžilí hippies a narkomani z dílu Mimikry, kteří v rámci mýtu reprezentují ještě pokleslejší podobu „kulturní fronty“, než jakou představovali Daneš a spol. Oproti všem předchozím postavám jde tentokrát o pasivní, rezignované nepřátele. Jako by mýtus nakonec sám odhaloval svou slabost: se stárnoucím a slábnoucím systémem slábnou i jeho protivníci.

Na analýze postav zastupujících ve fikčním světě nepřítele jsme se pokusili postihnout postupnou proměnu charakteristik a konotací, které během příběhu nabývají. Sémantika nepřátel však přispívá podstatnou měrou také k provázanosti a vnitřní koherenci narativu – navazují na sebe bláhovské i hacklovské a pak i danešovské epizody<sup>104</sup>. Periodické opakování schémat, která jsou pro nepřátele příznačná a která evokují jistý způsob „preferovaného čtení“, zbavuje paradoxně zemanovský svět významových rozporů a činí jej nakonec přehledným a jasným.

---

<sup>104</sup> V průběhu narativu se opakují herečtí představitelé, a to zejména záporných postav: Vilém Besser jako nacističtí Sepp v epizodě Vyznavači ohně a Eman Zahradník v dílu Vrah se skrývá v poli; Luděk Munzar (dr. Wolf taktéž ve Vyznavačích ohně a farář v Křížové cestě), Jiří Adamíra (opat v Rubínových křížích, později nacistický zločinec Alberto Mestrey v dílech Rukojmí v Bella Vista a Poselství z neznámé země), František Filipovský (buržoazní dentista Houdek v Bestii a překupník Bína v Lodi do Hamburku, Květa Fialová (opět v Lodi do Hamburku jako záletná manželka a jako „dáma s erbem“ ve stejnojmenné epizodě) a další.

## Zemanův Proces

V této závěrečné části naší práce bychom se rádi ještě vrátili k barthesovskému pojmenování mýtu jako ukradené promluvy, k němuž jsme odkazovali v úvodní kapitole. Nyní se zaměříme konkrétně na 25. epizodu zemanovské série s názvem Štvanice, potažmo na Procházkovu povídku Hrdelní pře. Jde, jak dále uvidíme, o dvě poměrně odlišné verze normalizačního převyprávění fenoménu tzv. rehabilitačních procesů.

Nepůjde nám primárně o analýzu způsobů reprezentace událostí odehraných se kolem roku 1968 tak, jak se jim věnují studie Aleny Fialové (Bílek 2007) nebo Ireny Reifové a Petra Bednaříka (Bednařík, Reifová 2008b). Zaměříme se na to, jak jsou, zejména v Hrdelní při, zakomponovány a citovány původně nezemanovské texty, tedy jak zde funguje princip intertextovosti. Půjde nám také o sledování transpozice významů, jež jsou v použitých citovaných textech uloženy a redefinovány v zemanovském kontextu pro potřeby mýtu.

V jedné z předcházejících kapitol jsme uvedli, že řada dílů seriálu<sup>105</sup> v podstatě ilustruje ideologické teze či ideové směrnice obsažené v *Poučení z krizového vývoje*. Už zde lze tedy uvažovat o „parazitování“ mýtu na určitém existujícím textu-promluvě. Jsou-li ale jako materiálový podklad pro ideologickou reinterpretaci využívány zdrojové texty z oblasti beletrie, které jsou navíc součástí široce sdíleného literárního kánonu, jedná se o další a v lecčem odlišnou strategii. V případě *Poučení* z logiky věci není třeba významy v něm obsažené nijak redukovat, protože je samo konstruktem téhož diskurzu jako zemanovský narativ. Citace z literárních děl jsou však naopak ohýbány velice pragmaticky a důsledně, ve většině případů tak, že jejich význam je v konečném důsledku „zkrátka“ převrácen, přepólován. Tato strategie přepólování je narativům podrobeným mytizaci vlastní – s tím, jak se mění pozice kategorií „my“ a „oni“, mění se i polarizace mýtů. Josef Švéda v závěru své již citované dizertační práce o různých literárně-ideologických reprezentacích mašínovského příběhu shrnuje analogické převrácení znamének (přičemž je zachován princip striktní bipolarity) v přehledné tabulce (Příloha č. 1).<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> Jako ideologicky nejzatíženější hodnotí Čínátlovi šest dílů, k nimž napsal scénář právě autor pozdější literární podoby některých z nich, Jiří Procházka. Jsou to *Smrt u jezera* (1945), *Hon na lišku* (1948), *Vrah se skrývá v poli* (1953), *Klauni* (1967), *Štvanice* (1968) a *Studna* (1969). (Bílek 2007: 43) Všechny díly, v nichž dochází v největším měřítku k využívání intertextuality a citací jako prostředků mytizace, patří do této skupiny. Jsou to příběhy *Vrah se skrývá v poli*, *Klauni* a *Štvanice*.

<sup>106</sup> Pro potřeby naší práce analogickou tabulku vytvářet nebudeme. Ovšem lze si odvodit, že agent Bláha, „kulturní fronta“ či emigranti jsou v jiném ideologickém rastru obdobně „přepólování“ jako Mašínové.



Sepětí s kontextem aktuálního světa<sup>107</sup> zemanovský fikční svět dosahuje tedy nejen skrze ztvárňování případů, jež jsou prezentovány jako reálné události, nebo skrze konstrukty nepřátel, v nichž můžeme vyzorovat řadu vodítek ke skutečným (především těm nežádoucím) osobám normalizačního veřejného či kulturního prostoru. Narativy stojící v centru pozornosti této kapitoly za tímž účelem využívají a přetavují právě citace, často ve značném rozsahu. Jde samozřejmě zároveň o intertextovou strategii, avšak souvislost s aktuálním světem spatřujeme v tom, že aby tato mytizační klička mohla fungovat, recipient musí být alespoň rámcově obeznámen s tím, k čemu se vztahuje Kafkův *Proces*, co je tematizováno v biblickém Zjevení Janově nebo v jakém postavení vůči establishmentu se ve své době nacházela Villonova poezie.<sup>108</sup>

Všechny tyto citace či aluze jsou zasazeny do zemanovského kontextu ve snaze učinit z nich integrální součást mytologické struktury. Zejména citace z *Procesu* a povídky *Před zákonem* ale povětšinou působí dost neorganicky, kostrbatě. I v případě, že si odmyslíme fakt, že je Kafkův text dezinterpretován a zplošťován skrze ideologickou mřížku a že to je primární důvod jeho zakomponování do zbytku textu, stále zůstává do očí bijící snaha autora překročit hranice detektivního žánru a přenést do popkulturního prostoru něco málo z pelu literárního parnasu.

K podrobnější analýze citací všech zmíněných textů se vrátíme níže. Nyní bychom chtěli upozornit na ještě jeden intertextuální faktor, s nímž tentokrát pracuje jak zemanovský seriál, tak literární text.

Kromě využití potenciálu „cizích“ textů jsou v povídce Hrdelní pře i v seriálovém dílu Štvanice přítomny také autocitace z plánické epizody Vrah se skrývá v poli<sup>109</sup>. Oba tyto příběhy se vzájemně usouvztažňují a jejich autoreferenčnost je evidentní. První plánické flashbacky, v seriálu příznačně podkreslené kakofonickou hudbou, se Zemanovi začnou míhat před očima, když mu prokurátor Ševčík, figura ztělesňující nové „stranické“ a společenské pořádky, ukáže spis „jeho případu“. Následně v obrazové stopě vidíme zastřelené funkcionáře a Blanku bezduše opakující: „Oni ho zabili...“ Následuje střih a Zeman říká: „Pěkně jste si to [vy] vymysleli.“<sup>110</sup> Jde opět o přímý střet pólů „my“ a „oni“. Tentokrát je do přihrádky „oni“, tedy do kategorie všech těch stojících proti Zemanovi a Zákonu, zařazen kromě plánických „zločinců“ také Ševčík a jemu podobní členové aparátu.<sup>111</sup>

<sup>107</sup> Které je, jak již bylo uvedeno, důležitou součástí mytizačního procesu.

<sup>108</sup> Podotýkáme, že doslovné odkazy na Kafku a Apokalypsu v seriálu nenajdeme, v povídkách jsou ale naopak přítomny velmi silně. Při jejich analýze tedy budeme vycházet pouze z literárních narativů. Aluze na Villona však najdeme jak v knižní, tak v seriálové verzi.

<sup>109</sup> Místa v ději, do nichž jsou retrospektivy vloženy, se v seriálu i povídce shodují, tj. rozhovor se Ševčíkem, příjezd Zemanových do Plánice. Blančiny flashbacky (před plánickou školou a během dialogu s farářem) v povídce chybí.

<sup>110</sup> Podtrhla T. H.

<sup>111</sup> Ševčíka ani Stejskala nelze považovat přímo za postavy reprezentující nepřitele. Jde o osoby z kategorie „my“, které

Už z této první plánické ukázky vyplývá, jak důležitou berličkou mýtu tyto sekvence v rámci celého narativu budou.

Další retrospektivní pasáže, doprovázené stále týmž hudebním motivem, se objevují při Zemanově příjezdu do Plánice. Znovu vidíme Zemanovo bodré přátelské setkání s Karlem Mutlem<sup>112</sup> na plánické návsi za zvuku budovatelských písní<sup>113</sup>. Následuje na pár vteřin skok do současnosti. Zamyšlený Zeman se náhle otočí za voláním o pomoc. Opět střih. Ukáže se, že přítomnost a minulost se v Plánici skutečně prolínají a že o pomoc volá „z minulosti“ Eman Zahradník: „Pomoc! Pomoc! Vrazi! Jsou tam! Pomoc!“ Záhy nato padá mrtev do pole. Nakonec vidíme rojnici příslušníků a slyšíme Zemanovo zvolání: „Jménem zákona, vzdejte se! Jste obklíčeni!“

Pro recipienty jsou tedy aktualizovány určující a nejexpresivnější momenty plánického případu: začíná se závěrem – mrtvými funkcionáři a zoufalou Blankou. Přes zpřítomnění optimistického veselého Karla plného energie, jehož život byl zbytečně zmařen. A končí se smrtí Emanu, který přestože byl kulak, nakonec chtěl pomoci „spravedlnosti“, ač ho to stálo život. Tato poslední citovaná scéna je demonstrací toho, že zásah byl oprávněný, neboť útočníci skutečně byli vrahové – smrt Emanu mají diváci (znovu) přímo před očima, je tedy jasná, nezpochybnitelná. Tato soustava flashbacků tak legitimizuje celý zásah. Odkrývá, že se tváří v tvář takovým událostem nedalo jednat jinak. Ukazuje „pravdu“, která byla pouze zašlá léty, ale nezměnila se. A především: ukazuje, jak je nový výklad událostí, který dává do pohybu rehabilitační soudy, „nepravděpodobný“, nebo lépe: nepodobný „pravdě“.

Po tomto retrospektivním sestřihu následuje ještě jeden – předposlední<sup>114</sup> – návrat. Tentokrát vzpomíná Blanka, když ukazuje Lídě budovu školy. Hluk motorek, které neustále nelogicky krouží na návsi kolem obou žen, jí asociuje střelbu. Vidíme znovu faráře, kterého již odvádějí příslušníci zatčeného a který se vůbec nevzpírá. Nakonec zazní ze školy střelba. Fakta jsou opět jasná: farář neprotestuje a mlčí, rovná se: je vinen. Střelba se odehrála, všichni ji slyšeli, nelze ji nijak vyvrátit. Zemřeli nevinní lidé, proto bylo třeba viníky tvrdě potrestat. Mýtus tedy znovu svým recipientům sugeruje: takto to bylo, žádná bílá místa objektivně neexistují. Je nesmyslné snažit se reinterpretovat

---

jsou toho času v kategorii „oni“, jelikož mají (dočasně?) pomýlená měřítka. Ačkoli oba zůstanou ambivalentními figurami, Ševčík se nakonec rehabilituje tím, že se Zemana u soudu zastane, Stejskal zase později Zemana bez řeči pustí zpět na jeho místo, tak jak mu prve slíbil.

<sup>112</sup> Ačkoli v epizodě z roku 1948 si nemohli přijít na jméno, protože Karel přebral Honzovi Blanku. Od té doby se v rámci fiktivního světa nepotkali. Přesto jsou nyní nejlepší přátelé.

<sup>113</sup> Na hudbu linoucí se z amplionů je vzpomenu v literární podobě i při druhém Zemanově návratu do Plánice: „Najednou se dole ze vsi, jako ze hřmotícího kotle, rozeřvaly ampliony, které posílaly svou písničku po všech okolních obcích v mnohohlasých ozvěnách. Byl to Karel Gott, který zeširoka otevřenými, hromovými jícny tlampačů zpíval svoji Lady Karneval. Byla přece jen jiná doba.“ (Procházka 1999b: 103)

<sup>114</sup> Poslední flashback se odehraje během dialogu Blanky a faráře ve farské zahradě, který bude analyzován níže.

něco, co je nad slunce jasné, stejně jako nesmyslné otevírat něco, co je dávno uzavřené.

Všechny uvedené scény z plánického příběhu jsou prezentovány jako černobílý film. V nekolorované formě působí téměř jako „film pro pamětníky“. Jako by zobrazovaly veledávnou historii, ačkoli fakticky je mezi událostmi rozmezí pouhých patnácti let. Tato (záměrná?) archaizace nenápadně podsouvá, že 50. léta jsou už dávno překonané stadium společenského vývoje. Pokud bychom chtěli jít ještě dál, do sféry metavýznamů, můžeme v černobílé formě spatřovat odraz toho, jak mýtus usvědčuje sám sebe<sup>115</sup>: tímto způsobem zobrazení zároveň nechtěně akcentuje své „černobílé“ nazírání celé události, které je pro tento typ diskurzu (tedy nejen pro diskurz zemanovský) typické.

Ve shodě s výše uvedeným říká Zeman Blance v autě cestou zpět do Prahy: „Přitom to bylo všechno tak jasné. Tady byl nepřítel, tady jsme byli my. Vrazi zabíjeli a my jsme je za to stíhali. Za zločin trest. Já nechápu, proč by to mělo být dneska jinak.“ Po návratu má v plánu poradit se s „tátou“ Kalinou, ale už to nestihne. V logice příběhu má toto finální minutí se své opodstatnění: kromě toho, že Kalina svou pouhou existencí v narativu zpřítomňoval autentické ideály a starou partajní čest, má jeho nynější mučednická „smrt v pravou chvíli“ opodstatnění také na rovině mýtu.

Kalina hned na začátku příběhu nabízí redaktorce Konečné/Neblechové, že přijde do televizního studia jako očitý svědek říct všem „pravdu“ o Plánici a 50. letech. Nestihne to, protože je následujícího dne ze své funkce odvolán. Stejně tak nestihne – v seriálu – s touto „pravdou“ obeznámit Zemana. Na tomto místě bychom rádi poukázali na jeden podstatný rozdíl mezi Kalinou seriálovým a povídkovým, díky kterému můžeme tvrdit, že jde o dvě verze mýtu.

Kalina literární, který je mnohem (sebe)reflexivnější než Kalina seriálový, v povídce Hrdelní pře přímo a bez okolků přizná chyby represivního aparátu: „Byla padesátá léta? Byla. Udělali jsme tenkrát chyby? Udělali. Jenomže my jsme se k těm chybám čestně přiznali, snažili jsme se je poctivě napravit. Ale dnes o nás říkají cize, neosobně: oni. To je přece strašné!“ Opět dochází k přepólování: ti, kdo byli na straně „my“, jsou nyní označováni jako „oni“.

V tomto světle jsou také evidentní sémantické rozdíly mezi povídkovým a seriálovým názvem těchto dvou příběhů či vůbec samotná potřeba dvojího názvu. V povídce Zeman skutečně hraje o krk, protože se v rámci jejího fikčního světa ví, že chyby se staly a že je třeba se kát a poučit se. Zkrátka: připouští se zde jistá míra viny za padesátá léta, tedy nepřimo i za plánický případ.

Oproti tomu v seriálu jsme stále znovu utvrzováni, že nic špatného se nestalo, k žádné nespravedlnosti na nikom nedošlo. Jak říká Zeman: je to prostě starý případ, ze kterého jen „někdo

---

<sup>115</sup> Jako podobné nezáměrné odkrytí diskurzivních praktik lze chápat rozmluvu Zemana a filmového režiséra o *Dichtung und Wahrheit* v epizodě Tatranské pastorále. Umělecká reprezentace je označena za *Dichtung*, tedy fikci. Zemanovský narativ však není ničím jiným než právě takovou reprezentací. Mýtus tak nechtěně ukazuje prstem sám na sebe. Ačkoli „původním“ záměrem této scény je naopak zdůraznit či vyzdvihnout Zemanovu *Wahrheit*.

chce nověj udělat“. Po odhalení obsahu prokurátorova dopisu, kde píše, že na něj „kulturní fronta“ vyvíjela stran Plánice nátlak, je tato Zemanova domněnka potvrzena. Celé obnovení případu a zahájení rehabilitačního procesu se ze zpětného pohledu ukazuje jako nepodložená a nesmyslná „štvanice“ na muže – tj. Zemana, Kalinu a Žitného, již měli vždy ty nejlepší úmysly.

Zásadní ovšem je, že Kalina své „pravdivé“ svědectví o minulosti tedy přece jen podá. Logicky pak už – oproti seriálové verzi – nenásleduje žádný Vršeckého dopis<sup>116</sup>, protože „král je nahý“. Nemá už smysl snažit se následně konstruovat iluzi, že vše bylo správně.

Aby žádný z recipientů nezůstal stran Kalinova morálního profilu na pochybách, dočkáme se v literární i seriálové verzi scény posledního rozloučení s Kalinou. Vedle řady metálů se na věncích skvějí nápisy: „Drahému příteli rodina Zemanova“ a „Dobrému člověku Blanka a Lída“. Odvahu přijít (dočasně) zavrženému nadřízenému a příteli na pohřeb sebralo celkem sedm postav: celá rodina Zemanova (Zemanova matka, Zeman, Blanka a Lída), dr. Veselý, major Pavlásek a – Gajdoš (!)<sup>117</sup>, budoucí Stejskalův nástupce, kterého Zeman najde na Slovensku v dílu Tatranské pastorále, teprve až je znovu dosazen do své původní funkce, a vezme si jej s sebou do Prahy. Přesto, že se v rámci fikčního světa Gajdoš s Kalinou nikdy nemohli potkat a především přesto, že by se Zeman s Gajdošem ještě vůbec neměli znát, mýtus vyžaduje, aby Gajdoš zkrátka byl přítomen už tady ve špalíru věrných. Aby bylo později jasné, na čí straně v mezních situacích konce 60. let stál.

V rámci seriálové verze narativu se 50. léta mají jevit jako doba, ke které, jak se postupně ve Štvanici ukazuje, v podstatě už nikdo ze (současných) zúčastněných nedokáže najít spolehlivý klíč. Zásadní svědkové minulosti disponující „objektivními“ informacemi, duo Kalina<sup>118</sup> a prokurátor Vršecký, kteří by tedy mohli vyjevit „pravdu“, nejsou mezi živými. Poslední relevantní svědek, plukovník Žitný, zmizí jak v seriálu, tak v povídce po bondovsku neznámo kam, do zánětu.<sup>119</sup> V literární verzi je dalším z očitých svědků historie ještě starý Svoboda, Blančín otec, který je v seriálu také odstraněn a jeho chalupu obývají Šandová s Matysem, nyní manželé, kteří sice také byli dobovými svědky, nicméně jsou si dobře vědomi nezpochybnitelného faktu, že pokroku je třeba položit v případě nutnosti oběti – jakéhokoli druhu, protože „na vesnici se každému daří tak, jak se v životě neměl“, říká Matys Zemanovi po příjezdu do Plánice.<sup>120</sup>

<sup>116</sup> Připomínáme, že přímo postava Vršeckého se v Procházkově povídce vůbec neobjevuje.

<sup>117</sup> V povídce je na pohřbu postav šest, a Gajdoš tedy zůstává tam, kde má – v budoucnosti.

<sup>118</sup> Kalina při posledním setkání Zemana de facto označí za svého následovníka: „Dobře, žes zůstal ve sboru. Dokud jsou tam takoví, jako jsi ty, je naděje. Musíš to vydržet, chlapče. Alespoň ty, když já už nemůžu.“ (díl Štvanice)

<sup>119</sup> Ačkoli i z tohoto zánětu je schopen v seriálu obstarat Zemanovi „ztracený“ Vršeckého dopis a zařídít tak nepřímou jeho očistění.

<sup>120</sup> Mnohem ambivalentnější a radikálnější hodnocení události nabízí Šandová v povídce: „Ať to tenkrát bylo, jak to bylo, stálo to za to. I za ty čtyři lidský životy. (...) bylo třeba udělat všelicos, abychom s tvrdejma selskejma palicema pohnuli. Byla to tvrdá bitva, ale stála za to... Dneska tu mají všichni nový nebo přestavěný baráky, lednice, televizory, koupelny,

Postupně můžeme pozorovat paradoxní snahu uzávorkovat minulost, distancovat se od minulých chyb, z nichž se systém poučil (zákonitě musel poučit) a které už není možné objektivně poznat.

Zemanovy pochyby o správnosti a opodstatněnosti plánické akce se v seriálu objevují pouze ve chvíli, kdy mu Kalina poví o tajemném dopisu, který doktor Vršecký, prokurátor v procesu s plánickým farářem, napsal a odeslal Kalinovi krátce předtím, než spáchal sebevraždu. Následně však odjede celá rodina Zemanova do Plánice, kde všichni včetně Lídy najdou během jednoho dne znovu jistotu, že „pravda“ byla, je a bude na jejich straně.

Po tomto uzávorkování všeho nežádoucího tak sledujeme znovuvytvoření zdání kontinua. Kontinuální vývoj vpřed reprezentují a svými postoji k celé věci stvrzují v seriálu pláničtí občané. V negativním smyslu „přeběhlictví“ pak narušování tohoto kontinua a nepochopení vývoje reprezentuje již zmíněný prokurátor Ševčík.<sup>121</sup>

Stojí za povšimnutí, že v literární verzi má postava prokurátora, zde pod jménem Strejček, ještě jiné konotace: „Strejček nebyl špatný chlap, Zeman s ním vždycky dobře vycházel. Byl však příliš úzkostlivý, korektní, ochotný ve všem vyhovět, přimhouřit oči nad leckterým lajdácky uzavřeným vyšetřovacím spisem, až to Zemanovi vadilo. ‚Kdyby v něm byl kousek chlapa,‘ říkal si kolikrát, ‚kdyby se se mnou porval, pohádal, byl protivný, přísný, házel lidem špatně dělanou práci na hlavu, měl bych ho radši.‘ Jak se vůbec ten hubený subtilní mladíček, věčně zahloubaný v zákonících, spíš vědec než právník, mohl stát prokurátorem, nechápal.“ (Procházka 1999b: 89)

Postava prokurátora se tak řadí po bok nezuživých intelektuálů typu doktora filozofie Brůny nebo případně – svou mladostí a z ní vyplývající neznalostí dějinných příčin a následků – na stranu Zemanovy dcery Lídy<sup>122</sup>. V každém případě je tento prokurátor, na rozdíl od toho seriálového, vyloučen z řady poblouzněných letitých věrných, v níž tak zůstává už jen Stejskal.

Ukazuje se tedy, že pravý smysl současných událostí mohou dekódovat jen léty prověřeni členové systému, jako je Zeman nebo Žitný. Většina reakcionářů jsou mladí naivkové bez znalosti souvislostí neorientující se v metaprostoru „historické pravdy“<sup>123</sup> nebo zkrátka jedinci se slabým charakterem a páteří (Stejskal).

---

autáky, kachlíkovaný verandy a obkládají si teď cimry modřínem...“ (Procházka 1999b: 112)

<sup>121</sup> Zeman se Ševčíkem hovoří o Plánici a o zákonech, které jsou podle Zemana „jenom jedny a pořád platěj“ (bude citováno také níže). Prokurátor oponuje: „Kdyby to bylo tak jednoznačné. To je bohužel starý výklad. To jen vy si to myslíte.“ Zeman: „Kdo my? Ty snad taky patříš na naši stranu. Znáš tě řadu let. Znáš tvé zásady, znám tvé výnosy trestů, tvé obžaloby. A ty mi teď budeš vykládat...“

<sup>122</sup> Ta, jak říká Zemanovi Blanka, „je příliš mladá na to, aby se v tom zmatku vyznala. Aby to všechno unesla.“

<sup>123</sup> Z tohoto konceptu se vymyká profesor Holý/Braun, který ovšem reprezentuje alespoň duchovního otce – manipulátora mladých a ideového vůdce účelové dezinterpretace historie.

Ve srovnání se seriálovým Zemanem, který je až na kratičké zaváhání skutečně suverénní a pevný „jako křemen“, se však literární Zeman ukazuje jako o poznání větší relativista pronásledovaný o poznání většími pochybami: „Na Zemana z toho všeho padla deprese, úzkost<sup>124</sup>. A co horšího, ať se bránil, jak se bránil, i v něm začal hlodat červ pochybnosti. Jak to tenkrát doopravdy bylo? Čím víc o tom přemýšlel, tím víc si uvědomoval, jak příběh, který se mu zdál tak přímočarý a jasný, má najednou logické díry, tajemná místa, podivné, nevysvětlitelné přeryvy jako kardiogram nemocného srdce. (...) najednou si uvědomoval, že vlastně o tom plánickém případě, kromě toho, co viděl na vlastní oči, málo ví, že tehdy jednal na základě slepé důvěry, že zná jen bělostně zářivý, nevinně přehledný vrcholek ledovce, ale tu temnou, ohromující horu, kdesi v hloubce pod ním, může jen odhadovat a tušit. (...) Patnáct let byl přesvědčen o tom, že všechno, co tehdy dělal, bylo lidsky správné, zákonné a statečně čestné. Necítil ani špetku lítosti, když hajný Bosák a hostinský Beneš, oni zbývající dva vrazi, které chytili ještě v žitném poli, dostali provaz a když je oběsili. Ale teď začal váhat, přemýšlet, kombinovat – a to bylo strašné... Čím víc ten případ pitval, tím víc se mu zdálo, že skutečná motivace, skutečná pravda o něm je složitá, téměř nepoznatelná.“ (Procházka 1999b: 112–113)

Literárnímu Zemanovi v procesu také chybí „Plánice“<sup>125</sup> za zády, a ač neodejde jako poražený, na rozdíl od triumfujícího Zemana seriálového rozhodně neodchází jako vítěz. Především proto, že není nadán klíčovým objektivním důkazem v podobě Vršeckého dopisu, který celý „nový“ mýtus kolem Plánice a všechny dosavadní ambivalence příběhu během okamžiku zruší a vrátí jako mávnutím kouzelného proutku vše do starých souřadnic.

Tento několikrát zmíněný, ale po většinu příběhu domněle ztracený dopis Vršeckého adresovaný Kalinovi se objeví až během velkého Zemanova finále – jako zhmotněná esence „pravdy“ a jako deus ex machina celé seriálové podoby příběhu. Očekávání recipientů, že prokurátor přiznává chyby systému a hroutí se pod tíhou své viny, nejsou naplněna. Naopak: text dopisu sděluje, že Vršeckého vydírala<sup>126</sup> kulturní fronta v čele s Danešem, Konečnou a Braunem. On jejich podlý nátlak nevydržel, za což v dopise prosí Kalinu o odpuštění. Ukazuje se tedy, že ani Kalinově zdraví nepřitížili domnělí kostlivci z 50. let, nýbrž zbytečná smrt dobrého soudruha, které nedokázal zabránit. Vedlejším výsledkem tohoto dějového zvratu je zjištění, že to, že Zeman prakticky po celou dobu o ničem nepochyboval, se v posledku ukáže jako esenciální ctnost.

Mluvili-li jsme o autocitacích jako o spojujícím článku mezi seriálovými epizodami z let 1953

---

<sup>124</sup> Seriálovému Zemanovi se nic takového nepříhodi. Hned na začátku říká Ševčíkovi: „Toho se u mě nedočkáte.“ (díl Štvanice)

<sup>125</sup> Ačkoli fakticky jde jen o nepříliš početnou skupinku několika osob.

<sup>126</sup> Přičemž ale není jasné, jak a čím mohli Vršeckého vydírat, když celý proces s farářem proběhl bez pochybení.

a 1968, spojuje je nakonec i symbolický topos samotné Plánice<sup>127</sup>, kam si jede Zeman utřídit myšlenky poté, co nuceně nastupuje dovolenou, protože „věci se mají napravovat tam, kde se pokazily“<sup>128</sup>. Zatímco v literární verzi se většina celého příběhu odehrává v Praze, v seriálu Zeman téměř okamžitě jede do Plánice, kde se odehraje vše podstatné, včetně Blančina pozdějšího setkání s farářem. Samotný proces, bod, ke kterému se veškeré jednání postav vztahuje, a vrchol příběhu, zabere v seriálové verzi pouhých posledních 10 minut celého skoro hodinu a půl trvajícího dílu. V seriálové verzi navíc Plánice symbolizuje takřka ohnisko celé „nákazy“. Stává se jakýmsi pars pro toto: podaří-li se vymýtit skepsi, podezření a volání po rehabilitaci faráře v Plánici, umlknou tyto hlasy následně – také pod vlivem Zemanovy brilantní obhajoby sebe sama i aparátu – i všude jinde. Jako citace mohou nakonec působit i samotná místa, po nichž se Zeman, opět a identicky, v Plánici pohybuje: náves, dům Blančina otce, samozřejmě škola a JZD.

Zatímco v povídce najde Blanka faráře v Týnském chrámu, kde se učí nazpaměť Kafkovu legendu o dveřníkově, její seriálové setkání s farářem se odehraje ve zpustlé farské zahradě. Blanka se rozhlíží po planině, ve které, ačkoli má být jaro, nekvete ani jediný strom a která svou zmrtvělostí silně připomíná zahradu Brůnových ve Studni. Farář konstatuje, že „sad zpustnul za ta léta, tak jako život kolem nás“.

Blanka v reakci na to popisuje, co všechno v zahradě rostlo a plodilo v době, kdy v Plánici sama žila, tedy před osudnou tragédií. Dívá se směrem ven za plot a říká faráři: „Jenže život zůstal tam. Je možná trochu jiný, než býval, ale nezpustnul. To, co zpustlo, je tady. Uvnitř.“<sup>129</sup> Fara je tedy místem zpátečnictví a zatuchlosti, a zahrada místem, do něhož se po plánické tragédii otiskla farářova vina. Přestože v protikladu k ní stojí prosperující JZD Anky Šandové, někteří lidé v Plánici „nevydrželi“ a rezignovali<sup>130</sup>. Následuje poslední flashback do Plánice před patnácti lety, který má podložit, proč neměl farář vůbec právo o rehabilitaci žádat. Recipientům je připomenuto, že agent-vrah, který se tehdy na faře skrýval, věděl, že právě farář nese vinu za zatčení Blančiných rodičů – komunistů gestapem. Že má dobrý důvod, proč mít špatné svědomí. Přesto farář vzápětí – v optice mýtu pokrytecky – před Blankou deklamuje: „Jde o spravedlnost! Ta je jen jedna a musí konečně zvítězit!“ V podstatě je zde použit stejný druh „argumentu“, jako už dříve použil Zeman. Během dialogu se Ševčíkem říká: „A přece zákony jsou jenom jedny. A pořád platějí!“ Jsou proti sobě postaveny dvě

<sup>127</sup> Plánice má symbolický význam také v rámci fikčního světa pro samotné postavy příběhu. Jak říká Zeman Blance: „Tahle vesnice je náš osud. Tady ti zastřelili Karla a teď ostřelují i mě.“

<sup>128</sup> I v tomto případě jde o sebecitaci. Tutéž větu, kterou zde vyřkne Zeman, adresovala Blanka svému prvnímu muži v plánické epizodě při řešení jejich partnerských problémů.

<sup>129</sup> Podtrhla T. H.

<sup>130</sup> Tzn. podlehlí reakcionářským tlakům. Tyto ambivalentní figury reprezentuje paní řidičí. Jediná v seriálu přiznává, že z plánických událostí viděla jen to, co bylo možné vidět, a poznala jen to, co bylo možné poznat.

různé „pravdy“, které se vzájemně vyvracejí. Ta farářova je individualistická a subjektivní, ta Zemanova je ovšem kolektivní a objektivní, je pro všechny a obrodí celou Plánici<sup>131</sup>.

Farář tedy žije v minulosti svou křivdou a všechno kolem něj pustne, zatímco život „tam venku“ je ten zdravím kypící život, který jde stále dál a výš. „Za lidi se přece musí bojovat a my je neopustíme, s tím počítejte.“<sup>132</sup> říká Blanka s dodatkem, že Plánické přivede k soudu. Blanka totiž nahlédla podstatu plánického úpadku hned během první návštěvy po letech se Zemanem a Lídou. Při cestě autem zpět do Prahy, během níž potkají paní řídící, která není schopná se s nimi ani svézt do vedlejší vesnice a se zoufalstvím v tváři se ptá Zemana: „Proč jste nepřišel dřív?“, Blanka Zemanovi osvětluje: „Měla pravdu. Nediv se, že nevydrželi. Kdyby ses tu neobjevil, podepsala by<sup>133</sup> i ona.“

Na rovině mýtu je tedy všechno jasné: největší chybou aparátu především bylo, že se „odcizil“ lidu, především tomu těžce zkoušenému plánickému, který byl následně náchylný k různým svodům. Jak ubezpečuje Blanka faráře – nadále už lid „opuštěn“ nebude.

V poslední části kapitoly se vraťme k výše avizované analýze citací *Procesu* a dalších literárních textů v povídce Hrdelní pře. Začátek Procházkova textu je situován do Týnského chrámu a jeho subjektem není Zeman ani žádná jiná známá postava fikčního světa, nýbrž jakýsi „náhodný Poutník“<sup>134</sup>, který uvnitř chrámu zaslechne úryvky z *Procesu*. Ty jsou do textu zařazovány tak, že při prvním čtení se téměř stírají hranice mezi textem zemanovským a kafkovským. Zároveň jsou oba texty spojeny právě prostorem Týna<sup>135</sup>.

Proces mytizace nebo také mytizace *Procesu* začíná ve chvíli, kdy profesor Holý/Braun<sup>136</sup> vztáhne literární text k fikčnímu aktuálnímu světu: „(...) jeho dílo je sice velmi zvláštní, ale není to jen horečnatý sen nemocného člověka. Je velmi reálné, dokonce tak reálné a dnešní, až mrazí. Poslechněte si, jak třeba začíná jeho Proces...“ (Procházka 1999b: 75) Následují obsáhlé citace z *Procesu*<sup>137</sup> týkající

---

<sup>131</sup> V literární verzi Blanka u faráře oroduje pouze za svého muže, za Zemana. V seriálu tato prosba získává také kolektivní prvek, protože Blance jde o celou Plánici, kam vlastně „pořád patří“.

<sup>132</sup> Podtrhla T. H.

<sup>133</sup> Rezoluci Daneše a Brauna žádající rehabilitaci faráře. Ačkoli se po Zemanově zásahu zdá, jako by ji nakonec vůbec nikdo z Plánických nepodepsal, proces se přesto uskuteční.

<sup>134</sup> Deklamující postava je pro změnu nazvána – symbolicky – Herec, farář Člověk. Doslovně se v textu píše o „mystické tajemnosti“ chrámu atd. Jde o snahu vytvořit jakousi záhadnou symbolickou atmosféru, vytvořit ze Zemanova příběhu příběh téměř archetypální.

<sup>135</sup> Jak profesor Holý (v seriálové verzi Braun) vysvětluje, on sám se domnívá, že se části *Procesu* skutečně mají odehrávat tam, a nikoli ve svatovítské katedrále.

<sup>136</sup> Pro zjednodušení v kontextu povídky dále jen Holý.

<sup>137</sup> „Patrně učinil někdo na Josefa K. křivé udání, neboť aniž by se dopustil něčeho zlého, byl jednou ráno zatčen...“ (...) „Byl jsem ráno přepaden v posteli, snad lidé, kteří mě přepadli – podle toho, co řekl vyšetřující soudce, to není vyloučeno – měli příkázáno, aby zatkli nějakého malíře pokojů, který je navlas tak nevinný jako já, ale vybrali si mne. Vedlejší pokoj byl obsazen dvěma hrubými hlídači. Kdybych byl nebezpečný lupič, nemohla se učinit lepší opatření. Ti hlídači byli demoralizovaná chátka, nažvanili se toho, až mi brněly uši, dávali mi po lopatě, abych je podplatil, chtěli ze



se bezpříčinného zatčení Josefa K., přičemž v argumentaci „reakce“ je zcela samozřejmě za Josefa K. považován plánický farář a za hlídače Zeman se Žitným. Neblechová/Konečná<sup>138</sup> kafkovskou paralelu shrne: „Ne. Franz Kafka není opravdu mystifikace a sen, pane profesore. Franz Kafka se stal v našem zřízení bohužel krutou realitou.“ (Procházka 1999b: 77)

Další spojitost s Plánicí a Kafkou vynikne v citaci legendy o dveřníkoví: „Ne, řekl duchovní, není třeba, abychom všechno pokládali za pravdivé, je jen třeba, abychom to pokládali za nutné. Neradostné mínění, řekl K., *Lež se nastoluje jako světový řád...*“ (Procházka 1999b: 77)

V našem kontextu by bylo možné pojem „lež“ nahradit pojmem „mýtus“. Tato citace nepochybně obviňuje aparát ze lži a pragmatismu ve stylu: je-li něco nutné (kolektivizace vesnice), můžeme k prosazení této věci použít jakékoli prostředky (agent provokatér<sup>139</sup> / vykonstruovaný proces s farářem...) a nemusíme už řešit, na čí straně se nachází „pravda“ nebo jestli interpretace nějakého jevu je, či není pravdivá.

Význam *Procesu* v celém narativu se ale překlopí, jakmile o něm se Zemanem začne mluvit prokurátor Strejček: „Tohle jsou divné soudy, Honzo. Obžalovaní tu vystupují jako žalobci a souzeni jsou vždycky svědci.“ Tady opět vidíme dočasné přepólování<sup>140</sup>, chvilkovou výměnu rolí v aparátu, typickou pro „hysterické“ jaro roku 1968.

A Strejček pokračuje: „Četl jsi Kafkův Proces? (...) Tak si ho přečti a bude ti všechno jasné. Pochopíš ten mechanismus. (...) Vytáhli po liblické konferenci Franze Kafku proti vám, ale on vlastně píše o vás. Vypráví příběh, který teď čeká i na tebe, Honzo.“ (Procházka 1999b: 92) Jde o další sémantický obrat v tomto příběhu: Kafka podle takovéto interpretace nepíše kriticky proti systému<sup>141</sup>, naopak píše o tom, jaké jho a riziko na sebe berou ti, kteří se rozhodnou do systému vstoupit a reprezentovat jej (tedy také Zeman). Josefem K. z této perspektivy už rozhodně není plánický farář, nýbrž Zeman, Žitný a Kalina. Věren svému dobrému zvyku nastudovat kvůli případu cokoli, co je třeba<sup>142</sup>, žádá dokonce Zeman před svým soudem dr. Veselého, aby mu *Proces* půjčil k přečtení. Literární Zeman se totiž rozhodne obětovat, protože „nesmějí být žádní další mrtví<sup>143</sup> v tom procesu – ani v jiných takových procesech...“ a „chce tomu rozumět, než to udělá“ (Procházka 1999b: 118).

---

mne předstíráním vylákat prádlo a šatstvo, chtěli na mně peníze... To, co mě potkalo, je ovšem jen jednotlivý případ, a není zvlášť závažný, protože já sám si jej nijak zvlášť nepřipouštím, ale je to věc příznačná pro zřízení, jak se chová proti mnohým. Za ty zde stojím, nikoli sám za sebe!“ (Procházka 1999b: 75–76)

<sup>138</sup> Pro zjednodušení v kontextu povídky dále jen Neblechová.

<sup>139</sup> V povídce je totiž na rozdíl od seriálu uvedeno podezření, že agent, který se skrýval u faráře, byl placeným agentem StB.

<sup>140</sup> Analogicky i v seriálu říká paní řidičí: „Ve vsi je plno řečí, že proces bude obnoven. Z žalobců se stanou obvinění. Proboha, copak jsme si nevytrpěli už dost?“

<sup>141</sup> Ačkoli i takováto „ideologizující“ interpretace je jen jedna z mnoha možných.

<sup>142</sup> Viz kapitola věnovaná postavě Zemana.

<sup>143</sup> Tím prvním je Kalina.

Zároveň, ačkoli o tom ještě nic netuší, pozná i strategii protivníka (plánického faráře), který se den před soudem učí – opět v Týnském chrámu – nazpaměť podle nařízení Daneše, Holého a Neblechové příběh o dveřníkově před zákonem, z něhož v knižní verzi během své řeči u soudu skutečně i cituje.

Použití právě Kafkových textů a jejich přetáhnutí na „správnou stranu“, stejně jako přímý odkaz na liblickou konferenci<sup>144</sup> je dalším zajímavým mytologickým krokem: mýtus se snaží inkorporovat své protivníky a udělat z nich součást sebe samého. Diskurz, který svůj protidiskurz (tj. diskurz pražského jara) obviňuje z překrucování rolí a faktů, používá strategie zcela totožné s těmi, proti nimž brojí a které připisuje „nepříteli“.

V tomto kontextu je pak podnětné připomenout pojem pocházející původně z oblasti kulturních studií, a to pojem (kulturní) hegemonie. Podle definice uvedené ve *Slovníku mediální komunikace* (Reifová 2004: 73) jde o „proces působení mocenských praktik, jimiž vládnoucí skupiny ve společnosti udržují status quo preventivním budováním souhlasu“. Podle zde uvedené definice marxistická ideologie své recipienty zasypává tezemi, působí jakoby jednosměrně, zatímco hegemonie je v neustálém procesu, neustále se svými recipienty vyjednává a „připouští existenci rezistentních proudů“. Podstatou hegemonických strategií však je rezistentní významy inkorporovat, přetáhnout je na svou stranu a zbavit je tak kritického potenciálu. Výsledkem je zdání (společenského a ideového) souladu.

Ačkoli pozadí zemanovských mytizací bezesporu je marxistické, přesně tuto praxi hegemonie můžeme spatřovat v přeinterpretování a inkorporaci textů a významů, které původně stojí vně diskurzu, ba dokonce v opozici proti němu – nakonec jsou jím předefinovány a pohlceny, stávají se dokonce podpůrným mechanismem celé mytologické konstrukce. Proces inkorporace je v podstatě neustálý, protože se ve znakovém prostoru vynořují další a další potenciaálně rezistentní významy. Stejně tak je neustálý proces mytizace – objevují se stále nové významy, které mohou být ukořistěny mýtem.

Ačkoli poněkud odbíháme od zvolené barthesovské metodologie, rádi bychom připomenuli ještě pojem, který ke Gramsciho konceptu hegemonie dodává britská škola v čele se Stuartem Hallem. Ta považuje za „jednu z klíčových hegemonických praktik konstrukci common sense – zdravého rozumu“ (Reifová 2004: 74). Právě tato kategorie pak legitimizuje a naturalizuje<sup>145</sup> mýtus. Strategie,

---

<sup>144</sup> Kafkovská konference, která je obecně považována za symbolický počátek liberalizačních tendencí v tehdejší Československu, je velice příhodnou kořistí normalizační mytologie.

<sup>145</sup> Není bez zajímavosti, že podle britské školy se této naturalizace účastní média – buď přímo (způsobem prezentování událostí a informací) nebo nepřímo (způsobem, jakým definují mocenské elity). Oba tyto postupy byly vlastní i normalizačnímu mediálnímu diskurzu, jak jsme se pokusili ukázat výše v jemu věnované kapitole.

průběh i výsledek barthesovské koncepce naturalizace mýtu jsou v zásadě totožné. Pojem selského či zdravého rozumu<sup>146</sup> však navíc krásně přiléhá k figuře Zemana, který je právě touto schopností „zdravěrozumové analýzy“ nadán vrchovatou měrou.<sup>147</sup> Právě Zeman je z tohoto pohledu rovněž klíčovou osobou, skrze kterou probíhá legitimizace mýtu. Hegemonizující strategie a strategie mytizace se tedy v zemanovském kontextu v mnoha bodech setkávají.

Dodejme, že analogicky jako s citacemi kafkovskými (tedy s cílem přepólovat uvnitř diskurzu původně subverzivní sdělení) se v jiných částech a fázích zemanovského narativu pracuje s Villonovou poezií (epizoda Klauni) nebo biblickými citacemi z Apokalypsy (epizoda Vrah se skrývá v poli).

Přímo v Hrdelní při jsou použity ještě další citace. Žitný při svém dočasném odchodu z ministerstva cituje Františka Halase<sup>148</sup>, doktor Veselý cituje Aristofanovy *Jezdce* ve věci nestálosti názorů lidu<sup>149</sup>. Také tyto aluze fungují na analogickém principu převrácení: ti z řad lidu, již uvěřili slibům reakcionářů, se zkrátka a dobře nechali oklamat apod. Literární citace – fragmenty bez svého původního kontextu – slouží jako opora mytizace, jako pomůcka sugerující náležité významy.

Zemanovský mýtus o reflexi 50 let je v podstatě definovatelný dvěma tezemi: pravda je jen jedna, zákony jsou jen jedny. Jak Zeman hřmotně deklamuje v závěru epizody během svého procesu: „Tyto materiály (tj. důkazní materiály, na jejichž základě byl usvědčen plánický farář) byly objektivní a byly pravdivé.“

Korunu celému ději ve finále nasadí odpolitizování celého případu skrze proslov prokurátora Ševčíka<sup>150</sup>: „Ovšem, ale je třeba oddělit zrní od plev. Major Zeman je odborník. Kriminalista, pane předsedo, ne politik. A především je disciplinovaný člen SNB. Jak můžete vědět, že i on nebyl oklamán, že tedy nejednal tenkrát v Plánici z dobré vůle, ve slepé důvěře ve své nadřízené?“ Zeman je tímto důvtipným argumentačním manévrem zcela zbaven osobní odpovědnosti za události.

Po vyslechnutí obsahu Vršeckého dopisu Pláničtí soud vyzývají: „Dejte slovo Zemanovi! Tak řekni, jak to tenkrát bylo! Mluv za nás, Honzo!“ Zeman žádá o slovo, ale je soudem umlčen, podobně jako byl před ním umlčen ministerstvem Kalina, právě proto, aby nešířil „pravdu“, která by uškodila reakcionářům. Recipienti každopádně takto mají být ujištěni, že Zeman skutečně zná „pravdu“, pouze

<sup>146</sup> „Je-li nějaká skutečnost definována jako přirozená a obecná, zastírá se její podmíněnost (např. historická a třídní).“ (Reifová 2004: 74)

<sup>147</sup> Viz výše v kapitole věnované přímo figuře Zemana.

<sup>148</sup> „Jen žádný strach, jen žádný strach/ takovou fugu nezahrál sám Sebastian Bach/ jakou my zahrajem...“ (Procházka 1999b: 89)

<sup>149</sup> „Ó, lide, máš krásnou moc. Všecko se před tebou klaní, všecko se před tebou třese v bázni jako před tyranem. Ale jsi přístupný svodům, těšíš se z lichotek planých, snadno se necháváš klamat. Na ty, kdo sypou ti líbivá hesla, s obdivem otvíráš hubu a rozum tvůj v dále pak bloudí...“ (Procházka 1999b: 97)

<sup>150</sup> Který tak očišťuje i sám sebe.

mu není umožněno, aby ji všem ostatním veřejně vyjevil a sňal tak z represivního aparátu případná poslední rezidua jakýchkoli podezření.

Tak jako tak seriálový Zeman vychází ze soudní síně jako nezpochybnitelný vítěz své pře. Lehkým paradoxem tohoto dějového vyústění ovšem je, že nehledě na toto drtivé vítězství se s ním v dalším dílu setkáváme na obvodním oddělení na Žižkově. Neznamená to ovšem degradaci, ba naopak. Zeman se z centra kontaminovaného reakcionářskými tendencemi a „špinavou historií“ vrací zpět do autentického prostoru proletariátu (jejž právě Žižkov-periferie v zemanovských narativech trvale představuje). Jakmile je prostor středu – i za Zemanova přispění<sup>151</sup> – vyčištěn a ozdraven, může se jako vítěz navrátit i on sám, jako zeměměřič do změřeného světa (Bílek 2007: 60).

---

<sup>151</sup> Bravurní rozkrytí případu Brůnových v dílu Studna, který byl pro reakcionářské členy Sboru naprosto neřešitelný.

## Závěr

V předkládané diplomové práci jsme se zabývali analýzou mytizačních strategií přítomných v seriálu *30 případů majora Zemana* a v pozdějším literárním zpracování některých filmových povídek. Vzhledem k mnohohrstevnatosti a komplexnosti zemanovského mýtu jsme nejprve vymezili metodologické podloží a následně se věnovali analýze vybraných tematických a motivických okruhů. První dvě kapitoly jsou proto zaměřeny metodologicko-teoreticky, ač zároveň s přihlédnutím k zemanovskému narativu, zatímco druhá, zbývající část je cílena interpretačně.

V první kapitole shrnujeme východiska, jež postuluje Roland Barthes při své sémiotické analýze (post)moderních mýtů. Tato Barthesova stať tvoří, jak už jsme uvedli, metodologický a terminologický podklad našich úvah. V této kapitole je také definován postupný proces vzniku mytických promluv, variantnost jejich forem a specifický způsob označování, díky němuž mohou mytizující a symbolické významy do primárního sémiologického systému pronikat a skrýt se v něm. Závěrečná část této kapitoly je věnována motivovanosti a intencionalitě, která je vlastní každému mytologickému systému. Zde se vztahujeme již ke konkrétním prvkům zemanovského narativu.

V následující kapitole vycházíme z detailního zkoumání dobového jazyka ideologie, jak je v českém kontextu na základě žurnalistických textů představil Petr Fidelius. Věnujeme se zejména jím vymezenému diskurzivnímu problému redukce systémového na osobní, teorii kazů uvnitř státního aparátu a také fenoménu „žalostných figurek“. Následně dokládáme, že uvedené jevy a pojmy charakteristické pro normalizační diskurz obecně můžeme v různých variacích najít také uvnitř zemanovského fikčního světa. Věnujeme se také analogiím mezi mytizujícími deformacemi ustavenými v ideologické příručce *Poučení z krizového vývoje* a těmi seriálovými epizodami, které jsou právě těmito deformacemi nejznatelněji zatíženy.

V kapitole třetí, kterou se počíná interpretační část naší práce, jsme propojili zjištění, která vyplynula z předcházejících kapitol, s interpretací konkrétních prvků seriálu. Tato kapitola je věnována ústřední figuře majora Zemana, charakteristickým rysům ustavujícím mytický rozměr této postavy, jíž její symbolický či ikonický rozměr zůstal v jisté podobě dodnes. Nastíhujeme zde také důmyslnou strategii naturalizace mýtů: domněle reálné události a jevy aktuálního světa jsou dovedně vkomponovávány do prostoru světa fikčního, do nějž však vstupují ve své ideologicky deformované podobě.

Další kapitola analyzuje postavy reprezentující nepřítele, které se ukazují jako konstituující

prvek bipolarity fikčního světa, jeho rozdělení mezi póly „my“ a „oni“, jež je pro zemanovský mýtus nezbytné a nepostradatelné. Právě existence a jednání záporných postav utvářejí vnitřní kauzalitu narativů a dávají smysl seriálovému normalizovanému modelu „univerza v malém“. I v reprezentaci těchto postav se zrcadlí zmiňovaná *redukce systémového na osobní*. Věnujeme se také postupné vývojové proměně nepřátel: od agenta Bláhy, silného protivníka bondovského stříhu, až po slabé a psychicky narušené narkomany, kteří představují závěrečnou do krajnosti vyhnanou variantu „žalostných figurek“.

Oddíl, který naši práci uzavírá, pojednává o intertextualitě, využití aluzí a citací v narativu. V rámci seriálového zpracování jde zejména o využití flashbacků propojujících epizody Vrah se skrývá v poli a Štvanice. V literární variantě týchž příběhů, pojmenovaných Vrah se skrývá v poli a Hrdelní pře, jsme se soustředili na to, jak mýtus parazituje na již existujících kanonických literárních textech, zejména na Kafkově *Procesu*, k němuž je v této Procházkově povídce Zemanův proces neustále přirovnáván.

Cílem této práce bylo postihnout a na příkladech demonstrovat konkrétní mytizační strategie prolínající se zemanovskými příběhy. Pokusili jsme se vsadit jmenovaný seriál do rámce dobových praktik označování a poukázat tak na jeho spjatost s obecným normalizačním diskurzem. Z širokého pole podnětů ke zkoumání, které zemanovský narativ poskytuje, jsme se pokusili popsat vybrané problémy týkající se mytizačních postupů a emblematických redukcí. Samozřejmě si neklademe nárok na vyčerpání tématu.

Zemanovské téma zároveň považujeme za téma stále aktuální, což dokládá také divadelní inscenace *Já, hrdina*, již jsme v úvodu zmínili. V době finalizování této práce byla v pražském uměleckém experimentálním centru DOX rovněž zahájena výstava *Úlet 72, pravdivý příběhy Mimikry*, jež s odstupem a polyfonně reinterpretuje příběh únosu letadla tematizovaný v předposlední seriálové epizodě s názvem *Mimikry*.

## Seznam použité literatury

### Primární literatura:

PROCHÁZKA, Jiří 1999a. *Třicet případů majora Zemana I*. Praha: Ottovo nakladatelství.

PROCHÁZKA, Jiří 1999b. *Třicet případů majora Zemana II*. Praha: Ottovo nakladatelství.

*30 případů majora Zemana*, 1974 [televizní seriál]. Režie Jiří SEQUENS. Československá televize.

*Já, hrdina*, 2011 [divadelní inscenace]. Režie Jiří HAVELKA. Divadlo DISK.

### Sekundární literatura:

monografie a slovníky

BARTHES, Roland 2011. *Mytologie*. Praha: Dokořán.

BÍLEK, Petr A. (ed.) 2007. *James Bond a Major Zeman. Ideologizující vzorce vyprávění*. Příbram: Pistorius a Olšanská.

BÍLEK, Petr A. – ČINÁTLOVÁ, Blanka (eds.) 2010. *Tesilová kavalérie. Popkulturní obrazy normalizace*. Příbram: Pistorius a Olšanská.

BIRGUS, Vladimír – POSPĚCH, Tomáš (eds.) 2009. *Tenkrát na Východě*. Praha: KANT.

BRABEC, Vladimír 1999. *Major Zeman – Jak to vidím dnes*. Praha: Knihcentrum.

CVRČEK, Václav – ČERMÁK, František – SCHMIEDTOVÁ, Věra (eds.) 2010. *Slovník komunistické totality*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.

DRDA, Adam – MLEJNEK, Josef – ŠKODA, Stanislav 2010. *Mýty o socialistických časech*. Praha: Člověk v tísní.

DRDA, Adam – STRACHOTA, Karel (eds.) 2011. *Naše normalizace*. Praha: Člověk v tísní.

EAGLETON, Terry 1991. *Ideology. An Introduction*. Londýn: Verso.

ECO, Umberto 2004. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum.

FIDELIUS, Petr 2002. *Řeč komunistické moci*. Praha: Triáda.

FULKA, Josef 2010. *Roland Barthes – od ideologie k fantasmatu*. Praha: Togga.

HADRAVOVÁ, Tereza – MARTINEK, Přemysl (eds.) 2006. *Normalizace. Sborník prací a rozhovorů*

pro Sokolovský filmový seminář 2006. Loket: Občanské sdružení Démonický koník.

CHATMAN, Seymour 2000. *Dohodnuté termíny*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.

JEDLIČKA, Josef 2009. *České typy a jiné eseje*. Praha: Plus.

KANÁKOVÁ, Petra 2011. *Ideologické praktiky v české kinematografii: Třicet případů majora Zemana*. Bakalářská diplomová práce, FF MU.

KOPAL, Petr (ed.) 2004. *Film a dějiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.

KOPAL, Petr (ed.) 2009. *Film a dějiny 2. Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla*. Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů.

MACURA, Vladimír 1983. *Znamení zrodu*. Praha: Československý spisovatel.

MACURA, Vladimír 2008. *Šťastný věk*. Praha: Academia.

NÜNNING, Ansgar (ed.) 2006. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host.

*Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po 13. sjezdu KSČ. Rezoluce k aktuálním otázkám jednoty strany*. Praha: Svoboda, 1978.

REIFOVÁ, Irena a kol. 2004. *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál.

RŮŽIČKA, Daniel 2005. *Major Zeman – Propaganda, nebo krimi?*. Praha: Práh.

SZABÓ, Daniel 2007. *Od Hamra až po Rodáky. České propagandistické seriály v televizní praxi*. Bakalářská diplomová práce, FF MU.

ŠVÉDA, Josef 2011. *Mašínovský mýtus. Ideologie v české literatuře a kultuře od druhé půle 20. století k dnešku*. Dizertační práce, Ústav teorie literatury a literární vědy, FF UK.

články a časopisy

BEDNAŘÍK, Petr – REIFOVÁ, Irena 2008a. Normalizační televizní seriál: socialistická konstrukce reality. In: *Sborník Národního muzea v Praze*, řada C – Literární historie, roč. 53, č. 1–4, s. 71–74.

BEDNAŘÍK, Petr – REIFOVÁ, Irena 2008b. Obraz událostí roku 1968 v normalizačních seriálech Československé televize. In: KÖPPLOVÁ, Barbara – WOLÁK, Radim (eds.). *Česká média a česká společnost v 60. letech*. Praha: Radioservis, s. 55–65.

redakce Cahiers du Cinéma. Mladý pan Lincoln Johna Forda. In: *Illuminace*, 2001, č. 1.

COMOLLI, Jean-Luc – NARBONI, Jean 1999. Cinéma/Idéologie/Critique. In: BRAUDY, Leo – COHEN, Marshall (eds.). *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Oxford – New York: Oxford University Press.

MG 1974. Kdo jste, majore Zemane?. In: *Signál*. 1974, 32, s. 13. Dostupné také online [cit. 14. 3.



2012]. Dostupné z: <http://www.majorzeman.eu/z-tisku/399-major-zeman>

*Nový prostor*, č. 361/2010, téma čísla: Česká popkultura, ke stažení na: <http://novyprostor.cz/archiv-cisel.html?p=361>

REIFOVÁ, Irena 2007. Synové a dcery Jakuba Skláře: dominantní a rezistentní významy televizní populární fikce ve 2. polovině 80. let. In: *Mediální studia*, roč. 2 (2007), č. 1, s. 34–67.

SCHMARC, Vít. Návštěva v Rudově bytě – re-prezentace nepřítele v československém socialistickém realismu. Dostupné z: <http://www.sorela.cz/web/articles.aspx?id=92> [cit. 14. 3. 2012]

citované webové odkazy

<http://diskuse.tiscali.cz/osobnosti/jirina-svorcova-424844/>

<http://film-fanklub.osobnosti.cz/zena-za-pultem-297179>

<http://www.majorzeman.eu/>

<http://www.majorzeman.eu/obsah-dilu>

<http://www.normalizace.cz>

[http://www.okoun.cz/boards/major\\_zeman](http://www.okoun.cz/boards/major_zeman)

<http://www.topvip.cz/celebrity/jirina-svorcova-zije-mezi-svymi-fanousky-dal>

<http://www.totalita.cz>

<http://www.sorela.cz>

<http://www.zenazapultem.webzdarma.cz/index-media-12.htm>

## **Přílohy**

### **Příloha č. 1**

#### **Reprezentace bratří Mašínů** (Švéda 2011: 164)

##### Postkomunistické reprezentace

bojovníci, hrdinové  
odvaha, síla  
mužnost  
pracovitost  
láska, vělost  
skromnost  
abstinance, střídmost

##### Komunistické reprezentace

vrazi  
zbabělost, strach, slabost  
zženštilost, homosexualita  
lenost  
zrada, drzost, spratkovství  
chamtivost  
alkoholismus, požívačnost

## **Příloha č. 2**

### **Dramaturgická charakteristika jednotlivých děl**

(Růžička 2005: 114-116)

*Nedatováno (přibližně 1974) – Přehled jednotlivých děl s rozdělením na státobezpečnostní a kriminální zaměření, jak jej sepsal hlavní dramaturg seriálu Jiří Procházka.*

#### **1. Smrt u jezera (1945)**

- státobezpečnostní
- návrat

#### **2. Vyznavači ohně (1945)**

- kriminální
- odsun Němců

#### **3. Loupež sladkého „i“ (1946)**

- kriminální
- insulin

#### **4. Rubínové kříže (1947)**

- státobezpečnostní
- banderovci

#### **5. Hon na lišku (1948)**

- státobezpečnostní
- únor 1948

#### **6. Bestie (1949)**

- státobezpečnostní
- útěky

#### **7. Mědirytina (1950)**

- kriminální
- potravinové lístky

#### **8. Strach (1951)**

- státobezpečnostní
- teror

#### **9. Lod' do Hamburku (1952)**

- státobezpečnostní
- špionáž

#### **10. Vrah se skrývá v poli (1953)**

- státobezpečnostní
- teror

**11. Kleště (1954)**

- státobezpečnostní
- agent Bláha si mění tvář

**12. Romance o nenápadné paní (1955)**

- kriminální
- boj za spravedlivější podmínky života

**13. Ve znamení střelce (1956)**

- státobezpečnostní
- maďarské události, přechod Bláhy do aktivity

**14. Těžká hodina (1957)**

- státobezpečnostní
- stavby socialismu

**15. Kvadratura ženy (1958)**

- kriminální
- rozčtvrcená žena ve Vltavě

**16. Mosty na Východ (1959)**

- státobezpečnostní
- signály rozvědek, orientace na ideologickou diverzi

**17. Smrt číhá v podzemí (1960)**

- kriminální
- pomoc Bláhovi

**18. Dáma s erbem (1961)**

- kriminální
- rozkrádání kulturních památek

**19. Hvězda z obrazovky (1962)**

- státobezpečnostní
- ideologická diverze televizní (Veselý)

**20. Na podzim když kvetou jiřiny (1963)**

- kriminální
- vrah Mrázek

**21. Tatranské pastorále (1964)**

- kriminální

**22. Lod' na Kubu (1965)**

- státobezpečnostní

**23. Hřbitovní kvítí (1966)**

- kriminální

**24. Klauni (1967)**

- státobezpečnostní

**25. Nenávist (1968)**

- státobezpečnostní

**26. Studna (1969)**

- státobezpečnostní

**27. Modrý Merkur (1970)**

- kriminální

**28. Letím s vrahem na palubě (1971)**

- státobezpečnostní

**29. Tažní ptáci (1972)**

- státobezpečnostní

**30. Boj pokračuje (1973)**

- státobezpečnostní

Poznámka: Výsledná podoba dramaturgické skladby seriálu se v mnoha ohledech liší.

Srov. Bílek 2007: 124-128 nebo <http://www.majorzeman.eu/obsah-dilu>.