

TANČIT SE BUDE, I KDYŽ NENÍ SVÁTEK! EXPLICITNÍ A IMPLICITNÍ SDĚLENÍ ČESKÉ SOCIALISTICKÉ KINEMATOGRAFIE

Petr Lozoviuk (Katedra antropologie FF ZČU v Plzni)

*„Vy tu dobu už nemůžete pochopit,
protože jste v ní prostě nežili,
a to, co vám řeknou ostatní, to vám, si myslím,
může někdy tu představu dost zkreslit.“¹*

Specifika etnologického studia epochy socialismu

„Socialistické společenské zřízení“ nepředstavovalo jen nedemokratickou formu moci, ale také specifický sociální a kulturní řád s osobitými sociálními institucemi, s tendencí k vytváření zvláštních sociálních vazeb, vzorců chování, každodenních návyků a forem komunikace. Proces etablování socialismu, který probíhal především na politické úrovni, byl totiž doprovázen snahou o prosazení dalekosáhlých kulturních mutací a inovací.² Zasaňování socialistického režimu do prakticky všech sfér společenského života, tedy i do oblasti každodenní kultury³, se zdá být zvláště relevantním východiskem pro jeho studium z pozice etnologické metaúrovně. V tomto textu bude argumentováno, že pro etnologickou reflexi socialismu je zvláště produktivní jeho pojmání jako kulturního typu. Konceptci „kulturního typu“ jako modelu společenské analýzy inspirativním způsobem rozpracovala pro oblast literární vědy tartusko-moskevská sémiologická škola.⁴ V pojetí předložené analýzy je socialismus možné označit za specifický kulturní typ v tom smyslu, že jeho etablování doprovázela řada kulturních změn nebo pokusů o jejich iniciování. Je poněkud překvapivé, že tyto aspekty komunistického vládnutí stále spíše zůstávají v pozadí odborného zájmu.

S přesvědčením, že socialismus lze (též) tematizovat jako soubor zvláštních kulturních návyků a pravidel,⁵ souvisí konstatování, že rozdělení evropského kontinentu „železnou oponou“ nenabývalo výhradně politicko-ekonomické podoby, ale také kulturně-mentální. Toto zjištění umožňuje některým autorům, například berlínskému sociologovi Wolfgangu Englerovi, hovořit o existenci „civilizační mezery“, která je podle nich přítomna mezi východoevropským a západoevropským stylem chování (srov. Engler 1992). Etnologického studia oné východoevropské mentality, formující se zejména v období socialismu, se lze – přes relativně značný časový odstup – zhostit

analýzou řady specifických dobových pramenů.⁶ V tomto textu budou vzaty za materiálové východisko pro percepci socialistického kulturního typu dva celovečerní filmy. Následné uvažování se bude odvíjet od premisy, že umění nejen odráží sociální realitu, ale zároveň ji vždy také interpretuje, čímž se stává významnou výpovědí o světě jako takovém, v němž je nadto nadáno plnit diverzní společenské funkce. „Ve filmu reprodukováný svět“, jak to vyjádřil sémiotik Jurij Lotman, „je zároveň jak objektem, tak i modelem tohoto objektu“ (Lotman 1984: 15). Intersubjektivně vypovídací hodnota uměleckého díla je v každém případě vysoká (Burke 2007: 43), přičemž pro etnologického hermeneuta získávají zvláštní význam především ony „mimofilmové informace“, které přesahují původní režijní záměr (Lotman 1984: 38).

Film modeluje svět tím, že překládá kategorie objektivní reality do jazyka uměleckého textu. Nereálné v něm má tendenci stávat se reálným, přičemž film má zároveň schopnost ukázat i to, co se reálnému světu vymyká (srov. Lotman 1984: 67). Umění se proto „musí brát stejně vážně jako věda“, jako způsob objevování, tvorby a rozšiřování vědění v širokém slova smyslu rozvoje porozumění (Goodman 1996: 114). Jako specifický etnografický pramen lze celovečerní film vnímat v tom smyslu, že je výrazem dobové společenské situace, od které se jeho autoři nemohli bezesbytku distancovat (Schattenberg 2003). Dokonce i filmy, jejichž děj se odehrává v oddálených historických epochách, vykazují více či méně zřetelné stopy kulturního kontextu svého vzniku. O to více platí tento soud o filmech vztahujících se k přítomnosti. Ambivalentnost filmových interpretací pak spočívá ve skutečnosti, že snímek lze nahlížet jako specifický sémiotický útvar přinejmenším z hlediska tří analytických úrovní. První představuje vizuální stránka díla (kamera, střih, dynamika filmových obrazů a děje), druhý odpovídá jeho přímé textuální výpovědi (v nejčistší podobě ji představuje scénář) a třetí složku filmové vícedimenzionality reprezentuje hudební zarámování děje. Ve filmovém umění je tedy finální umělecká výpověď díla generována prostřednictvím syntézy ikonických znaků, specifické narativity a signálního audio doprovodu.

Odtud lze odvozovat mnohost jeho významů, resp. rovin pro jeho potenciální interpretaci, jejíž nejednoznačnost ještě zvyšuje skutečnost, že filmové poselství je vázáno na již neexistující kulturně formativní epochu.

Předložená studie si prostřednictvím analýzy dvou československých celovečerních filmů⁷ klade za cíl naznačit odpověď na otázku, do jaké míry lze filmovou produkci socialistické epochy nazírat jako specifický etnografický pramen. Jakou vypovídající hodnotu dnes mají a jak lze interpretovat filmem zprostředkované kulturní kontexty? Socialismus zde přitom nebude vnímán výhradně jako ideologicko-ekonomický systém, nýbrž jako kulturně formativní epocha. Tedy jako specifický životní řád, který se projevoval v osobitých kulturních projevech lidí, kteří v něm byli nuceni žít. V materiálové rovině se studie zaměřuje na rozbor filmů z hlediska jejich implicitních a explicitních sdělení. Co vše je zakódováno v socialistické kinematografii?

„Všechno jde, když se chce“, aneb film první

První film, na který zaměříme pozornost, nese název *Zítřka se bude tančit všude*. Byl natočen roku 1952 režisérem Vladimírem Vlčkem a odehrává se v prostředí studentů národopisu na přelomu 40. a 50. let minulého století. Život v rodícím se socialistickém zřízení je v tomto snímku představen jako téměř neutuchající festivity, která je narušována jen zákeřnými nepřejícníky, za něž je třeba považovat odpůrce socialismu, kteří jsou zároveň identičtí s nepřáteli veškerého (pokrokového) lidstva. Jiný rušivý element brání ideovému pokroku představují problémy osobního rázu, se kterými může být konfrontován i socialistický člověk, ale za podpory vůdců a politicky uvědomělého kolektivu se je vždy podaří vyřešit. Vývoj jde jednoznačně správným směrem – nezadržitelně kupředu. Každý člen společnosti je vyzván, aby se účastnil budování krásných, protože socialistických, zítřků. Socialismus je prezentován jako ideál, ke kterému je třeba směřovat, neboť odpovídá naplnění všeobecných lidských tužeb o spravedlivém a správném způsobu života.

Děj filmu, který je rozvržen do let 1947 až 1951, pojednává o ideovém zrání skupiny mladých lidí, které spojuje zájem o folklor a z nichž část nejenže je členy mládežnického souboru lidových písní a tanců, ale zároveň i vysokoškolskými studenty národopisu. Díky výraznému sejetí filmového děje s rozvíjejícím se československým

organizovaným masovým folklorním hnutím, byl tento snímek označen za „nejtypičtější příklad reflexe budovatelského pojetí folkloru v podání socialistické kinematografie“ (Slinták – Rottová 2013: 222). „*Všechno jde, když se chce*.“⁸ Tato věta, jejíž autorkou je Alena, jedna z uvědomělých svazaček,⁹ představuje jakési motto celého filmu. Zmíněná slova shrnují mladické odhodlání, sílu vůle, která je podřízena „pokrokové“ ideologii, která je sto měnit svět. Pro vyjádření tohoto sujetového poselství jsou voleny různé prostředky; charakteristickou je například opakující se scéna komunikujících soudruhů bez znalosti společného jazyka. Implicitní sdělení, prozrazující zároveň naivitu tvůrců snímku, je zřejmé: v situaci ideologického souznění se dá dorozumět i bez společného verbálního kódu, neboť „*všechno jde, když se chce*“!

Veškerí kladní protagonisté děje nepochybují o správnosti svých názorů ani o bezalternativnosti směřování k socialismu, což film nekompromisně ilustruje. Za signální znak toho, že „*přichází něco nového*“, epocha, v níž se „*noví lidé*“ budou „*nově radovat, zpívat a tančit*“, byl vzat všudypřítomný kolektivismus. Jedná se o jeden z hlavních atributů „nového člověka“, jehož existence, jak bude ještě níže naznačeno, představuje hlavní distinktivní znak oproti zanikajícímu předchozímu společenskému řádu. Socialistický kolektivismus¹⁰ je symbolizován nejen verbálně, nýbrž také neverbálně prostřednictvím permanentní kontaktnosti svazáků (zavěšení jednoho do druhého během chůze),¹¹ jejich častým sborovým zpěvem či skupinovým chováním v nejrůznějších situacích. Typickou je například scéna, v níž je hlasováno o kolektivním přistoupení všech členů souboru do řad Svazu československé mládeže. Jako pozitivní hodnota vystupuje kolektivismus také při prezentování interpersonální komunikace, např. během řešení osobních problémů. Nejzásadnější poselství zde spočívá v implicitní výpovědi, že kolektiv je zodpovědný za jednání jednotlivce. Ilustrativní případ představuje opět kolektivní rozhodování, tentokrát o způsobu potrestání opakovaně se opíjejícího basisty Jeníčka. Filmová scéna názorně ukazuje, že kolektiv má právo intervenovat i do intimní sféry každého svého člena a potažmo společnosti, což se v pozdější reálněsocialistické praxi projevovalo např. urovnáváním manželských rozepří odborovými aparátčíky, stranickými přísedíci z místních národních výborů u potratových komisí či při řešení mnoha dalších výsostně osobních situací.

Zajímavý pohled na praxi a funkční využití kolektivistického rovnostářství nabízejí ony pasáže díla, v nichž je tematizováno jakoby hledání konsenzu v diverzních oblastech souborové činnosti. Socialistické kolektivní rozhodování, které v souboru zavedla svazačka Alena, se však ve skutečnosti stalo instrumentem nově přichozích členů souboru k vytvoření paralelní hierarchické a mocenské struktury namířené proti (domnělému) autoritářskému způsobu rozhodování ideově rozpolceného Pavla, vedoucího folklorního souboru. K mocenskému střetu mezi těmito hlavními aktéry (Pavlem a Alenou) ovšem nedojde. V průběhu děje je problém regulován tím, že Pavel s Alenou vytvoří pár, ale především faktem, že Pavel „prozře“ a absolvuje socialistickou „konverzi“, čímž se Aleně ideově podvolí. Lze jen spekulovat, je-li autory scénáře Pavlovo křestní jméno užito bezděky, nebo naznačuje-li hlubší kulturní konotace (Šavel, ze kterého se obrácením na víru stává Pavel¹²). O určité oprávněnosti této domněnky svědčí jiná ve filmu použitá paralela ze sakrální oblasti – kolektivní předčítání Alenina „*poctivého slova*“, jakýchsi „epištol“ zasílaných z jejího studijního pobytu v „zemi zaslíbené“ – ze Sovětského svazu.

Podstatný výrazový prvek celého snímku představuje hudební zarámování děje. Velká část filmových scén je podbarvena emotivním využitím lidové (či pseudolidové) hudby, která je instrumentalizována k celkovému zesílení propagandistického účelu díla a jistě významně přispěla k dobovému diváckému úspěchu filmu. Výraznou část snímku zabírají z dnešního hlediska až přespříliš dlouhé scény, v nichž je předváděna idealizovaně pojatá lidová/národní kultura.¹³ Ta je nejednou dávána do kontrastu s dekadentní kulturou „buržoazní“. Symptomatická je v tomto ohledu již jedna z úvodních scén filmu, v níž chronický nepřejícník Rudla a jeho komplic – ač oba členové folklorního souboru, kteří by měli mít uvědomělý vztah k lidové kultuře – upřednostňují v soukromém životě dekadentní západní kulturu, symbolizovanou jejich oděvem, interiérem obydlí, způsobem vyjadřování a poslechem jazzu. S vnitřním založením obou protagonistů koresponduje i jejich „zpátečnické“ pojetí oboru, který studují. Národopis je pro Rudlu pouhá planá akademická zábava, které beztak „*nikdo nerozumí*“, a ne upřímná snaha „*vracet lidem, co jim patří a co bylo už skoro ztraceno*“,¹⁴ jak to později zformulovala svazačka Alena.

Z hlediska analýzy významového pole snímku není bez zajímavosti ani filmová instrumentalizace „nové“, tzn. „pokrokové“ etnografie, tedy marxisticky reformovaného národopisu. Paradigmatická změna oboru proběhla na počátku socialistické éry jak z nacionálního hlediska, tak i z pozice komunistické ideologie, přičemž obojí se událo pod etiketou „pokrokovosti“. Akademický přístup k oboru je ve filmu kritizován a dehonestován jako „buržoazní věda“. Příznačná je scéna, ve které je znázorněn konflikt o pojetí národopisu mezi původními a nově přijatými členy souboru. Spor je (pochopitelně) rozhodnut ve prospěch socialistické koncepce, v níž má národopisec sloužit „lidu“ (národu), a to jednak tím, že zachraňuje „původní“, „neporušenou“ kulturu lidových vrstev před zánikem,¹⁵ jednak i tím, že ji v modifikované „pokrokové“ formě vrací zpět pracujícím.¹⁶ V tomto smyslu film názorně ilustruje dobové využití folklorismu pro socialistickou ideologii. Děje se tak v rozvláčných pasážích, které názorně dokumentují instrumentalizaci „lidových“ písní a tanců pro potřeby režimní ideologie (srov. Schmarc 2017: 121–154).

Jako nejvýstižnější příklad řečeného lze uvést ztvárnění kolážové skladby *Masopust* v závěru filmu, tedy v jeho jakémsi kompozičním finále, které kombinuje folklorní prvky se zřetelnou komunistickou propagandou. Socialistický folklorismus zde vystupuje již zcela nepokrytě ve službách komunistické ideologie.¹⁷ Zajímavé je, že k „pokrokovému“ národopisu se ve filmovém scénáři přihlásil i starší „profesor“ (snad narážka na Karla Chotka?), což je ovšem v rozporu s historickou skutečností, pro kterou byly v univerzitním prostředí spíše charakteristické vyhazovy, či alespoň marginalizace starších národopisců nastupujícími kádry marxistického pojetí třídní vědy (srov. Janeček 2017: 146). Za nositele oborové, ale i společenské „reakčnosti“ jsou naopak exemplárně vybráni někteří studenti. Jako vysvětlení tohoto postupu se nabízí myšlenka, že tomu tak bylo proto, aby bylo ukázáno jejich ideové „prozření“, o které patrně ve filmu z ideologického hlediska nejvíce šlo. V podstatě lze všechny aktéry děje rozčlenit do několika kategorií podle toho, jakou funkci jim bylo dáno plnit v rámci filmového scénáře. Z typologického hlediska se jedná o následující stereotypně vystupující dějové figury:

„**škůdci**“ – nenapravitelní nepřátelé všeho pokrokového, kteří jsou nekompatibilní s novým společenským řádem, a musí být proto eliminováni;¹⁸ jediným prototypickým představitelem „škůdců“ je ve snímku Rudla,

kteřý zároveň představuje pravý opak „nového“ socialistického člověka – je záludný, nečestný, sobecký, jedná nepřímou (oproti socialistické přímosti) a v závěru filmu odchází do emigrace (jakoby „ke svým“), ovšem s úmyslem odtud dále škodit (viz vystřížená scéna ze setkání v Berlíně);

„**zažehávači**“ – tuto kategorii ideálnětypicky zastupuje neomylná svazačka a ideologická kádruvačka Alena, nositelka „*poctivého slova*“. Z funkčního hlediska představuje v sémiotickém systému filmu tato dějová figura pozitivní protipól škůdce/ců. Děje se tak jednak tím, že plní roli apoštola nové víry, jednak tím, že vystupuje jako ochránkyně její ideologické čistoty;

„**nadšení věřící**“ (Lojza a další noví členové souboru), od počátku nekritičtí, naivní stoupenec nastupující komunistické ideologie;

„**váhající**“ (Pavel a jeho skupina) – jsou to v zásadě „správní“ lidé, kteří jen neměli příležitost se náležitě rozvinout (to se děje až pod vlivem „zažehávačky“ Aleny); film je příkladný právě tím, že znázorňuje jejich konverzi, která dostává modelový charakter: divák by se měl s představiteli této skupiny identifikovat a následovat jejich příkladu;

„**pochybovači**“ („poskok“ Rudly, opíjející se basista Jeníček, na pravou víru obrácená studentka Hanka: „*Jsem teď tak šťastná...*“) – jsou to lidé s nějakým „skraloupem“ (ideologickým, či jen povahovým), kteří ale mají právo dostat novou šanci, právo být začleněni do nového kolektivu, do nové společnosti. Každý z nich má nárok na to, aby se „polepšil“ a aby po vykonání obřadné sebekritiky mu byla umožněna „konverze“, jež se projeví ve změně jejich smýšlení a jednání.

„Váhající“ a „pochybovači“ představují hlavní skupinu, na kterou film ideologicky cílil v publiku. Jejich funkční přítomnost v ději spočívá právě v naznačení „pravé“ cesty, po níž by se mělo kráčet ke šťastným zítřkům. Zvláštní funkci ve filmu dále plní ideologicky zdánlivě neutrální¹⁹ **nositelé lidové/národní původnosti**, ke které se má společnost díky socialistickému vztahu k folkloru „vrátit“, případně ji revitalizovat. Prototypicky jde zejména o postavu prosté „dívky z lidu“ – Rozárku z Valašska, ze které doslova v každé scéně přímo vyzařuje „lidová“ upřímnost a skromnost. Postava Rozárky (kromě řečeného) ve filmu kompozičně navazuje na starší český sujet, jenž získal tradiční podobu v příběhu o Švandovi dudákovi.²⁰ V éře reálného socialismu byl podniknut

pokus o jeho inovativní umělecké zpracování ne příliš úspěšným filmem *Hvězda padá vzhůru* (1974), v jehož hlavní roli se objevil Karel Gott. Syžetově se jedná o archetypální mýtus pojednávající o české kultuře, která je svojí hodnotou schopná „podmanit si“, či dokonce „dobýt“ zahraniční publikum, potažmo svět.²¹ Tento motiv je nejvýrazněji ztvárněn ve scéně Rozárčina zpěvu na světovém festivalu levicové mládeže v Berlíně.

Přestože lze tvrdit, že textovost sledovaného filmu je relativně přehledná a jeho emblematicnost doslova bije do očí, neboť – jak poznamenal na adresu tohoto dílka již Vladimír Macura (1993: 59) – bezmála veškeré ideologémy²² jsou zde vyjádřeny explicitně, snímek obsahuje také řadu implicitně vyjadřovaných sdělení. Pro podprahovou ideologičnost je příznačné, že není prvoplánově zřejmá. Divák se přirozeně soustředí na děj, který je mu předkládán jako zdánlivě ideologicky neutrální. Ideologémy zde vystupují jen formou nepřímých odkazů či náznaků, často prostřednictvím vhodně zvolených symbolů, rétorických a filmových konstrukcí: tropů, metafor, synekdot či metonimií. Obzvláště vhodným žánrem pro podprahovou indoktrinaci se zdají být alegorické filmy či pohádky.²³ Orientace na děti a dospívající, tedy na spíše méně kritické diváky, zvyšuje úspěšnost celkového ideologického působení. Pohádkové zarámování příběhu může ovšem slavit divácký úspěch i u dospělého publika. Tak tomu bylo například u dodnes oblíbeného filmu *Jak utopit dr. Mráčka*,²⁴ který lze označit za zdařilý příklad skryté socialistické indoktrinace. Je-li filmový produkt zaměřen na dospělé publikum, patří vedle celovečerních snímků mezi oblíbené žánry zvláště seriály,²⁵ komedie, ale i dobrodružné filmy.²⁶

Na řadu z implicitně vyjadřovaných sdělení analyzovaného filmu již bylo upozorněno výše. Je jim společné mýtotvorné konstruování nastupujícího socialismu, který je asociován s novostí, radostí, nevázaným veselím, mládím, optimismem a s deklarativním (socialistickým) internacionalismem. Důležitá vlastnost prezentovaných socialistických forem spočívá v jejich schopnosti asimilovat starší lidové a národní obsahy. Jiné podprahové sdělení, jež je ve filmu zakódováno, se týká ideálnětypického ztvárnění charakteru „socialistického člověka“. Jeho obraz názorně vykreslil ve 30. letech 20. století Maxim Gorkij prostřednictvím následujících rysů: „Nový socialistický člověk“ měl být racionální (zejména bez náboženských předsudků), tvůrčí, mlád, silný (psychicky i fyzicky),

kolektivně smýšlející, inovativní, odvážný (hrdinský), uznávající autoritu (strany, stranických představitelů), houževnatý, optimistický, sebeobětující se (za kolektiv). Měl by dále být ucelenou individualitou, „která je pevně spjata s kolektivem, [...] která svobodně čerpá svou energii z lidových mas“ (Gorkij 1951: 159–160). Nadto by měl disponovat „novou“ morálkou – morálkou socialistického člověka.²⁷

Právě takového idealizovaného člena nové společnosti se sledovaný film snaží jakoby zasadit do reálného světa.²⁸ Děje se tak jak obsahem, tak formou, přičemž spojení obojího vytváří specifický výrazový prostředek, který je možné označit jako socialistickou estetiku. Funkční využití hudby je pro ni stejně příznačné, jako proložení děje působivými masovými scénami. V této souvislosti se nabízí zajímavá paralela s tvorbou německé režisérky Leni Riefenstahl z 30. let 20. století, zvláště s jejím filmem *Triumf vůle* z roku 1935. Oba snímky jsou totiž svými tvůrci pojaty jako média „grandiózního poselství“. Divákům zpřítomňují „velké téma“, jehož by se v ideálním případě sami měli stát přímými účastníky. V obou filmech je ústředním dějovým prvkem motiv obnovy člověka prostřednictvím budování nové společnosti, pro kterou je charakteristická disciplína, vůle, pořádek, ideologický fanatismus, podřízení se celku a geniálnímu vůdci. Vizuální zarámování děje v obou případech souzní s oslavou mládí, fyzické krásy a síly, zdraví, ale také s disciplinovaností a dobrovolným podřízením se autoritě. Kult vůdce vystupuje ve snímku *Zítřejší se bude tančit všude* spíše nepřímým prostřednictvím podobizen a nepřímých odkazů na Stalina. Oproti tomu v *Triumfu vůle* vystupuje Hitler nezakrytě jako ústřední aktér, k němuž je vztahován veškerý děj filmu. V obou snímcích je vyhrazeno důležité místo bombastickým masovým scénám, v nichž se jedinec stává nepatrnou součástí nadosobního formálně-technicky dokonale sladěného celku. Na první pohled se sice jedná o kamarádský/soudružský kolektiv, z něhož ovšem není možné vyčnívat a (do důsledku domyšleno) do něhož není možné nebýt vřazen. V obou případech je divákovi prezentován – byť odlišnými výrazovými prostředky²⁹ – aktualizovaný archetypální obraz obecného lidského snu o spravedlivé společnosti a o nedefinovaných vztazích mezi jejími členy. Použitá obraznost, kterou mají formálně oba filmy společné, diváka vtahuje do nového znakového kódu zobrazované utopie a tím ho mentálně připravuje na její vnitřní přijetí.

V socialismu „*máme moc běhání*“, aneb film druhý

Druhý celovečerní film, k němuž chceme obrátit pozornost, představuje na první pohled zcela jiný sujetový útvar a také způsob prezentace socialismu a přítomnost dobové ideologie v jeho ději jsou radikálně odlišné. „*Zítřejší je pátek, máme moc běhání*.“ V duchu této výpovědi paní Novákové, jedné z ústředních postav děje filmu *V pátek není svátek*³⁰, se odvíjí celý příběh, který je tvůrci pojat jako lehká rodinná komedie. Ihned je zřejmé, že oproti prvnímu analyzovanému snímku jsme zde konfrontováni s jednoznačnou orientací na jednotlivce, resp. rodinu, tedy již nikoliv na kolektiv a kolektivně sdílené hodnoty. Filmařsky vykreslené hlavní postavy, členové rodiny Novákových, zde vystupují spíše jako opozitum vůči ostatním aktérům děje, tedy svým spolupracovníkům a známým. Ve srovnání se snímek *Zítřejší se bude tančit všude*, který socialismus pojednává v jeho ideálnětypické formě, lze film *V pátek není svátek* nahlížet jako dobový pramen, který umožňuje autentický vhled do života reálněsocialistického člověka. Hned na úvod je přitom třeba zdůraznit, že reálný socialismus je zde ztvárněn jaksí bezděky – jeho přítomnost v ději je patrná a interpretovatelná až z pozice časové a kulturní distance. Socialismus je v ději totiž přítomen jaksí mimovolně, jako žitá realita, jako samozřejmost mající v podtextové úrovni formativní charakter, neboť každý jednatel se musí jejím pravidlům neustále – pomocí nejrůznějších improvizčních strategií – přizpůsobovat. Z pozice tohoto úhlu pohledu lze tvrdit, že film autentickým způsobem dokumentuje dobovou podobu řady reálněsocialistických vzorců chování. Jeho děj se odehrává v době svého natočení, tj. v závěru 70. let 20. století, přičemž znázorňuje události pouhých dvou dnů – začíná ve čtvrtek (17. května) ráno a končí v ranních hodinách následující soboty. Toto temporální zarámování děje je možné označit za nechtěně významné. V situaci, v níž je jeden den jako druhý, kdy se v zásadě nic neočekávaného nemůže stát – a tato nehybnost byla jednou z charakteristik normalizace – zcela postačuje „stáhnout“ děj filmu do jednoho až dvou dnů.³¹ Ústřední scény snímku se odvíjejí okolo běžných starostí reálněsocialistického člověka, znázorňují jeho rutinní jednání, které je často orientováno na shánění nedostatkového zboží, zajišťování nejrůznějších služeb, řešení opakujících se problémů v práci i v rodinném životě. To vše je líčeno z mikroúrovně zprůměrované rodiny s příznačným

příjmením Novákovi. Evidentně i v tomto případě lze použité příjmení hlavních hrdinů na metaúrovňové rovině vnímat jako symbolicky příznačné.

Reálněsocialistická společnost je ve snímku *V pátek není svátek* znázorněna, přes evidentní materiální nedostatky systému, jako společnost konzumní. Reálný socialismus zde nadto splývá se stavem, v němž je člověk v „jednom kole“, protože „není materiál, pořádek se něco shání“, jak se v jedné scéně vyjádřil pan Novák. Člověk musí vyvinout obrovské úsilí, aby si zajistil požadovaný a také od okolí očekávaný životní standart,³² jak například vyplývá z rozhovoru manželů Novákových po večerní návštěvě u jejich známých. Divák má pocit, že v životě Novákových jde skutečně především o konzumně a pokrytecky podanou demonstraci vlastní úspěšnosti směrem navenek. V těchto intencích působí oba rodiče i na svoje děti, které ještě nejsou zcela socializovány v systému reálněsocialistických hodnot a životního stylu. Zcela nepokrytě vystupuje v této souvislosti důležitost pěstování osobních známostí a kontaktů při shánění nejrůznějších věcí a zajišťování rozmanitých potřeb. Pro reálněsocialistickou každodennost vrcholné normalizace je výstižné, že za životní ideál je prezentováno vlastnění chalupy, kterou ale nakonec „vlastně nikdo nechce“, jak vyjde najevo ve scéně rodičovské pře v závěru filmu.

Pro reálněsocialistickou enkulturaci byla charakteristická dichotomizace soukromé a veřejné sféry, která se projevovala jak prostorově (domov/chata versus práce/škola), tak ideově v myšlení, jednání a posléze i chování a vedla k potřebě vytváření zvláštních únikových forem.³³ Zaměstnání pro reálněsocialistického člověka splývalo s místem, v němž bylo legitimní si vyřizovat své osobní záležitosti,³⁴ a proto zde nezbýval čas na práci. „Makat“ bylo naopak třeba ve volném čase pro rodinu: „Toho času je tak málo. To máte pořádek chatu, auto, domácnost. Já si myslím, že zaměstnání člověka jenom zdržuje“, příznačně vysvětluje paní Nováková v jedné filmové scéně. Odosobněné mezilidské vztahy na pracovišti symbolizuje způsob komunikace pana Nováka s jeho spolupracovnicí, se kterou se dorozumívá buď neverbálně, prostřednictvím počítače, nebo pomocí třetích osob. Formalizované vztahy ale panovaly i mimo pracoviště, což názorně ukázala scéna pojednávající návštěvu známých u Nováků i celkové ztvárnění rodinných poměrů panujících mezi hlavními protagonisty.

Jiných stránek života v socialistické společnosti se dotýkají pasáže filmu týkající se nejrůznějších kompenzačních aktivit ústředních postav, jejichž smyslem je – prostřednictvím zajišťování četných osobních potřeb a věcí – eliminovat nedostatkovou ekonomiku systému. Zatímco ve filmu *Zítřejší se bude tančit všude* je prezentováno směřování k socialismu a život v něm je zprostředkovaně znázorněn jako téměř permanentní festičita, v pojetí tvůrců snímku *V pátek není svátek* je reálný socialismus vykreslen jako stav, ve kterém se obyčejný člověk ocitá v cyklicky rotujícím „jednom kole“. Díky všudypřítomnému shánění mnohdy nejběžnějších komodit, při jejichž obstarávání je občan dokonce nucen doslova nasadit i vlastní tělo, jak to názorně ve scéně u maséra předvedla paní Nováková, není každodenní život vskutku „svátkem“. Na rozdíl od některých jiných dobových snímků³⁵ by ovšem bylo zavádějící označit tematizovaný film za kritický, tedy protisystémový. Z pohledu jeho tvůrců nelze permanentní shánku po něčem nebo za něčím chápat jako kritiku či parodii tehdejšího politického systému, resp. permanentně deficitního hospodářství, ale jako nutnou daň „modernímu“ způsobu života, z něhož by se ale přesto neměly vytratit „nadčasové“ rodinné hodnoty. K tomuto interpretačnímu pohledu vybízejí zejména závěrečné scény. Snad v této pointě spočívá tvůrci zamýšlené „univerzálnější“ poselství filmu a jeho pozdější relativně vlídné přijetí diváky.³⁶ Z pozice dobového „reálněsocialistického“ návštěvníka kina ale muselo být toto dílko z mnoha hledisek vnímáno spíše jako film „o ničem“, neboť zrcadlil realitu tehdejšího života a v podstatě se ničím nevymykal z šedi všedních událostí, se kterými byl konfrontován téměř každý průměrný občan socialistického Československa období vrcholné normalizace.

Film o obyčejných, banálních událostech dobře známých z vlastního života jistě neoplývá diváckou atraktivitou.³⁷ Zajímavým se stává až z odstupů, a to nejen časového, ale – a to je pro nás zvláště důležité – především kulturního. Na specifické relevanci snímek získal až díky zániku reálného socialismu, neboť umožňuje vhléd do této již neexistující kulturně formativní epochy. Její příznačné rysy bezděky vysvítají z řady scén díla a umožňují zpětný pohled ani ne tak na ideály komunistické ideologie (jako tomu bylo u prvního sledovaného filmu), jako spíše na reálný socialismus jako takový, tedy na specifický životní řád a systém, který se manifestoval

v kulturních projevech lidí, kteří v něm byli nuceni žít, nebo se do něj prostě narodili. Pojímání reálného socialismu z tohoto úhlu pohledu vybízí k jeho identifikaci jakožto kulturně formativní epochy (kulforepo). Východisko pro tuto perspektivu představuje tematizace reálného socialismu jakožto systému, v jehož rámci docházelo k ustálení soustavy specifických hodnot, ekonomických vztahů, kulturních a mentálních konceptů, ideových a estetických představ. Analýza právě těchto a podobných aspektů života v socialismu by mohla napomoci adekvátnějšímu porozumění jednání dobových aktérů, které vycházelo z tehdejších mentálních vzorců a dnes již nemusí být generačně vzdálenému pozorovateli ve všech ohledech zřejmé a pochopitelné (viz citát uvedený v záhlaví studie). Cíl takto zaostřené badatelské optiky spočívá v identifikaci základního sémantického inventáře socialismu jakožto kulforepa, v odhalení jeho kulturního kódu a identifikování způsobu jeho působení na jednotlivce i celé společnosti. Tomuto badatelskému imperativu je všem možné dostát až prostřednictvím kombinace analýzy diverzních dobových pramenů, k nimž – vedle archivních, biografických apod. materiálů – mohou být přiřazeny i produkty vysoké kultury, například krásná literatura či kinematografie.³⁸

Agenti i oběti socialistického snu a reality

V prvním námi sledovaném případě byl celovečerní film prvoplánově použit jako výchovně-propagační prostředek, ve druhém mutoval, jaksi bezděky, ve vizuální prezentaci reálněsocialistického způsobu života, která ovšem představuje jen jeho dějovou kulisu. Vlastní příběh v podstatě jen podkresluje; pro současníky jistě nebyla zřejmá a tedy ani uvědomovaná. Zatímco film *Zítřka se bude tančit všude* se snažil zobrazit období, v němž teprve docházelo k prosazování nových pravidel „socialistického soužití“, či dokonce chtěl ukázat jejich rádobu spontánní utváření zdola a iniciovat tím jejich obecnou akceptaci;³⁹ snímek *V pátek není svátek* se odehrává v době, kdy je již vše „usazené“, každý ví, co je od něj (režimem a druhými lidmi) očekáváno a co sám může očekávat od jiných. Cílem není vyzdvihování pozitiv socialismu, ani jeho popularizace. Systém je již pevně etablován a evidentně i akceptován všemi aktéry – stal se součástí všudypřítomné každodennosti. Z tohoto důvodu se z děje jakoby vytratila explicitní ideologie. Ideově vyhraněné charaktery, jakými byly v prvním filmu například Rudla či Alena, by zde působily nepatřičně až

kontraproduktivně. Totéž lze tvrdit o zdůrazňování submisivního vztahu k SSSR ve snímku, jenž byl natočen ve znormalizovaném a sovětskou armádou okupovaném Československu.

Tvůrci prvního analyzovaného filmu se ukázali být falešnými proroky. Socialismus nenabyl té podoby, kterou jejich snímek předvídal. V epoše uskutečněného, tedy reálného, socialismu se příliš netančilo a už vůbec ne všude. To zdařile, i když jaksí sekundárně, dokumentuje o téměř třicet let později natočený druhý analyzovaný film. Pro reálný socialismus již nebyla určující ideologie, které ostatně už ani nikdo nebyl schopen věřit, ale spíše se jednalo o socialismus „ritualizovaný“ či symbolický, který v rovině každodenních strategií reagoval na „liturgický marxismus-leninismus“, jak byl tehdejší stav vládnoucí ideologie trefně nazván dobovým pozorovatelem (Sochor 1987: 84). Lubomír Sochor⁴⁰ tímto termínem označil formalizaci, ritualizaci a celkově vyprázdnění režimu období normalizace, k němuž došlo v důsledku absence nových myšlenek po tragickém ukončení socialistického „obrodného procesu“ z roku 1968. Za doménu reálné formy socialismu diagnostikoval ideologicky liché komemorace, projevující se například v socialistických ceremoniálech, ale i v oficiálním jazyku moci. Smysl socialistické obřadnosti epochy pozdního socialismu podle Sochora spočíval především v pěstování politického konformismu a v posilování kázně a podřízenosti státní a stranické autoritě.⁴¹

Z pozice běžných participantů reálněsocialistické každodennosti znamenala tato transformace původní komunistické ideologie její „vymizení“ ze všedního života. V něm byly ideologické principy⁴² přítomny již jen latentně a jako „věčné pravdy“ byly připomínány pouze formou symbolů, hesel, obřadů, rituálů apod. Symbolicky motivované chování proto mělo pro život v reálném socialismu zvláštní signifikanci. Na jeho signální charakter formou rozboru sémantického významu komunistického hesla ve výloze zelinářského obchodu příznačně upozornil Václav Havel ve své slavné esejí *Moc bezmocných* (1990).⁴³ Ve filmu *V pátek není svátek* skutečně prakticky nenajdeme přímé odkazy na panující ideologii. Oproti snímku *Zítřka se bude tančit všude* jeho děj proto ani nemůže aspirovat na přímý přenos vládnoucí ideologie na diváka, i když zároveň celé sujetové zarámování není bez ní myslitelné a mnohé filmové scény nejsou bez její znalosti pochopitelné.

Jinak je tomu v případě prvního analyzovaného snímku, kdy máme co dočinění s jednoznačně propagandistickým filmem prezentujícím socialismus v jeho ideálnětypické podobě. Z pozice výše řečeného tak lze do značné míry relativizovat ony vývody Víta Schmarce, v nichž je tvrzeno, že film *Zítřka se bude tančit všude* nevyjadřuje „žádné komplexní ideologické vzorce myšlení, [...] žádné propracované argumenty, které mají vstoupit do mysli diváka“ (Schmarc 2017: 124). Podobně rozpačitě působí konstatování, že „film nikde nestaví na odívání modlu marx-leninismu či stalinismu jako dokonalé doktríny, naopak [...]“. Prezentace „ideologie ve filmu“ podle citovaného autora pak spočívá pouze ve „zpřítomnění požitku, radosti a optimismu, které tato ideologie přináší [spíše] na rovině rituálního konání než tematizací nějaké konkrétní doktríny či rozpracovaného systému idejí“ (Schmarc 2017: 151).

Oproti těmto poněkud zjednodušujícím interpretacím lze zvýraznit význam pro každou univerzalisticky se tvářící ideologii typické binarity, jež prostupuje v tomto emblematickém produktu „svazácké kultury“ (Schmarc 2017: 127) v podstatě veškerými dějovými zápletkami. Tato dualita zde nejednou nabývá rysy tzv. denního snu, pro nějž je příznačná silná ideologicky motivovaná navítnost, projevující se v mnoha aspektech odklonem od reálného života. Charakteristickým znakem „denního snění“, na jehož projevy v literárních dílech poukázal již Sigmund Freud (1990: 87), je například černobílá líčení hlavních postav, jejich jednoznačné roztřídění na ‚dobré‘

a ‚špatné‘. Pozitivní postavou je vždy hrdina příběhu, v případě filmu *Zítřka se bude tančit všude* skupina osob, které jsou v různé míře nositeli atributů nového socialistického člověka. Antihrdiny, kteří plní funkci jejich opozitů, jsou naopak ony postavy, kterým se těchto aspektů, se kterými by se měl identifikovat i sám divák, nedostává. V případě snímku *V pátek není svátek* syžetové pozice ‚hrdiny‘ a ‚antihrdiny‘ jaksi splývají v postavách manželů Novákových, kteří příznačně ztvárňují jak „malého českého“, tak zároveň i „reálněsocialistického“ člověka.

Z výše uvedeného lze vyvozovat, že první ze sledovaných snímků odráží socialismus epochy stalinistického typu, druhý pak představuje charakteristický příklad normalizačního filmu, zasazeného do období, kdy režim již zmučoval do své autoritářské formy. V prvním případě lze film nahlížet jako specifické médium, které je použito k transferu socialistických ideologemů za účelem otevřené agitace. Druhý film odráží aspekty již reálněsocialisticky zglajšaltované každodennosti, v níž se jinak apatičtí občané starají jen o své privátní zájmy, zatímco nomenklatura proměňuje veřejný prospěch v princip vlastního udržování moci (srov. Kunštát 2013: 80). V případě prvního filmu se zdají být jeho protagonisté spíše agenti, ve druhém spíše oběťmi stávajícího politického systému. Filmové umění však, jak opakovaně upozorňoval ve svých textech Jurij Lotman, nehovoří pouze jedním jazykem a jeho vyprávěcí potenciál je proto mnohem širší, než jak by mohla naznačit jeho interpretace z pozice dobové ideologie.

POZNÁMKY:

1. Citát je vzat z interview se ženou ve věku cca 60 let provedeného studenty Katedry antropologie FF ZČU Plzeň během výzkumu nativní reflexe reálného socialismu v květnu 2019.
2. Podobně lze tvrdit, že po zhroutilí reálného socialismu došlo k eliminaci určitých kulturních forem. Zmizely buď zcela, nebo během tzv. transformačního období mutovaly. Některé však měly hlubší kulturní podloží a zůstaly prakticky beze změn (např. určité způsoby kumulování sociálního kapitálu a fungování sociálních sítí).
3. Termín „kultura“ je zde užíván v jeho nejširším antropologickém pojetí.
4. Souborně k této škole srov. Košelev 1994.
5. Období postsocialistické by pak bylo možné do jisté míry označit za éru socialistických reziduí.
6. K problematice těžkostí spojených s etnologickým studiem zaniklého světa socialistické každodenní kultury srov. Lozoviuk 2005a; 2005b.
7. První z analyzovaných snímků se pro svoji emblematickosti stal předmětem již několika metaúrovňových reflexí (viz níže). Oproti tomu druhý film, pokud je mi známo, nebyl doposud podobným způsobem tematizován. Každý z filmů svým způsobem reprezentuje různá pojetí a ovšem i podoby socialismu jakožto dynamického kulturního systému (viz podrobněji níže). Z hlediska obecných výpovědí zformulovaných v tomto textu by jistě bylo možné použít i jiné dobové snímky.
8. Citace v kurzívě jsou přejaty přímo z analyzovaných filmů.
9. Jedná se o dobový výraz pro členku komunistického Československého svazu mládeže (ČSM).
10. Explicitně je princip socialistického kolektivismu zformulován v jedné z mnoha dobových příruček socialistické výchovy mládeže takto: „Vztah jedince ke kolektivu je kategorie vyššího řádu než přátelství. [...] Zkříží-li se vztah přátelství se vztahem soudružství a kolektivismu, je mravně jen takové jednání, které dává přednost

- vztahům soudružským a kolektivismu před zachováním přátelství.“ (Cipro 1957: 51)
11. Fyzická kontaktost je manifestována častým držením se za ruce, objímáním se, dotýkáním se apod., to vše i mezi příslušníky stejného pohlaví.
 12. Z hlubinněpsychologického hlediska by se tedy jednalo o přímo klasický příklad enantiodromie (srov. Jung 2020: 414).
 13. K „socialistické domestikaci folkloru“ v tomto snímku podrobněji srov. Schmarc 2017: 143nn.
 14. Tímto výrazem je myšlena lidová/národní kultura.
 15. Etnografové jsou v tomto kontextu přímo stylizováni do role „hledáčů pokladů“.
 16. Jednalo se o inovativně pozměněnou strategii známou v českém prostředí jako tzv. svérázové hnutí, či jako „Erneuerungsbewegung“ v prostředí německém.
 17. Obecněji ke vztahu folklorního hnutí a politické moci období socialismu srov. Pavlicová – Uhlíková 2018.
 18. Odtud lze odvodit legitimizaci násilí, které bylo komunisty reálně aplikováno na tzv. třídní nepřátele.
 19. Ve skutečnosti je dobový folklorismus ve filmu použit jako forma ideologické agitace. K problematice ideologizace folklorního hnutí ve druhé polovině 20. století srov. Stavělová 2017.
 20. Stalo se tak v divadelní hře Josefa Kajetána Tyla *Strakonický dudák aneb Hody divých žen* z roku 1847.
 21. Zároveň je ovšem třeba dodat, že tento příběh má i svůj antimýtus, tematizující nepůvodnost a neslovanskost české kultury. „Mezi ostatními Slovany“, nařikal např. koncem 19. století Ladislav Quis, „požíváme my Čechové ne právě závidné pověsti národa, který zachoval ze všech kmenů nejméně původní slovanské ryzosti, který naopak nejvíce prosycen jest vlivy kultury západní, zejména německé; ba se nalezli již i lidé, kteří tvrdili, a jiní, kteří věřili, že Češi jsou po slovansku mluvící Němci.“ (Quis 1899: 365) K tématu dále srov. Lozoviuk 2015.
 22. Termín je užit ve smyslu základní složky určité ideologické soustavy.
 23. „Pohádka byla takřka ideálním žánrem pro komunistickou ideologii.“ Srov. Macků, Lucie: „Komunistická ideologie a česká filmová pohádka v 50. letech.“ *Mediální gramotnost.cz. Portál FSV UK pro rozvoj mediální gramotnosti a podporu mediální výchovy* [online] [cit. 29.3.2021]. Dostupné z: <<http://mediaInigramotnost.fsv.cuni.cz/zobraz/clanek/komunisticka-ideologie-a-ceska-filmova-pohadka-v-50-letech>>. Mezi známé příklady ideologicky indoktrinovaných pohádek vycházejících z českého prostředí patří např. snímky *O milionáři, který ukradl slunce* (1948), *Pyšná princezna* (1952), *Krkonošské pohádky* (TV večerníček ze 70.–80. let), z novějších lze zmínit *Pravdivý příběh o Sněhurce* (2015).
 24. Plný název tohoto filmu z roku 1974 zněl *Jak utopit dr. Mráčka aneb Konec vodníků v Čechách*.
 25. Úspěšnosti socialistické televizní tvorby z období normalizace na příkladu televizních seriálů se ve své monografii podrobně věnovala Paulina Bren (2013).
 26. V současnosti lze takto vnímat mnohé americké válečné filmy či filmy, v nichž „hodní“ a „hrdinní“ Američané „zachraňují“ lidstvo.
 27. O fenoménu „nového člověka“ jakožto „základní antropologické potřeby“ projevující se ve všech epochách lidstva pojednal ve své monografii Gottfried Küenzlen (1994: 39).
 28. „Realnost“ tohoto světa ovšem spočívá jen v tom, že ho lze „spatřit“ ve filmu, jinak se taktéž jedná o idealistickou projekci.
 29. Film Leni Riefenstahl je pojat jako umělecký dokument, téměř bez verbálního doprovodu.
 30. Snímek byl natočen podle scénáře Jiřího Justa a Otakara Fuky roku 1979, premiéra proběhla v březnu 1980, režisérem filmu byl O. Fuka.
 31. Srov. postřeh Lubomíra Sochora ohledně cykličnosti času v ritualizovaném socialismu normalizačního období (Sochor 1987: 104).
 32. Důraz na konzum tedy nelze vnímat jako výhradní znak kapitalismu.
 33. Za jednu z jejich exemplárních forem lze právě označit víkendový život na chatě.
 34. Srov. opakující se scény s permanentně telefonující pracovníci či kadeřnicí vyřizující si v pracovní době soukromé nákupy.
 35. Může se např. jednat o filmy *Kalamita* (1980) či *Kulový blesk* (1978), které se odehrávají v přibližně stejném období.
 36. O určitém úspěchu snímku svědčí skutečnost, že roku 1981 stejný autorský kolektiv natočil pod názvem *V podstatě jsme normální* volné pokračování sledovaného filmu.
 37. Odvolávám se zde na svoji vlastní zkušenost. Daný snímek jsem s přáteli shlédl nedlouho po jeho uvedení do kin.
 38. Ponechávám zde stranou otázku, do jaké míry lze kinematografii považovat za produkt vysoké kultury.
 39. Dělo se tak např. prostřednictvím neustále akcentované „soudružskosti“ tanečního kolektivu.
 40. Lubomír Sochor (1925–1986) byl levicový intelektuál, pedagog a publicista, v roce 1979 emigroval z Československa do Francie.
 41. Příznačná byla v této souvislosti každoročně se opakující symbolická scéna z oslav 1. května, při níž se na Strahovské pláni „žížkovské ženy“ submisivně klaněly před tribunou s vedoucími představiteli KSČ.
 42. K jejich specifikaci viz Sochor 1987: 86.
 43. Komplexněji poukázal na vnitřní fungování socialistického „autoritativního diskurzu“ na sovětském příkladu Alexej Jurčak (2018).

LITERATURA:

- Bren, Paulina 2013: *Zelinář a jeho televize. Kultura komunismu po pražském jaru 1968*, Praha: Academia.
- Burke, Peter 2007: *Žebráci, šarlatáni, papežové. Historická antropologie rané novověké Itálie. Eseje o vnímání a komunikaci*. Jinočany: H+H.
- Cipro, Miroslav 1957: *O mravní výchově mládeže. Příspěvek k otázkám výchovy uvědomělé ukázněnosti*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- Engler, Wolfgang 1992: *Die zivilisatorische Lücke. Versuche über den Staatssozialismus*. Frankfurt a/M.: Suhrkamp.
- Freud, Sigmund 1990: *Báseň a lidská fantazie*. In: Freud, Sigmund: *O člověku a kultuře*. Praha: Odeon. 81–89.
- Goodman, Nelson 1996: *Způsoby světatorby*. Bratislava: Archa.
- Gorkij, Maxim 1951: *O starém a novém člověku*. In: Gorkij, Maxim: *O starém a novém člověku. Výbor z projevů a článků*. Praha: Svoboda. 150–160.

- Havel, Václav 1990: *Moc bezmocných*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- Janeček, Petr: 2017: Ústav etnologie Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v kontextu vývoje českých etnologických věd. *Studia Ethnologica Pragensia* (1): 129–163.
- Jung, Carl Gustav 2020: *Psychologické typy*. Praha: Portál.
- Jurčák, Alexej 2018: *Bylo to na věčné časy, dokud to neskončilo. Poslední sovětská generace*. Praha: Karolinum.
- Košelew, Aleksej Dmitrijevič (ed.) 1994: *Ju. M. Lotman i tartusko-moskovskaja semiotičeskaja škola*. Moskva: Gnozio.
- Küenzlen, Gottfried 1994: *Der Neue Mensch. Eine Untersuchung zur säkularen Religionsgeschichte der Moderne*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Kunštát, Daniel 2013: *Za rudou oponou. Komunisté a jejich voliči*. Praha: Slon.
- Lotman, M. Jurij 1984: *Semiotika filmu a problémy filmové estetiky*. (Překlad Peter Michálik). Bratislava: Vysoká škola múzických umění.
- Lozoviuk, Petr 2005a: Možnosti a limity etnologického studia reálného socialismu. *AntropoWebzin* [online] 3: 1–10 [cit. 15. 6. 2021]. Dostupné z: <<http://www.antropoweb.cz/cs/moznosti-a-limity-etnologickeho-studia-realneh>>.
- Lozoviuk, Petr 2005b: Realsozialismus als Kulturtyp und Möglichkeiten seiner ethnologischen Erforschung. *Volkskunde in Sachsen* 17: 161–175.
- Lozoviuk, Petr 2015: Etnografie a spory o etnokulturní interpretaci „lidové kultury“. *Národopisná revue* 25 (2): 119–127.
- Macků, Lucie [nedat.]: „Komunistická ideologie a česká filmová pohádka v 50. letech.“ *Mediální gramotnost.cz. Portál FSV UK pro rozvoj mediální gramotnosti a podporu mediální výchovy* [online] [cit. 29.3.2021]. Dostupné z: <<http://medialnigramotnost.fsv.cuni.cz/zobraz/clanek/komunisticka-ideologie-a-ceska-filmova-pohadka-v-50-letech>>.
- Macura, Vladimír 1993: *Masarykovy boty a jiné semi(o)fejetony*. Praha: Pražská imaginace.
- Pavlicová, Martina – Uhlíková, Lucie 2018: „Něco za něco...“: Folklorní hnutí v českých zemích ve světle totalitární kulturní politiky. *Český lid* 105 (2): 177–197.
- Quis, Ladislav 1899: Dva slovanští básníci samoukové. *Slovanský přehled* 1: 365–370.
- Schattenberg, Susanne 2003: Als die Geschichte laufen lernte. Spielfilme als historische Quelle? Das Beispiel sowjetischer Werke der dreißiger Jahre. *Digitales Handbuch zur Geschichte und Kultur Russlands und Osteuropas* [online] [cit. 20.4.2021]. Dostupné z: <<https://www.vifaost.de/texte-materialien/digitale-reihen-und-sammlungen/handbuch/>>.
- Schmarc, Vít 2017: *Země lyr a ocele: Subjekty, ideologie, modely, mýty a rituály v kultuře českého stalinismu*. Praha: Academia.
- Slinták, Petr – Rottová, Hana 2013: *Venkov v českém filmu 1945–1969. Filmová tvář kolektivizace*. Praha: Academia.
- Sochor, Lubomír 1987: *Úvahy o ideologii a praxi reálného socialismu. (Vybrané statě z let 1969–1986)*. Köln: Index.
- Stavělová, Daniela 2017: Zítřka se bude tančit všude, aneb jak jsme se protancovali ke svobodě. Dichotomie tzv. folklorního hnutí druhé poloviny 20. století. *Český lid* 104 (4): 411–432.

Summary

There Will Be Dancing, Even Though There Is No Holiday! Explicit and Implicit Messages in Czech Socialist Cinematography

The article presents a semiotic-ethnological analysis of two Czechoslovak feature films (“Zítřka se bude tančit všude”, 1952; “V pátek není svátek”, 1979) which were made and also are set in the period of so-called real socialism. At a more general level, the article attempts to answer the question of the extent to which the film production of the socialist era can be seen as a specific source for the study of the everyday culture of that time. In the context presented, socialism is interpreted not only as an ideological-economic system, but as a culturally formative era. That is, as a particular way of life, which manifested itself in specific cultural expressions of the people who were forced to live in this order. The study further systematically focuses on the analysis of both films in terms of the functionality of implicit and explicit messages which are encoded in the researched outputs of socialist cinematography.

Key words: Real socialism; culture type; ethnology and film; Czech socialist cinematography.