

# Bič Boží? *Revize výkladu 29. dílu seriálu Třicet případů majora Zemana Mimikry*

Jiří Andrs, CSPK

**„Jednostejně v prachu lehnou / Na čer-  
vy se rozlezou / Bič Boží! Bič Boží!  
Bič Boží!“ Kdo by neznal ústřední  
melodii zemanovské epizody Mimik-  
ry? Kdo by občas nenarazil na nějaký  
článek nebo pořad v televizi, který se  
jimi zabývá? A kdo by o nich občas v hos-  
podě nezaslechl nějaké „zasvěcené“ vy-  
právění? Přesto už nám dnes to hlavní  
uniká.**

Mimikry byly natočeny v roce 1978 pod režijní taktovkou Jiřího Sequense, který byl zároveň autorem finální podoby scénáře. Televizní premiéra se uskutečnila roku 1980. Přestože je jako autor námětu uváděn jistý Jan Kovář, ve skutečnosti jej psal dramaturg Jiří Procházka. Plukovník Kovář, který s ním na námětu spolupracoval, totiž nebyl ničím jiným než vedoucím Tiskového odboru sekretariátu Federálního ministerstva vnitra – instituce, jež měla za úkol komunikovat s médii a propagandisticky vylepšovat veřejný obraz bezpečnostních složek. Mimikry, pojmenované podle fiktivní rockové kapely, ukazovaly prostředí vyznavačů bigbítu, přičemž jejich děj byl zasazen

do roku 1972. Undergroundoví hudebníci zde byli vykresleni jako pološílení narkomani a únosci letadla; v kontrastu k nim se v díle objevila Zemanova dcera a její přítel, kteří také poslouchali bigbít, ale později se pokusili do skupiny Mimikry infiltrovat, aby zastavili její řádění. Tento díl patřil a patří mezi nejznámější a dodnes nejčastěji vzpomínané. Stejně jako ostatní díly seriálu měly Mimikry mimořádnou sledovanost. Seriál ale kromě davů před televizními obrazovkami ve své době přitáhl i mnoho analytiků dnešních.

## Od hospodského tlachání k sociálně historickému bádání

Snad každý, kdo žil poslední čtvrtstoletí v Česku, někdy v hospodě narazil na zaběhnutý lidový výklad, který říká zhruba toto: režim se krátce po procesu s undergroundem (1976) a následném vzniku Charty 77 pokusil očernit underground (nebo konkrétně The Plastic People of the Universe) a ukázat jeho vyznavače jako narkomany a potenciální vrahy. Při zběsilé snaze vykreslit prostředí undergroundu těmi nejčernějšími barvami

však režisér Sequens natočil pouze bizarní ideologický nesmysl. Podivná hudba, jež měla v seriálu představovat hudbu bigbítovou, byla nepovedená. Oblečení, paruky a chování undergroundových vyznavačů byly směšné. Skutečné máničky v celém Československu se tak při sledování tohoto dílu seriálu dobře bavily a s nadhledem adoptovaly všechna trapná kliše. Mediální výklad se od tohoto lidového nijak neliší – naopak: panuje mezi nimi přímo „bratrská družba“. Článků a reportáží opakujících tento výklad by se člověk nedopočítal.

Více do hloubky se pokusili jít historici Petr Blažek, Petr Cajthaml a archivář České televize Daniel Růžička studií *Kolorovaný obraz komunistické minulosti. Vznik natáčení a uvedení seriálu Majora Zemana*. Jednalo se o jednu z kapitol v prvním díle proslulých sborníků Petra Kopala (2005). Autoři se v ní zabývali především spoluprací mezi televizním štábem a policejními institucemi, jež se odehrávala od prvních přípravných prací na scénáři. Krom toho autoři uvedli několik příkladů, kdy seriál hrubě manipuloval historickými událostmi, které byly předlohou jednotlivých

příběhů. Jako by o tom snad někdo pochyboval.

Daniel Růžička nadále pokračoval ve zkoumání pozadí natáčení seriálu a ještě tentýž rok publikoval knihu *Major Zeman – propaganda nebo krimi?*. Růžička systematicky probádal ohromné množství materiálů z několika různých archivů, aby nakonec zcela nepřekvapivě konstatoval, že seriál skutečně z velké části vznikl na objednávku a ve spolupráci se Státní bezpečností. Uvědomme si při této příležitosti širší souvislosti: v roce 2004 se Major Zeman poprvé od roku 1989 vysílal bez komentáře historiků v hlavním vysílacím čase na Primě. Ostalgie a morální panika antikomunistů už tehdy profitovaly jedna z druhé.

O pár let později vznikl sborník redigovaný Petrem A. Bílkem *James Bond a Major Zeman. Ideologizující vzorce vyprávění* (2007). Profesor Bílek ve své studii *James Bond a Major Zeman: Sémantika narativní ideologie* udává pro nás důležitý poznatek, že tak jako v každém z dílů série vystupuje kontrastně ke zlé straně (undergroundoví výrostci) ještě zřetelně odlišená dobrá

strana, zde v podání Zemanovy dcery Lídy (Ivana Andrlová) a jejího přítele Ivana (Oldřich Kaiser). Tím dochází k vytváření dichotomického schématu „my a oni“, kde dobrá strana je divákovi domácky blízká, přehledná a důvěrně známá, kdežto zlá strana je cizí, tajemná a nevypočitatelná. Kamil a Blanka Činátlovi ve své studii *Zeman – rudý gentleman* dále upozorňují na fakt, že seriál Třicet případů majora Zemana se spíše vyhýbá přímému zobrazování tzv. velkých dějin a odehrává se v každodenních situacích, které jsou běžnému divákovi srozumitelnější. Přes nespornou vysokou úroveň naratologického bádání a funkční komparaci s postavou Jamese Bonda však sborník zůstává převážně textovou analýzou, která téměř vůbec nepřesahuje do sféry kulturních studií a sociální historie, jež jsou schopny dále odhalovat širší souvislosti mezi analyzovaným dílem a každodenní společenskou praxí. Stejně jako obě dvě výše zmíněné starší studie tak ani Bílkův sborník nemá potenciál otřást konsensuálním propojením lidového a mediálního výkladu.

Pojednání nahlízející normalizační seriály tímto způsobem se však nedávno objevilo a je příznačné, že přišlo od zahraniční badatelky mající nad našimi soudobými dějinami nadhled. Americká historička Paulina Brenová svou knihou *Zelinář a jeho televize. Kultura komunismu po pražském jaru 1968* (viz recenze Tomáše Kavky v Lógru č. 11) v už tak rozbouřené diskusi o výkladu našich poválečných dějin způsobila menší zemětřesení. Brenová v podstatě dokázala, že pro konsolidaci a udržení normalizačního režimu měly televizní seriály, zejména ty z pera Jaroslava Dietla, stejnou váhu jako stranické prověrky, zadrátované hranice a řádění tajné policie. Všímá si, že zobrazovaly každodenní situace své doby a také že právě tuto jejich vlastnost velice oceňovali diváci v četných dopisových reakcích. Jistě můžete namítnout, že tyto seriály byly silně přikrášlené (např. věčně plné regály samoobsluhy v Ženě za pultem), nicméně tak už to u většiny televizních seriálů bývá v každé době a za všech režimů. Dále Brenová poukazuje na to, jak se v Dietlových soap operách průběžně střídají různé profese

(lékaři v Nemocnici na kraji města, inženýři v Inženýrské Odyssee atd.). Seriály byly rovněž značně kritické k nejrůznějším nešvarům socialistické společnosti a jejich postavy s těmito nešvary vedly neustálý zápas. V tomto ohledu byly seriály i jistým způsobem edukativní; herecké hvězdy, představující obyčejného člověka, ukazovaly, jak se stavět k různým problémům všedního dne. Pro Brenovou, zaměřenou převážně na dílo Jaroslava Dietla, je však zemanovská série spíše okrajová; přímo Mimikry se přitom nezabývá vůbec. A tak se nabízí otázka: jestliže Dietlovy seriály přinášely Čechoslovákům obraz jich samotných, co jim mělo přinést toporné a i na svou dobu silně schematizované zpracování Mimikry? Zde už nám žádný filozofující guru nepomůže a musíme se vydat na cestu bádání na vlastní pěst.

### **Hic sunt leones – na cestě k novému výkladu**

Pokud se pokusíme nechápat Mimikry jen jako smršť ideologických útoků a pokusíme se je analyzovat nezávisle na současném hegemonním výkladu,

všimneme si mimo jiné, že prostor věnovaný „zlé“ mládeži (vlasatým výrostkům kolem Mimikry) a „dobré“ mládeži (Zemanova dcera Lída a její přítel Ivan, vlasatí přiměřeně, oba studenti vysoké školy) je vyvážený. Dobrá strana zde nevystupuje jen v kontrastu k té zlé a postavám Lídy a Ivana je věnován prostor se vyprofilovat. Nejsou vykresleni jako zcela vzorní mladí lidé, naopak je zde několikrát zdůrazněno, že se dopouštějí všelijakých „hříchů mládí“: courají se po vyučování, doma si pouštějí bigbít z kotoučového magnetofonu, občas se zúčastní bigbítového koncertu, Ivan hraje na trubku v jazzové kapele, a dokonce navštěvuje ilegální hudební burzy. Lídin otec, major kriminálky Jan Zeman, tak z jejich chování není vůbec nadšený. Je zde ovšem vykreslený jako tolerantní otec. I přes vlastní profesní zkušenosti s tím, kam až bigbít může mladého člověka dovést (tedy zločin, drogy, smrt předávkováním), nechce své dceři zakazovat poslouchání bigbítu ani chození s Ivanem, pokud je šťastná, nepřehání to s alternativními aktivitami a pilně studuje. Nejvýmluvněji je vztah majora Zemana s jeho dcerou Lídou zob-



razen ve scéně, kdy si s ní znepokojeně povídá poté, co byl oznámit smrt jedné mladé narkomanky její matce. Lídiným pokojíčkem přitom rámusí bigbít pouštěný z pásky. Zeman se své dcery ptá, jestli si nepřipadá, že si jí málo všímá, jestli je šťastná, dělá si o ni starosti. Na závěr obrátí pozornost k bigbítové nahrávce.

Zeman: „Kde se dostane taková muzika?“

Lída: „Proč? Nelíbí se ti?“

Zeman: „Ne... jenom se ptám, jestli se dá ta nahrávka koupit v obchodě nebo někde jinde?“

Lída: „Kde jinde?“

Zeman: „No třeba na nějaký burze nebo v klubech... na dražbě... no a tak!“

Lída: „Zeptám se Ivana, dal mi tu pásku.“

Zeman: „A on je fanda do těchhle věcí?“

Lída: „Je!... Zná pár diskžokejů a sám bezvadně válí na trubku – copak to nevíš? U nich na fakuli mají svůj dixík.“

Zeman: „Aha, oni maj na fakuli dixík... no tak to bych si s ním rád promluvil.“

V této promluvě ale nejde o výsledky, nýbrž spíš o to, přátelským pohovorem získat aktuální informace z prostředí,

jež je pro o generaci staršího Zemana již vzdálené.

Opakujícím se motivem je bigbítová hudba jako taková, a to nejenom jako onen podivný soundtrack. Kromě záběrů z koncertu Mimikry, kteří hrají Bič Boží, jedné z nejčastěji vzpomínaných scén celého seriálu, se několikrát opakují výrazně dlouhé záběry na kotoučový magnetofon nebo gramofonové desky. Nejzřetelněji ve scéně, kdy vlasatci ve svém doupěti plánují detaily únosu letadla a hlavní záporná postava Kájík (Oldřich Vlach), drogový dealer a manipulátor hudebníků ze skupiny Mimikry, odkrývá svůj záměr zastřelit jednoho z pilotů, a to jen tak pro výstrahu hned na začátku přepadení:

Kájík: „A ty? Co budeš dělat ty? Ty bys moh voddělat jednoho z pilotů. Vyber si kerýho.“

José: „Proč? To snad... to nebude nutný, udělej, co chceme...“

Kájík: „Bude to nutný!... Pro výstrahu. Ať s námi letí kolik chce lidí. To je právě ta výhoda, že kabina pilotů není voddělená – uviděj to všichni. Na vlastní voči.“

(Během tohoto výstupu Kájík vybalí z hadru dvě pistole a pohodí je na štos vinylových desek, kamera najíždí na detail.)

Mimikry bývají často vykládány jako frontální útok na underground nebo dokonce přímo na Plastic People of the Universe, ale při bližším pohledu je zřejmé, že pojednávají o širším spektru posluchačů. Undergroundoví vlasatci jsou ukazováni jako extrémní, nenapravitelné a nebezpečné křídlo v rámci vyznavačů bigbítové hudby. Naproti tomu studenti Lída a Ivan jsou ukázáni jako úplně normální mladí lidé, kteří krom jiného poslouchají bigbít. Je zde nezastřeně a zcela jasně ukazováno, že poslouchání bigbítu je mezi mladými lidmi v socialistickém Československu v sedmdesátých letech běžné. Dokonce i major Zeman, hrdinný a neúprosný likvidátor těch, kteří škodí socialistickému zřízení, je ochoten přimhouřit oko nad tím, že jeho dcera poslouchá bigbítovou hudbu a že její přítel se občas účastní nelegálních hudebních burz. K tomu je neustále připojováno důrazné varování (scény, v nichž se objevují vlasatci), jak snadno ale může takový mladý

člověk uklouznout a stát se nihilistickým a špinavým narkomanem a zločincem. Socialistická diktatura v normalizačním Československu uvedením Mimikry jasně deklarovala, kde leží její hranice pro prostředí bigbítu. Kromě na svou dobu napínavé televizní podívané tak k občanům Československa přicházel jasný signál, co se ještě smí, a co už ne. Domnívám se, že v roce 1980, kdy byly Mimikry poprvé uvedeny na televizní obrazovky, byly tyto významy (jež už dnes působí jako změť paranoidních nesmyslů) většině obyvatel Československa srozumitelné.

Z celého původního „poselství“ Mimikry se dnes v historickém povědomí udržela už jen snaha zdiskreditovat underground. K tomu se váže ještě prvoplánová identifikace kapely Mimikry se skupinou Plastic People. Prošel jsem – kromě výše zmíněné literatury – také originální scénář v archivu České televize a dokumenty k natáčení, jež si vedlo Federální ministerstvo vnitra (Archiv bezpečnostních složek); nikde jsem však nenalezl důkaz o tom, že předobrazem Mimikry byli právě a pouze Plastici. V kapele Mimi-

kry hrají hned dvě ženy, v Plastic People však v sedmdesátých letech žádné ženy nepůsobily. Předlohou frontmana Mimikry Josého (Jiří Lábus) měl být Petr Češka, který byl zadržen a fotografován po brutálním rozeznání undergroundového koncertu v Rudolfově u Českých Budějovic 30. března 1974. Fotografie zde zadržených osob pak posloužily tvůrcům Mimikry jako předobraz také ostatních mániček. Tvorbě Plastic People se nejvíce blíží ústřední píseň Bič Boží, která nápadně připomíná jejich konceptuální album Pašijové hry velikonoční, jež mělo premiéru 22. dubna 1978 u Václava Havla Na Hradečku. Naopak s Plastiky nijak nesouvisící je naroubovaná zápletko o únosu letadla. Ovšem i ta má reálný základ a to v událostech z 8. června 1972, kdy desetičlenná skupina vlasaté mládeže unesla letoun ČSA směřující z Mariánských Lázní do Prahy, postřelila pilota a přeletěla do Západního Německa. Mimikry tak byly slepencem několika nesouvisejících předloh. Je tedy pravděpodobné, že spíše než o nepovedenou snahu o zobrazení Plastiků se jednalo o pokus vytvořit stereotypizující obraz undergroundové

kapely jako souhrnu nežádoucích znaků obecně.

Původní význam postav Lídy a Ivana dnes už v historickém povědomí zcela zanikl, stejně jako zanikl celkový význam Mimikry jako nástroje pro vyznačení oné pověstné hranice diktatury, která fungovala nejenom jako zakázaná zóna, ale ještě spíše jako orientační bod v každodenní společenské praxi. Mimikry mohly sloužit jako návod pro společenské autority, nevyjímaje rodiče, jak se stavět k mládeži a její rozšířené zálibě v bigbítu. Podle svědectví pamětníků shlednutí Mimikry rozhodně nevedlo vlasatou mládež k tomu, aby si vzala za vzor Lídu a Ivana. Sami sebe viděli spíše v Mimikry. I pro ně ale měla hranice diktatury svůj smysl, protože balancování na její hraně a její překračování bylo součástí jejich subkulturní identity a společenské prestiže uvnitř subkulturního společenství. Součástí tohoto vztahu k hranici zakázaného mohl být i onen veřejně deklarovaný nadhled a výsměch adresovaný Mimikry. Nic z toho nebylo v roce 1978 nijak nové; Mimikry tak de facto potvrzovaly zavede-

nou společenskou praxi a dobový konsensus.

### **Mimikry na věčné časy?**

Po roce 1989 přišlo vytoužené uvolnění, už neexistuje cenzura a násilí státní moci ustoupilo znovu do patřičných mezí. Zato normalizační seriály pokračují dál ve své spanilé jízdě – dočkaly se bujarého reprízování jakožto i spousty nových následovníků. V prostředí liberálního kapitalismu, kde se jakoby všechno může, se účast na společenském konsensu stala privátní záležitostí každého z nás. A tak se už čtvrtstoletí můžeme veřejně povznášet nad trapností Mimikry a přisuzovat jim význam, jež nám vyhovuje a na němž se sjednocujeme zcela dobrovolně. Ale s oním nadhledem československých mániček z roku 1980 už to zpravidla nemá vůbec nic společného.