

Vysílání normalizačních seriálů bylo v posledních letech pro české komerční televize sázkou na jistotu. V říjnu 2011 byl na TV Barrandov uveden i do té doby opomíjený *Muž na radnici*, který je pokládán za jeden z nejvíce propagandistických počinů Dietlovy televizní tvorby. První díl jeho polistopadové reprízy sledovalo něco málo přes tři sta tisíc lidí. A společenský a mediální prostor se opět na chvíli zachvěl při své hodince vyvolávání duchů nedávné minulosti.

Konflikt na poli historické paměti ovšem nebyl tak okázalý jako v roce 1999 při vysílání *Třiceti případů majora Zemana* na ČT. Diskuse, reflexe o odkazy k *Muži na radnici* zaplnily „pouze“ internetové blogy a portály, příležitostně se objevily i na stránkách denního tisku či v bulvárních plátcích. Avšak stejně jako při obnovené premiéře proslulé normalizační detektivky, která ostatním seriálům vlastně prošlapala cestu zpět na televizní obrazovky, se i tentokrát vyskytly podobné styly a figury vzpomínání na nedávné dějiny. Uvedme například glosu Jindřicha Šídla s názvem: „Jak muž na radnici zjistil, že mu chybí Opencard“ zveřejněnou na serveru Hospodářských novin v říjnu 2011. Šídlo se v ní věnoval podobnosti příběhu *Muže na radnici* s v té době propíranými developerskými praktikami v centru Prahy. Šídlo přirovnal tehdejšího ministra kultury, Jiřího Bessera, a jeho angažovanost při likvidaci některých historických stavebních komplexů, právě k hlavnímu hrdinovi Dietlova seriálu. Zabřednutí do soubojů o dějinné analogie a historickou paměť ovšem poněkud zakrývá dobové okolnosti vzniku seriálu, hlavní motivy příběhu a jeho sociální a kulturní kontext, který není o nic méně pozoruhodný.

Muž, který sázel domy

Seriál *Muž na radnici* vznikl v průběhu roku 1976 v rámci tzv. ideově tematického plánu na základě přímé politické objednávky týkající se podzimních voleb do zastupitelských sborů, tedy do místních zastupitelských orgánů řečeno dnešním slovníkem. Tvorby se zhostila scenáristicko-režisérská dvojice Jaroslav Dietl a Evžen Sokolovský, která se o rok dříve předvedla budovatelskou ságou *Nejmladší z rodu Hamrů*. Hlavní podmínkou natáčení bylo, že tradiční týdenní interval vysílání, na který si diváci navykli, byl rozvržen tak, aby závěrečný 11. díl pouze o několik dní předcházel samotným volbám. Takovéto načasování bylo součástí stranické strategie, jak ve společnosti pomocí každodenní politické propagace cíleně vytvořit co nejlepší obraz socialistické současnosti, navnadit ji tak na masové účasti ve volbách a tedy i na vítězství komunistické strany. Na realizaci seriálu měli tvůrci pouhých několik měsíců, což se odráží na jeho řemeslné kvalitě.

Příběh se odehrává v letech 1971–1976 a líčí peripetie komunistického funkcionáře a předsedy městského národního výboru Františka Bavora, který se plně oddá myšlence zbourat historické jádro Starého Kunštátu, fiktivního předobrazu průměrného československého městečka, a přestavět ho v duchu socialistické moderny. Bavor, jehož

ztvární Zdeněk Buchvaldek a který při detailnějším záběru vypadá jako navoskovaný umrlec s neposedně vyfoukanou trvalou, je ideálem lidového hrdiny socialismu.

Funkcionář, který vše včetně svého osobního života podřizuje ideji společenského prospěchu, neodkládá svou aktovku narvanou ambiciózními plány panelového sídliště ani v nejintimnějších chvílích a pere se s nepřízní osudu na všech frontách. Válčí proti celé armádě tajemníků, náměstků, jejich sekretářek a zástupců (zároveň má ovšem podobnou družinu po svém boku), překonává byrokratickou spleť absurdních vyhlášek, vyrovnává se s intrikami svých odpůrců, s pokorou přijímá osobní tragédie i rodinné trable svých bližních. Pevnými postoji, skromností a pílí odolává protekcionismu, korupci a nemorálnostem všeho druhu. Když je potřeba, nebojí se vyjednávat s obávaným úředním šimlem, ani jít na zablácené staveniště a přiložit ruku k dílu. Přestože mu téměř všichni zpochybňují jeho sen o bytové výstavbě, relativizují a odsuzují jeho práci, jde si tvrdošijně za svým, děj se co děj.

Ještě světlejší zítřky

Skrze až směšně zkonstruované zápletky (např. spadlý okap, který zaviní smrt jeho manželky) dospěje František Bavor k přesvědčení, že prosazení výstavby bytů a dalšího sociálního zázemí je jediným lékem na společenskou stagnaci ve Starém Kunštátu. Bavor není zpočátku nakloněn radikální řezu do zástavby města, které má stejně jako ostatní občané tak rád. Ale i díky přesvědčení mladého architekta o správnosti celého záměru záhy pochopí, že je to jediná cesta, jak změnit věci k lepšímu. Tento étos vize krásné budoucnosti propůjčuje seriálu až neobudovatelský charakter.

O normalizační společnosti se většinou mluví jako o ideologicky cynické a vyprázdňené, oblečené do hávu „lepších zítřků“, v které ovšem údajně již nikdo nevěřil, a snažil se z vládnoucího systému jen urvat, co se dalo. *Muž na radnici* do tohoto obrazu příliš nezapadá. Pokud intence seriálu vezmeme z hlediska dobového kontextu vážně, napovídá to, že první desetiletí normalizace zaznamenalo pokusy o opravu a „promazání“ utopického stroje. Nebyla to již chiliastická a lyrická revoluční nálada jako v padesátých letech, šlo spíše o každodenně prosazovanou a postupně vybojovávanou tzv. procesuální utopii, řečeno s německým filozofem Ernstem Blochem. V *Muži na radnici* se jako odraz hospodářské konjunktury, husákovského populačního boomu a naplňování rozvinutého socialismu panelová sídliště lesknou novotou, jsou plná smíchu dětí a spokojených obyvatel a komunistické orgány, aparátčíky i obyčejné občany hřeje pocit dobře vykonané tvrdé práce.

Seriál měl být nejen propagandistickou legitimizací tzv. Poučení z krizového vývoje, normalizační čistky a proměny členské základny komunistické strany po roce 1968, a to formou ideálního zobrazení nových funkcionářů a jejich zápalu při výstavbě panelových sídlišť. Děj obsahoval i základní kritiku předchozího období československého socialismu a vysvětlení, proč se cesta k naplnění vize „lepší společnosti“ tak zbrzdila. Bavor v jednom kuse zápasí se zkostnatělostí starých funkcionářských struktur a nikam nevedoucími způsoby

politické práce, se spleť absurdních vyhlášek a omezení i s lhostejností, závistí a neschopností na nejvyšších místech. Jednak se seriál dotýká „neblahého“ odkazu reformy šedesátých let (např. řada nedostavěných projektů ve Starém Kunštátu, jako byly bazén, školka a ostatní budovy základního a veřejného sociálního zázemí), jednak provinění starších funkcionářů, kteří buď byli příliš pasivní, nebo v horším případě sledovali jen osobní prospěch. Podle oficiálního výkladu tak tento dřívější neúspěch socialismu tkvěl v individuálních selháních a neschopnosti jedinců v období reformy. Strana jako celek zůstala bez viny a její „vedoucí úloha“ nezpochybnitelnou pravdou.

Hysterie z historie

Jedním z hlavních motivů seriálového vyprávění je specifické pojetí „minulosti“. Bavor je v rozmanitých situacích nucen vyrovnávat se s nástrahami, které mu připravila „historie“ v nejrůznějších podobách. Výše jsme už zmiňovali jeho boj se starými byrokratickými strukturami, s omezeností a zapšklostí starších funkcionářů. Další podobný „lidský“ rozměr minulosti, představují v seriálu občané, kterým mají být zbourány domky. Ti jsou zobrazeni jako důchodci, starci a stařenky, citově vázaní na své baráčky a byty. Bavor jim vysvětluje, že jejich vzpomínky a emocionální vazba musí ustoupit společenskému zájmu a pokroku. I realizace přestavby města je jedno velké divadlo vyrovnávání se s minulostí. Zbourání téměř sta domů, starého hotelu, obecné školy, oblíbené hospody, zámecké zdi a malebných uliček je několikrát v seriálu vyargumentováno jako zarputilé vypořádání se s neblahým dědictvím vykořisťovatelské éry. Dobře to ilustruje např. hláška Bavorova cholerického tajemníka (v podání Josefa Bláhy), který při jedné schůzi s veřejností, na výtku, že jejich záměr je ničením kulturních hodnot, opáčil: „Co je historická cennost? Může to bejt cenný za pár let, leda že byste si ze Starého Kunštátu chtěli udělat muzeum ranného kapitalismu!“

V jiném případě se hraje na notu ryze praktickou, historická zástavba je nevyhovující, domy jsou ve vnitřních prostorech vlhké a plesnivé a k výstavbě na „zeleném drnu“ brání zákony o ochraně půdního fondu. Výrazný legitimizační „dějinný“ prvek je obsažen i v rétorice mladého architekta. Velkou výzvu přestavby vnímá čistě v historických souvislostech: „Myslel jsem, že chcete stavět město, a ne pět set králíkáren,“ a když mu Bavor na to poněkud sklesle odpoví: „Zatím nemáme ani na ty králíkáreny,“ pateticky zareaguje: „To před vámi nikdo neměl, kdyby do toho nešli, tak nestojí chrám Sv. Víta ani pražské metro.“ Jeho technokratický jazyk má v podtextu však mnohem smířlivější potenciál. Architekt například hovoří o svém návrhu budoucího města, kde „prorůstání starého a nového vytvoří jeden životaschopný organismus, který se přirozeně omlazuje“.

Ostatně pokus o smíření s minulostí, resp. různých generací obyvatel městečka je zřejmě nejvýraznější pointou seriálové story – Bavor svou velkorysostí získá nakonec na svou stranu některé dřívější protivníky z řad starších funkcionářů a přemluví většinu obyvatel o správnosti zbourání Starého Kunštátu. Tento akt symbolizuje scéna, kdy Bavor, namísto přítomných příslušníků Veřejné bezpečnosti, vyprovodí z domku v asanačním pásmu

poslední vzpouzející se stařenku. Výjev tedy nemá zobrazovat akt násilí vůči minulosti, ale institucionální racionalitu a osvícenost úředníků ve jménu celospolečenského pokroku. Podobné smíření s minulostí, které je zároveň i příslibem do budoucna, zažívá i samotný Bavor. Neshody se synem, jež eskalují jeho odchodem z domova, se v závěrečném díle vyřeší příznačným způsobem – Bavor zjistí, že syn přijíždí do města jako svářeč na stavbu místního panelového sídliště, a vyhledá ho při práci. Jejich setkání na střeše panelového domu je zakončeno synovými slovy: „Vy jste tady udělali neuvěřitelný kus práce...“ Kamera následně pomalým přesunem zacílí na panoráma s nově vystavěnými panelovými domy.

Reálný TV-socialismus

Dosud jsme mluvili jen o prostředí seriálového příběhu a jeho stěžejních motivech, ale zřejmě nejpozoruhodnějším rozměrem *Muže na radnici* je propojení televizní fikce s každodenní realitou. Symbolicky to znázorňuje samotný akt bourání seriálového Starého Kunštátu. Ten nebyl zinscenovaným bořením kulis, ale takřka v přímém přenosu probíhající likvidací historických budov v centru Berouna. Zároveň se děj a zápletky seriálu nestaly pouhou oslavou mnoha podobných asanačních aktů (největší z nich byla pravděpodobně „bouračka“ historického Mostu, která probíhala od poloviny 60. let). Svou legitimizační úlohu měly sehrát i v blízké budoucnosti. Některé indicie, jak z dobových písemných pramenů a periodického tisku, tak i ze vzpomínek a výpovědí tehdejších aktérů, totiž naznačují inspirační roli seriálu při výstavbě panelových sídlišť a dalších socialistických urbanistických projektů i v jiných městech.

Tento fenomén by jistě stál za systematické prozkoumání. Autorky, např. Paulina Brenová či Irena Reifová, hovoří v teoretické rovině o „mediální konstrukci sociální reality“, kdy určitý význam či obraz pocházející z mediálního prostoru má normativní vliv a dokáže přímo ovlivnit každodenní jednání lidí. Seriál *Muž na radnici* lze z tohoto hlediska vnímat jako televizní kuchařku plnou návodů, postupů a receptů na výstavbu socialistických komplexů „snadno a rychle“. Scény a dialogy v seriálu, jež se z velké části odehrávají v kancelářích a na schůzích, nemusely být vodítkem pouze pro funkcionáře, kteří případně mohli nést na svých bedrech realizace projektů. Inspirační potenciál televizního seriálu lze hledat i na druhé straně pomyslné barikády – u občanů (a zároveň diváků), kteří měli přijít o své domovy. Pro ně mohlo být loajální a rozumné jednání seriálových postav ve prospěch společenského zájmu určujícím momentem, jak vyřešit i své vlastní „osobní“ dilema. Virtuální realita jakoby měla tendenci vystoupit ven z televizní obrazovky a čekat na své uskutečnění v žitém světě.

Vybledlá rudá, barva dneška

Jak výstižně celý seriál charakterizovat? Jako televizní blábol, politickou agitku, nebo skutečný obraz života ve státním socialismu? Jednoznačná odpověď by znamenala připojit se k některému z táborů, které usilují o vládu nad historickou pamětí, a tím se uzavřít snaze o komplexní porozumění nedávné minulosti. Budeme-li vnímat seriál *Muž na radnici* v úzkém sepětí s praxí výstavby socialistických sídlišť v sedmdesátých a osmdesátých letech, lze

sledovat rozporuplnost toho, jak se ideální a vysněný obraz spokojeného života v mnoha případech rozplývá v bahně stavenišť, neplnění plánu, šedi, lidském odcizení a monotónnosti panelového bydlení. Možná i na této úrovni, kdy se politická propaganda mění ve směšnou karikaturu, se drolila společenská stabilita komunistické diktatury. Ostatně, jak se „velký příběh“ *Muže na radnici* realizoval v podobě lokálních „panel stories“, můžeme zpozorovat na vizáži historických center mnoha českých a moravských měst doposud. Bylo by ovšem chybou chápat i stavební výdobytky socialismu a priori negativně. I když je opravdu ze spousty panelových a betonových pozůstatků cítit „fušeřina“ a diletantství, na druhou stranu mnoho staveb dokazuje po delším časovém odstupu svou architektonickou a urbanistickou kvalitu. Paradoxně, jakoby v nějaké dějinné spirále, v současném neoliberalním, „predátorském“ prostředí došlo právě i na některé normalizační skvosty – příkladem může být zbourání dejvického Hotelu Praha v minulém roce.