
VYRŮSTÁNÍ ZA NORMALIZACE V TRAGIKOMIC- KÉM A NOSTALGICKÉM VYPRÁVĚNÍ

MARTIN ŠPAČEK

GROWING UP DURING NORMALIZATION IN TRAGICOMIC AND NOSTALGIC NARRATION

This study examines the significant amount of popular Czech prose published after 1989 that addressed growing up during the late communist era of 'normalization' (1970s and 80s). The prose of P. Šabach, M. Viewegh, I. Dousková, H. Pawłowská, J. Formánek and B. Vaněk Úvalský have much in common: adolescent or distant narrators and acts of small and funny resistance against the regime, but also a lack of interest in politics, memories of pop-culture, first love and partying. Much of this is related to the well-known phenomenon of "ostalgia" or "post-socialist nostalgia", meaning nostalgic reminiscences of the communist era. The study also connects all texts with the widespread "silent majority" discourse after 1989, in which most people denied their participation in communist totalitarianism, seeing themselves as oppressed by the regime.

Keywords: normalization, post-socialist nostalgia, ostalgia, silent majority, tragicomic novel

POSTSOCIALISTICKÁ NOSTALGIE S KRITICKÝM OSTNEM

V uplynulém porevolučním třicetiletí se objevila řada románů, jež se vyrovnávají s bolestnými momenty české historie dvacátého století. Do kategorie „vyrovnávání se s minulostí“ lze zařadit také čtenářsky populární, avšak badatelsky víceméně opomíjenou prózu věnující se každodennosti státně-socialistického období, jež hojně vznikala především mezi lety 1990–2010. Do takto široce vymezené oblasti by se dalo vměstnat ledacos, ohraničme si ji proto dvěma tématy, a to A) dětstvím, vyrůstáním, dospíváním a B) normalizací. Vyjde nám skupina próz, jejíž částí se ve spojení s tragikomikou a nostalgií níže zabýváme.

Na rozdíl od známých citlivých míst českého dvacátého století (holocaust, vysídlení Němců, politické procesy přelomu čtyřicátých a padesátých let ad.), s nimiž se současná česká literatura vyrovnává z pozice vícegeneračního odstupu, normalizace stále figuruje jako vzpomínka na větší či menší úsek života značné části žijící české, respektive československé populace. Ta se k normalizačnímu období ráda vrací minimálně v případě jeho popkulturních výtvorů. Takzvaná postsocialistická nostalgie je ostatně mezi zahraničními i domácími historiky a sociology již zavedený termín, stejně je tomu v případě zúžené východoněmecké verze, „ostalgie“, která se vztahuje především ke konzumu (Franc 2008: 194). Podle historičky Veroniky Pehe nelze hovořit o „skutečné touze po návratu k reálnému socialismu“, ale o připomínání módy, konzumních produktů a osobních nepolitických zážitků (Pehe 2015: 420). Fenomén je mnohem více nahlížený skrze filmy,⁽¹⁾ jež v mnoha případech vycházejí z knižních předloh. Českou (a krátce také československou) postsocialistickou kinematografickou produkci podobného ražení zmiňujeme v návaznosti na sledovanou prózu.

Pro naši práci je podstatná zhruba jedna generace, která za normalizace vyrůstala, rok 1968 zažila v dětství/dospívání (nebo vůbec) a sametová revoluce ji zastihla ještě během studií či při raných pracovních zkušenostech. Její příslušníci se mohli s různou intenzitou a motivací zapojit do přitakávání normalizačního procesu, či dokonce oportunismu z něj vyplývajícího, nás však zajímá ta (značně rozmanitá) část generace, která se takto neprojevovala, byla latentně antikomunistická a snažila se s co nejmenšími ztrátami a zachovanou tváří přežívat v nastolených podmínkách. Na rozdíl od svých rodičů a prarodičů neprožívala poúnorové ideologické zapálení (přelom čtyřicátých a padesátých let), vystřízlivění (padesátá a šedesátá léta) a pocit bezprostřední zrady (1968), ale především snad pocit bezmoci, zlomené páteře, tajeného znechucení a osobního nepohodlí, kdy režim v určité míře omezoval je i jejich rodiny. Teprve devadesátá léta jim přinesla kýžené nadechnutí (a u mnohých také rozčarování). Právě k této generaci totiž náleží námi sledovaní autoři.

1 Čulík 2007; Dominková 2008: 215–244; Hladík 2010: 9–26; Pinkas 2014: 476–490.

Generační příslušníci se k normalizaci staví ovšem často ambivalentně; kritizují ji jako dobu nesvobody, nedostatku, marasmu a uniformity, na druhou stranu je to ale doba jejich dětských her, bezstarostného mládí, prvních lásek i platonické rebelie proti jasně definovanému nepříteli. Dalo by se tak s nadsázkou mluvit o postsocialistické nostalgii s kritickým ostnem, takovou ambivalenci ostatně pregnantně pojmenovává název Vieweghova románu – *Báječná léta pod psa*. Tato generace se rovněž musí (ne)vyrovnávat se stigmatem vlastní nečinnosti, přizpůsobování se a statusem mlčící normalizační většiny, za níž cestu k podzimu 1989 probíjávala úzká skupina elit – „nebyli ani kádry, ani vězni, ani disidenty“ (Pehe 2015: 420). To může vést k sebekritice a s ní spojené sebeironii, ale i alibismu a zveličování vlastní protirežimní aktivity. Právě „obyčejnými lidmi“ a jejich drobnými a veskrze humornými protirežimními gesty vzdoru (tzv. drobné hrdinství) se na případech *Báječných let pod psa* (Viewegh) a *Občanského průkazu* (Šabach) zabývá Veronika Pehe ve své studii „Drobné hrdinství“. Drobná hrdinství, jež figurují v názvu práce, autorka chápe jako důležitou součást postsocialistické nostalgie, a to „ve vztahu k době, kdy bylo proti čemu bojovat“ (ibid.: 423).

Historik Michal Pullmann publikoval v roce 2008 studii „Sociální dějiny a totalitněhistorické vyprávění“, kde poukazuje na „vyprávění soudobých dějin“ optikou teorie totalitarismu, jež dle něj dominovalo v devadesátých letech a jehož údajná hegemonie se v historiografii začala rozpadat. Zjednodušeně jde o to, že totalitněhistorický výkladový model proti sobě staví zlý režim a nevinnou, ovládnutou společnost (Pullmann 2008: 703–718). Prezentovaný model, který v zásadě odmítá podíl většinové společnosti na normalizaci, respektive státním socialismu vůbec, podle nás zakotvil rovněž v českém celospolečenském diskurzu, a to minimálně v Pullmannem sledovaném období – prvním porevolučním dvacetiletí. Odlesky modelu můžeme vidět také v kulturních produktech doby, a to včetně próz, jimž se v této práci věnujeme.⁽²⁾ Tomu rovněž odpovídá odsun „moralizujícího diskursu disidentských elit z politiky 90. let a jeho výměna za diskurs mlčící většiny“ (Pinkas 2014: 479).

2 Na případ *Občanského průkazu* a *Báječných let pod psa* to potvrzuje také V. Pehe (2015).

Tato práce si neklade za cíl analyzovat postsocialistickou společnost a ani nechce vynášet generační soudy. Zmíněné informace jsou však nezbytné k demonstraci společných znaků níže probíraných textů a možná i jisté poodhalení oblíbenosti jich samotných (i jejich filmových a divadelních adaptací). Ačkoliv jsme si vědomi, že se pohybujeme na tenkém ledě sociologizujícího přístupu k beletrii, sledované texty v této práci chápeme jako formu vyrovnání se s bolestnou minulostí, navíc minulostí, která je stále v živé paměti. Některé z námi vybraných próz již ostatně byly označeny Erikem Gilkem za „literární pramen pro poznání normalizačního dvacetiletí v Československu“ – *Báječná léta pod psa* – či „aspiraci na sociologické psaní“ – *Brambora byla pomeranč mého dětství* (Gilk 2008: 337).

AUTOŘI A TRAGIKOMIČNOST JAKO KONSTITUJÍCÍ RYS

Vraťme se ke dvěma tematickým oblastem, které jsme si vymezili na začátku práce: A) dětství, vyrůstání, dospívání a B) normalizace. Tyto podmínky splňuje zejména několik prozaiků, kteří oblasti obsáhli pouze ve svém jediném díle: M. Viewegh v *Báječných letech pod psa* (1992), H. Pawlowská v textu *Díky za každé nové ráno* (1994), B. Vaněk-Úvalský v románu *Brambora byla pomeranč mého dětství* (2001) a J. Formánek v *Dlouhé kakaové řase* (1999; zde se nástupu normalizace týká pouze závěr knihy). Dále tací, již se k nim opakovaně vraceli/vrací: P. Šabach v *Hovno hoří* (1994), *Babičkách* (1998), *Opilých banánech* (2001) a *Občanském průkazu* (2006), I. Dousková v *Hrdém Budžesovi* (1998) a próze *Oněgin byl Rusák* (2006). Vytyčená kritéria naplňuje i celá řada dalších próz jako *Patriarchátu dávno zašla sláva* od Pavla Brycze, *Kudy šel anděl* Jana Balabána, Kolmačkovy *Stopy za obzor* aj., u nichž ovšem tragikomičnost nepovažujeme za stěžejní rys (ačkoliv v Bryczově románu se také objevuje) – o tomto rysu viz dále. Neradi bychom vybrané prózy (natož jejich autory) spojovali v jednu nerozlišitelnou skupinu, jsme si vědomi jejich rozdílů a specifik, ať už je to Vieweghova a Úvalského postmoderní hravost a intertextualita, Šabachova příslušnost k české tradici hospodských historek, nebo tematizace vztahových (rodiče a děti, partneři) nedorozumění, ba i traumat u Douskové a Paw-

lowské. V této práci se však věnujeme tomu, co všechny autory spojuje především tematicky v návaznosti na námi vymezené oblasti a tendence.

Některé ze zmiňovaných jmen patřily v devadesátých letech k nejprodávanějším českým autorům (Machala 2001: 29; týž 2008: 279) a mimořádný úspěch zaznamenaly také jejich filmové (*Báječná léta pod psa*, *Díky za každé nové ráno*, *Pelíšky*, *Pupendo*) či divadelní (*Hrdý Budžes*, *Oněgin byl Rusák*) adaptace v podobě tzv. hořkých komedií. Právě „hořkosladkost“ či „smích skrz slzy“, zkrátka tragikomičnost je konstituujícím rysem jmenovaných próz, který se zároveň bezvýhradně pojí s generačním nostalgicko-kritickým náhledem. Tragikomičnost pak sousedí nebo se prolíná s dalšími komickými módy, především s absurditou, ale i groteskností. Rozsah této práce nám neumožňuje se věnovat všem společným znakům sledovaných děl (cílíme tak alespoň na ty hlavní) či dobovému kritickému přijetí.³ Ze stejného důvodu ve vybraných prózách chybí nejnovější román Ireny Douskové *Rakvičky* (2018) či texty Simony Bohaté *Máňa* (2017) a *Všichni sou trapný* (2019), které tragikomické normalizační vyrůstání rovněž tematizují.

VYPRÁVĚNÍ DÍTĚTE ČI DOSPÍVAJÍCÍHO A OSVOBOZUJÍCÍ NADHLED POUČENÉHO

Všechny texty spojuje určitá míra autobiografičnosti, jedná se bez výjimky o návraty do doby, v níž sami autoři prožívali své dětství a dospívání, ale nyní na ni již nahlízejí zpětně, s nadhledem poučeného (ať už o pět, či o dvacet let později). Tento fakt umožňuje volbu dvou vyprávěcích způsobů.

První z nich je podoba vypravěče, který se dělí o své dětské vidění okolního světa (à la Poláčkovo *Bylo nás pět*), případně vypravěče dospívajícího s osobitým úhlem pohledu (à la Škvoreckého *Zbabělci*). Dětské vypravěči se obvykle odlišují od ostatních vrstevníků jak mentálně (chytří, přemýšliví), tak fyzicky (oškliví, tlustí, brýlatí, ba dokonce dvojhlaví). Jejich dětsky naivní pohled, upřímnost, bezprostřednost a vyjadřování se tu dostává

3 O něm více in Machala 2008 a Fialová 2014.

do konfrontace s dospělým světem režimních lží, podezřívání, opatrnosti a vyžadované poslušnosti. Tento kontrast přináší (tragi)komično: Kvido například nechápe, proč ho otec obviňuje, že ve školce naschvál shodil obraz prezidenta Svobody (Viewegh 1997: 30) a vypravěč *Dlouhé kakaové řasy* si může do deníčku poznamenat: „Strýc Vilém říkal, že až se doba zase uklidní, musí dát rodinu do pořádku. Lidem prý narostla křídla. Myslel jsem, že to říká ze srandy. Nedokážu si představit pana Lulumbu nebo tatínka s křídly. Strýc Vilém se ale vůbec nesmál“ (Formánek 1999: 73). Druhý zdroj komična dětského vypravěče pak vychází z nadšení pro rodiči opovrhovanou oficiální kulturu a kolektivní organizace: v *Budžesovi* matka například neumožní Heleně vidět koncert milované Milušky Voborníkové: „To řekla! Řekla – pitomá Miluška Voborníková – i když ví, co pro mě Miluška Voborníková znamená“ (Dousková 2002: 41). Podobný komický konflikt přichází u Helenčina nadšení z pionýra či lampiónového průvodu. Do konfrontace se pak dostává školní indoktrinace s domácími neoficiálními názory: „...Rusové a komunisti jsou svině, ale nesmí se to říkat“ (ibid.: 24).

Pubertální a dospívající vypravěči, typičtí zejména pro Šabachovy prózy, jsou jiní; z nadšení pro cokoliv souvisejícího se socialismem již vyrostli a, horující pro západní kulturu, tím ostentativně opovrhují. Opět je zde vytvořeno místo pro komický konflikt, protože s takovými postoji nesouhlasí vyučující, či naopak prorežimně naladěni rodiče. Pregnantně to vyjadřuje pasáž z *Hovno hoří*: „Nechával jsem si pomalu a nenápadně růst vlasy. Od bratra jsem slyšel slova uznání. Přivítal mě ve svém táboře a zásoboval mě hudbou a literaturou. To byl konec všech otcových snah vychovat z dětí platné občany své milované vlasti, jak stálo v pionýrské přísaze“ (Šabach 2005: 66). Pozadu s obdobným přerodem nezůstává ani Matěj z *Babiček*, Kvido z *Báječných let* či Helenka z *Hrdého Budžese*, která již jako středoškolačka Helena v *Oněgin byl Rusák* sarkasticky komentuje nejen dobovou kulturu, ale celé společenské zřízení: „Co taky člověku zbejvá jinýho, než si z toho všeho dělat legraci“ (Dousková 2006: 6); „No vona nejenom Letná, úchylů a fízlů je plná celá tahle republika“ (ibid.: 20).

Ve vyprávění dětí a dospívajících mohou autoři naplno využít pozice moudřejšího a poučenějšího, který ví, jak se věci mají, a zároveň tak mo-

hou vybírat z paměti nebo fabulovat ty nejpůsobivější případy dětského či dospívajícího vnímání normalizace. Takový způsob vyprávění využívá onu pozici osvobozeného, moudřejšího a staršího v podobě poučené retrospekce (v ich- i er-formě). To přináší nahléd spojený s ironickým bilancováním, nezdědkakdy ve formě aforismu pojednávajícím o celospolečenských předlistopadových i polistopadových poměrech: „Ale tehdy se jim takhle [vekslákům] říkalo, ani se nezavírali a netočili se o nich filmy“ (Pawlowská 1994: 20). Takového vypravěče však místy rovněž provází sentiment, především v Šabachově případě: „Bylo nám čtrnáct a říkali sme si: „Jo, přesně tohle je vono. Sme na správným místě k žití!““ (Šabach 2006: 34).

Dva vytyčené způsoby narace se mohou prolínat, třeba u *Báječných let* vidíme deník malého Kvida a zároveň odosobněného retrospektivního vypravěče s ironickým nahlédem, tj. Kvida dospělého. Zkušenější o uplynulé roky je v případě obou způsobů vyprávění také čtenář, stejně tak může být sentimentální, pokud dobu sám zažil.

MY A ONI ANEB „PROREŽIMNÍ IDIOTI“ A ZLOMENÍ OPILCI

V úvodní části práce byla zmíněna Pullmannova studie, která prezentuje převažující porevoluční diskurz (v historiografii) nahlízející na léta státního socialismu při zachování schématu „zlý režim a ovládnutá společnost“. Takový model pak podle filmového kritika Kamila Fily nachází uplatnění ve filmech Jana Hřebejka a Petra Jarchovského,⁽⁴⁾ kteří navíc v oné většině „hýčkají snadnou morální převahu“ a omlouvají její pasivitu (Fila 2012). Toho si na *Občanském průkazu* a *Báječných letech pod psa* všímá také historička Pehe, jež píše o černobílém vidění společnosti („my“ a „oni“, „dobro“ a „zlo“) a čtenářově snadném ztotožnění s banálními způsoby nesouhlasu s režimem na straně „dobra“ (Pehe 2015: 430). Nastavený model funguje, byť s většími či menšími rozdíly, ve všech námi sledovaných prózách. Dobře ho ilustruje komentář spolužáka a nápadníka Heleny, hlavní hrdinky a vypravěčky v próze *Oněgin byl Rusák*: „Pochopil jsem, co je to

4 Hřebejk s Jarchovským dominantně vycházejí z Šabachových předloh.

tady za režim. Feudalismus. Feudalismus a nic jinýho a my jsme jenom komedianti. Mizerný, bezectný komedianti, úplný hovna a nic jinýho ani nikdy nebudem“ (Dousková 2006: 166).

Pokud budeme vycházet z bipolarity „režim“ a „utlačování“, která samozřejmě neplatí absolutně, vykrystalizuje zajímavé porovnávání postav sledovaných próz. Začneme tedy stranou nepřítele, postav vystupujících „za režim“: ty jsou vždy karikovány jako zaslepení a neschopní idioti, lidé, kteří sice mohou vyvolávat strach, ale mnohem častěji vyvolávají posměch. Takové figury jsou optikou vypravěčů spojeny s fungováním státního aparátu, pracují na úřadech, vedou pionýrské tábory, v domech a podnicích figurují coby (ne)známí udavači, nejčastěji jsou pak jimi zaplněny učitelské a bezpečnostní sbory. Emblematická a proslavená filmem *Pelíšky* je v tomto případě postava esenbáka z Šabachova *Hovno hoří*, který na školní besedě vypráví šokované třídě o záměně nevinného za diverzanta: „Nebyl zkrátka čas lámat si hlavu, kdo je kdo“ (Šabach 2005: 45). Šabachovy novely se ostatně neschopnými, primitivními, ba i negramotnými esenbáky jenom hemží. Drobní „příslušníci zla“ manifestují svoji hloupost skrze vyprázdněné ideologické floskule, neodpovídající svou patetičností a horlivostí situaci: „Neváhala bych to označit za drzou provokaci, namířenou proti našemu socialistickému zřízení, proti naší straně a vládě, proti společnému úsilí nás všech“ (Dousková 2006: 154), či bezvýhradnou obhajobou režimu a dodržováním představy vzorného občana: „Uvědom si, hochu, že když budeš takto v podvečer ryčet a ječet, nemohu nabrat sílu přirozeným spánkem [...] a o to méně potom vykonám ekonomických jednotek pro naše národní hospodářství a ty a tvé děti budete mít dražší mléko“ (Vaněk-Úvalský 2001: 62). To všechno komicky násobí střet s protirežimností a „zdravým rozumem“ kladných hrdinů, kteří hloupost takových postav demaskují a nechávají ji vyniknout. „Postavy režimu“ nebojují s vnitřními rozpory a ani do jejich nitra nemáme možnost nahlédnout. Jsou jednoznačně záporné, psychologicky ploché a postrádají vývoj. V recipientovi tak probouzejí antipatie a definují mu, co je špatné.

Ve jmenovaných prózách se setkáváme rovněž s občasným mikropříběhem, kdy je zhuštěně tematizováno pokrytectví oportunistického komu-

nisty, který se po roce 1989 stává zarytým kapitalistou a nadšeným demokratem. Jedná se opět o jednoznačně negativní charaktery, jež hlavním hrdinům z mocenské pozice podmíněné loajalitou k režimu bezohledně škodily, avšak s nově nastalou společenskou situací „převlékají kabát“, což hrdinům bezostyšně prezentují. Takové postavy se vnitřně nemění, a to ani za nových podmínek, jejich změna klouzá po povrchu, motivem je tu osobní prospěch. Ten nejomezenější chlapec, který donáší na spolužáky na střední škole a je terčem jejich nevraživosti a posměchu, se v *Občanském průkazu* cyklicky vrací jako vypravěčova Nemesis: surově týrá odpůrce režimu coby příslušník Státní bezpečnosti a v porevolučním závěru vystupuje jako řidič vlivného ministra, navíc ve spojitosti s motivem kapitalistických novot a arogance – zběsile jedoucím BMW (Šabach 2006: 137, 176). Také vypravěč v podobě jedné z Piolinových hlav (*Brambora byla pomeranč mého dětství*) podává absurdní příběh přihlouplé ředitelky školy, jež se z rodiny slovenského bači propracovala na pozici nacistické dozorkyně ve vyhlazovacím táboře, komunistické ředitelky a poslankyně a nakonec, rozpoznavši „svůj omyl“, vstoupila úspěšně do politiky po roce 1989 (Vaněk-Úvalský 2001: 18). Soudruh Šperk, který po léta ostražitě dohlíží na kádrový profil Kvidova otce v *Báječných letech*, si po kunderovsky směšném pokusu o sebevraždu kupuje objekt místní restaurace v rámci privatizace raných devadesátých let (Viewegh 1997: 161). Tyto deziluzivní výjevy jsou pak neméně oblíbené v porevolučních hořkých komediích (mimo zpracování knižních předloh třeba oscarový *Kolja*). Recipientovi je dán prostor se v závěru příběhů rozhořčit: zlo jenom zase drze změnilo tvář a „obyčejný člověk“, „strana dobra“, s tím nemůže nic dělat, leda si povzdechnout.⁽⁵⁾

„Zástupci dobra“ jsou pak v táboře sympatických hejsků, dospívajících dívek a jejich vrstevníků, jejichž prožívání skutečnosti je ve vyprávění obvykle věnován značný prostor. Takové charaktery jsou psychologicky pro-

5 Alena Fialová v *Souřadnicích mnohosti* v této souvislosti píše o oblíbeném postupu prozaiků první dekády dvacátého století, a to konfrontaci dvou časových rovin, „ospalých let pozdní normalizace a překotného polistopadového vývoje“, přičemž je z odstupu od listopadového převratu „již patrná deziluze“ (Fialová 2014: 355).

pracovanější, nezřídka sledujeme jejich vnitřní pohnutky. Byla by chyba je stavět do jednoznačně pozitivního světa či snad ztotožňovat s čistou morálkou, čehož si je obvykle vědom také vypravěč (viz níže). Souhlasíme však s Veronikou Pehe, která si na příkladu *Občanského průkazu* všímá toho, že chování jeho protagonistů není nikdy vystavováno výsměchu (Pehe 2015: 426). Toto zjištění by se dalo vztáhnout na všechny naše prózy: „sympatické postavy“ vždy vědí, jak zareagovat, ze situací nevycházejí trapně, naopak, majíce inteligenční převahu, svoji drobnou rezistencí režim opakovaně demaskují. Odpor má ovšem své meze: postavy se nepouští do otevřeného protirežimního boje (typicky např. podepsání Charty), vědí, že by to pro ně a jejich okolí mělo fatální následky. Oscilují vnitřně v jakési šedé zóně mezi definitivní konformitou, jejíž lákání přichází spolu s dospělostí (např. vstup do strany = dobrá práce), a čistým svědomím. Výstižně to ilustruje moment, kdy protagonistka *Díky za každé nové ráno* váhá, jestli přisednout ke stolu těch „napravo, co něco podepsali“, nebo těch „nalevo, co podepsali něco proti těm napravo“, obě stolní společnosti ji přitom k sobě lákají (Pawłowska 1994: 99).

Vraťme se ovšem k oněm, slovy Pehe, drobným hrdinstvím, jimiž si „sympatické postavy“ získávají čtenářovu přízeň. Ať už jde o natržení občanky (*Občanský průkaz*), provokativní nápis na tašce v prvomájovém průvodu (*Oněgin byl Rusák*), či oblíbené naschvály učitelům a setkávání se s „fízly“, nejedná se o nic, co by překračovalo rámec klukoviny. A když už to vypadá, že hrdinové překročili pomyslnou hranici (a čtenář trne), vždy to nakonec skončí bez vážnějších následků – „zlo“ je klepne přes prsty, způsobí úlek či úzkost, ale zase se stáhne. Texty budují skrze tato malá hrdinství v intencích zdravého rozumu (ve smyslu „nezničíme si život“) identifikaci a sympatie čtenáře z velké skupiny „my“, u něhož se předpokládá, že jeho odpor k režimu, „jim“, mohl být obdobného charakteru, Pehe trefně píše o iluzi „drobného disentu“ pro každého (Pehe 2015: 430).

Nejrozmanitější spektrum charakterů a politických pozic, vymykajících se místy přihrádkám „my“ a oni“, se objevuje v rodinných kruzích hlavních postav. Ne, že bychom v rodině neobjevili „prorežimní idioty“, kteří v kombinaci s lakotou, pedantstvím a státním plánováním v domácích podmínkách

(nástěnky s jídelníčky, sex každý čtvrtek ve 22:00...) násobí komický účín vypravovaného. Takové postavy však do rodiny přichází zvnějšku jako otčímové (*Brambora byla pomeranč mého dětství* nebo filmové *Pelíšky*), čelí naschválům hlavního hrdiny a tvrdě naráží. Popřípadě (především u Šabacha) projdou vývojem, který ovšem postavám mimo rodinu není dopřán: zaslepení a komičtí prorežimní rodinní příslušníci prožívají velký moment prozření s rokem 1968 (s výjimkou strýce Viléma z *Dlouhé kakaové řasy*). Například karikovaný strýc Míla z *Babiček*, jenž pěstoval rajčata do tvaru pěticípé hvězdy, je v moment srpnové okupace rve ze země a s chvějícím se hlasem provolává: „tohleto mi zaplatíte! Draze zaplatíte!“ (Šabach 2019: 91). Vypravěč *Babiček* ovšem nabízí něco, co se mimo skupinu „my“ neobjevuje: nevýsměšný, ba chápavý pohled na babičku oddanou komunistku a válečnou odbojáčku, která sice okupantům vaří boršč (ibid.: 83), ale protagonista ji miluje stejně jako babičku druhou, distingovanou antikomunistku. Co víc, obě babičky spolu tráví v teple rodinného krbu idylické stáří (nebyt normalizace) protkané dobrotivostí a moudrostí.

Teplu rodinného krbu a bezpečí domova, které vyvolávají až *biedermeierovské* reminiscence, ostatně hraje důležitou roli v protikladu proti nehostinnému a umrtvenému venkovnímu světu.⁶⁾ Právě v prostředí domácího mikrosvěta se starší rodinní příslušníci, obvykle reprezentující staré tradice a hodnoty, odhodlávají někdy až k vulgárním protirežimním výpadům: „Pověsit je,“ [komunisty] řekl dědeček Josef. „To by pomohlo!“ (Viewegh 1997: 24), „Tátovi potom v kuchyni říkala, že ji uštvaly ty svině“ (Dousková 2002: 2). K podobným situacím se vypravěči stavějí různě, s ironickým odstupem sledují patetické výkřiky nad nedělním obědem (*Báječná léta pod psa*), ale rovněž je, s pochopením a bez výsměchu, navlékají na šňůrku oněch drobných protirežimních gest, která přinášejí úlevu (Šabach, Dousková). Obliba domácích radikálů a mudrlantů se ostatně zračí také ve filmu *Pelíšky* nebo seriálu *Vyprávěj*.

6 Historik Kamil Činátl v případě *Báječných let pod psa* trefně píše o „perspektivě rodinného ukrytu“, v němž se čeká na změnu (Činátl 2014: 315). Alena Fialová nostalgická normalizační vyprávění v devadesátých letech dvacátého století označuje (kromě nádechu hořkosti) jako hřejivá, důvěrně blízká a známá (Fialová 2014: 344).

Nejširší paletu charakterů a politických postojů, vymykajících se bipolárnímu vidění socialistické společnosti, nalezneme u rodičů hlavních postav. Ti se podobně jako babičky a dědečkové uchylují k protirežimním verbálním výpadům za zavřenými dveřmi, ale jinak veřejně balancují mezi získáním výhod z podpory režimu a problémy s vymezováním se proti němu. Černobílé vidění se u těchto postav rozpadá, jsou místy směšné svojí úzkostlivostí (Kvidův otec v *Báječných letech*), ale zároveň vyvolávají soucit a pochopení starostí o rodinu a snahou zachovat si tvář. Ač proti nim mladiství protagonisté rebelují, vyprávěč je sleduje se shovívavostí, jelikož s distancí poučeného ví, že to zkrátka mysleli dobře. Dospívající hrdinové ztotožnění s vyprávěčem se navíc postupně dostávají před podobná rozhodnutí jako jejich rodiče. Rodiče jsou schopni se alespoň částečně se sebezapřením podvolit kvůli rodině, Kvidův otec v *Báječných letech pod psa* „se snaží být vidět“ na fotbale a při věšení vlaječek, jak si přeje jeho nadřízený, a otčím Běda v *Opilých banánech* se uvolí sochat sovětského maršála, aby konečně mohl s rodinou odjet na dovolenou. Pro své děti se překonávají a brání je, Helenčina matka v *Hrdém Budžesovi* bojuje s tupými učiteli a excentrický otec z *Díky za každé nové ráno* neváhá sbírat podpisy, aby jeho dceru vzali na FAMU.

Takové postoje, obhajované často před vlastními dětmi – „Myslíš, že já bych nechtěla podepsat Chartu?“ křičela na mě matka. [...] „Kvůli tobě jsem to neudělala, jen a jen kvůli tobě!“ (Dousková 2006: 81) –, mohou být bez špetky komiky dovedeny až na hranici traumatu a bezvýchodnosti, což rodiče přivádí k alkoholismu (matka v *Hrdý Budžes* a *Oněgin byl Rusák*), který ovšem může být prezentován také tragikomicky v podobě groteskních opileckých situací: „Dyť to vypadá, jako bych to dělal s láskou...“ [sochu maršála Rybalka] bědoval v ateliéru a lil do sebe kořalku“ (Šabach 2001: 135). Alkohol a hospoda jsou ostatně únikem z každodenního marasmu nejenom pro zkoušené rodiče, ale pro protagonisty obecně. Ve spojení s oněmi momenty protirežimního hrdinství pak rodiče mohou prožívat vnitřní boje vlastní odvahy s možnými následky, jež jsou u jiných postav skrývané. Nejlépe to ilustrují opatrní Kvidovi rodiče z *Báječných let pod psa*, kteří se s jistou odbojářskou pýchou odhodlají navštívit dávného přítele, Pavla Kohouta. Během návštěvy

zjistí, že je Kohout sledován, naplno si uvědomí všechna rizika a jsou komic-ky nervózní (Viewegh 1997: 92, 96). Odhalení tohoto setkání má za následek především otcovu pracovní degradaci následovanou psychickým zhroucením a stihomamem. Tehdejší Kvido i vypravěč z distance laskavě i ironicky komentují otcovy pocity nespecifikovaného ohrožení, jež ovšem vede k řadě tragikomických situací.

VELKÉ UDÁLOSTI V DRTIČCE MALÝCH STAROSTÍ

Jak již bylo uvedeno, režim jako kolos zla poskytuje prostor pro malá hrdinství, která mohou být vnímána zpětně jako nostalgická. Nostalgicky se ovšem přistupuje především k prožívání vlastního života mladých protagonistů, jemuž je v textech poskytován značný prostor a při němž je režim odsouván do pozadí, popřípadě vystupuje jako přítěž. Hrdinové se bez výjimky věnují především osobnímu životu dospívajícího člověka, na jehož starosti je každý režim krátký: zajímá je sex, móda, hudba a chození do hospod. Mládežnické organizace, v nichž musí figurovat, a povinná socialistická výročí, jichž se musí účastnit, jsou nutným a pasivně protrpěným zlem, popřípadě terčem výsměchu: „Přišla doba, kdy se začalo vstupovat do SSM [...] Moc jsem se tím nezabývala, byla to také doba, kdy se nosily barevné prošívané bundy a já ještě žádnou neměla“ (Pawlowská 1994: 23). V zorném poli takových zájmů je malá skupinka kamarádů, s nimiž si protagonista v dětství hraje – „Těšilo mě, že jsme s Piolinem taky dostali nařezáno, protože jsme nikdy v žádné partě nebyli a pocit prohry nás jednou provždy sblížil“ (Vaněk-Úvalský 2001: 34) – a během dospívání se s nimi kontinuálně přes „čůčo“ v parku přesouvá do hospod, stěžejního toposu normalizační každodennosti: „Byla to tenkrát krásná pivní noc a trvala až do rána“ (Šabach 2006: 39).

Všechny sledované prózy prostupuje motiv prvních lásek, sexuálních zkušeností a rozmanitých, veskrze nepolitických peripetií s nimi spojených – „Taky je ovšem pravda, že mě teď všechny písničky o lásce příšerně serou, poněvadž Antoša je v pekle, a můžu si za to sama, jako koneckonců vždycky za všechno“ (Dousková 2006: 26) – stejně jako výlety s kamarády,

hospodské tlachání, autostop, všemožné mladistvé dovádění či úsměvná snaha o získání modré knížky. Vypravěčka a protagonistka z *Díky za každé nové ráno* se vloupá s kamarádkou do bytu své nešťastné lásky, kde se opijí (Pawlowská 1994: 32), vypravěč *Občanského průkazu* je nejšťastnější, když se líbá s krásnou neznámou dívkou (Šabach 2006: 57). Zde se nejjistěji pohybujeme na poli nostalgie, s níž je přistupováno i ke klasickým dětským či pubertálním tragédiím: „Vyhodila mi [matka] ty starý červený kalhoty, ty manžestráky, ty, co jsem měla ze všech nejradši! [...] Taková zákeřnost!“ (Dousková 2006: 56).

Takové starosti jsou pak schopny přehlušit velké dějinné události, popřípadě dají zapomenout na onen „souboj dobra a zla“; perspektiva party dějinnost přehlušuje – „Charlie si v devětašedesátém v srpnu lámal palici hlavně s tím, kde sehnat nějaký prachy na středně velké mejdan“ (Šabach 2006: 78) – nebo se jí dějiny jako katalyzátor vyprávění pletou do cesty. To ostatně není záležitostí pouze hlavních hrdinů a jejich přátel, zájmy a starosti rodinných příslušníků zůstávají komicky malé i při historických milnících. Kvidovi prarodiče například shánějí v prvních dnech sovětské okupace ztracené andulky (Viewegh 1997: 21). Každodenností a ostentativním nezájmem je sešrotován Brežněvův pohřeb, zmiňovaný ve sledovaných textech opakovaně: „Učitel se na mne najednou vrhl a chtěl se se mnou milovat na zeleném linoleu. Rakev nepřiměřeně žuchla do zelené země, a já se ubránila“ (Pawlowská 1994: 43). Černobylskou havárii pak provází především údiv nad tím, že hodně rostou houby nebo čtyřlístky: „Nad tím zůstává rozum stát, co je letos čtyřlístků!“ (Šabach 2019: 181).

Všeobecně známé dějinné události slouží jako orientační body v časové linii plynoucího normalizačního bezčasí a naznačují obecnější společensko-politické změny, jichž se však party či rodiny jakoby neúčastní. Tak funguje i „závěrový“ podzim 1989, ukončující přirozeně většinu textů, který do osudu protagonistů vstupuje jako vítaný blesk z čistého nebe. Do té doby však nezbyvá než čekat v rodinném ústraní či s kamarády v hospodě. Pregnantně to vystihuje pasáž z *Báječných let pod psa*: „Pane doktore, řekla po chvíli Kvidova matka, je něco, co by mu mohlo doopravdy pomoci?“, „Nějaká zdařilá kontrarevoluce,“ odpověděl doktor bez váhání. Kvidova

matka se smutně usmála. „Do té doby,“ řekl vesele doktor, „ho musíme nějak rozptýlit!“ (Viewegh 1997: 133).

KONZUMNÍ A KULTURNÍ ODKAZY

V úvodu jsme se již věnovali tomu, že popkulturní produkty normalizačního období se i po roce 1989 stále těší značné popularitě veřejnosti. Spolu s historikem Martinem Francem, který se jimi zabývá ve studii *Ostalgie v Čechách*, se domníváme, že naprostá většina lidí je nedává do politických souvislostí (Franc 2008: 203). Podobně je tomu u řady znovuzrozených průmyslových výrobků, jež se pojí s dětstvím a raným mládím sledované generace, ať už jde o potravinářství (Vitacit, Pedro, Kofola...), či fenomén céček. Oblast průmyslových i kulturních produktů naše texty hojně reflektují a staví se k ní dvojím způsobem: víceméně se shodují s nostalgickým vzpomínáním nebo se vůči ní vymezují a zesměšňují je jako v případě proslavených plastových lžiček do kávy z *Hovno hoří* (Šabach 2005: 39), a na odiv proti tomu staví svoje sympatie s produkty západní provenience či domácího undergroundu.

První způsob se doplňuje s výše popsanou každodenností, touze po módních výstřelcích či nedostatkových potravinách. Něco takového čtenáři dopřávají zejména dětští hrdinové, jež sbírají céčka, lízají Vitacit – „Vitacit,“ zahlásil Piolin, a aby zklidnil situaci, dal do placu pytlík s červeným práškem.“ (Vaněk-Úvalský 2001: 132) – a obdivují interprety populární hudby: „Nakreslila jsem obrázek, na kterém jde Miluška Voborníková po louce, má princeznovský šaty a já jí nesu vlečku...“ (Dousková 2002: 41). O oficiální hudební proud – „Slzy tvý mámy mi [v rádiu] nepustili, takže bych byl bejval celej zbytek dne smutnej...“ (Šabach 2001: 144) – a nedostatkové zboží však mají zájem také dospívající.

Způsob druhý, doprovázející přerod k odbojnému dospívajícímu s odporem pro vše socialistické, je v textech častější. Vlastnění produktů západních, zejména britských a amerických, a jejich vzácnost je naopak nezřídka nahlížena skrze nostalgii: „Kdo měl to štěstí, že ji [invazi] vlastnil, byl automaticky v první lize. Tenisky, štrausky, nějaký to triko a invaze. To

bylo všechno. Víc jste ke štěstí nepotřebovali. A samozřejmě že háro“ (Šabach 2006: 116). Zmínka o „háru“ upomíná k tomu, že západní oblékání a účes „na máničku“ se řadí mezi ona drobná hrdinská gesta, jimiž se velice často protagonisté dostávají do konfliktu s „režimní stranou“. Dlouhé vlasy jsou mimochodem evergreenem protirežimní odbojnosti ve sledovaných prózách a návazných filmech. Podobně funguje identifikace se západní kulturou – „Led Zeppelin sem si tenkrát pral do hlavy od rána do večera“ (ibid.: 116) – či tou alternativní domácí – „Ve Futuru měl hrát Vladimír Merta. Já nevím, jestli ho mám zase až tak ráda, no ale je vzácněj“ (Dousková 2006: 115) –, jejíž jedinečnost a nedostupnost je kladena do protikladu k všeobjímající domácí popkultuře a její trapnosti – „Já, když slyším *Holky z naší školky*, tak bych blbl“ (ibid.: 116). Všechny texty, s výjimkou *Báječných let pod psa*, silně referují k hudební oblasti, v *Oněgin byl Rusák* dokonce úryvky písní zakázaných interpretů tvoří názvy kapitol („Přicházejí maršálové“ „Jak uhry pod mýdlem“ aj.).

Setkání se západním konzumem a svobodou pak může přinést boleslivé poznání domácí nedostatečnosti a chybějícího sebevědomí. Návštěva západních zemí vybízí ke srovnávání a superlativům: „Jeho otec byl barevností a čistotou ulic, velkolepostí staré i moderní architektury, bohatstvím plných výloh a mnohým dalším samozřejmě také ohromen...“ (Viewegh 1997: 73). V neposlední řadě oba způsoby upomínání fungují jako odkazování k době, které, podobně jako zmiňované politické události, zařazují vypravování do časového kontextu a čtenáře nasměrují v procesu vlastního vzpomínání: „První pořádná bolest, kterou jsem zažil, pramenila z rozmačkávání hlavy a předcházela dvěma větám ‚Všetko je v rukách Antonína Panenku‘ a ‚Zme majstri Európy!‘“ (Vaněk-Úvalský 2001: 34) Nejexplicitněji k normalizačním reáliím referuje právě *Brambora byla pomeranč mého dětství*, kde marginálie nabízejí ironické, absurdní, ale zároveň i nostalgické vysvětlivky k normalizačním reáliím: „Tesilky – byly džíny reálného socialismu [...] Největší frajeřina byla mít na nich puky nažehlené tak, že samy řezaly vzduch, jímž se mladý elegán rozhodl kráčet“ (ibid.: 90).

SEBEREFLEXE MÍSTO ZÁVĚRU

Bylo by nespravedlivé protagonisty našich textů (a jejich vypravěče) jen obviňovat z opájení se vlastní drobnou protirežimní aktivitou a příslušnosti ke „správné straně“. Míra sebereflexe ve spojitosti s vlastní (ne)odvahou a rolí mlčící většiny je v textech různá, nikdy však nejsou kroky „sympatických postav“ pro čtenáře konstruovány jako odsouzeníhodné, ba ani jako nesympatické. Nesetkáme se totiž s nějakým čistým prospěchářstvím, škodolibostí či závistí, ale pouze s touhou mít obstojný život pro sebe i svoji rodinu. Tento přístup je pak snadno ospravedlnitelný a pochopitelný, hrdinové jsou zkrátka normální lidé – stejně jako čtenáři, jejichž motivy mohly být za normalizace obdobné. Podobné motivy ale zcela absentují u prorežimních „zloduchů a idiotů“, ačkoliv by je mohly taktéž provázet – vytváří se tím iluze, že takoví lidé s režimem nutně museli kolaborovat z vlastní zaslepenosti, hlouposti či oportunismu. Texty tak čtenáře mohou očišťovat, protože jeho motivy, stejně jako v případě protagonistů, byly vlastně v pořádku.

Stojí za povšimnutí, že v textech je minimálně tematizován disent (maximálně v oblasti kultury), mihne se občas jen jako zakázané ovoce (Pavel Kohout, řeči o podpisu Charty) a revoluční rok 1989 vždy přijde pro všechny zúčastněné nenadále. S žádnou postavou disidenta, vězně, člověka z okraje společnosti (nebo všechno dohromady) se mezi protagonisty nesetkáváme a vypravěči se k takovým postavám prakticky nevyjadřují. Působí to, jako by neexistovaly či optikou postav žily život odtržený od každodenní reality: „A pokud jde o úvahy na téma, zda se naše dějiny zastavily, nebo ne, přenechávám je tvým pražským intelektuálům. Bojím se totiž, že můj případný názor by byl poněkud zkreslen okolností, že dělám v práci na píchačky – a ty se, bohužel, nezastavujou!“ (Viewegh 1997: 79).

Jak si již povšimla Veronika Pehe na případě *Občanského průkazu*, hlavní postava neprožívá žádné morální dilema, je spokojená s tím, že stojí „na správné straně“ a občas režim pozlobí malou provokací (Pehe 2015: 427). Toto poznání by se dalo vztáhnout na všechny Šabachovy sledované prózy, podobně je tomu také u Vaňka-Úvalského (*Brambora byla pomeranč mého*

dětství). Pokud se objevuje lavírování mezi režimním přitakáváním a antipatiemi k režimu, je omezeno na tragikomicky líčené rodičovské charaktery, samotní hlavní hrdinové si něco takového nepřipouští nebo si to ospravedlní. V *Občanském průkazu* to snad jen v závěru naruší ironická poznámka vypravěčovy ženy, která je pronesena poté, co manžel po revoluci zjistí, že na něj Státní bezpečnost vedla spis: „I teď je vidět, jak se tetelíš nad tím, že na tebe někdo něco donášel. Myslíš si, že seš tím pro ostatní trochu zajímavější“ (Šabach 2006: 165). Vypravěč proti poznámce krátce protestuje, ale dále se jí nezabývá. To vypravěčka *Díky za každé nové ráno* si je vědoma, že její kariérní postup je podmíněný vstupem do strany a své váhání nad materiálními výhodami nezastírá: „Stála jsem tam s tužkou, šlo mi o dva tisíce měsíčně“ (Pawłowska 1994: 90). Z nepříjemné situace, kdy je v práci k podpisu donucována, ji pak vysvobodí listopad 1989. Sebeironií a sebekritikou napadají neaktivitu a přizpůsobování se celé rodiny *Báječná léta pod psa*, zároveň však kalkulují s bezradností – matka na rodinnou nástěnku připiše parodickou větu „Podílet se i nadále na úspěšné normalizaci (všichni)“, čímž rozpoutá rodinnou hádku: „Co po mně vlastně chceš? [...] Jestli někoho nesnáším, pak jsou to abstraktní moralisti!“ (Viewegh 1997: 79). Nejradikálněji vystupuje vůči vlastní osobě a celé společnosti Helena z *Oněgin byl Rusák*, jež mluví o „věčný předposranosti“ a kriticky analyzuje důvody vlastních rodičů: „ale když na to člověk přistoupí, na tu hru ‚kvůli dětem‘, tak se přece nemůže změnit nikdy nic, a to je to nejhorší, co může jakýkoli děti potkat“ (Dousková 2006: 115). Zároveň si však uvědomuje, že sama k požadovanému odporu, právě i kvůli starosti rodičů, nenachází odvahu a před skutečně závažným protirežimním aktem – znovu navštívit chartistický seminář – couvne (ibid.: 81).

V úvodní části tohoto textu píšeme o prózách, které se vypořádávají s bolestnými místy domácí historie. Domníváme se, že zkoumané prózy mezi ně patří také, avšak s tím rozdílem, že se k normalizaci přistupuje hlediskem živé paměti a vlastní zkušenosti. To nutí autory ke svobodné generační výpovědi o nesvobodné epoše, v níž byli nuceni vyrůstat. Tragikomická výpověď se vede v zásadě ve dvou rovinách v podobě: A) nostalgického prožitku dětství a mládí s připomínkou dobových kulturních

a konzumních produktů, B) „utlačované společnosti“, která se snaží proplouvat „zlému režimu“ navzdory a občas si z něj vystřelí. Úspěch takových próz (a návazných adaptací) pak může mimo jiné souviset s tím, že čtenář, jenž normalizaci zažil, se s nimi může snadno identifikovat a upevnit svůj status utlačovaného. Skutečnost, že „režim“ a „společnost“ byly spojenými nádobami, je přitom mnohem bolestnější a složitější a zřejmě neposkytuje příliš prostoru pro nostalgii a smích.

Mgr. Martin Špaček

Katedra bohemistiky

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Křížkovského 10, 771 80 Olomouc

martinspacek5@gmail.com

LITERATURA

ČINÁTL, Kamil

2014 *Naše české minulosti aneb jak vzpomínáme* (Praha: NLN)

ČULÍK, Jan

2007 *Jací jsme: Česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let* (Brno: Host)

DOMINKOVÁ, Petra

2008 "We Have Democracy, Don't We?", Czech Society as Reflected in Contemporary Czech Cinema; in Péter Apor – Oksana Sarkisova (eds.), *Past for the Eyes: East European Representation of Communism in Cinema and Museums after 1989* (Budapest: Central European University Press), s. 215–244

DOUSKOVÁ, Irena

2002 *Hrdý Budžes*; 2. vyd. (Brno: Petrov)

2006 *Oněgin byl Rusák* (Brno: Druhé město)

FIALOVÁ, Alena (ed.)

2014 *V souřadnicích mnohosti: česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích* (Praha: Academia)

FILA, Kamil

2012 „Muž na rozcestí“; *Respekt* 23, č. 48, s. 52

FORMÁNEK, Jaroslav

1999 *Dlouhá kakaová řasa* (Praha: Dauphin)

FRANC, Martin

2008 „Ostalgie v Čechách“; in Adéla Gjuričová – Michal Kopeček (eds.), *Kapitoly z dějin české demokracie po roce 1989* (Praha – Litomyšl: Paseka), s. 193–213

GILK, Erik

2008 „Báječná léta pod psa“; in Alena Fialová (ed.), *V souřadnicích volnosti* (Praha: Academia), s. 334–341

HLADÍK, Radim

2010 „Traumatické komedie: Politika paměti v českém filmu“; *Sociální studia* 7, č. 1, s. 9–26

MACHALA, Lubomír

2001 *Literární bludiště, Bilance polistopadové prózy* (Praha: Brána)

2008 „Próza“; in Petr Hruška – Lubomír Machala – Libor Vodička – Jiří Zizler, *V souřadnicích volnosti* (Praha: Academia), s. 277–311

PAWLOWSKÁ, Halina

1994 *Díky za každé nové ráno* (Praha: Motto)

PEHE, Veronika

2015 „Drobné hrdinství, vzdor jakožto předmět nostalgie v díle Petra Šabacha a Michala Viewegha“; *Česká literatura* 63, č. 3, s. 419–434

PINKAS, Jaroslav

2014 „Nenápadný půvab normalizace – její sociální realita optikou tehdejší a dnešní filmové kamery“; in Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny 4, normalizace* (Praha: Casablanca a ÚSTR), s. 476–490

PULLMANN, Michal

2008 „Sociální dějiny a totalitněhistorické vyprávění“; *Soudobé dějiny* XV, č. 3–4, s. 703–717

REIFOVÁ-CARPENTIER, Irena – GILLÁROVÁ, Kateřina – HLADÍK, Radim

2013 “The Way We Applauded: How Popular Culture Stimulates Collective Memory of the Socialist Past in Czechoslovakia: the Case of the Television *Seriál Vyprávěj* and its Viewers”; in A. Imre – T. Havens – K. Lustyik (eds.), *Popular Television in Eastern Europe During and Since Socialism* (New York/Oxford: Routledge), s. 279–314

ŠABACH, Petr

2001 *Opilé banány*; 3. vyd. (Praha – Litomyšl: Paseka)

2005 *Hovno hoří*; 15. vyd. (Praha – Litomyšl: Paseka)

2006 *Občanský průkaz*; 2. vyd. (Praha – Litomyšl: Paseka)

2019 *Babičky*; 3. vyd. (Praha: Paseka)

VANĚK-ÚVALSKÝ, Bohuslav

2001 *Brambora byla pomeranč mého dětství* (Brno: Petrov)

VIEWEGH, Michal

1997 *Báječná léta pod psa*; 5. vyd. (Brno: Petrov)