

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra mediálních studií

Diplomová práce

2024

Kateřina Kočárková

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra mediálních studií

**Fenomén ostalgie a jeho projevy v českých a
německých televizních seriálech**

Diplomová práce

Autor práce: Bc. Kateřina Kočárková, B.A.

Studijní program: Mediální studia – distanční forma

Studijní obor: Mediální studia

Vedoucí práce: doc. PhDr. Martin Soukup, Ph.D.

Rok obhajoby: 2024

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu
2. Prohlašuji, že práce nebyla použita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 24.4.2024

Kateřina Kočárková

Bibliografický záznam

KOČÁRKOVÁ, Kateřina. *Fenomén ostalgie a jeho projevy v českých a německých televizních seriálech*. Praha, 2024, 81 s. Diplomová práce (Mgr). Karlova Univerzita, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií. Vedoucí diplomové práce doc. PhDr. Martin Soukup, Ph.D.

Rozsah práce: 186 103 znaků

Abstrakt

Ostalgie je fenoménem projevujícím se ve všech oblastech lidské činnosti – v módě, kultuře, hudbě, skrze zboží dostupné na trhu nebo jednoduše v lidských vzpomínkách. Tato práce je zaměřena především na rovinu kulturní, konkrétně na hraný televizní seriál. Teoretická část je věnována kolektivní paměti a kultuře vzpomínání, dvěma aspekty, které s kulturní rovinou velmi úzce souvisí. Ostalgické vzpomínání velmi často klade důraz na hmotné statky, jako by se vzpomínající snažili zachránit něco z času, v němž už se nikdy jinak, než prostřednictvím vzpomínky neocitnou. Nabízí se tak propojit fenomén ostalgie s tzv. pamětí věcí, definovanou Janem Asmannem a podrobně rozebíranou antropologem Arjunem Appaduraim. Pomocí předmětů z dob socialismu si lidé zachovali alespoň část svého dřívějšího života a vzpomínky do těchto předmětů uložené je možné vyvolat i po několika letech. Konkrétně bude je problematika ostalgického vzpomínání zkoumána na dvou českých a dvou německých televizních seriálech. Český příklad je reprezentován televizními seriály *Vyprávěj* a *Svět pod hlavou* z produkce České televize. Jako německý protějšek byly zvoleny snímky *Ku'damm – Tančírna na hlavní třídě* a *Deutschland 83*. Analýza seriálů je zpracována pomocí metody zakotvené teorie a je úzce napojena na v první části práce rozebíranou teorii paměti věcí. Svými závěry se v rámci této práce snažím odpovědět na otázku, jakou konkrétní podobu na sebe ostalgie v těchto čtyřech zvolených snímcích bere a jakými způsoby se liší.

Abstract

Ostalgia is a phenomenon that manifests itself in all areas of human activity – in fashion, culture, music, goods available on the market, or simply in the memories of human beings. This thesis mainly focuses on the cultural level, specifically on television series. The theoretical part is dedicated to collective memory and the culture of remembrance, two aspects that are very closely related to the cultural level. Ostalgic reminiscence often emphasizes material goods, as if the reminiscers were trying to preserve something from a time in which they will never find themselves again – except through memories. Here, I find it interesting to link the phenomenon of ostalgia with the so-called memory of things, defined by Jan Asmann and further analyzed in more depth by anthropologist Arjun Appadurai. By using objects from the times of socialism, people preserved at least part of their earlier lives; memories stored in these objects can be recalled even after several years. The phenomenon

of ostalgia will be specifically examined in two Czech and two German television series. The Czech examples are represented by the TV series *Vyprávěj* and *Svět pod hlavou* produced by Czech Television. The two German series *Ku'damm* and *Deutschland 83* were chosen to represent an approximate equivalent to the Czech selection. The analysis of the series is processed using grounded theory and is very closely connected to the theory of the memory of things by Jan Assmann discussed in the first part of the thesis. Through this thesis, I aim to answer what concrete forms ostalgia takes in these four selected shows and in what ways they differ.

Klíčová slova

Kultura vzpomínání, kolektivní paměť, ostalgie, nostalgie, východní blok, paměť věcí, generace, televizní seriál, *Vyprávěj*, *Svět pod hlavou*, mediální studia

Keywords

Culture of Remembrance, collective memory, ostalgia, nostalgia, Eastern Bloc, memory of things, generation, TV series, *Wonderful Times*, *World under Head*, media studies

Title

The ostalgie phenomenon and its manifestations in Czech and German television series

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala doc. PhDr. Martinu Soukupovi Ph.D., za inspiraci a veškerý čas, který mi v souvislosti s touto prací věnoval. Ráda bych dále poděkovala všem svým přátelům a rodině za cenné rozhovory a sdílení vzpomínek na život za minulého režimu. A v neposlední řadě bych chtěla poděkovat své dceři, která mi i přes intenzivní potřeby vzhledem ke svému nízkému věku dopřála dostatek prostoru práci napsat.

Obsah

Úvod	1
Kritické zhodnocení literatury	3
1. Kolektivní paměť	5
1.1. Teoretické rámce paměti	6
1.2. Kultura vzpomínání ve vztahu k médiím	12
1.3. Rodinné příběhy a mezigenerační paměť	13
1.4. Kolektivní paměť a prostor	14
1.5. Pojetí kultury vzpomínání v televizním zpracování	16
2. Fenomén Ostalgie a jeho specifikace	17
2.1. Původ a charakteristika názvu	18
2.2. Ostalgie jako marketingový nástroj	19
2.3. Ostalgie ve vztahu ke kultuře vzpomínání	21
2.4. Ostalgie v televizním vysílání	23
2.5. Kritika ostalgického vzpomínání	24
3. Metodologie	26
3.1. Technika analýzy a sběru dat	26
3.2. Výzkumné zdroje	27
4. Znázornění ostalgie v televizním seriálu	28
4.1. Nezbytnosti všedního dne	28
4.2. Kultura a zábava	44
4.3. Rytmus každodenního života	46
4.4. Politické a ideologické vyobrazení	50
4.5. Nostalgie jako narativní prostředek	59
5. Reflexe a srovnání	65
5.1. Návrhy k dalšímu výzkumu	68
Závěr	70
Summary	74
Použité zdroje a literatura	75
Seznam příloh	80

Úvod

Ostalgie je svým prvotním původem německý fenomén, který se však v posledních pár desetiletích vyskytuje ve všech zemích bývalého východního bloku. Toto spojení dvou slov nostalgie a východ je typické pro postsocialistické země a jejich obyvatele, kteří mají k bývalému režimu velmi subjektivní vztah. Ostalgie odkazuje na koncept kultury vzpomínání, který usiluje o rekonstrukci ztracené identity obyvatel bývalé Německé demokratické republiky a zemí svého času spadajících pod nadvládu bývalého Sovětského svazu. Ostalgie se projevuje ve všech oblastech lidské činnosti – v módě, kultuře, hudbě, na trhu s dostupným zbožím nebo obyčejně jen v lidských vzpomínkách. V práci se zaměřuji především na rovinu kulturní, konkrétně na televizní seriál. V teoretické části rozvádím povahu kolektivní paměti, kultury vzpomínání či mezigenerační přenos vzpomínek, což jsou všechno aspekty, které se promítají jak do scénářistického zpracování televizních seriálů, tak do způsobu, jakým diváci snímky dekódují. Právě přenos vzpomínek mezi jednotlivými generacemi je klíčový způsob předávání informací na minulý režim, který velmi často balancuje mezi kolektivní a individuální pamětí. Tento způsob předávání informací je velmi subjektivně zabarven, což z ostalgie vytváří mnohovrstevnatou problematiku. Problematice kolektivní paměti se ve svých textech velmi intenzivně věnují manželé Jan a Aleida Assmannovi, jejichž publikace jsou pro tuto práci stěžejní.

Zpočátku mě zajímá, jakým způsobem (n)ostalgie ovlivňuje koncept kulturní paměti. Jan Assmann, profesor Heidelberské univerzity, představuje v úvodu publikace *Kulturní paměť* čtyři oblasti vnější paměti: mimetická paměť, komunikativní paměť, kulturní paměť a paměť věcí. Z hlediska zvoleného tématu je pro práci nejrelevantnější právě poslední uvedený způsob vzpomínání – vzpomínání prostřednictvím předmětů. S touto formou paměti pracuje ostalgie nejvíce, neboť pomocí předmětů z dob socialismu si lidé uchovali alespoň část ze svého života za předchozího režimu a konkrétní vzpomínky spojené s předměty jako byla například první pračka či džínové kalhoty z Tuzexu si lze vybavit i po mnoha uplynulých letech.

Konkrétně budu problematika ostalgické paměti zkoumat na dvou českých a dvou německých televizních seriálech, které byly natočeny v průběhu let 2009–2021. Z řad českých zástupců jsem vybrala dva seriály z produkce České televize: prvním zvoleným je seriál *Vyprávěj* od dvojice režisérů Biser Arichtev a Johanna Steiger-Antošová, druhým je poměrně novější seriál *Svět pod hlavou* od režisérů Marka Najbrta a Radima Špačka. Německá dvojice seriálů nebyla vybírána náhodně, avšak tak, aby byla alespoň přibližným ekvivalentem českých

zástupců. K seriálu *Vyprávěj*, natočeného v průběhu let 2009–2013, byl zvolen devítidílný seriál *Ku'damm* (Tanečnírna na hlavní třídě) z let 2016–2021. Hlavní akcent ve vyprávění v obou seriálech je kladen na příběh rodiny, na všední problémy jednotlivých členů, nikoliv na politiku či jiné tzv. velké dějiny. Ty se odehrávají na pozadí jednotlivých příběhů rodiny Dvořákových a rodiny Schöllack. Hlavním záměrem obou televizních seriálů není analýza či hodnocení historických událostí, ačkoliv jsou pro chování protagonistů klíčové, nýbrž co nejvěrnější zachycení doby a pocitů účastníků v konkrétních situacích. K psychologickému dramatu *Svět pod hlavou* byl vybrán žánrově obdobný snímek, špionážní drama *Deutschland 83* od německého režiséra Edwarda Bergera. Děj obou seriálů je zasazen do 80. let 20. století, oba protagonisty spojuje zásadní změna odehrávající se v jejich životech – na jedné straně se časovou smyčkou stává z policisty příslušník Státní bezpečnosti, na straně druhé je rozhodnuto, že se z obyčejného pohraničního východoněmeckého strážníka stane agent v nejvyšším velení západoněmecké armády.

Cílem práce je zodpovědět následující otázky. Jakým způsobem odkazuje ostalgie na kulturu vzpomínání a rekonstrukci kolektivní paměti? Při sledování televizních seriálů mě pak zajímá, jak je socialistický režim ve vybraných televizních seriálech vykreslen? Jaké jsou specifické projevy ostalgie ve vybraných českých a německých televizních seriálech a jakým konkrétním způsobem se ostalgie ve snímcích projevuje? Pro praktickou část práce byla zvolena metoda zakotvené teorie, kterou shledávám relevantní z důvodu dobré aplikovatelnosti na analýzu audiovizuálních formátů. Výhodou je i skutečnost, že výzkumník není limitován dopředu stanoveným rámcem již existující teorie. Analýza všech čtyř seriálů a jejich recepce úzce souvisí s výše zmíněnou teorií paměti věcí Jana Assmanna. Dobové předměty jako kostýmy, nábytek, domácí spotřebiče, další produkty typické pro danou dobu a také činnosti a povolání jsou pro charakter ostalgie klíčové. Právě tyto aspekty budu ve vybraných seriálech zvažovat a prostřednictvím kategorií vzniklých na základě sběru dat a následného seskupování pojmů detailněji přibližovat.

Kritické zhodnocení literatury

V porovnání se zdroji, které jsou na toto téma k dispozici v sousedním Německu, zůstává problematika ostalgického vzpomínání v České republice téměř neprobádanou oblastí – myšleno ve vztahu ke kolektivní identitě. V průběhu práce bylo tak čerpáno především ze zahraničních odborných článků a publikací. Vedle základních zdrojů klíčových pro teoretická východiska této práce, jakými jsou texty manželů Assmannových, Maurice Halbwachse a Arjuna Appaduraie, shledávám nejstěžejnějšími zdroji následující texty: článek s názvem *(N)Ostalgie' for the present: Memory, longing, and East German things* od německé antropoložky Daphne Berdahl, známé nejen pro své práce o Východním Německu, ale i v širším měřítku pojaté postsocialistické Evropě a k ní se vztahující postkomunistické nostalgii, článek *Ostalgie and the Politics of the Future in Eastern Germany*, jehož autorem je americký kulturní antropolog Dominic Boyer, a v neposlední řadě poměrně nový spotřebitelský výzkum zpracovaný do článku *Creating a Consumable Past: How Memory Making Shapes Marketization*, vydaný v roce 2017 trojicí autorů Katja Brunk, Bruno Giesler a Benjamin Hartmann. Článek odhaluje složitou souhru mezi pamětí, marketingem a spotřebitelskou kulturou. Zdůrazňuje aktivní roli jednotlivců i společností při vytváření a konzumaci vzpomínek a to, jak jsou tyto vzpomínky využívány jako cenný zdroj na trhu.

České prostředí je bohaté na vzpomínkové memoáry či beletrii, jejíž děj se odehrává na pozadí komunistické minulosti. Termín ostalgie není v obecném povědomí příliš rozšířen, avšak socialismus či komunismus jsou témata, se kterými se v oblasti české literatury pracuje stále poměrně intenzivně – ať už ve výše zmíněných žánrech, či např. co se týká literatury faktu.

V českém případě je ostalgie vnímána mnohem více jako nostalgický, až pozitivně zabarvený vztah ke spotřebnímu zboží, spojovaného s obdobím zařazení země do východního bloku. Český formát tohoto vzpomínání zaměřen více na konzumní kulturu, nikoliv na problematiku vztahující se k osobní a kolektivní identitě. Častěji než s termínem ostalgie, se v českém prostředí setkáváme s nálepkou „retro“, která odkazuje na minulou dobu prostřednictvím oživení prvků estetiky a designu. Příslušných monografií existuje i dnes naprosté minimum, první a poslední ucelená tištěná sbírka vyšla v roce 2009 ku příležitosti výročí pádu komunismu v Čechách. Nese název *Historická reflexe minulosti, aneb „Ostalgie“ v Německu a Česku*, na 56 stranách představuje témata jako odlišnosti ostalgie v Čechách a SRN, způsoby vyrovnávání se s minulostí v nových spolkových zemích či reflexe totalitní minulosti v současné české próze. Tématu ostalgie je věnována i jedna kapitola z knihy

Kapitoly z dějin české demokracie po roce 1989, historik Martin Franc zde dopodrobna přibližuje ostalgiu v české populární hudbě, na televizních obrazovkách a ve spotřebním konzumu. Dalším uceleným výtiskem, který se v několika tematicky odlišných článcích věnuje nostalgickému vzpomínání na období sovětského bloku je 78. výtisk časopisu Cinepur, ve kterém je velmi dopodrobna rozebírán pro tuto práci stěžejní seriál *Vyprávěj*.

V českém prostředí se německým zdrojům pojednávajícím o problematickém vztahu mezi vyrovnáváním se s minulostí, kolektivní pamětí a vzpomínkami na bývalou identitu velmi dobře přibližuje dílo francouzské historičky a socioložky Françoise Mayer, *Češi a jejich komunismus*, pojednávající o hledání správného narativu, jak z pozice Čechů zacházet se vztahem ke své komunistické minulosti.

Českých filmových a televizních zpracování specifického období od roku 1948 až 1989 existuje oproti těm publicistickým více, „[...] ale u naprosté většiny z nich dominuje politicky pojatá zápleтка natolik, že prakticky vytlačuje snahy o vytvoření jakéhosi každodenního kulturního pozadí.“ (Franc, 2008, s. 193).

1. Kolektivní paměť

Vědecká fascinace tématy, jako jsou paměť a vzpomínky, které spolu velmi úzce souvisejí, roste od druhé poloviny 70. let 20. století a v poslední době se veřejný zájem stále zintenzivňuje. O tom, že se z rekonstrukce minulosti a vzpomínek stává trend, vypovídá skutečnost, že existuje samotná akademická oblast Memory Studies, zabývající se pamětí jako mnohostranným a komplexním fenoménem, zahrnujícím individuální i kolektivní aspekty ovlivněné psychologickými, sociálními, kulturními a technologickými faktory. Poskytuje pohled na to, jak paměť funguje, její společenské důsledky a její významnou roli při porozumění minulosti, přítomnosti a budoucnosti (Terdiman, 1993, s. 344-348).

Francouzský historik Pierre Nora je toho názoru, že paměť je a bude fenoménem vždy aktuálním, neboť představuje pouto prožívané ve věčné přítomnosti (Nora, 1998, s. 9). Nelze však popřít v posledních letech výrazným způsobem zvýšený zájem u vědců z oblasti humanitních věd, jenž je motivován hned několika faktory. Ačkoliv mezi námi nalezneme ještě dostatečný, sociálně relevantní počet jedinců, kteří v této práci odkazovanou minulost považují za svou vlastní historickou zkušenost (Gjuričová a Kopeček, 2008, s. 9), nelze popřít, že prožíváme období pozvolného vytrácení živých vzpomínek na těžké zločiny a katastrofy, které se odehrály ve 20. století, jelikož generace jejich svědků postupně odchází (Šubrt a Pfeiferová, 2017, s. 10). Osobních zkušeností ubývá, množství znalostí se zvětšuje (Mayer, 2009, s. 15). Zvýšený zájem je dvojicí českých historických sociologů Jiří Šubrt a Štěpánka Pfeiferová vysvětlován jako „[...] *reflexe soudobého stavu evropské kultury*“, přičemž přibývá veřejných diskuzí o moderně a postmoderně, o „[...] *transformačních procesech ve střední a východní Evropě, o problémech hledání identity a v neposlední řadě jsou to nová elektronická média a výzkumy v oblasti umělého intelektu, co staví paměť do centra odborné pozornosti.*“ (Šubrt a Pfeiferová, 2017, s. 10).

K zesílení veřejných diskurzů o podobě minulosti přispívá velmi rychlý pokrok technologií, mezigenerační předávací procesy a také zmíněná jistá forma paniky nad ubývajícím schopnostmi paměti. V rámci této práce je paměť chápána tak, jak ji definovala Françoise Mayer, jako vztah k minulosti, který však odráží minulost stejným způsobem jako přítomnost (Mayer, 2009, s. 14). Do přítomnosti minulost zasahuje velmi živě právě pomocí mezigeneračních procesů, přičemž minulost do veřejných diskurzů vstupuje vždy jen jako zpracovaná a výkladová rekonstrukce (Welzer, 2010, s. 12). Mayer o paměti mluví jako o procesu, jehož vznik „[...] *značně přispívá k redefinování různých společenstev ve*

společnosti“ (Mayer, 2009 s. 14) a zkoumání paměti představuje neustálé zpochybňování rámců, diskurzů, kategorií a paradigmat, na jejichž základě v rámci naší společnosti o minulosti společně s přítomností uvažujeme (Ibid).

Co, jak a proč si lidé a celá společnost uchovávají v paměti, či co zapomínají ovlivňují technologické, politické, mezilidské, sociální a kulturní posuny (Assmann a Shortt, 2012, s. 3). Kolektivní paměť je nástrojem pro reflexi sdíleného vzpomínání a následnou interpretaci specifických historických událostí, zkušeností a kulturních prvků v rámci konkrétní skupiny nebo společnosti. Jedná se koncept, který zdůrazňuje, jak jednotlivci společně vzpomínají na jedinečné prožitky, připomínají si a předávají svou interpretaci minulosti nadcházejícím generacím. Tato sdílená paměť může v průběhu času formovat identitu, hodnoty a pocit kontinuity skupiny (Halbwachs, 2009, 72-77).

V případě kolektivní paměti je velmi důležitá práce s nadcházejícími generacemi, jelikož se jedná o vzpomínky, které jsou ohraničené délkou života nositelů vzpomínek. Jan Assmann se domnívá, že je v současné době překračován takzvaný „epochální práh“ a není tak náhoda, že se rekonstrukcí vzpomínek a paměti v posledních několika desetiletích zabývá značný počet humanitních vědců a odborníků. Kromě skutečnosti, že díky elektronickým médiím jsme v současné době svědkem tzv. kulturní revoluce (a určitým způsobem vytvářející se novým způsobům umělé paměti), je podle Assmanna hlavním důvodem pro zvýšený zájem o rekonstruování minulosti nepopíratelná skutečnost, že generace, která zažila ty největší katastrofy, začíná z tohoto světa odcházet. Živé vzpomínky na nebezpečné zločiny naší historie jsou tak ohroženy zkázou a zapomenutím (Assmann, 2001, s. 16–17). V současné digitální době rekonstrukce kolektivní paměti úzce souvisí taktéž s médii, podle německé profesorky Astrid Erll z Goethovy univerzity ve Frankfurtu je kolektivní paměť bez médií nemyslitelná (Lüdeker, 2012, s.77).

1.1. Teoretické rámce paměti

Rekonstrukce kolektivní paměti není snadným procesem, neboť „[...] existuje tolik pamětí, kolik existuje skupin, [...] paměť je přirozeně mnohočetná a zmnožovaná, skupinová, vícenásobná a individualizovaná“ (Nora, 1998, s. 9). Pro kolektivní paměť je specifické, že vzpomínáme jako jednotlivci, avšak v kulturním rámci, postupy vytváření paměti, tvorba kolektivních vzpomínek a kulturních narativů jsou tak rozšířené nad rámec individuality. Ze způsobu, jakým kolektivní paměť definuje sociolog a filozof francouzského původu Maurice Halbwachs vyplývá, že kolektivní paměť není přímým ani objektivním záznamem historických

faktů. Tato forma paměti je konstruována a utvářena sociálními, kulturními a politickými vlivy, které mohou vést k zahrnutí nebo vyloučení určitých událostí, perspektiv a narativů, v čemž také spočívá hlavní problematika kolektivního vzpomínání (Halbwachs, 2009, s. doplnit).

Paměť hraje klíčovou roli v procesech změn, protože je sama o sobě flexibilní a má transformační podstatu. Individuální paměť je sama o sobě poměrně nestálá, je neustále v pohybu, což způsobuje, že kolektivní paměť je ve své podstatě velmi dynamická (Assmann a Shortt, 2012, s. 3). Na individuální a dynamickou podstatu paměti upozorňuje vedle Assmanna také např. Henri Bergson, francouzský filozof, který ve svém díle *Hmota a paměť* pracuje s pamětí jako s neustálou interakcí mezi minulostí a přítomností (Bergson, 2003, s. 24). Bergson věřil, že paměť není pasivním záznamem minulých zkušeností, ale aktivním a dynamickým procesem. Paměť je aktivním procesem, nikoliv jen nečinným obsahem (Mayer, 2009, s. 14). Tzv. „plasticita paměti“ je často komentována kognitivními psychology, kteří tuto skutečnost popisují jako notoricky známou nespolehlivost paměti. To však lze vnímat i pozitivně – podle amerického psychologa Daniela Schactera může být na lidské chybování při vzpomínání nahlíženo jako na vedlejší produkty adaptivních vlastností paměti, které nám mimo jiné umožňují propojovat staré informace s novými (Assmann a Shortt, 2012, s.3). Nejde ani tolik o selhání paměti, nýbrž o to, jaký smysl realitě dáváme (Mayer, 2009, s. 31). Vzhledem k tomu, že zapamatování je vždy spojeno se zapomínáním, neexistuje v tomto procesu žádné definitivní uzavření (Assmann a Shortt, 2012, s. 3).

Dynamickou podstatu paměti velmi dobře popisuje i Pierre Nora, který o paměti mluví jako o něčem živém, co je „[...] v neustálém vývoji, otevřeno dialektice vzpomínky a zapomnění, nevědomé ohledně svých postupných deformací, vydáno každému užití a zneužití, schopno dlouhých období skrytosti a náhlých znovuoživení“ (Nora, 1998, s. 9). Soubor paměti není nikdy ukončen; může být vždy znovu otevřen a rekonstruován v nových procesech vzpomínání (Assmann a Shortt, 2012, s. 3).

Sociální paměť

Maurice Halbwachs pojednává o sociální paměti jako o jazykových, prostorových a časových rámcích, do kterých „[...] jsou vzpomínky příslušníků společnosti i jednotlivých sociálních skupin zasazeny, fixovány a zpracovávány, jimi je určena relevance toho, nač vzpomínají. Bez této sociální lokalizace by jedinci nebyli [...] schopni své vzpomínky zaznamenávat, uchovávat a vyvolávat, ani je jakkoli pojmově uchopit.“ (Šubert, 2011, s. 397). Halbwachsova teorie paměťových sociálních rámců vyzdvihuje význam sociálního působení

na tvorbu lidské paměti – je toho názoru, že naprosto izolovaný jedinec žádnou paměti nedisponuje, neboť paměť je osvojována a rozvíjí se až v procesu socializace. Z Halbwachsova pohledu jsou vzpomínky vždy kolektivní povahy, jsou složitě svázány se sociální skupinou, ke které patří. Vždy, když si chce jedinec na něco vzpomenout, je zapotřebí jisté sociální interakce, kolektiv v tomto případě slouží jako původ jak samotných vzpomínek, tak pojmů, kterými jsou tyto vzpomínky vyjádřeny (Šubert a Pfeiferová, 2007, s. 13). Paměť, jak ji vidí Halbwachs, je sociální konstrukcí, funguje a reprodukuje se ve specifických sociálních rámcích vytvořených lidmi žijícími ve společnosti. Tyto rámce určují význam toho, co a jakým způsobem si události pamatujeme (Šubert a Pfeiferová, 2007, s. 13).

Německá profesorka a literární teoretička Aleida Assmann ve své publikaci *Lange Schatten der Vergangenheit* vysvětluje několik klíčových pojmů k rekonstruktivní podstatě paměti a její následné interpretaci. Dle Assmann jsou pro sociální paměť klíčoví biologičtí nositelé, což koresponduje s Halbwachsovým tvrzením, že odkazy na minulost jsou sociálně podmíněné. Aleida Assmann dále rozvíjí myšlenku, že sociální paměť tvoří různé formy komunikace, rutiny a praktiky (Assmann, 2014, 54–57), čímž upozorňuje na fakt, že tento způsob ukládání paměti je založen na všedních a neformálních způsobech vzpomínání a zahrnuje předávání zkušeností přes žijící svědky. Právě tradice předávání vzpomínek mladším generacím je obsažena v dalším podobenství paměti, které Assmann definuje, a to paměť kulturní. Jedná se o souhrnné označení všeho vědění, které „[...] se stává z generace na generaci opakovaným cvičením a vzorovým příkladem [...]“ (Welzer, Mollerová a Tschuggnallová, 2010, s. 12). To znamená nejen rituály, texty, obrazy, které utvářejí naši identitu, ale také významné kulturní památky, oslavy nebo slavná výročí. Zatímco sociální paměť je především o komunikaci a vzpomínání pomocí konverzace, v případě kulturní paměti hrají hlavní roli symboly a kresby (Assmann, 2014, s. 54–57).

Obdobně k sociální paměti definoval Jan Assmann paměť komunikativní, která je založena na všedních a neformálních způsobech vzpomínání a předávání zkušeností přes žijící svědky. Tato forma paměti zpřítomňuje minulost prostřednictvím živých nositelů, tzv. komunikátory zkušenosti, jednotlivá individua či celé biologické skupiny a je tak krátkodobou pamětí společnosti, neboť je vázána na vzpomínky a zkušenosti přetrvávající v lidské paměti (Ibid). Časově lze trvalost této formy paměti ohraničit dobou přibližně dvou až tří generací, tedy přibližně osmdesát let (Welzer, Mollerová a Tschuggnallová. 2010, s. 13). Komunikativní paměť nezná pevných opěrných bodů a snaha o její trvalou fixaci spočívá v organizované komunikaci o událostech, které se v minulosti odehrály. Jan Assmann podobně jako jeho žena

Aleida Assmann pracuje s kulturní pamětí, kterou představuje jako dlouhodobou paměť společnosti, vyznačující se tzv. všední vzdáleností, neboť nám je zprostředkovávána prostřednictvím historických textů, kulturních památek a jednotlivých druhů institucionalizované komunikace, jako jsou recitace či veřejné oslavování (Assmann, 2014, s. 54–57). „*Paměť zapouští kořeny v konkrétnu, v prostoru, gestu, obrazu a předmětu*“ (Nora, 1998, s. 9). Kulturní paměť představuje sbírku významných a opakovaně recyklovatelných textů, obrazů a ritů, které jsou pro jednotlivé společnosti i jednotlivé historické epochy jedinečné. Tyto osudové obrazy jsou v rámci péče o kolektivní paměť udržovány při životě pomocí jedinečného kulturního formování a již zmíněné institucionalizované komunikace o minulosti (Assmann, 2014, s. 54–57). Souhrnně řečeno, sociální paměť je specifická pro určité sociální skupiny a jejich kolektivní vzpomínky v rámci společnosti. Identita společnosti je formována širokou škálou kulturních reprezentací a narativů, které můžeme souhrnně označit za kulturní formu paměti. Na mezilidský přenos vzpomínek každodenní komunikací a vyprávění vzpomínek je zaměřena paměť komunikativní. Všechny tyto formy paměti jsou vzájemně propojeny a společně přispívají ke konstrukci historického vědomí.

Co se týče fenoménu ostalgie, vzpomínky na NDR bývají přiřazovány ke komunikativní paměti, neboť historická zkušenost bývalého Východního Německa vychází přímo z každodenních zkušeností (Holzer, 2011, s. 74), vztahuje se tak na existenci živých nositelů paměti a z tohoto důvodu představuje krátkodobější formu paměti společnosti (Welzer, Mollerová a Tschuggnallová, 2010, s. 13). Pro vnímání NDR v rámci kolektivní paměti jsou nezbytné tradice a symboly, neboť se dle Holzer jedná o formované a slavnostní vzpomínání (Holzer, 2011, s. 74). Vzpomínky na národní socialismus, tolik typický pro tehdejší Československo, jsou spojeny spíše s pamětí kulturní (Ibid), komunikace minulosti směrem k veřejnosti probíhá v tomto případě více institucionalizovaně.

Veškeré uvažování týkající se paměti si v sobě ze samotné podstaty nese prvky zapomínání. Vzpomínání je zpravidla ohraničeno určitým rámcem, v případě, že přestaneme být součástí daného rámce, konkrétní skupiny, „[...] *vzpomínky, které jsme s touto skupinou sdíleli, blednou, protože jim chybí vnější podněty.*“ (Šubert a Pfeiferová, 2007, s. 16). Jan Assmann rozvádí ještě další dvě varianty paměti, které mají klíčový význam pro rekonstrukci kolektivních a kulturních vzpomínek a které jsou nezbytné pro eliminaci zapomínání minulosti. Assmann rozlišuje mezi pamětí úložnou a pamětí funkční. Toto rozlišení zobrazuje tzv. komplementární strukturu paměti, v níž jsou schopnosti zapamatování a zapomínání těsně vedle sebe a vzájemně se prolínají. Díky úložné a funkční paměti mohou zbytky kultury určené k

zapomnění dostat druhou šanci, jejich existence ve společnosti se prodlužuje. Cokoliv, co našlo své místo v muzeích, knihovnách a archivech a je tam ve sbírkách uloženo, konzervováno a katalogizováno, má šanci na mimořádné prodloužení své existence. Těmito způsoby zůstává paměť zachována. Konzervace a péče o předměty je proto předpokladem k zachování kulturní paměti – prostřednictvím kulturních institucí, vzdělávacích institucí a také díky médiím. Úložná paměť využívá dlouho trvajících technik, jako jsou knihy, obrazy, písmo nebo filmy, zatímco funkční paměť je založena na symbolických praktikách, jako je např. zachování tradic, rituálů, obřadů nebo kanonizace artefaktů (Assman, 2014, s. 55-58).

Věci mají paměť

Jan Assmann v návaznosti na Maurice Halbwachse, rozlišuje čtyři dimenze vnější paměti. Jedna z nich se nazývá mimetická paměť, která se zabývá vyjednáváním a napodobováním. Jedná se o formát paměti, který nelze plně ukotvit, neboť vyjednávání či napodobování není možné plně kodifikovat (Holzer, 2011, s. 23). Oblasti každodenního společenského jednání, zvyků, tradic a obyčejů jsou velmi široké a ve vztahu k ostalgií a kultuře vzpomínání je tato oblast paměti velmi často používaným nástrojem k vyvolání či uchování vzpomínek na minulost. Dále Assmann rozvíjí paměť hmotných předmětů, do kterých člověk ukládá své vzpomínky. Od každodenních a v běžném denním životě známých zařízení, jako je postel, židle, jídlo, hygienické potřeby, oblečení a pracovní nástroje až po domy, vesnice a města, silnice, vozidla a lodě, je člověk vždy obklopen věcmi, do kterých vkládá svou fantazii, pohodlí, estetičnost a v jistém smyslu i sám sebe (Assmann, 2001, s. 23). Ukládáním vzpomínek do určitých věcí má jedinec svou minulost stále u sebe. Svět věcí, ve kterém se člověk pohybuje, se vyznačuje určitým časovým indexem, který kromě přítomnosti odkazuje i na různé vrstvy minulosti. Lidé si do předmětů ukládají různé představy, pocity a vzpomínky, které věci umí následně i po mnoha letech přivést zpět do živé paměti (Ibid).

Sociální a kulturní dimenzi předmětů se zabývá antropolog Arjun Appadurai ve své práci z roku 1986 *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Appadurai zpochybňuje konvenční chápání komodit jako výhradně ekonomických entity, dle jeho slov komodity nejsou jen pasivní předměty směny, ale aktivně se účastní sociálních vztahů, kulturních praktik a systémů významu v návaznosti na specifické sociální a kulturní prostředí. Podobně smýšlel o předmětech i Henri Bergson, který zastával myšlenku, že každá hmota má svou paměť, historii a tradici, kterou si stále nese s sebou (Šubert a Pfeiferová, 2017, s. 11). Předměty žijí dle Appaduraje svým vlastním společenským životem, který dalece přesahuje

jejich pouhou ekonomickou hodnotu. Appadurai předměty charakterizuje jako „důkladně socializovanou věc“, jejíž socialita spočívá v existenci ve velmi rozmanitých společnostech a prostředích a jejíž hodnota může být proměnlivá podle situace. Rozmanitost sociálních oblastí Appadurai nazývá komoditním kontextem. Různorodost kontextů v rámci společnosti i napříč společnostmi umožňuje vždy unikátní spojení a významové vyložení mezi sociální povahou předmětů a jejím časovým i symbolickým stavem (Appadurai, 1988, s.10-15).

Maurice Halbwachs se ve své publikaci *Kolektivní paměť* zabývá otázkou, proč má člověk tendenci k předmětům tíhnout. Halbwachs pracuje s tvrzením, že duševní rovnováha jedince se v jistém smyslu odvíjí od základní vlastnosti hmotných předmětů, se kterými jsou lidé v každodenním styku, a tou je jejich nehybnost. Ve shonu každodennosti jsou to právě nehybné předměty, které dodávají člověku pocit klidu a řádu, vytvářejí v prostoru dojem stability a trvanlivosti. Každý předmět, se kterým se pravidelně setkáváme, utváří kolem nás jakousi specifickou „*nehybnou společnost*“ (Halbwachs, 2009, s. 187), jistotu, která nás mlčenlivě doprovází a představuje důvěrný smysl, ve kterém se snadno zorientujeme. Charakter trvalosti dodává člověku uklidňující dojem kontinuity. I v případě, že už jedinec není součástí specifické sociální skupiny, má možnost prostřednictvím předmětů navázat kontakt s konkrétní skupinou, se kterou se dříve identifikoval (Halbwachs, 2009, s. 185–187).

Paměť věcí hraje v ostalgicky laděném filmovém a televizním zpracování významnou roli. Pro bývalé východoněmecké a československé obyvatelstvo předměty a konzumní produkty, se kterými lidé žili léta, vytvářejí tzv. efekt opětovného shledání tím, že je znovu vidí na televizních obrazovkách. S pádem Berlínské zdi a železné opony v roce 1989 z regálů bleskově zmizely pro tuto dobu typické produkty, na které byli lidé zvyklí, předměty každodenního užívání v domácnosti však setrvaly. Ve filmech a seriálech jejich znovupoužití vrací bývalou dobu zpět na mysl (Holzer, 2011, s. 74-77). Bezprostředně po pádu režimu vstoupilo velké množství každodenních východoněmeckých výrobků do nové fáze své „kariéry“ (Appadurai, 1988, s. doplnit stránku), zboží tolik typické pro tehdejší dobu bylo najednou odsunuto do skladů, hlubin domácích skříní či někdy dokonce na skládky odpadu (Berdahl, 2010, s. 195). Devalvace východoněmeckých produktů bylo součástí systematického znehodnocování minulosti NDR. Ukázkovým příkladem se stala východoněmecká značka trabant, automobil, který býval symbolem hrdosti socialistických dělníků (Brunk, Giesler a Hartmann, 2017, s. 6), navážeme-li však na Appaduraje a jeho konstatování, že hodnota věcí se proměňuje podle situace a prostředí, Trabant se po přerodu socialistického kontextu na kontext kapitalistický stává klíčovým symbolem socialistické neefektivity, zaostalosti a méněcennosti.

Rekonstruktivní počínání minulosti

Základním rysem kolektivní paměti je její rekonstruktivita. Žádná společnost a jí příslušná kolektivní paměť neuchovává svou minulost jako pouhé faktické vzpomínky, nýbrž uchovává z doby minulé to, co je možné v daném období zrekonstruovat nějakým příslušným referenčním rámcem. Dle slov filozofa Hanse Blumenbergera, neexistují žádná tzv. „ryzí fakta vzpomínky“. Referenční rámce se liší vždy konkrétní dobou, ve které obnova vzpomínek probíhá – paměť se v minulosti neuchovává, „*nýbrž je soustavně reorganizována proměňujícími se referenčními rámci postupující přítomnosti.*“ (Assmann, 2001, s. 42).

Paměť si počíná rekonstruktivně (Assmann, 2001, s. 42-43). Henri Bergson je toho názoru, že paměť zahrnuje primárně spíše právě tzv. tvůrčí proces znovu-vytvoření, než že by byla vytvářena věrná reprodukce minulosti. Každý akt vzpomínání je novou syntézou minulých a současných prvků, utvářených naší současnou perspektivou (Bergson, 1896, s. 34). V případě ostalgie se referenční rámce liší ve vztahu k aktuální politické situaci a celkovému společenskému rozpoložení, resp. jaký postoj ve vztahu k minulému režimu zrovna dominuje společenskému diskurzu. Toto tvrzení nelze chápat jako přejímání naprosto nových postojů ve vztahu k minulosti, nýbrž jako odchýlení se od standardu, který byl pro společnost doposud určující. Kolektivní paměť tedy pracuje obousměrně, zpětně i vpřed (Assmann, 2001, s. 42-43).

1.2. *Kultura vzpomínání ve vztahu k médiím*

Vzhledem k analytické části práce, ve které jsou rozebírány televizní seriály, shledávám nezbytným objasnit, jak si stojí filmové a televizní snímky ve vztahu ke kolektivní paměti a kultuře vzpomínání. Film slouží velmi dobře jako paměťové médium, Aleida Assmann ve své publikaci *Der lange Schatten der Vergangenheit* uvádí, že média hrají hlavní roli při utváření kulturní paměti a na ní založené kolektivní identity (Assmann, 2014, s. 58). Literatura, umění, film, památky, budovy umožňují společenské paměti nabytí na takové formě trvalosti, která přesahuje živou komunikaci a ústní tradici (Lüdeker, 2012, s. 77). Zpracování minulosti v podobě filmu či televizního seriálu velmi dobře slouží jako médium pro kulturu vzpomínání, neboť lehce a nenuceně oslovuje širokou veřejnost. Film i seriál lze vnímat jako prostředníka mezi minulostí, přítomností a budoucností, to znamená, že natočené snímky představují pro současného diváka témata minulosti a zároveň jsou dostupné i pro budoucí generace, neboť jsou již uloženy ve společnosti. Média, a především televize, v dnešní době představují hlavní nositele historie. Zejména pořady na současná historická témata oslovují milionové publikum,

keré by se současnou historií bez nabídky spíše nezabývalo (Lüdeker, 2012, s. 77). Z tohoto pohledu média obecně představují přenos a oběh znalostí v rámci společnosti.

Televizní obrazovky často ovlivňují a strukturují vzpomínky silněji než literární texty. Přenos obrazu je doprovázen silnými emocemi, které vyvolávají nostalgický pocit tehdejší doby tak, jak to text sám o sobě nedokáže. Emoce vnímání minulosti posilují, protože vizuální dojem spouští silné účinky na recepci (Lüdeker, 2012, s. 78). Totéž platí také pro hudbu, neboť hudba představuje nezbytný a nenahraditelný podkres pro kontext filmu, a ještě více umocňuje emotivní účinky.

1.3. Rodinné příběhy a mezigenerační paměť

Primárním kontextem pro přenos vzpomínek v případě kolektivního vzpomínání, jakým je ostalgie, je rodina. Dle Halbwachse nabízí rodina možnost jedinečné sociální interakce; podotýká, že rodina je institucí, v rámci které musí jedinec brát ohled na sebe ve vztahu k ostatním (Ben-Amos a Weissberg, 1999, s.15).

Jsou to právě starší generace, které zažily život ve východním Německu či komunistickém Československu na vlastní kůži a nyní předávají své vzpomínky, zkušenosti a příběhy mladším členům rodiny. Tyto vzpomínky, ať už pozitivní nebo negativní, ovlivňují vnímání a chápání ostalgie. Komunikativní zpřítomnění minulosti nepředstavuje pouze sdílení zkušeností či zážitků, jak tomu bylo dříve, nýbrž se jedná i o *[...] společnou praxi, kterou se rodina definuje jako skupina, která má specifické dějiny, na nichž se podílejí jednotliví členové a které se – alespoň v jejich vnímání – nemění.*“ (Welzer, Mollerová a Tchuggnallová, 2010, s. 18). Společná praxe vzpomínání v rámci rodiny není celistvá a nejedná se o jasně ohraničený soupis po sobě jdoucích událostí, nýbrž jde o zpřítomnění minulosti, které často představuje spíše náhodný výběr epizod, které jsou komunikovány (Welzer, Mollerová a Tchuggnallová, 2010, s. 17-18). Příběhy zažité a vyprávěné napříč rodinou většinou nejsou konzistentní, postrádají lineární příběhovou linku a skládají se spíše z jednotlivých vzpomínkových fragmentů, které mohou mít svým nostalgickým zbarvením vliv na vnímání minulosti u mladší generace (Welzer, Mollerová a Tchuggnallová, 2010, s. 17-19). Jednotlivé fragmenty jsou vyprávějícím dle francouzského filozofa Paula Ricoeura uspořádány tak, aby pro všechny zúčastněné strany vytvářely posloupný příběh, který bude posluchačům dávat smysl. Dle Mayer se totiž jedná o „*[...] soubor hodnot předávaný z generace na generaci, který nemusí nutně mít mnoho společného s realitou*“ (Mayer, 2009, s. 33) a ostalgie tak nemusí vždy přesně nutně reprezentovat složitou historickou realitu. Ve výsledku neexistuje jednotné vyprávění, nýbrž

tolik jednotlivých verzí příběhů, „[...] *kolik mluvčích a posluchačů je přítomno.*“ (Welzer, Mollerová a Tchuggnallová, 2010, s. 159). Generace, které život v bývalé NDR či Československu nezažily, tak mohou minulost vnímat zkresleně. Dalším zkreslujícím faktorem je, že starší generace vzpomínají na dobu svého mládí, vzpomínky tak můžou často být idealizované a ovlivněné steskem po „starých dobrých časech“ (Kunštát a Mrklas, 2009, s. 5). U těch jedinců, kteří nemají s vyprávěnou minulostí přímou zkušenost, avšak aktivně si osvojují sdělení vyprávěného dialogu, se může vyvinout určitá forma nostalgie k té době na základě příběhů a vzpomínek sdílených v rámci rodiny (Welzer, Mollerová a Tchuggnallová, 2010, s. 19-20). Tento nostalgický vliv je součástí ostalgie, často je poháněn touhou porozumět rodinným kořenům a spojit se s nimi. Vzpomínky a paměť v tomto případě neslouží výhradně k lepšímu pochopení minulosti, nýbrž k uvědomění, kým vyprávějíci v minulosti byl (Ben-Amos a Weissberg, 1999, s.10).

Ostalgie není jen touha po minulosti, ale také citová vazba na určitý způsob života. Rodinné vzpomínky zajišťují „[...] *koherenci a identitu intimního vzpomínkového společenství* [...]“ (Welzer, Mollerová a Tchuggnallová, 2010, s.19), hrají zásadní roli při utváření citového pouta a ovlivňují pocit identity spjaté s východoněmeckým či komunistickým československým dědictvím a rodinnou historií. Jak v německém, tak českém případě, je stále poměrně velké množství lidí, kteří na dobu minulého režimu pamatují. Komunistická éra byla obdobím jejich dětství či dospívání, nebo dalších událostí důležitých pro formativní věk každého jedince, což velmi často inklinuje k pozitivně zabarvenému vzpomínání (Kunštát a Mrklas, 2009, s. 5). Vazby mezi ostalgií a rodinnou pamětí napříč generacemi umožňují pochopit, jak je kolektivní paměť konstruována v rodinách a jak ovlivňuje vnímání významného historického období, jako byla existence celého východního bloku.

1.4. Kolektivní paměť a prostor

Ukotvení kolektivní paměti v sociálním rámci se vztahuje i k rámci prostorového charakteru. Dle slov Halbwachse není kolektivní paměti, „[...] *kteřá by nebyla ukotvena v prostorovém rámci.*“ (Halbwachs, 2009, s. 200). Primárním prostorem, ke kterému se naše mysl obrací v momentě, kdy si chce vybavit nějakou konkrétní kategorii vzpomínek je prostor, ve kterém žijeme, neboť je velmi snadné ho rekonstruovat za každých podmínek (Halbwachs, 2009, s. 200), ačkoliv v případě (n)ostalgie vzpomínání je možné narazit na problém ztráty kritického myšlení pro citové pouto. Tuto skutečnost rozebírá kulturní teoretička Svetlana

Boym ve své knize *The future of nostalgia*, kde popisuje nebezpečí nostalgie ve smyslu záměny skutečného prostoru vzpomínání za prostor imaginární, idealizovaný (Enns, 2007, s. 477).

Konceptu paměti a její manifestace v určitém ohraničeném prostoru se ve svých pracích věnoval i francouzský historik Pierre Nora, známý zejména svým konceptem „lieux de mémoire“ neboli „místa paměti“, což jsou fyzické nebo symbolické prostory, ve kterých dochází k ukotvení kolektivní paměti a ve kterých se paměť „materializuje“ (Šubert a Pfeiferová, 2017, s. 18). Halbwachs i Nora považují paměť za konstruovaný proces, avšak jejich zaměření jsou odlišná. Halbwachs klade důraz na rekonstruování paměti skrze sociální rámce, zatímco Norova místa paměti podtrhují záměrnou konstrukci a uchování paměti prostřednictvím vzpomínkových aktů. Prostorem ve vztahu ke kolektivní paměti Nora rozumí spíše hmotné a symbolická místa paměti, spojené s kolektivní rituály, ceremonie a připomínky, které usnadňují komunikaci a uchování paměti (Šubert a Pfeiferová, 2017, s. 13-20).

V případě vztahu kolektivní paměti a prostoru mluví Halbwachs o setrvačné podstatě hmotných věcí, které umocňují relativní stabilitu sociálních skupin. „*Je-li skupina zasazena do nějakého prostoru, mění jej ke svému obrazu, ale zároveň se podřizuje a přizpůsobuje hmotným věcem, které jí odolávají. Uzavře se do pevného rámce, který vytvořila.*“ (Halbwachs, 2009, s.187).

Způsob, kterým o kolektivní paměti a prostoru smýšlel jak Halbwachs, tak Nora, lze poměrně dobře vztáhnout k ostalgickému vzpomínání na prostor, který byl velmi konkrétně vymezen státními hranicemi. V případě Německé demokratické republiky se jednalo o prostor vyhraničený v sovětském okupačním pásmu, tzv. Východní Německo, které představovalo specifický prostorový rámec pro přibližně 16 milionů jedinců, kterým pádem komunismu takřka přes noc zmizelo ohraničení státu, se kterým se uplynulých 40 let identifikovali. Ostalgie v tomto případě bývalým východoněmeckým občanům kompenzuje více či méně přítomnou ztrátu identity, spojenou s přechodem k tržní ekonomice, s převzetím nového právního řádu Spolkové republiky a s celým procesem znovusjednocení Německa (Neumann, 2009, s. 33). Dle Halbwachse se paměť opírá o trvalost prostoru, což v případě NDR svým způsobem přestalo být možné, neboť došlo k „[...] úplnému zmizení celé země [...]“ (Franc, 2009, s. 7). I přes ztrátu území specifického pro tak velkou sociální skupinu, kterou východoněmečtí obyvatelé představují, si podle slov Halbwachse místo uchovává otisk skupiny (a naopak) a není-li již možné pracovat s trvalostí prostoru, je zde stále k dispozici přinejmenším trvalost postoje, který skupina vůči dané části prostoru zaujímá (Halbwachs, 2007, s. 188).

Ostalgicky laděné vzpomínání v případě bývalého Východního Německa a bývalého Československa vychází z příslušnosti ke stejnému mocensko-politickému bloku. V obou případech ostalgie představuje odpověď na sociální a psychickou dislokaci, která je vyústěním konce života pod nadvládou sovětské diktatury (Enns, 2007 s. 478).

Hlavní rozdíl v nostalgickém vzpomínání na Východní Německo a československý komunismus spočívá ve skutečnosti, že v případě Východního Německa došlo nejenom ke změně režimu, ale i ke ztrátě vlastního státu, tedy specificky ohraničeného sociálního rámce. Ačkoliv je československá zkušenost od německé odlišná, kromě „*rychlého kulturního a hospodářského porevolučního šoku*“ (Adamus a Hošek, 2020) spojují obě sociální skupiny léta strávená ve stejnorodém a velmi specifickém prostředí, definované již zmiňovanou příslušností k východnímu bloku. Každý detail života za minulého režimu „*[...] má sám o sobě význam srozumitelný pouze členům skupiny, neboť každá část prostoru, jež obývá, odpovídá jinému aspektu struktury života daného společenství.*“ (Halbwachs, 2007, s. 188).

Vzpomínky na prožitky dvou uplynulých desetiletí, které spojují Českou republiku a východní spolkové země (Kunštát a Mrklas, 2009, s. 5), jsou kolektivně ukotveny v materiálním prostředí, které tyto dvě sociální skupiny obklopují, jsou to právě hmotné předměty, které představují jedinou dostatečnou stabilitu, neboť prostorový rámec, který byl těmto jedincům znám, pozbyl svého trvání (Halbwachs, 2007, s. 226).

1.5. *Pojetí kultury vzpomínání v televizním zpracování*

Filmové a televizní zpracování slouží dle Aleidy Assmann velmi dobře jako paměťové médium a je jedním z materiálních reprezentací úložné paměti. Dle slov Assmann média hrají hlavní roli při utváření kulturní paměti a na ní založené kolektivní identity. „*Literatura, umění, film, památky, budovy atd. dávají společenské paměti trvalost, která přesahuje živou komunikaci novin a ústní tradice.*“ (Assmann, 2006, s. 58). Ve vztahu ke kultuře vzpomínání a kolektivní paměti slouží audiovizuální zpracování minulosti formou televizních seriálů a filmů velmi dobře, jelikož svým velkým dosahem působí efektivně na širokou veřejnost. Film lze vnímat jako prostředníka mezi minulostí, přítomností a budoucností. To znamená, že natočené filmy a televizní seriály představují pro současné diváky témata odkazující na minulost a zároveň jsou dostupné i pro budoucí generace, protože jsou tímto zpracováním již uloženy ve společnosti (Ibid.). „*V dnešní době je televize hlavním nositelem historie. Zejména pořady na současná historická témata oslovují milionové publikum, které by se soudobými dějinami bez nabídky spíše nezabývalo [...]* (Holzer, s.76). Z tohoto pohledu média obecně fungují velmi

dobře pro přenos a oběh znalostí v rámci odlišných sociálních skupin a generací. Média hrají nezbytnou roli mezi „[...] *individuální a kolektivní dimenzí zapamatování.*“ (Lüdeker, 2012, s. 77)

2. Fenomén Ostalgie a jeho specifikace

Ostalgie se stala zvláště prominentní v letech následujících po pádu Berlínské zdi v roce 1989 a následném znovusjednocení Německa v roce 1990. Protože Východní Německo přestalo existovat jako samostatná politická entita, spolu s politickým uspořádáním zmizelo nejenom mnoho aspektů každodenního života, kultury, specifických produktů, ale i hesel, znaků, symbolů zahrnutých do každodenní komunikace. To vedlo k pocitu nostalgie u lidí, kteří dobu prožili, tak u mladších generací, které byly zvědavé na minulost (Ziegengeist, 2011, s. 119-120).

Ostalgie připomíná svým bývalým občanům dobu, kdy bylo jejich domovem Východní Německo, v českém případě se jedná o vzpomínky na dobu pod nadvládou Sovětského svazu. Původní obyvatelé spojuje typický pocit opuštění, ztráty vlastní identity a také jistá kulturní izolace, což následně vede k nostalgickému vzpomínání a umělému znovuoživení pocitu vlastní identity, který obyvatelé zažívali před rokem 1989, tedy v době, která pro ně byla z několika pohledů bezpečná. Po pádu režimu se prostor bývalého východního bloku pro mnoho lidí stal místem, se kterým už se nemohou plně ztotožnit (Littlejohn a Putnam, 2010, s. 35).

Pád Berlínské zdi v roce 1989 znamenal poslední globální obrat v historii 20. století a vedl k četným diskusím o sebeobrazu znovusjednoceného národa. Jak by se měla připomínat nacionálně socialistická minulost? Je znovusjednocení konec příběhu nebo nový začátek? (Lüdeker, 2012, 1). Autoři eseje *Rammstein und Ostalgie: Longing for Yesteryear*, John T. Littlejohn a Michael T. Putnam, trefně uvádí, že je až jakousi ironií a paradoxem, jakým způsobem zapříčinil pád Berlínské zdi vystavění zdí nových, kulturních. Oficiálně politicky sjednocené Německo vytvořilo nové trhliny v psychice lidí, kteří za pomoci psychologického obranného mechanismu začali projevovat nostalgickou touhu po bývalé NDR (Littlejohn a Putnam, 2010, s. 35). Německo v tu dobu čelilo obrovské výzvě, která představovala sjednocení nejenom dvou naprosto odlišných systémů, ale také dvou odlišných národů v jeden. Prvotní velká očekávání plná idealistických představ ze strany východních Němců se brzy setkala s nepříjemnou realitou, která v návaznosti na ekonomickou transformaci, industrializaci a obrovskou míru nezaměstnanosti z důvodu krachu podniků způsobila náhlé vystřízlivění z nového režimu (Adamus a Hošek, 2020)

Ostalgické pocity lze tedy chápat jako typickou reakci východoněmeckého obyvatelstva, tzv. Osis, které se po roce 1990 vypořádávalo s ostrým zlomem mezi jimi zažitou minulostí a novou nejistou budoucností. Budování nových institucí, struktur a hodnot lze z politického a ekonomického hlediska popsat jako úspěšné zavedení nového systému. Z pohledu východoněmeckého obyvatelstva však byly tyto procesy velmi rozporuplné a obtížné, provázené zisky na jedné straně a ztrátami na straně druhé (Ahbe, 2005, s.7).

2.1. *Původ a charakteristika názvu*

Samotné slovo ostalgie je morfologickou kombinací německých slov *Nostalgie* „nostalgie“ a *Osten* „východ“. V Německu se termín objevil v několika posledních letech minulého století, za účelem charakterizovat novou a rozšířenou kulturní fascinaci bývalou Německou demokratickou republikou. V původním případě ostalgie odkazuje na nostalgii po konkrétních aspektech života v bývalé NDR. Termín se používá také k rozšíření nostalgie po socialismu v zemích bývalého východního bloku, jako je Slovensko, Česká republika, Maďarsko a Polsko (Brunk, Giesler a Hartmann, 2017, s. 2). Ostalgie je pocitem, touhou, či jakýmsi „stýskáním si“ po jistých způsobech života za bývalého režimu (Enns, 2007, s. 475). Josef Škrábek ve své publikaci *Slovem proti srsti* pracuje také s pojmem "soztalgie", což je spojení dalších dvou slov, a to nostalgie a socialismus. Soztalgie je tak specifický pocit nostalgie objevující se u lidí, kteří dříve žili v socialistických zemích – výše zmíněné Slovensko, Česká republika, Maďarsko či Polsko (Škrábek, 2008, s. 189).

Ostalgie je neologismem, který se od 90. let rozvinul v poměrně silné heslo. První s tímto označením přišel kabaretiér a herec z Drážďan Uwe Steimle. Dle jeho slov obliba pojmu ostalgie pramení z toho, že je schopno pojmut velké množství jevů či pocitů, které se u velkého počtu lidí opakovaně objevují. Popularita slova ostalgie může být spojena s různými hodnotami. Pro někoho je ostalgie stigmatizujícím termínem, který umožňuje tento druh vzpomínání označit za „[...] renesanci východoněmeckých symbolů či za odsouzeníhodnou východoněmeckou nostalgii [...]“ (Ahbe, 2005, s. 7). Pro někoho je ostalgie pouhým označením symbolů éry NDR, v českém případě symbolů z období komunismu, ve kterých vidí slibný podnikatelský nápad, pro jiné je ostalgie legitimní formou vzpomínek, ve kterých se snaží rozpoznat svou bývalou identitu (Ibid, s. 7).

V československém případě se ostalgie stala jakýmsi synonymem vzpomínání na komunistickou minulost a zároveň označením pro snahu o vypořádání se s nově nastalou a dosud neznámou situací. „Česká i německá ostalgie vychází z obdobného kulturního základu a

opírá se i o stejné pilíře, jako jsou dětství, každodennost, malé „rodinné dějiny“ či festivity. (Činátlová, 2011 s. 58). Navzdory svému spojení s komunistickým kýčem, jak píše Blanka Činátlová, představuje tento fenomén také formu truchlení nad tím, co bylo ztraceno v minulosti, a implicitní touhu po politické změně v současnosti (Enns, 2007, s. 478).

2.2. *Ostalgie jako marketingový nástroj*

Sentimentální, nostalgická vzpomínka na existenci východního bloku je hlavním vyjadřovacím prostředkem tohoto fenoménu, projevuje prostřednictvím nejrůznějších forem kulturní produkce – jak v umělecké tvorbě, v literatuře, filmu, dokonce i cestovním ruchu a v sympatiích k marketingovým produktům. Z tohoto důvodu je nostalgie spojována se spotřebitelskou kulturou v letech 1948 až 1989 a je definována jako pozitivní vztah k určitým oblastem spotřeby. Konkrétně se jedná o již zmíněné televizní pořady, filmy, seriály, populární hudbu, nebo průmyslové zboží (Černík, 2016, s. 30). Některé filmy vyloženě postavily své podnikatelské plány na skutečnosti, že existuje velké množství (n)ostalgicky vzpomínajících.

Littlejohn a Putnam v eseji *Rammstein und Ostalgie: Longing for Yesteryear*, poukazují na skutečnost, že ostalgickým smýšlením ze strany bývalých východních Němců není myšleno na návrat k represivní vládě a nedostatku materiálních statků, které byly běžné během existence NDR, nýbrž že ostalgie představuje jakousi specifickou formu útěchy a do značné míry vyjadřuje touhu po znovuzavedení potravinářských produktů, televizních programů či populární hudby, které byly v bývalé NDR typické (Littlejohn a Putnam, 2010, s. 35-36). V 90. letech se v tehdejší východním Německu staly velmi populární takzvané „Ostalgie Partys“ (Heckel, 1996, s. 10). Ostalgie party byly koncipovány podobně jako některé retro karnevaly – lidé nosili typické uniformy NDR, pokoje byly vyzdobeny fotografiemi tehdejších politiků (Erich Honecker, Walter Ulbricht) a typickým socialistickým nábytkem (Brunk, 2017, s. 8).

Podobně tomu může být i v případě bývalého Československa – většina zboží a komodit tolik typických pro komunistickou dobu po pádu režimu zmizela z prodejních pultů, neboť došlo k uzavření podniků a fabrik, které zboží produkovaly (upřesnit zdroj – Franc, Cevro Institut).

Ostalgie se v tomto případě propisuje do umění, ve kterém lze rozeznat stopy po důležitých částech života za minulého režimu. Nostalgie představuje životaschopný nástroj, jak znovu navázat na již ztracenou složku své vlastní kulturní identity, považovanou za klíčovou a základní, o níž se jedinci „trpící“ nostalgickými pocity domnívají, že je již navždy ztracena

(Littlejohn a Putnam, 2010, s. 35-36). Konzumace znovuoživených produktů není pouze ztotožněním se s bývalou východoněmeckou identitou, ale také připomíná identitu výrobců, která se po pádu režimu vytratila (Berdahl, 2010, s. 199).

Dynamika spotřebitelského vývoje

Existují spotřebitelské výzkumy, které nastiňují potřebu pochopení toho, jak tvorba a rekonstrukce kolektivní paměti ovlivňuje marketing s prvky ostalgie napříč časem. Jednotlivci a společnosti aktivně konstruují a konzumují vzpomínky, které jsou následně zkomodifikovány a prodávány. Při utváření spotřebitelského chování hraje roli autenticita, intenzita nostalgie a s tím spojené emocionálního prožívání (Brunk, 2017, s. 3-4). Procesy, kterými je paměť a minulost na marketingovém trhu aktivně formována, jsou ovlivňované tržními silami. Marketéři strategicky vytvářejí a manipulují se vzpomínkami pomocí různých prostředků, jako je branding, vyprávění příběhů a zážitkový marketing. Tyto marketingové strategie založené na vzpomínkách mají za cíl vytvořit autentické pocity z minulé doby, které pohání spotřebitelskou angažovanost a nákupní chování, a to využitím emocí a touhy spotřebitelů po spojení s minulostí (Ibid).

Trojice autorů Katja Brunk, Bruno Giesler a Benjamin Hartmann zpracovali spotřebitelský průzkum, který odhaluje složitou souhru mezi pamětí, marketingem a spotřebitelskou kulturou. Zdůrazňuje aktivní roli jednotlivců i společností při vytváření a konzumaci vzpomínek a to, jak jsou tyto vzpomínky využívány jako cenný zdroj na trhu. Výzkum z roku 2017 s názvem *Creating a Consumable Past: How Memory Making Shapes Marketization* pracuje se čtyřmi v rámci této práce vytvořenými komerčními mýty podloženými historickými událostmi, které argumentují, proč u lidí pocit touhy po aspektech minulého režimu vůbec vznikl (Brunk, 2017, s. 2). Zároveň poukazuje na nebezpečí skutečnosti, že postupy vytváření paměti mnohdy formují kolektivní vzpomínky a celé kulturní narativy za účelem zvýšení zájmu v oblasti spotřebitelského konzumu. Předložené komerční mýty rekapituluji události, ke kterým došlo po znovusjednocení Německa a představují významný posun z politické roviny do roviny nostalgických značek. Na již bývalé východní straně začala krátce po německém znovusjednocení privatizace východoněmeckých společností, doprovázená následnou deindustrializací a masovou nezaměstnaností. V tu samou dobu Západ usiloval o vytváření obrazu neefektivnosti socialistické práce tím, že stavěl do kontrastu své podřadné produkty versus východoněmecké ikonické spotřebitelské značky a tyto produkty zesměšňoval skrze německé televizní pořady či tisk. Alternativní vzpomínky a protipříběhy se

mohou objevit jako reakce na vyrovnávání se s kontroverzní minulostí. Tyto protivzpomínky zpochybňují dominantní narativ a nabízejí alternativní interpretace minulosti. Tento formát vyobrazení socialistické minulosti účinně podporuje tu oblast marketingu, která čerpá z nostalgických pocitů lidí, kterým ze dne na den zmizel jejich stát. Jak jednotlivci, tak celá společnost aktivně konstruuje a konzumuje vzpomínky, které jsou následně zkomodifikovány a prodávány. Tvorba paměti není pouze pasivním či přirozeným procesem, nýbrž něčím, co je spíše aktivně formované a ovlivňované tržními silami (Brunk, Giesler a Hartmann, 2017, s. 2-4). Společnosti a marketéři strategicky vytvářejí a manipulují se vzpomínkami pomocí různých prostředků, jako je branding, oživení retro produktů, zážitkový marketing – cestovní kanceláře začaly nabízet ostalgicky zaměřené zájezdy a pro berlínské předměstí Köpenick byl navržen zábavní park s ostalgickou tematikou (Enns, 2007, s. 475). Tyto marketingové strategie založené na vzpomínce mají za cíl vytvořit pocit autenticity a nostalgie, která pohání spotřebitelskou angažovanost a nákupní chování, a to pomocí emocí a touhy spotřebitelů po spojení s minulostí. Tyto marketingové a sociální procesy v dnešní společnosti výstižně shrnuje tvrzení Thomase Elsaessera, německého filmového historika, že v případě ostalgie je možné hovořit o novém kulturním artefaktu v umění a tvorbě, kdy bývalá NDR představuje novou nostalgickou konstrukci (Enns, 2007, s. 476).

Brunk, Giesler a Hartmann také pracují s problematikou utváření hegemonní paměti, která je silně ovlivněna sociálním, politickým a kulturním kontextem, ve kterém se objevuje. Hegemonní paměť v kontextu ostalgie odkazuje k dominantnímu nebo převažujícímu vyprávění a interpretaci minulosti, která formuje, jak si společnost kolektivně pamatuje a chápe éru bývalého východního bloku. V případě ostalgie se hegemonní paměť týká způsobu, jakým se určité příběhy, perspektivy a reprezentace minulosti stávají dominantními a široce přijímanými ve společnosti. Tyto dominantní narativy často odrážejí zájmy, hodnoty a názory konkrétních sociálních, politických nebo kulturních skupin. Hegemonní paměť ovlivňuje, jak je ostalgie zobrazována, ukládána v paměti široké veřejnosti, jakým způsobem je napříč společností diskutována, a jakým způsobem může formovat veřejné vnímání konkrétního historického období (Brunk, Giesler a Hartmann, 2017, s. 2-4).

2.3. Ostalgie ve vztahu ke kultuře vzpomínání

Kultura vzpomínání představuje spojení paměti, identity a kultury – vzpomínky spolu s identitou tvoří kulturní tradici, která je nezbytná pro paměť celých národů a pro kulturní národní strukturu. Tyto struktury spojují přítomnost s minulostí, dnešek se včerejškem. Zkušenosti a

vzpomínky udržují minulost v přítomnosti, umožňují společnosti vytvořit si jednotnou kulturní identitu, založenou na společných vazbách k prožité minulosti. Díky tzv. konjugovaným strukturám, které jsou klíčové pro propojení vzpomínek, a o kterých hovoří Jan Assmann ve své publikaci *Kultura a paměť*, mají jednotlivci příležitost mluvit o něčem tak významném, jako je kolektivní paměti, protože prostřednictvím těchto struktur sdílejí společnou historii, pravidla a hodnoty. Vzpomínky na společnou minulost jsou velmi důležité pro identitu celých společností. „[...] Základním principem každé konjugované struktury je opakování. [...] Lze je uznat jako prvky společné „kultury“ (Assmann, 2001, s. 19-20). Opakování určitých vzpomínek vytváří novou spojovací strukturu, jejíž vazné síly se již nenazývají imitace a uchování, ale spíše interpretace a paměť (Ibid).

Ostalgii a její provázanosti s kulturou vzpomínání se věnoval Jaroslav Pinkas, který v 78. čísle časopisu *Cinepur* uvedl, že ostalgie se vyznačuje nejen osobním sentimentálním vztahem k minulosti, ale také přímou opozicí vůči snaze definovat či interpretovat kolektivní minulost. Ostalgie, jako koncept velmi úzce související s kulturou vzpomínání, zahrnuje kolektivní paměť a kulturní projevy spojené s tímto časovým obdobím. Konkrétně odkazuje na nostalgické pocity a sentimentální touhu po kultuře, životním stylu a aspektech zemí bývalého východního bloku, zejména východního Německa, během éry studené války. V případě Německé demokratické republiky najednou zmizel celý stát a popularizace produktů, značek a filmů s ostalgickou tematikou vedla ke snaze o jeho oživení za účelem rekonstrukce ztracené identity (Assmann, 2001, s. 31). Sjednocení Německa bylo charakterizováno jako jednostranně zaměřený proces asimilace, kdy v jednu chvíli došlo k náhlému „zmizení“ celého jednoho státu se všemi svými institucemi, kulturními hodnotami a jednotlivými hierarchiemi. Tento čin ponechal bývalé východoněmecké občany napospas nové neznámé společnosti, v rámci které dostali za úkol seznámit se s novými pravidly, navázat na nové hodnoty a začlenit se do nové hierarchie (Blum 2000, s. 230).

Ostalgie a kultura vzpomínání jsou vzájemně propojeny a oboustranně se ovlivňují mnohovrstevnatým způsobem. Vyjadřuje myšlenku procházení emocí a složitostí nostalgie a zároveň zkoumání toho, jak Ostalgie zapadá do širší krajiny připomínání a paměti. Dle Juliane Ziegegeist je diskurz o této podmnožině minulosti stále nejasný: na jedné straně jsou způsoby života bývalých režimů cenzurovány a demonizovány především v politické reflexi; na druhou stranu má v kulturní rovině jistý kultovní charakter, který se obecně etabloval právě pod nálepkou Ostalgie (Ziegegeist, 2011, s. 120).

Ostalgie ve vztahu ke kultuře vzpomínání je podmnožinou této problematiky a projevuje se prostřednictvím dvou klíčových témat. Jedná se na jedné straně o tzv. velké či malé dějiny a na straně druhé o osobní vzpomínky jednotlivců a paměť kolektivu. Malé dějiny a subjektivně zabarvené vzpomínky jsou spojeny s nostalgií. Ostalgie zahrnuje pocity nostalgie, sentimentální touhy po minulém období nebo zážitku. Nejedná se o pouhou vzpomínku na minulost, ale také o pocitu určité citové vazby k ní. Velké dějiny spolu s kolektivní pamětí se ve filmech objevují jen okrajově, jako něco, co se odehrávalo na pozadí sledované historie (Černík, 2016, s. 36). Pro ostalgické filmy je charakteristické, že velké dějiny většinou neovlivňuje osobní život lidí a naopak. Velké dějiny jsou nejčastěji např. srpen 1968, Sametová revoluce 1989 nebo Charta 77 a obvykle se objevují buď na konci, nebo na začátku filmové zápletky. Hlavní postavy se většinou pohybují v soukromí, věci veřejné se hlavních postav netýkají, vůbec do nich nezasahují. Věci veřejné jsou jasně odlišeny od soukromého života. Protagonisty v ostalgických filmech neovlivňují události, jako je kolaborace, věznění, výslech, nezaměstnanost nebo dozor státní bezpečnosti, které jsou typické pro tehdejší totalitní režim. Hlavní postavy jsou v prostoru nepostíženém totalitní mocí. Rozlišení mezi velkými/malými dějinami nebo veřejným/osobním prostorem představuje důležité aspekty, které jsou typické pro vytváření toho správného „ostalgického rozpoložení“ (Černík, 2016, s. 36-37).

2.4. Ostalgie v televizním vysílání

Německý filmový historik Thomas Elsaesser poukazuje na skutečnost, že fenomén Ostalgie je často spojován právě s televizí, což ilustruje příkladem, jak se bývalá NDR po rozpadu země stala jistým mediálním nostalgickým konstruktem, v rámci kterého se člověk obrací na televizní obrazovky, které mu poskytují jakýsi úkryt před pocitem odlišnosti. Elsaesser hovoří o novém kulturním artefaktu v televizní tvorbě, kdy nově vzniklé regionální televizní kanály prezentují občany bývalé NDR často prostřednictvím vtipu a posměchu, pomocí čehož uchovávají vzpomínky na určitá gesta, známé předměty, zvyky a místa, značky a domácí zboží z dob komunismu (Enns, 2007, s. 475).

Úzká souvislost mezi vznikem termínu ostalgie a vzestupem nových televizních programů v bývalé NDR je možná jedním z hlavních důvodů, proč tento fenomén doposud není brán vážně. Kritici tvrdí, že televizní seriály zbytečně opěvují tzv. komunistický kýč, namísto aby nabízely tvorbu vyzdvihující politická a historicky pravdivá témata. Ostalgie i televizní seriály jsou velmi často spojovány s populární kulturou a marketingově komerčními produkty, není tak dle slov kritiků hodna začlenit se do historie (Enns, 2007, s. 476).

Problematika filmového zpracování spočívá v tom, že mimořádně preferuje vizualitu, filmové zpracování může mnohými způsoby zkreslovat vnímání kolektivní paměti vzhledem k její přirozené povaze jako vizuálního a narativního média. Síla filmu jakožto média této povahy spočívá v tom, že má silnou moc utvářet naše chápání historie, často divákům filmy slouží jako důkaz pro historickou skutečnost. Mimo toho však filmy a televizní seriály inklinují k prezentování zaujatých, zjednodušených nebo senzacechtivých verzí událostí, neboť cílem režisérů je přilákat publikum. Filmy mohou manipulovat s historickými prvky za účelem ztraktivnění filmového děje, dílčí fragmenty příběhu jsou však divákem následně přivlastňovány jako skutečnost, bez ohledu na to, zda je vyobrazení historických událostí věrné nebo ne (Welzer, 2010, s. 85-95).

2.5. *Kritika ostalgického vzpomínání*

I přestože lze ostalgiu v případě obyčejného vzpomínání vnímat neškodným způsobem, je kritika a nebezpečí ostalgického vzpomínání mnohovrstevnatá. Dle Bergsona je lidská mysl utvářena neustálým vytvářením vzpomínek, které „*nevstupují všechny naráz, nýbrž selektivně*“ (Šubrt a Pfeiferová, 2017, s. 11). Vzhledem k tomu, že kolektivní paměť si tedy počíná selektivně, jsou některé vybrané aspekty minulosti vyzdvihované do popředí, některé jsou přehnaně romantizovány, jiné mají tendenci jisté historické aspekty bagatelizovat či přehlížet. Tato selektivita je ovlivněna hodnotami, identitou a aktuálními zájmy skupiny (Šubrt a Pfeiferová, 2017, s. 11-12). V důsledku toho nemusí kolektivní paměť dokonale odpovídat historické přesnosti (Welzer, 2010, s. 155–159). Zásadním rizikem je vedle selektivnosti také skutečnost, že tento způsob vzpomínání a vytváření minulosti je sociálním procesem, který je vázán na emoční stránku posluchače. Situační okolnosti jsou často pro posluchače vypravěči obměňovány tak, aby vyzněly poutavě (Welzer, 2010, s. 155–159).

Sociální paměť, pomocí které je ostalgie utvářena, musí dle Haralda Welzera splňovat několik kritérií, aby bylo možné nostalgicky laděné informace dále šířit – „*musejí být otevřené a útržkovité*“, tedy aby bylo možné je tradovat, „*musí nabízet dostatečný prostor pro dotváření a doplňování ze strany posluchačů*“ (Welzer, 2010, s. 155). Vyprávění zažitých událostí musí mít pro posluchače emotivně zabarvený charakter zážitku, což může v případě ostalgie zabíhat do rovin idealizování minulosti či nebezpečného oslavování zločinného režimu (Adamus a Hošek, 2020). Problém tkví také ve skutečnosti, že tento druh vzpomínání je úzce spojován s populární kulturou a již mnohokrát zmíněnou komerčností, což je kritiky popsáno jako „*přirozené selhání [...] Ostalgie zapojit se historie*“ (Enns, 2007, s. 476). Tento úhel pohledu

naznačuje, že nostalgie může v tomto případě bránit jednotlivcům v aktivní interakci s historií, protože zobrazuje minulost idealizovaným způsobem (Ibid).

V další řadě je významným problémem skutečnost, že v dnešní době slouží televize, potažmo kino, jako hlavní zprostředkovatel dějin. Filmy a televizní zpracování inklinuje ke zjednodušování historických příběhů tak, aby se vešly do filmového formátu, což může vést ke zkresleným pohledům na minulost. Dopad filmů na společnost může být tak velmi zkreslený, jelikož v tomto století filmové a televizní snímky slouží především jako forma zábavy. Zábavné filmy a seriály vzhledem k filmové zápletce a filmovému podání vzbuzují v divácích většinou silné emoce. Problematické je ono označení zábavné – za žádných okolností by zábavné pořady neměly tvrdit, že poskytují správné politické a historické informace (Holzer, 2011, s. 76). Celovečerní filmy jsou vyráběny především se záměrem pobavit, a tím vydělat peníze (Holzer, 2011, s. 76), což navazuje na skutečnost, že v současných filmech minulost často není prezentována objektivně a historie je tak nebezpečně vystavena významným procesům mediální a narativní transformace. Filmová a televizní zpracování, která vydělávají na tématech jako je Ostalgie a přispívají ke komercializaci nostalgie, těžší z emocí a vzpomínek lidí, aniž by se nutně zapojovaly do smysluplného zkoumání historie (Lüdeker, 2012, s. 77).

Filmový kritik Martin Franc o filmech s (n)ostalgiickými prvky hovoří jako o způsobu, který sice možná dobře prozkoumává minulou dobu, ale vůbec však neodráží realitu, nýbrž romantizuje nebo bagatelizuje historické události (Franc, 2008, s. 194-203). Ostalgie je běžně chápána jako oživení pozitivních vzpomínek na život za minulého režimu (Ziegegeist, 2011, s. 120), dle slov Martina France filmy představují právě až moc pozitivní pohled na dřívější politický režim s absencí vyobrazení strastí každodenního života. Franc zdůrazňuje potřebu vyváženého a jemného přístupu, který uznává jak pozitivní, tak negativní aspekty minulosti. Filmové snímky (konkrétně uvádí např. filmy Jana Hřebejka Pelíšky nebo Pupendo) dle France vůbec neodrážejí realitu (Franc, 2008, s. 194-203), tato kritika však nepopírá osobní a kulturní význam, který Ostalgie může mít pro jednotlivce, kteří prožili dané časy. Ostalgiicky laděné filmy umožňují divákům reagovat sentimentálně. Reakce příjemců na filmový snímek se však mohou lišit a nikdo nemůže předpovědět, jak budou diváci reagovat na konkrétní obsah filmu či seriálu, protože každý má vzpomínky a zkušenosti odlišné (Černík, 2016, s. 34).

3. Metodologie

3.1. *Technika analýzy a sběru dat*

Pro analytickou část práce byla zvolena varianta zakotvené teorie, tak jak definoval Anselm Strauss a Juliet Corbinová v 90. letech. Výběr právě této metody shledávám relevantním z několika následujících důvodů. Zakotvená teorie je univerzální metodou, kterou lze velmi dobře aplikovat na různá výzkumná témata a kontexty v sociálních vědách, včetně analýzy médií a audiovizuálních formátů, jako jsou například filmy či právě v této práci zpracovávané televizní seriály (Figureoa, 2008, s. 1-2). Po stanovení konkrétních výzkumných cílů souvisejících s televizními seriály se dostáváme ke sběru různorodé škály dat souvisejících s obsahem zpracovávaného tématu, což v případě televizních seriálů zahrnuje sledování jednotlivých seriálových epizod, analýzu recenzí a kritiky a shromažďování relevantní literatury. Z metodologického hlediska by se práce dala označit i za případovou studii.

Při zpracovávání analytické části této práce vycházím z roku 2014 vydané publikace *Kvalitativní výzkum v pedagogických vědách* od dvojice autorů Kláry Šed'ové a Romana Švaříčka. Publikace se ve své návodné části a popisu základních principů nejvíce opírá o verzi zakotvené teorie definovanou Straussem a Corbinovou, pracuje však i s některými prvky původní varianty zakotvené teorie, tak jak ji v 60. letech vytvořil Glaser a Strauss, vzniká tak jakási syntéza toho nejužitečnějšího, co lze z obou verzí této metody pro kvalitativní výzkum čerpat.

Výhody zakotvené teorie tak, jak ji stanovil Strauss a Corbinová, spočívají v tom, že výzkumník není limitován dopředu stanoveným rámcem již existující teorie, nýbrž svým postupem cílí na vytvoření zcela nové výsledné teorie obohacené o všechna nasbíraná data, která je unikátním produktem výzkumníka.

V první fázi výzkumu je nezbytné začít sběrem dat – teoretickým vzorkováním, jehož množství nikdy není předem stanoveno, odráží se od počtu zdrojů a zkoumající může materiál sbírat tak dlouho, dokud mu zdroje generují stále nová a užitečná data. V momentě, kdy máme nasbírané dostatečně saturované množství dat, přichází na řadu kódování. Postup zakotvené teorie, tak jak ji definoval Strauss a Corbinová, začíná tzv. **otevřeným kódováním**, v rámci kterého je nutné projít nasbíraná data a přiřadit jim patřičné označení (Šed'ová a Švaříček, 2014, s. 86-88). V této fázi kódování se mohou objevit desítky až stovky pojmů, které je nutno podle jejich podobnosti seskupit (Strauss a Corbinová, 1999, s. 45).

V tento moment přichází na řadu druhá fáze kódování, kterému se říká **kódování axiální**, pod kterým si můžeme představit podrobné procházení již seskupených dat, kterým přiřadíme příslušnou kategorii, popř. subkategorii. Zvolený název kategorií by měl co nejvíce logicky souviset s daty, na které odkazuje. Kódování nasbíraného materiálu a jeho kategorizace směřuje k vytvoření základních proměnných (kódů), které slouží jako „stavební kámen“ nově generované teorie (Šedřová a Švaříček, 2014, s. 87-91). Pomocí axiálního kódování vytvoříme základ pro třetí fázi kódování, a tím je kódování selektivní (Strauss a Corbinová, 1999, s. 87).

Při **selektivním kódování** dochází k seskupování kategorií, výběru centrální kategorie a uvedení všech těchto jednotlivých kategorií do vzájemných vztahů mezi sebou. Tím se nám podaří určit hlavní oblasti analyzovaného tématu a převést všechny proměnné do analytického příběhu (Strauss a Corbinová, 1999, s. 105). Po otevřeném kódování, axiálním seskupení pojmů a selektivním kódování je nezbytné zjištěné výsledky v závěru interpretovat.

3.2. Výzkumné zdroje

Výzkumné zdroje a zároveň podkladový materiál zásadní pro analytickou část této práce zahrnuje čtyři následující seriály – českou seriálovou dvojici z produkce České televize *Vyprávěj* a *Svět pod hlavou* a německý *Ku'damm* spolu s *Deutschland 83*. Celkem se bude jednat o 53 epizod, natočených v průběhu let 2009–2021. U českého seriálu *Vyprávěj* bude analyzována pouze první série obsahující celkem 26 dílů, jejichž děj se odehrává v podobných letech, jako německý *Ku'damm*. Oba tyto snímky vyzdvihují do popředí každodenní radosti a smutky a malé dějiny jednotlivých protagonistů. Seriálu *Svět pod hlavou* se obsahově nejvíce přibližuje německý snímek *Deutschland 83* – jak detektivní povahou, tak hlavním hrdinou pohybujícím se převážně v pracovním prostředí tehdejšího režimu. Obě seriálové dvojice byly vybrány tak, aby tvořily přibližný ekvivalent.

3.3. Výzkumné otázky a cíle

V úvodu práce jsem si stanovila následující výzkumné otázky:

- Jakým způsobem ostalgie odkazuje na kulturu vzpomínání a rekonstrukci kolektivní paměti?
- Jak je socialistický režim ve vybraných televizních seriálech vykreslen?
- Jaké jsou specifické projevy ostalgie ve vybraných českých a německých televizních seriálech?
- Jakým konkrétním způsobem se projevy ostalgie v jednotlivých snímcích liší?

4. Znázornění ostalgie v televizním seriálu

Pomocí otevřeného a axiálního kódování a následného seskupování získaných pojmů jsem v této části práce dospěla k následujícím ústředním kategoriím:

- Nezbytnosti všedního dne
- Kultura a zábava
- Rytmus každodenního života
- Politické a ideologické vyobrazení
- Nostalgie jako narativní prostředek

Každá kategorie má v průměru od dvou do čtyř subkategorií, které jsou podrobně rozebrány. Při postupování zvolené metodologie jsem narážela na několik ostalgických prvků, ze kterých by jistě vznikla prostřednictvím zakotvené teorie další nová kategorie, či subkategorie – např. u dobových kostýmů. Je to bezpochyby tvůrci seriálu promyšleně zvolené oblečení, které výrazně poukazuje na tehdejší dobu, které pomáhá divákovi přenést se do období socialismu, nicméně jsme se rozhodla detailní rozbor tohoto prvku vynechat. Seriály samy o sobě obsahují mnoho jiných aspektů, které život v období socialismu trefně vykreslují, že mi oproti nim tento přišel nezáživný, inklinující k jednoduchému popisu.

Vzhledem k českému kontextu, ve kterém práci píšu, jsem se rozhodla dát větší váhu českým seriálům oproti seriálům německým. Nikoliv v ranných fázích zvolené metodologie (poznámkování, otevřené a axiální kódování) ale až v následné interpretaci, v detailnosti, kterou jsou jednotlivé scény analyzovány a v prostoru co se týče řádků a znaků, které jsou rozboru věnovány.

4.1. *Nezbytnosti všedního dne*

Plánované hospodářství v praxi

Fronty se řadí mezi specifické symboly socialismu, představují názornou ukázkou obrovských mezer centrálního plánování, kdy dle komunistických funkcionářů „nic nechybělo“. Ve skutečnosti se ale fronty stály téměř na vše a společnost se potýkala s nedostatkem různého druhu zboží. Namísto nedostatku se mluvilo se o „úzkoprofilovosti“ (Šťastná, 2022). Nedostatek pestré nabídky potravin a omezenost trhu reflektuje v první epizodě seriálu *Svět pod hlavou* obrovská sklenice nakládaných okurek, které příslušníci Státní národní bezpečnosti zakusují ke sledování televize. Pro diváka může scéna působit úsměvně,

ostatně poměrně humorná až absurdní připadá celá situace i hlavnímu hrdinovi Marvanovi, který se v 80. letech octil z budoucnosti, nicméně scéna si v sobě nese mnoho vrstev kontextuálního významu, které odrážejí společensko-ekonomické podmínky a kulturní aspekty té doby. Kyselé okurky v zavařovací sklenici připomínají právě nedostatek a omezenou nabídku potravin v porovnání s kapitalistickými zeměmi, ve kterých byly různě balené pochutiny konzumující se obvykle před televizními obrazovkami snadněji dostupné. Na nedostatkové zboží je poukazováno i v seriálu *Ku'damm*, kdy Monika, jedna z hlavních hrdinek, uteče jednoho večera na Východ za svým otcem. „*Vůbec mě s tím kufrem nechtěli pustit, mysleli si, že pašuju dámské punčochy nebo kafe [...]*“ (*Ku'damm* 56, *It's Alright*, 00:27:20). Poměrně ironický tón, který protagonistka při vyslovení této věty použije signalizuje, že situace, kdy byla na hranicích kontrolována, jí připadá mírně absurdní, neboť pro ni jsou káva a punčochy denně používaným zbožím. Neuvědomuje si, že zmíněné předměty byly ve Východním bloku poměrně vzácné a na příděl.

Vedle zachycení socioekonomické reality omezené nabídky potravin má scéna ze *Světa pod hlavou* také kulturní symboliku a demonstruje skutečnost, jak si lidé s nedostatkem poměrně hravě poradili: přizpůsobili se nedostatku tím, že vytěžili maximum z komodit, které byly na trhu k dispozici. Okurky hrají svou specifickou roli i v patnácté epizodě *Vyprávěj*, kdy Josef a Jana Dvořákoví vykládají v ulici před domem auto plné přepravek s okurkami, množství Josef komentuje slovy „*Ježíši kriste, [...], myslíš, že budeme mít dost sklenic? [...]*“ (*Vyprávěj*, *Můj velký den*, 00:20:29) a doma na ně čeká babi Běta v kuchyni, která překypuje množstvím skleněných zavařovaček „*Děti! Našla jsem ještě nějaký víčka a skleničky! Proboha, to chcete zavařit všechno?!*“ (*Vyprávěj*, *Můj velký den*, 00:20:36) a z nakládání okurek se stává rodinná aktivita po zbytek odpoledne. Nakládané okurky jako konzervovaná potravina v obou seriálech symbolizují jistou vynalézavost a přizpůsobivost při maximálním využití omezených zásob potravin. Také reflektují nesoulad mezi propagandou hlásající „že nic nechybí“ a každodenní zkušeností běžných občanů.

Ve druhé epizodě *Vyprávěj* sledujeme frontu lidí postávajících před další ze socialistických anomálií – Tuzexem, podnikem zahraničního obchodu, ve kterém bylo možné za směněné bony koupit zboží, které nebylo na socialistickém trhu běžně dostupné. Tuzex představoval vysvobození ze „*sortimentního minima socialistického obchodu [...]*“ (Šebo, 2010, s. 321). V šesté epizodě *Vyprávěj* *Emběčko!* si Dvořákoví v Tuzexu kupují svůj první vůz, Škodu 1000 MB, lidově označované jako emběčko. Díky darovaným penězům od bratra vyměněným za tuzexové bony se zhmotnil Josefův sen. Scéna, ve které Dvořákoví čekají na

předání automobilu vypovídá o tehdejší skutečnosti, že na vozidla byly dlouhé čekací lhůty a pořadníky, v rámci kterých byli žadatelé častokrát seřazeni podle preferenční zásahů shora. Josef netrpělivě svírá svůj pořadník s datem převzetí 26. července 1968, jeho silná nedočkavost a nervozita, aby ho někdo nepředběhl, vypovídá o tom, jak silný zážitek koupě vlastního automobilu tehdy představovala – „[...] bude to moje první dítě! [...] Auto, řekl jsem auto, to ty sem pořád pleteš děti!“ (Vyprávěj, Embéčko!, 00:07:12 – 00:07:37).

V desáté epizodě *Vyprávěj* s názvem *Promoce* sledujeme frontu, která se utvořila před obchodem s domácími potřebami, do kterého ten den měli dovézt pračky. Karel si na nátlak manželky Evy do fronty stoupne, nicméně v průběhu čekání se dozvídá informaci „že pračky dovezou až zítra ráno“, Karel chce frontu opustit a jít domů, jelikož má následující den promoce. Absurdnost situace je podtržena ve frontě stojícím starším mužem, který se na Karla obrátí slovy „kam to jdete, člověče? Říkali, že je přivezou už ráno [...]“, na Karlovu otázku „to tady chcete čekat celou noc?“ odpovídá „No jasně, vy snad ne? Kdy budete mít takovouhle šanci?“ (Vyprávěj, Promoce, 00:19:57 – 00:21:13). Dlouhé fronty nebo čekací doby byly v případě zájmu o konkrétní zboží běžnou praxí. Lidé často museli čekat ve frontě hodiny nebo dokonce dny (někdy i déle, dle slov postarší dámy čekající ve frontě spolu s Karlem „Já čekám na pračku už 2 roky!“ (Vyprávěj, Promoce, 00:21:15), aby si koupili požadované položky, přičemž během stání ve frontě současně čelili nejistotě, zda na ně zboží zbudě. Fronta se v případě desáté epizody stává protagonistou, kolem kterého se točí celá jedna dějová linie – kromě závěrečné promoce stráví Karel ve frontě prakticky celý díl.



Fronta jako taková vzniká jako přirozený jev v momentě, kdy množství nakupujících převažuje nad obsluhou, frontu lze považovat i za sociální fenomén, neboť mezi lidmi stojícími dlouhou dobu v naprosté blízkosti dochází přirozeně k pozitivní i negativní interakci. Postaršímu muži stojícímu ve frontě před Karlem čekání zpříjemní konverzace s malým Honzíkem, který přinese spolu s maminkou Evou tátovi teplý svetr, postarší žena čekající téměř až na konci fronty zase hlasitým nespokojeným hlasem osočuje druhé, že předbíhají.

Vedle front na žádané a méně dostupné zboží představoval jisté privilegium i podpultový prodej. Řezníci, zelináři, hospodští, automechanici a další řemeslníci představovali privilegovanou skupinu obchodující s potravinami a méně dostupným zbožím. Ve třetí epizodě *Vyprávěj* s názvem *Svatba* si Jana Dvořáková nahlas před ostatními objedná „*dvacet dkg imitace*“, řezník však vzápětí šeptem odpovídá „*[...] mám pro vás tu klížku, paní Dvořáková [...], já jsem ještě dlužnej Vašemu manželovi za to těsnění [...]*“ (Vyprávěj, Svatba, 00:08:32 – 00:08:52). Na této scéně je ukázkově demonstrováno, jak snadno docházelo k manipulaci se skutečností v několika rovinách: privilegované skupiny schovávali pod pult zboží, které následně prodávali či směňovali za něco ku jejich osobnímu prospěchu, seriál tímto způsobem přiznává všeobecný nedostatek zboží, v případě *Vyprávěj* nedostatek masa v řeznictví, odpovědnost je však svalena na selhání jednotlivce, tedy jisté sobeckosti konkrétního prodáváče.

V dějové linii německého kriminálního seriálu *Deutschland 83* je z dialogů hlavních postav slyšet o absenci další klíčové komodity, které se na Východě nedostává, a tou byly zdravotní pomůcky. „*K uzdravení jsou speciální léky ze Západu*“ (Deutschland, Quantum



OBR. 2: FRONTA PŘED OBCHODEM S DOMÁCÍMI POTŘEBAMI
Vyprávěj - Promoce, S01E10 00:25:00, zdroj: iVysílání České televize

Jump, 00:07:23): rozhovor mezi dvěma ženami poukazuje na rozdíly zdravotní péče mezi Východem a Západem. Východní socialistický systém bezpochyby často čelil problémům při poskytování alespoň přibližné úrovně zdravotnictví jako tomu bylo v případě kapitalistický Západ.

Oblečení a móda

Děj první série *Vyprávěj* je posazen do 60. let, tedy do doby „[...] plné euforie, nadějí a převratných událostí.“ (Vyprávěj, Od začátku, 00:03:19 – 00:04:05), které se zvládnou promítnout i do vývoje československé módy. 60. léta představovala nejen pro módu malé nadechnutí. „Hlavním kritériem výsledků se stal západní svět [...]“ (Hlaváčková, 2016, s. 35), Československo se s ohledem na své možnosti snažilo reagovat na aktuální impulsy přicházející ze Západu a odklonilo se tak od mylné komunistické domněnky, že „[...] občané státu, který se řídí zásadami socialismu, zavrhnou veškerou módu a budou se oblékat jen účelně a ekonomicky [...]“ (Hlaváčková, 2016, s. 35).

Účelné a ekonomické jsou rozhodně standardizované pracovní uniformy, které v seriálu vidíme, navržené spíše pro praktičnost než pro módu. Vizuálně reprezentují kolektivní dělnickou třídu. Jednotvárnost pracovních stejnokrojů je v páté epizodě seriálu *Vyprávěj* s názvem *Mikuláš chodí v létě* zvýrazněna v momentě, kdy v železničním depu během pracovní směny navštíví Josefa jeho „imperialistický“ bratr Mikuláš. Josefova ošuntělá tmavě modrá pracovní uniforma v kontrastu s Mikulášovými v Československu tolik nedostupnými džínovými kalhotami, hnědým sakem a slunečními brýlemi (tzv. pilotkami) podtrhuje tehdejší



OBR. 3: "PRAVÝ DŽÍNY, STREJDO TY JSI ÚŽASNEJ!"
Vyprávěj - Mikuláš chodí v létě, S01E06 00:22:12, zdroj: iVysílání České televize

vnímání západní módy – oblečení z kapitalistických zemí bylo považováno za atraktivnější a jeho nedostupnost je činila žádanějšími.

Džíny mají v epizodě *Mikuláš chodí v létě* další symboliku, neboť je prostřednictvím tohoto kusu textilu poukazováno na významnou interakci s nostalgickými předměty. „*Jé, pravý džíny, strejdo ty jsi úžasnej!*“ (Vyprávěj, Mikuláš chodí v létě, 00:22:12). Zuzka dostane džíny dárkem od svého strýce, je z nich tak nadšená, že v nich chodí i doma. Džínové kalhoty bezpochyby vyvolávají v dějové linii nostalgii – jejich tehdejší nedostatek v Československu umocňuje jejich symbolickou hodnotu jako položku ze Západu. Když se v seriálu *Deutschland 83* hlavní hrdina Martin Rauch dostane proti své vůli na Západ, jako první dostává pokyn „*[...] převlékni se, měly by ti být [...]*“ (Deutschland 83, Quantum Jump, 00:16:22) a záběr se stáčí na připravenou hromádku oblečení – červené triko s nápisem Puma, bílé tenisky a samozřejmě džínové kalhoty – ikonický západní symbol.

Džíny nevidíme ve *Vyprávěj* pouze v přímé interakci s hlavními hrdiny, nýbrž i jako kulisu, kdy například leží „jen tak mimochodem“ položené na židli u jídelního stolu na chalupě či pracovního stolu doma v Pardubicích a tím se dostávají znovu do záběru. Zuzky vazba na džíny, zprostředkovaná jejím nadšením a časté používání, naznačuje emocionální a sentimentální hodnotu spojenou s nedostatkovým zbožím. Toto vyzdvihování jednoho kultovního předmětu, džínů jakožto západního produktu, odráží nejen jejich tehdejší nedostatek, ale také význam v každodenních činnostech a je ukázkou, jak se některé předměty ze Západu staly součástí osobních vzpomínek a každodenních rutin.



OBR. 4: ZMĚNA ŠATNÍKU JAKO PROSTŘEDEK K FORMOVÁNÍ NOVÉ IDENTITY
Deutschland 83 - Quantum Jump, S01E01 00:16:22, zdroj: Amazon Prime Video

Nespokojenost s nedostatky v oblasti textilního zboží a kvalitních materiálů byla často řešena svépomocí. Oblíbená byla ruční úprava oděvů, že domácí švadleny často poskytovaly mnohem kvalitnější služby než zakázková krejčovství, sledujeme i u hlavních hrdinů seriálu *Vyprávěj*. Ve druhém díle *Je to ten pravý?* prochází Karel s Evou kolem Tuzexu, Eva si posteskne po nových džínách vystavených za výlohou, situaci však okomentuje slovy „[...] a já bych je stejně nechtěla, vždyť jsou moc drahý, já si přešiju ty tátovy kalhoty [...]“ (*Vyprávěj, Je to ten pravý?*, 00:10:22 – 00:10:29). Švadleny právě často přešivaly již starší oděvy, což byl způsob, jak si vylepšit šatník a neutráct peníze určené pro domácí rozpočet a také jak se odprosit od vázanosti společenských schémat, neboť móda vždy představuje specifický „[...] projev individuality a svobodného ducha a ani pětileté plány se z toho nedokázaly vymanit.“ (Horáčková, 2017).

Konstantina Hlaváčková ve své publikaci *Móda za železnou oponou* mluví o tom, že v oděvním průmyslu byla tehdy zcela opomenuta zdobná funkce oděvů, která má zpříjemňovat každodenní život a uspokojovat jisté touhy po změně a hravosti (Hlaváčková, 2016, s. 34-35). Ve 35. minutě epizody *Mikuláš chodí v létě* má na sobě Eva sytě růžový kostým s bílými proužky, na tehdejší dobu je upomínáno stříhem – pouzdrová sukně ke kolenům a halenka s nabíranými rukávy, kostým doplňuje čelenka ve vlasech stejné barvy. Dobové kostýmy v seriálu *Vyprávěj* příliš neodpovídají tehdejší tzv. uniformní šedi, o které se ve spojitosti s komunismem často mluví. Každodenní oblečení – zejména u žen a mladých lidí nepostrádá vzorovou ani barevnou rozmanitost, což lze přičíst různým faktorům souvisejícím s produkčními a vypravěčskými kontexty.



OBR. 5: UNIFORMNÍ ŠEĎ, KAM SE PODĚLA?
Vyprávěj - Mikuláš chodí v létě, S01E05 00:37:45, zdroj: iVysílání České televize

„*Určování oblečení nebylo až tak složité, neboť až do 60. let nebylo z čeho vybírat a čím se odlišovat*“ (Kabát, 2011, s. 209), seriál nepopírá tehdejší nedostatek textilního sortimentu, oblečení však působí poměrně živě, hravě, pestře – a nejenom oblečení ale i domácí textil, jehož hlavním motivem jsou květiny a celková barevnost. S ohledem na výše citovaná slova Jindřicha Kabáta z knihy *Psychologie komunismu* a vezmeme-li v potaz skutečnost, že *Vyprávěj* je seriálem zobrazující éru socialismu spíše v tom pozitivním světle, může být předvedení rozmanitějšího a pestřejšího oblečení záměrnou volbou, jak vizuálně vyprávění ztraktivnit, vytvořit estetickou přitažlivost a vyvolat v divácích pocit nostalgie nebo pocitu sentimentality k tomuto období. Pestřejší a rozmanitější vyobrazení módy a způsobu oblékání lze reflektovat jako snahu seriálových tvůrců vyzdvihnout aspekt uvolněných 60. let výrazně do popředí.

Domácnost a interiéry

Předměty, které byly v době komunismu součástí běžných domácností, se v jednotlivých zemích východního bloku lišily, existovaly však některé společné rysy. Jednalo se o položky velmi utilitární, reflektující socialistické nebo komunistické principy sdílených zdrojů a jednoduchosti. Předměty svou funkčností a praktičností odrážely dobové ideály, často logicky kontrastovaly se spotřebitelskou kulturou kapitalistického Západu. České seriály *Svět pod hlavou* a *Vyprávěj* velmi často pracují s prvkem přehnaného zdůrazňování tehdejších reálií.

Přehnaný důraz se týká např. nové pračky v domácnosti spolužáků Evy a Karla. Ve čtvrté epizodě *1. Máj* je stěhování tohoto spotřebiče předmětem několika rozhovorů a komické scény ve které Karel se spolužákem Tondou při stěhování pozdraví Evu s Veronikou větou „*Čest praní*“ (*Vyprávěj*, 1. Máj, 00:30:31), která demonstruje již od začátku seriálu naznačovaný postoj hlavních hrdinů k socialistickému vedení státu.

V domácnosti rodiny Dvořákových se odehrává mnoho scén, ve kterých hrají zásadní nostalgickou roli předměty a rekvizity, kterými je domácnost vybavena. Dvořákoví se schází nejčastěji v kuchyni, kde u jídelního stolu probírají své aktuální strasti. Na kuchyňské lince leží položená typická síťová taška, jeden ze symbolů éry mezi lety 1948–1989. Síťovku můžeme vidět v mnoha scénách napříč celým seriálem, nejčastěji naplněnou skleněnými lahvemi. Skleněná pivní lahev dělá u jídelního stolu společnost Josefovi, který po návratu z práce debatuje s Janou o nevěře svého kamaráda a jejího nadřízeného (*Vyprávěj*, *Život na inzerát*, 00:36:12), na kuchyňské lince je položena poloprázdná skleněná lahev na mléko a lahev se žlutou šťávou. Lahev je na rozdíl od ostatních opatřena etiketou, což nebylo u nealkoholických

nápojů běžné – „[...] veškeré údaje jako značku, cenu a výrobce musel zákazník hledat na potištěném víčku.“ (Petrov, 2021). Ty lahve, které měli etiketu, byly zpravidla vzácným artiklem dovezeným z ciziny nebo koupeným za bony v Tuzexu a který byl po vypití patřičně „vystaven“, na polici (Vyprávěj, Velikonoce, 00:08:37). Kuchyň Josefa a Jany Dvořákových je vybavena nábytkem oblých tvarů typických pro 60. léta minulého století, v této době začaly být kvůli „úsporným socialistickým inovacím používány levnější materiály [...]“ (Lucová, 2019) což vidíme na kuchyňských úchytkách, površích a jídelních židlích, které jsou evidentně vyrobeny z „inovativních“ materiálů jakými byla např. lisovaný plast, sklolaminát či překližka (Vyprávěj, Můj velký den, 00:00:27).

Typizované skleněné lahve byly v době socialismu standardem, nealkoholický obsah většinou představovaly právě sirupy, šťávy, šumáky, červené nebo žluté limonády i obyčejné sodovky. „Limonády se před rokem 1989 nedělily podle výrobce, ale podle barvy – na červenou a žlutou. Vyráběly je sodovkárny, lihovary a konzervárny a nesly značky Rekord, Kord či Fruta. Oblíbené byly také malinovky a citronády.“ (Šťastná, 2021). Obyčejnou sladkou šťávu v limonádu proměňovala sodovka, která se dala velmi snadno vyrobit doma pomocí sifonové lahve, obojí vidíme například v epizodě *Vánoce* v kuchyni Dvořákových mladších (Vyprávěj, *Vánoce*, 00:36:58). Právě sifonová lahev, skleněná nádoba opatřená drátěným obalem, je jedním z dalších ikonických předmětů éry 1948–1989, na prodejních pultech se objevila zkraje 60. let a velmi rychle se rozšířila do většiny československých domácností. Typická žlutá a červená limonáda je v ilustrované podobě zanesena do samotného úvodního intra seriálu *Vyprávěj*.



OBR. 6: SIFONOVÁ LÁHEV A KOLORIT KUCHYNĚ ZE 60. LET
Vyprávěj - Vánoce, S01E16 00:14:03, zdroj: iVysílání České televize

Vedle skleněných lahví bývá v kuchyni plno nádob určených ke skladování potravin, skleněné dózy na zavařování nebo nakládání zeleniny, či robustní skleněné dózy s uchem, ve kterých se uchovávala sůl, cukr, mouka apod (Vyprávěj, Velikonoce, 00:12:52). V kanceláři, na chalupě i doma vidíme mnoho plechových dóz, obvykle s označením „kakao“ či „salko“ nebo „tatra“. Ačkoliv byla většina základních surovin dostupných, ne vždy byly snadno k sehnání, což vybízelo k nutné improvizaci či vytváření trvanlivých zásob zavařováním. Sklenice s dopředu navařeným jídlem jsou součástí několika scén v jedné z epizod, kdy jede Eva na lyžařský výcvik a Karel je doma s Honzíkem sám. Eva svému synovi s manželem navaří obědy i večeře dopředu, Honzík však bohužel celý týden říká „že má hlad“ a zůstává o chlebu s hořčicí, jelikož Karel neví, kam Eva sklenice uložila. Ve scéně ze třinácté epizody *Život na inzerát* si divák může všimnout na kuchyňské lince vystaven elektrický mixér ve tvaru kalichu, pro běžné domácnosti typický a právě v 60. letech masově rozšířený model ETA Pragomix Special (Lucová, 2019).

Společné obytné prostory jako kuchyň či obývací pokoj byly vybaveny typicky funkčním sektorovým nábytkem, masovou oblibu si získaly nábytkové stěny plné vitrín a polic, určených pro reprezentativní rodinné předměty. Podobně jako modulární úložná řešení nesměla v obývacím pokoji chybět čalouněná souprava spolu s křeslem a konferenčním stolem (Vyprávěj, Velikonoce, 00:13:41). Čím větší čalouněná souprava, tím lepší, na jedné takové odpočívá ve čtrnácté epizodě *Vyprávěj* Jana s knihou, když přichází Josef domů z hospody a zvesela oznamuje, že Velikonoce na chalupě s nimi bude trávit i Jany nadřízený Radek spolu s manželkou.



OBR. 7: KUCHYŇĚ S BĚŽNÝMI SPOTŘEBIČI TUZEMSKÉ VÝROBY, 70. - 80. LÉTA
Národní muzeum v Praze, expozice *Dějiny 20. století*, fotografie: K. Kočárková

Ve vitrínách a na policích vystavené předměty jsou typickým představitelem socialistického kýče. „Každá doba má své oblíbené kýče. Kýče jsou zahradní trpaslíci, [...] lední medvědi jako popelníky, západy slunce s palmami a mořem. Po čase se z kýčů stávají cenné předměty vysoké hodnoty a dají se koupit jen ve starožitnostech“ (Šebo, 2010, s. 204). Novinářka Eda Kriseová se ve svém románu *Kočičí životy* prostřednictvím hlavní hrdinky vyjadřuje o kýči jako o záležitosti jdoucí ruku v ruce se sentimentalitou. „Lidé mají rádi sentimentalitu a kýč. V tom přece poznávají sami sebe z té lepší stránky“ (Kriseová, 1997, s. doplnit). V této souvislosti by mohla ostalgie obecně představovat jistý kýč, neboť se jedná o pozitivně zabarvenou selekci vzpomínek na to dobré, co se odehrálo v dřívější nelehké době.

Kýčovitě sošky (často podloženy háčkovaným ubrusem či prostíráním) byly obvykle vystavené v extrémním množství, někdy na zcela iracionálních místech, jako například keramický popelník s ledním medvědem z dílny Ditmar & Urbach položený na výčepním zařízení v hospodě (Vyprávěj, Velikonoce, 00:38:09. Že se jedná o v podstatě ikonický výrobek své doby se může člověk přesvědčit v Národním muzeu, kde je jeden z popelníků v rámci expozice Dějiny 20. století vystaven.

Z interiérové výzdoby obou českých seriálů si divák odnáší pocit, že všude muselo být něco, každý parapet, vitrína, police musel být dostatečně zaplněn. Kromě vystavených upomínkových předmětů, sošek a knih byly sdílené prostory doplněny o pokojové rostliny, které nevidíme jen v domácnostech, zdobí prostory také ve sdílených kancelářích, na úřadech a kabinetech vzdělávacích institucí, dokonce i v železničním depu, ve kterém Josef pracuje.



OBR. 8: IDYLKA V OBÝVACÍM POKOJI
Vyprávěj - Velikonoce, S01E14 00:13:41, zdroj: iVysílání České televize

Novinářka a spisovatelka Eda Kriseová ve svém románu *Kočí životy* rozvíjí hlavními postavami zajímavou myšlenku vztahující se k předmětům: ti, kteří se za svůj život několikrát stěhují, nelpí tolik na věcech. „*Ve skleněné vitrině má [...] drahocennosti a cetky, které během svého života posbírala. [...] V Evropě mají víc krámů než v Americe, [...] snad to souvisí i s tím, že všichni Američané jednou svůj domov už opustili.*“ (Kriseová, 1997, s. 256). Snížená míra vázanosti na hmotné statky u lidí, kteří se častěji stěhují, dává smysl, neboť mají jistě dost práce s adaptováním se v novém prostředí. V knize popsany kontrast týkající se vztahu k předmětům poukazuje na rozdíly v konzumním chování u dvou protikladných ekonomických systémů, s tím že chování osob žijících v komunistické společnosti obsahuje zvýšenou sentimentalitu a citovou vazbu ve vztahu k „za život posbíraným drahocennostem“.

V návaznosti na v Čechách hojně rozšířenou výrobu skla, tehdejší zpracování interiérů a v neposlední řadě socialismem znevažování určitých statků, nelze si v obou českých seriálech nevšimnout použití luxferových tvárnic, které byly ve velkém využívány ve veřejných prostorách pro svou schopnost efektivní propustnosti světla. Luxfery byly instalovány do velkých ploch a nosných stěn, v obou seriálech je vidíme v továrních dělnických halách, kancelářích, na úřadech, ve školách a dalších veřejných institucích. Tyto skleněné tvárnice se ještě před érou socialismu staly prominentním architektonickým prvkem známým pro své průmyslové kouzlo a funkční vlastnosti. Luxfery byly obdivovány pro svou utilitární povahu a dekorativní přitažlivost, během socialismu však tento materiál získal až hanlivý podtext a stal se z něj podřadný materiál. „*V době, kdy se mnoha materiálů nedostávalo, bylo luxfer nadbytek: sklárna v Duchcově, [...] vyráběla nad plán a měla problém s odbytem, který tehdejší plánovači*



OBR. 9: IKONICKÝ POPELNÍK DITMAR URBACH S LEDNÍ MEDVĚDICÍ NOROU
Vyprávěj - Velikonoce, S01E14 00:38:09, zdroj: iVysílání České televize

řešili plošným příkazem pro architekty, aby luxfery ve svých stavbách povinně uplatňovali.“ (Hornová, 2016). Tato ikona funkcionalistické architektury byla socialismem zdiskreditovaná natolik, že po převratu upadla do obecného opovržení. Pamětníci si vybavují, jak se „[...] za pár korun propůjčovala domácím kutilům k vylepšení garáží“ (Matúšková, 2011), na zahradách byly k vidění „svěpomocí vystavěné luxferové skleníky, pokřivená okna do garáží či sklepů [...]“ (Hornová, 2016).

Tímto zacházením vrhl socialistický režim na určité statky stín neváženosti, což následně vedlo k poškození jejich pověsti ve veřejném prostoru. Luxfery jsou příkladem, jak socialistické režimy mimo jiné svým „bezchybným“ plánováním ovlivňovaly veřejné vnímání, znehodnocovaly nebo stigmatizovaly určité aspekty, kterých si obyvatelstvo kdysi vážilo nebo je oceňovalo.

Hromadné sdělovací prostředky

Seriál *Vyprávěj* je plný inscenovaných póz, ve kterých se ocitají nejenom osoby, ale právě i předměty. Rekvizity, filmové kostýmy, účesy, filmové interiéry, které v klasických seriálech vnímáme jako pouhou kulisu a máme tendenci spíše přehlížet, vstupují výrazným způsobem do popředí. Příkladem je televizor – v době, kdy se odehrává děj první série seriálu *Vyprávěj*, tedy v 60. letech, silně nedostatkové zboží, na které se stály dlouhé fronty. Televize představovala v tehdejší Československu ukazatele životní úrovně, a tak není divu, že když dostane ve druhém díle *Vyprávěj* Jana Dvořáková příležitost televizi získat, neváhá ani v případě, že ji pro televizi bude muset zavést z počátku série ne zrovna sympatický ředitel



podniku, ve kterém pracuje. „*Je v Kolíně, musíš si jí vyzvednout do konce týdne, o polední pauze v elektru na náměstí [...]*“ (Vyprávěj, Je to ten pravý?, 00:09:18 – 00:09:44) - manžel však leží v nemocnici a tak se Jana vydává do Kolína se svým nadřazeným pro televizní přístroj Tesla 4211U.

Televize je napříč celým dílem předmětem hádky mezi manžely Dvořákovými, předmětem rozhovorů s ostatními členy domácnosti, součástí komunikace mezi Janou a kolegyní Věrou, televize tak vstupuje do popředí každou chvíli a stává se tak opět doslova protagonistou celého dílu. Sledování televizní obrazovky patřilo v československých domácnostech k oblíbeným večerním rituálům – v závěru druhé epizody *Je to ten pravý?* vidíme v obývacím pokoji před televizí shromážděnou celou rodinu Dvořákových, na černobílé obrazovce běží závěrečná znělka dětského pořadu *Večerníček*, podobně je tomu v sedmé epizodě s názvem *21. srpen*, kdy Dvořákoví sledují televizní obrazovku během večere. „*Už skončily titulky, tak pojd'te!*“ (Vyprávěj, Můj velký den, 00:31:49) jsou slova babičky Běty, kterými po večeri svolává rodinu k obrazovce. V rodinné každodennosti navozovalo ritualizované sledování a konzum televize spolu s cyklickým charakterem vysílaných programů důvěrnou atmosféru (Štětka, 2007, s. 66).

V momentech, kdy ve scéně hrají hlavní roli hromadné sdělovací prostředky jako televizor či rozhlasový vysílač, se scéna specificky obchází po většinu času bez dialogů, což ještě víc umocňuje již zmíněný nešvar přehnaného zobrazování tehdejších reálií. Rozhlasové přijímače hrají velmi výraznou roli v těch epizodách, které odkazují na významné historické události, kterými byl 21. srpen či 16. leden 1969. U Dvořákových zrovna probíhá oslava



OBR. 11: VEČERY S NOVÝM TELEVIZOREM TESLA 4211U „LOTOS“ Z LET 1961–1964
Vyprávěj – Je to ten pravý?, S01E02 00:39:11, zdroj: iVysílání České televize

narozenin, když do obývacího pokoje vstupuje babi Běta se slovy „*Pustíte si rádio, rychle, právě hlásili že se v Praze nějaký kluk upálil.*“ (Vyprávěj, Velká očekávání, 00:47:28), celý pokoj utichá, scéna se tak opět odehrává bez dialogů a sledujeme pečlivý záběr kamery na rozhlasový přijímač značky Tesla.

K ritualizované každodennosti patřilo i čtení tiskovin – Rudého práva, které vycházelo každý den. V obou českých seriálech, *Vyprávěj* i *Svět pod hlavou*, se novinami listuje zpravidla doma u jídelního stolu, v hospodách a v pracovním prostředí – kancelářích a fabrikách. Rudé právo bylo hlavním tiskovým orgánem ústředního výboru KSČ, list nastoloval hlavní agendu režimu. Typickým prvkem pro televizní i tištěné zprávy bylo jejich vyčištění od reálných událostí – podle režimních médií se nedělo téměř nic, uvnitř panovala specifická obsahová letargie. Noviny hrají ve *Vyprávěj* zásadní roli v životě Karla po tom, co se vrací z vojny a má potíže sehnat si práce, denně vycelává u jídelního stolu v kuchyni a komentuje pracovní inzeráty.

V návaznosti na sdělované obsahy hromadných sdělovacích prostředku si lze všimnout prvků tzv. banálního nacionalismu, tedy nacionalismu, který „[...] operuje na rovině každodenních sociálních praktik“ (Štětka, 2007, s. 80). Jedná se o nepatrné sociální praktiky, které umocňují pocit kolektivní identity. „*Náš Jiří Raška získal zlatou medaili ve skoku na lyžích*“ (Vyprávěj, 1. Máj, 00:03:36) je věta, která zazní v úvodu čtvrté epizody seriálu *Vyprávěj* v rámci jednoho z dobových prostřihů a odkazuje na vítězství československého sportovce na zimní olympiádě v roce 1968 ve Francii. „*František Venclovský, velký propagátor otužování a dálkového plavání u nás, jako první přeplaval kanál La Manche [...]*“ (Vyprávěj,



OBR. 12: ROZHLASOVÝ PŘIJÍMAČ TESLA V BYTĚ DVOŘÁKOVÝCH
Vyprávěj – Velká očekávání, S01E02 00:47:28, zdroj: iVysílání České televize

Život na inzerát, 00:46:01), „*František Šťastný, náš závodník světové třídy [...]*“ (Vyprávěj, Můj velký den, 00:42:42). Na kolektivní paměť a identitu nemusí být odkazováno výhradně formou veřejných (potažmo památečných, jedná-li se o zpětné vzpomínání) projevů, častěji využívanějším a efektivnějším nástrojem jsou drobná slůvka zakotvená v každodenních zmínkách o straně, národu a s nimi spojené stranické či národnostní příslušnosti. Použitím osobního zájmena „nás“ bylo k tehdejším recipientům promlouváno jako ke členům československého národa. Informace byly podávány v podobě, „[...] *jež posiluje povědomí o „přirozenosti“ světa rozděleného na národy a provádí rituální ztotožňování vlasti s „domovem“ [...] diváků*“ (Štětka, 2007, s. 84). Dle slov britského akademika Michaela Billiga je to právě oblast sportovního zpravodajství, ve které se s prvky banálního nacionalismu setkáváme nejčastěji (Ibid).

Ačkoliv prvky banálního nacionalismu jsou nejčastěji slyšány skrze mediální sdělení, v seriálu *Vyprávěj* můžeme výroky s použitím deiktických jazykových prostředků slyšet i z úst stranických příslušníků. A to nejenom v dobových prostřizích, „*Naše všeobecné volby jsou již také historickou minulostí. Naprosté vítězství národní fronty [...]*“ (Vyprávěj, Vánoce, 00:02:29), ale i v samotném seriálovém ději. V páté epizodě *Mikuláš chodí v létě* se Eva Dvořáková dostane do střetu se soudruzkou Povolnou, příslušnicí okresního národního výboru, která přišla na doporučení učitelky Slepíčkové z mateřské školky zkontrolovat, v jakých podmínkách malý Honzík žije. „*Přece MY nemůžeme nechat vyrůstat dítě v takových hrozných podmínkách, co by z něj pak bylo?*“ (Vyprávěj, Mikuláš chodí v létě, 25:07). Sociální pracovnice se o dítěti, které vidí ten den poprvé, vyjadřuje jako o osobě, která patří státu. Na výchovu dítěte měla během socialismu podobně jako dnes primární vliv rodina, stát však sehrával významnou roli ve vzdělávání, ideologické cíle státu často ovlivňovaly rodinné hodnoty a vzájemné vztahy. Stát a jeho zástupci měli zastřešující kontrolu nad obsahem vzdělávacího systému, tento přístup měl za cíl vychovat a vytvořit z dětí loajální občany hlásící se k socialistickým zásadám a přispívající k socialistické společnosti, kterou si stát představuje. Ačkoliv kritický zájem o Honzíkovo sociální zázemí pramení převážně z osobních nesympatií mezi Evou a soudruzkou Slepíčkovou, na situaci je názorně demonstrován přehnaný zájem ze strany státu o výchovu mladé generace, které byly vzdělávacími institucemi a mládežnickými organizacemi vštěpovány socialistické hodnoty, což byla součást tehdejší sociální politiky. Soudružka Slepíčková k Honzíkovi mluví takřka neustále zvýšeným hlasem, což je dle slov českého spisovatele Jindřicha Kabáta „*jedním ze specifických rysů komunistického vzdělávání*“ (Kabát, 2011, s. 261).

Nejenže se rozhlasové přijímače a televizory dostávají do popředí tak zásadním způsobem, že se občas až stávají protagonistou nejedné epizody, v některých situacích dokonce zachraňují hlavní hrdiny od hrozící domácí nepohody. Když babička Běta zjistí, že se Dvořákovi účastnili pražských oslav 1. Máje, vyhrožuje, že se odstěhuje – ostatně jako vždy, když se jí něco nelíbí. Situaci pak zachrání vysílání rozhlasu „*Máš štěstí Josef, že na Svobodné Evropě právě hlásili, že 1. Máj byl letos v Praze velice svobodomyslný*“ (Vyprávěj, 1. Máj, 00:48:29) a žádné stěhování od příbuzných se nekoná.

4.2. *Kultura a zábava*

Společenská setkání

Děj seriálu *Vyprávěj* je podán způsobem, při kterém divák nabývá dojmu, že důvodů k oslavám bylo vždy plno. V návaznosti na malé „rodinné“ dějiny se vesele slaví narozeniny a jmeniny rodinných příslušníků, společenská setkání v prostorách kanceláří ku příležitosti Vánoc, ve spojitosti s ideologií státu to pak byly kolektivní oslavy 1. máje, vojenské přehlídky 9. května, VŘSR či MDŽ (Šebo, 2010, s. 157). Hromadné kolektivní oslavy, shromáždění a rituály byly komunistickým režimem často pořádány a podporovány, za účelem podpory pocitu národní a ideologické jednoty. Státem organizované akce a události měly posílit kolektivní identitu, v bezprostřední blízkosti vedle sebe se najednou ocitli dělníci, umělci, pionýři, svazáci, ti všichni šli ruku v ruce v jednom průvodu (Šebo, 2010, s. 157).

Hned úvodu seriálu *Deutschland 83* se divák ocitá uprostřed narozeninové oslavy matky hlavního hrdiny Martina Raucha, která se odehrává v jeho domově ve Východním Německu. Dům a zahrada je plná lidí, starší se baví venku na zahradě, mladší v útrobách domu tančí a zpívají. Slyšet je píseň *99 Luftballoons* od západoněmecké kapely *Nena*, protestsong ikonický pro období studené války (píseň byla inspirována kapelou *Rolling Stones*, která byla v roce 1983, kdy se děj seriálu odehrává, v NDR zakázána). I přes těžký obsah rozhovorů, které hlavní hrdinové na oslavě vedou, jsou podobná společenská a rodinná setkání připomínkou, že život za socialismu nebyl tak šedivý a ponurý, jak si na Západě mohli obvykle představovat. Rodinná a přátelská setkání, jak ve *Vyprávěj*, tak v *Deutschland 83* vykreslují život na východní straně jako příklad štědré komunitní solidarity a pohostinnosti. Seriál poukazuje na to, že i lidé na východní straně se uměli dobře bavit, měli k dispozici podobné produkty, aktivity, hudbu a obdobné formy zábavy jako lidé na Západě.

Hudba a rádio

Výraznou roli sehrává i hudba. V závěru osmé epizody *Vyprávěj* s názvem Velká očekávání se se během oslavy narozenin v obývacím pokoji Dvořákových dozvídáme o protestním pokusu o sebeupálení vysokoškolského studenta Jana Palacha, následně se děj přesouvá do studentské hospody, ve které ten večer hraje kapela Karla a jeho kamarádů. Slova se ujme Tonda s tím, že „[...] by chtěl poprosit, abychom teď společně mohli myslet na toho Honzu Palacha, [...] aby ten svůj boj dobře vybojoval“, otočí se ke klavíru a začne hrát skladbu *Bratříčku, zavírej vrátka* od básníka a písničkáře Karla Kryla, jehož mnohé písně se staly symboly boje proti totalitě. Hudba hraje v pozadí a scénu ze hospody plynule vystřídají skutečné dobové záběry z pohřebního průvodu Jana Palacha, který se odehrál 25. ledna 1969. Jeden z detailních záběrů je věnován ceduli s označením ulice „Náměstí Jana Palacha“, jak bylo pouhých devět dní po Palachově smrti pojmenováno náměstí před Filozofickou fakultou, kde Palach studoval. Celá epizoda je zakončena skladbou Vladimíra Mišíka *Slunečný hrob*, tedy hudebním dílem, které bylo totalitním režimem zakázáno, neboť druhé vydání desky bylo věnováno in memoriam právě Janu Palachovi. Po zákazu se skladba nehrála až do roku 1989.

Ve čtvrté epizodě seriálu *Vyprávěj* lze zaslechnout znělku rozhlasového pořadu *Hajaja*, tento pořad československého pořadu *Hajaja čte dětem* vznikl roku 1961 a za jejím vznikem stojí spisovatel Václav Čtvrtek spolu s Vlastimilem Brodským, jako hlavním vypravěčem. Tvůrci seriálu tak tímto detailem jen podtrhují, jak důležité byly pro jejich tvorbu skutečné dobové realie.

Volný čas

Volného času bylo za socialismu minimum, byl povětšinou zúžen na suplování nefunkčních služeb, na stání ve frontách a shánění potřebného ale nedostatkového zboží (Kabát, 2011, s. 412–413). Doslova fenoménem se stává v té době chalupaření, jehož oblíbenost lze přičíst několika faktorům – nesmírně limitovanou potřebou cestování, „*potřebou vytvářet a budovat cokoliv, co je moje [...]*“ (Kabát, 2011, s. 413) a vytvořením si své vlastní soukromé „oázy“ oproštěné od každodenních starostí, a především od stranické propagandy a ideologie. V seriálu *Vyprávěj* tráví Dvořákovi na chalupě značnou část víkendů a část léta, na chalupě se odehrává velká část děje u několika epizod.

4.3. Rytmus každodenního života

Rodinná dynamika

Pro ostalgicky laděné seriály je typické vyobrazení rodinných peripetií, rodina a její okolí je líčeno v nesnadných časech a bez ohledu na politický režim je děj věnován především běžné lidské radosti a smutku. Hlavní dějová linie seriálu *Vyprávěj* se odehrává v prostředí rodiny Dvořákových. Režiséři spoléhali na formát kombinující rodinnou ságu a historický dokument, jak ale může divák slyšet z úst vypravěče hned v úvodu prvního dílu „*nečekejte žádnou přesnou historii, jsou to jenom moje vzpomínky, jako když listujete fotoalbem*“ (Vyprávěj, Od začátku, 00:02:05). Rodina Dvořákových je představitelem tzv. nukleárního modelu rodiny, který byl v 60. letech již zaběhnutým standardem. Rodiče Josef a Jana vychovávají dceru Zuzanu, syn Karel je studentem ČVUT v Praze a s rodinou již nežije. Spolu s Dvořákovými v bytě žije ještě babička Alžběta, postava s explicitním prozápadním smýšlením, čímž je ukázkově vykreslena tehdejší perspektiva mezigeneračního soužití rodin ve společných bytech.

V seriálu *Vyprávěj* slouží každodenní události a dynamika v rodinném prostředí jako hnací síla děje. Rodinné interakce a peripetie jsou primárním prvkem, kolem kterého se točí celý děj, na rozdíl od detektivní série *Svět pod hlavou*, kde vzpomínky na rodinu a záhadná rodinná minulost pomáhají protagonistovi Filipu Marvanovi při řešení kriminálních případů, důraz na osobní životy a rodinné zázemí postav je však výrazně menší.



Atmosféru rodinných rituálů provází řada jak komických, tak dramatických situací, zvláště když se celá rodina sejde při mimořádných příležitostech, jako jsou Vánoce, svatba, nebo oslava narozenin. Vánoce, „svátky míru a klidu“, jsou u Karla a Evy Dvořákových nejnapjatějším obdobím, neboť se neustále dohadují, u které z rodin budou svátky trávit – jestli u příbuzných Karla v Pardubicích, nebo u Evy na Slovensku. Napětí přenáší i na syna Honzíka, „[...] kterého ty Vánoce už nebaví [...]“ (Vyprávěj, Vánoce, 00:15:12). Napětí mezi Evou a Karlem přenášející se na syna Honzíka naznačuje generační přenos společenských napětí a konfliktů. Zobrazuje, jak mohou rodinné neshody nebo společenské napětí proniknout níže a ovlivnit mladší generace a jejich zkušenosti a vnímání daného období či svátků, zde konkrétně Vánoc. Karel čelí osobní výzvě v novém pracovním prostředí s novými kolegy, kteří se domnívají, že je Karel od jejich kanceláře „dosažený špicl“ – „[...] můžete mi říct, co proti mně máte? Mám pocit, že vám tady vadím [...] „Pocit máte správněj, ale že bych proti vám něco měl...“ (Vyprávěj, Vánoce, 00:23:42). Babi Běta zase před vánočním shonem odjíždí sama na chalupu, aby si od vánočního shonu odpočinula, Josef čelí obžalobě od vlastního bratra. Spletitost rodinných vztahů, osobního růstu a dopadu každodenních událostí v rámci rodiny odehrávajících se na pozadí významných kulturních svátků, zobrazuje osobní strasti a radosti protagonistů uprostřed širších společenských událostí. Vyobrazení Josefa, který čelí bratrově obžalobě zrovna ve vánočním čase – „[...] k tomu všemu ty pitomý Vánoce“ (Vyprávěj, Vánoce, 00:25:43), který je tradičně spojován s obecným poklidem, symbolizuje vpád náročných výzev do období domnělé harmonie.

Spletité rodinné vztahy jsou hlavní dějovou linií i v seriálu *Ku'damm*, který se točí kolem čtyř hlavních ženských hrdinek. Rodinná minulost zde zásadním způsobem ovlivňuje přítomnost: otec rodiny, Gerd Schöllack, byl během druhé světové války odsouzen k pobytu v koncentračním táboře, ze kterého se vrátil živý, nikoliv však ke své rodině, ale do východní části Berlína. „Gerd žije ve Východním Berlíně, a to už dva roky, můžeš mi to vysvětlit?“ (Ku'damm 56, Schatten der Vergangenheit?, 00:55:00 – 00:55:20): v době, kdy se seriál odehrává, matka Katarina spolu se třemi dcerami, Evou, Helgou a Monikou zjišťují, že „[...] otec je naživu, z koncentračního tábora ho pustili před třemi lety“ „Podaly jsme žádost o dohledání, mami, tak proč se k nám táta nevrátil?“ (Ku'damm 56, Schatten der Vergangenheit?, 00:54:44). Katarina Schöllacková vede v Západním Berlíně taneční školu, která dříve patřila židovské rodině, před manželovou deportací vedli školu společně. Traumatická zkušenost z druhé světové války otci rodiny Schöllackových natolik změnila priority a hodnoty, že nemá sílu vracet se do svého bývalého domova, který byl vybudován na

neštěstí jiných lidí. Přežití tak silné životní zkoušky v něm pravděpodobně vzbudilo silné touhy po změně, které se rozcházely s těmi, které si spojoval se svým předválečným životem. „*Jde o důležitější věci, o společenskou zodpovědnost, moje místo je teď tady*“ (Ku'damm 56, Schatten der Vergangenheit?, 01:19:55). Zmíněnou společenskou zodpovědnost lze v kontextu tehdejší doby interpretovat jako odmítavý postoj k návratu do domova, který byl vybudován v rámci taneční školy, jež dříve patřila Židům. Gerd pravděpodobně cítí morální konflikt a potažmo vinu spojenou s původním užíváním majetku spojeného s neštěstím druhých. V ideálech propagovaných socialistickým systémem pravděpodobně spatřuje prostředek k vytvoření lepší společnosti – takové, kde by se neopakovaly zkušenosti, kterými si musel on i jiní projít. Vyobrazení velkých dějin v seriálu Ku'damm odkazuje především na nacistickou minulost, historickou zkušeností, která předcházela rozdělení Německa.

Práce a zaměstnání

Hlavní hrdinové seriálu *Vyprávěj* jsou již od začátku v konfliktu s mocí, studijní život Karla na ČVUT je značně ovlivněn vzájemnými nesympatiemi k angažovanému a ctižádostivému Jaroslavu Francovi, který odmítá Karlovi uznat zkoušku na základě jeho znalostí, index mu vrátí pouze pod podmínkou „*že se nenechá při studiu vyrušovat slečnou Martynákovou (Evou) [...]*“ (Vyprávěj, Od začátku, 00:38:52). Oboustranné nepřátelství není zapříčiněno ideovými neshodami, nýbrž láskou k jedné ženě, kdy Karel „*[...] přebíral (Francovi) objekt jeho touhy [...]*“ (Vyprávěj, Je to ten pravý?, 00:27:13), čímž se z ideového konfliktu s mocí stává osobní střet. Ten se silným způsobem vyostřuje ve čtvrté epizodě, kdy Franc Karlovi ukradne návrh závěrečné práce a vyhraje s ní soutěž Májový studentský květ.

Do konfliktu se stranickou ideologií se dostává na pracovišti v železničním depu i otec Karla Josef, který je vybízen na základě svého pracovního zapálení ke vstupu do KSČ. Pro *Vyprávěj* je typické obcházení konfliktních situací, potenciální dramatické situace téměř vždy vyřeší náhoda, v tomto případě kádrový příslušník Karpíšek, Josefův nadřízený, zjistí, že Josefův bratr Mikuláš emigroval. A jelikož mít rodinu v kapitalistické cizině bylo považováno za menší zločin (Šebo, 2010, s. 106), nedozvídáme se, jak by se Josef se svým neangažovaným a čistě formálním členstvím v KSČ vyrovnal. Některé scény z pracovního prostředí jsou ve *Vyprávěj* až absurdně vykresleny, například když Josef obdrží dopis s příkazem, dostavit se k podání vysvětlení pomluvy soudruha Karpíška. Pomluvou je myšleno oznámení ostatním kolegům, že zahlédl soudruha Karpíška v kanceláři s ženou, „*[...] děda Josef sice věděl, že soudruh Karpíšek je schopen ledasčeho, ale soudruh Karpíšek a ženy? To opravdu nečekal.*“

(Vyprávěj, Můj velký den, 00:07:54 – 00:08:10). Josef se na druhý den ocitá u soudu, kde ho zpovídají tři postarší ženy, z vážné situace se díky otázkám, které Josefovi kladou v kombinaci s jejich věkem a seriózními výrazy, stává výrazně komická scéna. „Řekl jste že, cituji, soudruh Karpíšek „vomakával“ soudružku Vágnerovou?“ „A můžete nám laskavě vysvětlit, co jste tou větou myslel?“ (Vyprávěj, Můj velký den, 00:38:38 – 00:39:30) Ačkoliv se ze strany Josefa nejednalo o pomluvu, nýbrž o konstatování faktu „[...] já jsem jenom konstatoval, co jsem viděl [...]“ (Vyprávěj, Můj velký den, 00:39:34), odráží tato situace složitou dynamiku mezi mocí, morálkou a autoritou. Socialistické režimy často propagovaly přísné morální kodexy, zejména pokud jde o chování úředníků nebo těch, kteří jsou v pozici autority – to že Josef přistihl svého nařízeného v neobvyklé situaci na pracovišti, znamenalo porušení morálních standardů v rámci tehdejší ideologického rámce. Scéna zachycuje složitost ideologického a sociálního prostředí v momentě, kdy jedinec jako Josef odhalil odchylku od všeobecně přijímaného morálního chování. Ačkoliv byla pravda na straně Josefa, zásadním způsobem se odlišovala od zaběhnutého narativu tehdejší hierarchie a autorit (od kterých se očekává morální poctivost) a tak musí být potrestána. I přes ponižující předvolání a soud je to nakonec soudruh Karpíšek, kdo odchází poražen. Již ne tak humornému výsledku čelí Josef o pár seriálových minut později, kdy je v následující epizodě s názvem *Vánoce* obžalován vlastním bratrem z krádeže. Při výslechu je členem výslechové komise konfrontován snímky, ze kterých si vyvodí, že má jeho žena poměr. Je to pracovní prostředí, které Josefovi poskytuje útočiště v momentě, kdy neví, co si počít.

V pracovním prostředí se odehrává velká část děje seriálu *Svět pod hlavou*. Seriál je kriminálního charakteru, hlavní hrdinové jsou vyšetřovatelé Státní národní bezpečnosti a věnují se vyšetřování detektivních případů. Pracoviště je tak nestálým a neustále se proměňujícím prostorem, který se v každé epizodě obměňuje, slouží však jako centrální kulisa pro většinu událostí a interakcí postav. Navzdory tomu, že hlavním prostředím děje *Světa pod hlavou* je pracovní prostředí, při řešení některých vyšetřovacích případů hrají zásadní roli vztahy v rámci rodiny, vzpomínky na dětství a domácnost. Protagonista Filip Marvan se skrze retrospektivní záblesky vrací do svého dětství, poznává tak otce, kterého si z budoucnosti pamatuje jen jako zlomeného a závislého muže. Po jeho boku však po celou dobu seriálu stojí kolega soudruh Plachý (Ivan Trojan), nikoliv člen rodiny, jako je tomu ve *Vyprávěj*. Ačkoliv práce dominuje ději, rodinná dynamika hraje zásadní roli při řešení určitých případů a zdůrazňuje jejich vzájemnou propojenost.

4.4. Politické a ideologické vyobrazení

Propaganda a státní symboly

Každodennost je v seriálových zpracováních vyobrazena nejenom prostřednictvím okruhu rodiny a domova, ale také pracovním prostředím, které hraje zásadní roli ve všech epizodách seriálu *Svět pod hlavou*. Symboly jako rudá bolševická hvězda nechybí vyvěšené v každé fabrice, podniku či veřejné instituci. Není zapomínáno na vkládání slova „čest“ do téměř každého rozhovoru – ať už od podřízených k nadřízenému a opačně, či používáním pro komunismus tolik typického titulování „soudruh“ před každým jmenovitým oslovením. Juraj Šebo definuje označení „soudruh“ jako „[...] paušální oslovení neznámého člověka, ignorující jeho politickou příslušnost“ (Šebo, 2010, s. 320). Oslovením „soudruhu“ podobně jako pozdravem „čest“ se v seriálu *Svět pod hlavou* rozhodně nešetří, neboť děj se odehrává především v pracovním prostředí a ve veřejných prostorách.

Politická agenda se propsala i do každodenní jazykové výbavy občanů: „*Umělé hmotě se říká plast, nákupní dům je supermarket [...], tohle je pomeranč – řekneš mandarinka a nikdo ti nebude rozumět*“ (Deutschland 83, Quantum Jump, 00:20:48). Některá slova zněla komunistickému vedení státu zřejmě příliš západně, a tak bylo ve prospěch socialistických principů rozhodnuto o nahrazení termínů těmi, které budou více v souladu s oficiální ideologií. Hlavní hrdina seriálu *Deutschland 83* Martin se tak při svém výcviku, po kterém má být nasazen jako špion v západoněmeckém Bundeswehru, učí i pro něj nové slovní zásobě. Tvůrci seriálu *Vyprávěj* při vytváření dobových interiérů nezapomínají na detaily, jakými jsou nástěnky, které



OBR. 14: TZV. SLEDOVAČKA SOUDRUHŮ SNB (SLEDUJÍ SERIÁL 30. PŘÍPADŮ MAJORA ZEMANA)
Svět pod hlavou – Závadová mládež, S01E05 00:10:53, zdroj: Netflix

v tu dobu plnily doslovnou funkci tzv. nástěnných novin. Nástěnky byly umístěovány v prostorách, kde se zpravidla pohybovalo nejvíce lidí – v kancelářích, školách, školkách, fabrikách, jídelnách a dalších veřejných institucích, jako například v psychiatrické léčebně, ve které se odehrává část děje druhé epizody seriálu *Svět pod hlavou*. U nástěnky na školní chodbě čeká babi Běta, která přišla vyzvednout Zuzku ze školy, nástěnku zdobí Jany kolegyně Věra v kanceláři, při příležitosti oslav 1. Máje. Kolem nástěnky s výrazným nápisem *Za mír a socialismus a Leninsky pracovat* několikrát prochází Josef v epizodě *Můj velký den*. Nástěnky zdobily výrazné barevné plakáty s velkými titulky, které bylo snadné rychle obměnit v případě nové informace, reagovali na události na pracovišti, nebo na nové události a významná výročí. Školní nástěnky byly zdobeny výkresy dětí, u kterých byly hodiny výtvarné výchovy oblíbené i přes to, že se v určitém období vždy kreslilo to samé – např. prvomájové průvody v květnu, univerzálním symbolem byla holubice míru, neboť „*mír byl potřeba vždy*“ (Šebo, 2010, s. 204). Z angažovaných plakátů „[...] sršela radost z budování světlejších zítřků a odhodlání bojovat proti imperialistům a válečným štváčům“ (Ibid.).

Výrazným socialistickým symbolem byl červený karafiát, který nechybí u každé významnější oslavné příležitosti. U červené barvy, typické pro komunismus a socialismus, se jedná o symboliku, kdy červená údajně symbolizuje prolitou krev dělníků. Karafiáty zase byly oblíbené pro svou praktičnost, neboť jejich pěstování ve velkém bylo díky skleníkům velmi snadné během celého roku. Když Zuzka vyhraje školní vědomostní soutěž, je jí spolu s gratulací předáván červený karafiát, červené karafiáty se rozdávají účastníkům sokolovského Festivalu politické písně v roce 1982, který je součástí děje ve třetí epizodě *Světa pod hlavou* s názvem



OBR. 15: ZA MÍR A SOCIALISMUS!

Vyprávěj - Můj velký den, S01E15 00:50:15, zdroj: iVysílání České televize

Mrtvý lidi. Festival politické písně byla událost, pomocí které komunistická propaganda ukazovala veřejnosti, že i v socialismu se umí lidé bavit (Rambousek, 2018). Festival se pořádal roku 1982 v Sokolově a dodnes na něj odkazuje řada filmařů, scénáristé *Světa pod hlavou* této akci věnovali celou epizodu, k té příležitosti „[...] dokonce nechali napsat nové politické písně po vzoru těch, které byly k slyšení v 70. a 80. letech“ (Rambousek, 2018).

Stálý policejní dohled

Svět pod hlavou je seriálem z kriminálního prostředí, ve kterém sledujeme, jak intenzivním způsobem fungoval systém nepřetržité kontroly a evidence. *Nebylo možné se [...] vyhnout, někde se ztratit, někde nebýt vidět, dostat se do stínu, nechat na sebe zapomenout.*“ (Kabát, 2011, s. 185). Již od první epizody dostává mnoho prostoru autoritativní příkazové zacházení ze strany příslušníků Sboru národní bezpečnosti, Marvanův kolega Plachý je vedle své cyničnosti ztělesněním hrubosti a nadřazeného vystupování, na které lze nahlížet jako že je v souladu s autoritářským a hierarchickým charakterem institucí tehdejšího socialistického systému, včetně donucovacích a bezpečnostních složek.

Tato forma hrubosti se projevuje od prvního setkání Plachého s hlavním hrdinou Marvanem, „[...] jeho ostré poznámky spolu s až ležérním přístupem k násilí vůči spoluobčanům často stojí na pomezí černého humoru a hrůzy, podobně jako seriál jako celek“ (Chlebek, 2011). V první epizodě seriálu *Ve stínu kapradiny* Plachý nařídí při vyšetřování starostovi obce Bejčkovice obecním rozhlasem svolat a seřadit všechny muže z vesnice na jedno místo, „[...] všichni muži, necht' se jménem zákona dostaví neprodleně na náves, účast



OBR. 16: ČERVENÝ KARAFIÁT - SYMBOL SOCIALISMU
Svět pod hlavou - *Mrtvý lidi*, S01E03 00:09:44, zdroj: Netflix

je povinná a nutná [...]“ (Svět pod hlavou, Stín kapradiny, 00:32:58 – 00:33:48). Muži seřazení na návsi v řadě musí čelit potupnému zacházení, křiku a urážkám. Bezpečnostní složky státu, které měly za úkol udržovat společenský pořádek a chránit režim, často fungovaly pod presumpcí viny a na podezřelé nahlížely optikou podezření a potenciálního ohrožení státu. Na Marvanovu výzvu *„kašli na to, nech je bejt a pojedme odsud“* Plachý reaguje větou *„ani náhodou, takovej přístup by byl nehodnej tradici SNB, chlapče“* (Svět pod hlavou, Stín kapradiny, 00:34:03 – 00:34:20) čímž potvrzuje, jak silně socialistický režim ovlivnil společenské normy, včetně těch týkajících se vymáhání práva. Vystupování vyšetřovatele Plachého odráží přijaté normy v rámci státního bezpečnostního aparátu, kde byla podporována hierarchická nadřazenost a autoritářský přístup (Šebo, 2010, s. 252–253).

Oproti Plachému zpočátku jedná Filip Marvan s podezřelými a obviněnými slušně a s respektem *„Máte tady sprchu? Měl by se umejt [...]“*, pro Plachého je takové zacházení až příliš *„[...] ty jsi se vážně asi zcvoknul“* (Svět pod hlavou, Ve stínu kapradiny, 00:48:47). Profesionálně mladší Filip Marvan, zpočátku neznalý prostředí, mohl cítit tlak na rychlou adaptaci, aby zapadl do kulturního prostředí a očekávání v rámci státního bezpečnostního aparátu, ve kterém se nevysvětlitelnou časovou smyčkou ocitá. Záhy si osvojuje neetické postupy staršího kolegy, což není v seriálu blíže objasněno, z hlediska charakteristiky tehdejší doby lze změnu chování přičíst několika faktorům. Za prvé, v hierarchickém systému mladší členové často napodobují chování vyšších osobností, zvláště pokud je to vnímáno jako úspěšný nebo schválený přístup. Marvan tak mohl zpočátku považovat hrubý způsob chování za nezbytnou adaptaci na systém nebo za známku kompetence v tomto kontextu. Osvojení neetického chování vůči obviněnému lze považovat za kombinaci Marvanovy socializační adaptace do



norem režimu a do hierarchické struktury instituce. Všudpřítomné ideologické klima mohlo urychlit přijetí neetických praktik, což zdůrazňuje tehdejší neblahý vliv systému na individuální chování. Juraj Šebo ve své publikaci *O socialismu s láskou* mluví o minulém režimu jako o „době průkazů“. Charakterizace socialismu jako „éry průkazů“ je velmi výstižná pro období, kdy identifikace a dokumentace hrály významnou roli při sledování a kontrole obyvatelstva. V socialistických společnostech byly identifikační doklady více než jen dokladem totožnosti; symbolizovaly státní dohled, kontrolu a regulaci života jednotlivců (Šebo, 2010, s. 190). Občanské průkazy nebyly pouze doklady k identifikaci, ale také nástroji, kterými stát vykonával svou moc a kontrolu nad pohybem a jednáním jednotlivců. Ve druhé epizodě *Anděl odplaty* se odehrává scéna, ve které policisté na dětském hřišti konfrontují opilého muže, otce Filipa Marvana, a žádají o jeho průkaz totožnosti. Ačkoliv se scéna odehrává s největší pravděpodobností již po pádu komunismu (soudě dle příjízdního vozu s nápisem „Policie“ a vzhledu uniforem kontrolu vykonávajících mužů), lze scénu interpretovat v kontextu seriálem převládající socialistické ideologie. Socialistické režimy často prosazovaly přísnou kontrolu nad veřejnými prostory s cílem udržovat pořádek a dodržovat společenské normy. Zásah policie s opilým mužem na dětském hřišti by mohl být vnímán jako pokus o zachování vnímané posvátnosti prostoru a jeho ochranu před chováním považovaným za nevhodné nebo rušivé.

Politické postavy a události

Zásahy velkých dějin jsou v případě ostalgických filmů nezbytnou podmínkou pro dosažení odpovídajícího účinku filmového sdělení. Velké dějiny jsou v případě seriálu *Vyprávěj* přítomny od prvních minut první epizody. Seriáloví tvůrci používají při vyobrazení skutečných historických událostí vypravěče v pozadí, kterým je hlavní postava Jan Dvořák a autentické černobílé záběry z dané doby. V prvním díle s názvem *Od začátku* sledujeme historické události významné pro 60. léta – americký atentát na prezidenta J.F. Kennedyho, nástup Leonida Brežněva do funkce prvního tajemníka ÚV KSSS po Nikitovi Chruščovovi, Jurij Gagarin jako první člověk obletěl Zemi, celosvětové nadšení a obliba britské kapely The Beatles, v Československých volbách opět vyhráli komunisté s procentuálním výsledkem 99,4 %, první lidská posádka uskutečnila oblet měsíce v kosmické lodi Apollo 8, zahraniční novináři v Londýně vyhlásili Alexandra Dubčeka osobností roku 1968. Velké dějiny jsou k divákům komunikovány za pomoci sdělovacích prostředků jako televize a především rádio.

Nejzásadnější roli sehrají velké dějiny v případě sedmé epizody s názvem *21. srpen*. Tato epizoda se od ostatních dílů celé první série *Vyprávěj* odlišuje nejenom neobvyklou

dramatičností, výrazně akčnějšími a vyostřenými scénami, ale také zpracováním – díl je přibližně z poloviny, tedy mnohanásobně více, tvořen skutečnými dobovými událostmi, které se prolínají napříč celým seriálovým dějem. Černobílé prostřihy zasahují do děje tedy výrazně častěji, než je v ostatních dílech běžné, jsou slyšet i dobové rozhlasové komentáře. Reakce na události 21. srpna jsou ze strany hlavních postav sledovány ve třech dějových liniích. Babi Běta naráží na ruské vojáky při ranní procházce po lese, Karel se o okupaci dozvídá v momentě, kdy se spolu s kamarády vrací domů z hospody a Evě s malým Honzíkem srpnová invaze přerušuje cestu vlakem za rodinou na Slovensko. Rodina Dvořákových je také nezvykle oproti jiným epizodám rozdělena a každý se se svým strachem musí vypořádat po svém. Kolorit každodenních rodinných problémů je na malý moment upozaděn, schován za historická fakta. Zásadní roli opět sehrávají hromadné sdělovací prostředky, díky kterým se hlavní hrdinové o srpnových událostech dozvídají – ať už ve vlaku v případě Evy, tak na chalupě, v případě babi Běty.

Politicky angažované události jsou vyobrazeny i v ději třetí epizody seriálu *Svět pod hlavou* s názvem *Mrtvý lidi*. Díl je prakticky celý věnován tehdejšímu Ústředním výborem Socialistického svazu mládeže organizované a komunistickou propagandou ovlivněné akci Festival politické písně. Festival se skutečně odehrával pravidelně mezi lety 1973 až 1988 v Sokolově, byl věnován politicky angažovaným písním, postupem času nabýval na oblíbenosti a rozrostl se až na několikadenní akce. Seriálové vyobrazení představuje Festival jako mimořádnou mezinárodní akci, které se účastní i zahraniční interpreti.

Vedle vyobrazení velkých dějin jako je např. zmiňovaný 21. srpen je to četné množství státní ideologii loajálních postav, které napomáhají detailnímu vykreslení ostalgické atmosféry uvnitř seriálového světa. V podnicích, v armádě, společenských a státních institucích, zkrátka všude byli přítomní kádroví příslušníci. Ti vedli o každé osobě uvnitř podniku detailní evidenci, která obsahovala materiály s těmi nejcitlivějšími informacemi. Josefu Dvořákovi a jeho kolegům od první epizody narušuje „pracovní pohodu“ soudruh Karpíšek, který na pracoviště v železničním depu dohlíží ve smyslu tehdejší ideologii blízké evidence „[...] příbuzných, známých, kontaktů s osobami v zahraničí, podrobnostech o zdravotním stavu, majetku atd. [...]“ (Šebo, 2010, s. 253). Karpíšek oproti ostatním mužům chodí do zaměstnání v kravatě a obleku a pro Josefa představuje názorový střet a postavení se mu velkou výzvou – „*hrdina, prosím tě, ty jsi měl odvahu se vzepřít a odejít, já se nemám odvahu vzepřít ani tomu Karpíškovi, zakázal mi se s tebou stýkat.*“ (Vyprávěj, Mikuláš chodí v létě, 00:45:14). Konflikty mezi Josefem a Karpíškem vznikají zpočátku právě na základě Josefova „imperialistického“ bratra

Mikuláše, jak je v seriálu Mikuláš nazýván, který Josefa na pracovišti párkrát navštívil. Spory mezi oběma muži se v průběhu děje rozvíjejí v širším společenském rámci formovaném socialistickou ideologií. „*Soudruhu Dvořáku, já jsem vám přeci několikrát říkal, ať sem za vámi váš bratr nechodí, víte vy, jaký z toho může být malér?*“ – Karpíšek naráží na Mikulášovu emigraci do zahraničí, což byl tehdy akt odporující socialistickým zásadám. Emigrace byla socialistickými režimy odsuzována, neboť byla vnímána jako odmítnutí ideologie státu nebo jako pokus o lepší život v kapitalistické zemi, což bylo považováno jako zrada socialistických ideálů. Josef po zjištění, že mu bratr daroval peníze na koupi nového auta, získává odvahu postavit se na stranu své rodiny „*[...] ještě něco vám řeknu, může přijít kdykoliv, je to jasný? [...] A já se na to nebudu stydět, ani se za to nebudu nikomu omlouvat, může si prostě přijít kdy bude chtít!*“ (Vyprávěj, Mikuláš chodí v létě, 00:49:09 – 00:49:57).

Konflikt se však po koupi nového auta prohlubuje. V socialistických společnostech, kde paradoxně materiální statky nebyly rovnoměrně rozděleny a nedostatek byl běžný, se vlastnictví nového auta dalo vykládat mnoha způsoby. Zaprvé by to mohlo symbolizovat nerovné rozdělení zboží, což mezi spolupracovníky vyvolává odpor. Za druhé by to mohlo naznačovat, že Josef měl přístup ke zdrojům nebo spojením nad rámec toho, co bylo považováno za přijatelné, což potenciálně vyvolávalo podezření z korupce nebo privilegií v systému, který kladl důraz na všeobecnou rovnost.

Zásah socialistického kádru, zejména zákaz Josefa vídat se se svým emigrantským bratrem a napomenutí za údajné krádeže benzínu na pracovišti, odráží autoritářskou kontrolu, kterou stranický kádr tehdy vykonával nad životy obyčejných občanů. V tomto kontextu nebyly



OBR. 18: TESLA 426A "TENOR" - ZPROSTŘEDKOVATEL INFORMACÍ O SRPNOVÉ INVAZI
Vyprávěj - 21. srpen, S01E07 00:23:05, zdroj: iVysílání České televize

rozpory mezi jednotlivci jako Josef a stranickým kádrem pouze osobní, ale často pramenily z ideologických rozdílů a lpění na socialistických principech. Josef naopak zásahy ze strany Karpíška vnímá jako zásah do svého osobního života a do jeho vlastních práv.

Protesty a nesouhlas

V době komunismu bylo vyjadřování nesouhlasu s režimem vzhledem k autoritářské povaze těchto vlád riskantní. Komunistické režimy uplatňovaly přísnou kontrolu nad médii, komunikačními kanály a veřejným vyjadřováním, což z disentu učinilo nebezpečný čin s vážnými následky. Třetí epizoda seriálu *Svět pod hlavou* je veskrze celá věnována sokolovskému Festivalu politických písní, závěrečný koncert celé akce má být symbolickou oslavou míru. Každý problém, který by měl klidný průběh narušit je trestán a jedincům se dostává drsného zacházení s vážnými politickými důsledky. Po celou dobu akce jsou přítomni příslušníci StB, kteří jsou připraveni v případě potřeby zakročit proti „místní závadové mládeži“ (Svět pod hlavou, Závadová mládež, 00:10:47). Zásadní okruh problémů představoval pro komunistický režim vzhled. Za „závadovou mládež“ byli považováni mladíci, lidově nazývaní „máničky“, kteří měli dlouhé vlasy a záměrně se tak zásadním způsobem odlišovali od tehdejší standardní normy. Délka vlasů rozhodně nesměla přerůst přes uši, „[...] mnoho mladých lidí v okamžiku svého dospívání a životního hledání tak nechtěně přešlo do protestu, který byl vnímán politicky“ (Kabát, 2011, s. 208), ačkoliv na Západě byli dlouhovlasí muži v té samé době vnímáni jako progresivní (Svět pod hlavou, Mrtvý lidi, 00:19:21). V kontrastu s označením „progresivní“, které vychází v angličtině z úst zahraničního účastníka Festivalu, je okamžitě v rámci debaty z české strany argumentováno, že muži s dlouhými vlasy jsou „[...]“



OBR. 19: „ZAČÍNÁ TO ÚČESAMA, KONČÍ TO ÚNOSEM LETADLA“
Svět pod hlavou – Závadová mládež, S01E05 00:10:59, zdroj: Netflix

*závadoví, příživníci, flákači bez budoucnosti [...]“ (Svět pod hlavou, Mrtvý lidi, 00:19:29). Dle slov Juraje Šeba byly dlouhé vlasy zkrátka považovány za projev západní dekadence. Za ukázkového „závadového jedince“ je ve *Světě pod hlavou* považován otec protagonisty Filipa Marvana (Václav Neuzil), který se v seriálu objevuje retrospektivně ve Filipových vzpomínkách, neboť spáchal sebevraždu v synově dětském věku. Od prvních minut seriálu *Vyprávěj* je divákovi skrze rozhovor mezi synem Karlem a otcem Josefem sdělováno, na jaké straně politického spektra se bude celá rodina Dvořákových pohybovat – vlak z Pardubic do Prahy je zpozděn, protože za to „[...] můžou komunisti“, nejedná se o „(České) dráhy“, nýbrž „komunistické dráhy“, podtrženo větou „*Nemám bolševika rád*“ (Vyprávěj, Od začátku, 00:05:04 – 00:05:14). Postoj rodiny ke komunistickému režimu je patrný i dalších vyjádření dalších členů rodiny, především babičky Alžběty, která je vykreslena jako silně antikomunistická postava nejen svými prohlášeními – „[...] za to můžou komunisti“ (Vyprávěj, Od začátku, 00:07:14), „*já nebudu bydlet s komunistou pod jednou střechou*“ (Vyprávěj, Od začátku, 00:44:35), „*co je to za televizor, určitě nějakéj ruskej krám*“ (Vyprávěj, 1. Máj, 00:38:15), „[...] takovýhle svinstvo, to snad můžou vyrábět jen v Rusku“ (Vyprávěj, Velikonoce, 00:44:57), ale také častým připomínáním odkazu T.G. Masaryka. V bytě má babi Běta vystavené fotografie a bustu prvního československého prezidenta, kterou pravidelně zbavuje prachu a udržuje v čistotě, vnučku učí pomocí vět o Masarykovi angličtinu. Právě výrazné antikomunistické postoje jsou prvek, který postavu babi Běty odlišuje od ostatních hrdinů seriálu *Vyprávěj*, kteří sice také nejsou prorežimní, nicméně jejich chování je ve své podstatě konformní. „*Proč se to rádio nesmí poslouchat?*“ ptá se Zuzka. „*Protože vysílá pravdu, Zuzanko! Bez cenzury komunistů. Ale doufám, že víš, že nesmíš nikde říkat, že ho posloucháme [...]*“ (Vyprávěj, Vojna, 00:08:19 – 00:08:44).*

Postava babi Běty má své rituály a zásady, do kterých zasvěcuje vnučku Zuzku, se kterou přirozeně tráví hodně času, často mezi nimi dochází až ke komickým situacím v důsledku střetu dvou věkově vzdálených generací. „*Ale babi, to ví přece každej, myslíš si, že jsme jediná rodina, která poslouchá Svobodnou Evropu? [...] Takže celej život lhát znamená bejt dospělej?!*“ Západní rozhlasové stanice, jako je Rádio Svobodná Evropa a Hlas Ameriky, vysílaly zprávy a informace do zemí za železnou oponou. Tyto stanice poskytovaly alternativní názory a zprávy, které nebyly dostupné ve státem kontrolovaných médiích, a umožňovaly občanům přístup k necenzurovaným informacím. „*Je vidět, že ještě uplně dospělá nejseš, protože jinak bys moc dobře věděla, že něco se zkrátka říkat smí a něco se říkat nesmí.*“ Vzhledem ke svému dlouhodobému antikomunistickému naladění je babi Běta terčem narážek

ve čtrnácté epizodě *Velikonoce*, kdy si padne do oka s ženou Radka – Jany nadřízeného a Josefova kamaráda. Nad'a je Ruska, avšak i přes počáteční nesympatie si v průběhu dílu začnou přátelsky velmi rozumět a babi tak nakonec přece jen „[...] *nehází všechny Rusy do jednoho pytle [...]*“ (Vyprávěj, Velikonoce, 00:18:34).

Nejvýraznější nesouhlas s režimem v seriálu *Vyprávěj* pozorujeme od sedmé epizody, ve které dochází k vypuknutí srpnové invaze. Dvakrát můžeme zpozorovat, jak na výlepových místech – poprvé během scény na pražských Vinohradech a následně v místě, kam jezdí Dvořákovi na chatu – vedle vesnické Jednoty, visí plakáty, které zvou na koncert Marty Kubišové v Jičíně 10. 8. 1968. Marta Kubišová se stává po srpnových událostech hlavní tváří odporu díky své písni *Modlitba* (1968), která zaznívá v samém závěru epizody *21.srpen*. „*Přátelé, všichni víme, o co jde, naše vláda nastartovala v lednu 1968 obrodný proces, který by měl skončit s totalitou v naší zemi [...]*“ (Vyprávěj, Velká očekávání, 00:01:44). Nikdo se nechtěl smířit s ukončením onoho obrodného procesu, „[...] *máme tady petici na podporu naší vlády. [...] Kdo chce naši vládu podpořit, ať to podepíše.*“ (Vyprávěj, Velká očekávání, 00:01:45 – 00:01:54). Ve všech továrnách a kancelářích se živě diskutovalo, „[...] *také se podepisovaly petice na podporu Dubčeka a Ústředního výboru KSČ [...]*“ (Vyprávěj, Velká očekávání, 00:01:44), na vysokých školách studenti organizovaly stávky zaměřené na podporu slova, neboť „[...] *svoboda je nedělitelná a dialog je nutný [...]*“ (Vyprávěj, Velká očekávání, 00:02:53). Z hlavních hrdinů sledujeme Josefa, který energicky organizuje petiční akci mezi železničáři, v prostředí vysoké školy je to Tonda, Karlův nejlepší kamarád, který vede proslov o svobodě slova ve studenty zaplněné přednáškové místnosti. I toto zprvu nadšené „[...] *odhodlání bylo přehlušeno množstvím každodenních starostí, které nelze ze života vypustit ani v době okupace.*“ (Vyprávěj, Velká očekávání, 00:05:09)

4.5. *Nostalgie jako narativní prostředek*

Flashbacky a vzpomínky

V případě seriálu *Vyprávěj* můžeme mluvit o fotografickém vyprávění, seriálové zpracování působí od prvního dílu jako listování rodinným fotoalbem. Retrospektivní prvky hrají svou roli především v českých seriálech. Ve *Vyprávěj* jsou přítomny pravidelně, v každé epizodě na začátku a přibližně ve třetí čtvrtině dílu se divákovi dostává čtených dobových černobílých záznamů odkazujících na skutečné události, kterého se odehrály ve stejném období, do kterého je děj epizody dosazen. Jsou to ony velké dějiny, které podkreslují děj jinak zaměřený výhradně na sociální interakce a rodinnou dynamiku. V českém *Světě pod hlavou*

pomáhají retrospektivní flashbaky vracející hlavního hrdinu zpět do dětství, které pomáhají protagonistovi zorientovat se v případě, který zrovna vyšetřuje. Nostalgie tak v tomto případě funguje jako prostředek z rozluštění zdánlivě neřešitelného kriminálního případu.

Kolektivní prostorová nostalgie

V seriálu *Vyprávěj* divák od prvního dílu vedle češtiny slyší také slovenštinu, režiséri tak do scénáře vkládají skutečnost, že se dějem divák nevrací retrospektivně pouze do historie České republiky, nýbrž do celého Československa. Jednu z hlavních postav Evu ztvárnila slovenská herečka Andrea Růžičková, v seriálových dialozích používá však častěji češtinu než slovenštinu, tu volí v případě vypjatějších scén, kdy prožívá smutek, zklamání, během dohadů s manželem, v rozhovorech se svými na Slovensku žijícími rodiči a příbuznými a také ze začátku seriálu, kdy přijíždí jako mladá studentka poprvé do Prahy. Československo je pro současné diváky symbolem již politicky neexistujícího prostoru, se kterým je možné se identifikovat pouze zpětně pomocí nostalgických vzpomínek a jehož současnou kontinuitu je možné podpořit právě vzpomínkami na historické události. Slovenština není ve *Vyprávěj* slyšet pouze z úst Evy, nýbrž také např. v televizním vysílání, oba jazyky se přirozeně prolínají také v pracovním prostředí, v rámci společenských setkání a někdy i jednotlivých domácností. Tak jak to bylo kdysi v běžné praxi standardem. Vzhledem k situacím, ve kterých Eva slovenštinu používá, symbolizuje jazyk ventil jejího vnitřního prožívání. K podobnému vývoji dochází i u vedlejší postavy Jáji, sestry Evy, která se ze Slovenska přistěhuje do Prahy a bydlí v bytě spolu s Dvořákovými.

Trochu odlišná, avšak pro ostalgicky laděné seriály zásadní, čiši prostorová nostalgie ze vzpomínek Filipa Marvana, hlavního hrdiny seriálu *Svět pod hlavou*. Seriál používá retrospektivní prostřihy, ve kterých se Marvan vrací do dob, kdy byl malým klukem a společně se svým bratrem vyrůstal na panelovém sídlišti. Panelová výstavba ve velkém řešila bytovou krizi, která za tehdejšímu režimu nastala. Marvan se ve svých vzpomínkách často objevuje na dětském hřišti, které stávalo před jeho bydlištěm, na toto místo se vrací i jako dospělý, když se záhadnou smyčkou dostává zpět do 80. let. Zobrazení sídlišť a nostalgické návštěvy míst, jako jsou dětská hřiště, mají významnou ostalgickou symboliku. Sídlíště, často spojované se socialistickým urbanismem a architekturou, mohou vyvolat pocity nostalgie nebo vzpomínky na komunitní životní prostředí. Návrat na tato místa ve vzpomínkách může symbolizovat touhu po komunitním duchu nebo pocitu sounáležitosti, který je s tehdejší dobou často spojován, navzdory všem ostatním nedostatkům socialistického života.

Ve *Vyprávěj* se mnoho scén odehrává uvnitř mnoha domácností, bytové prostory však vždy vidíme jen zevnitř, v případě Dvořákových starších lze však říci, že rodina bydlí ve starší zástavbě, než jsou socialistické „paneláky“ – soudě podle ulice, ve které Dvořákové obvykle parkují svůj rodinný automobil (*Vyprávěj*, *Můj velký den*, 00:19:58). Jak v Praze, tak v Pardubicích, kde protagonisté bydlí, jsou interiéry v bytech výrazně prostorné – zobrazení viditelně prostorných interiérů v rámci seriálu může pramenit z potřeby kontrastu nebo odklonu od v reálném životě stísněnějších životních podmínek, které převládaly v mnoha obydlích socialistické éry. Na konci epizody *Velikonoce* si Dvořákové mladší přebírají nový byt (který byl předmětem mnoha svárů mezi manželi), Karel spolu se svým synem byt komentují slovy „[...] páni, ten je obrovský!“ (*Vyprávěj*, *Velikonoce*, 00:50:56). Vzhledem k tomu, že celý formát seriálu *Vyprávěj* se nese v pozitivním narativu, tento kontrast by mohl sloužit jako reprezentace touhy nebo idealizace prostornějšího a pohodlnějšího životního prostředí, kontrastujícího s realitou bydlení za minulého režimu.

V dobovém kontextu lze tato vyobrazení interpretovat jako pokusy o zachycení ambivalence nostalgie po minulosti. Prostorné interiéry vyobrazené ve českých seriálech mohou odrážet touhu po pohodlnějším životním prostoru, kontrastující se stísněnějšími podmínkami, které byly v době socialismu běžnější: „[...] jen jednu noc, máme málo místa, bydlí nás tu osm, žijeme ve třech místnostech [...]“ (*Ku'damm 56*, *It's Alright*, 00:29:03).

V německém seriálu *Ku'damm* je východní Berlín vyobrazen jako prostor, který hlavním hrdinům ze SRN skýtá bezpečné útočiště v situacích, kdy si neví rady – Monika Schöllacková utíká k otci, když se rozhodne, že již nechce žít ve společné domácnosti



OBR. 20: KOMPAKTNÍ KOUPELNA 70. - 80. LÉTA
Národní muzeum v Praze, expozice *Dějiny 20. století*, fotografie: K. Kočárková

s autoritativní a panovačnou matkou. Ve dveřích je přivítána slovy „[...] *kolik jich ještě přijde? A pak že se utká na Západ...*“ (Ku'damm 56, It's Alright, 00:30:49). Wolfgang spatřuje v překročení hranic NDR možnost, jak žít spolu se svým milencem Hansem, NDR je tak v seriálu v případě dvou mužů vyobrazena jako bezpečný prostor, ve kterém může žít homosexuální pár spolu. Lehkost, se kterou hlavní hrdinové překračují hranice východního a západního Berlína tam a sem příliš neodpovídá tehdejší realitě, ačkoliv může poukazovat na uvolněnější časy a dobu, kdy byl přechod mezi Východem a Západem méně omezený.

Historická přesnost je aspektem, který ustupuje v seriálu *Ku'damm* výrazně do pozadí, aby byl děj pro diváka poutavější. I když je historická přesnost klíčová, umělecké produkce si často v seriálech posazených do historické doby propůjčují tvůrčí svobodu, aby dosáhly dramatického účinku nebo aby lépe rezonovaly se současným publikem. V dialogu mezi dvěma protagonisty, z nichž jeden je z Východu a druhý ze Západu se odráží nejednoznačný přístup k překračování státních hranic: „*Co tu děláte? [...] U koho jste byla?*“ „*Byla jsem náhodou poblíž, u příbuzných [...], víte, žije tu můj otec*“ (Ku'damm 56, Schatten der Vergangenheit?, 00:57:44 – 00:58:55). Na jedné straně podezřívavý výsledek, na druhé straně možnost až skoro náhodného potulování se, ambivalence v zobrazení hraničních přechodů v seriálu slouží k dramatickým nebo vyprávěcím účelům.

Otec rodiny Schöllackových nachází v socialistickém Berlíně prostor, který mu po návratu z koncentračního tábora nabídne možnost nového začátku. „*Gerd žije ve Východním Berlíně, a to už dva roky, můžeš mi to vysvětlit?*“ (Ku'damm 56, Schatten der Vergangenheit?, 00:55:00 – 00:55:20). Volba zůstat ve východním Německu odráží touhu po diametrálně odlišné změně životního stylu s cílem přispět ke společnosti postavené na jiných principech než jaké si spojuje se svou minulostí na Západě. Tento fakt je těžko pochopitelný pro tři dcery a manželku, které v západním Berlíně nechal: „*Váš otec je naživu, z koncentračního tábora ho pustili před třemi lety*“ „*Podali jsme žádost o dohledání, mami, tak proč se k nám táta nevrátil?*“ (Ku'damm 56, Schatten der Vergangenheit?, 00:54:44). Že otec Gerd Schöllack našel na Východě nový prostor, se kterým se ztotožňuje a který mu dává hlubší smysl zdůrazňuje i scéna, kdy jednomu ze svých žáků vysvětluje rozdíl mezi oběma stranami železné opony: „*Ano, tvá matka nelže, jezdí ve velkých vozech, jsou lépe oblečeni, jedí jižní ovoce, jenže ti žijí v blahobytu na úkor ostatních, vykořisťují slabší, proto nemá kapitalismus budoucnost a proto my zde vytváříme spravedlivý svět [...]*“ (Ku'damm 56, Schatten der Vergangenheit?, 01:17:00 – 01:17:22).

Prostorové prvky ve vztahu k hranicím mezi Východem a Západem v rámci obou německých seriálů poskytují rozličné pohledy na to, jak jsou zobrazovány aspekty tehdejších životních podmínek a společných prostor, a nabízejí divákům reflexi složitosti a mnohostranné povahy ostalgie spojené s érou socialismu. Špionážní drama *Deutschland 83* vyobrazuje hraniční přechod jako prostor, kde dochází k neférovému zacházení, mnohdy až šikaně ze strany stranických úředníků. „*Marxe si vezměte, třeba se ještě něco přiučíte, Shakespeare tady zůstane*“ (*Deutschland 83*, Quantum Jump, 00:03:00).

Přítomnost hranic mezi Východem a Západem byla nejen geografického charakteru a politického charakteru, vytvářela také emoční bariéry. „*Ty ses zamilovala!*“ „*[...] beznadějně, žije na druhé straně*“ (*Ku'damm 56, It's Alright*, 00:05:35). Použití slova „beznadějně“ v tomto kontextu poukazuje na strasti partnerských vztahů, do kterých se promítly jak fyzické, tak ideologické bariéry v době studené války. V dialogu mezi sestrami Monikou a Evou Schöllackovými sledujeme prolínání malých a velkých dějin, neboť scény, které zobrazují lásku mezi Evou a mužem z Východu reflektují společenský dopad rozděleného státu, kdy do osobních vztahových vazeb zasahují politické a geografické okolnosti. Seriál tímto způsobem pracuje s emocemi jako s aspektem, který byl na obou stranách stejně citlivý a intenzivní.

Dětská a mladistvá perspektiva

Velmi často se opakujícím prostředkem, který je filmovými režiséry v ostalgické produkci používán jsou obrazy dětství a dospívání, nebo alespoň minimálně obrazy z dob „mladšího já“. Režiséři a scénáristé seriálu *Vyprávěj* například již od prvního dílu s názvem *Od začátku*, který se odehrává v roce 1964, používají krátké prostřihy, které danou scénu rozostří a tentýž moment je přenesen přibližně o 20 let zpět. Tyto obrazy fungují jako narativní prostředek, pomocí kterého je divákem vnímán celý filmový časoprostor. Volba této optiky je logická, dětství a mládí je ze všech životních etap nejsilněji nostalgicky zabarvené, a tak představuje pro ostalgicky laděné vyprávění ideální nástroj pro požadovanou naraci. Dětský, popř. teenagerský pohled ponechává scénáristům větší prostor pro vykreslení příběhu, „*umožňuje jim aplikovat hodnotovou nevyhraněnost a smířlivost*“ [...], *dítě ani adolescent nemusí vynášet kritické soudy, nemusí situaci kolem sebe plně chápat ani ji hlouběji analyzovat.*“ (Činátlová, 2011, s.70).

Použití dětského vyprávěče je velmi efektivní právě v seriálu *Vyprávěj*, děj je po celou dobu vyprávěn Honzou Dvořákem, který v době první epizody *Od začátku* není ještě ani na

světě, divákům předkládané scény jsou tak v případě prvních dílů vzpomínky, které se vypravěč dozvěděl od své rodiny a příbuzných. Názorným příkladem, kdy dítě nemusí plně chápat danou situaci, jít v její analýze do potřebné hloubky a kdy dětská perspektiva umožňuje redukovat rozporuplnosti socialismu je scéna, kdy přibližně dvanáctiletá Zuzana, sestra vypravěče, má za úkol namalovat do školy „největšího člověka na světě“, kterým dle „soudružek učitelek“ byl „soudruh Lenin“. V novinách, které slouží dívce jako předloha je na obrázku Lenina uměle upravená nadměrně vysoká postava umístěna vedle výškou „standardního“ člověka, na Zuzky otázku „*proč má tak velkou hlavu?*“ odpovídá babička Běta „*protože toho hodně vymyslel*“ a „*proč má tak velké ruce?*“ „*protože toho hodně vykonal*“ (Vyprávěj, Je to ten pravý?, 00:16:56 – 00:17:30). Dítě se s odpovědí spokojí a následný soud scény a vyobrazeného dialogu je ponechán na divákovi.

Že se komunistická propaganda velmi často zaměřovala na děti a staré lidi jakožto ty nejzranitelnější, je velmi výrazné i ve čtvrté epizodě *1. Máj*. Ve 37. minutě divák pozoruje scénu, ve které Zuzka smutně hledí směrem k ostatním dětem, které dostávají praporky určené k mávání v průvodu, následně poměrně radostně (avšak nezištně) zpívá v přímém vysílání budovatelskou píseň. Děti se vždy chtějí bavit a být součástí celku společně se svými vrstevníky a není v jejich kompetenci odhadnout skutečné pozadí sověty zneužitých svátků, čehož jsme svědkem i v případě scény v deváté epizodě seriálu *Vyprávěj s názvem Ode mě to nemáte!*. Babi Bětě bylo doporučeno, aby se Zuzka zúčastnila školou organizovaného maškarního karnevalu, protože akci pořádá paní učitelka, která má na starosti „[...] *poradnu pro výběr vhodné střední školy, posudky a tak podobně*“ (Vyprávěj, Ode mě to nemáte!, 00:06:01 – 00:06:012). Dle slov babi Běty „[...] *rej masek v říjnu není nic jiného než kamuflovaná oslava velký říjnový revoluce*“, účast vnučce dovolit nechce, ta se ale brání slovy „*ale to je nespravedlivý, proč všichni pořád někam chodí a já nemůžu. Už teď se mi všichni smějí, že zase budu mít teplotu*“ (Vyprávěj, Ode mě to nemáte!, 00:16:31 – 00:17:14). Neochota babičky Běty dovolit své vnučce účast na karnevalu podtrhuje odpor vůči režimu vnucování ideologických témat i při zdánlivě nevinných školních akcích. Zuzky touha účastnit se karnevalu odráží univerzální touhu dětí účastnit se zábavných akcí a hlavně – být přijímán mezi svými vrstevníky. Zuzky strach z možného posměchu a ze skutečnosti, že by mohla přijít o zábavu přispívá k její touze účastnit se události bez ohledu na skutečný politický podtext.

Dětská perspektiva také může být jistou omluvou pro tvůrce ostalgicky laděných seriálů v momentě, kdy jsou ději vytýkány historické nepřesnosti. Když je děj vyprávěn z dětské či teenagerovské perspektivy, ustupuje historická přesnost na vedlejší kolej, neboť kouzlo

bezstarostných dětských časů tkví ve fokusu na odlišná témata, než je tomu u dospělých. Dětské vnímání má tendenci v seriálovém ději velké dějiny zkruslovat, neboť u dětí a dospívajících není příliš prostoru pro obavy týkající se politického prostředí. Ty nejzásadnější obavy mají co do činění především s jejich osobními malými dějinami.

5. Reflexe a srovnání

Každý televizní snímek zvolený pro tuto práci a následně analyzovaný je pro pochopení ostalgie klíčový. Seriál *Vyprávěj* je neuvěřitelně bohatý na prvky, které by se daly v rámci kontextu minulého režimu ještě hlouběji a detailněji rozebírat, neboť se jedná se o seriál natočený za účelem vzpomínání. Ostalgické prvky jsou v tomto seriálovém snímku přítomny v každé minutě. *Vyprávěj* je svým pojetím detailně propracovaným retrospektivním materiálem, který vykresluje minulý režim a všechny jeho každodenní aspekty s lehkostí, což je mu často vytýkáno. Dobro vždy vyhraje nad zlem, pravda vždy zvítězí a složité situace vyřeší náhoda ku prospěchu oblíbeného protagonisty. Pojetí seriálu je zaměřeno na rodinnou dynamiku a její zobrazení uprostřed významných historických událostí, kulturních svátků a obecně kontextu socialistické éry. Odráží složitost osobních životů ovlivněných společenskými tlaky, ideologickými rozdíly a generačními dopady. Nabízí jemné pochopení toho, jak se v tomto období soukromé boje protínaly s širšími sociálně-politickými prostředími. Z úhlu pohledu člověka, který se narodil v pozdních 90. letech a danou dobu nezažil, by se při sledování jen tohoto seriálu mohlo zdát, že minulá doba byla relativně idylická. Po shlédnutí všech seriálů, rozhovorech s přáteli a rodinnými příslušníky odlišných generací a přečtení knih z oblasti beletrie i memoárů docházím k závěru, že není jednoduché tehdejší dobu jednoznačně interpretovat. V žádném případě by se tehdejší režim neměl relativizovat, dnešní doba a samotné seriály k tomu mají sklony. Síla ostalgie se u jednotlivých lidí velmi liší – s odhledem na tehdejší kariérní postavení, vzdělání, rodinnou minulost apod. Novinářka a spisovatelka Eda Kriseová ve svém románu *Kočí životy* vykresluje jednu z hlavních hrdinek jako ženu, která se bojí vzpomínat. Nechce vzpomínat, protože vzpomínat se dle jejích slov nemá, „člověk má dost práce s každým současným okamžikem a nemá se vracet. [...] Pořád všechno posuzujeme, hodnotíme, rozdělujeme na dobré a špatné“ (Kriseová, 1997, s. 241).

Nina Špitálníková zase ve svém románu *Severka* pracuje s rovinou vzpomínání tak, že lidem „utápějí se ve vzpomínkách, se život stáhl do minulosti: studentská léta, svatba, jejich šťastné chvíle“ (Špitálníková, 2023, s. 91) a to jsou dle mého názoru narativy, které je potřeba oddělit: vzpomínání na veselé životní události od vzpomínek na samotný režim, ačkoliv jsou to

aspekty, které se prolínají a jsou zdánlivě neoddělitelné. Skutečnost, že se daného vzpomínajícího hezké mládí odehrávalo za minulého režimu z něj nedělá režim dobrý. Seriálová zpracování s ostalgickou tematikou minulý režim přibližují způsobem, aby bylo viditelné, že i přes život v nelehkých podmínkách nelze tvrdit, že by lidé žili nešťastně (Šebo, 2010, s. 307).

Ostalgie zobrazena v seriálech nesmí být brána jako přesná historiografie. Nostalgické vzpomínání na dobu minulou jsou vždy vzpomínky něčí paměti, které obsahují nepřesnosti, neboť paměť je ve své povaze plastická, a dělá si co chce. Nepřesnosti jsou způsobené „*jednak hlodem času a jednak tím, že [...]*“ člověk minulost vnímá „*ze svého přiděleného stanoviště [...] úplně po svém.*“ (Vodňanská, 2018, s. 11). *Vyprávěj* svým pozitivním narativem vzpomíná na minulý režim v dobrém, tehdejší socialistický režim představuje dobovou kulisu, do které jsou dosazeny veselé i smutné životní příhody velké rodiny Dvořákových. Ostalgie se tak ve *Vyprávěj* projevuje především detailním vyobrazením tehdejší všednodennosti, rodinnou dynamikou bohatou na malé dějiny posazenou do velkých dějin, jejichž významnost je umocněna dobovými retrospektivními prostrhíhy. Tím, s jakou lehkostí je minulý režim ve *Vyprávěj* vykreslen se jedná o typický ostalgický seriál se vším všudy. Velký důraz je kladen právě na předměty, které se velmi často stávají protagonisty dějové linky celé epizody a přesně potvrzují tvrzení Arjuna Appaduraie představené v první části této práce: že předměty často nehrají jen v životě lidí pasivní roli, ale aktivně se účastní sociálních vztahů, kulturních praktik a systémů významu v návaznosti na specifické sociální a kulturní prostředí. Domácí spotřebiče jako například pračka, v 60. letech minulého století nedostatkové zboží, na kterou čeká hlavní hrdina Karel Dvořák frontu celou jednu epizodu, hromadné sdělovací prostředky jako televizor, pro který neváhá maminka Dvořáková jet v nekomfortní společnosti z Pardubic do Kolína a která je předmětem několika hádek mezi ní a manželem. Džíny, které Zuzce přiveze strýc Mikuláš ze zahraničí jsou ukázkou slov Jana Asmanna, jak si lidé do předmětů ukládají různé představy, pocity a vzpomínky, které věci umí následně i po mnoha letech přivést zpět do živé paměti.

Ve druhém českém seriálu *Svět pod hlavou* se minulý režim projevuje především psychologií hlavních i vedlejších postav. Kriminální drama odehrávající se ve smyšleném městě na severu Čech představuje divákům pohled na minulý režim z druhé strany: ze pohledu autoritativního a přísného příslušníka Státní národní bezpečnosti, kterému sice nechybí jistý smysl pro humor, ale jedná se postavu se spíše negativními vlastnostmi. Detektivní linka se prolíná s rodinnou minulostí protagonisty Filipa Marvana, i přes zaměření se především na

pracovní prostředí má divák možnost nahlédnout do domácnosti hlavního hrdiny, když byl ještě dítě. Zde se lze velmi dobře ztotožnit se slovy Maurice Halbwachse, podle kterého předměty kolem nás tvoří specifickou „nehybnou společnost“. Hlavní hrdina se neobjasněnou časovou smyčkou ocitá v minulosti, v režimu svého dětství, a právě domov, který se v jeho vzpomínkách občas retrospektivně objevuje pro něj představuje důvěrný smysl, ve kterém se poměrně snadno zorientuje i přes prvotní chaos a nepochopení, jak a proč se v minulosti vlastně ocitl. Předměty, které v domácnosti i kolem sebe potkává mu dodávají uklidňující dojem kontinuity, ač on sám už není součástí dané sociální skupiny, přesně jak se vztahem k předmětům a sociálnímu prostředí zabývá Halbwachs. Filip Marvan ve své podstatě není osobou žijící v době komunismu, ač se zde časovou smyčkou z budoucnosti ocitá, pomocí dříve známých předmětů (prolézačky na dětském hřišti panelového sídliště, auta Veřejné bezpečnosti, obsah lednice ve starém domově: přibináček, gothajský salám, Májka) má však možnost navázat rychleji kontakt s konkrétní skupinou, se kterou se dříve identifikoval. V předmětech, které dřív patřily k jeho každodennosti, nachází Filip Marvan své staré já, v minulosti najednou nachází úlevu před chaotickou současností (Kriseová, 1997, s. 326).

V případě německého seriálu *Ku'damm* je socialistický režim přítomen velmi málo, až se téměř může zdát, jako kdyby v případě seriálových protagonistů [...] *běh velkých dějin neměl na osobní životy pražádný vliv*“ (Ernaux, 2022, s. 106). Hlavní děj se odehrává na západní straně rozděleného Berlína, odkud hlavní hrdinové vnímají druhou stranu města spíše jako problémovou: „*Jste z Východního Berlína?*“ „*Ano*“ „*Jo, právě, až se zavřou hranice, pro vždy se to vyřeší*“ (Ku'damm 59, Der Skandal, 00:35:55). Dějová linka se dle citovaného dialogu odehrává v době, kdy byla situace ohledně studené války uvolněnější a hlavní hrdinové poměrně často a snadno překračují z jedné strany na druhou. Východní strana je v tomto seriálu vyobrazena jako prostor, který skýtá bezpečí osobám, kterým bylo ublíženo v minulosti, a také lidem, kteří se na Západě necítí svobodně. Děj je zaměřen především na vztahy a malé dějiny jednotlivých hlavních hrdinů, seriál poukazuje na skutečnost, že jak láska a její intenzita, tak přátelství a jeho důležitost, byla i v době studené války na obou stranách stejná. Lidé žijící na východní straně železné opony sice nemohli „*cestovat, chodit do kostela, říkat nahlas svoje názory, [...] kupovat kvalitní zboží, to však neznamená, že [...] žili nešťastně.*“ (Šebo, 2010, s. 306).

S podobným motivem pracuje i druhý německý *Deutschland 83*. Děj je posazen do 80. let minulého století a hlavní hrdina Martin je ze dne na den přinucen opustit svůj dosavadní život ve Východním Německu a stává se z něj agent v západoněmecké armádě. Tím že se

Martin Rauch, hlavní hrdina, má stát agentem vyslaným do západoněmeckého Bundeswehru a musí projít náležitým výcvikem, aby byl naprosto důvěryhodným, je snadné zaznamenat rozdíly v chování, smýšlení a životním stylem obou stran železné opony.

5.1. *Návrhy k dalšímu výzkumu*

Analytická část práce by se dala pojmout i mnoha dalšími způsoby, zajímavé by jistě bylo rozšíření např. o výpovědi pamětníků za pomoci hloubkových rozhovorů. Vzhledem k tomu, že se jedná o téma, které by bylo jednotlivými vypovídajícími silně subjektivně zabarvené, bylo by zajímavé pozorovat, jak se proměňuje dynamika jednotlivých výpovědí vzhledem k věku dotázaných a jejich osobním zkušenostem a prožitkům z dané doby. Jinak by jistě vzpomínal jedinec, který prožil v době komunismu hezké dětství či veselé rané mládí versus osoba, které režim jakýmkoliv negativním způsobem „něco vzal“ – svobodu, rodinu, domov, ideály, pracovní a jiné možnosti. Komu bylo za minulého režimu nepohodlně nebude se pravděpodobně dobrovolně do minulosti vracet, neboť pro něj může každý současný okamžik představovat oprostění se od minulosti, která může být bolestivá.

Zajímavé by taktéž bylo hloubkovými rozhovory více rozvést mezigenerační perspektivu, která je v práci zaznamenána v jedné ze subkategorií v návaznosti na věk seriálových vypravěčů. Taková práce by se mohla věnovat mezigeneračnímu přenosu vzpomínek, tedy způsobu, jakým starší generace předává své vzpomínky, zkušenosti a vyprávění související s životem za komunismu mladším generacím. Dynamika perspektiv by se bez pochyb lišila nejenom podle osobních zkušeností, ale i příběhů, které se dědí v rámci rodin a komunit, nebo například míře nostalgie po dobách socialismu na základě zpochybňování či reinterpretace vyprávění starších generací či vrstevníků z jiného sociálního prostředí.

Vyjdu-li z teoretické části této práce zabývající se povahou věcí, upřímně by mě zajímalo, do jaké míry je vztah k předmětům definován a vtištěn do povah lidí generační genetikou – zda existuje nějaký širěji použitelný a opakující se vzorec mezi generacemi, jejichž dětství či mládí bylo na množství hmotných statků skoupé a těmi, kteří se narodili do naprosté materiální dostupnosti, až nadbytku? Mohou být ti, kteří v době komunismu zažili nedostatek materiálněji orientovanější než jedinci, kteří toto specifikum minulého režimu nezažili?

V případě zachování totožného charakteru práce, tedy zaměření se na televizní zpracování, nabízí české prostředí mnoho dalších snímků, které lze svým dobovým zasazením

a dějem řadit k seriálům ostalgickým. Jedná se například o pětidílný retro seriál z produkce České televize *Volha*, který byl odvysílán v dubnu 2024 nebo šestidílnou sérii *Bez Vědomí* z roku 2019 z produkce HBO. Seriál *Vyprávěj* je tak bohatý na epizody a v nich zpracované události, že by jistě představoval dostatečný materiál pro někoho, kdo by se podobná témata rozhodl zpracovávat jen u jednoho seriálu.

Práce by také mohla sloužit jako podklad pro ucelenou publikaci věnující se ostalгии v návaznosti na kolektivní paměti či kulturu vzpomínání, která v českém vydání spíše neexistuje, kromě několika málo spíše krátkých textů uvedených v kritickém zhodnocení literatury.

Závěr

Problematika ostalgického vzpomínání tkví v rozporuplnosti a četnosti způsobů výkladu – na jedné straně stojí reálné historické události, které odborníci vysvětlují fakty vyvozenými z dějin, na druhé straně stojí sociální skupina, která do těch samých dějin vkládá obraz sebe samých, svůj vlastní narativ a své vzpomínky, které jsou však často velmi abstraktní, závislé na vztahu onoho jedince ke své vlastní identitě a vlastním vzpomínkám. Mezi rozličnými podobami ostalgie je přítomno jisté napětí, které potvrzuje onen rozličný rozměr vzpomínání.

Mnohvrstevnaté pojetí ostalgického vzpomínání se odráží i v jednotlivých seriálových snímcích. Každý seriál analyzovaný v praktické části této práce pracuje s ostalgickými prvky odlišně. Tyto kontrastní důrazy ve všech čtyřech sériích odrážejí různé přístupy k vyprávění a tematické priority. *Vyprávěj* upřednostňuje niterní rozebírání rodinné dynamiky a jako ústřední aspekt svého vyprávění zobrazuje složitosti a nuance rodinných vztahů a každodenního prožívání. *Svět pod hlavou* zobrazuje nestálost a nepředvídatelnost pracovního prostředí, v životě postav dominují pracovní výzvy. Při řešení případů však hraje roli rodinná minulost a ostalgický rozměr je umocněn retrospektivními vzpomínkami na dětství – zásadním prvkem ostalgie. Tento kontrast nabízí divákům pohled na to, jak může pracovní a rodinné prostředí utvářet a ovlivňovat vyprávění a zkušenosti postav ztvárněných v každé sérii. V obou českých seriálech je detailním a propracovaným způsobem vyobrazeno prostředí minulého režimu, od domácností, přes dobové odívání, po veřejný prostor.

Způsob, jakým seriály pracují s dobovými reáliemi a odkazují na minulost, se může v případě *Vyprávěj* divák obohatit o historicko-sociální kontext, o kterém nemusel mít před sledováním takový přehled – mimo jiné také s pomocí reálných dobových prostřihů. Filmové a televizní snímky mají dosah k milionovému publiku, avšak neměl by být opomínán faktor emoční rezonance, se kterým dějoví tvůrci pracují. Emocemi je sdělovaný obsah ztraktivněn, a ne vždy odpovídá realitě ve smyslu toho, že scénáristům jde také o jistý spektakl, o sledovanost, o to, aby se jejich zpracování příběhu udrželo co nejdéle v lidské paměti a aby se šířilo dál. Televizní zpracování historického tématu je bezpochyby efektivním nástrojem, jak udržovat minulost v povědomí, slouží tedy jako velmi dobré médium kolektivní paměti i kultury vzpomínání. Dle slov Aleidy Assmann hrají v dnešní době média hlavní roli při utváření kulturní paměti a na ní založené kolektivní identity. Film velmi dobře slouží jako paměťové médium pro kulturu vzpomínání, protože působí na širokou veřejnost a funguje efektivním

způsobem jako prostředník mezi minulostí, přítomností a budoucností. Natočené filmové snímky či televizní seriály představují pro současného diváka témata minulosti a zároveň jsou dostupné i pro budoucí generace.

Komunikované obrazy odkazující na minulé období prostřednictvím televizních obrazovek vyvolávají v lidech pocity nostalgie, strukturují vzpomínky a vyvolávají v lidech silné emoce – ať už negativní či pozitivní. Mnohdy historické pozadí u ostalgicky laděných seriálů slouží spíše jako kulisa k dokreslení vztahů mezi hlavními hrdiny, které hrají prim: jako je tomu například u německého seriálu *Ku'damm*.

Pomocí metody zakotvené teorie bylo sledováním čtveřice analyzovaných seriálů a následným sbíráním dat a jejich seskupováním nalezeno a pojmenováno celkem pět kategorií, skrze které se socialistický režim ve vybraných snímcích projevuje: nezbytnosti všedního dne, kultura a zábava, rytmus každodenního života, politické a ideologické vyobrazení a nostalgie jako narativní prostředek. Každá z kategorií čítá v průměru 3-4 další subkategorie. I přes nalezené společné prvky lze říci, že socialistický režim je v každém analyzovaném seriálu zpracován odlišně.

Německému seriálu *Ku'damm* poskytlo zasazení děje do období studené války kulisu, kde se osobní životy jen tak mimochodem protínají s širšími společenskými změnami. Ukazuje sice, jak se osobní radosti, smutky a spory promítají do kontextu společensko-politického prostředí, tato rovina však není podrobně rozebírána – oproti každodenním vztahovým radostem a bojům, kterým je v rámci děje dopřán maximální prostor. Z mého úhlu pohledu zůstává potenciál rozděleného Berlína hlouběji nevyužit, neboť *Ku'damm* pracuje se vztahovou problematikou tak silně, že jsou témata vztahující se k velkým dějinám výrazně zredukována a děj by se tak dal potenciálně zasadit do kontextu jiné země či období. Oproti tomu *Deutschland 83* ukázkově pracuje s oběma stranami rozděleného Německa na maximum. Humorně poukazuje na rozdíly tykající se jazykové stránky tehdejšího obyvatelstva, rozdíly mezi tržním kapitalismem a centrálně plánovaným hospodářstvím jsou znázorněny z úhlu pohledu obyčejného člověka, nikoliv z vyšších stranických pozic. Zkušenost hlavní postavy s oběma stranami rozděleného Německa poukazuje na skutečnost, že život na Západě není bezstarostným rájem kapitalistického konzumu, ale ani tím nebezpečným a zkaženým prostorem, jak jej vykresluje socialistická propaganda.

Ostalgie se v televizních seriálech projevuje prostřednictvím aspektů jako jsou malé rodinné a velké politické dějiny, jazykové prvky či nostalgie po konkrétním prostoru, se kterým

se lze ztotožnit již jen zpětně. Velkou část (hlavně v českých seriálech) zabírají všudypřítomné prvky socialistické ideologie, vyobrazené pomocí předmětů a psychologii postav. České seriály jsou bohaté na československé socialistické fenomény jako je chataření či chalupaření, stání ve frontách, uplácení a shánění se po nedostatkovém zboží. V návaznosti na předměty bezpochyby stojí v první řadě hromadné sdělovací prostředky, které v některých epizodách s nadsázkou řečeno přebírají pozici hlavních hrdinů. Televizory a rozhlasové přijímače se dostávají výrazně do popředí, je jim dopřán dostatečně dlouhý kamerový záběr a ve většině takových záběrů dialogy v pozadí utichají, aby byl dostatečně podtržen tehdejší význam daného předmětu.

Český seriál *Vyprávěj* je bezpochyby nejobsáhlejším materiálem, na kterém se prvky ostalgie dají zkoumat. Není se čemu divit, neboť seriál byl za tímto vzpomínkovým účelem natočen, i velká část použitých rekvizit a kulis je opravdu dobových. *Vyprávěj* nejvíce odpovídá ostalgickému charakteru i tím, že děj se i přes negativní prvky nese převážně na pozitivní vlně. Druhý český seriál *Svět pod hlavou* je posazen do pozdějších 80. let minulého století a mnohem více pracuje s psychologií postav. *Svět pod hlavou* svým kriminálně-detektivním žánrem vyzdvihuje temnější aspekty doby, proto představují spolu s *Vyprávěj* pro tuto analytickou část této práce nesmírně bohatý kontrast.

Ostalgie v obou českých seriálech zásadním způsobem pracuje s pamětí a povahou předmětů. Předměty jsou pro vzpomínání klíčové, hrají svou roli jak ve vyvolávání již zapadlých vzpomínek, tak v každodenní nostalgii – v prvním případě člověku umožní se rozpomenout, v druhém umožní mít danému vzpomínající svou minulost neustále při sobě. Zde je dle mého názoru pro správné pochopení důležité pracovat s pojmem generace a mezigeneračním přenosem vzpomínek. Předměty z dob socialismu jsou naprosto unikátní svou jedinečnou charakteristikou: byly těžko dostupné a když už dostupné byly, byly vesměs velmi unifikované, nebo si alespoň hodně podobné. O to větší hodnotu nostalgický předmět má, je-li něčím raritním – např. tolik zmiňované džínové kalhoty. Nedostatek a nedostupnost bezpochyby prohloubila citovou vazbu k hmotným statkům. Předmětům z dob socialismu dodává nostalgickou rovinu i fakt, že se pro vzpomínající často jedná o předměty z jejich dětství, mládí, nebo jinak pozitivně zbarveného období. Dochází-li v dnešní době k přenosu vzpomínek, potřebuje mladá generace pochopit, že právě naprosto odlišný režim a v něm panující podmínky jsou důvodem, proč některým předmětům dávají vzpomínající takovou váhu. Na druhé straně by mělo být generací, která socialismus zažila, bráno v potaz, že dnešní mladá generace se narodila do zcela jiného společenského a ekonomického systému, kdy je

hmotných statků nadbytek. Dnešní spotřebitelská hodnota a významnost předmětů a obecně hmotných statků se od doby socialismu bezpochyby proměnila.

Předávání vzpomínek na minulý režim z generace na generaci je nezbytným procesem, který je součástí kultury vzpomínání a kolektivní paměti. Vzhledem k tolika rozličným úhlům pohledů, s kterými pracují ať už televizní režiséři, scénáristé mluvící k velkému množství diváků či rodinní příslušníci, vyprávějící vzpomínky svým potomkům, dochází k nechtěným a nežádoucím modifikacím vzpomínek, které mnohdy nemusí vůbec reflektovat tehdejší realitu. Verze vyprávěcího se postupem času stává jen předlohou ke skutečné události a člověk přestává rozeznávat mezi příběhem vyprávěcího a původním stavem věci. I přes to, že je výklad minulosti ovlivněn plasticitou lidské paměti náchylné k nezáměrným vynechávkám, jsou v tomto kolektivním prostoru témata, na která je potřeba dokola upozorňovat, aby nedošlo k jejich znevážení, potažmo zapomnění v důsledku toho, jak ubývá reálných pamětníků.

Svémi zjištěními docházím k závěru, že v případě ostalgického vzpomínání je potřeba oddělit vzpomínky na veselé životní události od vzpomínek na samotný režim. Ač se jedná o prolínající se aspekty, skutečnost že se daného vzpomínajícího hezké mládí odehrávalo v dobách autoritářského režimu z něj nedělá režim dobrý. Stejně tak je potřeba oddělit produktovou nostalgii, tedy oblibu znovuožívání tehdejších značek a produktů, od nostalgie po samotném režimu. Některé značky a produkty, které vzešly z dob komunismu a nyní se těší vlastní revitalizaci, mohou být pochopitelně považovány za dobré (kdo by neměl rád Kofolu nebo žvýkačky Pedro?), nicméně autoritářský režim, postavený na útlaku, neustálém sledování svých občanů a časté následné šikaně či vydírání nemůže být ze své podstaty kladně hodnocen.

Summary

The *Wonderful times* series is conceived as a detailed retrospective material that portrays the past regime and all its everyday aspects with lightness, which is often criticized. The concept of this series is focused on family dynamics and its depiction in the midst of significant historical events, cultural moments and the general context of the socialist era. Objects often become the protagonists of entire episodes and play a vital role in the context of the entire series. In the Czech series *World under Head*, the past regime manifests itself mainly through the psychology of the main and secondary characters. Through an unexplained time loop, the protagonist finds himself in the past, and it is precisely the objects from his childhood that help him orientate in the suddenly changed time and space.

In the case of the German series *Ku'damm*, the socialist regime is present marginally. The plot focuses on the relationships and small histories of the individual protagonists. The East side of Berlin is shown as a retreat for characters dealing with family conflicts, providing a safe haven for those navigating personal relationships. The main essence of the historical past remains unused. The German series *Deutschland 83* works with both sides of divided Germany in its plot and, due to the nature of its plot, aptly draws attention to the differences in behavior and lifestyle on both sides of the Iron Curtain.

In all of the studied TV series, ostalgia is manifested mostly through these central categories, which were obtained by the method of grounded theory: everyday essentials, culture and entertainment, the rhythm of everyday life, political and ideological imagery, nostalgia as a narrative method. Using the selected methodology, five categories were created, each with approximately 3-4 subcategories. These are the elements of ostalgia that can be found in each of the series, although each analyzed series works with ostalgie elements differently, reflecting the multi-layered nature of this phenomenon. These contrasting emphases across the four series reflect different narrative approaches and thematic priorities.

Použité zdroje a literatura

Knižní zdroje

APPADURAI, Arjun, 1988. *The social life of things: commodities in cultural perspective* / edited by Arjun Appadurai. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 0-521-35726-8.

ASSMANN, Aleida, 2003. *Erinnerungsräume Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H.Beck. ISBN 3-406-50961-4.

ASSMANN, Aleida, 2006. *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C.H. Beck. ISBN 3-406-54962-4.

ASSMANN, Aleida, 2016. *Formen des Vergessens*. Zweite Auflage. Göttingen: Wallstein. ISBN 978-3-8353-1856-4.

ASSMANN, Jan, 2001. *Kultura a paměť: písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*. Praha: Prostor. ISBN 80-7260-051-6.

BUKOWSKI, Michal, 2001. *Rethinking transformation: an anthropological perspective on post-socialism*. Poznań: Humaniora. ISBN 83-7112-011-7.

GJURIČOVÁ, Adéla a Michal KOPEČEK, 2008. *Kapitoly z dějin české demokracie po roce 1989*. Praha; Litomyšl: Paseka. ISBN 978-80-7185-876-8.

HALBWACHS, Maurice, 2009. *Kolektivní paměť*. Praha: Sociologické nakladatelství. ISBN 987-80-7419-016-2.

HLAVÁČKOVÁ, Konstantina, 2016. *Móda za železnou oponou*. Praha: Grada. ISBN 978-80-247-5833-6.

HOLZER, Michaela, 2011. *Die deutsch-deutsche Problematik im Spielfilm: eine Analyse der Komik der Filme Sonnenallee und Good-bye, Lenin*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller. ISBN 978-38-3647-749-9.

KABÁT, Jindřich, 2011. *Psychologie komunismu*. Praha: Práh. ISBN 978-80-7252-347-4.

KUNŠTÁT, Daniel a Ladislav MRKLAS, 2009. *Historická reflexe minulosti, aneb, "Ostalgie" v Německu a Česku*. Praha: CEVRO Institut. ISBN 978-80-87125-09-0.

GERHARD JENS, Lüdecker, 2012. *Kollektive Erinnerung und nationale Identität: Nationalsozialismus, DDR und Wiedervereinigung im deutschen Spielfilm nach 1989*. München: Ed. Text + Kritik. ISBN 978-3-86916-180-8.

MÄRZ, Peter a Hans-Joachim VEEN, 2006. *Woran erinnern?: der Kommunismus in der deutschen Erinnerungskultur*. Köln: Böhlau. ISBN 3-412-37405-9.

MAYER, Françoise, 2009. *Češi a jejich komunismus: paměť a politická identita*. Praha: Argo. ISBN 978-80-257-0151-5.

MÜLLER, Karel B., Luděk FRÁNĚ, Kamil FLEISSNER a Daniel KNÝ, 2021. *Aktivní hranice v Evropě: identita a kolektivní paměť v přeshraničním prostoru*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta. ISBN 978-80-7671-024-5.

STRAUSS, Anselm a Juliet CORBINOVÁ, 1999. *Základy kvalitativního výzkumu: postupy a techniky metody zakotvené teorie*. Brno: Albert. ISBN 80-85834-60-X.

SVOBODA, Michal a Lukáš LENK, 2008. *Anthropology of/in the post-socialist world*. Voznice: Leda. ISBN 978-80-7335-120-5.

ŠKRÁBEK, Josef, 2008. *Slovem proti srsti*. Praha: Vyšehrad. ISBN 978-80-7021-916-4.

ŠVAŘÍČEK, Roman, 2014. *Kvalitativní výzkum v pedagogických vědách*. Praha: Prostor. ISBN 978-80-262-0644-6.

WELZER, Harald, Sabine MOLLEROVÁ a Karoline TSCHUGGNALLOVÁ, 2010. *"Můj děda nebyl nácek": nacismus a holocaust v rodinné paměti*. Praha: Argo. ISBN 978-80-257-0228-4.

Elektronické knihy a akademické články

ASSMANN, Aleida a Linda SHORTT, 2012. *Memory And Political Change* [online]. London: Palgrave Macmillan [cit. 2023-09-07]. ISBN 978-0-230-23851-0. Dostupné z: doi:<https://doi.org/10.1177/0961463X13507947>

BARASH, Jeffrey Andrew, 2018. PHILOSOPHICAL REFLECTIONS ON THE WAYS OF MEMORY AND HISTORY: Collective Memory and the Historical Past. *History and Theory* [online]. 57(2), 292-305 [cit. 2023-08-17]. Dostupné z: doi:<https://www.jstor.org/stable/26650764>

- BEN-AMOS, Dan a Liliane WEISSBERG, 1999. Cultural Memory and the Construction of Identity [online]. Wayne State University Press [cit. 2023-09-17]. ISBN 9780814327531. Dostupné z: [doi:https://books.google.cz/books?id=14aeIykvkJ0C&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.cz/books?id=14aeIykvkJ0C&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false)
- BERDAHL, Daphne, 2010. '(N)Ostalgie' for the present: Memory, longing, and East German things. *Ethnos* [online]. Minneapolis: University of Minnesota, **64**(2), 192-211 [cit. 2023-09-18]. Dostupné z: [doi:10.1080/00141844.1999.9981598](https://doi.org/10.1080/00141844.1999.9981598)
- BLUM, Martin, 2000. Remaking the East German Past: Ostalgie, Identity, and Material Culture. *The Journal of Popular Culture* [online]. 3 (XXXIV), 229–253. [cit. 2023-08-14]. Dostupné z: https://www.academia.edu/2562712/Remaking_the_East_German_Past_Ostalgie_Identity_and_Material_Culture
- BOYLE, Dominic, 2006. Ostalgie and the Politics of the Future in Eastern Germany. *Public Culture* [online]. 18(2), 361-381 [cit. 2023-08-17]. Dostupné z: [doi:10.1215/08992363-2006-008](https://doi.org/10.1215/08992363-2006-008)
- BRUNK, Katja H., Benjamin HARTMANN a Markus GIESLER, 2017. Creating a Consumable Past: How Memory Making Shapes Marketization. *Journal of Consumer Research* [online]. 2017, (44), 1-16 [cit. 2023-06-22]. Dostupné z: [doi:10.1093/jcr/ucx100](https://doi.org/10.1093/jcr/ucx100)
- FIGUEROA, Silvana K., 2008. The Grounded Theory and the Analysis of Audio-Visual Texts. *Int. J. Social Research Methodology* [online]. 11(1), 1-12 [cit. 2023-09-20]. Dostupné z: [doi:https://doi.org/10.1080/13645570701605897](https://doi.org/10.1080/13645570701605897)
- Martin, V. B., Scott, C., Brennen, B., & Durham, M. G. (2018). What Is Grounded Theory Good For? *Journalism & Mass Communication Quarterly*, 95(1), 11–12. <https://doi.org/10.1177/1077699018759676>
- TERDIMAN, Richard, 1993. *Present Past: Modernity and the Memory Crisis* [online]. Cornell University Press [cit. 2023-09-26]. ISBN 978-1-5017-1760-4. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctv1nhqp2.13>
- TRIGG, Dylan, 2012. *The Memory of Place: a Phenomenology of the Uncanny* [online]. Athens, OH: Ohio University Press [cit. 2023-08-17]. ISBN 978-0821420393. Dostupné z: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/natl-ebooks/detail.action?docID=1773381>.

ŠUBERT, Jiří, 2011. Kolektivní paměť: Na okraj jedné legendy. *Sociologický časopis/Czech Sociological Review* [online]. 47(2), 395-406 [cit. 2023-08-22]. Dostupné z: <https://esreview.soc.cas.cz/pdfs/csr/2011/02/09.pdf>

ŠUBERT, Jiří a Štěpánka PFEIFEROVÁ, 2017. Kolektivní paměť jako předmět historicko-sociologického bádání. *Historická sociologie* [online]. 2(1), 9-29 [cit. 2023-08-28]. Dostupné z: [doi:https://doi.org/10.14712/23363525.2017.62](https://doi.org/10.14712/23363525.2017.62)

Internetové zdroje

ADAMUS, Jakub a Jakub HOŠEK, 2020. ARTCHIV: OSTALGIE A WESTALGIE. PŘÍJEMNÉ VZPOMÍNÁNÍ I NEBEZPEČNÁ RELATIVIZACE MINULOSTI. *Česká televize Program ČT Art* [online]. Praha: ČT Art [cit. 2023-08-12]. Dostupné z: <https://art.ceskatelevize.cz/inside/art-chiv-ostalgie-a-westalgie-prijemne-vzpominani-i-nebezpecna-relativizace-minulosti-r88Ze-r88Ze>

CHLEBEK, Filip, 2021. Na Netflixu přistál první český seriál Svět pod hlavou. Může otevřít nové příležitosti pro domácí tvorbu, říká producent. *CzechCrunch* [online]. [cit. 2023-12-01]. Dostupné z: <https://cc.cz/na-netflixu-pristal-prvni-cesky-serial-svet-pod-hlavou-muze-otevrit-nove-prilezitosti-pro-domaci-tvorbu-rikaji-tvurci/>

HORÁČKOVÁ, Jana, 2017. Národ oblečený do krepilonu, dederonu a komunismu aneb "Móda za železnou oponou." In: *Czech Design* [online]. [cit. 2023-10-29]. Dostupné z: <https://www.czechdesign.cz/temata-a-rubriky/narod-obleceny-do-krepilonu-dederonu-a-kunismu-aneb-moda-za-zeleznou-oponou>

HORNOVÁ, Karolína, 2016. Světlo, které prochází zdí: Luxfery se vracejí, hanlivý nádech socialistického materiálu je pryč. *Aktuálně.cz* [online]. [cit. 2023-12-08]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/bydleni/luxfery-se-opet-vraceji/r~43ecce70b17911e6b026002590604f2e/>

LUCOVÁ, Marie, 2019. Socialistické domácnosti v Praze: nemravné žehličky i jízda na tančící pračce. *Pražský deník* [online]. [cit. 2023-11-29]. Dostupné z: <https://prazsky.denik.cz/listopad-89-zivotni-styl/socialismus-domacnosti-remoska-zehlicka-pracka-tatramat-ikona-legenda.html>

MATÚŠKOVÁ, Štěpánka, 2011. Bojovnice proti tmě. *Respekt* [online]. [cit. 2023-12-08]. Dostupné z: <https://www.respekt.cz/tydenik/2011/18/bojovnice-proti-tme>

PETROV, Michal, 2021. Slavné československé nealko nápoje: Co jsme pili za socialismu. *100+1* [online]. [cit. 2023-11-28]. Dostupné z: <https://www.stoplusjednicka.cz/slavne-ceskoslovenske-nealko-napoje-zizen-v-dobach-socialismu>

RAMBOUSEK, Filip, 2018. Jen řekni Sokolov a ozve se ti píseň... První Festival politické písně proběhl před 45 lety. *Český rozhlas Plus* [online]. [cit. 2023-12-01]. Dostupné z: <https://plus.rozhlas.cz/jen-rekni-sokolov-a-ozve-se-ti-pisen-prvni-festival-politicke-pisne-probeh-pred-7162993>

SCHENK, Radek, 2017. S01E03 Mrtvý lidi. *Československá filmová databáze* [online]. [cit. 2023-12-01]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/431480-svet-pod-hlavou/476245-mrtvy-lidi/zajimavosti/>

ŠŤASTNÁ, Josef, 2021. Jak se hasila žízeň před rokem 1989. Žlutá limonáda, hry s šumákem a jazyk kyselý od Vitacitu. *Život v Česku* [online]. [cit. 2023-11-28]. Dostupné z: <https://zivotvcesku.cz/jak-se-hasila-zizen-pred-rokem-1989-zluta-limonada-hry-s-sumakem-a-jazyk-kysely-od-vitacitu/>

ZAMLYNOVÁ, Terezie, 2019. Tyhle květiny kralovaly v československých domácnostech. Opět se k nim vracíme. *InStory.cz* [online]. [cit. 2023-11-29]. Dostupné z: <https://styl.instory.cz/3529-tyhle-kvetiny-kralovaly-v-ceskoslovenskych-domacnostech-opet-se-k-nim-vracime.html>

Beletrie a memoáry

ERNAUX, Annie, 2022. *Roky*. Brno: Host. ISBN 978-80-275-1102-0.

KRISEOVÁ, Eda, 2023. *Kočičí životy*. 2. vydání. Praha: Práh. ISBN 978-80-7252-966-7.

ŠPITÁLNÍKOVÁ, Nina, 2023. *Severka*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny. ISBN 978-80-7422-935-0.

TORČÍK, Marek, 2023. *Rozložíš paměť*. Praha: Paseka. ISBN 978-80-7637-399-0.

VODŇANSKÁ, Jitka, 2018. *Voda, která hoří*. Praha: Torst. ISBN 978-80-7215-564-4.

Seznam příloh

- Obr. 1: **Zavařování okurek – aktivita pro celou rodinu**, *Vyprávěj – Můj velký den*, S01E15, 00:30:08, zdroj: iVysílání České televize
- Obr. 2: **Fronta před obchodem s domácími potřebami**, *Vyprávěj – Promoce*, S01E10 00:25:00, zdroj: iVysílání České televize
- Obr. 3: **„Jé pravý džiny, strejdo ty jsi úžasnej!“**, *Vyprávěj – Mikuláš chodí v létě*, S01E06 00:22:12, zdroj: iVysílání České televize
- Obr. 4: **Změna šatníku jako prostředek k formování nové identity**, *Deutschland 83 – Quantuum Jump*, S01E01 00:16:22, zdroj: Amazon Prime Video
- Obr. 5: **Kam se poděla uniformní šed’?**, *Vyprávěj – Mikuláš chodí v létě*, S01E06 00:37:45, zdroj: iVysílání České televize
- Obr. 6: **Sifonová láhev a kolorit kuchyně ze 60. let**, *Vyprávěj – Vánoce*, S01E16 00:14:03, zdroj: iVysílání České televize
- Obr. 7: **Kuchyně s běžnými spotřebiči tuzemské výroby, 70. – 80. léta**, *Národní muzeum v Praze, expozice Dějiny 20. století*, fotografie: K. Kočárková
- Obr. 8: **Idylka v obývacím pokoji**, *Vyprávěj – Velikonoce*, S01E14 00:13:41, zdroj: iVysílání České televize
- Obr. 9: **Ikoničný popelník Ditmar Urbach s lední medvědicí Norou**, *Vyprávěj – Velikonoce*, S01E14 00:38:09, zdroj: iVysílání České televize
- Obr. 10: **Luxfery povinně do každé budovy!**, *Vyprávěj – Bonboniéra*, S01E18 00:05:39, zdroj: iVysílání České televize
- Obr. 11: **Večery s novým televizorem Tesla 4211U „Lotos“ z let 1961-1964**, *Vyprávěj – Je to ten pravý?*, S01E02 00:39:11, zdroj: iVysílání České televize
- Obr. 12: **Rozhlasový přijímač Tesla v bytě Dvořákových**, *Vyprávěj – Velká očekávání*, S01E08 00:47:28, zdroj: iVysílání České televize
- Obr. 13: **Chalupaření – český specifický fenomén**, *Vyprávěj – Mikuláš chodí v létě*, S01E05 00:04:59, zdroj: iVysílání České televize

Obr. 14: **Tzv. sledovačka soudruhů SNB** (sledují seriál 30. případů majora Zemana), *Svět pod hlavou – Závadová mládež*, S01E05 00:10:53, zdroj: Netflix

Obr. 15: **Za mír a socialismus!**, *Vyprávěj – Můj velký den* (S01E15, 00:30:08), zdroj: iVysílání České televize

Obr. 16: **Červený karafiát – symbol socialismu**, *Svět pod hlavou – Mrtvý lidi*, S01E03 00:09:44, zdroj: Netflix

Obr. 17: **Noční hlídka Veřejné bezpečnosti**, *Svět pod hlavou – Závadová mládež*, S01E05 00:27:30, zdroj: Netflix

Obr. 18: **Tesla 426A „Tenor“ – zprostředkovatel informací o srpnové invazi**, *Vyprávěj – 21. srpen*, S01E07 00:23:05, zdroj: iVysílání České televize

Obr. 19: **„Začíná to účesama, končí to únosem letadla“**, *Svět pod hlavou – Závadová mládež*, S01E05 00:10:59, zdroj: Netflix

Obr. 20: **Kompaktní koupelna 70. – 80. léta**, *Národní muzeum v Praze, Dějiny 20. století*, fotografie K. Kočárková

SCHVÁLENO

5.10.23

Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK
Teze MAGISTERSKÉ diplomové práce

TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:

Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta:

Bc. Kateřina Kočárková BA

Razítko podatelny:

Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta:
2021

Fakultní e-mail diplomantky/diplomanta:

21818669@fsv.cuni.cz

Studijní program/forma studia:

Mediální studia – distanční forma

Univerzita Karlova	
Fakulta sociálních věd	
Došlo dne:	- 2 -08- 2023 -1-
Čj: 159	Příloh:
Přiděleno:	

Název práce v češtině:

Fenomén ostalgie a jeho projevy v českých a německých televizních seriálech

Název práce v angličtině:

The Ostalgic phenomenon and its manifestations in Czech and German television series

Předpokládaný termín dokončení (semestr, akademický rok – vzor: ZS 2022/2023)

(diplomovou práci je možné obhajovat nejdříve šest měsíců od schválení tezí)

LS 2024

Charakteristika tématu a jeho dosavadní zpracování (max. 1800 znaků):

Práce se věnuje kolektivní paměti s konkrétním zaměřením na fenomén ostalgie v prostředí českého a německého televizního seriálu. Teoretická část je opřena o tzv. paměť věcí, jednu ze čtyř oblastí vnější paměti, definovanou profesorem Janem Assmanem. Pomocí předmětů z dob socialismu si lidé zachovali alespoň část svého dřívějšího života a vzpomínky do těchto předmětů uložené je možné vyvolat i po několika letech. Konkrétně je ostalgické vzpomínání zkoumáno na dvou českých seriálech z produkce České televize – televizním seriálu Vyprávěj a Svět pod hlavou. Německá dvojice analyzovaných seriálů byla zvolena tak, aby tvořila přibližný ekvivalent českému výběru. K seriálu Vyprávěj byl zvolen německý televizní snímek Ku'damm 63, seriálu Svět pod hlavou se tematicky nejvíce přibližuje německý Deutschland 83. Analýza všech čtyř seriálů a jejich recepce je napojena na již zmíněnou a v teoretické části práce představenou teorii paměti věcí od Jana Assmanna, praktická část se za pomoci metody zakotvené teorie snaží zjistit, jakou konkrétní podobu na sebe ostalgie v těchto zvolených televizních seriálech bere.

Předpokládaný cíl práce, případně formulace problému, výzkumné otázky nebo hypotézy (max. 1800 znaků):

Teoretická část si mimo svůj deskriptivní charakter klade otázku, jakým způsobem (n)ostalgie odkazuje na koncept kolektivní paměti a kulturu vzpomínání. Aleida Assmann, německá profesorka literárních studií, se ve své publikaci *Der lange Schatten der Vergangenheit*, do češtiny přeložitelné jako *Dlouhé stíny minulosti*, zabývá pojmy jako sociální a kulturní paměť nebo paměťová a funkční paměť. Práce vysvětluje, jaký je v těchto termínech rozdíl a jak si stojí ve vztahu k ostalgii. Na druhé straně Jan Assmann, profesor a egyptolog, představuje v úvodu publikace *Kultura a paměť* čtyři oblasti vnější paměti: mimetická paměť, komunikativní paměť, kulturní paměť a paměť věcí. Z hlediska zvoleného tématu je pro práci nejrelevantnější právě poslední uvedený způsob vzpomínání – vzpomínání skrze předměty. Analýza všech čtyř seriálů a jejich recepce je na tuto teorii paměti věcí Jana Assmanna velmi úzce napojena. Jak je socialistický režim ve vybraných televizních seriálech vykreslen? Jaké jsou specifické projevy ostalgie ve vybraných českých a německých televizních seriálech a v jaké podobě se ostalgie ve snímčích projevuje? Dobové předměty jako kostýmy, nábytek, domácí spotřebiče, další produkty typické pro danou dobu a také činnosti a povolání jsou pro ostalgie klíčové, a právě tyto aspekty budou ve vybraných seriálech zvažovány a formou zakotvené teorie analyzovány.

Výzkumné otázky:

Jak je socialistický režim ve vybraných televizních seriálech vykreslen?

Jaké jsou specifické projevy ostalgie ve vybraných českých a německých televizních seriálech?

Liší se projevy ostalgie v jednotlivých snímcích? Pokud ano, jakým konkrétním způsobem?

Předpokládaná struktura práce (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu):

1. Úvod

2. Kolektivní paměť (charakteristika a seznámení se s klíčovými pojmy, vysvětlení jejich významu pro ostalgické vzpomínání)

- 2.1. Pojetí konceptu kultury vzpomínání
- 2.2. Fenomén ostalgie a jeho specifikace
 - 2.2.1. Kritika
 - 2.2.2. Ostalgie ve filmu a televizním vysílání
 - 2.2.3. Ostalgie jako marketingový nástroj
- 2.3. Čtyři dimenze vnější paměti
 - 2.3.1. Paměť věcí

3. Metodologie (výběr a představení metody, formulace výzkumných otázek, metodologický postup)

- 3.1. Technika analýzy a sběru dat
- 3.2. Výzkumné zdroje
- 3.3. Výzkumné otázky a cíle
- 3.4. Teoretická východiska

4. Fenomén ostalgie a jeho znázornění v televizním seriálu (analytická část, sběr dat pomocí zakotvené teorie, vyhodnocení dat, komparace)

- 4.1. Seriál Vyprávěj
- 4.2. Svět pod hlavou
- 4.3. Ku'damm 63
- 4.4. Deutschland 83
- 4.5. Komparace jednotlivých televizních seriálů

5. Závěr

Vymezení podkladového materiálu (např. titul periodika a analyzované období):

Podkladový materiál této práce zahrnuje čtyři, pro analýzu vybrané seriály – českou seriálovou dvojici Vyprávěj a Svět pod hlavou a německý Ku'damm 63 spolu s Deutschland 83. Celkem se bude jednat o 47 dílů, natočených v průběhu let 2009–2021. U českého seriálu Vyprávěj bude analyzována jeho první série obsahující celkem 26 dílů, jejichž děj se odehrává v podobných letech, jako německý Ku'damm 63.

Metody (techniky) zpracování materiálu:

Práce má charakter případové studie a využívá několika následujících metod. Teoretická část je deskriptivního charakteru, k praktické části je využita metoda zakotvené teorie, pomocí které jsou jednotlivé seriály analyzovány. V závěru práce bude následně využita komparativní analýza k vyhodnocení toho, jakým způsobem se formy ostalgie v jednotlivých seriálech liší.

Základní literatura (nejméně 5 nejdůležitějších titulů k tématu a metodě jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést stručnou anotaci na 2–5 řádků):

APPADURAI, A. The social life of things: commodities in cultural perspective. 1. Paperback Ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Publikace zkoumající sociální a kulturní dimenze předmětů a komodit a zpochybňuje konvenční chápání komodit jako výhradně ekonomických entit. Appadurai tvrdí, že předměty mají „společenský život“, který přesahuje jejich pouhou ekonomickou hodnotu. Komodity nejsou jen pasivní předměty

směny, ale aktivně se účastní sociálních vztahů, kulturních praktik a systémů významu.

ASSMANN, J. Kultura a paměť. 1. vyd. v čes. jazyce. Praha: Prostor, 2001.

Assmannova publikace představuje termíny jako kulturní identita, kulturní paměť, kulturní vzpomínky či kolektivní minulost. Kulturní paměť či vzpomínky jsou být uchovávány různými způsoby, které autor dále rozebírá symboly, rituály, vyprávěním, písmem atd. Jsou nezbytné pro zachování kulturní identity dané společnosti.

ASSMANN, A. Der lange Schatten der Vergangenheit. 1. vyd. Mnichov: C.H. Beck, 2006.

Kniha Aleidy Assmann je klíčová pro pochopení termínů vztahujících se k rekonstrukci kolektivní paměti. Autorka termíny jako sociální paměť, kulturní paměť či paměťová a funkční paměť jasně vymezuje a zasazuje do kontextu kultury vzpomínání.

HALBWACHS, M. Kolektivní paměť. 1. vyd. Praha: sociologické nakladatelství, 2009.

Sociologicko-filozoficky laděná studie, zabývající se pamětí jako kolektivním a společenským jevem, nikoliv jako individualistickým procesem. Halbwachsovy teorie jsou hojně využívány ke zkoumání utváření národních pamětí, konstruování historických narativů a způsobů, jakými paměť přispívá k utváření sociálních vazeb a identit.

LÜDEKER G. J. Kollektive Erinnerung und nationale Identität: Nationalsozialismus, DDR und Wiedervereinigung im deutschen Spielfilm nach 1989. Mnichov: Ed. Text + Kritik, 2012.

Kniha představuje, jak kolektivní vzpomínky definují národní identitu. Poskytuje srozumitelný teoretický základ pro rekonstrukci identity ve filmech připomínajících národní socialismus a NDR.

STRAUS, A. - CORBINOVÁ, J. Základy kvalitativního výzkumu. 1. vyd. Boskovice: Albert, 1999.

Kniha je studií shrnující základní znalosti a metody výzkumu, jenž se opírá o kvalitativní analýzu, se zaměřením na postupy a techniky metody zakotvené teorie. Tuto metodu představuje do hloubky a je dobrým průvodcem pro všechny, kteří chtějí dosáhnout spolehlivého výzkumu.

ŠEĎOVÁ, K. – ŠVARŤÍČEK, R. a kol. Kvalitativní výzkum v pedagogických vědách. 2. vydání. Praha: Portál, 2014.

Publikace praktickým způsobem představuje kvalitativní metody sběru dat od jejich kódování, vyhodnocování až po závěrečné vyhodnocení a interpretaci. Kniha se věnuje použití základních metod, jako jsou zakotvená teorie, případová studie či biografie.

Diplomové a disertační práce k tématu (seznam bakalářských, magisterských a doktorských prací, které byly k tématu obhájeny na UK, případně dalších oborově blízkých fakultách či vysokých školách za posledních pět let)

BÁČA, Václav. *Interpretace fenoménu Ostalgie ve vybraných textech odborného diskurzu na příkladu filmu Good Bye, Lenin!*. Praha, 2021. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Katedra německých a rakouských studií. Vedoucí práce Emler, David.

DOHNALOVÁ, Kristýna. *Muzea jako místa paměti a ostalgie: Obraz socialismu a každodennosti v ČSSR a NDR*. Praha, 2022. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Katedra

německých a rakouských studií. Vedoucí práce Zelená, Alena.

Datum / Podpis studenta/ky

2.8.2023

TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:

Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:

Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:

Potvrzuji, že výše uvedené teze jsem s jejich autorem/kou konzultoval(a) a že téma odpovídá mému oborovému zaměření a oblasti odborné práce, kterou na FSV UK vykonávám.

Souhlasím s tím, že budu vedoucí(m) této práce.

MARTIN SOUKUP

Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga

Datum / Podpis pedagožky/pedagoga

TEZE JE NUTNO ODEVZDAT VYTIŠTĚNÉ, PODEPSANÉ A VE DVOU VYHOTOVENÍCH DO TERMÍNU UVEDENÉHO VE VYHLÁŠCE ŘEDITELE INSTITUTU, A TO PROSTŘEDNICTVÍM PODATELNY FSV UK. PŘIJATÉ TEZE JE NUTNÉ SI VYZVEDNOUT V SEKRETARIÁTU PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY A NECHAT VEVÁZAT DO VÝTISKU DIPLOMOVÉ PRÁCE.

TEZE NA IKSŽ SCHVALUJE GARANT PŘÍSLUŠNÉHO STUDIJNÍHO PROGRAMU.