



Traumatické komedie: Politika paměti v českém filmu¹

Traumatic Comedies: The Politics of Memory in Czech Cinema

Radim Hladík

ABSTRACT For a long time, culture has been a neglected dimension in the studies of post-socialism. Following Kennedy's pioneering analysis of post-communist cultural formations, the article elaborates on the difference between transition culture and intellectual cultural formation in Czechoslovakia and the Czech Republic, respectively. These concepts are transposed on the plane of collective memory. Transition culture is associated with the administration of justice and the forgetting of the past which this implies. In contrast, intellectual formation is identified as a carrier group in the construction of cultural trauma. Czech national cinema is a privileged forum for such an endeavour. The trauma process is explored in a case study of four Czech bitter comedies made after 1989 with story-lines set in the so-called Normalization era, the last decades of the state-socialist regime. The analysis uses Fredric Jameson's appropriation of the method of semiotic reduction and attempts to map out the core political oppositions in the space of a semiotic rectangle. Despite being in the genre of comedy, the filmic narratives produce a complex view of the state-socialist past in political terms. However, the narratives accentuate especially the moral background of the opposition between communism and anti-communism. A utopian solution to this contrariety is denied, while the issues of action in the condition of powerlessness and responsibility to family assume primacy. It is argued that the presence of such types of commemoration in the plurality of public memory has in fact been important for achieving the goals of transition by expressing concerns over collective memory that are not addressed in the official discourse of the state.

KEYWORDS cinema, comedy, Czech, memory, post-communism, post-socialism, trauma

Při pozdním příchodu do ztemnělého sálu kina nebývá pro diváka snadné najít lístkem určené místo. Nicméně je to stále snazší úkol než najít v kině místo post-socialistické paměti. V tomto článku se pokusíme alespoň trochu si posvítit na cestu, kterou by se takové hledání v post-socialistickém prostoru mohlo ubírat. Snad se tak podaří přispět k začínajícímu trendu, který zpětně problematizuje politologické a ekonomické výklady post-socialistické tran-zice tím, že klade důraz na kulturní dimenze tohoto procesu.² Lokalizování filmu jako místa

Sociální studia. Fakulta sociálních studií Masarykovy univerzity, 1/2010. S. 9–26. ISSN 1214-813X.

¹ Tato stať vznikla v rámci projektu GA UK č. 104409, „Reprezentace ‚komunismu‘ v české post-komunistické kinematografii“.

² Biografická a ideologická zainteresovanost mnoha českých vědců na způsobech reprezen-tace a interpretace státně-socialistické minulosti mě vedla k rozhodnutí pracovat především se

paměti předpokládá v úvodu objasnit roli kolektivní paměti a zapominání ve společnosti, která prodělala v roce 1989 zásadní společenskou změnu. Snaha re-konstituovat národní identitu se stává příležitostí ke střetu o politickou a diskurzivní moc, v němž se ústřední otázkou stává, jakým způsobem bude státně-socialistická minulost skloubena s tržně-kapitalistickou přítomností. Na základě teorie kulturních formací se pokusíme popsat dva hlavní způsoby formování post-socialistické kolektivní paměti. Oproti projektu tranzice, jenž administrativním spravedlnosti usiluje o překonání minulosti, intelektuální kulturní formace klade důraz na připomínání nedávné minulosti, již konstruuje jako kulturní trauma. Tento proces se pokusíme objasnit na příkladě reprezentace normalizace v žánru českých celovečerních hraných komedií. Analýza těchto filmů odhaluje komplexní významovou strukturu, která se aktualizuje způsobem, jenž oproti jasnému politickému stanovisku staví antiutopickou skepsi spojenou s obtížností morální volby v podmínkách bezmocnosti a odpovědnosti vůči instituci rodiny. Přestože žánr hořkých komedií mnoho (nejen filmových) kritiků odmítá jako nedůstojnou reprezentaci státně-socialistické minulosti, zde je prezentován jako významný komponent kolektivní paměti. Bez plurality jejích forem ve veřejném prostoru by přerod ve volný trh a politickou soutěž býval mohl ztroskotat uprostřed bojů o definici jednotné kolektivní paměti a národní identity.

Post-socialistická kultura

Podle některých teoretiků je kultura integrální součástí společenských procesů včetně ekonomických a jako taková má ve vztahu k nim nikoliv podružný, ale spolu-konstitutivní význam (Williams 2005: 31–45). V úsilí o zmapování kulturních procesů aktivních v post-socialistických společnostech představuje dosud nejambicióznější projekt Kennedyho dílo (2002) o postkomunistických³ kulturních formacích. Kennedy kritizuje tranzitologii za tacitní afirmaci projektu liberalismu, a v důsledku toho i za odhlížení od alternativ postkomunistického vývoje. Podle Kennedyho hlavním omezením dosavadního bádání v postkomunistickém prostoru bylo akceptování „metanarativ[ů] tranzice: že problémem je vyřešit, jak lze vybudovat kapitalismus a/nebo demokracii“ (Kennedy 2002: 22). Na jiném místě Kennedy spolu s Galtzovou formulovali jiný program výzkumu, jenž zdůrazňuje kulturní dimenzi post-

zahraniční literaturou. Tuto metodologickou volbu chápou jako jednu z možných reakcí na doporučení, jež v jiném kontextu dal Pierre Bourdieu: „Sociolog, který se rozhodne studovat svůj vlastní svět v jeho nejbližších a nejdůvěrněji známých aspektech, by neměl, jak by to učinil etnolog, domestikovat exotické, nýbrž, mohl-li si dovolit ten výraz, exotifikovat domácí prostřednictvím přerušení svého původního vztahu intimity se způsoby života a myšlení, jež pro něj zůstávají neprůhledné právě proto, že mu jsou příliš dobře známy.“ (Bourdieu 1988: xi).

³ Terminologie není ustálená. Pokud píšou ze sociálně-vědního hlediska, volím označení „post-socialismus“, které se mi jeví jako vhodnější vzhledem k sebeidentifikaci minulého režimu a k usnadnění odkazu na pojem „státního socialismu“. Pokud se věnuji laickému chápání, hovořím v souladu s českým územ o „komunismu“ a „postkomunismu“. Rovněž při parafrázi se snažím respektovat terminologickou preferenci citovaných autorů.

komunismu:⁴ „Chtěli bychom zde pouze navrhnout, že na poli východoevropských studií může být ještě důležitější než jinde, aby došlo k dialogu mezi přístupy ukotvenými v realitě třídy a výroby, a těmi, jež zdůrazňují diskurz, ideologii a identitu v konstituování této reality“ (Kennedy a Galtz 1996: 455).

Aby mohl poskytnout komplexnější pohled na aktéry post-socialistické společnosti, pracuje Kennedy s konceptem „kulturních formací“. Tento termín si adaptoval z práce Raymonda Williamse a označuje jím vlivné, avšak neinstitucionalizované hnutí a tendence v kultuře, které jsou pro postkomunistickou společnost charakteristické (Kennedy 2002: 14). Jako dominantní formaci identifikuje v postkomunistické společnosti „kulturu tranzice“, která se orientuje na institucionální přerod a přechod k volnému trhu. Kultura tranzice ve většině zemí střední Evropy zvítězila jako formativní prvek post-socialistické politiky. Její vítězství však nebylo tak samozřejmé, jak by se mohlo zdát *ex post*.

V bodu zlomu mezi dvěma politickými režimy se nová kultura tranzice střetávala s jinými aktéry, především s intelektuální kulturní formací, jejíž legitimita vycházela z disidentské tradice a jež akcentovala vybudování občanské společnosti namísto priority přisuzované vzniku tržních institucí. Ve střední a východní Evropě si intelektuálové dlouho udržovali zvláštní status, který svou reprezentativností ve vztahu k národní komunitě překračoval klasické pojetí veřejných intelektuálů – právě tuto specifčnost se snaží zachytit pojem „intelligence“ jako společenské vrstvy. Zkušenost se státním socialismem intelektuálům tento status uchovala, a podle Kennedyho ji dokonce posílila: „Intelektuálové a jejich kulturní produkty se mohly za komunistické vlády stát ještě konsekventnějšími, než byly v předkomunistických dobách“ (tamtéž: 58). V Československu se postavení intelektuálů jako mluvčích národa ve státně-socialistickém režimu samozřejmě posilovalo tradicí zakládajících národních mýtů od husitského hnutí přes národní obrození, v němž novináři a spisovatelé působili jako vůdčí síly protirakouské orientace. Tato reprezentativnost inteligence se úzce pojí s imaginací českého národa, jehož podstatný rys Ladislav Holý popisuje následovně: „Jedním z důležitých mýtů, které Češi vytvářejí, když vyprávějí své dějiny, je mýtus národa, jehož vůdčími osobnostmi vždy byli a jsou intelektuálové“ (Holý 1993: 210).

Česká post-socialistická společnost se však podle všeho od modelu intelektuály reprezentovaného národa odklání. Ve volbách do České národní rady v roce 1992 zvítězila Václavem Klausem vedená Občanská demokratická strana, zatímco Občanské hnutí, pohrobek intelektuálního proudu v Občanském fóru, nepřesáhlo 5% hranici hlasů potřebnou pro získání mandátů. Program občanské společnosti, „apolitické politiky“, snad i třetí cesty, selhal v souboji o voličskou přízeň s pragmatickým programem tranzice. I přes vážné – ovšem ve srovnání s jinými státy nikoliv katastrofální – problémy v druhé polovině 90. let minulého století úspěch kultury tranzice, s vybudováním tržní ekonomiky a pluralitního systému politických stran, mění dosavadní konstanty národní identity. Politický význam

⁴ Tento návrh byl vyřčen v kontextu diskuse nad marxistickými přístupy ke společenské změně roku 1989. Vedle tranzitologie se marxisticky inspirovaní vědci prosadili jako další významný proud v této oblasti bádání. Na rozdíl od tranzitologie si více všimají postavení pracujících a poukazují na ty skupiny obyvatel, jež byly nuceny nést náklady tranzice. Viz Kennedy (2002: 23) a Kennedy a Galtz (1996).

inteligence upadá a zároveň se proměňují ekonomické podmínky, které umožňovaly její reprodukci jako svébytné sociální skupiny (Roberts, Povall, Tholen 2004: 133). Intelektuální kulturní formaci zde tedy chápeme jako neinstitucionalizovaná kulturní hnutí, v nichž se mísí prvky rozpadající se inteligence s novou generací kulturních elit.

Připomínání/zapomínání státního socialismu

„Postkomunistická situace“, o níž Outhwaite a Ray (2005) hovoří jako o specifické charakteristice zemí, jež prošly společenskou změnou v sociálních a kulturních podmínkách modernity, nás nevyhnutelně konfrontuje s tématem kolektivní paměti: „Národ je mnemonickou komunitou, jejíž *raison d'être* se odvozuje jak od vzpomínání, tak od zapomínání, a to zejména tam, kde minulost představuje hrozbu jednotě národa“ (Outhwaite a Ray 2005: 179). Na první pohled se zdá, že post-socialistická politika paměti je nepřehledná, „není jasné, zda Češi chtějí bezprostřední minulost zapomenout, nebo si ji připomínat; někteří doufají v katarzi, jiní nevidí, co by z ní mohlo vzejít dobrého“ (Bryant 2000: 54). Listopad 1989 tedy představuje událost, která narušila koherenci národního narativu. Toto narušení může na národní komunitu působit traumaticky a stává se předmětem vyjednávání, jehož podstata spočívá ve střetu mezi nároky na jeho novou hegemonní artikulaci. Domnívám se, že otázka toho, kteří „Češi“ si chtějí minulost připomínat a kteří upřednostňují zapomínání, se vyjasňuje ve světle Kennedym identifikovaného konfliktu mezi post-socialistickými kulturními formacemi. Nesourodost politických programů dvou hlavních kulturních formací polistopadového vývoje se odráží v jejich vztahu ke kolektivní paměti. Obě tyto sociální skupiny⁵ lze v kontextu připomínání/zapomínání po vzoru teorie kulturního traumatu konceptualizovat jako nositele (*carrier groups*) paměti, jež se na základě odlišných materiálních a ideových zájmů pokoušejí překlenout mezeru mezi „událostí a její reprezentací“ (Alexander 2004: 11).

Politice tranzice se obecně spíše než snaha o připomínání minulosti přisuzuje úsilí zapomenout ji, či přesněji „zapomenout, ale neodpustit,“ jak popisuje převládající strategii paměti ve střední a východní Evropě Iwona Irwin-Zarecka (1994: 127). Ve snaze o vytvoření nových institucí, ale i nových přesvědčení a norem „má [tradice tranzice] sklon čerpat z kapitalistické zkušenosti napříč světem spíše než ze socialistické minulosti jakéhokoliv národa. Socialismus je něco, čemu je potřeba uniknout, co má být potlačeno, zničeno“ (Kennedy 2002: 13). Zapomínání zde odkazuje nikoliv na historickou (ne)znalost, nýbrž na vyloučení dané zkušenosti z konstrukce národní identity. Představuje onu zvláštní „nutnost „již dávno zapomenout“ na tragédie, které musí být člověku neustále připomínány“ (Anderson 2008: 215), jež podle Benedicta Andersona charakterizuje paměť národních komunit.

Podmínkou tohoto druhu zapomínání je vykonání spravedlnosti, jež následně umožňuje komunitě, aby se přes minulost přenesla. Českým specifikem jsou v tomto ohledu lustrační zákony, které vzešly právě z prostředí kulturní formace tranzice ovládající státní aparát.⁶

⁵ Jak upozornil Radim Marada (2007), vedle sociální příslušnosti hraje při konstruování traumatu důležitou roli i příslušnost generační.

⁶ O tom, že šlo v tomto případě skutečně o střet dvou rozdílných formací, viz Esbenshade (1995: 81, 93).

Tyto zákony, jež znemožnily bývalým elitám obsazovat důležité posty v novém režimu, měly za účel umožnit „proces separování viníků od nevinných“ (Bryant 2000: 43), a v důsledku toho tedy umožnit většině obyvatel „zapomenout“ na jejich *modus vivendi* v předchozím období. Podobně i restituční opatření a odškodnění představovaly úkony, jimiž se mělo obětem minulého režimu dostat spravedlnosti. Zároveň existuje retroaktivní možnost trestně stíhat jednotlivce za jejich činy během „období nesvobody“. V dilematu mezi spravedlností a pravdou (Minow 1999: 9) tyto legislativní, soudní a administrativní úkony upřednostňují spravedlnost a v tomto smyslu představují odklon od připomínání a příklon k zapominání, neboť jejich cílem je nastolit *status quo ante*, ať už materiálně (restituce), či morálně (trest). Procedurální ohledy navíc mohou zastínit substantivní hledání pravdy. Zajisté, zcela předvídatelně tyto akty spravedlnosti vyvolaly debatu o minulosti, neboť „každá sociální změna, každý nový zákon, každá vynucená úprava veřejných pravidel je k někomu nespravedlivá“ (Skhlar 1990: 120). Ovšem veřejná diskuse byla nezamýšleným důsledkem těchto aktů a zpravidla ji vyvolávali představitelé Komunistické strany Čech a Moravy, nikoliv ti, kdo dané zákony schvalovali. Ze strany státu však nedošlo k ustavení žádných „komisí pravdy“, jež se staly typickým znakem mimoevropských demokratizačních procesů a jejichž explicitním cílem je minulost připomínat.⁷

Metoda připomínání/zapominání českého post-socialistického státu připomíná spíše formu zapomnění, kterou Marc Augé nazývá „návratem“: „Její první ambicí je znovu najít ztracenou minulost při současném zapomenutí současnosti – a bezprostřední minulosti, s níž má sklon se mísit“ (Augé 2001: 76). Příkladem této formy zapomnění je instituce posednutí duchem:

„Ten, kdo byl posedlý, [...] musí tuto epizodu zapomenout, jakmile se skončila. Přítomnost druhého v něm, či sám onen druhý, se takto vymazává z jeho vědomí, avšak ti druzí, kteří jej obklopují, toho byli svědky a někdy i příjemci poselství, jež ovládající moc doručila skrze ústa posednutého. Pokud jde o samotného posedlého, ten se ‚vrací sám k sobě‘ nebo ‚znovu nalézá svou duchaplnost‘“ (tamtéž).

V této paralele národ zůstává poučen, zná „poselství“, ale zároveň vymýtil zlého ducha. Národní identita ze sebe samotné vymazává vzpomínku posednutí, které přišlo zvenčí. Po dlouhých čtyřiceti letech může být národ opět sám sebou. A lustrace slouží jako moderní rituál exorcismu.

Otázka pravdy byla českou politikou delegována z obětí na historiky, kteří působí v rámci či na okrajích státního aparátu. Úřad dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu, který byl založen v roce 1995, v současnosti funguje jako policejní útvar. Vzhledem k takovému institucionálnímu zakotvení lze tvrdit, že minulost je spíše vyšetřována, než zkoumána.

⁷ Nejznámější z těchto projektů je jihoafrická Komise pravdy a usmíření. Inspirovat se pro zkoumání post-socialismu jihoafrickou zkušeností post-apartheidu může být sice nečekané, nicméně podnětné setkání analogických perspektiv: „Jižní Afrika shrnuje množství dilemat, kterým čelí jak ty národní státy, jež se vzpamatovávají z dlouhých dob kolonizace, tak ty, jež se nedávno vynořily z dlouhého období totalitární vlády – situace střední i východní Evropy od pádu komunistických režimů“ (Coombes 2003: 6).

Významnou iniciativou na poli připomínání minulosti, kterou lze připsat kultuře tranzice, je založení Ústavu pro studium totalitních režimů. Přísně vzato však již nelze hovořit o paměti, ale o historiografii. Pochybnostem navíc mohou být vystaveny podmínky vědecké práce v organizaci, která má všechny nejzávažnější normativní výstupy potenciálního bádání obsaženy v preambuli zákona (Zákon č. 181/2007 Sb.), který ji zřizuje. Paul Ricoeur ve své důležité knize *Memory, History, Forgetting* (2004) upozorňuje na rizika, jež hrozí při překročení někdy těžko rozpoznatelné hranice mezi úlohami soudce a historika:⁸

„Soudce musí vynést rozsudek – to je funkce soudce. Soudci musí dospět k závěru. Musí rozhodovat. Musí postavit do příslušné vzdálenosti viníka a oběť v souladu s imperativně binární topologií. Toto všechno historikové nedělají, nemohou dělat, nechtějí dělat; a pokud by se o to pokusili a riskovali, že se ustanoví jediným tribunálem dějin, stalo by se tak za cenu přiznání vratkosti rozsudku, jehož stranickost, ba i bojovnost, je rozpoznána.“ (Ricoeur 2004: 320).

Intelektuální kulturní formace a trauma

Centralita paměti a vzpomínání v projektu post-socialistické společnosti z perspektivy intelektuální kulturní formace má kořeny v užívání paměti jako prostředku odporu proti minulému režimu: „Oslavování kontra-paměti a kontra-historie si žádá otázku, kdo dělá toto připomínání a přepisování historie. Odpovědí, zejména ve středo- východoevropském kontextu, je vždy inteligence.“ (Esbenshade 1995: 77). V dialektice připomínání/zapomínání se tedy intelektuální kulturní formace nachází na opačném pólu než kultura tranzice. Připomínání nedávné minulosti zde však získává specifickou formu traumatizace. Důležité je uvědomit si, že traumatická forma paměti nevyplývá z minulosti jako takové: „Události nejsou inherentně traumatické. Trauma představuje sociálně mediovaný atribut.“ (Alexander 2004: 8). A post-socialistické intelektuální kruhy jsou typickým agentem tohoto druhu sociální mediace: „Přijetí viny – národní i osobní – a lítost nad ní představuje charakteristiku narativů inteligence; u jiných sociálních vrstev je nepravděpodobné, že budou reprezentovány v takto konfesijním narativu“ (Esbenshade 1995: 78; viz také Eyerman 2001: 3–4).

Analýzou potřeby českých intelektuálů připomínat minulost se podrobněji zabýval Gil Eyal (2004); tuto potřebu konceptualizoval jako vůli k paměti traumatu. Trauma morální spoluviny jako mnemonickou substanci kolektivní paměti českých intelektuálů Eyal odlišuje od slovenské kolektivní paměti, jejíž substancí je kontinuita národní existence a odvíjí se od národního étosu prací slovenských historiků posledních třiceti let. Ponechme stranou komparativní, česko-slovenský aspekt Eyalova článku a všimněme si pro naše účely pouze toho, jak popisuje post-socialistickou paměť českých intelektuálů. Vedle mnemonické substance Eyal staví ještě tři další rozměry vůle k paměti: příkaz pamatovat si, mnemonickou operaci a cíl paměti. Současný, post-socialistický příkaz pamatovat si má podle něj kořeny v politice českého disentu: „[Vůle k paměti] měla původ v boji disidentů za opětovné nabytí historie a paměti jako aktu odporu vůči komunistické moci, již líčili jako moc k vymazání a zapomnění“ (tamtéž: 19). Zcela tedy souhlasí s výše uvedenými premisami. Cílem vůle

⁸ S ohledem na intelektuální projekt občanské společnosti stojí za to povšimnout si, že podle Ricoeura je třetí stranou mezi historikem a soudcem občan.

k paměti je pak překonání traumatu díky tomu, „že paměť ochraňuje a léčí, že otázkou paměti není spravedlnost *per se*, nýbrž bezpečí, blahobyt a normálnost společnosti“ (tamtéž: 27). Konečně operace, kterou má paměť vykonávat se svou substancí, aby splnila příkaz a dosáhla cíle, spočívá v praktikách „zpovídání se“ a „svědectví“.

Eyal, aniž by konzultoval výše uvedenou Kennedyho analýzu plurality politicko-kulturních aktérů post-socialismu, dochází k závěrům, jež jsou z hlediska kolektivní paměti zcela kongruentní s teorií dvou ústředních kulturních formací. Vedle vůle k paměti traumatu totiž ještě nachází program strategického zapomínání, jež je důsledkem proměny mnemonické substance a operace paměti: „Vypořádání účtů pomocí restitucí, perzekucí a lustrací na společnost působí také symbolicky, vysílá jasné poselství [...] obětování ‚obětního beránka‘ za hříchy společnosti, [...] čímž] dovoluje většině občanů hodit minulost za sebe“ (tamtéž: 24). Nositele tohoto typu paměti, jež představuje zároveň zapomnění, Eyal spojuje především s „Václavem Klausem a jeho okruhem technokratů a taktéž s některými z ‚konzervativních‘ disidentů s ním spojených“ (tamtéž: 25), tedy s ekvivalentem Kennedyho kulturní formace tranzice. Vykonání spravedlnosti umožňuje nezabývat se nadále minulostí. S tím samozřejmě kontrastuje program překonání traumatu spoluviny, který intelektuály vede k neustálému připomínání minulosti, v níž nenacházejí jednoznačnou dělicí čáru mezi pachateli a oběťmi.

Hořké komedie o normalizaci

Na zbývajícím prostoru se pokusíme ilustrovat, jak může „sociálně mediovaná“ traumatizace minulosti konkrétně probíhat na příkladě reprezentace minulosti v národní kinematografii. Kulturní formace intelektuálů je na kinematografický aparát úzce napojena, jak se nedávno ukázalo například v medializovaném sporu o způsobu financování české kinematografie v roce 2006, kdy prezident Václav Klaus podpořil větší podřízení filmové tvorby tržním mechanismům. Většina odborné filmové veřejnosti, umělců, kritiků a intelektuálů, mu tehdy oponovala argumentem, že česká kinematografie plní funkce nad rámec pouhého podnikání a reprezentuje národní kulturu. V malém měřítku se tak manifestoval přezívaný antagonismus mezi intelektuální formací a kulturou tranzice. Z hlediska sporu o kolektivní paměť je pak důležité, že „vizuální média jsou hlavním přenašečem veřejné historie v naší kultuře“ (Rosenstone 2006: 12).

Předmětem analýzy bude minikorpus čtyř hořkých komedií o době normalizace. Vzhledem k cíli analýzy, jímž je demonstrovat traumatizující praktiky reprezentace státně-socialistické minulosti, se volba komedií jeví jako kontrainuitivní. Žánr komedie je však pro českou kinematografii připomínající nedávnou minulost naprosto zásadní. Petra Dominková upozornila, že ze dvou desítek celovečerních hraných filmů vytvořených po roce 1989, jejichž děj se odehrává během státně-socialistické minulosti Československa, byly pěti divácky nejúspěšnějšími komedie (Dominková 2008: 218). Převaha komedií je ještě markantnější, pokud se jedná o dobu normalizace. Jako poslední fáze státního socialismu je přitom normalizace klíčovým obdobím pro kolektivní paměť. Následující čtyři hořké komedie o normalizaci byly zvoleny jako divácky nejúspěšnější díla v rámci zde použitého žánrového a tematického vymezení:

- Díky za každé nové ráno (Milan Šteindler, ČR, 1994),
- Kolja (Jan Svěrák, ČR/Velká Británie/Francie, 1996),
- Báječná léta pod psa (Petr Nikolaev, ČR, 1997),
- Pupendo (Jan Hřebejk, ČR, 2003).

Kromě vysoké návštěvnosti všechny čtyři komedie měly úspěch i v podobě řady filmových cen, diváckých i kritických. Nejznámější z nich je Svěrákův film *Kolja*, který během standardního promítání zhlédlo v kinech téměř 1 350 000 diváků a získal i prestižní cenu Oscar americké Akademie filmového umění za nejlepší neanglicky mluvený film. Narativy obsažené v těchto filmech tedy razantně vstupují do celkového diskurzu, jenž formuje veřejnou kolektivní paměť. Dohromady vytvářejí to, co Robert A. Rosenstone nazývá „klastrem“: „Filmy, které se potýkají [...] s významnými historickými otázkami, [...] mají sklon objevovat se v klastrech. Zdá se, že takové klastry se objevují, když národy procházejí nějakým druhem kulturního nebo politického napětí, změnou nebo sociálním otřesením“ (Rosenstone 2003: 20). Ačkoliv lze spolu s tvrzením o popularitě těchto filmů doufat, že čtenáři budou znát aspoň některé z nich, je pro potřeby expozice přece jen vhodné uvést aspoň minimalistickou synopsi.

Díky za každé nové ráno je příběhem Olgy, dívky, jež dospívá v normalizační éře a snaží se stát spisovatelkou. Probíhající politické procesy se občas kříží s jejími touhami – najít lásku a své místo v široké rodině. *Kolja* vypráví o starém mládenci a hudebníkovi Loukovi, jenž přišel kvůli politické malichernosti o místo ve filharmonii. Poté, co Ruska, s níž se pro peníze naoko oženil, emigruje, skončí mu v opatrovnictví její malý syn, Kolja. Mezi oběma se vyvine silné pouto a před nutností vydat Kolju do dětského domova Louku zachrání samotová revoluce. V *Báječných letech pod psa* se musí mladý reformní ekonom Vítek po roce 1968 spolu s rodinou odstěhovat z Prahy na venkov na méně exponované místo. Naučí se dělat kompromisy, jež jeho rodině zajistí lepší život, ale po policejním vyšetřování jeho návštěvy u jednoho disidenta se psychicky zhroutí. Jeho syn Kvido a manželka se mu snaží pomoci, ale paranoii ho zbaví až příchod revoluce. Konečně i v *Pupendu* musí talentovaný sochař, Mára, zbavený pro politickou nespolehlivost možnosti vystavovat svá díla, také zajistit živobytí své rodině. Nakonec souhlasí s vytvořením prorežimní sochy, avšak jeho šance na návrat k tvorbě se málem zhroutí, když je v českém vysílání Hlasu Ameriky označen jako disidentský sochař. Nicméně po návštěvě bohaté česko-německé kurátorky Königové mu úřady s vidinou přílivu peněz dovolí opět volně tvořit.

V tomto článku se zaměříme pouze na jeden aspekt uvedených komedií, jenž je ovšem ústřední vzhledem k naší problematice kolektivní paměti. Jsou-li tyto filmy místem paměti (Nora 1998) normalizace, jakým způsobem ji připomínají? Konkrétněji, jaké významy této minulosti připisují? Vyjadřují vůli k paměti traumatu? Krátce řečeno, co byl „komunismus“ podle těchto filmů? Slovo „komunismus“ se v běžné řeči používá jako označení doby minulého režimu, je to ovšem označení navýsost otevřené ideologickému formování. Má odkazovat k vládě Komunistické strany Československa? Zahrnuje celou historii dělnického hnutí proti kapitalismu? V případě takových multivalenčních označujících (signifikantů) velmi záleží na tom, jak je jejich význam zasazen v rámci textu.

Fixací významu v „prostorových“ vztazích se v sémiotice zabývá paradigmatická analýza. Základním vztahem v paradigmatické analýze je binární opozice dvou významových prvků. Zde se ale pokusíme odhalit komplexnější významovou strukturu, jak to umožňuje koncept sémiotického čtverce založený na teorii strukturální sémantiky Algirdas Greimase (1970). Namísto jednoduché binární opozice sémiotický čtverec kombinuje dva páry binárních opozic a jednotlivé sémy uvádí do dalších vztahů: kontrénní (horizontální linie; binární opozice), kontradiktorní (diagonální linie; prostá negace) a komplementární (vertikální linie; vztah implikace). Greimasova sémiologie se odklonila od tradiční literární kritiky, jež se věnuje převážně tématu a postavám, a pokouší se namísto toho identifikovat strukturu, která tyto povrchové jevy generuje. Z tohoto pohledu jsou aktéři pouze manifestací skutečných „aktantů“. Jedna postava tak například může v různých fázích vyprávění reprezentovat různé aktanty; naopak jeden aktant se může projevat v několika různých figurách.

Přednosti tohoto modelu zdůrazňuje Fredric Jameson, v jehož pojetí však takový model neslouží primárně identifikaci statických, hlubinných sémantických struktur, nýbrž se uplatňuje dynamicky a všímá si toho, jak postupující narativ generuje jednotlivé významy a jejich vztahy a jak jim v textu přiřazuje různou váhu. Jamesonova reformulace původního strukturálně-sémantického konceptu zde bude sloužit zároveň jako metodologické vodítko. Sémiotický čtverec přestává být striktně sémantickým nástrojem a vstupuje na pole ideologické pragmatiky: „Takové schéma nejenže artikuluje generování postav, v té míře jak reprezentuje protiklad, jenž má být ‚vyřešen‘, nebo antinomii, jež má být zahlazena nebo překonána; svědčí také o ideologické službě, kterou produkce tohoto narativu v důsledku hodlá vykonat“ (Jameson 1982: 256). Původní schéma sloužilo především jako nástroj narativní analýzy, nicméně spolu s tím, jak se naratologii dařilo odhalovat narativní strukturu myšlení, se jeho pojetí postupně stávalo kognitivním. Podle Jamesona je ovšem zapotřebí vnímat obě tyto dimenze současně, tzn. uchopit je dialekticky (Jameson 2008: 521). Mapování významů pomocí sémiotického čtverce pak odkazuje především k jejich ideologické zakotvenosti. Při aplikaci tohoto nástroje Jameson zdůrazňuje tři analytické kroky. Nejdříve je nutné „inaugurační“ rozhodnutí o binární opozici, jež má být rozšířena, a o pořadí prvků v ní. Poté, i v okamžiku, kdy je mapování dokončeno, každý bod musí být chápán jako polysémnní a potenciálně vedoucí k překódování celé struktury. Během celé analýzy tedy badatel musí zůstat v úzkém kontaktu s textem. Konečně zvláštní pozornost musí být věnována čtvrtému bodu, jenž vyžaduje nejvíce intuice (tamtéž: 526–527). Posledním Jamesonovým doporučením je tak zahrnout mezi počáteční seznam prvků, jejichž vzájemné vztahy se pokoušíme mapovat, všechny detaily, marginální postavy, apod., neboť se mohou ukázat jako rozhodující pro identifikaci chybějících pozic ve schématu.

Politické významy

První krok analýzy pomocí sémiotického čtverce, tedy postulování základní binární opozice, v našem případě vyžaduje nalezení označení v konkrétním vztahu ke „komunismu“. V mnoha textech by se tato opozice vyskytovala v podobě komunismus–kapitalismus. Nicméně jamesonovská metoda vyžaduje, aby analýza byla imanentní textu. Reprezentace kapitalistického Západu v daných čtyřech filmech prokazuje, že tyto filmy kapitalismus jako

jasný protiklad ke komunismu nestavějí. Ve všech filmech sice shodně existují více či méně explicitní náznaky, že Západ je společností hojnosti: Loukův bratr si na Západě otevřel prosperující ordinaci; pro Vítka cestování na Západ znamená odměnu, kterou si musel vysloužit angažovaností; Olga se toužebně dívá na obchody zaplněné kvalitním zbožím; a Königová disponuje bohatstvím, které vyvolává respekt i u prokomunistického funkcionáře. Avšak v *Díky za každé nové ráno* se emigrantka, již přijela Olga navštívit, stydí za své chudé přátele z Východního bloku. Přestože má luxusní a prostorný byt, nechává je bydlet v nezařízeném a malém pokojíku. V *Koljovi* zase bratrova prosperita nijak neulehčuje situaci Louky, který se topí v dluhách. Bohatství Königové v *Pupendu* vzbuzuje obdiv, ale politicky netaktní vysílání zahraničního rozhlasu způsobuje hlavním postavám problémy. Vítkova chvilková posedlost luxusem málem přivede rodinu k rozpadu. Kapitalismus je tak napříč klastrem vnímán jako systém, který upřednostňuje peněžní hodnoty před rodinnými; v tomto smyslu se řadí po bok „komunismu“, jenž pro rodinu znamená rovněž nebezpečí. Základní opozici ke komunismu tedy představuje vágní antikomunismus, který má jen minimální pozitivní obsah. Zahrnuje v sobě různorodé motivace propojené právě a jenom odporem proti „komunismu“. Tento antikomunismus nelze automaticky ztotožňovat se současnou antikomunistickou ideologií, která má mnohem výrazněji pozitivní, prokapitalistický obsah.

Aktéři, kteří by ztělesňovali aktantovou roli „komunismu“, jsou však ve všech čtyřech komediích těžko identifikovatelní. Nejčastěji se v této pozici objevuje postava Šperka, Vítkova vedoucího, v *Báječných letech pod psa*. V *Koljovi* je to pak především přesvědčený a agresivní příslušník Státní bezpečnosti. *Pupendo* pracuje s postavou funkcionáře uměleckého svazu, který má moc rozhodovat o Márově kariéře. Ovšem v jednom okamžiku ho divák vidí přijímat instrukce po telefonu – a tento okamžik dokládající zachycení postavy v neviditelné hierarchii je pro dané filmy typický. Častým atributem „komunismu“ jsou státní znaky minulého režimu, což dále posiluje impersonální charakter „komunismu“. Antikomunismus ve smyslu odmítání „komunismu“ bývá pak obsazován především vedlejšími postavami. Zcela zřetelné je to ve filmu *Kolja*, kde Louka jako hlavní protagonistu nesdílí nesmiřitelnost postoje, který vůči režimu zaujímá jeho matka. Podobně ani Olga není natolik vyhraněná jako její otec či kamarádka Lenka, jež se stala chartistkou. Postava Vítka v *Báječných letech pod psa* tento pól reprezentuje jen v první části filmu. Teprve až s chronologicky posledním filmem a postavou Máry se antikomunismus začíná prolínat s hlavním hrdinou.

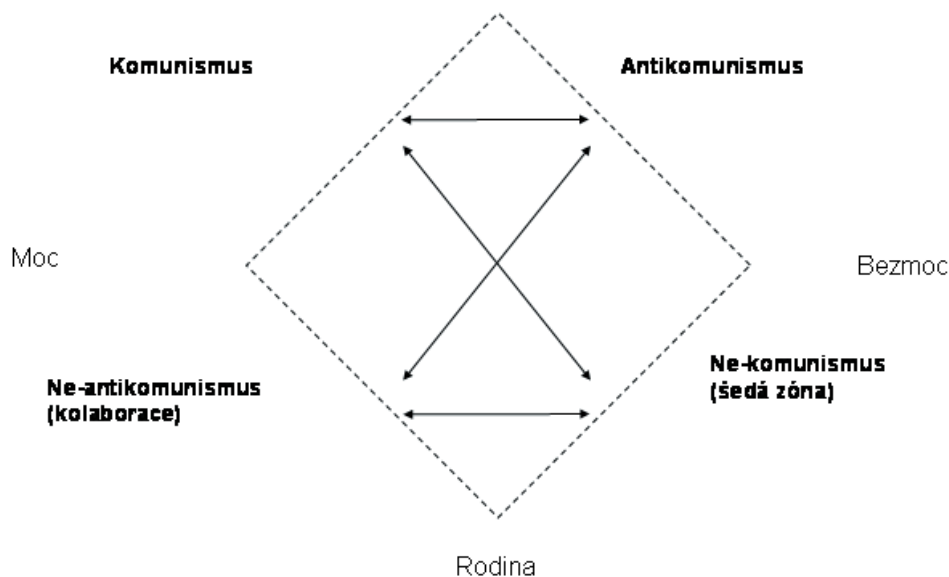
Schéma se začíná komplikovat v okamžiku, kdy do něj vložíme další dva prvky, jež zaujímají vůči prvním dvěma pozici kontradikce – ne-komunismus a ne-antikomunismus. Kontradikce sama o sobě představuje snadnou operaci, ale obtížné bývá obsadit ji významovými prvky a přeložit ji do pozitivních termínů. Navíc kontradiktorní prvky musí zůstat funkční i v komplementárních vztazích. Ne-komunismus je tedy kontradikcí „komunismu“ a zároveň komplementární k antikomunismu, který musí implikovat, ale zároveň přesahovat. Můžeme ho tedy přejmenovat v pozitivních termínech na pasivní odpor, jenž nevystupuje explicitně proti „komunismu“, zároveň se však snaží jej nepodporovat, a přitom z něj antikomunismus může vyrůstat. Pasivní odpor tvoří jakési pozadí, na kterém se mohou profilovat ostřeji vyhraněné postoje. Působí zde především postavy žen (*Kolja*, *Báječná léta pod psa*), a dospívajících dětí (*Pupendo*). Pokud jsou konfrontovány s režimem, není to v důsledku vlastní aktivity, nýbrž kvůli činům spřízněných postav, například když matka Olgy musí

jednat s policisty. Podobnou pozici zastávají i postavy žen hlavních hrdinů – Klára v *Koljovi*, Vítková (ale i syn Kvido) v *Báječných letech pod psa*. Teprve po objasnění tohoto významového pólu se začíná vyjasňovat i čtvrtý termín, který je vzhledem ke třetímu v binární opozici. Postavy asociované s ne-antikomunismem musejí mít opačnou funkci než je vytváření prostoru důvěry a podpory antikomunistům. Jako pozitivní obsah ne-antikomunismu se tedy jeví kolaborace. Ta však musí zároveň být odlišena od „komunismu“. Toho filmy zpravidla dosahují reprezentací distance od „komunistického“ přesvědčení, kdy postavy nějakým způsobem verbalizují nesoulad mezi vlastním přesvědčením a společenskou či politickou rolí, kterou v diegezi zastávají. Tak například sociální pracovnice Zubatá, která má za úkol odebrat Kolju z Loukova opatrovnictví, v jednu chvíli reaguje na jeho pokus zrušit jeho žádost o Koljovo přemístění: „Věc se má tak, [...] o dítě jeví zájem sovětské velvyslanectví, tyhle věci oni si hlídají, [...] všechno půjde tak trochu mimo nás.“ V *Báječných letech pod psa* zase Vítkův tchán, který je jinak prominentní člen strany, v rodinném kruhu otevřeně radí Vítkovi, jak se zachovat, aby nebyl perzekvován. Postava dr. Šafáře z *Díky za každé nové ráno* zase na jednu stranu kádrováním znemožňuje Olze studovat, ale ona u něj později nachází pochopení v řešení svých osobních problémů. *Pupendo* dovádí tuto rozpolcenost kolaborantství až ad absurdum v postavě ředitele školy Břečky, který z režimu profituje, ale zároveň je to Máriaův přítel, jenž v komické scéně zanechává budoucím generacím poselství: „Komunismus je svinstvo a bolševici jsou svině. [...] Ředitel školy, Míla Břečka, byl nucen v zájmu tisíců dětí předstírat loajalitu, ačkoliv vnitřně byl vždycky proti.“ Kolaborantství se tak stává nejproblematičtější bodem a bezpochyby má v těchto filmech jiný politický význam, než jaký generovaly např. protektorátní filmové narativy produkované v době státně-socialistického Československa.

Tímto postupem jsme tedy získali základní vrcholy sémiotického čtverce a šest vztahů, jimiž jsou navzájem vymezeny – a tedy, v jistém smyslu, definovány samotným filmovým textem. Analytický vhled však lze ještě prohloubit, pokud se pokusíme najít zprostředkující termíny – ty se nalézají vždy na stranách mezi dvěma vrcholy čtverce. Základní je syntéza termínů v hlavní binární opozici. Podle Jamesona to je „komplexní termín“, ideální syntéza dvou hlavních termínů protikladu, a tudíž jeho nepředstavitelné a nemožné řešení a *Aufhebung*“; mezi druhou binární opozicí pak funguje „syntéza sugestivně označená jako neutrální termín v Greimasově verzi tohoto modelu“ (Jameson 1982: 255).

Co je tedy utopickým řešením nesmiřitelné opozice mezi komunismem a antikomunismem v našich filmech (to je potřeba stále zdůrazňovat, protože přenosnost zde budovaného schématu může být více či méně omezená)? Jako logická možnost se jeví překlenutí této opozice pomocí „socialismu s lidskou tváří“. V *Koljovi* a v *Pupendu* však tento konceptuální aktant postrádá jakoukoliv reprezentaci. Divák tento význam může předpokládat, pouze má-li jeho znalost vně filmového textu. Text samotný však žádnou utopickou syntézu mezi dvěma hlavními póly nenabízí. Druhé dva filmy s dějovou epizodou představující „socialismus s lidskou tváří“ nakládají velmi skepticky. V *Báječných letech pod psa* je sice z rozhlasu slyšet: „Chceme socialismus, ale lidský socialismus,“ ale násilné scény okupace tuto ideu v diegezi symbolicky zcela potlačují, aby ji pak postava Vítkova otce zavrhl jako naivní: „Já to věděl! Kurvy jedny komunardský! To nemohlo jinak dopadnout!“ Pro Olgu v *Díky za každé nové ráno* se s okupací mnoho nemění, neboť její postava řeší především

Socialismus s lidskou tváří



melodramatické zápletky, pouze sovětský tank zaparkovaný na dvoře jejího domu s hlavní namířenou přímo do oken bytu znásobuje pocit stísněnosti. Důležitý okamžik ve státně-socialistické historii Československa se v post-socialistické české kinematografii stává marginálií. Teprve nedávný – a spíše neúspěšný – film *Anglické jahody* (Vladimír Drha, ČR, 2008) toto období výrazněji tematizoval. Tento stav kontrastuje například s připomínáním analogického dějinného momentu protisovětského povstání roku 1956 v Maďarsku; podle Beverly James je maďarská vizuální kultura charakteristická právě „vytrvalou produkcí politických kulturních identit prostřednictvím vizuálních narativů spojených s rokem 1956“ (James 2005: 167).

Absence utopického řešení spolupůsobí při utváření žánrového efektu, takže spíše než o komediích bychom měli psát o hořkých komediích; o specifickém českém žánru, jenž se formoval přinejmenším již od dob normalizační kinematografie. Produkty populární kultury jsou ale typické tím, že utopická řešení binárních opozic generují. Na tomto místě tedy musíme znovu upozornit, že se zde zabýváme způsobem, jakým dané filmy pracují s explicitně politickými významy. Primárnost významu „komunismu“ je zde především důsledkem metodologického rozhodnutí o objektu analýzy a v tomto smyslu není totožné s hierarchií významů, která je obsažena v samotných filmech. V této hierarchii by pravděpodobně dominoval pól, jenž se v politickém schématu nachází v protikladu k utopickému řešení, tedy termín překlenující pasivní odpor a kolaboraci. Zároveň půjde o termín v opozici k utopickému „socialismu s lidskou tváří“. Jako společný zájem kolaborantů i představitelů pasivního odporu a zároveň protiklad k celospolečenské utopii se jeví rodina. Z politického hlediska

vyžaduje rodina „kompromisy“, jak tvrdí v *Báječných letech pod psa* Vítkův švagr Zvára. Postava Břečkové v *Pupendu* vystupuje právě v této pozici, když si přes veškeré sympatie k osobě Máry zvolila život s kolaborantským Břečkou. Široká ukrajinská rodina Olgy také dokáže pojmout všechny své členy, bez ohledu na politiku. Malý Kolja ve stejnojmenném filmu figuruje jako ústřední rodinný aktér. Na rodinné štěstí v *Báječných letech pod psa* aspiruje více postav, ale tuto pozici může definitivně zaujmout až Vítkova vnučka, a to až po příchodu sametové revoluce. Vzhledem k tomu, že i v Koljovi se okamžik politické změny pojí s novým životem (po revoluci se ukazuje, že Loukova partnerka Klára je těhotná), lze předpokládat, že jedno z možných překódování sémantické struktury by mohlo identifikovat sametovou revoluci jako utopický moment z hlediska rodiny. Založení rodiny, respektive dosažení rodinného štěstí má totiž ve všech filmech narativní funkci objektu, o který hrdinové usilují; „komunismus“ má v tomto úsilí funkci protivníka. Toto povýšení rodiny na základní hodnotu pak proniká i do způsobu, jakým je odmítán komunismus – nikoliv na základě ideologické kritiky, nikoliv na základě krutosti, ale protože ohrožuje fungování rodiny.

Abychom dokončili analytickou práci, zbývá identifikovat pojítka mezi kolaboranty a „komunismem“ na straně jedné, a mezi pasivním odporem a antikomunismem na straně druhé. Právě na pozici mezi antikomunismem a pasivním odporem působí většina postav hlavních hrdinů. Jen v nejmladším filmu, v *Pupendu*, vychází Márova postava víceméně přímo z aktantu antikomunismu (a zprostředkující role připadá vedlejším postavám jeho přátel) a Vítek v *Báječných letech pod psa* v průběhu narace působí na různých pozicích. Louka a Olga však téměř konstantně balancují mezi oběma póly, kdy jsou okolnostmi vedeni ke konfrontaci s představiteli moci (výsledky, nátlak), aniž by to ovšem bylo důsledkem cílené antikomunistické aktivity. Tato nechtěná politizace symbolizuje problematiku „hrdinství“ hlavních hrdinů. Naopak mezi kolaborací a komunismem je prostor jen pro nevýrazné postavy, které ještě v repertoáru čtyř komedií zbývají. Zpravidla jsou to postavy příslušníků Veřejné bezpečnosti či sovětských vojáků, jež figurují v pozadí (narativně a často i vizuálně – jako při záběrech Loukova příjezdu k matce, kdy divák namísto běžného provozu vidí na silnici projíždět sovětská armádní vozidla). Tato syntéza vyplývá z jednoznačně mocenského postavení na straně režimu ovšem bez výrazné motivace, jejíž varianty jinak odlišují komunisty od kolaborantů. Nevýraznost těchto postav, tj. absence jejich psychologizace, tento efekt dokresluje. Jako pozitivní obsah těchto pólů lze postulovat moc a bezmoc (vizuálně většinou zdůrazňované např. při scénách výslechů, kdy záběry hlavních hrdinů jsou natočeny z nadhledu, zatímco jejich protivníci jsou snímáni z podhledu). Synonymními koncepty by v tomto případě byly i uniformita (skrže metaforu uniformy) a jedinečnost (ústřední postavy v konfrontaci s neosobní mocí).

Jak konkrétněji dualita moci a bezmoci ve sledovaných filmech funguje, zjistíme až posledním postřehem naší interpretace, jenž poukazuje na dvě modalitativy tohoto vztahu. Dvě ze čtyř analyzovaných komedií kromě každodenního života za normalizace reprezentují i společenskou změnu po roce 1989. V *Koljovi* se jedná o krátké období, kdy se Louka s Koljou účastní masových demonstrací na Václavském náměstí. Film využívá intertextuálního prvku, když fikční záběry kombinuje s dokumentárními, vzniká tak dojem autentičnosti a zároveň se uvádějí do oběhu ikony sametové revoluce: zaplněná náměstí, moře československých vlajek, sanitky projíždějící davem, který ochotně uvolňuje cestu, cinkání klíčů. Filmy se však

ale žádným způsobem nepokoušejí reprezentovat širší společenské procesy (např. stávkové výbory na pracovištích, vyjednávání představitelů disentu a režimu, sovětskou zahraniční politiku Michaila Gorbačova, změny v sousedních státech socialistického bloku, ekonomické problémy socialistického Československa, atp.), jež by okamžik revoluce vřadila do nějakého kauzálního řetězce. Narativně jsou tyto události zcela nekoherentní s předchozími a revoluce figuruje jako *deus ex machina*. Zpráva o demonstracích zastihuje Louku, když se s Koljou ukrývá na venkově u známého. Je to tedy okamžik absolutní bezmoci hlavního hrdiny. Film *Báječná léta pod psa* pracuje podobně. Stejně jako v *Koljovi*, i zde změna přichází v situaci, kdy se hrdina nachází ve zcela bezvýchodné situaci po traumatu z výslechu. Ze situace bezmoci nadchází takřka okamžitý přechod k prvním svobodným volbám. Naopak další dvě komedie – *Díky za každé nové ráno* a *Pupendo* – svým dějem nepřesahují za období normalizace. A v tomto případě se vztah moc–bezmoc vyvíjí jinak: hlavní hrdina postupně dokáže ve střetu s mocí uspět. Díky otcově petici se Olga nakonec dostane na vysokou školu, přestože jí v tom předtím kádrový posudek bránil. Sochař Mára po uznání ze Západu opět dostane příležitost věnovat se plně svojí tvorbě a nemusí nadále rodinu zajišťovat nedůstojnými melouchy. Tato druhá narativní varianta zpochybňuje představu totalitární společnosti, když umožňuje hrdinům v konfrontaci s režimem dosáhnout dílčích úspěchů. První varianta naopak povyšuje akt revoluce na takřka mytologickou rovinu tím, že z něj činí jediné a nečekané východisko z beznadějné situace. Jestliže revoluce je vskutku reprezentována jako božský zásah, pak se ovšem musí dodat, že v obou filmech má i své ďábelské postavy. Pokaždé to jsou postavy ztělesňující „komunismus“, jež najednou převlékají kabáty a předstírají, že i ony vždy stály na její straně. V *Koljovi* to jsou příslušníci Státní bezpečnosti, kterých si Louka všimne na náměstí, jak cinkají těmi samými klíči, jimiž předtím zamykali mříže ve služebně. Na Louku se smějí a on jim zklamaně kyne. *Báječná léta pod psa* zase ukazují Šperka jako novodobého podnikatele, který před Vítkem bezostyšně tvrdí, že se stejně jako on nemohl dočkat demokratických voleb.

Komedie jako místo paměti

Zde demonstrována forma filmové analýzy naznačuje, jakým způsobem je post-socialistická kultura rámována českou kolektivní pamětí. Na rozdíl od individuální zkušenosti, „jako kulturní proces je trauma mediováno prostřednictvím různých forem reprezentace a pojí se s reformováním kolektivní identity a předělání kolektivní paměti“, takže působí vždy „retrospektivně“ (Eyerman 2001: 1–2). Paradigmatické schéma, vybudované kolem ideologému „komunismu“ v hořkých komediích reprezentujících dobu normalizace, můžeme vnímat jako manifestaci Eyalem postulovaného konceptu „vůle k paměti traumatu“ i jako konkretizaci procesu, jímž se konstruuje kulturní trauma. Generativní významové pole ve zkoumaných filmech odmítá možnost utopického překlenutí politické binární opozice mezi „komunismem“ a antikomunismem. Těžiště se přesouvá k opozicím mezi mocí a bezmocí a mezi pasivním odporem a kolaborací. Jestliže jsme osu první opozice označili jako politickou, druhé dvě můžeme nazvat jako osu jednání a osu morálky. Každodenní život za normalizace tak, jak ho reprezentují čtyři hořké komedie, vyžaduje rozhodování nikoliv politické, ale morální. V kontrastu s legislativní a soudní praxí post-socialistického Československa

a České republiky nedochází k zaujmutí jednoznačné pozice na politické ose. Mediace obou stran sémiotického čtverce skrze koncept rodiny znesnadňuje identifikaci viníků jako těch „Druhých“. Kolektivní identitu a kolektivní paměť tedy nelze po normalizaci rekonstruovat politicky, nýbrž pomocí odpovědnosti a morálky. Kulturní trauma pak vyplývá právě z nevyřešení těchto otázek. Nicméně tím, že dané filmy tyto otázky vznášejí, působí zároveň terapeuticky.

V české kinematografické tradici mají tyto post-socialistické hořké komedie přímého předchůdce v hořkých komediích normalizační éry. V 80. letech se populární filmy jako *Vesničko má středisková* (Jiří Menzel, ČSSR, 1985) vyhýbaly oficiálním ideologickým tématům a hledaly před nimi únik v reprezentaci každodenního života a rodinných starostí i radostí. Je zřejmé, že post-socialistické hořké komedie těží z těchto žánrových vzorců, přestože politika již není tabu a do příběhů přímo vstupuje. Společenská změna se tak projevila i v žánrových modifikacích. Narozdíl od normalizačních filmů, socialistický svět rekonstruovaný post-socialistickou komedií mnohem hustěji zabydlují uniformované postavy, busty komunistických vůdců, státní znaky, ale i trabanty. Tato variace v žánrové ikonografii však nejenže vytváří nové stereotypy, ale zároveň představuje to, co v daných filmech odkazuje k minulosti a činí je rozpoznatelné jako místa paměti. Samotná žánrová kontinuita však jednoznačný předěl mezi přítomností a minulostí poněkud zpochybňuje.

Ve svém eseji o české post-socialistické kinematografii si Petra Dominková v závěru posteskla, že „stále čekáme na drama, jež zobrazí minulý režim pravdivě; prozatím se smích jeví jako jediná ‚zbraň‘, kterou český film může nabídnout k vypořádání se s minulostí.“ (Dominková 2008: 242). Ponechme stranou spíše naivně-realistická očekávání, jež v této formulaci předpokládají jakousi ekvivalenci mezi dramatickým žánrem, reprezentací a realitou. Namísto toho se ohlédněme za naši analýzou, jež naznačuje, že hořká komedie může nabídnout velice komplexní reprezentaci hodnot a významů, mezi nimiž postavy – jako reprezentace aktantů – musí ve svém jednání volit. Smích tedy nemusí být špatnou ‚zbraní‘. Paul Ricoeur připomíná, že podle Aristotela souvisejí žánry „s morálním hodnocením postav, jež jsou lepší než my v tragédii, nižší nebo nám rovný ctností v komedii“ (Ricoeur 2004: 244). Reprezentace podmíněná komediálním žánrem se tak může stát mnohem účinnějším prostředkem morálního odsouzení. Podobně i Anthony Enns ve své analýze fenoménu „ostalgie“ v německých post-socialistických filmových komediích dospívá k závěru, že „ostalgie“ může zejména pro občany bývalé Německé demokratické republiky plnit úlohu „kritického nástroje pro hodnocení současné německé společnosti a identifikování potenciálně pozitivních aspektů života v dřívější NDR, jež podle všeho od sjednocení vymizely“ (Enns 2007: 489). Německá situace se může v důležitých ohledech lišit od české – ti, kdo svou identitu spojují s východoněmeckou historií, čelí vinou sjednocení mnohem akutnější hrozbě zapomnění. Stejně tak lze mít výhrady ke kritickému potenciálu nostalgie. Nicméně nemůže být pochyb o tom, že i v české společnosti existuje mnoho sociálních skupin, jejichž hlasům se v oficiální politické paměti nedostává mnoho sluchu, a proto jistě vítají alternativu v podobě, již jim ve sféře veřejné paměti nabízejí alternativní reprezentace. Popularita hořkých komedií o normalizaci by naznačovala, že se jedná o příběhy, s nimiž je pro většinu lidí snadné se ztotožnit.

Abychom uzavřeli klikatou interdisciplinární cestu, na níž jsme se zabývali tím, jak post-socialistická společnost přistupuje k připomínání své bezprostřední minulosti, nezbyvá

než konstatovat, že integrita kolektivní paměti a potažmo národní identity byla přechodem ze státního socialismu do tržního kapitalismu výrazně narušena. Dvě hlavní síly polistopadového vývoje – politici orientovaní na vybudování tržních mechanismů a demokratických institucí na straně jedné, a intelektuálové zdůrazňující potřebu rozvoje občanské společnosti na straně druhé – se střetávají v pohledu na to, v jaké míře je potřeba minulost připomínat nebo zapomínat, i na to, co a jak by mělo být připomínáno. Kulturní formace tranzice ve veřejné sféře upřednostňuje jasné dělicí čáry a namísto vágního antikomunismu bez politické vyhraněnosti prosazuje druh antikomunismu, který proti státnímu socialismu staví pozitivní program tržně-kapitalistické demokracie. Intelektuální kulturní formace nedávno minulost líčí jako mnohem ambivalentnější zkušenost, a tak aktivizuje traumatický proces. O získání hlubšího porozumění tomuto procesu jsme se pokusili analýzou české kinematografické produkce jako místa paměti vyjadřujícího retrospektivu intelektuální kulturní formace. V článku o vzniku muzejního Parku soch v Budapešti, kam byla přesunuta řada monumentů státně-socialistického režimu, hodnotí Beverly James tento park jako místo nabízející mnoho interpretací: „Stejně jako pohřebiště, muzejní Park soch představuje prostor, kde lze truchlit nad minulostí a vyrovnat se se ztrátou bez ohledu na něčí vztah k zemřelým“ (James 1999: 308). Vytvoření takovýcho „pohřebiště“ minulosti – vymezených od každodenního života, nicméně umožňujících mobilizaci paměti z rozmanitých perspektiv – bylo zřejmě klíčové pro relativní stabilitu středoevropského prostoru při opuštění státního socialismu. I filmy, jimiž jsme se zabývali, dovolují divákům zaujmout při jejich sledování mnohoznačné pozice, na rozdíl od jednoznačného politického diskurzu připomínání/zapomínání.

Literatura

- AUGÉ, Marc. *Les formes de l'oubli*. Paris : Payot, 2001. 121 s. ISBN 2-228-89162-2.
- ALEXANDER, Jeffrey C. *Toward a Theory of Cultural Trauma*. In ALEXANDER, J.C. *Cultural Trauma and Collective Identity*. 1. vyd. Berkeley, London : University of California Press, 2004. 304 s. ISBN 978-0520235946.
- ANDERSON, Benedict. *Představy společnosti : Úvahy o původu a šíření nacionalismu*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2008. 276 s. ISBN 978-80-246-1490-8.
- BOURDIEU, Pierre. *Homo Academicus*. Stanford : Stanford University Press, 1988. 344 s. ISBN 978-0804717984.
- BRYANT, Chad. *Whose Nation? : Czech Dissidents and History Writing from a Post-1989 Perspective*. *History and Memory*, 2000, roč. 12, č. 12, s. 30 – 64. ISSN 0935-560X.
- COOMBES, Annie E. *History After Apartheid : Visual Culture and Public Memory in a Democratic South Africa*. Durham : Duke University Press, 2003. 384 s. ISBN 978-0822330721.
- DOMINKOVÁ, Petra. *We Have Democracy, Don't We? : Czech Society as Reflected in Contemporary Czech Cinema*. In APOR, P., SARKISOVA, O. eds. *Past for the Eyes : East European Representations of Communism in Cinema and Museums after 1989*. Budapest : Central European University Press, 2008, s. 215 – 244. ISBN 978-9639776036 .
- ENNS, Anthony. *The Politics of Ostalgie : Post-socialist Nostalgia in Recent German Film*. *Screen*, 2007, č. 48, s. 475 – 491. ISSN 0036-9543.
- ESBENSHADE, Richard S. *Remembering to Forget : Memory, History, National Identity in Postwar East-Central Europe*. *Representations*, 1995, č. 49, s. 72 – 96. ISSN 0734-6018.

- EYAL, Gil. Identity and Trauma : Two Forms of the Will to Memory. *History and Memory*, 2004, č. 16, s. 5 – 36. ISSN 0935-560X.
- EYERMAN, Ron. *Cultural Trauma*. 1. vyd. Cambridge, New York : Cambridge University Press, 2001. ISBN 978-0521004374.
- GREIMAS, Algirdas Julien ; RASTIER, François. Les jeux des contraintes sémiotiques. In GREIMAS, A.J. *Du sens : Essais sémiotiques*. Paris : Éditions du Seuil, 1970, s. 135 – 155.
- HOLÝ, Ladislav. The End of Socialism in Czechoslovakia. In HANN, Ch.M. ed. *Socialism: Ideals, Ideologies, and Local Practice*. London : Routledge, 1993, s. 204 – 217. ISBN 978-0415083225.
- IRWIN-ZARECKA, Iwona. *Frames of Remembrance : The Dynamics of Collective Memory*. New Brunswick : Transaction Publishers, 1994.
- JAMES, Beverly. Fencing in the Past : Budapest's Statue Park Museum. *Media, Culture & Society*, 1999, č. 21, s. 291 – 311. ISSN 0163-4437.
- JAMES, Beverly. *Imagining Postcommunism*. College Station : Texas A&M University Press, 2005. 216 s. ISBN 978-1585444052.
- JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious : Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca : Cornell University Press, 1982.
- JAMESON, Fredric. On Meaning. In JAMESON, F. *The Ideologies of Theory*. London, New York : Verso, 2008. ISBN 978-1844672776.
- KENNEDY, Michael D. *Cultural Formations of Postcommunism : Emancipation, Transition, Nation and War*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2002. 369 s. ISBN 978-0816638581.
- KENNEDY, Michael D. ; GALTZ, Naomi. From Marxism to Postcommunism: Socialist Desires and East European Rejections. *Annual Review of Sociology*, 1996, č. 22, s. 437 – 458. ISSN 0360-0572.
- MARADA, Radim. Paměť, trauma, generace. *Sociální Studia*, 2007, č. 1–2, roč. 4, s. 79 – 95. ISSN 1214-813X.
- MINOW, Martha. *Between Vengeance and Forgiveness : Facing History after Genocide and Mass Violence*. Boston : Beacon Press, 1999. 224 s. ISBN 978-0807045077.
- NORA, Pierre. Mezi paměti a historií : problematika míst. In *Politika paměti : antologie francouzských společenských věd*. Cahiers du CEFRES, č. 13. Praha : CEFRES, 1998. s. 7 – 31.
- OUTHWAITE, William ; RAY, Larry J. *Social Theory and Postcommunism*. Oxford : Blackwell, 2005. 264 s. ISBN 978-0631211129.
- RICOEUR, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Chicago, London : University of Chicago Press, August 2004. 274 s. ISBN 0-226-71341-5.
- ROBERTS, Ken ; POVALL, Sue ; THOLEN, Jochen. Farewell to the Intelligentsia : Political Transformation and Changing Forms of Leisure Consumption in the Former Communist Countries of Eastern Europe. *Leisure Studies*, 2004, č. 2, roč. 24, s. 115 – 135. ISSN 0261-4367.
- ROSENSTONE, Robert A. *History on Film/Film on History*. 1. vyd. White Plains : Longman, 2006. 200 s. ISBN 978-0582505841.
- ROSENSTONE, Robert A. Historical Film/Historical Thought. *South African Historical Journal*, 2003, č. 48, s. 10 – 22. ISSN 0305-7070.
- SKHLAR, Judith N. *The Faces of Injustice*. New Haven, London : Yale University Press, 1990. ISBN 978-0300045994.
- WILLIAMS, Raymond. *Culture and Materialism*. London, New York : Verso, 2005. 278 s. ISBN 978-1844670604.

Autor

je doktorandem sociologie na Fakultě sociálních věd UK a zaměstnancem Kabinetu pro studium vědy, techniky a společnosti při Filosofickém ústavu AV ČR, kde působí také jako technický redaktor časopisu Teorie vědy. Zabývá se filosofií dějin, reflexí historiografie a teorií kolektivní a kulturní paměti, a to především v kontextu post-socialistické kultury.

Kontakt: radim.hladik@gmail.com