

David Nachlinger

# **A v každém zlomku tohoto času umírá člověk...**



Pistorius & Olšanská  
Příbram 2016

Tato publikace byla vydána s finanční podporou v rámci Programu rozvoje vědních oblastí na Univerzitě Karlově č. 09, s názvem Literatura a umění v mezikulturních souvislostech, podprogram Literární brak: „triviální“ a „pokleslé“ žánry a podoby literatury z hlediska vývoje historického a z hlediska konceptů populární kultury, řešeného na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze.

Kniha byla redakčně a vydavatelsky připravena v rámci semináře Nakladatelská praxe na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze.

© Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2016

Text © David Nachlinger, 2016

Typography © Lubomír Šedivý, 2016

ISBN 978-80-87855-63-8

# 1. Úvod

Lidé, kteří tráví svůj čas u televize, tvrdí politolog a sociolog Robert D. Putnam, ztrácejí zájem o veřejné dění: a s počtem hodin strávených u přijímače úměrně klesá angažovanost diváků ve věcech veřejných (stačí jen dvě a půl hodiny denně!).<sup>1</sup> Televize samozřejmě plní i jiné funkce – může svou materiální majestátností potvrzovat symbolický status vlastníka, sloužit jako kulisa každodenního rodinného života nebo jednoduše zprostředkovávat audiovizuální poselství, které nám programoví plánovači jednotlivých stanic nabízejí.

Výsostné postavení, a to i v tuzemských podmínkách, měly a mají televizní seriály. Už pět let po zahájení pravidelného vysílání Československá televize (ČST) představila své první kontinuální dílo, *Rodinu Bláhovu* (1959, režie J. Dudek, S. Strnad), kterýžto počín je zajímavý nejen tím, že byl vysílán živě, a tedy částečně improvizovaně, ale že se na jeho vzniku podílel mladý Jaroslav Dietl, pozdější guru československé seriálové scenáristiky. Největších úspěchů dosáhl až v letech sedmdesátých, normalizačních, jež byla pro jeho tvorbu nejrepresentativnější (a to nejen proto, že potřeboval odčinit své námluvy s „reakčními silami“ Pražského jara a prokázat svou loajalitu): jeho díla byla klíčová

---

<sup>1</sup> Libor PRUDKÝ et al. *Inventura hodnot: Výsledky sociologických průzkumů hodnot ve společnosti České republiky*. Praha: Academia, 2009, s. 230.

i pro normalizující režim reálného socialismu, ukotvující svou pozici na všech frontách, kulturní nevyjímaje („Tvořit znamená sloužit! Vraťme umění jeho služebnost!“).<sup>2</sup>

Normalizačním seriálům, *Nemocnici na kraji města* i *Sanitce*, je společné podřizování se socialistickému étosu – formou sebezáchovné autocenzury tvůrců i kontrolou (ne)závadnosti obsahu ideologickými komisemi, které přešetřovaly sebemenší subverzivní potencialitu.<sup>3</sup> Ideologická poselství procházela pečlivým a strukturovaným plánováním, měla souznít s celým univerzem socialistického světa, kooperovat s projevy nejvyšších i okresních straníků, novinovými titulky i vyprázdněnými hesly budovatelských nástěnek. Pro fikci není místo a západní koncept „umění pro umění“, abstraktní, nekolektivní a někdy úchylný, do socialismu nepatří. Proto socialistický realismus nevytváří (nebo to alespoň tvrdí) fikční světy, které jsou v rozporu s divákovou každodenní recepcí okolního světa, ale konstruuje světy „skutečné“.

Jenže důsledně vypracovaná struktura cenzury a požadavek věrné reprezentace života jsou přístupy, jež nemohou v plnosti svých významů produktivně koexistovat. A protože ve většině konfrontací cenzura dominuje, musí některé své kontraproduktivní aspekty zmírnit – nejlépe vytvořením příběhu z „reality“, mýtu, který se co nejuvěřitelněji kryje s diváky vnímanou realitou. Mytická vyprávění nutně nemusí nad rámec našeho světa tvořit svět jiný, pouze používají vybranou kombinaci existujících členů, v určitém pořadí a vnitřní logice (například preferencí jednoho výrazu před synonymními, přičemž se tímto upřednostněním stanoví význam), k prosazení vlastních zájmů, respektive zájmů metajazyka.

---

<sup>2</sup> Josef JELEN. Umění jako služba. *Scéna*. 1977, roč. 2, č. 5, s. 1.

<sup>3</sup> Autoři titulní písně *Sanitky* uvádějí, že jim byla vytýkána část textu „Příteli chvátej, SOS“, jež měla být skrytou prosbou o pomoc k imperialistickému Západu. Nakonec původní text zůstal nezměněn. *Abeceda ČT*. TV, ČT24, 08:04 [cit. 7. 3. 2014]. Dostupné také z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/899022-sanitka/bonus/11327-o-historii-serialu/>

Televizní seriály využívají nejen moderních mýtů, nýbrž i těch značně starších: podobně jako v antickém Řecku mýty zastřešovaly celý *kosmos*, byly nereflektovanou součástí každodenního života a podílely se na udržení cyklického vnímání času, filmová díla se svou formou tohoto pojetí drží také – například obvyklý rozsah vysílání, jedenáct až třináct dílů, kopíruje čas světa arbitrárně rozděleného do dvanácti měsíců. Mnohé praktiky a události jsou zobrazeny jako přirozené rituály, které definují povahu světa: pohřby, svatby, svátky a náboženské cykly mají nezastupitelnou roli v každém seriálu, navíc jsou stavebními prvky mnoha dějových linek, bez kterých by konstrukce příběhu ztrácela stabilitu – a legitimitu. První díl seriálového korpusu (= nový rok) tvoří čerstvý počátek, kde svět jako by neexistoval před prvním vysláním a je budován až premiérou, od bodu nula; závěr tematizuje smíření, oslavované (nejlépe na svatbě) jako konec roku a uzavření cyklu ve světě skutečném.<sup>4</sup>

Na tomto fundamentu se pak mohou produktivně zakládat mýty moderní, které používají rozličný jazyk: reklamní, divadelní nebo filmový. Podle Rolanda Barthesa tvoří sekundární sémiologický systém, který původní nevinný znak tvaruje ke kýženému cíli, vykrádá ho a formuluje sdělení, které je mýtem.<sup>5</sup> Jeho největší předností je, že se nabízí – a doufá, že bude přijímán – jako systém faktický, nikoliv umělý. „Mýtus přeměňuje dějiny na přirozenost [...] je čten jako faktický systém, ačkoliv je pouze systémem sémiologickým.“<sup>6</sup> Jakkoliv tedy vychází z historie a hledá pro své účely pouze vhodného kandidáta, na kterém by mytickou promluvu založil – a spektrum kandidátů je takřka neomezené,

---

<sup>4</sup> „Toto opakování [rituálů, času, pozn. autora] má smysl: jediné ono poskytuje událostem realitu.“ Mircea ELIADE. *Mýtus o věčném návratu*. Praha: Oikoymenth, 2003, s. 62.

<sup>5</sup> Řečeno přesněji, původní znak (označující a označované – smysl a koncept) se stává pouhým označujícím (formou), který je tvůrcem mýtu doplněn o sekundárního označovaného, znovu koncept, jež dohromady tvoří znak, signifikaci: samotný mýtus. Roland BARTHES. *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004, s. 113.

<sup>6</sup> Tamtéž, s. 128, 130.

mýtus dokáže zachvátit vše – vydávání uměle vytvořeného za přirozené, naturalizace, je pak výkonem par excellence.

Přistoupíme-li na Barthesův návrh, dokážeme řešit často artikulovaný spor mezi záměrností a nezáměrností reprezentace ideologie. Konsenzuální přesvědčení zní, že veškerá komunistická – normalizační – rétorika byla výsostně ideologická, každé sdělení (verbální, vizuální), jakkoliv umně zneprůhledněné, bylo důležitou částí mozaiky totalitní propagandy. Můžeme souhlasit, o existenci ideologických a cenzurních komisí, jež kontrolovaly sebemenší marginální předkládaných návrhů kulturní produkce, nemůže být pochyb. Tento pohled je ale zároveň alibistický: na straně jedné víme (a dáváme to okázale najevo), že normalizátoři vytvářeli mýty – a my jsme nyní v pozici „vědoucích“, dešifrujících mytologů, na straně druhé současné, aktuální mýty reflektovány zhusta nejsou – vždyť také žijeme v „postideologické“ době, ve které přece neexistují.<sup>7</sup>

Potom „divoký muslim“ útočící v porevoluční *Sanitce 2* na hrdinné záchranáře, islámský fanatik a necivilizovaný barbar, není pro diváky fikční reprezentací, ale identickou kopií skutečného stavu muslimského světa a nebezpečných pražských zákoutí. A odpověď na výtku zbytečné xenofobie je nasnadě: „předkládáme vám fakta a obraz skutečného světa“.

I takový mýtus, přestože značně průhledný, je ilustrující: vypovídá mnohé o svých konzumentech a společnosti, jež ho přijímá. Následující text se proto bude věnovat dvěma seriálům normalizačním (*Nemocnice na kraji města, Sanitka*) a jejich porevolučním pokračováním (*Nemocnice na kraji města po dvaceti letech, Sanitka 2*). Nastíníme, jakým způsobem vytvářely (a vytvářejí) hodnotovou orientaci, vzorce a normy chování společ-

---

<sup>7</sup> Podle Žižeka je pro liberální demokracie typické cynické vnímání ideologie, které příznačně dokumentuje aktualizované Marxovo heslo: „velmi dobře vědí, co dělají, a přesto v tom pokračují“. Neschází tedy schopnost ideologii prohlédnout, nýbrž si její vliv přiznat. Slavoj ŽIŽEK. *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 1989, s. 29–30.

nosti, a ukážeme, že zdánlivě oddechová popkulturní díla mohou produktivně vytvářet světy, ve kterých my, jako diváci, máme žít. Netvrdíme, že se bude jednat o interpretaci objektivní a neutrální (vždyť neutralita je sama už postojem): pouze na subjektivně vnímaných stavebních prvcích zdánlivě odlišných ideologií naznačíme, jak se normalizace let sedmdesátých a osmdesátých transformovala do situace dnešní – snad neonormalizační.

## 2. Moc na kraji města

Kolektiv primáře Sovy vstupuje na scénu normalizační popkultury

*Stařenka cestu do nemocnice odmítá, ale doktor Koudelka je neoblomný. „Mám já to někdy s těmi starými lidmi trápení,“ postěžuje si. „Když je pošlu do nemocnice do Sušice nebo do Klatov, oni si hned myslí, že tam jdou div ne umřít.“<sup>8</sup>*

První listopadové pondělí roku 1978 vypráví novinář Jan Jelínek v *Rudém právu* příběh obyčejného venkovského doktora, šumavského patriota MUDr. Koudelky, stojícího nejen na hranicích socialistické republiky, ale i na pomezí života a smrti: „Hnal to jako Lauda na závodním okruhu. Jednou rukou řídil, druhou nemocného ošetřoval, kontroloval jeho sotva znatelný tep. Řidiči protijedoucích vozů se významně ťukali na čela v domnění, že se na ně řítí ztřeštěnec.“<sup>9</sup>

Reportáž o velhartickém doktorovi osloví onoho rána mnoho diváků premiérového dílu *Nemocnice na kraji města*, od jehož odvysílání uběhlo jen několik hodin. První epizoda, *Výročí*, se na obrazovkách Československé televize vysílá v neděli 5. 11. 1978 a naváže na ni dalších dvanáct epizod.<sup>10</sup> Nebývalá obliba, která

<sup>8</sup> Jan JELÍNEK. Velhartický doktor. *Rudé právo*. 6. 11. 1978, s. 3.

<sup>9</sup> Tamtéž.

<sup>10</sup> Rozsah přibližně třinácti epizod byl obvyklý úzus normalizačních televizních seriálů (*Okres na severu*, *Inženýrská odysea* nebo *Žena za pultem* s díly dvanácti). Významnějším odchýlením je *Třicet případů majora Zemana*, což je vázáno na odlišný čas reprezentovaného světa: jedinečné události jsou pevně spojeny s jedinečným časovým



překročila tuzemské hranice (od Afghánistánu až po Čínu),<sup>11</sup> vyvolala ve Spolkové republice Německo zájem o natočení další řady: ČST od roku 1979 v koprodukcí natáčí a o dva roky později, na sklonku roku 1981, se ve státech na odlišných stranách bipolárního světa takřka současně zahajuje sedmidílné pokračování příběhu československých lékařů, sester, jejich pacientů i rodin.

Rozsah seriálového korpusu čítá dvacet dílů, v našem textu se ale zaměříme zejména na původní „československou“ verzi. Důvodem je nejen narativní sevřenost (scenárista Jaroslav Dietl s rozvíjením příběhu nepočítal), ale i ideologický rozměr, který je v pokračování *Nemocnice* výrazně omezován, nutno podotknout za malé radosti vedení Československé televize. Poptávka ARD a jejich diváků necílí po zobrazování schůzí Socialistického svazu mládeže a vzorného soudružství, ale po emotivním doteku každodenních strastí. Ideologické vsuvky jsou nežádoucími prvky vyprávění, které mohou vést k „nespokojenosti a poklesu sledovanosti“.<sup>12</sup> Západoněmecké veřejnoprávní médium se nebojí infekce socialistickým světonázorem, nýbrž oslabení svého vlivu na televizním trhu.<sup>13</sup>

„Letory a neduhy“<sup>14</sup> obklopující obvodního lékaře Koudelku z Klatovska předurčují diskurz, ve kterém se *Lidé naší doby*<sup>15</sup>

---

obdobím a nelze je vynechat. Proto může seriál vysílaný od roku 1974 v posledním díle, *Růži pro Zemana*, reflektovat i rok 1973, dozvuk aktuálního světa.

<sup>11</sup> Šimon DOMINIK. *Nemocnice na kraji města: Dvě řady, dvojí politika*. In: Petr Kopal, ed. *Film a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů – Casablanca, 2009, s. 336.

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 347.

<sup>13</sup> Pragmatismus ARD se ukázal jako překonatelná překážka a ČST se při vyjednávání projevila jako zdatný obchodník: západoněmecká strana zaplatila výlohy dabérům, polovinu honoráře Jaroslava Dietla a vložila do natáčení dva miliony marek, za které byla nakoupena moderní kamerová technologie Bosch. Za ideologický úrok stranou ČST vydělala více, než kolik činily náklady natáčení. Viz tamtéž, s. 344–345.

<sup>14</sup> Jan JELÍNEK. *Velhartický doktor*, s. 3.

<sup>15</sup> Název pravidelné rubriky *Rudého práva*, ve které byla reportáž o MUDr. Koudelkovi publikována.

pohybují: nereprezentují se nám neléčitelná onemocnění, propukající epidemie nebo mutující viry, ale každodenní problémy obyčejných obyvatel. Samotný termín letora odkazuje k duševnímu a povahovému nedostatku a neduhem se rozumí zdlouhavě léčitelná vada těla. Obraz šumavského lékaře je vykreslen v konturách „dělníka zdraví“, na doktora až nezvykle fyzicky pracujícího muže, který je donucen realitou všednodennosti zapřáhat v zimních měsících odolné koně, hnát auto jako závodník formule, zdolávat nástrahy mrazivých nocí a prokazovat tak „nejhumánnější službu člověku“.<sup>16</sup>

*Nemocnice na kraji města* koresponduje se „skutečným“ příběhem venkovského doktora a po dalších několika týdnech jej rozvíjí ve světě seriálovém – pod režisérským vedením Jaroslava Dudka a scenáristy Jaroslava Dietla nastupují ortopedi v čele s primářem Sovou cestu nejen k léčbě tělesných neduhů, ale také k napravení povahových letor, či řečeno jinak, ke kolektivní léčbě socialistické společnosti.

## 2.1. Léčba normalizací

Pro celistvé nastínění diskurzu, který obklopoval *Nemocnici na kraji města* v době jejího vzniku, je produktivní se vrátit až do „rehabilitačního“ roku 1968, kdy reformní část komunistické strany pod vedením prvního tajemníka Alexandra Dubčeka (zvoleného 5. ledna) akcentuje liberalizační *Akční program KSČ*. Reformní komunisté se ale přes své proklamované demokratizační úsilí nehodlali vzdát role „vedoucí síly ve společnosti, předvoje dělnické třídy“, jež jim zajišťovala moc nad komunistickou i nekomunistickou částí společnosti.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 3.

<sup>17</sup> Pavel Tigríd k tomu píše, že „strana si nadále podržuje vedoucí roli, i když si ji chce zasloužit“. Rétorickým manévrováním tak reformisté živí naději na změny, z faktických

Když v červnu vychází manifest *Dva tisíce slov*, mimo jiné v něm stojí:

„Čas, který nastává, je léto s prázdninami a dovolenými, kdy se nám po starém zvyku bude chtít všeho nechat. Vsadme se však, že naši milí odpůrci si nedopřejí letního oddechu, budou mobilizovat své zavázané lidi a budou si už teď chtít zařít klidné svátky vánoční.“<sup>18</sup>

S příchodem vojsk Varšavské smlouvy je zřejmé, že budování „socialismu s lidskou tvář“ byl projekt výsostně idealistický, nereflektující skutečnou mocenskou sílu Sovětského svazu (a zároveň neochotu USA a západních států do této problematiky vstupovat). Alexandr Dubček se sice oficiálně proti manifestu *Dva tisíce slov* vymezil, ale klidné vánoční svátky neprožil: více než rok po svém zvolení je ve funkci prvního tajemníka nahrazen Gustávem Husákem. S nástupem nového vedení se nejen proměňuje personální struktura strany, ale i politický diskurz, jenž je výmluvně zakotven v zakládajícím textu normalizace – v *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ*.<sup>19</sup>

Normativní analýza *Poučení* se stane na příštích dvacet let interpretačním východiskem událostí roku 1968 a jejich příčin. Odhaluje nejen kontrarevoluční snahy vně socialistického tábora, ale upozorňuje i na vnitřní nepřátele a oběti, které se nechaly „mystifikační“ snahou pravicových revizionistů oklamat.<sup>20</sup> Text stopuje roli strany od Vítězného února a zasazuje ji do kontextu

---

kroků ale vyplývá neochota moc opustit. Například prosazovaná „socialistická demokracie“, jakkoliv zní pluralisticky, může být založena pouze na „společné socialistické koncepci politiky“. Pavel TIGRID. *Kapesní průvodce inteligentní ženy po vlastním osudu*. Praha: Odeon, 1990, s. 22.

<sup>18</sup> Dva tisíce slov. *Literární listy*. 1968, roč. 1, č. 18, s. 1, 3.

<sup>19</sup> Dále jen *Poučení*.

<sup>20</sup> Ke správnému pochopení událostí Pražského jara bylo *Poučení* masově distribuováno, ať už jako příloha *Rudého práva* pracujícím občanům, nebo pod hlavičkou Státního pedagogického nakladatelství do školních tříd. Na pomýlenou protestující mládež cílila velká pozornost ideologického aparátu: pro sekundární školství bylo *Poučení* navíc vybaveno metodologickou příručkou *Jak pracovat s textem Poučení* Tomáše Slouky.

aktuálních událostí – nestačí ovšem jen vysvětlit úspěšnou cestu ke komunismu, která byla narušena „pravicovými předáky“, nutné je ukotvit i budoucí vývoj, od něhož se bude pro socialistického člověka nemyslitelné odchýlit. Je pochopitelné, že mediální dopad *Poučení* nebyl v Československu nikterak ohromující: tuzemští čtenáři nebyli s to jen několik měsíců po Pražském jaru zásadně reinterpretovat prožité události a individuální paměť podřídit oficiální „paměti strany“; probíhající čistky uvnitř i vně strany skepticismus jen prohlubovaly.<sup>21</sup>

Vlažné přijetí textu *Poučení* nijak nenarušilo normalizační snahy Gustáva Husáka a vedení strany o stabilizaci poměrů a prohloubení vedoucí úlohy strany ve všech společenských praktikách. K ulehčení jejich situace přispěla i decimace politické opozice a dlouhodobá nejednotnost komunistických a nekomunistických protirežimních sil.<sup>22</sup> Až v průběhu následujících let se začala krystalizovat opozice, jejímž výstupem bylo *Prohlášení Charty 77* z počátku ledna 1977. Prvních 242 signatářů reagovalo na represi vůči skupině The Plastic People of the Universe, zatýkáni bylo podle chartistů aktem kontinuálního porušování lidských práv, k jejichž dodržování se Československo zavázalo nejen ve své ústavě, ale i podpisem smluv OSN a Helsinských dohod.

Oba zmíněné texty, *Poučení* i *Prohlášení Charty 77*, jsou zásadním způsobem významotvorné pro normalizační diskurz reprezentovaný v *Nemocnici* – první z hlediska, *jak* je sdělení postulováno, v druhém případě je signifikantní, *kdo* sdělení pronáší.

---

<sup>21</sup> Odhaduje se, že z kádrových důvodů bylo nuceno stranu opustit na 350 000 členů, z nichž většina čelila i odchodu ze zaměstnání. Personální normalizace se ale samozřejmě dotýkala i nečlenů strany: vysokoškolských studentů nebo příbuzných emigrantů.

<sup>22</sup> Existovala sdružení vyobcovaných komunistů (např. Revoluční socialistická strana nebo Socialistické hnutí československých občanů), jejich činnost ale postupem sedmdesátých let slábla. Nekomunistická opozice byla počátkem sedmé dekády ještě marginálnější: spíše než organizovaná sdružení ji zastupovali jednotlivci (Václav Havel nebo Václav Černý). Viz Petr PITHART. *Osmadesátý*. Praha: Rozmluvy, 1990, s. 306–308.

Text *Poučení* je prodchnut lékařskými metaforami, které socialistickou společnost představují jako tělo, jež svádí zápas mezi „zdravým jádrem“ a „křečí“, „hysterickým“ parazitismem. „Zlo proniká do společnosti zákeřně, vyvolává hysterii, davovou psychózu, šíří iluze a mýty, vzbuzuje paniku“<sup>23</sup> a úkol komunistické strany spočívá v léčení napadeného těla a „zahojení“ ran, které byly utrženy. Problémem *Poučení* (jakožto tištěné sebeprezentace „vyléčené“ strany) je absence autenticity textu, ze strany čtenáře vzniká nedůvěra k autorově věrohodnosti. Nastavené kódování nereflktuje proměnu společnosti a jazyka a odhaluje samo sebe jako umělý konstrukt. V podobné součinnosti pracuje i normalizační televizní zpravodajství: „aktuální“ zprávy vysílané na jediném kanálu obaluje redundantně se opakujícími frázemi a standardizovaným vizuálním zpracováním, plně v souladu s instrukcí, že „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“.<sup>24</sup> Důsledná propagandistická práce mohla sice vyhovovat nárokům hlavního stranického ideologa Vasila Biľaka, v kontaktu s každodenním životem potenciálních recipientů ale působila formalisticky a transparentně ideologicky. Vedle významově chudých děl, která pouze překládají text *Poučení* do filmového jazyka,<sup>25</sup> vzniká v průběhu následujících let mnoho artefaktů vyhýbajících se explicitnímu výchovnému sdělení – plně však v rámci

---

<sup>23</sup> Kamil ČINÁTL. Televizní realita normalizace a její ideologický kód. In: Petr Kopal, ed. *Film a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů – Casablanca, 2009, s. 253.

<sup>24</sup> *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ*. Praha: SPN, 1972, s. 18.

<sup>25</sup> Vzpomeňme alespoň dva filmy Karla Steklého: komedii *Hroch* (1973) o nebohém zvířeti, kterému je upírána zdravotní pomoc ze strany proradných politiků, a drama *Za volantem nepřítel* (1974), kde nenasytní taxikáři požadují zvyšování platů a podle brojí proti charakterním komunistům.

nepřekročitelného normativního vzoru. Takovým případem je i *Nemocnice na kraji města*, která kontury *Poučení* obkresluje, ale nezvýrazňuje.

Na předestřený étos normalizační řeči navazují bez výjimek i následná prohlášení oficiálního stranického vedení. Necelý týden po vydání *Prohlášení Charty 77* v zahraničních denících, 12. ledna 1977, autor pod zkratkou RF v *Rudém právu* píše:

„Tentokrát jsou buržoazní agentury indiskrétní a dovolávají se různých jmen, s nimiž reakční pamflet spojují. Je to v politickém smyslu pestrá směsice lidských a politických ztroskotanců. [...] Jakési svérázné politické panoptikum, jehož herci už přestali být domácím divákům zajímaví.“<sup>26</sup>

Pokud jsme v případě *Poučení* upozornili na jazykové prostředky, jež zvýrazňují závazný charakter samotného sdělení, v rámci *Charty 77* se v dobové kritice opomíjí poselství textu, tedy „co je tím myšleno“, a pozornost se obrací k adresantům prohlášení. K tomu RF připomíná, že „obsah pamfletu není svým pomlouvačným charakterem ani nový, ani zajímavý“.<sup>27</sup> *Rudé právo* sice naznačuje, že za iniciativou stojí imperialistické zájmy, ale jazyk „newspeaku“ nedokázal zakrýt skutečnost, že valná většina signatářů sdílí společný sociální prostor, jehož jednotícím, přestože nejmenovaným společným činitelem je intelektuální výlučnost. Představitelé reálného socialismu se neobávali ekonomického kapitálu a schopnosti opozice být hybatelem kruciólních společensko-politických změn, nýbrž kapitálu symbolického, kterým reprezentanti „reakce“ disponovali. K *Prohlášení* se připojili bývalí reformní komunisté, již odhalení „exponenti“ pravice i materialističtí vědečtí pracovníci.

Problematika „intelligence“ je pro vládnoucí moc ožehavé téma, které bylo nastoleno už v období Pražského jara.<sup>28</sup> Spěšně se

---

<sup>26</sup> Ztroskotanci a samozvanci. *Rudé právo*. 12. 1. 1977, s. 2.

<sup>27</sup> Tamtéž.

<sup>28</sup> Výmluvným způsobem dokumentuje proradnost tzv. kulturní fronty zahrnující umělce,

proto na sklonku ledna přistupuje ke svolání umělců v Národním divadle, kteří svou přítomností i podpisem *Provolání československých výborů uměleckých svazů: Za nové tvůrčí činy ve jménu socialismu a míru*, tzv. Anticharty, legitimizují činy namířené proti „samozvancům“ a dávají zapomenout na „pohrobky“ šedesátých let. Zdá se, že rázná akce proti chartistům splnila svůj účel a pro „domácí diváky“ se opravdu toto „panoptikum“ stalo nezájímavým. Nicméně pro Jaroslava Dietla, píšícího v té době scénář k *Nemocnici*, je vystoupení odpůrců režimu krajně nevhodné a ideologický dozor schvalující přípustnost televizního seriálu mohl nacházet v profesním ukotvení postav potenciální subverzivitou.

## 2.2. Mikrokosmos socialismu

Revoluce jsou nejen, jak tvrdil Marx, lokomotivami dějin,<sup>29</sup> ale jsou také „lokomotivami příběhů“, které jsou vyprávěny obecnstvu se záměrem legitimizovat konání moci a konstituovat nový diskurzivní rámeček. I po roce 1948 a převzetí moci KSČ v čele s Klementem Gottwaldem je žádoucí ukotvit nově nabytou moc revolučními příběhy a revolučními hrdiny, kterým kýžený prostor poskytne rozvíjející se filmový jazyk.<sup>30</sup> *Filozofický slovník*

---

média i akademický prostor *Třicet případů majora Zemana*, zejména díly *Klauni* a *Štvanice* (odehrávající se v letech 1967 a 1968). Mnohé postavy jsou inspirovány skutečnými socialistickými odpadlíky: Eva Moulisová představuje Martu Kubišovou, básník Pavel Daneš odkazuje ke spisovateli Janu Benešovi.

<sup>29</sup> Karl MARX. Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848 bis 1850. In: *Marx-Engels-Werke*, 7. svazek. Charleston, SC: BiblioLife, 2009, s. 85.

<sup>30</sup> Až do roku 1953 (respektive 1954, kdy Československá televize začala pravidelně vysílat) se tuzemští diváci museli spokojit s návštěvou kina. Nicméně poválečná návštěvnost kin (a potenciální dopad na diváky) byla nejen z hlediska současné situace závažná – například v roce 1957 byl počet diváků astronomických 186 milionů. Viz Olga RAITORALOVÁ. *Analýza návštěvnosti českých kin: vývoj a prognóza*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2007, s. 18.

z roku 1976 popisuje revoluční situaci jako „epochu, kdy se široké masy lidu, které dříve stály stranou politického boje, pozvedají k uvědomělému boji“.<sup>31</sup> Motiv uvědomění si sebe jako subjektu, který jedná v součinnosti se zájmem kolektivu a bezvýhradně souhlasí s probíhajícími společensko-ekonomickými změnami, ospravedlňuje striktně vymezené binární opozice, jež zhusta dominují raným porevolučním mýtům. Individuum potlačované a vykořisťované se stává činným aktérem, který nepřijímá narativy pouze jako fikční systémy, nýbrž jako systémy, ve kterých je sám produktivním činitelem. Nakonec i samotný koncept socialistického realismu vymezuje povahu „pravého“ umění opozic k tomu, co je „paumění“: „odklon od skutečnosti, pouhá hra s ne skutečností“.<sup>32</sup>

Kamil Činátl nastiňuje československá padesátá léta v diskurzu války, kde je zlo substanciální a nepřátelé jsou zřetelně artikulováni.<sup>33</sup> Můžeme generalizovat: pro padesátá léta nepoužijeme diskurz války, ale diskurz binárních opozic, v nichž jsou protilehlé strany zastoupeny zastřešujícími abstrakty dobra a zla (personifikovanými v konkrétnějších opozicích my a oni) a jež jsou signifikantní v každém ohledu života socialistického člověka, prohlubují poddistancování a stírají rozdíl mezi fikčním a skutečným světem recipienta. „Skutečný“ proces se skupinou Milady Horákové nabývá rozměru divadelního představení i kritické reakce publika,<sup>34</sup> na druhé straně *Král Šumavy*, filmové dílo i literární překlad, není pouhým oddechovým únikem z každoden-

---

<sup>31</sup> *Filozofický slovník*. Praha: Svoboda, 1976, s. 402.

<sup>32</sup> Zdeněk NEJEDLÝ. *O umění a politice*. Praha: Melantrich, 1978, s. 176.

<sup>33</sup> Kamil ČINÁTL. Televizní realita normalizace a její ideologický kód, s. 253.

<sup>34</sup> Rolník Petr Hakl ze Sutomě u Třebenic v odsuzujícím dopise píše: „Tito lidé – můžeme-li je lidmi vůbec nazvat – jsou horší dravé zvěře.“ Paní Urbanová z Lovosic pokračuje: „Všichni opovrhujeme třinácti zrádci naší republiky, pro které nemám vůbec jména.“ Zrádci tak žijí mezi námi a mají specifickou identitu, nicméně jsou prezentováni jako synekdocha zla většího, zastřešujícího – imperialismu. Proto jsou pouhými „herci beze jména“. Viz Miroslav DVORÁK – Jaroslav ČERNÝ. *Žoldnéři války*. Praha: Mír, 1950, s. 83.



nosti socialistické práce, ale naopak jejím potvrzením a závazkem k plnění soudružských povinností – strážmistr SNB Karel Zeman, i přes lidské milostné zaváhání, slouží k ochraně nás všech: měli bychom také!

Jedno arabské přísloví tvrdí, že lidé se podobají více své době než svým otcům.<sup>35</sup> Vypjatá dichotomie dobra a zla, která provázela padesátá léta a v následujícím desetiletí slábla, zůstala „otcům“, protože normalizační diskurz jen stěží mohl autenticky reaktualizovat černobíle vystavěné revoluční mýty, jež pozbyly svou platnost.<sup>36</sup> Samozřejmě nelze tvrdit, že z normalizačního diskurzu zmizely explicitní reprezentace nepřátelského zla (viz zmíněné *Poučení* i *Antichartu*), nicméně jejich výskyt lze vysvětlit setrvačností a zkostnatělostí oficiálního jazyka moci. Tam, kde poučnorový diskurz války vyžadoval doslovně vymezené soupeřící póly, normalizační tvorba pracovala jemněji a rafinovaněji – ať už k tomu byla donucena ztrátou důvěryhodnosti, nebo implicitní kódování shledala produktivnějším nástrojem.

### 2.3. K profesním zítřkům

*Nemocnice na kraji města* v kontextu výše nastíněného funguje na půdorysu profesního seriálu, konceptu, který se ukázal jako produktivní a byl Československou televizí využíván.<sup>37</sup> Prostředí

---

<sup>35</sup> Marc BLOCH. *Obrana historie aneb historik a jeho řemeslo*. Praha: Argo, 2011, s. 53.

<sup>36</sup> Vzpomeňme na pozdní normalizační seriál *Gottwald* (1986, režie Evžen Sokolovský), jenž bezmezně adoroval zakladatele KSČ a boj dělnické třídy. Diplomatically řečeno, seriál byl divácky neúspěšný.

<sup>37</sup> Anna Holubová je prodavačka v prodejně potravin (*Žena za pultem*, 1977, režie Jaroslav Dudek), František Bavor (*Muž na radnici*, 1976, režie Evžen Sokolovský) a Josef Pláteník (*Okres na severu*, 1981, režie Evžen Sokolovský) nám ukazují svět politických představitelů, nahlédneme do národního podniku Radiana vyrábějícího litinové radiátory (*Zákony pohybu*, 1978, režie Evžen Sokolovský) a seznámíme se s nepomuckými kombajnisty (*Plechová kavalérie*, 1979, režie Jaroslav Dudek).

novoborské nemocnice – ačkoliv mu může být vytýkána nerealističnost dobového vybavení – je koncipováno jako místo, kde i přes tíživou životní situaci spočineme takřka v otcovském objetí. Apriorní vnímání nemocnice jako prostoru, se kterým se asociují nepříjemné zážitky, je vyvráceno po několika minutách prvního dílu *Výročí*: u vážné dopravní nehody hokejisty Přemysla Rezka nejdříve asistuje projíždějící „sotva druhý sekundant“ Sova mladší,<sup>38</sup> jenž je záhy doplněn o plně vybavenou sanitku; Rezkovi je po převozu interdisciplinárně k pomoci veškerý lékařský personál. A primář Sova, trávící večer rodinnou oslavou, bez ohledu na dlouho plánované setkání spěchá s první pomocí ke zraněnému pacientovi.

Zobrazená profesionalita postav a takřka pohádkově kolorovaný interiér vytěsňuje z divákova zorného úhlu konsenzuální povědomí o nemocnici jako místě, kde se pacient podprůměrně stravuje a nešťastníci umístění pod oknem trpí podchlazením. Potýkáme se, přestože s mnohem menší ideologickou intenzitou než v padesátých letech, s prolnutím fikčního a faktuálního světa. Ideologický diskurz, který, jak si ukážeme, přítomen samozřejmě je, přehlušuje diskurz narativní, rafinovaněji konstruující seriálový svět jako svět skutečný.

U některých profesních seriálů se setkáváme s prostředím, které je televizním divákům dostatečně známé. Anna Holubová, přezdíváná Anna Prodavačka, obsluhuje každodenní zákazníky pořizující si všednodenní potřeby – a podléhá tak konkrétní kritice. Na rozdíl od snad až příliš obyčejné ženy lékaři disponují symbolickým kapitálem, snad lépe řečeno společenským charizmatem. Nejen to: jsou nositeli expertního vědění, jež zastupují a reprodukují laikům v režimu pravdy. Každý lékařský ortel – protože diagnóza je současně už soudem – pronášený ať bonviván-

---

<sup>38</sup> „Náhodný“ průjezd syna primáře okolo nehody spíše než souhru okolností naznačuje jistou osudovou předurčenost lékařské profese: profesionálové jsou ve správný čas na správném místě.

ským doktorem Štrosmajerem či saniťákem Romanem Jáchymem, představuje překrytí výroku a nezpochybnitelné skutečnosti. Diagnóza je aktem performativním, realitu mění, letory a neduhy uzdravuje.

Pokud sdělení pronášena primářem Sovou a jeho kolektivem proměňují žitý svět, lékařská praxe pak rekonstruuje samotného člověka. „Chirurgie má tu nádhernou vlastnost, že lidské tělo nejen léčí, ale zgruntu mění. Nelítostně a jednou provždy. A v tom je její nebezpečí a krása,“<sup>39</sup> telefonuje Sova starší příbuznému, který se rozhodl pro kariéru internisty. Preference chirurgie, respektive oboru ortopedie, se prolíná epizodami *Nemocnice* a reprezentuje ji snad nikoliv jako jedinou možnou sféru lékařské práce, nýbrž tu nejužitečnější.<sup>40</sup> Etymologie pojmu ortopedie – přestože jsme si vědomi, že osvětlení původu slova se nerovná postihnutí jeho finálního významu – je do značné míry symptomatická: řecké *ortho* lze přeložit jako „přímý“, lépe snad „správný“, a *paideia* neznamená jen specifičtější slovní spojení „výchova dítěte“, nýbrž i vzdělávání vůbec. Péči o pohybové ústrojí můžeme chápat ve smyslu řemeslné práce, kdy trénování profesionálové přistupují k hrubé, fyzické námaze, jež i vystudovaným, leč nezkušeným kolegům přináší tělesné vyčerpání – „na začátku nás háky ničily všechny,“<sup>41</sup> utěšuje doktor Řehoř mladou kolegyni Čeňkovou, která takřka zkolabovala při své první asistenci operatérům. Ortopedie po svých učednících vyžaduje zvládnutí teoretických znalostí i praktických výstupů, bez jejichž osvojení se žádný adept „královný“ medicíny nesmí zvat dobrým a prospěšným lékařem. Již zmiňované přehlížení internistů vychází z role chirurga jako autora proměny lidského těla, není pouhým diagnostikem popisujícím, pasivním.

---

<sup>39</sup> *Nemocnice na kraji města*, epizoda 1, Výročí, režie J. Dudek. 1978, 47:05.

<sup>40</sup> „Víš, jak se pozná na chodbě chirurg od internisty?“ ptá se Sova mladší svého švagra. „Chirurg jde prostředkem, internista při zdi.“ Tamtéž, 05:50.

<sup>41</sup> *Nemocnice na kraji města*, epizoda 2, Strach, režie J. Dudek. 1978, 11:50.

Ačkoliv povaha ortopedie nepochybně celostně zasahuje do psychických a fyzických dispozic lékařů a podněcuje je k sebe-reflexi svých schopností, kýžený dopad činů pociťují samozřejmě primárně pacienti ocitající se v úloze diváků, kteří si nenárokují aktivní účast na rekonstrukci svého těla. Kruciólní zásahy vrtáků a palic – připomínající nástroje kovářů a tesařů – implantují do deformované tělesné schránky cizorodá tělesa „zgruntu měnicí“. Ovšem cizorodost se v našem případě nepřekrývá s parazitismem, který svého hostitele požírání a systematicky likviduje. Normalizační sedmdesátá léta jsou stále vzdálena představě přestavby lidského těla jako jevu přinášejícího s sebou kromě okamžité úlevy i netušené dispozice k bujení parazitů přebírajících nad infikovaným organismem nadvládu.<sup>42</sup> Provedené kloubní operace proto netematizují potenci jiného nahradit původní a původní vylepšit. V některých případech není ani možné kopírovat stav před úrazem. Přemysl Rezek, novoborská hokejová legenda, který havaruje několik hodin poté, co vstřelil v reprezentaci branky Švédům, touží od prvního okamžiku hospitalizace po návratu k životnímu stylu sportovní celebrity. Ale první diagnózy jeho pohybového aparátu podávají lékařům obraz destrukce (profesionálové jsou dobří interpreti). Tématem jejich odborné diskuze není hypotéza úplného uzdravení, ale volba z alternativních postupů léčby, které vedou ke stejnému výsledku: ne-původnímu stavu. Sádra, nebo operace Rezkova lokte je opozice z dlouhodobého hlediska nesmyslná. Větším problémem se stává prozrazení diagnózy pacientovi, jedná se o hrubé porušení kázně a možný důvod k výpovědi, respektive přeložení na marginální bezkontaktní a ne-praktické působiště.

---

<sup>42</sup> Ovšem v západní, zejména hollywoodské filmové produkci, jde o fenomén reflektovaný: od okouzlení pluralitou civilizačních projevů (*Star Trek, The Original Series*, od 1966) se přesouváme k potenciální nákaze, kterou přináší nezodpovědné zacházení s nám neznámými objekty. V trilogii *Star Wars* (režie G. Lucas, 1977–1983) je charakter antihrdiny spouštěčován technickou modifikací, ve filmu *Větralec* (*Alien*, režie R. Scott, 1979) se cizopasník hostí na lidském těle, aby ho využil a přesunul se dál.

„Víte, co se dělá takovým doktorům, kteří maří práci svých kolegů? Naznačí se jim jednoznačným způsobem, aby z oddělení odešli,“<sup>43</sup> kárá primář Sova doktorku Čeňkovou, která snad z dobré vůle, z primářova hlediska z mladické nerozvážnosti, prozradí Rezkovi neblahé vyhlídky jeho rekonvalescence. Dotýkáme se klíčového problému, jež lékařská etika diskutuje dlouhodobě a s nejasným závěrem – koncept altruistické lži (v angličtině se používá symptomatičké slovní spojení *white lie*, jež odkazuje na typickou barvu lékařského oblečení) má v našem seriálu přednost před neomezenou upřímností. Odhaluje se úskalí performativního aktu vyslovení diagnózy, jež má potenciál měnit samotnou tělesnou strukturu – a měl by být svěřen pouze zodpovědným osobám, pravým profesionálům.

Přestože je řemeslný rozměr ortopedie ve světě *Nemocnice* silně akcentován, paradoxně se s tímto aspektem – explicitně zobrazeným – setkáváme jen velmi zřídka. Samozřejmě musíme přihlídnout k logice výstavby děje, v němž by zahlcení plejádou pacientů vyprávění produktivně neposouvalo, nicméně na nezobrazování invazivních zákroků lze pohlížet i směrem reference k politicko-společenskému ovzduší. Pregnantně zobrazované „radikální řezy“ jsou pouze dva: u hokejisty Rezka a „partáka“ Pěnkavy, který jako montér zaplatí daň své nebezpečné i prospěšné práci. Větší důraz se klade na následnou rehabilitaci, jež je minimálně stejně důležitá jako práce se skalpelem. Nakonec i výše zmíněná diskuze postupu Rezkovy léčby – operace, nebo sádra – se ukáže jako téma marginálnější než neetické prozrazení jeho pooperačního stavu.

Šetří-li se v univerzu *Nemocnice* „radikálními řezy“ – primář Sova tvrdí, že se „do pacientů mají strkat kusy drátů a železa, jen když je to bezpodmínečně nutné“<sup>44</sup> – není překvapením, že fiktivní svět televizního seriálu koresponduje se žitým světem

<sup>43</sup> *Nemocnice na kraji města*, epizoda 6, Únos, režie J. Dudek. 1978, 26:50.

<sup>44</sup> *Nemocnice na kraji města*, epizoda 3, Spor, režie J. Dudek. 1978, 11:24.

diváků. Chirurgická operace se neredukuje na pouhý zákrok, ale funguje v kontinuitě – nutně jí předchází příčina a je následována rehabilitací. Použijeme-li metafory lékařského jazyka – podobně jako to dělalo *Poučení* – „úrazem pohybového aparátu“ bylo Pražské jaro roku 1968, které muselo být „radikálním řezem“, řešením, jež se nevyhýbá ani hrubším metodám, fixováno. A finálním vyústěním, bez něhož by sebelepší předchozí péče byla marná, je pooperační rehabilitace, chceme-li normalizace. *Orthopaidea* jako „správná výchova“ musí nejdříve tělo fyzicky rekonstruovat, aby ho posléze mohla kultivovat. Primář Sova, který byl zastánce „měkké“ linie Rezkovy léčby – sádry – se z pooperačních rentgenových snímků dozví, že jeho volba nebyla úspěšná a přistupuje k řešení radikálnímu – operaci a zavedení drátů do lokte. V některých případech prostě „zasádrování“ problému nestačí a je nutné zasáhnout razantně, nelítostně. A úspěšně.

## 2.4. Nebýt vně

„Odpovědnost každého vůči kolektivu a odpovědnost kolektivu za každého pracovníka tvoří neodmyslitelný rys našeho způsobu života,“<sup>45</sup> prohlásil v roce 1971 na XXIV. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu Leonid Brežněv. Důraz na kolektivitu a beztržnost je samozřejmě stěžejním rysem marx-leninské teorie: ta „týmovost“ vymezuje vůči opozičnímu individualismu, toliko imperialistické deformaci. Zdá se, že Brežněv se ve svém proslovu inspiroval okřídleným mušketýrským mottem „jeden za všechny, všichni za jednoho“, a pokud bychom přihlédli ke kolektivistickým reprezentacím padesátých let, mohli bychom tento „diskurz války“ přijmout – a nemusí jít nutně jen o explicitní zobrazení „válečných štváčů“, ale i o paradoxní opis zemědělského traktoru

---

<sup>45</sup> Jan HARTL. K otázkám kolektivismu dělnické třídy. *Sociologický časopis*. 1983, roč. 19, č. 1, s. 84.