

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Katedra obecné antropologie



Mgr. Petra Novotná

Jak se dělá paměť ve veřejnoprávním rozhlase

Diplomová práce

Vedoucí práce: Yasar Abu Gosh, PhD.

Praha 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 5. 5. 2016

Mgr. Petra Novotná

Obsah

Úvod.....	7
Teoretické ukotvení tématu.....	9
Studium paměti – historicky	9
Studium paměti – fakticky	11
Studium paměti – kriticky.....	15
Použití pojmů v mé diplomové práci	17
Základní informace o objektu zkoumání.....	19
<i>Příběhy 20. století</i>	19
Post Bellum	19
Výzkum.....	29
„Rozhlasačka“, studentka, posluchačka – vlastní pozice	29
Výzkumná otázka.....	30
Metodologie a etika.....	31
Kde se berou <i>Příběhy</i> – průběh výzkumu	32
Cesta na Kampu – průnik do terénu	32
Popis terénu a průběh natáčení s jednotlivými pamětníky	35
Polostrukturované rozhovory	41
Vyhodnocení rozhovorů.....	55
Jaký je jeden z <i>Příběhů 20. století</i>	57
Jsem Čech, Moravák a Rom a nevidím v tom rozpor. Příběh romského aktivisty Karla Holomka	58
Nezažili jsme hrůzy gulagu, ale hrůzy obyčejného života. Příběh výtvarného umělce Viktora Pivovarova.	60
Obecně	62
Turn history into story – jak se dělá paměť ve veřejnoprávním rozhlase	64
<i>Příběhy 20. století</i> – místo paměti na velmi krátkých vlnách	68
Národní paměť v <i>Paměti národa</i>	70
Vliv na kolektivní paměť?	71
Na „začátku“ je vzpomínka.....	74
Není to orální historie, ale přece... ..	75
Závěr	76
Použitá literatura a další zdroje	78
Přílohy.....	81
Příloha č. 1	81
Příloha č. 2	85

Abstrakt

V diplomové práci popisuji proces, ve kterém vznikají jednotlivé díly rozhlasového pořadu *Příběhy 20. století*, vysvětluji na něm, jaké faktory ovlivňují vzpomínání ve veřejnoprávním médiu a jak vznikají místa paměti v jeho vysílání. Zkoumám, jak jsou natáčena vyprávění lidí, jejichž příběh pak může být v pořadu prezentován, jak k nim jednotliví tazatelé přistupují a jakou motivaci k takové činnosti mají. Zabývám se také tím, jak jsou příběhy do pořadu vybírány, jak jsou zpracovávány, kdo se na jejich zpracování podílí i tím, jak je možné, že má k takové činnosti pověření. Součástí diplomové práce je rovněž podrobný popis společenského postavení organizace Post Bellum a jejího stěžejního projektu, sbírky *Paměť národa*, která je s tvorbou pořadu *Příběhy 20. století* úzce spojená. V závěru práce se zabývám tím, že toto společenské postavení je jedním z důležitých prvků v procesu tvorby paměti ve veřejnoprávním médiu, který nepřímo ovlivňuje. V diplomové práci se snažím odpovědět také na to, jaký vliv může mít zkoumaný pořad, jako součást institucionalizované vzpomínání a mediální komunikace na sociální paměť.

Klíčová slova: paměť, rozhlas, vzpomínání, média, sociální paměť, místa paměti, vysílání

Abstract

In my diploma thesis I describe the process, in which some episodes of the radio program *Příběhy 20. století* are made and with this example I explain, which factors can influence remembering in a medium of the public sphere and how „*lieux de mémoire*“ occur in its broadcasting. I examine the recording of some of the narratives that can possibly be presented in the radio program, how the interviewers handle the interviewees and what motivation do they have to work in a project like this. I focus on how the stories are picked for the radio program, how are they edited, who takes part in the editing and how is it possible that they are in charge of it. My diploma thesis also includes a detailed

description of the social position of Post Bellum organisation and its fundamental project *Paměť národa*, which are both closely connected to radio program *Příběhy 20. století*. In the conclusion of my thesis I deal with the fact, that this social position is one of the main elements in the process of memory making in public sphere medium, because it has an indirect impact on it. In my thesis I try to answer, what influence can the examined radio program (as part of institutionalized remembering and media communication) have on social memory.

Key words: memory, radio, remembering, media, social memory, lieux de mémoire, broadcasting

*„Začíná dokument z cyklu
Příběhy 20. století. Pravidelně
v tomto čase se pokoušíme
osvětlit známé i zapomenuté
události moderní historie.
Přinášíme vzpomínky těch, kdo
ji tvořili. Vyprávíme příběhy,
na které se zapomnělo, nebo se
na ně mělo zapomenout. I
novodobé české dějiny mají
své hrdiny i zbabělce, temná
období a chvíle velkých činů.“*

- monolog v úvodní zhlédce pořadu *Příběhy
20. století*

Úvod

V sobotu krátce po deváté hodině večer zazní ve vysílání nejposlouchanější stanice Českého rozhlasu Radiožurnálu úderné tóny znělky, která je trochu jiná než ostatní. Od ostatních relací se totiž liší i pořad, který znělkou začíná. V sobotu večer vysílá Český rozhlas Radiožurnál *Příběhy 20. století*, který už deset let připravuje Mikuláš Kroupa a Adam Drda. K masovému publiku veřejnoprávního média, Českého rozhlasu, se tak díky jejich práci dostávají vzpomínky lidí spojených jistým specifikem. Jak se posluchači dozvídají v úvodu každého dílu pořadu, autoři vyprávějí příběhy, „*na které se zapomnělo, nebo se na ně mělo zapomenout.*“ (“Příběhy 20. století,” 2016)

Co to znamená, jaké je zmíněné specifikum, jak jsou jednotlivé příběhy do pořadu vybírány, kdo a proč má k takovému výběru oprávnění, kdo ve zmíněné relaci vysílání Českého rozhlasu dostává hlas, jak vzpomíná a jak se s jeho vzpomínkami zachází? Tyto otázky se slévají do jedné souhrnné, kterou můžete najít na titulní straně této diplomové práce: „*Jak se dělá paměť ve veřejnoprávním rozhlase?*“

Na tuto i na výše zmíněné otázky se snažím ve své diplomové práci na příkladu dokumentárního pořadu *Příběhy 20. Století* odpovědět. Čerpám proto z teoretických prací zabývajících se pamětí i jejím studiem, z dat nasbíraných při nezúčastněném pozorování natáčení s pamětníky, ale i z polostrukturovaných rozhovorů s lidmi, kteří se na pořadu *Příběhy 20. století* nějakým způsobem podílejí nebo mohou podílet. V diplomové práci se snažím podrobně popsat nejen proces, v němž jeden díl zkoumaného pořadu vzniká, ale také pozici, jakou má v české společnosti organizace, která je s pořadem *Příběhy 20. století* úzce spojená. Jak jsem totiž hned na začátku výzkumu poznala, *Příběhy 20. století* nejsou oddělitelné od obecně prospěšné společnosti Post Bellum a jejího stěžejního projektu, sbírky *Paměť národa*.

Strukturu práce tvoří čtyři hlavní části, z nichž první je zaměřená na teoretické ukotvení tématu a rozebírá studium paměti jak z historického, tak i z faktického a z kritického hlediska. Ve druhé části se podrobně věnuji zkoumanému objektu, jeho charakteristice, popisu různých činností či projektů, a pozice, kterou organizace Post Bellum zaujímá v české společnosti. Třetí část diplomové práce je věnovaná metodologii, etice, popisu a vyhodnocení obou částí výzkumu. Důležitou složkou této pasáže je také vysvětlení vlastní

pozice, ale i stručný popis dramaturgické výstavby těch dělů pořadu, ve kterých figurují pamětníci, jejichž natáčení jsem pozorovala. Ve čtvrté části pak sumarizuji závěry z výzkumu, vyhodnocuji je na základě uvedené teoretické literatury a dávám je do kontextu spolu s dalšími teoretickými náhledy na téma „paměť“.

Teoretické ukotvení tématu

Studium paměti – historicky

Mnoho vědeckých prací zabývajících se pamětí začíná upozorněním, že paměť je široký, roztržštěný, často a multidisciplinárně používaný pojem (Berliner, 2005), (Gillis, 1994), (Kansteiner, 2002), (Lavabreová, 2000), mnoho z nich také dodává, že na akademické půdě se projednává relativně krátkou dobu; boom zájmu o paměť začal v 70. a 80. letech. Na jeho počátku byl filozofický zájem Friedricha Nietzscheho, historika Marca Blocha a sociologa Maurice Halbwachse (Lavabreová, 2000), později pro svou vědeckou práci pojem převzali historikové Pierre Nora a Jaques Le Goff (Lavabreová, 2000) i egyptolog, religionista a spoluautor teorie kulturní paměti Jan Assman. David Berliner si ve své práci *The Abuse of Memory: Reflection on the Memory Boom in Anthropology* všimá, že zmiňovaný boom je v historii výzkumu paměti jediným zaznamenanatelným milníkem.

Sám nárůst zájmu o paměť vysvětluje několika historickými i společenskými faktory, přidává ale i pohledy jiných autorů. Podle Berlinera je boom výzkumu paměti, nebo akademického zájmu o fenomén, který paměti nazýváme, výsledkem několika vlivů. Jedním z nich je třeba uvedení dokumentárního snímku *Šoa* (Berliner, 2005) režiséra a scenáristy Clauda Lanzmanna, který do svého rozsáhlého díla zakomponoval pětadvacetiletou práci několika autorů. Výsledkem je devítihodinový dokument o holocaustu, který neobsahuje žádné dobové záběry z konce druhé světové války nebo období těsně po ní, skládá se ale výhradně z výpovědí očitých svědků. Lanzmann tvorbu snímku podřídil hlavnímu cíli; zachycení vzpomínek odcházející generace lidí, kteří „byli při tom“. *Šoa* tak délkou i zpracováním překračuje hranice dokumentárního žánru (*Šoa / Shoah* (1985), n.d.), v hlavní roli snímku už není sama autenticita, kterou by zprostředkovávaly dobové záběry, Lanzman naopak staví individuální vzpomínky svědků na stejnou úroveň s autenticitou a přiznává tak jim, i paměti jejich majitelů, stejnou autoritu. Dalšími z historických faktorů, které podle Berlinera zájem antropologie o paměť podnítily, je politika identit v USA, znovuvytvoření národních identit v Evropě nebo marketing paměti a retro mánie (Berliner, 2005, s. 199).

Jak jsem uvedla výše, zmiňuje Berliner ve své eseji kromě svého vysvětlení boomu i pohled jiných autorů. Jedním z nich je i francouzský antropolog Joel Candau, který boom

zájmu o paměť vysvětluje pojmem *mnémotropismus*, jenž označuje problém identity spočívající v neschopnosti ovládnutí úzkosti ze ztráty, což se projevuje rozmařilou produkcí informací, obrazů a jiných stop (Berliner, 2005). Výsledkem je podle Candaua to, že je současná společnost méně schopná paměť přenášet, proto je jí také více posedlá. Dalším z autorů zmiňovaných v Berlinerově „přehledové“ eseji, je americký spisovatel Charles Baxter a jeho dílo *The Business of Memory: The Art of Remembering in an Age of Forgetting*, kde se zmiňovanou posedlostí také zabývá a popisuje ji v souvislosti s fetišizací paměti, která se projevuje zejména ve společnostech vyrovnávajících se s informačním nadbytkem (Berliner, 2005). Zmíněné posedlosti paměti si všiml i profesor historie na Univerzitě ve Virginii Allan Megill, kterého Berliner ve své eseji sice necituje, nicméně já bych ho ráda zmínila právě kvůli trefnému popisu obsese paměti.

„(...) bojíme se Alzheimerovy choroby. Podobné poruchy paměti nás fascinují tak morbidně, že je psychiatr Oliver Sacks popsal v díle Muž, který si spletl svou ženu s kloboukem, jako i v dalších knihách, kde se soustředil na protnutí paměti a identity (Sacks, 1985). Nadevše si ceníme rodinných fotografií. Žádná z těchto záležitostí nemá nic společného s vědou, ale má to hodně společného s naším sebeuvědomováním.“ (Megill, 1998, s. 38, vlastní překlad)

Nyní bych ráda zmínila další „rozcestníkový“ text, který se boomem zájmu o pojem paměť zabývá. Je jím *Užívání a zneužívání pojmu paměť* francouzské socioložky Marie-Claire Lavabreové. Autorka ho vysvětluje podobně jako Berliner, jednotlivé „spouštěcí“ události však zasazuje do francouzského kontextu, který se ale v několika z nich podobá českému, čemuž se v diplomové práci budu věnovat. Lavabreová uvádí, že nárůst zájmu o paměť ve Francii nastal v 80. letech díky snaze zachytit mizející světy – jako příklad autorka uvádí smrt bývalého prezidenta Charlese de Gaullea (Lavabreová, 2000). Dalšími „spouštěcími“ faktory byl podle ní konec symbolické moci komunistů, empatie k utlačovaným a probouzení židovského vědomí spolu s dospíváním první poválečné generace.

V následující části bych se ráda, stejně jako zmiňovaní autoři, odkázala k „průkopníkům“ studia paměti a jejich pomocí definovala, co paměť je, čemu se říká kolektivní paměť a podrobněji se vrátila ke kritice roztržitosti tohoto pojmu.

Studium paměti – fakticky

Průkopníkem studia paměti je podle mnoha uváděných autorů historik Pierre Nora. Ve svém textu *Between Memory and History* se zabývá právě rozdílem mezi historií a pamětí. Paměť je podle něj vždy privátní záležitostí, historie je sociální; paměť je duchovní, vztažená ke konkrétní skupině, váže se k místům a obrazům či gestům a je vždy absolutní. Historie je prozaická, patří všem a nikomu, váže se k času a ke kontinuitě a je vždy relativní. Paměť měla vždy literární a historický aspekt, které existovaly nezávisle. S postmoderní dobou se to ale mění a oba aspekty splývají. Posledním sjednocením paměti a historie po postmoderním obratu je národní paměť (Nora, 1989). Podobnost s názvem projektu *Paměť národa* nenechám bez povšimnutí. Zmínit ale nejprve musím zlomový přínos Norovy práce a to je definice pojmu „místa paměti“ (*lieux de mémoire*), která vznikají interakcí paměti a historie.

„Lieux de mémoire vznikají s pocitem, že neexistuje spontánní paměť, takže záměrně vytváříme archivy, slavíme výročí, organizujeme oslavy, veřejně velebíme, protože takové události už se nedějí přirozeně.“ (Nora, 1989, s. 12, vlastní překlad)

Právě takovým místem paměti je pořad *Příběhy 20. století* i celý projekt *Paměti národa*, k čemuž se podrobněji vrátím později. Kromě zavedení pojmu „místa paměti“ přispěl Nora k jejímu studiu i rozdělení sociální (kolektivní) paměti na předmoderní, moderní a postmoderní. V předmoderní fázi byla sociální paměť součástí každodenního života společnosti díky udržovaným všeobklopujícím tradicím, s industrializací a krizí tradice se do krize dostala i kolektivní paměť, v postmoderní fázi pak už sociální paměť vytvářejí elity. Krizi paměti následuje i krize identity, na což Nora poukázal úspěchem psychoanalýzy, po jejímž vzoru se paměť používá, je-li identity v krizi. Tuto Norovu myšlenku převzal ve své práci *Finding Meaning in Memory* kulturní historik Wulf Kansteiner. K Norově pojmům a definicím přidává i pohledy dalších autorů na kolektivní paměť. Cituje zmiňovaného sociologa Halbwachse, podle kterého je sociální paměť sdílenou reprezentací minulosti, závislou na každodenní komunikaci (Kansteiner, 2002), jejíž součástí je i komunikace mediální. Sám Kansteiner dodává, že kolektivní paměť je kolektivní fenomén v činech jednotlivců, který se vztahuje k minulosti, ale slouží přítomnosti. Kansteiner tvrdí, že kolektivní paměť vzniká protnutím trojice historických faktorů, kterými jsou intelektuální a kulturní tradice, existence takzvaných *memory*

makers, kteří s pamětí manipulují a *memory consumers*, kteří tuto manipulaci ignorují, nevnímají nebo využívají podle vlastních zájmů. Kolektivní paměť je tedy výsledkem úmyslné manipulace a neúmyslné absorpce a je vždy zprostředkovaná, je novým přístupem k tomu, čemu se říká obecné vědomí (Kansteiner, 2002). Kansteiner zmiňuje také Petera Burka, který ukázal, že studium paměti i historie je závislé na reprezentaci a je podmíněné sociologicky. Pro mou diplomovou práci je důležitý také Kansteinerův postřeh a kritika, že studium paměti nedostatečně operuje s mocí recepce. Autor navrhuje, aby se v tomto ohledu historikové i antropologové inspirovali mediálními studii, která se recepcí sdělení zabývala. Kansteiner totiž tvrdí, že vzpomínky jsou vždy mediované, ať už zprostředkování probíhá přímo přes média nebo jiné prostředníky..

„Neexistuje žádné přirozené a přímé spojené mezi skutečným a pamatovaným.“
(Kansteiner, 2002, s. 190, vlastní překlad)

Kansteiner také uvádí pro můj výzkum zásadní poznatek a sice to, že média hrají při vytváření kolektivní paměti důležitou roli – mediální reprezentace totiž v průběhu konzumace obsahu často vymizí z vědomí publika. Příkladem uvádí autor právě rozhlas.

„Posluchači rádia, například, pravidelně zapomínají zdroj vzpomínek na historické události, dokážou si vzpomenout na příběh, ale nemají žádnou vědomou vzpomínku na to, že ho poslouchali v rádiu. Často ho pak spojí s jiným zdrojem, jako je třeba televize, učebnice nebo příbuzný.“ (Kansteiner, 2002, s. 194, vlastní překlad)

Vzpomínky mediované rozhlasem tak ve vědomí publika získávají větší autoritu právě tím, že si je posluchači spojí, jak píše Kansteiner, například s konkrétní osobou, kterou může být dědeček, jehož vzpomínky mohou mít v našem vědomí mnohem větší váhu než vzpomínky, které spojujeme s jiným zdrojem. Obecně ale platí i to, že větší autoritu mají ty mediální komunikáty, které pojednávají o skutečnostech, jež nám nejsou přístupné skrze přímou osobní zkušenost.

„Média, naše okna do širého světa ležícího mimo naši bezprostřední zkušenost, určují naši kognitivní mapu světa.“ (McCombs, 2009)

Součástí zmiňovaného nedosažitelného širého světa je i minulost, s níž nám zkušenost zprostředkovávají komunikáty jako jsou zkoumané *Příběhy 20. století*.

Ale zpátky k paměti. Norovu definici pojmu kolektivní paměť, ale i jejího mocenského potenciálu, si vypůjčila Lavabreová.

„Kolektivní paměť je vzpomínkou nebo souborem vědomých či nevědomých vzpomínek na zkušenost, kterou prožila a/nebo zmýtilizovala kolektivita žijící jistou identitu, jejíž integrální součástí je minulost. Z hlubšího úhlu pohledu definici paměti zakládá opozice mezi historií a pamětí, nebo konkrétněji mezi "historickou pamětí" a "kolektivní pamětí.“
(Lavabreová, 2000, odst 3.)

A dále.

„Paměť ve Francii ospravedlňuje nárok politických sil na moc, představuje nástroj moci v rukou politických manipulátorů, a sama se tím pádem stává mocenským kapitálem.“
(Lavabreová, tamtéž)

Tyto dva citáty budou pro mou diplomovou práci stěžejní, první z důvodu definice kolektivní paměti, druhý proto, že při vynechání slov „ve Francii“ platí obecně, a tedy i pro Českou republiku a případ mého zkoumání. Samotná Lavabreová opozici mezi historií a pamětí vysvětluje tak, že se paměť od historie vymezuje jako vědění nebo chceme-li intelektuální činnost, jejímž cílem je učinit minulost čitelnou a vytvořit distanci mezi minulostí a přítomností. (Lavabreová, 2000)

Svou knihu *How societies remember* věnoval studiu paměti a zejména sociální paměti i britský sociální antropolog Paul Connerton, který říká, že paměť je spíše kulturní než individuální záležitostí a ve své práci proto mluví výhradně o paměti s přívlastkem sociální. Connerton tvrdí, že paměť je určující pro současnost stejně, jako je současnost určující pro paměť.

„Přítomný svět zažíváme v kontextu, který je kauzálně spojený s minulými událostmi a objekty, a tudíž s odkazem na události a objekty, které zažíváme, zažíváme-li přítomnost. Co se týče paměti jako takové, můžeme pozorovat, že žití přítomnosti úzce souvisí s naší znalostí minulosti.“ (Connerton, 1989, s. 2, vlastní překlad)

Díky sociální paměti se udržuje sociální řád dnešní společnosti. Přestože se sociální paměť může lišit generačně, i ta nejrozmanitější sociální skupina musí mít základ své paměti stejný, aby se sociální řád udržel (Connerton, 1989). Autor *How societies remember* si

v první části své knihy pokládá otázku, jak je sociální paměť sdělována a uchovávána. V odpovědi na ni zmiňuje tři zásadní body:

- Uchovávání paměti souvisí s hierarchií moci. Technologické zaznamenávání vzpomínek závisí spíše než na technice samotné na legitimitě jejího používání a na mandátu k jejich sběru¹.
- Existují podvědomé elementy sociální paměti, které ji prostupují v co největší možné šíři².
- Důležitou funkci při uchovávání a sdělování sociální paměti mají podle Connertona i rituály, na kterých se lidé ať už vědomě nebo nevědomě podílejí (Connerton, 1989).

Connerton ve své práci vychází z Maurice Halbwachse a z jeho myšlenky, že schopnost vzpomínání se odvíjí od členství v nějaké sociální skupině³. Kolektivně, stejně jako paměť, sdílíme i sémantický kód. To podle Connertona znamená, že lidé z různých kultur si budou jednu událost pamatovat jinak (příkladem křížácké války), a znamená to také, že příslušníci jedné sociální skupiny budou na jednu událost pamatovat podobně.

Než přejdu k dalším autorům, ráda bych se ještě zastavila u důležité Connertonovy úvahy; první část své knihy pojmenovanou *Sociální paměť* začíná tvrzením, že vše začíná vzpomínkou (Connerton, 1989). Za příklad dává Velkou francouzskou revoluci, která je často považovaná za „začátek“. Connerton však dodává, že i ona byla ovlivněná minulostí. Rozhodne-li se nějaká skupina udělat něco jinak, ovlivňují ji dříve osvojené rámce, při

¹ V případě mého výzkumu je zmiňovaná legitimita spojena s institucionalizací organizace Post Bellum, sbírky *Paměť národa* i pořadu *Příběhy 20. století*. Její pracovníci – „sběrači“ – mají od pamětníků legitimitu ke sběru vzpomínek i k jejich uchovávání ve sbírce či k zveřejnění v rozhlasovém pořadu. Tato legitimita pramení i z legislativy, protože projekt je spojený s Ústavem pro studium totalitních režimů, který vznikl 1. srpna 2007 zákonem č. 181/2007 Sb. a tak dále.

² V případě mého výzkumu by takovým podvědomým prostupujícím elementem mohl být pojem „totalita“ nebo „minulý režim“, který se objevuje jak ve vyprávění pamětníků, tak i ve vyprávění sběračů příběhů. Používá se ale také v každodenní i mediální komunikaci jako výraz, kterému celá česká společnost rozumí. Není bez zajímavosti, že pojem „totalita“ v českém (československém) kontextu nezná například anglická verze internetové encyklopedie Wikipedia, která toto slovo zmiňuje pouze v souvislosti se serverem www.totalita.cz zaměřujícím se na československou minulost mezi lety 1948-1989. Dalším vysvětlením pojmu „Totality“ je fiktivní mimozemská entita ze světa Star Trek.

³ V případě mého výzkumu vzniká sociální skupina „pamětníků“ a zároveň i specifické prostředí pro sběr jejich vzpomínek, které se reprodukuje dál, a vytvářejí strukturu vzpomínek dalších lidí.

změně je nutné z nich vycházet – i naprosté vymezení se vůči nim na ně navazuje. Connerton pak dodává, že aby mohla vzniknout hranice mezi starým a novým režimem, je nutné na ten starý vzpomínat – právě tady se Connertonova myšlenka střetává s mou diplomovou prací (čemuž se budu věnovat v jejím závěru). Stejně jako v momentě, kdy v souvislosti se studiem paměti mluví o orální historii, která se jako nový historický přístup snažila dát hlas tomu, kdo ho před tím neměl. I tato tendence je patrná v projektu *Paměť národa* v pořadu *Příběhy 20. století*. Connerton ale upozorňuje, že orální historikové (i další činitelé) k metodě sběru i analýze vzpomínek přistupují ovlivnění vlastní strukturou vzpomínek a dodává, že paměť individua je vždy spojená s pamětí sociální skupiny, do které patří. Dál jeho myšlenku rozvedl už několikrát zmíněný David C. Berliner, když ve své práci *The Abuse of Memory* uvedl, že postoj k paměti je součástí dané kultury a s přímým odvoláním na Connertona dodal, že společnost sama je jistou formou paměti.

Studium paměti – kriticky

Vědci zabývající se studiem paměti a užíváním pojmu paměť často kritizují jeho roztříštěnost a s tím i nepřesnost jednotlivých výzkumů. Mnohdy také ale kritizují nebo přinejmenším poukazují na roli, která je paměti ve společnosti přisuzována. Takovou kritiku vznesl ve své práci *Between Memory and History* i Pierre Nora, podle kterého to, čemu dnes říkáme paměť, je už vlastně historie. Zběsilá archivace našich vzpomínek je podle něj jen důkazem terorizmu historizující paměti, která k nám přichází nepřírozně⁴. Její psychologizace má pak, jak to vyplývá z Norova textu, vliv na identitu, mechaniku paměti i relevanci minulosti. V metamorfóze moderní doby se archivovaná paměť pojí s pamětí povinnou i vzdálenou a tím se jak minulost, tak paměť vzdalují – příkladem může být i to, že už nemluvíme o svém původu, ale častěji spíš o datu narození (Nora, 1989).

Nora byl proti nadměrnému a nepromyšlenému užívání minulého. Se svou kritikou paměti sklídl úspěch, protože ji jako fenomén spojil s identitou a poukázal na to, že kumulování paměti v současnosti je jen důkazem krize identit v budoucnosti. Takto si toho aspoň povšimla Marie-Claire Lavabreová, která poznamenává, že boom akademických prací o paměti měl zároveň vliv na degradaci samotného pojmu, který se tak stal polysémmím (vyskytuje se v médiích, politice, soudnictví, zdravotnictví, kriminalistice apod.). Aby tuto

⁴ Ráda bych na tomto místě zmínila, že Pierre Nora napsal citovaný text v roce 1989, dlouho před vznikem sociálních sítí, jako je Facebook, Twitter, Instagram apod.; společenských nástrojů, jejichž podstatou je schraňování a prezentování vzpomínek v podobě alb z dovolené nebo jen událostí každodenního života.

polysémii mohla Lavabreová správně ilustrovat, bere si na pomoc Nietzscheho dělení přítomnost „dusící“ historie na monumentální, antikvariátní a kritickou (Lavabreová, 2000). První z těchto tří je o život usilující historie učitelka a lék na rezignaci zobecňující identitu, která ale sama může přítomnost poškozovat svou mytickou fikcionalizací. Druhá je život uchovávací s úctou k minulosti, která pietou splácí dík za své bytí, odmítá však nové. Třetí dává sílu minulost rozložit ve prospěch přítomnosti, problematičtější je však v tom, že minulost soudí pouze podle pravdy přítomnosti. Podle Lavabreové jsou tyto tři užití minulosti to, čemu dnes říkáme paměť.

Na Norovo propojení paměti a identity navazuje i Allan Megill v *History, memory, identity*. Tvrdí, že jak paměť, tak identita jsou problematičtější pojmy, jejichž potíže spočívá v tom, že jsou oba neohrazené. Identita se podle Megilla prezentuje jako pseudoobjektivní diskurs, paměť je díky úspěchu psychoterapie jako diskurs privilegovaná, navíc funguje jako prostředník autenticity. V historickém bádání je ale třeba paměť jako zdroj problematizovat.

„Není to jen záležitost jednoduché opozice: historie versus paměť. Ani to není záležitost jiné jednoduché opozice: disciplína versus touha. Je to spíše záležitost psaní a žití v situaci, ve které můžeme dosáhnout určité jistoty, ale ve které musíme ve výsledku uznat ohromné množství nejistoty.“ (Megill, 1998, s. 38, vlastní překlad)

Tato nejistota podle Megilla platí i pro pátrání po historickém důkazu, který historik nikdy nemůže získat v jeho čisté podobě, protože vždy podléhá subjektivitě, v níž si minulost nepamatujeme, ale myslíme s ní. Toto tvrzení bych ráda doplnila citací z knihy Johna R. Gillise *Commemorations: The Politics of National Identity*.

„Identity a vzpomínky nejsou věci, o kterých přemýšlíme, ale věci, kterými přemýšlíme.“ (Gillis, 1994, s. 5, vlastní překlad)

Je tedy komplikované domnívat se, že nesmíme zapomenout. V závěru Megill píše, že valorizace paměti je problematičtější, autor podlamuje autoritu historie a její definitivnosti stejně jako zpochybňuje autoritu paměti a její autentičnost. Hranice mezi pamětí a historií podle něj není jasná, jisté ale je, že existuje. Paměť s identitou pak mají společné to, že jsou nejisté (Megill, 1998).

Vztah mezi pamětí a historií zaujal i zmiňovaného Paula Connertona, který upozorňoval, že je nutné rozlišovat mezi sociální pamětí a historickou rekonstrukcí a nejlépe je

kombinovat. Historikové podle něj pracují s důkazy jako právníci u soudu a snaží se dokázat nějaké tvrzení. Sociální paměť takové tvrzení uchovává, zprostředkovává přímé svědectví, i přes existenci v sociální paměti je ale nutné, aby byla nějaká událost historicky zrekonstruována (Connerton, 1989).

Podle Gillise je také nutné pamatovat na to, že vzhledem k odlišnosti identit a pamětí je důležité respektovat odlišné verze minulosti, abychom pochopili, co společnosti rozděluje a co je spojuje. I Gillis poznamenává, že paměť a identita jsou frekventované pojmy, které se často stávají klíčovými slovy, jsou spojené a ovlivňují se. Kriticky ale dodává, že se s nimi často zachází jako s objekty, přestože jsou to spíš konstrukce reality, které mají svou politiku.

Použití pojmů v mé diplomové práci

Než přejdu ke konkrétnímu předmětu svého výzkumu, ráda bych ještě na základě výše uvedeného teoretického ukotvení tématu stanovila, jak budu ve své diplomové práci zacházet se základní pojmy.

Jako první z nich bych chtěla pro účely svého výzkumu definovat „paměť“. S vědomím, že definice tohoto pojmu je roztržštěná a jasně nevymezená (jak ostatně uvádějí i další výše uvedení autoři) bych ráda k paměti přistupovala na základě několika citovaných prací. Podle Lavabreové je paměť vědění a intelektuální činnost, jejímž cílem je vytvořit odstup mezi minulostí a přítomností (Lavabreová, 2000). O něco konkrétnější a neméně důležitý je pro mou práci Norův popis stěžejních aspektů paměti, která je podle něj vždy privátní, duchovní, absolutní a vztažená ke konkrétní skupině či místům (Nora, 1989). Ve své diplomové práci budu tedy na základě syntézy těchto dvou definic s pojmem paměť zacházet jako s duševní (intelektuální) funkcí, kterou jednotlivec v celé své privátní sféře vytváří odstup mezi minulostí a přítomností. Vzpomínání je pak proces, kdy jednotlivec tuto funkci v reakci na různé podněty využívá, je při tom však ovlivněn svou příslušností k různým sociálním skupinám.

Dalším zásadním pojmem s roztržštěnou definicí, kterou se pro svou diplomovou práci budu snažit zformovat, je „kolektivní (sociální) paměť“. Vycházím z Norovy citace Lavabreovou, která uváděla, že kolektivní paměť je naplněná vzpomínkami na zkušenost, kterou prožila kolektivita žijící jistou identitu, jejíž integrální součástí je minulost (Lavabreová, 2000). Podle často zmiňovaného Halbwachse (v tomto případě zmíněného

Kansteinerem) je kolektivní paměť sdílenou reprezentací minulosti závislou na každodenní komunikaci. Sám Kansteiner dodal, že sociální paměť je kolektivní fenomén v činech individuí, vztahující se k minulosti a sloužící přítomnosti, na jehož tvorbě se podílí kulturní tradice, *memory makers* a *memory consumers*. Kolektivní paměť je podle něj tedy výsledkem úmyslné manipulace a neúmyslné absorpce, je vždy zprostředkovaná a je novým přístupem k tomu, čemu se říká obecné vědomí (Kansteiner, 2002).

Zmiňovaný sociolog Paul Connerton se příliš nezabýval definováním paměti a kvůli její podmíněnosti kulturou přešel rovnou k definování sociální paměti. Zdůraznil při tom, že sociální paměť je silně ovlivňována přítomností a zároveň ji silně ovlivňuje (Connerton, 1989). Pro účely své diplomové práce tedy budu s pojmem „kolektivní paměť“ zacházet jako s kulturně podmíněnou sdílenou reprezentací prožitých zkušeností jisté kolektivity, která ovlivňuje obecné povědomí ve společnosti, zároveň z něj ale vychází.

Stěžejním pojmem pro mou diplomovou práci jsou i Norova „místa paměti“. Zde není syntéza několika definic třeba, v souvislosti s *lieux de mémoire* budu vždy vycházet z Norovy definice a z jeho myšlenky, že místa paměti vznikají interakcí paměti a historie (Nora, 1989).

Základní informace o objektu zkoumání

Příběhy 20. století

Od teoretického základu své diplomové práce bych teď ráda přešla k objektu svého výzkumu, k rozhlasovému pořadu *Příběhy 20. století*.

Příběhy 20. století jsou dokumentárním pořadem na vlnách Českého rozhlasu, který se vysílá každou neděli po osmé hodině večer na stanici Plus a reprízuje se každou následující sobotu po deváté večer na nejposlouchanější stanici Českého rozhlasu Radiožurnálu. Záměrně jsem použila trochu kostrbatý obrat, že je to pořad „na vlnách“ Českého rozhlasu; pořadem Českého rozhlasu se relace totiž nazvat nedá – přímo pod toto médium nespadá. *Příběhy 20. století* jsou jedním z projektů neziskové organizace *Post Bellum*, která už patnáct let

„(...) vyhledává a nahrává vzpomínky pamětníků klíčových momentů 20. století.

Dokumentuje dějinné příběhy, na které se zapomělo, nebo mělo zapomenout. Vypráví je dál, zapojuje žáky i studenty, oceňuje hrdiny, spolupracuje v zahraničí. Patří k ní novináři, historici, reportéři v terénu, editoři, překladatelé, korektoři, dokumentaristé.“ (“*Post Bellum*, o.p.s.,” 2015)

Než tedy budu moci blíže popsat *Příběhy 20. století*, musím se věnovat této organizaci.

Post Bellum

Činnost a pozice ve společnosti

Post Bellum je, jak už jsem zmínila, nezisková organizace financovaná z darů, dotací, příspěvků, tržeb z prodeje služeb a tržeb z prodeje zboží (“*Výroční zpráva*,” 2014), která od roku 2001 zaznamenává životní příběhy pamětníků dob nacismu a komunismu. Jejím stěžejním projektem (který byl důvodem vzniku organizace *Post Bellum* jako občanského sdružení) je sbírka *Paměť národa*.

„Post Bellum jsme založili v roce 2001, do té doby jsme to (zaznamenávání a uchovávání vzpomínek pamětníků, poznámka autorky) dělali fakt na volný noze, opravdu mimo pracovní dobu – o víkendech, nebyli jsme ženatý, neměli jsme děti, času bylo dost. Z takové nadšenosti, že vlastně máme strašně důležitý nápad, že prostě víme, proč to děláme. Nás samozřejmě ty příběhy šíleně zajímaly. My jsme ty pásky poslouchali, pokaždý, když jsme

se setkali s těma lidma, tak jsme nebyli schopný mluvit o něčem jiným, všechno, co jsme natočili, všechno jsme to dávali dohromady. (...) Tenkrát nám Kasík řekl, generální ředitel rozhlasu, že to je výbornej nápad a že co pro nás může udělat je to, že nám rozhlas bude půjčovat ten aparát. My jsme byli úplně nadšený, že jsme mohli používat ten aparát, kterej jsme teda měli doma (smích). Prostě bylo to skvělý, že jsme mohli oficiálně něco dělat. Post Bellum jsme založili prostě proto, abychom si začali proplácet ty náklady na cestu. My jsme byli studenti, nebo po studiích, neměli jsme vůbec žádný peníze. Takže jsme potřebovali opravdu, abychom mohli jezdit i do regionů, tohlecto zaplatit. Tak proto vzniklo Post Bellum jako právnická organizace.“ (Kroupa, duben 2016)

Vysvětlil mi právní vznik organizace Post Bellum jeden z jejích zakladatelů a současný ředitel Mikuláš Kroupa. Zeptala jsem se ho ale i na obecnou myšlenku za jejím vznikem, Spouštěcím mechanismem obecné idey, aby se k zaznamenávání paměti pamětníků přistoupilo, byl podle jeho vyprávění mimo jiné dopis, který signovali a řediteli Českého rozhlasu odeslali váleční veteráni. V listině žádali, aby se našel redaktor, který by zaznamenal jejich paměti, protože sami už toho kvůli pokročilému věku nebyli schopní. Dopis doputoval až na stůl Mikuláše Kroupy, který v té době přispíval mimo jiné i do pořadu s vojenskou tematikou a který se pro to podle svých slov nadchnul. Tak vznikla myšlenka, která je také základní myšlenkou sbírky *Paměti národa*, myšlenka sběru a uchovávání vzpomínek lidí, kteří brzy odejdou. Tento eufemismus zde nepoužívám náhodou. Často se objevoval v rozhovorech, které jsem během výzkumu pořídila. Nastiňuje způsob, s jakým se k pamětníkům v rámci sbírání jejich vzpomínek pro *Paměť národa* přistupuje. O tom všem ale později.

Kromě *Paměti národa* a *Příběhů 20. století* patří mezi projekty obecně prospěšné společnosti Post Bellum i *Příběhy našich sousedů*, což je vzdělávací projekt zaměřený na žáky základních škol, kteří pod vedením pedagogů a koordinátorů z organizace nahrávají a publicisticky zpracovávají příběh pamětníka z jejich okolí. Do projektů této obecně prospěšné společnosti⁵ patří i udělování *Cen Paměti národa*.

„Každý rok slavnostně udělujeme Ceny Paměti národa lidem, kteří v jedné chvíli svého života prokázali, že čest, svoboda a lidská důstojnost nejsou prázdná slova. Ocenění z rukou vynikajících osobností českého a slovenského veřejného života obdrželo už 25

⁵ Termín občanského zákoníku.

pamětníků, skutečných hrdinů. Udílení Cen se odehrává na prestižních pražských scénách v režii špičkových filmařů, dokumentaristů a divadelníků.“ (“Post Bellum, o.p.s.,” 2015).

Organizace Post Bellum vydala i mobilní aplikaci *Místa Paměti národa*, která na interaktivní mapě ukazuje oblasti, kde se odehrávaly jednotlivé příběhy, některá z nich jsou navíc propojena do tras. Dalším projektem je i soutěž *Příběhů 20. století*, kde amatérští dokumentaristé soutěží se zpracovaným příběhem ze svého okolí o 50 000 korun. Pod Post Bellum spadá rovněž vzdělávací portál *My jsme to nevzdali* (www.myjsmetonevzdali.cz) určený pedagogům se zájmem o výuku moderních dějin.

Na stránkách obecně prospěšné společnosti Post Bellum je také odkaz na elektronický obchod *Paměti národa*. V něm si mohou zájemci zakoupit čtvrtletní, půlroční nebo roční členství v *Klubu Paměti národa* nebo samostatná cd s několika vybranými příběhy. V nabídce e-shopu jsou také dárkové předměty jako květ vlčího máku k uctění památky válečných veteránů, flash disk s logem *Paměti národa* nebo dárkové balení několika cd s příběhy. K zakoupení je i kniha Adama Drdy a Mikuláše Kroupy *Neznámí hrdinové – o české statečnosti*. Na stránkách elektronického obchodu je upozornění, že veškeré zisky z něj využije organizace pro další natáčení rozhovorů s pamětníky (“E-shop Paměti národa,” 2015).

V roce 2015, kdy Česká republika slavila 70 let od osvobození od nacismu a od konce druhé světové války, zorganizovalo Post Bellum výstavu *Paměť národa – Osvobození 70*, při které portréty vybraných pamětníků vystavilo v Dejvické ulici v Praze, na Vítězném náměstí stál vlak s audiovizuální expozicí, výstava vyvrcholila květnovými oslavami osvobození, kdy se také na několika místech v Dejvicích konal kulturní program a *Koncert pro hrdiny*.

Organizace Post Bellum zastřešuje publikační činnost, knižně vyšly *Místa Paměti národa* nebo komiksová kniha inspirovaná skutečnými příběhy *Ještě jsme ve válce*, na které spolupracovali kromě Adama Drdy a Mikuláše Kroupy⁶ i další výtvarníci a scénáristé; Nikkarin, Vojtěch Šeda, David Bartoň, Miloš Mazal, Prokop Smetana, Martin Plško, Vhrsti, Václav Šlajch, TOY_BOX, Jiří Husák, Hza Bažant, Tomáš Kučerovský, Branko Jelínek, Petr Včelka (“Post Bellum, o.p.s.,” 2015).

⁶ Jejich zmíněná kniha *Neznámí hrdinové – o české statečnosti* vyšla v edici České televize.

Z organizace Post Bellum a ze sbírky *Paměti národa* vychází také *Kolegium Paměti národa*⁷, mezi jehož členy patří kromě Mikuláše Kroupy, Adama Drdy a dalších osob přímo spojených s organizací *Post Bellum* například univerzitní profesor Jan Sokol, ředitel Národního divadla Jan Burian, šéfredaktor magazínu Reportér Robert Čásenský, bývalý disident a samizdatový novinář Jan Dobrovský (zároveň předseda *Kolegia Paměti národa*), bývalý generální ředitel Českého rozhlasu Peter Duhan, generální ředitel České televize Petr Dvořák, ministr kultury České republiky Daniel Herman, rektor vysoké školy ekonomické Richard Hindls, generální ředitel vydavatelského domu Vltava Labe Press Michal Klíma, zástupce ředitele Ústavu pro soudobé dějiny Akademie věd České republiky Jiří Kocian, předseda představenstva České spořitelny Pavel Kysilka, politička Miroslava Němcová, ředitel Židovského muzea Leo Pavlát, ekonom a publicista Tomáš Sedláček, viceprezident České křesťanské unie Jan Stříbrný, bývalý pražský primátor a politik Bohuslav Svoboda, spisovatel Jáchym Topol, emeritní arcibiskup pražský kardinál Miroslav Vlk, ředitel Knihovny Václava Havla Michael Žantovský a mnoho dalších. ("Kolegium Paměti národa", Post Bellum, 2016) Kolegium pak stojí za *Adventní výzvou*, která v listopadu 2015 reagovala na uprchlickou krizi, vývoj situace v Rusku a na dění v České republice i v Evropě a vyzývala k návratu k hodnotám základních lidských práv, svobody a demokracie (Kolegium Paměti národa, 2015).

Jak vyplynulo z pořizovaných rozhovorů, organizace *Post Bellum* chystá také pořad, který bude vysílat Česká televize. Právě pro tento cyklus, ale ne výhradně pro něj, organizuje *Post Bellum* natáčení pamětníků na kameru s technologií Eye Direct, kterého jsem se zúčastnila během svého výzkumu a o kterém podrobněji informuji níže.

Organizační struktura a finance⁸

Statutárním orgánem obecně prospěšné společnosti Post Bellum je Mikuláš Kroupa, který je vedle Martina Kroupy, Víta Makaria a Jana Poloučka i členem správní rady organizace. Členy dozorčí rady jsou Petr Pudil, Daniel Kroupa a Věra Převrátilová ("Výroční zpráva," 2014).

⁷ Seznam všech členů Kolegia přikládám k této diplomové práci.

⁸ Vycházím z neaktuálnější dostupných údajů – tedy z výroční zprávy občanského sdružení Post Bellum z roku 2014. To později v roce 2014 zaniklo a přeměnilo se na občansky prospěšnou společnost Post Bellum. Její výroční zpráva z roku 2015 nebyla v době psaní diplomové práce ještě k dispozici.

Podle hospodářských výsledků za rok 2014 byly výnosy organizace Post Bellum 14 646 421,33 Kč. Procentuelní zastoupení darů v této částce je 63,47 %, dotace tvořily 16,54 %, peněžité příspěvky 15,88 %, tržby z prodeje služeb 2,32 %, tržby za prodané zboží 1,59 %, platby za odepsané pohledávky 0,09 %, žádným procentem se na výnosech organizace nepodílely bankovní úroky ani kurzovní zisky, procentuelní podíl ostatních výnosů na celku je 0,02 % (“Výroční zpráva,” 2014).

Mezi dary se započítávají i služby jako třeba dar moderování slavnostního večera udělování *Cen Paměti národa* v hodnotě 150 000 korun, které organizace Post Bellum daroval Marek Eben (tamtéž). Mezi dárci jsou právnické i soukromé osoby; příkladem ze seznamu dárců nad 10 000 korun může být Českoněmecký fond budoucnosti (přispěl 200 000 korun), který podle údajů na svých webových stránkách

„...pomáhá stavět mosty mezi Čechy a Němci. Cíleně podporuje projekty, které svádějí dohromady lidi obou zemí, které umožňují a prohlubují pohledy do jejich světů, do společné kultury a dějin. Od roku 1998 poskytl Fond budoucnosti dohromady přibližně 50 milionů eur na více než 9 000 projektů.“ (“Česko-německý fond budoucnosti,” 2016)

Dalším dárcem je například Nadace Vodafone (93 164 Kč), která se podílela na tvorbě mobilní aplikace *Místa Paměti národa*, advokátní kancelář Pokorný, Wagner a partneři (500 000 Kč) nebo poslanec Parlamentu České republiky a předseda strany Top 09 Karel Schwarzenberg (60 000 Kč) (“Výroční zpráva,” 2014)⁹.

Organizaci Post Bellum podle údajů na webových stránkách v současnosti sponzorují tyto partneři: Česká televize RTVS, Český rozhlas, Ústav pro studium totalitních režimů, Jan Dobrovský, Petr Pudil, Martin Bursík, Kateřina Bursíková Jacques, Feron, a.s., 2N Telecommunications, Pokorný, Wagner a partneři, Škoda auto, VŠEM, Perfect Canteen, Pilsner Urquell, Galerie Kodl, DSA a.s., Leo Burnett, White & Case, BDO, AV Media, ČPP, Vratislav Pěchota, Erich Čomor, Kamil Čermák, Magistrát hl. m. Prahy, Národní divadlo, Three Crowns Hotel, Regionální Deník, Reportér, JC Decaux, Dopravní podnik hl. m. Prahy, Echo24.cz, Český rozhlas Plus, Divadlo Bez zábradlí, Dejvické divadlo.

⁹ Seznam subjektů, které v roce 2014 organizaci Post Bellum věnovali dar v hodnotě přesahující 10 tisíc Kč přikládám v Příloze č. 2.

Podle zprávy z roku 2014 jsou zaměstnanci organizace Post Bellum na pozicích vedoucích koordinátorů a redaktorů Filip Hrubý, Michal Šmíd, Lenka Kopřivová, Petr Nosálek, Hana Hniličková, Magdaléna Benešová, Viktor Portel, Petr Šabach, Marie Novotná, Kristýna Bardová, Barbora Kreuzerová, Eva Kubátová, Martina Zanklová, Kateřina Šťastná, Olga Plchová, Petr Pošvic, Vít Lucuk, Eva Palivodová, Hynek Moravec, Vilém Faltýnek, Lenka Faltýnková, Martin Jindra, Luděk Jirka, Andrea Jelínková, Martin Reichl, Tereza Babková, Vladimír Kadlec, Jan Kotrbáček, Petr Zemánek, Petra Pospěchová, Anna Macourková a další (“Výroční zpráva,” 2014).

Post Bellum, Paměť národa a Příběhy 20. století

Ve výše zmiňovaných projektech obecně prospěšné organizace Post Bellum se často objevuje jméno *Paměť národa*, což je sbírka s níž je mnou sledovaný projekt *Příběhy 20. století* zásadně spojený – jeho autoři z ní totiž, jak mi oba potvrdili, při tvorbě jednotlivých dílů často vychází. Kromě *Post Bellum* a Českého rozhlasu se na její existenci podílí i Ústav pro studium totalitních režimů.

„Digitální pamětnický archiv Paměť národa vytvořily v roce 2008 tři české instituce: sdružení Post Bellum, Český rozhlas a Ústav pro studium totalitních režimů. Post Bellum je sdružení novinářů a historiků, které od roku 2001 buduje sbírku vzpomínek pamětníků, Český rozhlas je významnou mediální veřejnoprávní institucí a disponuje rozsáhlým zvukovým archivem a technikou, Ústav pro studium totalitních režimů je úřad zabývající se zkoumáním, analýzou a dokumentací totalitních režimů 20. století. Právě tyto tři smluvně vázané instituce vytvořily tým specialistů, který připravil a zprovoznil unikátní aplikaci, jež byla oficiálně spuštěna 28. října 2008. Doménu www.pametnaroda.cz bezplatně poskytla tvůrcům portálu Společnost za mravní a právní uznání 3. odboje, kterou na konci 90. let založili studenti David Prokop, Pavel Bezděk a Michal Kuchta.“ (“Post Bellum, o.p.s.,” 2015)

Do sbírky *Paměť národa* může podle Mikuláše Kroupy přispívat kdokoli, kdo projde školením jak správně nahrávat a stříhat rozhovory, a vstupním vědomostním testem.

To tak úplně jednoduchý není. Ten, kdo ho zvládne, tak má docela můj obdiv. Víím, že rád čte a zabývá se tím. (odmlka) (...) No a pak ten kdo projde, absolvuje dvou až tří denní žvanění no. Prostě povídání o tom, jak se to dělá, proč se to dělá. Jak vypadá náš sazebník. Někomu dáváme víc, někomu míň, každé ale musí vědět, co tak zhruba dostane, za tu

práci. Někdo to dělá při své práci. Máme i pár sběračů, kteří se tím opravdu žijí. (Kroupa, duben 2016)

V současnosti je podle Mikuláše Kroupy registrovaných 400 – 450 sběračů, aktivních z nich je zlomek. Po dobu existence sbírky se na ní podle jeho odhadu celkem mnohem víc lidí.

„Na Paměti národa jich je (sběračů, pozn. autorky) registrovaných kolem 400, 450. To jsou ti, který s námi někdy spolupracovali. Ale teďka, kolik máme aktivních, těch je třeba 50 nebo 60. To jsou ty terénní, co vedou ten rozhovor jako vy dneska se mnou. Pak jsou ale lidé, kteří dělali taky editory – nějak tu nahrávku zpracovávali na Paměť národa. To jsou ještě editoři. A pak jsou lidé, kteří dělali korektory, ty je taky potřeba počítat mezi postbelláky. Ty, kteří se snaží stylisticky upravit ty výsledky práce sběrače, editora. Věřím, že kdybych měl pozvat všechny lidi, kteří se tak mihli kolem Post Bellum a nějak jsme je platili a nějak s nima spolupracovali, tak že by to byla třeba tisícovka.“ (Kroupa, 2016)

Vrátím-li se od *Paměti národa* zpět k pořadu *Příběhy 20. století*, musím znovu připomenout, že také vzniká součinností tří subjektů, lišících se na několika úrovních.

Post Bellum ke vzniku jednotlivých dělů *Příběhů 20. století* přispívá vzpomínkami ze sbírky *Paměti národa*, ne však výhradně. Český rozhlas je veřejnoprávním médiem, které pro *Paměť národa* zajišťuje technické zázemí, ale *Příběhům 20. století* poskytuje i prostor ve vysílání, čímž zároveň plní svůj kodex. Toto veřejnoprávní médium totiž podle svého kodexu:

„Pěstuje původní rozhlasovou tvorbu a dbá na to, aby programová schémata původní rozhlasovou tvorbu (rozhlasové hry a dramatizace, rozhlasové dokumenty, komponované literární a hudební pořady apod.) obsahovala. Český rozhlas pořizuje vlastní hudební nahrávky, zachycuje a archivuje nejlepší projevy českého interpretačního umění hudebního i slovesného.“ (‘‘Kodex Českého rozhlasu,’’ Preambule, 2016)

A dále.

„Český rozhlas přispívá k pěstování a rozvoji kultury a umění v České republice. Má proto za povinnost nabízet posluchačům pořady rozmanité žánrově i svým zaměřením, které mohou posluchače kulturně a umělecky obohacovat. V celku svého programu přinese ucelený přehled o umělecké tradici a aktuálním kulturním dění doma i v zahraničí.“

Posluchačům zprostředkovává umělecky hodnotnou hudební, slovesnou a dramatickou tvorbu, domácí i světovou. Součástí skladby uměleckých pořadů jsou také díla tvorby dokumentární.“ (“Kodex Českého rozhlasu,” čl. 8, 2016)

Ústav pro studium totalitních režimů je organizační složka státu zřízená zákonem 181/2007 Sb., který v určitých oblastech veřejné správy zastupuje stát a nakládá s jeho majetkem, jeho zaměstnanci jsou zaměstnanci státu. Ústav pro studium totalitních režimů zajišťuje akademickou a metodologickou základnu pro sbírku *Paměti národa* a potažmo i pořadu *Příběhy 20. století*. Na jeho existenci se tedy podílí tři subjekty z neziskové, veřejnoprávní a státní sféry.

Ve své diplomové práci se zaměřuji zejména na jednu stranu výše popsaného trojúhelníku a sice na vztah mezi organizací *Post Bellum* a Českým rozhlasem, jehož produktem je jak sbírka *Paměť národa*, tak i pořad *Příběhy 20. století*. V několik let trvajícím¹⁰ dokumentárním cyklu představuje příběhy válečných veteránů, odbojářů, židovských pamětníků, kteří přežili holocaust, vzpomínky disidentů, politických vězňů, ale i agentů, konfidentů Státní bezpečnosti a funkcionářů KSČ. Do vysílání se však teoreticky (a proč zde používám slovo teoreticky vysvětlím) mohou dostat i příběhy takzvaně obyčejných lidí, kteří byli svědky významných a přelomových událostí.

Na praktické úrovni tedy funguje spojení Českého rozhlasu a organizace *Post Bellum* tak, že Český rozhlas technikou a jedním pracovním místem, které v současné době zaujímá Barbora Kreuzerová, přispívá k uchování zaznamenaných vzpomínek pamětníků ve sbírce *Paměť národa*, organizace *Post Bellum* sdružuje registrované sběrače, kteří musí projít testem a školením a za úplatu následně dodávají do sbírky příběhy, a to tak, že je spolu s dalšími náležitostmi jako je vyplněný krátký životopis pamětníka, možné fotografie ilustrující jeho vyprávění apod. nahrají do databáze. Nahrávky ve sbírce musí splňovat určité kvalitativní požadavky, které kontroluje právě Barbora Kreuzerová. Pokud jsou všechny náležitosti v pořádku, vyprávění vloží do sbírky.

„ (...) *Všech těch přibližně čtyři a půl tisíce nahrávek, který máme, tak ty jsou všechny archivované v rozhlase. To znamená, že přese mě procházej všechny nahrávky, který se k nám dostanou, já je protáhnou svým počítačem, dostanu nějak do toho cloudu (smích), ony tam zůstanou a já je nahraju na Paměť národa. (...) Pak je vlastně ještě jedna věc,*

¹⁰ Od roku 2006.

kteřá ale není daná tou smlouvou (mezi Post Bellum, Českým rozhlasem a Ústavem pro studium totalitních režimů, poznámka autorky), ale je to moje dohoda s Post Bellem, že se teď vlastně nově od října starám o ty sběrače, což bylo původně v gesci Michala Šmida z ÚSTRu. Takže se může stát, že mi někdo pošle tip na pamětníka, mě to zaujme, založím toho pamětníka na Paměti národa, najdu nejbližšího sběrače, poprosím ho, aby ho natočil, on to natočí, já to od něj přeberu, proplatím, pošlu na korektury a překlady (Sbírka Paměť národa funguje i v angličtině, poznámka autorky) a v mezičase, když mi to přijde zajímavý, tak to pošlu jako námět klukům (Adamovi Drdovi a Mikuláši Kroupovi, poznámka autorky). (...) Ve chvíli, kdy ty nahrávky proplácíme, máme tu možnost jim (sběračům, poznámka autorky) jí neproplatit a toho pamětníka vyřadit kvůli špatný kvalitě. Takže to z čeho si pak ti kluci vybírají, tak už by měly být prověřeny nahrávky (odmlka). Když to ke mně přijde a kvalita je špatná, tak tam můžu toho člověka poslat znova. Pokud je ten příběh dostatečně zajímavý, tak nám za to stojí. To že to ten člověk natočil špatně, tak to je jeho problém, ne náš. Nebo to půjde natočit někdo jiný, někdo schopnější. Ale k těm klukům by se měl dostávat kvalitní nahrávka.“ (Kreuzerová, březen 2016)

Sběrač tedy musí odevzdat nahrávku v kvalitním zvuku, dodatečná editace spadá pod Barboru Kreuzerovou. Jak sběrači, tak ona, mohou Adamovi Drdovi a Mikuláši Kroupovi posílat tipy, narazí-li na „zajímavého“ pamětníka (proč u slova zajímavý používám uvozovky vysvětlím v kapitole věnující se vyhodnocení výzkumu). Autoři pořadu *Příběhy 20. století* pak mohou ze sbírky *Paměti národa* vybírat, podle svých výpovědí ale do vysílání často zpracovávají příběhy, které natočili sami a které se do *Paměti národa* zařadí posléze.

Dramaturgie jednoho dílu pořadu, například přidávání hudby, závisí na úsudku autora, stejně jako věcná správnost výpovědí. Odbavení nahrávky, a zde mám na mysli už kompletně zpracovaný díl pořadu, má opět na starosti Barbora Kreuzerová, která ale editorské úpravy nedělá.

„Já si to vlastně velmi zběžně naposlouchávám, jestli jsou dobře hladiny zvuku, někdy dělám to, že ty hladiny vyrovnávám, což je jediný, jak do toho zasahuju. Pokud bych měla nějaký nutkání do toho zasáhnout obsahově, což se za ten rok a něco stalo zatím jen jednou, tak jsem zavolala Mikulášovi, protože to byl jeho pořad a (odmlka) jenom jsem mu řekla, co si o tom myslím, on mi řekl, že si to nemyslí a tím to bylo vyřešený, nikdy bych jim do toho nestříhala obsahově.“ (Kreuzerová, březen 2016)

Technicky je jeden díl pořadu vytvořený z promluv jednoho pamětníka (není to pravidlem) nastříhaných z jeho vyprávění, které může mít ve sbírce *Paměť národa* i několik hodin. Výpověď pamětníka střídá promluva jednoho z autorů, která ji zařazuje do historického kontextu, vytváří dějovou linii a někdy ji i relativizuje. Přesně v půl osmé vyprávění přeruší pětiminutové zprávy, na což autoři pořadu většinou posluchače upozorní, po zprávách zase navážou na předešlé vyprávění. Výpovědi pamětníka a promluvy autora doplňuje kromě hudby, vytvořené specificky pro *Příběhy 20. století*, i další zvuková grafika¹¹.

V rámci rozhlasového pořadu *Příběhy 20. století* se promuje i *Klub přátel Paměti národa*, jehož členové dostávají pravidelné informace o jednotlivých pořadech, pozvánky na vernisáže a společenská setkání, jsou také vyzýváni, aby na sbírku *Paměť národa* přispěli. V pořadu také znějí jména těch, kteří v daném týdnu věnovali na projekt *Paměť národa* největší příspěvek. Jedinými autory rozhlasové relace jsou, jak už jsem zmínila výše, Adam Drda a Mikoláš Kroupa, který je zároveň ředitelem organizace *Post Bellum*. Oba jsou jistými prostředníky mezi sbírkou *Paměť národa* a rozhlasem, ale i mezi sbírkou a pamětníky. S oběma jsem během výzkumu natočila rozhovor.

¹¹ Zvukovou grafikou, později v textu i audiografikou, rozumím části pořadu, které fungují jen jako zvukové předěly, v rozhlasové hantýrce se jim říká „bouchy“, což může být například vteřinu trvající shluk úderných tónů. Součástí audiografiky je i hudbou podkreslená řeč informující o tom, jaký pořad posluchači zrovna poslouchají. Za zvukovou grafiku se dá považovat i úvodní a závěrečná znělka pořadu.

Výzkum

V této kapitole bych ráda nastínila svou vlastní pozici, ze které jsem při výzkumu vycházela, a jejíž problematiku jsem musela se sebereflexí zhodnotit. Uvedu také základní výzkumnou otázku a další otázky, na které jsem se v rámci výzkumu snažila najít odpovědi. Popíšu zvolenou metodologii i to, jak výzkum probíhal.

„Rozhlasačka“, studentka, posluchačka – vlastní pozice

Na začátku mého výzkumu byl profesionální, akademický i řekněme laický zájem o rozhlasové vysílání a konkrétněji o *Příběhy 20. století*. Profesionální proto, že jsem od roku 2013 do roku 2015 pracovala jako redaktorka zahraniční redakce Centra zpravodajství Českého rozhlasu, čímž jsem se zařadila mezi „rozhlasáky“, jak se novinářům pracujícím v Českém rozhlase v českém mediálním prostředí říká. Akademický proto, že jsem vystudovala žurnalistiku a mediální studia na Fakultě sociálních věd Univerzity Karlovy a téma své diplomové práce na katedře Obecné antropologie Fakulty humanitních studií jsem proto zvolila (kromě zájmu o procesy vytvářející to, čemu říkáme sociální paměť, obecné vědomí, veřejné mínění) pro možnost kombinovat znalosti nabyté během studia obou programů. Laickou motivaci o toto téma bych pak vysvětlila prostou osobní oblibou pořadu *Příběhy 20. století*, který jsem často poslouchala jako běžný posluchač i před svým působením v Českém rozhlase.

Má pozice přinesla do výzkumu pozitiva i negativa. Velmi cennou se ukázala zkušenost s rozhlasovým vysíláním a systémem, se kterým se v Českém rozhlase pracuje, s postupy, kterými se tvoří příspěvky do vysílání, ale i trendy, jaké vysílání ovlivňují – jednoduše řečeno, rozuměla jsem, o čem respondenti v rozhovorech mluví, když popisují proces, jakým se příspěvek vytváří a dostává do vysílání. Stejná zkušenost se ale ukázala i jako určité negativum, protože s elementární znalostí tvorby rozhlasových zpravodajských příspěvků, které měly maximálně několik minut, mohu pouze obdivovat práci a profesionalitu Adama Drdy a Mikuláše Kroupy, kteří jsou schopní sami sestavit téměř hodinový pořad¹². Tím pro mě ale vzniká badatelský handicap, kvůli kterému je pro mě obtížné (ne však nemožné) se od zmíněného obdivu oprostít. V rámci badatelské

¹² Jeden díl pořadu *Příběhy 20. století* má stopáž 47 – 48 minut.

sebereflexe si to uvědomuji a prohlašuji, že jsem se při zpracovávání snažila, aby mě profesní obdiv k oběma autorům pořadu *Příběhy 20. století* nijak neovlivňoval.

Cennými byly i mé kontakty v Českém rozhlasu, které jsem za dva roky nasbírala a díky kterým jsem pak do „terénu“, k natáčení pamětníků i k rozhovorům, pronikla snáze.

Výhodou při výzkumu byla i znalost mediálních studií, pro vysvětlení se znovu vracím k teoretické části své diplomové práce a k Wulfovi Kansteinerovi, který ve své práci *Finding Meaning in Memory* antropology vyzýval, aby při studiu paměti čerpali z mediálních studií. Sám pak uvedl příklad vlivu rozhlasového vysílání na paměť. Tato výhoda s sebou naštěstí nenesla žádné nevýhody, což neplatí o mém posluchačském zájmu o zkoumaný pořad. Stejně jako už jsem uvedla, že jsem se v zájmu výzkumu snažila bránit vlivu profesního uznání Mikuláše Kroupy a Adama Drdy, musela jsem se bránit také vlivu osobní obliby jejich pořadu. Se skončením výzkumu musím se sebereflexí dodat, že *Příběhy 20. století* stále patří k mým nejoblíbenějším ve vysílání Českého rozhlasu. Přesto a nebo právě proto jsem k nim přistupovala stejně kriticky jako bych přistupovala k jinému rozhlasovému pořadu nebo k jinému výzkumnému tématu.

Výzkumná otázka

Na začátku svého výzkumu jsem si stanovila otázku, jak se vzpomíná ve vysílání veřejnoprávního rozhlasu, konkrétně v pořadu *Příběhy 20. století*? Zaměřila jsem se tedy na proces, kterým se vzpomínky jednoho člověka dostávají k masám¹³, i na problematiku, která se s tímto procesem pojí. K základní výzkumné otázce se v průběhu výzkumu přidávaly další, například; jakým způsobem je vybírán ten, kdo dostává hlas, jaká k tomu musí splňovat kritéria, jak se vyprávění a vzpomínání edituje a upravuje, kdo do tohoto procesu zasahuje a jakým způsobem, a kdo pak produkt práce zmíněných dokumentaristů poslouchá, kde vznikl „mandát“, který oba autoři pořadu ke své činnosti mají? Ekvivalent těchto otázek jsem pak našla v textu Marie-Claire Lavabreové.

„Jaké jsou sociální podmínky produkce sdílených reprezentací minulosti? Nebo jinými slovy, jak se minulost stává veřejným nebo uznávaným projevem, který nakonec

¹³ Podle Praktické encyklopedie žurnalistiky a marketingové komunikace splňuje rozhlas kritéria pro zařazení mezi masová média.

dává smysl individuálním vzpomínkám? Jak je jistá zkušenost pamatována a předávána? “
(Lavabreová, 2000, odst. 15)

Metodologie a etika

Pro výzkum jsem zvolila metodu nezúčastněného pozorování následovanou polostrukturovanými rozhovory. Na jaře a na podzim roku 2015 jsem se zúčastnila natáčení pamětníků ve studiu v Praze, následně jsem pořídila polostrukturované rozhovory s lidmi, kteří se nějakým dílem na procesu tvorby pořadu *Příběhy 20. století* podílejí nebo mohou podílet. Metodu polostrukturovaných rozhovorů jsem zvolila proto, že vybraní respondenti nemají v procesu tvorby pořadu *Příběhy 20. století* stejnou funkci – základ otázek byl tedy stejný, stoprocentně se ale neshodovaly. To je také důvod, proč ve své práci uvádím a budu dále uvádět velké množství poměrně rozsáhlých citací. Výpověď jednoho respondenta se z hlediska různorodosti jejich rolí v procesu tvorby pořadu *Příběhy 20. století* nedá vztáhnout na všechny, rozhovory jsem navíc se schválením respondentů natáčela na diktafon a později doslovně přepsala (pro diplomovou práci jsem pro větší srozumitelnost výpovědi očistila od nedokončených vět, výplňkových slov apod., význam výpovědi jsem ale samozřejmě vždy zachovala v takovém znění, v jakém je respondenti uvedli), mám tedy díky tomu k dispozici kvalitní, exkluzivní a cenná data ve velmi čisté formě, které by další manipulace mohla znehodnotit. Dalším argumentem pro uvádění citací způsobem, jaký jsem v diplomové práci zvolila, je i to, že všichni respondenti mají dlouhodobou zkušenost se psaným i mluveným slovem, tři z nich dokonce působili jako rozhlasoví novináři. Při vedení rozhovorů s nimi byla proto znát profesionalita a zkušenost s přesným formulováním myšlenek i v mluvené řeči. Má interpretace jejich výpovědí je tak podle mého názoru třeba v menší míře, respondenti sami své výpovědi formulovali zcela přesně, jasně a bez prostoru k dalším možným výkladům. Patrné také bylo, že minimálně autoři pořadu měli zkušenost i s tím, že se jich na jejich dílo někdo ptá – poskytování rozhovoru pro ně nebylo nic nového. Shrnutím toho je, že má diplomová práce se může zdát z hlediska způsobu používání citací z rozhovorů nestandardní, je to ale tím, že zcela nestandardní je z výše zmíněných důvodů i terén, ve kterém jsem výzkum prováděla.

Mými respondenty byli sběrači, jejichž natáčení jsem se zúčastnila (Adam Drda, Jakub Anderle, Viktor Portel), kromě nich ještě Mikuláš Kroupa jako ředitel a zakladatel

organizace Post Bellum i jeden z autorů pořadu *Příběhy 20. století*. Dalším respondentem byla vedoucí redakce Post Bellum v Českém rozhlase Barbora Kreuzerová¹⁴.

Všichni s mou přítomností na natáčení souhlasili s vědomím, že poznámky použiji pro svou diplomovou práci, stejně tak souhlasili se zaznamenáním a následným použitím rozhovorů i s uvedením jejich pravých jmen.

Kde se berou *Příběhy* – průběh výzkumu

Výzkum pro mou diplomovou práci měl dvě fáze – první z nich byla fáze nezúčastněného pozorování natáčení vzpomínek jednotlivých pamětníků, druhou byla fáze pořizování polostrukturovaných rozhovorů. První fáze začala na jaře roku 2015 a pokračovala na podzim roku 2015, druhá fáze probíhala na začátku roku 2016.

Data nasbíraná při pozorování posloužila jako cenné informace o přístupu sběračů a dalších spolupracovníků organizace Post Bellum k pamětníkům i o prostředí a způsobu, jak se vzpomínky natáčí. V této kapitole tedy nejdříve popíšu průnik do zkoumaného terénu, posléze vyhodnotím data získaná při nezúčastněném pozorování natáčení, pak přejdu k vyhodnocení dat z polostrukturovaných rozhovorů.

Cesta na Kampu – průnik do terénu

Výzkum začal se začátkem roku 2015, kdy jsem přes kontakty v České rozhlase zkontaktovala Adama Drdu. Po dohodě s ním jsem se pak mohla zúčastnit několika natáčení vzpomínek pamětníků ve studiu na Kampě v Praze. Natáčelo se na kameru se speciální technologií Eye Direct, která zpovídánému umožňuje, aby při přímém pohledu do kamery zároveň viděl toho, kdo s ním vede rozhovor. Pro diváka to pak znamená, že při zhlédnutí takto natočené výpovědi zpovídáný hledí přímo do objektivu kamery, pocitově přímo na diváka. O této technologii jsem se bavila mimo jiné s jedním ze sběračů Viktorem Portelem, který psal o Eye Direct bakalářskou práci na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze.

¹⁴ Barbora Kreuzerová studovala orální historii. Stejně tak bych ráda zmínila, že před tím, než začala působit na pozici redaktora organizace Post Bellum v Českém rozhlase, i ona pracovala jako novinářka. Obě skutečnosti se myslím odrazily v našem rozhovoru.

„Je to specifický v tom, že ty lidi, když s nima natáčíme, snímáme na dvě kamery a jedna je upravená tak, že ty lidi, když mluví s tím redaktorem, tak se dívají na jeho odraz a zároveň mluví do kamery. To je ten figl. Tím pádem to funguje úplně jinak. Když se člověk podívá na normální dokument, tak je to tak, že se někdo ptá, někdo si s ním povídá. Oni spolu mají oční kontakt a pak je snímá kamera. A ten pamětník, pokud to není přiznaný, což nebejvá většinou, tak odkukuje jako já tobě teďka, tak to povídá nějaký třetí straně, která v tom obraze vlastně není, no. My jsme tamten způsob (natáčení s technologií Eye Direct, poznámka autory) zvolili prostě kvůli tomu, abychom to dělali nějak jinak a zároveň, aby to ty lidi povídali přímo tomu divákovi. Což většinou funguje. Je to drobná změna, není to žádná hitparáda.“

P. N.: Ale tak pro tu televizi je to změna, když to ten člověk říká přímo divákům... Pak to publikum vnímá úplně jinak, ne?

Jo, v něčem jo. Někdo si toho nevšimne. Já jsem to měl třeba tak, že když jsem koukal na filmy toho člověka, od kterýho jsme to trochu okoukali, tak jsem si to uvědomil jakoby trochu zpětně, když se ten člověk obrací k tobě. Je to jakoby intenzivnější.

P.N.: Takže je to na těch rozhovorech poznat?

Já myslím, že je.

P.N.: Takže i to audio (zvuková část celé audiovizuální nahrávky, která se může použít i v pořadu Příběhy 20. století, poznámka autorky) pak vypadá jinak?

Já myslím, že jo. Ale je to jiný téma. My to nemáme zmapovaný a nevím, jak to zmapovat. (Portel, únor 2016)

Technologii Eye Direct používá *Paměť národa* nově. Důvodem je začínající pořad v České televizi, který bude volnou obdobou *Příběhů 20. století*. U natáčení byl proto štáb složený z technika, kameramana a zpovídajícího. V době mého výzkumu to byl Adam Drda, Jakub Anderle a Viktor Portel. Natáčení s Mikulášem Kroupou se mi zúčastnit nepodařilo. Celkem jsem se zúčastnila deseti natáčecích sezení – jejich přehled spolu s informacemi o datech, pamětnících a přítomných sběračích pro lepší orientaci uvádím v tabulce.

	Datum	Pamětník	Sběrač	Poznámka	Ve vysílání ČRo
Jaro 2015	6. 3. 2015	Karel Holomek	Adam Drda	První část natáčení	ano
	9. 3. 2015	Čestmír Huňát	Adam Drda		
	23. 3. 2015	Věra Nováková Brázdová	Adam Drda	První část natáčení	
	24. 3. 2015	Dana Kyndrová	Adam Drda		
	25. 3. 2015	Karel Holomek	Adam Drda	Druhá část natáčení	
	1. 4. 2015	Viktor Pivovarov	Adam Drda	První část natáčení	ano
Podzim 2015	20. 10. 2015	Kurt Gebauer	Adam Drda	U natáčení přítomná i manželka pamětníka. První část natáčení	
	22. 10. 2015	Jindřich Leiweber	Jakub Anderle		
	23. 10. 2015	Manželé Benešovi	Jakub Anderle	Byla jsem pouze u natáčení s paní Benešovou	
	30. 10. 2015	Miloš Rejchrt	Viktor Portel	Druhá část natáčení	

Takové natáčení není pro sběr do *Paměti národa* ani do *Příběhů 20. století* typické. Většina rozhovorů s pamětníky se natáčí pouze ve zvuku, zpovídající, kterým se říká sběrači, za pamětníky jezdí a kladou se důraz na to, aby vyprávění natáčeli v přirozeném prostředí respondentů, tedy většinou u nich doma. Bylo ovšem nutné abych se držela instrukcí Adama Drdy, že není možné, abych se jako pozorovatel takového natáčení s pamětníkem zúčastnila za prvé proto, že se na ně jezdí často neplánovaně, když se pamětník ozve, že má čas, za druhé proto, že to bývá i daleká cesta a za třetí proto, že bych mohla při natáčení pamětníka, který se často svěřuje s velmi intimními zážitky, rušit. Natáčení na Kampě jsem se zúčastnit mohla, protože mu přihlížel tříčlenný štáb a přihlížení někoho dalšího pro pamětníky tak rušivé nebylo. Zajistit mou přítomnost tam také nebylo tolik náročné na organizaci. Takové natáčení ale neprobíhá celoročně a tak jsem se mohla zúčastnit jen části jarního a podzimního cyklu (viz tabulka). Pamětníkům jsem byla představována jako studentka, která píše diplomovou práci. Protože záznamy o rozhovorech jsou k dohledání ve sbírce *Paměti národa*, nepovažuji za nutné měnit jména pamětníků uvedené v tabulce. V citacích z terénních poznámek je ale uvádím pod jmény, které nijak neodpovídají jejich pravým jménům ani pořadí v tabulce. Důvodem je, že pro výzkum není podstatné, který pamětník v nich zrovna vystupuje, a je proto lepší chránit jejich soukromí. Natáčení se navíc zúčastnili jako respondenti *Paměti národa* (potažmo

chystané televizní série či rozhlasového pořadu *Příběhy 20. století*), ne jako respondenti mé diplomové práce.

Popis terénu a průběh natáčení s jednotlivými pamětníky

Studio na Kampě není klasickým místem pro natáčení profesionálních videí, prostory jsou pronajaté, nutno dodat, že trochu stísněné a nepůsobí jako profesionální studio. Štábu i pamětníkům je k dispozici malá kuchyňka bez tekoucí vody, která je vybudovaná v místnosti přímo za dveřmi do ulice, v kuchyňce má majitel úložný prostor, kde skladuje například dětské lyže. Vedle kuchyňky je koupelna s toaletou a sprchovým koutem, kam štáb chodí kromě jiného také umývat použité nádoby. Za kuchyňkou je pak samotné studio, které nejlépe ilustruje pořizena fotografie¹⁵.



Stíněné prostory, vybavení místa i okolí Kampy ale často sloužily jako jakýsi „ice-breaker“ před nebo při natáčením rozhovorů.

– „Pan Bělobrádek si sedá na místo před kamerou, bere do ruky hrnek s kávou a začíná vyprávět i když kamera ještě nenatáčí. Adam Drda mu říká, aby počkal. Pan Bělobrádek: „No to zapnete a já zmlknu,“ směje se. Pak se vtipkuje o tom, že je to ve studiu malé.

¹⁵ Obličej pamětníka jsem z důvodu ochrany jeho soukromí vymazala.

Technik: „Co to kafe? Já nenašel ani lžičku.“ Pan Bělobrádek: „Dobrý, já nejsem náročnej, hlavně, že je to černý.“ (Terénní poznámky - jaro, 2015)

_ Závěr natáčení, focení. Paní Goliášová povídá i při něm. Adam Drda říká, kdo přijde dál a paní Goliášová říká, ať ho pozdravuje. S Adamem Drdou se znají z dřívějšíka. Adam se pak ptá, jestli paní Goliášová příště trefí. Ona ho z legrace praští a říká, že tady ráda bloudí. (tamtéž)

_ „Přichází pan Cimický. Kameramani se omlouvají, že je to stísněné, on odpovídá, že je to útulné.“ (Terénní poznámky - podzim, 2015)

_ „Při rozhovoru mluví spíš pan Cimický. Adam Drda do toho moc nezasahuje. Pauza je po hodině a něco. Při pauze chválí pan Cimický prostory.“ (tamtéž)

_ „Paní Lupínek chválí Trnkův dům na Kampě, který je kousek od studia.“ (tamtéž)

_ Před studiem se čeká na kameramana, který jede z Plzně a má klíče. Na místě je Jakub Anderle i pan Fabián. Další kameraman telefonuje. Pak přesun do studia. Kameraman: „Máme tady takový improvizovaný studio.“ Pan Fabián.: „To nevádí, hlavně, že je tu teplo.“ Kameraman: „Můžem i přitopit!“ (tamtéž)

_ „Čekáme na pamětníka víc než půl hodiny, protože jede autem Prahou ve špičce. Jakub Anderle mi mezitím říká, že bych měla chodit spíš na Adamova natáčení, že je lepší. Povídáme o počasí, o diplomce. Pak dorazí pamětník. Omlouvá se a chválí studio, že je útulné, i když štáb se omlouvá, že je malé.“ (tamtéž)

Stísněnost prostorů k natáčení tak měla i přes jisté nepohodlí výhodu v tom, že na ni pamětníci často reagovali, ať už na poznámky štábu, který se za nekomfortní prostředí omlouval, tak i na prostředí Kamy, které pamětníci pozitivně oceňovali. Všichni členové štábu kladli na pamětníkovo pohodlí velký důraz, často se ujišťovali, jestli je všechno v pořádku. Díky podobným konverzacím před natáčením klesala nervozita pamětníků, na kterou často sami poukazovali. Jeden z pamětníků se při natáčení pozastavil nad tím, že se jeho vyprávění bude natáčet na kameru:

_ „Natáčení začíná po desáté hodině. Na místě je kameraman, technik, Adam Drda přichází o něco později s panem Jeřábek, který musí chodit pomalu. Po příchodu do studia se diví, že je to natáčení na kameru, když je to pro rozhlas. Adam Drda mu to vysvětluje.

Pan Jeřábek má obavy, že se přerekne. Několikrát ho uklidňují, že to nebude žádný problém. Nabízejí mu k pití vodu.“ (Terénní poznámky - jaro, 2015)

Znalost rozhlasového pořadu při natáčení projeví i další pamětníci, což ukazuje na známost organizace Post Bellum i pořadu *Příběhy 20. století*. Několikrát se také stalo, že pamětníci štáb ujist'ovali, že rozhlasový pořad znají, a že ho často také poslouchají.

Natáčení trvala dvě hodiny – důvodem bylo omezené množství materiálu (na jedno natáčecí sezení bylo k dispozici 120 minut záznamu) nebo také únava štábu i pamětníků. V rámci jednoho natáčecího sezení byla obvykle jedna přestávka, během kterého štáb i pamětníci kouřili, nebo jen stáli před studiem na čerstvém vzduchu. Pamětníci často vyprávěli i během pauzy, která byla také obvykle jakýmsi předělem mezi první polovinou natáčení, ve které byli pamětníci obvykle nervóznější a druhou polovinou, kde se i díky pauze ve vyprávění většinou znatelně uvolnili. Na začátku natáčení pamětníci často poznamenávali, že nemají co říkat nebo, že budou vyprávět nesmysly, často také, že jejich vyprávění nikoho nezajímá.

__ *„Pan Ondráček už sedí na místě a ptá se, kolik už mají natočených lidí. Kameraman mu odpovídá, že na videu asi 150 a ve zvuku tak ke 4000. Pan Ondráček říká s úlevou a se vtipem: „Tak to se ztratí, když budu říkat blbosti.“* (Terénní poznámky - jaro, 2015)

_ *Rozhovor trvá asi hodinu, když padne první sprosté slovo. Přesně v polovině je pauza. Pak se natáčení musí přerušit kvůli ruchu mimo studio. Pan Ondráček: „To není vůbec zajímavý, co říkám.“ Adam Drda: „Ale je. Je to skvělý.“ Pan Ondráček: „Vy taky z člověka všechno dostanete.“ Adam: „Vždyť vůbec nic neříkám.“*

Po přerušení pokračuje natáčení, ale už jen chvíli. Pak Adam Drda oznámí, že došel materiál. Pan Ondráček: „Zaplať pánbůh. Snad to není úplně k ničemu.“ Adam: „Proč si to myslíte?“ Pan Ondráček: „Ale no tak já nevím. Ta druhá polovina byla horší.“ (tamtéž)

_ *„Pásky na natáčení mají dvě hodiny a to udává čas – i kdyby to byla nuda. S panem Cimickým se dohodli na dalším natáčení už o kuřpauze, protože hodně povídá a odbíhá. (...) Po kuřpauze další natáčení. Pak se pan Cimický ptá, jestli neříkal něco, co tam nepatřilo. Dostává se mu odpovědi, že rozhodně ne.“* (Terénní poznámky - podzim, 2015)

Uvolněnější vyprávění bylo u některých znatelné po prvních minutách natáčení, u některých až po zmíněné přestávce. Konkrétně se to projevovalo například v používání vulgarit, které začínalo nebo se stupňovalo často právě po pauze.

__ „*Asi po dvaceti minutách natáčení začíná pan Jeřábek gestikulovat. Vzpomíná na „tatovo“ problémy s ženskýma, na jeho skořápky, na fotbal. Po hodině je přestávka, ale pan Jeřábek vypráví dál i mimo záznam. Po přestávce je při vyprávění i trochu sprostý a víc se naklání ke kameře.*“ (Terénní poznámky - jaro, 2015)

Zmiňovaná nervozita, které se mnoho pamětníků před natáčením obávalo, tak u většiny postupně upadla, někteří pamětníci se jí ale po celou dobu natáčení nezbavili. I na to štáb reagoval, ujišťoval pamětníky, že vyprávějí dobře, že je to zajímavé, nabízel vodu a obecně se snažil navodit klidnou atmosféru.

__ „*Jakub Anderle se pak ptá, jestli ho pan Fabián v zrcadle dobře vidí. Říká, že jo, že je akorát nervózní. Pan Fabián.: „Já byl zvyklej dostat úkol a počítat. Tyhle reflektory, klapka...“ (...)* Kameraman se ho ptá na podpis dokumentů, ptá se na skenování. Pak se ujišťuje, že je na klapce správně jeho jméno. Jakub se ještě těsně před klapkou ptá, jestli pan Fabián taky lítal. Říká, že jo, ale ne ve fabrice. Pak klapka. Další úprava světel, ale v té době už ticho – nervozita. Začíná se. Pamětník se nechce rozmlouvat, Jakub Anderle mu za každou odpověď děkuje. Ptá se ho na zájem o techniku apod. V průběhu natáčení panu Fabiánovi zazvoní telefon. Volal mu kolega, který měl také přijít na natáčení, ale nakonec odmítl. Pan Fabián mu říká, že si myslel, že to bude víc o technice, že je to jako u zpovědi a že se mu třesou kolena. Pak dodává, aby se s chlapama domluvil. Že je to o paměti a že si pamatuje líp.“ (Terénní poznámky - podzim, 2015)

Znalost pořadu *Příběhy 20. století* se projevila i ve znalosti jednoho z jeho autorů, Adama Drdy. Součástí konverzací se tak za mé přítomnosti dvakrát stalo, že pamětníci narazili na příbuzenství Adama Drdy se spisovatelem Janem Drdou, nebo že na ně Adam Drda narazil sám. Toto nebyl častý jev, přesto ale dobře ilustruje to, jak do procesu sběru vzpomínek a vytváření pořadu vstupovalo sociální zázemí, ze kterého pamětníci i autoři pocházejí.

__ „*Pan Jeřábek vypráví o svém otci, který byl komunistický funkcionář: „Oni mně to pořád vyčítají, děti přece nemůžou za svoje rodiče.“ Adam Drda: „Mně to nemusíte povídat.“* (Terénní poznámky - jaro, 2015)

_ Do studia přichází Adam Drda a baví se, o čem se budou bavit. Adam říká, že chodil se synem pana Cimického do třídy. Pan Cimický se pak ptá Adama na dědu: „Děda byl Drda?“ Adam odkládá dýmku: „Bohužel.“ Paní Lukášová: „Jak bohužel, to byla doba...“ Dál se baví o tom, co bude součástí rozhovoru a jestli by ho nemohli autorizovat. Paní Lukášová se ptá, jestli otázky bude klást Adam. Odpovídají, že ano. Pan Cimický: „No tak, když jste z té spisovatelské rodiny...“ Adam Drda: „Já se snad přejmenuju.“ (Terénní poznámky - podzim, 2015)

Na tuto skutečnost jsem se v polostrukturovaném rozhovoru Adama Drdy zeptala, konkrétně na to, zda se s podobnými otázkami setkává často a jestli ho příbuzenství s Janem Drdou nějak ovlivnilo například v motivaci, proč pořad *Příběhy 20. století* vytváří. Sice to odmítl, ve výpovědi pak ale jistý vliv vykreslil a dodal, že zásadně ho ovlivnily jiné věci.

„To je věc, se kterou jsem se několikrát setkal, že to někdo říkal nebo se mě na to ptal, ale to jsou spíš takový amatérský psychologizace od lidí, kteří o tom většinou nic neví. Já jsem svého děda za prvé nikdy v životě neviděl, protože jsem se narodil dva roky poté co on umřel, a za druhý pro mě byla dost důležitá moje babička, která mě v útlém dětství vychovávala. (...) Já jsem potom žil s mámou a mužem, kterého si vzala a který byl z takový pražský antikomunistický buržoazní rodiny. No a od 16 jsem žil sám, vlastně jsem se pohyboval v úplně jiném prostředí, a na mě to, že můj děd byl komunistickéj spisovatel, nemělo vliv myslím vůbec žádný. Snad jen v dětství vás to jako obtěžuje, že se na to furt někdo ptá. To se člověku moc nelíbí, že nějak vyčnívá, a za druhé jakejkoli průser, kterej uděláte, tak není průser váš... Když dostanete kouli z češtiny, tak je Vám předhazováno, že jste vnukem, no a to je tak celý. (...) S některejma lidma v rodině – hlavně s mámou – jsem si ohledně určitých věcí kolem toho Jana Drdy úplně nerozuměl, protože to samozřejmě byl její táta, byly tam nostalgický vzpomínky na pobyt na dobříšském zámku a já jsem to od svejch asi 15 let viděl strašně kriticky. Mě to prostě štvalo, že ti spisovatelé byli na tom ukradeným zámku, kde z mého pohledu neměli co dělat. A ještě to bylo v době, kdy jiní spisovatelé byli ve vězení, ale tohle já jsem už pociťoval jako dospívající kluk. Ani to není tak, že bych se s tím musel nějakým složitým způsobem vyrovnávat. Já si prostě myslím, že člověk není za své předky odpovědný. To je taky komunistický hledisko, kádrovácký. Já nevěřím v to, že si něco nesete v genech. A já myslím, že to co mě v životě ovlivnilo, jako zásadně, nemělo s tou rodinou vlastně vůbec nic společného.“ (Drda, duben 2016)

Z rozhovoru s Adamem Drdou, jako s jedním z tvůrců pořadu *Příběhy 20. století*, budu v diplomové práci ještě hojně čerpat, teď bych se ale ráda vrátila k datům z nezúčastněného pozorování natáčení vyprávění pamětníků.

Jedním z zásadních poznatků, ke kterému jsem při pozorování natáčení došla, bylo dodržování vzájemného respektu obou zúčastněných stran. Štáb s ním přistupoval k pamětníkům na základě jejich vzpomínek, ale i díky času, který projektu dobrovolně věnují nebo cestě, kterou musí v pokročilém věku na natáčení urazit – jeden z pamětníků přijel na sezení se štábem až z Brna. Pamětníci zase oceňovali projekt sbírání vzpomínek. Podobná úcta se prolínala celým natáčecím sezením a projevovala se v několika aspektech, například v péči o fyzické i psychické pohodlí pamětníka a v případě pochybností i v ujišťování, že jeho vzpomínky má smysl uchovávat. Štáb před začátkem natáčení každého pamětníka informoval, že svou výpověď může kdykoli přerušit nebo zcela zastavit a rozhodnout se, že nechce, aby byla do *Paměti národa* uložena. Zpovídající, neboli sběrač, pak také často zdůrazňoval, ať pamětníci vyprávějí příběh tak, jak chtějí. Otázky sběrači kladli pomalu, často v reakci na pamětníkovu vyprávění, do kterého ale nevstupovali, s dotazem obvykle čekali, až se pamětník odmlčí nebo dokončí myšlenku.

__ „*Pan Jeřábek přichází do studia přichází s Adamem, který mu koupil vodu. Pan Jeřábek nešťastně vysvětluje, že mu vrtali zuby a že půl roku neucítí žádnou chuť. Přinesl svou knihu, kterou Adamovi věnoval. (...) Druhá polovina natáčení je kratší. Po skončení pan Jeřábek říká: „Tak řekl jsem to podle vás?“ Adam Drda: „Já jsem chtěl, abyste to říkal podle sebe.“ (Terénní poznámky - jaro, 2015)*

__ „*Když pan Ondráček vypráví o pohřbu Stalina a o učiteli ve škole, který zažil rok 1848 říká, že mu přišlo užasný dotknout se někoho, kdo to pamatoval.“ Adam Drda mu odpovídá: „Přesně to my tady děláme.“ (tamtéž)*

__ „*Kameraman vysvětluje pamětníkovi, jak se s jeho vzpomínkami naloží: „My tomu tady říkáme, že je to moderovaný monolog. Primárně je to pro účely Paměti národa, pro výzkumníky.“ Pan Fabián: „To je dobrý, protože lidi umřou...“ (...) „Já do toho šel, aby to někde bylo zaznamenaný, jak to bylo v té době. Když to všichni odmítnem, tak to zaznamenaný nebude.“ (Terénní poznámky - podzim, 2015)*

__ „*Natáčení je dotáčka, pan Ráž sedí na židli vedle záběru kamery a baví se se sběračem. Říká, že vzpomínání je bolestné, že člověk musí dávat pozor, aby nelhal.“ (...) Krátce po*

začátku je technická pauza, protože technici mají problém s odrazem světla v brýlích pamětníka. Sběrač: „Vy nepůsobíte, že je to pro vás náročný, to vzpomínání.“ Pan Ráž: „No když to člověk vypráví, tak ne. Ale potom přijde děsná hantra.“ Sběrač: „Ono je to náročný, jako fyzicky. Ona je to vlastně práce.“ Pan Ráž: „To máte pravdu.“ (tamtéž)

Zmíněný a v terénních poznámkách dohledatelný respekt obou zúčastněných stran byl projevem celkové atmosféry na natáčeních, jejíž součástí bylo také oboustranné přesvědčení, že se účastníci podílejí na prospěšné věci. Jak je patrné z terénních poznámek, pamětníci byli často ujišťováni, že na jejich vzpomínkách záleží, že je důležité jejich vyprávění zaznamenat. Sami pamětníci pak už jen svou přítomností na natáčení, která není nijak honorovaná a náhrady jsou poskytovány pouze za výdaje na cestu, dokazovali, že i oni považují za důležité své vzpomínky sdělovat a sdílet. V několika případech to pak sami přímo uvedli.

Polostrukturované rozhovory

Při tvorbě otázek pro polostrukturované rozhovory jsem vycházela ze znalosti prostředí nabyté při nezúčastněném pozorování natáčení jednotlivých pamětníků, ale také z elementárních znalostí práce při tvorbě rozhlasových příspěvků. Základem při stanovení otázek byla i literatura použitá v teoretickém ukotvení tématu.

Jak jsem vysvětlila výše, struktura rozhovorů se neshodovala u všech respondentů z důvodu jejich odlišné funkce při vzniku jednoho dílu *Příběhů 20. století*, přesto některé otázky byly všem společné. Respondentů jsem se ptala, jak dlouho s organizací Post Bellum pracují, jaká byla jejich motivace se k ní připojit (v případě Mikuláše Kroupy ji založit), jaká jsou podle nich specifika pořadu, jak přistupují k pamětníkům, na jejich nestrannost, jaká je metoda sběru vzpomínek, jaké vlastnosti musí mít příběh, aby se mohl vysílat v rozhlase, ptala jsem se na jejich názor na „objektivitu“ pořadu, na vyrovnávání se s kritikou, na důvod úspěšnosti pořadu, na význam medializace, na to, jestli má organizace Post Bellum a s ní i pořad *Příběhy 20. století* jistou společenskou etablovanost a na důvod, v případě, že si myslí, že ano. Všechny respondentů jsem se také ptala, zda si myslí, že je existence pořadu podmíněna nastavením společenského povědomí. Odpovědi na vypsané otázky rozděluji systematicky do jednotlivých podkapitol.

Práce na projektu a motivace

Jak se při pořizování rozhovorů ukázalo, motivace k práci na projektu *Paměti národa* se lišila podle dosavadních zkušeností respondentů¹⁶. Shodným prvkem by se dal obecně nazvat zájem o historii, který podle svých tvrzení sdílejí všichni sběrači, jak Mikuláš Kroupa a Adam Drda, tak i Viktor Portel a Jakub Anderle. Nepřímo zmiňovanou motivací pro připojení se k projektu byl ale i výdělek.

„Přišlo mi to jako dobrá věc. Za a pro ty, co se natáčejí, pak pro veřejnost a pro mě jako sebevzdělávání v historii, trénink v psaní a v komunikaci s lidmi. A přivýdělek.“ (Anderle, březen 2016)

„V roce 2006, když se rozpustila redakce BBC a ona (Hana Hikelová, bývalá ředitelka zpravodajských stanic Českého rozhlasu, poznámka autorky) chtěla zaplnit, nebo využít novinářů z BBC, který byli vlastně v uvozovkách levně na trhu, protože jejich domácí redakce přestala existovat, tak jsme všichni hledali práci a byli jsme vděčný za ty nabídky. Kdyby nás chtěla přetáhnout, tak by to asi stálo mnohem víc, protože bychom v BBC většina z nás zůstávala ráda.“ (Kroupa, duben 2016)

Na prvním místě sběrači i tvůrci pořadu uváděli zájem o historii zejména v příbězích jednotlivců. Důraz ale zároveň kladli na to, že se nesoustředí pouze na příběhy takzvaných hrdinů, shodně uváděli, že hodnotu pro sbírku *Paměti národa* i pro pořad *Příběhy 20. století* mají i vzpomínky pamětníků, jejichž činy jsou z dnešního pohledu spíš kontroverzní.

„Když se to nějak zkrátí a zdrcne, tak mě historie vždycky zajímala, zajímala mě historie skrze příběhy. (...) Mě vždycky zajímaly ty příběhy, který jsou ještě dráždivý nebo oslovující v současnosti.“ (Portel, únor 2016)

Mikuláš Kroupa i Adam Drda shodně zmínili v rámci motivace i svou novinářskou praxi a pocit nedostatečnosti, s jakou se podle nich pamětníkům a obecně vzpomínkám věnoval prostor ve zpravodajství i v archivech. V případě Mikuláše Kroupy to byl jeden z důvodů založení celé organizace.

¹⁶ Aktivní podíl na projektu *Paměť národa* mají hlavně sběrači, jejich motivace se pak může odrážet ve vedení rozhovorů, proto v této sekci cituji z rozhovorů sběračů a autorů *Příběhů 20. století*, tedy Jakuba Anderleho, Viktora Portela, Mikuláše Kroupy a Adama Drdu.

„V archivu Českého rozhlasu bylo jenom to, co prostě někdo vyšší než ten redaktor, kterej byl na té ulici (při vzpomínkových akcích například na konec války, poznámka autorky), rozhodne, že se má cenu archivovat. Prostě tam chybí kus naší historie. Tam jsou pořady (...) Oni našli prostě jen partyzána Jaroslava a dali mi to do badatelny, abych si poslechl, a byl to pořad A léta běží. Ten pořad byl prostě dvacet minut předčítání nějakého člověka, o tom jak hrdinně partyzánsky bojoval po boku sovětských bratří, úplně bláboly, neautentický, zcenzurovaný, to prostě člověka úplně mrazilo. A já jsem se ptal, kde jsou ty pásky, je to 11 let od revoluce, za 11 let ty novináři nebyli schopný vyzpovídat tyhle lidi a uložit to do archivu (...) No to prostě nebylo a to byl pro mě docela šok. Že je to prázdný. Tak to byl jeden z dalších jednoznačnějch důvodů, že to (založení Post Bellum a sbírky Paměť národa, poznámka autorky) má smysl.“ (Kroupa, duben 2016)

„K Post Bellu jsem se dostal tak, že jsme se v BBC potkali s Mikolášem Kroupou, kterej už Post Bellum dělal, akorát to bylo zaměřený jenom na vojenský veterány a mně se to líbilo, protože jsem v té době pociťoval, že mi vadí, že když se tou běžnou mediální prací natáčí nějaký rozhovor s nějakým člověkem, tak se z toho v těch médiích objeví jenom útržky a ty lidi mají zajímavější osud a to stojí za to uchovávat jako celek.“ (Drda, duben 2016)

Shodným prvkem v odpovědích jednotlivých respondentů tak byl důraz kladený na význam příběhů, důležitost jejich zaznamenávání a uchovávání, o které jsou dotazovaní přesvědčení. Podstatný je podle nich i přesah příběhů do současnosti.

Vlastnosti příběhu v Příbězích – jaké vzpomínky se do pořadu dostávají?

Ani jeden z respondentů konkrétní atributy příběhu, který se do pořadu *Příběhy 20. století* dostane, nedefinoval. Každý respondent¹⁷ popisoval vlastnosti příběhu podle svých zkušeností i podle své funkce v celém procesu medializace, někdo obecněji, jiný konkrétněji.

„ (...) ono tam nejde až úplně jako o nějakou historickou linku, ale o to, aby to ty posluchače chytlo. Což taky do těch 50 minut, to je strašně moc. Dneska se běžný příspěvky v rozhlase pohybují kolem minuty, maximálně minuty třicet. Ted' je tam najednou flák 50

¹⁷ V této sekci cituji respondenty, kteří se přímo podílejí na jednotlivých dílech pořadu *Příběhy 20. století* – kromě obou autorů tedy i Barboru Kreuzerovou, která má na starosti technické odbavení každého jednotlivého dílu, což spočívá v tom, že si každý jednotlivý díl musí poslechnout a o příbězích má tedy přehled.

minut, kterej se teda v půlce přerve zprávama, ale pořád je to nějakých 45 minut čistýho času. A to ten život musí bejt teda hodně zajímavěj, aby to na to vydalo. (...) Musí tam být nějaká zápletka, ideálně, když se tam střílí. To už se nám moc nedaří, to už teď ty novější příběhy moc nejsou. (...) Nejsou to moc příběhy obyčejnýho života, to prostě ne. Čímž nechci říct, že nejsou zajímavý, ale prostě 50 minut v rozhlase to neutáhne. Takže jsou to lidi, který nad tím ční. Asi by o nich člověk neřekl, že jsou to příběhy malejch dějin. Nejsou prostě... Ty by měly bejt v tý Paměti národa a jsou tam. (...) Samozřejmě do toho rozhlasu se prodávaj ty extrémy. A samozřejmě taky, čím extrémnější ten pohled, tím je větší ohlas u těch posluchačů.“ (Kreuzerová, březen 2016)

„No prostě musí tam být něco... Já nevím, když natočíte člověka, kterej vám bude vyprávět, že nic zajímavýho nezažil a kterej vám bude vyprávět půlkou věty, no tak ho tam prostě nedáte, protože, proč byste to dělala. Vždycky člověk zpracovává něco, co je něčím pozoruhodný. Ale to něco pozoruhodnýho nemusí bejt, že u toho teče krev a je u toho StB nebo gestapo. Když to bude člověk, kterej bude pozoruhodně vyprávět o svém dětství, tak já bych ho tam klidně dal. Myslím, že je to důležitý. Ale jde o tu schopnost něco popsat, něco vylíčit a když ta schopnost chybí, tak tomu nepomůžu. (...) Zajímavý je to, jak o tom bude ten člověk mluvit.“ (Drda, duben 2016)

„ (...) když mě prostě ťukne ten příběh do nosu. Některý příběhy si nechávám trochu uzrávat, jakože je chci určitě zpracovat. A nevím proč se k tomu dostanu třeba po osmi letech. Ale prostě je to tak, že každý týden kolem mě prostě prolétne nějaký příběh, o kterém vím, že je zajímavý a chci ho dělat do Příběhů. (...)“

P. N.: A co to znamená, když říkáte, že vás ten příběh ťukne?

(...) když chci dělat příběhy a chci, aby mě to ťuklo, tak si prostě sednu k Paměti národa a brouzdám si. A tak se tam člověk probírá, čte krátký životopisy, a najednou vás ťukne událost, že někdo potkal bráchu na frontě. To si teda chci poslechnout. A tak si otevírám příběh pamětníka, delší text a hledám si ten odstavec. A najednou si čtete neskutečně dojemnej a silnej příběh, takže hned si stahujete nahrávku a hledám to místo. Takhle vás ťukne ten příběh, řeknete si, to je prostě ten klíčovej moment, kterej bych chtěl vyprávět. Jak dojemně a jak znova a znova se ty superznámý historicky zmapovaný události osvětlí do úplně nových barev, do nových podob. Právě skrze ten jeden osobní konkrétní příběh, je to vlastně velmi intimní příběh, intimní v tom, že vám to někdo vypráví, předává, snaží se vám popsat ten silnej okamžik svýho života.“ (Kroupa, duben 2016)

Výpovědi respondentů se nevyklučují, spíš doplňují – rozdíly v nich jsou projevem funkce, kterou citovaní respondenti mají. Zatímco oba autoři pořadu, kteří příběhy k jednotlivým dílům sami vybírají, zdůrazňují schopnost pamětníka vyprávět a zajímavost jeho příběhu, popřípadě klíčového okamžiku. Barbora Kreuzerová, jako člověk, který se na výběru příběhu aktivně nepodílí, má ale stoprocentní přehled o tom, jaká vyprávění se do pořadu dostávají, zdůraznila, že převládají dramatické příběhy. Respondenti pracující přímo na zkoumaném pořadu také zdůrazňovali parametry příběhu v souvislosti se stopáží jednoho dílu; vyprávění musí být formou nebo dějem zajímavé natolik, aby posluchače zaujalo na celých 47-48 minut. Oba autoři pořadu ale zároveň dodali, že si v obecné rovině vybírají příběhy, ve kterých se specifika doby protнула s konkrétním lidským osudem.

Popsat charakteristiku vzpomínek, které se do pořadu *Příběhy 20. století* dostanou, proto není snadné. Závisí na mnoha podmínkách, které musí vyprávění splňovat, a to nejen podmínkách obsahových. Výše v diplomové práci, v kapitole *Post Bellum, Paměť národa a Příběhy 20. století*, jsem uvedla, že do vysílání se tak mohou teoreticky dostat příběhy obyčejných lidí, kteří byli svědky významných událostí, s dovětkem, že použití slova „teoreticky“ vysvětlím. Nyní bych tedy chtěla dodat, že při výběru příběhů do pořadu nehrají roli jen výše nastíněné atributy, ale v procesu výběru rozhodují i další aspekty. Kromě schopnosti pamětníka vyprávět je důležitá i technická kvalita nahrávky a to zejména v případě, že autoři pořadu vybírají ze sbírky *Paměť národa*. Je totiž možné, že schopnost pamětníka vyprávět je skvělá, jeho příběh splňuje požadavky na zajímavost i na dramatičnost, nahrávka ale není kvalitní (prolíná se v ní šum, objevují se ruchy, které snižují srozumitelnost, nebo třeba do vyprávění vstupuje sběrač, který na ně reaguje citoslovci (ehm, aha, apod.) či pamětníkovi skáče do řeči, což pak není možné z pořízeného záznamu vystříhnout) a do vysílání se proto nedostane. To samé může nastat i v případě, že pamětníkovi není rozumět například ze zdravotních důvodů.

„Spousta těch věcí má triviální důvody, v tom rozhlase jako strašně. To nemusí být jenom neschopnost nějakýho verbálního projevu, ale třeba nemoc. Zase dám hodně přehnanýj příklad, teď jsem seděl s Jitkou Malíkovou, vězeňkyní z padesátých let. Jitka je po mrtvici, pálí jí to jako před tím, ale ztratila řečový schopnosti. (změna hlasu) Takže když mluví, tak si k ní dáte ucho a víte co říká. (změna hlasu) A nemá to vliv na inteligenci. A já kdybych teď stál před rozhodnutím jestli s ní něco natočit, tak vím, že má jako dobrý chvílky a že by to stálo za to. Ale Příběhy 20. století bych z toho nedělal. Protože ten člověk je v nějakým zdravotní stavu, kdy mi to za prvé asi nepřijde úplně vhodný a za druhé je to posluchačsky

problematický. Prostě jí není rozumět. Když se na něco soustředíte a jste jako face to face, když si to můžete patnáctkrát přehrát, tak je to něco jinýho, než když jedete v autě a posloucháte rádio.“ (Drda, duben 2016)

Jak sám Adam Drda poznamenal, takové důvody se mohou zdát triviální, nicméně kvalitně nahrané zvuky jsou základem rozhlasové práce, na který se dá rezignovat jen ve výjimečných případech (například nahrávání zvuků skrytým mikrofonem apod.). I tady je navíc zásadní délka pořadu, která je sama o sobě na poslech náročná, nekvalitní zvuk by ji učinil neúnosnou.

Příběh, který se do *Příběhů 20. století* dostane, tedy musí kromě autorského zájmu splnit i další podmínky a musí odpovídat nárokům na obsah, na formu i na technické zpracování.

Přístup k pamětníkům

Většinou respondentů jsem také položila otázku, s kým natáčejí, jak vybírají pro *Paměť národa* nebo i pro *Příběhy 20. století* pamětníky a jestli odlišně přistupují k těm, které lze obecně označit za oběti režimu a k těm, kteří se z dnešního pohledu nějak provinili. V odpovědích respondenti shodně uváděli, že základem jejich přístupu je nestrannost a snaha pamětníky nesoudit.

„Paměť národa buduje archiv vzpomínek na 20. století, velmi širokej archiv vzpomínek. My natáčime jenom s takovýma lidma, který zapadnou v prvnj řadě do ty kategorie pamětník. Když se řekne pamětník, tak si člověk představí pamětníka holocaustu, pamětníka války, pamětníka odsunu možná ještě. My se snažíme tu práci dělat jakoby šířeji. Natáčime se sportovcema, natáčime s umělcema, je to fakt různý. (...)

P. N.: A když jsi je měl zpovídat (kontroverzní pamětníky, poznámka autorky), přistupoval jsi k tomu tak, když to řeknu trapně, že oni jsou v uvozovkách ti zlí?

„Tenhleten přístup ti zlí, s tím se nikam nedostaneš. A já to tak vevnitř nemám, že jdu dělat rozhovor a říkám si, teď je napálíme. A to nejenom tady u těch důstojníků, to můžeš i u lidí, který podepsali spolupráci se státní bezpečností, u lidí, který nějak někdy šlápli vedle no a mnohý jsme přece někdy šlápli vedle. Autenticky to nemám v sobě tu potřebu někoho napálit. (...)

P.N.: No lidský je se přiklonit na nějakou stranu, ne?

Ale to se přikloníš po tom, to je jasný, když si o tom pak povídáš v hospodě s kamarádem, podívej se, teď jsem natáčel s člověkem, kterej byl fakt velká svině, to je pravda a to je nějaká zkratka, ale když s tím člověkem mluvíš, když je otevřenej, tak je na tebe nárok být stejně otevřenej jako on, v tom jak je posloucháš, chtít chápat, jako proč to podepsali ty státní bezpečnosti, chtít chápat, proč do toho ti mladí kluci šli, k těm estébákům. (...) Samozřejmě my, když s nima natáčíme, tak jim vždycky říkáme, že s nima chceme točit proto, že obě strany jsou důležité a proto, že nás zajímá ta jejich pozice v té historii. A je to tak, zajímá nás.“ (Portel, únor 2016)

„Nejsou to vybraní pamětníci v tom smyslu, jako že my si vybíráme ty lidi. Jako často jo, ale velmi často taky ne. Spousta lidí, se kterými jsme natáčel, tak prostě bylo, že jejich syn, vnuk se ozval Paměti národa – hele, máme zajímavého dědečka, byl totálně nasazený a tak dále, a tak dále. Natočte to. Tak to není vybraný člověk. (...) Určitě jsme to nebrali selektivně, že něco nenatočíme. Mělo by tam být to, co jsem už zmínil, lidé, kteří se dostali do nějaké situace a nějak se s ní popasovali. A nebo se dostali do styku s těmi velkými dějinami. (...)

P.N.: Myslíš si, že pak k těm lidem (kontroverzním, poznámka autorky) přistupuješ jinak? Třeba při tom zpracování, jak jsme říkali.

Ne. Tam je zásadní věc nikomu neuškodit.“ (Anderle, březen 2016)

„Paměť národa je z mého pohledu místo, kam se mají ukládat vzpomínky lidí, kteří mají co vyprávět. Já když přijdu za tím pamětníkem, tak on se neptá, co má vyprávět. Člověk, který je nedějinný, (změna hlasu) tak si říká, tak co byste chtěl slyšet, holenu? (změna hlasu) Já vám dám příklad. Můžete na ulici zastavit starou dámu, zeptat se jí, jestli si pamatuje na březen 1939. (změna hlasu) To já si vůbec nepamatuju jako, ale co bych konkrétně? (změna hlasu) No dyť nám sem přijeli Němci, nacisti nás tady okupovali. (změna hlasu) Jo, to jo. No a jak jste to viděla. No jela jsem v tramvaji ten den a oni tam stáli a mávali. Možná si vybaví fotografie, který za ten život někde viděla. Ale pro ní to nic nebylo. Ona nebyla svědkem, ty dějiny ji minuly. (...) Pamětník je pro mě tedy ten, kdo vědomě nebo nevědomě vstoupí do veřejného prostoru. (...) To může být třeba jenom právě tím, že se stane svědkem událostí na ulici, třeba v osmašedesátým. Nebo se vědomě rozhodne vstoupit do těch dějin tak, že jde a rozdává letáky, nebo podepíše spolupráci se státní bezpečností.“

P. N.: Když natáčíte s někým kontroverzním. Když jste natácel třeba s bachařem z lágru, tak přistupujete k tomu nějak jinak?

„(smích) Já toho člověka, když to natáčím, v žádném případě nesoudím, nedávám absolutně najevo, co si myslím, to je prostě z mého pohledu nepřipustný. Protože ten pamětník, člověk, kterej mi vypráví svůj příběh, je člověk, kterej je ochotnej mi sdělit něco strašně důležitýho, něco vlastně nejdůležitějšího. Až budou lidi umírat, tak co jim zůstane? Ten příběh jim zůstane. To je ohromně cenná věc, což si lidi většinou neuvědomují, protože ho prožívaj. Takže ne. Já tvrdím to, že každej člověk, kterej mi vypráví, tak já k němu přistupuju co možná nejotevřeněji, co možná nejmileji, nesoudím. Ale samozřejmě chci znát odpověď, podrobnosti, chci se zeptat i na ty nepříjemný věci, to ten člověk musí vědět, že se na to zeptám, že když něčemu nerozumím, tak to chci vysvětlit, ale ne ve zlým.“
(Kroupa, duben 2016)

Rozdílný přístup k obětem a kontroverzním postavám minulých režimů přiznal Adam Drda, i on ale zdůraznil, že při rozhovorech se k nim snaží přistupovat s respektem a bez soudů.

„ (...) Přistupuju k tomu člověku s respektem, protože mi poskytl rozhovor a je ochoten se mnou mluvit. A to že k němu přistupuju s respektem, to přece neznamená, že mu nebudu říkat, co já si o té věci myslím třeba. Proč bych mu to neříkal? A vedu ten rozhovor samozřejmě tak, že se chci od něj něco dozvědět. (...) Já jsem se vždycky řídil jedním pravidlem, že když jsem vycítil, že se ten člověk ocitá v situaci, kdy je to pro něj, ale to se týká těch obětí, to mě u nějakých komunistických funkcionářů vůbec nezajímá, ale když ten člověk se ocitne ve stavu, když cítím, že je to někdo, kdo byl zajatcem v lágru, že ho to bolí, no tak to třeba přeruším a zvažuju, jestli v tom mám pokračovat, pochopitelně. Nechci způsobit bolest, ale někdy v tom pokračuju, protože je to k něčemu dobrý a člověk s tím souhlasí. (...) Protože to souzení má dva významy. Vy můžete soudit něco o něčem a pak je to souzení ve smyslu jako nějaký viny a to je něco úplně jinýho. Já těm lidem neříkám, vy jste se provinil a máte do konce života chodit kanálama. Ale když udělali něco, co je prostě evidentní ničemnost, no tak proč byste to nemohli jako říct, že jo?“ (Drda, duben 2016)

Všichni respondenti zdůrazňovali snahu pamětníky nesoudit. Někteří z nich používali slovo otevřenost, která musí být podle nich vzájemná; jak na straně pamětníka, tak na straně sběrače, aby bylo možné jeho vzpomínky získat. V případě, že šlo o kontroverzní postavy, zdůrazňovali respondenti také snahu zaznamenat a zaznamenat co nejvíc.

Shodným prvkem ve všech rozhovorech byl kromě důrazu na respekt i důraz na touhu „dozvědět se“ a „pochopit“, kterou popisovali sběrači i autoři zkoumaného pořadu. Akcent v rozhovorech připadal také na příběh, o kterém respondenti mluvili jako o (a snad si tu mohou dovolit obrazné přirovnání) cennosti, která se musí uchovat v co nejneporušenější formě pro budoucí generace.

Jak pořad vzniká?

Oba autoři pořadu několikrát zdůraznili, že *Příběhy 20. století* jsou zcela autorské dokumenty. Kromě editace rozhovoru ¹⁸ jsou zodpovědní i za dramaturgii. Pevně stanovenou metodologii nebo nárok na vědecké ambice pořadu zcela odmítali. Naopak potvrdili, že vliv na jejich tvorbu měly zkušenosti s žurnalistikou a publicistikou. Jejich přístup ale není jednotný, což se ukázalo například na užívání hudby v pořadu.

„Je to čistá dramaturgie, moje nebo Adama, čistě na nás, jakou zvukovou koláž tam vytvoříme. (...) Já tak přemýšlím o tom, jak ten příběh pointovat, jak ho vyprávět zajímavě, poutavě. Nejhorší je, když lidem vysvětlujete něco zajímavého, důležitého, vysvětlovat to nudně. (...) Dobře vyprávěnej příběh je takový, který prostě nemůžete přestat poslouchat, který prostě nemůžete vypnout, přestat číst.“

P. N.: Myslíte, že tu schopnost vyprávět ten příběh, že jste to přejal z žurnalistiky? Protože tam je tlak na to, udělat nějakou událost, která by se mohla zdát třeba běžná, nebo nezajímavá, udělat ji, když jsem u toho rozhlasu, tak posluchačsky zajímavou.

„Možná vám to zpravodajství, to rychlý, kvalitní, stručný, dá jednu věc. Že se nad každou větou, nad každým slovem zamýšlíte. Jestli tam musí být a když tam nebude, tak jestli něco důležitého neubude. To je jedna věc, a druhá věc, mnohem víc, koho to zajímá. Když řeknete tohle, tak koho to zajímá. Často nikoho. Takže často zvažuju, jestli mám říct: Josef Novák se narodil 15. srpna 1900. Koho to zajímá, je to důležitý? Ono to může být důležitý pro ten měsíc, ten den, mělo by to mít nějakou pointu. Ale někdy to tam člověk dá, protože to řekne hrozně hezky ten chlap.“ (Kroupa, duben 2016)

„Příběhy jsou autorskej pořad (...) Není to pořad, kterej by někde deklaroval, že bude zachycovat plošně osudy všech typů lidí, který se vyskytují v český společnosti. Mě tohle

¹⁸ Otázku jak se rozhovor vytváří, jsem vzhledem k jejímu znění pokládala pouze autorům pořadu, tedy Adamovi Drdovi a Mikuláši Kroupovi.

nikdy jako nezajímalo (...) Není to historiografické pořadí. To je prostě autorské pořadí o zájmech lidských osudech. (...)

P. N.: Říkal jste, že když děláte rozhovor, tak se neřídíte žádnou vědeckou metodikou. Tak čím se řídíte?

No citím. Já nejsem vědec, já nepotřebuji vědecký postup, proč bych to dělal? (...) Žádnou metodologii se stejně řídit nemůžete, protože každý člověk je úplně jiný, že jo? Takže vy se můžete řídit metodologií akorát v tom smyslu, co by se nemělo vynechat. (odmlka) A pak jsou takové otázky, jako jsou záležitosti etické. A to prostě si myslím, že zná každý žurnalista. Prostě etický přístup k druhému člověku z pohledu interview je stejný, když jste novinář, když jste dokumentarista a stejně, když jste vědec. A řídí se podle pravidel, který platí v normálním životě. (...) My jsme každý úplně jiný s Mikulášem. Mikuláš s tou hudbou strašně pracuje. A já jsem v těch Příbězích po mnoha pokusech a experimentech dospěl k závěru, že ta hudba tomu spíš škodí než prospívá. To jak ty lidi mluví, je samo o sobě výrazný. Ta hudba to sdělení zkresluje. Když někdo vypráví smutný příběh o svém věznění nebo o dítěti, a vy do toho prdnete nějaký housle, tak je to kýčovatění projevu a já se tomu spíš bráním.“ (Drda, duben 2016)

Emotivní efekt hudby v rozhovoru reflektovala i Barbora Kreuzerová.

„Já řvu u každých příběhů. Mě se jako fakt nestalo, že bych nebrečela. To dělají ty housle no, tam se objeví ty housle na konci a já prostě řvu. A hrozně obdivuju ty kluky (Adama Drdu a Mikuláše Kroupu, poznámka autorky) za to, že jsou schopný fungovat v nějaký duševní rovnováze, protože já bych jí neměla... Protože to je někdy tak strašně nespravedlivý, co se těm lidem dělo.“ (Kreuzerová, březen 2016)

I ona ze své funkce redaktory Post Bellum v Českém rozhlasu potvrdila, že na půdě tohoto média se s Příběhy 20. století zachází jako s čistě autorským pořadem.

„Je to autorský pořad, který kontroluje autor. Oni (Adam Drda a Mikuláš Kroupa, poznámka autorky) mají ve smlouvě, že zodpovídají za ten obsah a za to, že to je správně (...) Příběhy nikdo nekopruje¹⁹. Já zodpovídám za to, aby to bylo technicky správně a aby to bylo v systému, aby se to dalo odvysílat a za ten obsah zcela odpovídají oni (...) Tím, že to je autorské pořadí, tak za to, jestli tam dělají nějaký závěry, jestli kritizují nějakou

¹⁹ V rozhlasové mluvě znamená slovo „koprovat“ příspěvek zkontrolovat a schválit k vysílání.

skupinu lidí, tak za to odpovídají oni. Není tam nikdo, kdo by si ten pořad poslechl a řekl jim, že vyznívá příliš antikomunisticky nebo příliš propagandisticky. To je jako na nich. A pokud by tam takovej problém byl, tak finančně budou sankciováni oni. Nikdo jiný.“

P. N.: Ale kdo na to přijde?

Muselo by to bejt tak, že přijde podnět od posluchače, kterej napíše na radu (Radu Českého rozhlasu, poznámka autorky) a ta by se tím musela povinně zabývat. To znamená, že by to šlo přes nějakou etickou komisi, která se formuje. Ale jako nepamatuju si, že by to někdo dotáhl tak daleko.“ (tamtéž)

V odpovědích na otázku zmíněnou v této kapitole znovu zaznívalo slovo „zajímavost“. Oba autoři pořadu ale zdůrazňovali také odpovědnost udělat příběh poutavý, přestože každý k tomu používá různé nástroje (hudbu, audiografiku i jejich absenci – ticho v rozhlasovém vysílání má také dramatickou funkci). Ukazuje to na složitý průběh jednoho dílu tvorby pořadu, který nejde vyrobit „na klíč“, vyžaduje zkušenosti, ale také individuální přístup. Klíčovým slovem v této kapitole je tak „autorství“; ze strany Českého rozhlasu respektování toho, že vyznění každého jednotlivého dílu pořadu *Příběhy 20. století* je dílem jednoho autora, ze strany autorů pak vědomí toho, že odpovědnost na mediální prezentaci příběhu pamětníka mají jen oni.

Společenská etablovanost a význam medializace

Jak jsem zmínila výše, pořad *Příběhy 20. století* se vysílá už deset let, sbírka *Paměť národa* funguje o několik let déle, organizace Post Bellum byla založena na přelomu tisíciletí. Sběračů i tvůrců pořadu jsem se proto v polostrukturovaných rozhovorech ptala, jakou má Post Bellum pozici ve společnosti. Navazující otázkou pak byl význam medializace – tedy procesu, kdy se jméno občansky prospěšné společnosti dostává do veřejného prostoru, v případě mého výzkumu právě ve spojení s *Příběhy 20. století*. Respondenti poukázali spíš na praktický význam tohoto procesu.

„Medializace má důležitou roli, jednak si to spousta lidí poslechne, a i kdyby se to dostalo k víc lidem, kteří to budou brát jako kdyby četli rodokaps, tak to je jako spousta poučných věcí. Stejně jako z těch rodokapsů, ale spousta lidí si z toho může odnést něco víc, spousta pamětníků se tím způsobem může objevit, že přijde syn, hele, v dílně posloucháme Příběhy

20. století, ty jsi mi vyprávěl něco o válce, byl jsi z lágru, nechtěl bys vyprávět? Zavoláme jim. Tak to je další věc.“ (Anderle, březen 2016)

„Mně přijde, že je to klíčový v tom, že vždycky, když chce člověk jen budovat nějaký archiv a nedělat z něj nic dalšího, tak to nějak smrdí. A smrdí to tím, že to nikdy nemůže dělat dobře. Protože nikdy nebude konfrontovaný s tím, co v tom archivu je. Proč by byl? (odmlka) Mě přijde, že i vůči samotný myšlenky toho archivu, je to vlastně jako nezodpovědný (smích) protože, jak jinak má člověk zjistit, že dělá rozhovory dobře, než tak, že z nich zkusí něco sestříhat, ať už do rozhlasu nebo do televize, nebo z nich něco napsat a tak. To je jedna věc, a druhá věc podle mě je ta, že Post Bellum vzniklo s tím, že chce o minulosti nějak vyprávět a tak to dělá. Trochu novinářsky na různých frontách, v televizi, v rozhlasu, dělá servis pro novináře, který chtějí něco psát, tak jim dohazujeme pamětníky.“ (Portel, únor 2016)

„Význam má medializace velmi silnej, protože když Příběhy 20. století vznikly, tak v těch prvních letech jsme vlastně chtěli, aby se nám lidi ozývali. Jako myslím pamětníci. Aby se vědělo, že něco takovýho vzniká. To bylo něco, čemu ten pořad strašně pomáhal, protože to byl jedinej výstup, kterej z toho sbírání těch vzpomínek vzešel. Tak to bylo myslím velmi důležitý. (...) Dneska je Post Bellum velká instituce, samozřejmě ty Příběhy 20. století jsou jedna důležitá část toho, co se dělá a týká se to práce Post Bella. Ale vedle toho vznikají filmy, kterých bude 20. Vedle toho dělá Post Bellum hromady různých výstav, na kterejch já se vůbec nepodílím. Vedle toho dělá Post Bellum všemožný projekty. A jako, mířila-li ta otázka na to, jestli Post Bellum nějak stojí a padá s Příběhama, tak stoprocentně ne. Ale Příběhy byly první, no.“ (Drda, duben 2016)

O jisté společenské zavedenosti organizace Post Bellum se v rozhovoru zmínil Viktor Portel i Barbora Kreuzerová.

„Teďka poslední rok dva, to fakt funguje, že když člověk řekne, že je z Paměti národa nebo z Post Bellum, tak že na to lidi slyšej. (...) Je to značka, není to nic jinýho, než značka. Je to značka, která je dlouho budovaná a má za sebou fajn věci, velké projekt a do toho spoustu akcí, který se dělaj a taky budujou tu značku...“

P.N.: Taková nezisková značka...

Jasně no. Všechny neziskovky se samozřejmě snažej. Potřebujou, když se řekne Člověk v tísni, aby lidi věděli, co to je, a ideálně co dělá. A když se řekne tohle, tak aby se vědělo,

ideálně co dělá teď a ne co dělali před deseti lety. A všichni do toho vrážej energii, aby to takhle fungovalo. Takže to děláme stejně.“ (Portel, únor 2016)

„Já si fakt myslím, nebo věřím v to, že to je tím, že ta práce je dobrá (...) No, že už to není náhoda, že už ten projekt trvá tak strašně dlouho, že to nemůže být nedopatřením. A asi to taky umí prodat na tu veřejnost, že to má dobrý PR, to je strašně důležité. (smích) Je značka s tradicí.“ (Kreuzerová, březen 2016)

Shrnu-li výpovědi o významu medializace z pohledu lidí, kteří se na ní podílejí, musím uvést důvody jako je praktičnost při získávání kontaktů na další pamětníky, zvyšování povědomí veřejnosti o projektu *Paměti národa*, což by se dalo zařadit pod Barborou zmiňované PR. Sběrači ale nezmiňovali další potenciální důvod, který nebylo možné empiricky ověřit; a sice finanční stránku věci. V pořadu autoři vybízejí, aby se posluchači přidali do *Klubu přátel Paměti národa* a sbírce přispěli. Z citované výroční zprávy vyplývá, že z takových příspěvků organizace v období od 1. 1. 2014 do 1. 1. 2015 získala 1 877 411,53 Kč, k 31. 12. 2014 bylo v *Klubu přátel Paměti národa* zaregistrovaných 851 členů (“Výroční zpráva,” 2014). Jaký vliv má na členství i na přispívání organizaci pobídka v pořadu *Příběhy 20. století* může být tématem jiného výzkumu.

Vliv současného společenského nastavení?

Ovlivněna teoretickou literaturou uvedenou na začátku své diplomové práce, konkrétně historikem Johnem R. Gillisem, který tvrdil, že pojem paměť je stejně jako pojem historie, ideologicky podmíněn. Zeptala jsem se sběračů i tvůrců, jestli považují existenci pořadu za ovlivněnou nastavením společenského povědomí, za způsob vymezení se proti minulosti, jestli se domnívají, že je existence pořadu ovlivněná dobou. Reakce všech byla bouřlivá a ve většině případů zcela odmítavá.

„Ten pořad a celý to Post Bellum existuje v rámci zvedajícího se zájmu o minulost, kterej je celospolečenskej a docela velkej.“ (Portel, 2016)

„Ta doba se strašně proměňuje. (...) To přece není, že tady máme konstantně od roku 1990 nějakou stejnou neměnnou společenskou atmosféru. Ty věci z té minulosti se nahlíží různě. To není pořad stejný, to je každou chvíli jinak. A jinak smyslu té otázky nerozumím. Vy se mně snažíte podsunout, že je to nějaká propaganda. A že před tím takovýhle věci byly propaganda. A že to podléhá nějaký atmosféře. Já jsem žádný atmosféře nikdy nepodléhal,

podléhá to nějakým morálním kritériím, který jsem myslím dokázal vždycky pojmenovat a vysvětlit. A vůbec to nevychází z nějaký atmosféry. To je hloupost. Jako když jsou nevinný lidi zavíraný do vězení, ať už to bylo v 50. nebo v 70. letech, tak to není něco, na co by se můj pohled měnil s nějakou společenskou atmosférou. To je prostě nemorální a hnusný. Nevychází to z žádnýho dobovýho pohledu. To bylo hnusný v 70. letech a je to stejně hnusný dneska.“ (Drda, duben 2016)

„Tou otázkou vlastně naznačujete, že jsme poplatný nějakýmu zadání, zadání doby...?“

P.N.: Já si nemyslím, že to má nějaký zadání...

Já tomu rozumím, s touhle otázkou jsem se setkal už několikrát a vždycky se mi z ní trochu zvedne žaludek. Proč se mi z ní zvedá žaludek? Protože to převrací hodnoty svobody, protože děláte ze svobody věc, která je jako nějakým im-plan-tá-tem do vědomí lidí, že si mají snad myslet, že jsou svobodný, ale prostě svobodný nejsou. Že se snažíte tímhle způsobem naznačit, že všichni myslíme za roh, nebo že neumíme pociťovat svobodu, nebo tak. (...) Já vám říkám úplně jednoduchou věc. Já jsem úplně svobodnej novinář, je mi úplně jedno, co si kdo myslí o mým pořadu. A můžu to říkat stokrát, dramatičtějš, nebo třeba méně dramatičtějš, a vy se s tím potom musíte smířit nebo ne. A ten problém je, že ti v uvozovkách kritici se s tím prostě neumí srovnat, že já můžu bejt úplně svobodnej a je mi úplně jedno, jestli se snad někde někdo po hospodách, nebo v nedejbože učebnách, což bohužel tak je, jestli říkaj, že jsem vedenej nějakou zakázkou doby. Já prožívám svobodu, kterou mi prostě vybojovali rodiče, protože se za ní nějakým způsobem obětovali, já se cejtím svobodnej a jako novinář nejsem poplatnej žádný ideologii, žádným požadavkům, nikdy na mě nebyl kladen žádnýj politickej ani jinej nátlak. Kdybych cejtíl sebemenší nátlak z rádia, nebo sebemenší nátlak ze strany akademie, že mám něco dělat jinak, tak se budu zuřivě zuby nehty bránit, budu rvát na Facebooku, na internetu, v novinách, v rádiu, budu kopat kolem sebe a vyvádět a nenechám si namluvit, že mě někdo řídí, ať je to doba nebo něco jinýho.“ (Kroupa, 2016)

„Že je takovej pořad jako jsou příběhy, samozřejmě oba (Adam Drda a Mikuláš Kroupa, poznámka autorky) se k tomu dostali přes nějaký svý pocity a pohnutky a myslím, že se oba shodnou na tom, že to tady před rokem 89 stálo za hovno a že za Hitlera se tady staly nejhorší zvěrstva, co Evropa pamatovala, tak to je fakt, a samozřejmě pokud by ta společnost takhle nastavená nebyla, tak by ten pořad nebyl. Ale ten pořad v týhle variantě

*vzbuzuje u některých posluchačů nevoli a je jejich plný právo to u rady nějak rozporovat. To se ale za ten rok a půl ale nestalo*²⁰.“ (Kreuzerová, březen 2016)

V odpovědích autorů pořadu se objevilo několik zásadních pojmů, které by se daly shrnout pod pojmy „etika“ a „morálka“. Odpovědi samotné i jejich (zejména v případě autorů) bouřlivost jasně ukázaly na odmítání jakéhokoli diktátu. Argumentem proti tomu byla právě morálka, kterou zmiňoval v souvislosti s odolností vůči vlivu doby Adam Drda, nebo etika, kterou zmiňoval Mikuláš Kroupa v souvislosti se zásadou svobody v novinářské profesi.

Odmítavé reakce zazněly i při odpovědích dalších respondentů, kteří ale argumentovali zájmem veřejnosti o pořad; Viktor Portel ve spojitosti s obecně zvyšujícím se zájmem o historii (v teoretické literatuře použití v přípravě na diplomovou práci by se toto tvrzení dalo najít v Berlinerově „retro mánii“), Barbora Kreuzerová, která vliv doby na existenci pořadu v nejširším slova smyslu připustila, ve spojitosti s tím, že si na vyznění *Příběhů 20. století* posluchači nestěžují.

Vyhodnocení rozhovorů

Všichni respondenti, kteří se zabývají sběrem vzpomínek jednotlivých pamětníků, včetně obou autorů pořadu *Příběhy 20. století* shodně kladli důraz na význam příběhů, který podle nich prostupuje celým procesem od sběru vzpomínek až po vysílání v Českém rozhlasu. Jako zásadní východisko, pevný bod jejich pozice, jmenují zájem o to, jak se dějiny střetávají s životy jednotlivců – nezávisle na tom, je-li zpovídán pamětník z dnešního pohledu považovaný za oběť nebo pachatele. Důraz byl kladen na touhu porozumět ale i na význam zachování vzpomínek.

Respondenti shodně poukazovali na rozdíl mezi nasbíranými vzpomínkami v databázi *Paměti národa*, kam se podle nich mohou dostat i příběhy pamětníků, které nesplňují přesněji nespecifikovaná kritéria těch, které se mohou dostat do *Příběhů 20. století*. To z pořadu dělá jakousi „výkladní skříň“ vzpomínek, které mají atributy příběhů, jenž lze podle výpovědí zúčastněných respondentů pojmenovat jedinečně relativně neurčitými pojmy jako je zajímavost, pozoruhodnost, dramatičnost. Důležitým prvkem zmíněným oba autory byla i schopnost pamětníka poutavě vyprávět, zásadní je však i technická kvalita nahrávky.

²⁰ Barbora Kreuzerová pracuje na pozici redaktorky Post Bellum v Českém rozhlasu rok a půl.

Do „výkladní skříně“ *Paměti národa*, kterou relace *Příběhy 20. století* obrazně řečeno je, se dostane jen to, co autoři pořadu vyhodnotí jako nejvhodnější. K pořadu tak přistupuje Český rozhlas i sami autoři, kteří při popisu zpracovávání vzpomínek pamětníků pro vysílání akcentovali jak morálku a profesní etiku, tak i odpovědnost zpracovat jejich příběh co nejlépe – tedy co nejpoutavěji pro posluchače. „Autorství“ pořadu je tak nejdůležitějším pojmem, který se v rozhovorech objevoval. Respondenti ho zmiňovali, když odpovídali na otázku, kdo vzpomínky jednotlivých pamětníků do pořadu vybírá, kdo za něj nese zodpovědnost.

Autorství pořadu bylo ale také zmiňováno v souvislosti s možnou akademickou kritikou pořadu, konkrétněji například z pohledu orální historie. Oba autoři zdůraznili, že nejsou vědci, že jejich pořad je autorským dokumentem (nebo rozhlasovým příspěvkem na hranici dokumentaristiky a publicistiky). Své autorství tak používali jako štít proti možné kritice například metodologických nedostatků, ale i jako protiargument ke vzniku kritiky samotné – oba zdůrazňovali, že akademická kritika vznášena na jejich adresu, není oprávněná z toho důvodu, že oni sami se za akademiky nepovažují a vědecký postup při tvorbě *Příběhů 20. století* neuplatňují.

Emotivní reakci, zejména ze strany autorů pořadu, jsem zaznamenala při odpovědi na otázku, zda nepocítují, že jejich pořad je ovlivněný dobou, ve které existuje, atmosférou, která panuje v české společnosti či převládajícím společenským nastavením. Oba autoři se proti otázce jednoznačně ohradili s tím, že pořad je svobodný a vzniká bez jakéhokoli vlivu nebo nátlaku dalších stran, oba také odmítali vliv nastavení české společnosti. Právě svoboda a nezávislost pak byly dalšími často zmiňovanými pojmy, které při dotazování na tvorbu pořadu autoři používali velmi důrazně.

Příběhy 20. století podle výpovědí ovlivňují pouze názory obou autorů. Názory jasně artikulované a několikrát opakované i v průběhu polostrukturovaných rozhovorů. Adam Drda i Mikuláš Kroupa označili režimy druhé světové války a po ní za jednoznačně zločinné, současný režim je podle nich nesrovnatelně lepší. Ve svém pořadu přesto nedávají prostor pouze obětem minulých režimů, zveřejňování vzpomínek lidí, které bychom z dnešního pohledu mohli označit za postihovatele, se nebrání, uvádí ale, že přístup k nim je komplikován několika faktory (a tady se shodují i se sběrači, kteří pracují hlavně s *Pamětí národa*) – pamětníci jako jsou třeba řadoví komunisté, členové strany apod. jsou v pořadu *Příběhy 20. století*, ale i ve sbírce *Paměť národa* zastoupeni méně,

protože své vzpomínky se sběrači nebo autory sdílet nechtějí a zároveň k nim je ztížený přístup. I to může být ovlivněné současným společenským nastavením.

Všichni respondenti podílející se na sběru vzpomínek pak shodně uváděli snahu o nestrannost při zpovídání pamětníků, jejichž činy se jim zdají kontroverzní. Uváděným důvodem byla za prvé profesní etika, za druhé ale také fakt, že otevřený přístup je při sběru vzpomínek nutností k získání co nejcelistvějšího příběhu pamětníka. Jako důležitější než zaujetí nějakého postoje k pamětníkovi uváděli respondenti zájem o příběh a etickou zásadu neškodit.

Projekt sbírky *Paměti národa* hodnotili všichni respondenti jako úspěšný, a to jak z hlediska nasbíraných vzpomínek, tak z hlediska renomé, které organizace Post Bellum, sbírka *Paměť národa* i pořady *Příběhy 20. století* mají. Všichni toto renomé nějakým způsobem komentovali a dokládali, ať už dlouholetou existencí pořadu nebo stále častějším rozeznáváním ze strany veřejnosti. Medializace organizace a její činnosti v rámci pořadu *Příběhy 20. století* je podle všech respondentů pro projekt zásadní, ne však fatální. V začátcích měla praktický význam, kdy se díky znalosti pořadu do projektu hlásili další pamětníci, nelze opominout ani stále aktuální význam ve zvyšování povědomí veřejnosti o projektu a možný pozitivní dopad na finance, kterými organizace Post Bellum disponuje.

Jaký je jeden z *Příběhů 20. století*

V této části diplomové práce bych ráda stručně popsala dva díly pořadu *Příběhy 20. století*, u jejichž natáčení jsem byla. Výsledný mediální produkt, nebo chceme-li komplexní komunikát, je totiž také součástí mého výzkumu. V relaci *Příběhy 20. století* se z vyprávění, jejichž natáčení jsem pozorovala, zatím²¹ objevily dvě z nich – Karla Holomka a Viktora Pivovarova. Jejich jména zde uvádím proto, že díly pořadu s jejich příběhem jsou všem dostupné na webu Českého rozhlasu. Rozhovor s oběma pamětníky vedl Adam Drda, který je také autorem obou dílů o nich.

²¹ Je možné, že v rámci zkoumané rozhlasové relace budou zpracována i další vyprávění, u jejichž natáčení jsem byla přítomná. Zatím se to ale podle mých informací nestalo.

Jsem Čech, Moravák a Rom a nevidím v tom rozpor. Příběh romského aktivisty Karla Holomka.

Díl o vzpomínkách romského aktivisty Karla Holomka není sestaven chronologicky tak, jak byl veden rozhovor s ním. Příběh začíná jeho zatčením v souvislosti s převážením zakázaných publikací. Hned v úvodu Adam Drda vysvětluje některé historické souvislosti, které se ve vyprávění Karla Holomka neobjevily. Autor pak dodává, že příběh který začíná, a kterým posluchače povede, nebude příběhem o akcích proti disentu, ale o aktivistovi Karlu Holomkovi. Jeho představení přichází až po úvodu se zatčením a po audiografickém předělu. Základní personálie sdělí Adam Drda, Karel Holomek pak promlouvá o svém cikánském původu i o tom, že slovo cikán používá běžně, vypráví o svém vzdělaném otci a o svém dětství. Tato část vyprávění trvá několik minut, Adam Drda na ni naváže krátkým komentářem o otci Karla Holomka, ten pak pokračuje dál. Autor doplňuje informace o dědečkovi a uvozuje otázku, jaké bylo soužití cikánů a dalších lidí ve Svatobořicích a Miloticích, kde Karel Holomek v dětství žil. Následuje další několikaminutový úsek vyprávění. Když pamětník uvede, že soužití nebylo ideální, ale zdaleka ne problematické a zdůvodní to lidskou tolerancí, ozve se krátká audiografika. Vyprávění pamětníka pak pokračuje popisem každodenního života svého dětství. Další audiografika následuje, když Karel Holomek ve vyprávění narazí na válku. Posléze pokračuje Adam Drda, který udává základní historická fakta o represích Romů za druhé světové války. To je zatím nejdelší promluva autora, která se v pořadu objevila po zhruba 12 minutách vysílání. Po ní opět pokračuje Karel Holomek o životě Romů za druhé světové války i o tom, jak se jeho otec zachránil pobytem na Slovensku. Adam Drda pak vysvětluje, že rasistickou politikou nacistického Německa byl ohrožen i Karel Holomek a jeho sestra jako míšenci, kteří oba však zůstali v Miloticích s matkou. Díky její přátelské známosti s jistým četníkem dostala rodina vždy včas varování a pamětník vzpomíná na časté útěky i na to, že v jejich vesnici je všichni kryli. Adam Drda pak dodává, že další z rodu Holomků takové štěstí neměli a zemřeli v koncentračních táborech. Dál pak nechává několik minut pokračovat pamětníka o osudu největších cikánských rodin na Moravě. Následuje další audiografika a komentář Adama Drdy, který posluchače přenáší do doby těsně po skončení druhé světové války, kdy se otec Karla Holomka stal prokurátorem. Sám Karel Holomek pak v pořadu uvádí, že se nebrání tomu, aby někdo v archivech zjistil, jestli jeho otec pracoval na politických procesech, jeho názor však je, že ne. Stručný komentář Adama Drdy pak uvozuje i to, že Karel Holomek musel romskou

kulturu přejmout aktivně sám. Jeho otec ho v tom nepodporoval. Krátká audiografika pak předělí vyprávění Karla Holomka o tom, jak náročné bylo naučit se romštinu z knih a promluvu Adama Drdu, která posluchače vrací zpátky do padesátých let a udává další historická data o tom, kdy Karel Holomek začal studovat vojenské gymnázium. Pokračuje pamětník, který mluví o přijetí do komunistické strany i o snaze uniknout, kterou našel ve sportu a ve vrcholné gymnastice, v níž se dostal mezi špičku. Jeho sportovní kariéru pak ukončilo zranění, což krátce poznamenává autor pořadu aby navázal, že Karel Holomek po maturitě studoval na vojenské akademii. Pamětník pak sám dodává, že ho do studia nutil otec, přesto měl ale celkem úspěchy, než měl během studia velký problém, na který se podle jeho vyprávění nabalily ještě další. Sám pak uznává, že se z nich dostal díky otcí. Adam Drda dodává, že se Karel Holomek z pod vlivu svého otce začal vymaňovat. Poprvé v dílu, zhruba v jeho polovině, také zaznívá osobní hodnocení Adama Drdy, kde říká, že při pořizování rozhovoru nechápal, jak mohl vzdělaný, inteligentní a citlivý člověk jako Karel Holomek o komunistickém režimu tak dlouho nepochybovat. Karel Holomek pak odpovídá, že s režimem nevedl žádný sport a že neměl dostatek informací, dodává ale, že to bylo k jeho hanbě a že se s odstupem času za svůj tehdejší nezáměr stydí.

Několikaminutový monolog Karla Holomka pak ukončí hudební předěl v momentě, kdy pamětník uvádí, že se sám sebe musel ptát, co vlastně na vojenské akademii dělal. Tato hudební pauza je v porovnání s jinými znatelně delší a v živém vysílání uvozuje zprávy. Po ní následuje výpověď Adama Drdy, který příběh Karla Holomka přesune do roku 1968, kdy uvádí, co pamětník v té době dělal, jak vítal uvolnění poměrů a jakou ranou pro něj byla okupace. Následuje výpověď pamětníka, který svůj stav popisuje jako těsně před sebevraždou. Poprvé také zmiňuje své děti. Další komentář Adama Drdy posunuje vyprávění do doby krátce po okupaci Československa, kdy Karel Holomek vystoupil z armády. On pak sám popíše, jaký kariérní sestup to pro něj znamenalo. O kádrovém škraloupu pak mluví Adam Drda. Přesnější detaily popisuje sám pamětník. V druhé polovině pořadu se frekvence střídání výpovědí pamětníka a Adama Drdy zvyšuje, výpovědi jsou kratší. Díl pak pokračuje vzpomínáním Karla Holomka na kariérní peripetie a nesnáze s hledáním práce, odmítáním spolupráce se státní bezpečností apod.

Audiografika a komentář Adama Drdy poté příběh posouvají do doby, kdy se Karel Holomek zapojil do boje proti režimu. Příběh se tak cyklicky vrací tam, kde začal. Karel Holomek vypráví o tom, jak probíhalo jeho zatčení. Adam Drda dodává, že pamětník „*si pak v uvozovkách užíval slasti disidentského života*“ (Drda, 2015). A vyprávění vrací k postavě otce Karla Holomka, který byl krátce i poslancem. Autor se ptá, co říkal na

zatčení svého syna a jeho aktivitu v disentu. Karel Holomek vypráví, jak se jeho otec o jeho činech dozvěděl, až když mu volali z vězení. Otce pak podle jeho vyprávění v návaznosti na synovo zatčení vyhodili z prokuratury. Krátká audiografika uvádí komentář Adama Drdy s popisem, co dělal Karel Holomek po revoluci, upoutávkou na další díl, který je v přípravě a bude se zabývat porevolučními aktivitami Karla Holomka, a autorovým rozloučením od mikrofonu. Následuje nahrávka Mikuláše Kroupy a méně známého hlasu, která vybízí k finančnímu příspěví na chod organizace a k členství v *Klubu Paměti národa*. Díl končí znělkou.

Nezažili jsme hrůzy gulagu, ale hrůzy obyčejného života. Příběh výtvarného umělce Viktora Pivovarova.

Příběh Viktora Pivovarova začíná představením tohoto malíře ruského původu autorem pořadu, doporučením, že ukázkou jeho tvorby mohou posluchači vidět na webových stránkách Českého rozhlasu Plus a uvedením, že tímto dílem *Příběhů 20. století*, který se nebude věnovat výtvarnému umění, ale spíš dospívání v Sovětském svazu, provádí Adam Drda. Po audiografickém předělu pokračuje průvodní komentář Adama Drdy, který povídání pamětníka, u kterého jsem byla, v úvodu dílu spíš parafrázuje. Dává ho pak do kontextu s dobovými fakty, jakým byl například častý výskyt neúplných rodin v ruské společnosti krátce po druhé světové válce. Sám pamětník pak popisuje svůj blízký vztah s matkou i její původ v židovské osadě na Ukrajině.

Adam Drda přímo na natáčení položil Viktorovi Pivovarovovi otázku, zda byla jeho matka také židovka. Tento dotaz přímo ze záznamu z natáčení s pamětníkem použil i v popisovaném díle pořadu. Pokračuje výpověď pamětníka jen krátce přerušena stručnou poznámkou Adama Drdy o „šlendriánu“ (Drda, 2015) na sovětských úřadech, kvůli kterému přišel umělec ke svému příjmení. Viktor Pivovarov vypráví o kamarádovi svého strýce, který byl tvrdě vyslýchán KGB. Audiografikou je uvozena další část dílu, kterou Adam Drda vrací do druhé světové války, kdy byly pamětníkovi čtyři roky a zažil proto bombardování Moskvy. Pamětník pak popisuje evakuaci a cestu s matkou do Tatarstánu. Líčí také svůj nejsilnější zážitek z války, kdy viděl opuštěné dítě. Adam Drda pak parafrázuje jeho vzpomínky na to, jak se chlapec rozhodl pro ilustraci knih, kterých bylo v chudé muslimské vesnici málo. Audiografika a komentář Adama Drdy posouvá příběh zpět do Moskvy a do života v komunálních bytech. Ty pak detailně popisuje sám Viktor Pivovarov, vypráví o lidech, kteří žili v jednotlivých pokojích sdíleného bytu a dostává se

k popisu ženy, která podle něj poznamenala život jeho i jeho maminky nejvíc. Vyprávění přejímá Adam Drda a parafrázuje pamětníkovu vzpomínku, na to, jak zmíněná žena jeho a jeho matku na základě antisemitismu dennodenně terorizovala. Viktor Pivovarov pak explicitně vypráví, jak tato žena, komunistka, jeho matce hrubě nadávala. Dodává pak, že tak vypadala idea komunálních bytů v praxi a že tak ruská společnost funguje částečně dodnes. Adam Drda pak před delším audiografickým předělem vysvětluje, že stížnosti nepomáhaly, protože lidí v podobné situaci byly tisíce. Po něm se Adam Drda vrací ke Stalinovým poválečným čistkám a následném antisemitismu. Pokračuje Viktor Pivovarov. Adam Drda dodává, že znalosti o poměrech načerpal pamětník až později, jako dítě neměl k informacím přístup. Autor pak cituje historika Orlanda Figese, který tvrdil, že informace se v Sovětském svazu šířily šepem. Adam Drda se ptá, jaký měl mladý Viktor ke Stalinovi vztah. Pamětník vypráví o kultu a srovnává Stalina s Hitlerem. Následuje hudební předěl a výpověď Adama Drdy, která přenáší pozornost na školní prostředí přirovnávané autorem pořadu k malému Sovětskému svazu, které přejal od Viktora Pivovarova. Pamětník pak vzpomíná na sadistické učitele a na totálně ideologizovanou společnost. Adam Drda poté posluchače upozorňuje, že Pivovarovo vzpomínání bude pokračovat i po zprávách, před nimi ale ještě zní pozvánka Mikuláše Kroupy na účasti v soutěži *Příběhy našich sousedů*, ve které mohou účastníci vyhrát až 50 tisíc korun. Po zprávách od mikrofonu opět pozdraví Adam Drda, který připomene, jakému pamětníkovi je díl věnován. Příběh se posouvá do doby, kdy Viktor Pivovarov chodil do školy a kdy si rodina všimla, že má výtvarné nadání. Další postup popisuje pamětník. Ve vyprávění se pak dostávají k tomu, jak si Viktor Pivovarov pamatuje Stalinův pohřeb a masakr, ke kterému při něm v Moskvě došlo. Adam Drda pak vypráví o tom, že krátce po Stalinově pohřbu měl Viktor Pivovarov malou výstavu ve své škole, kterou „udělal po svém a hned si tím také zadělal na potíže“ (Drda, 2015). Následuje pamětníkovo vyprávění, na kterém je znát jiný zvuk – autor pořadu ho totiž převzal z druhého nahrávacího sezení s pamětníkem, kde zřejmě byly jinak nastavené mikrofony. Pamětník pak vypráví, že těsně po smrti Stalina potřeboval pro své kresby rámečky, které nemohl sehnat a tak sundal ze zdi Stalinovy obrázky, portréty schoval a rámy použil. Pamětník mluví o svém štěstí, že sjezd, kde byly pojmenovány Stalinovy zločiny, byl za několik měsíců od této události. Následuje delší zvukový předěl a vyprávění pokračuje Adam Drda, který říká, jak Viktor Pivovarov ukončil střední vzdělání a šel na vysokou školu. Ve vyprávění pamětníka se pak objevují vulgarity, kdy například nazývá úředníky „komunistický kurvy“ (tamtéž). Pokračuje o studiu na polygrafickém institutu. Adam Drda se pak ptá na to, jak vypadalo ruské umění v roce 1957. Odpovídá

pamětník, který popisuje oddělené buňky, kde vznikalo moderní umění i první zkušenosti s uměním z druhé strany železné opony. Další audiografika následuje po tom, kdy Viktor Pivovarov řekne, že při studiu na institutu snil být ilustrátorem dětských knih. Pokračuje Adam Drda, který uvádí, že pamětníkův sen se úspěšně naplnil. Pivovarov pak konkrétněji vypráví o dětských knihách, které si v Sovětském svazu kupovali i dospělí. A později o tom, jak pracoval s neoficiálním uměním. Adam Drda na konci dílu o Viktoru Pivovarovovi uvádí, že jeho styl se řadí k moskevskému konceptualismu a prosí pamětníka, aby tento styl popsal. Pak Adam Drda posluchače upozorňuje, že k příběhu Viktora Pivovarova se v některém z dílů pořadu *Příběhy 20. století* ještě vrátí. Na závěr sám dodává, jak se ruský umělec dostal do Prahy a vysvětluje, že důvodem bylo seznámení s jeho budoucí ženou, českou historičkou umění Milenou Slavickou.

Obecně

Ze stručného popisu obou dílů pořadu *Příběhy 20. století* vyplývá, že Adam Drda, ale podle posluchačské zkušenosti myslím, že mohu mluvit i o Mikuláši Kroupovi, se nijak nesnaží zakrýt svou pozici a názor na dva minulé režimy. Oba autoři používají obraty, které jasně naznačují jejich zcela odmítavý postoj k nim. Nepatrným příkladem toho může být například slovo s negativní konotací „*šlendrián*“, které Adam Drda použil v souvislosti s ruskými úřady. Dokládá to také obrat „*v uvozovkách*“, který autor použil ve spojení se slastmi života v disentu. Takových příkladů je v každém díle pořadu mnoho.

Na zpracování výše popsaných příběhů je ale patrné také to, co vyplynulo z polostrukturovaných rozhovorů; nejen ve výběru pamětníka, ale také v konečném zpracování jeho příběhu je důležitý technický aspekt nahrávky. Zatímco nahrávka Karla Holomka byla kvalitní a jeho výpovědi zaujímaly většinou část dílu věnovanému jeho příběhu, výpovědi Viktora Pivovarova byly zastoupené méně – důvodem může být jeho přízvuk, který činí výpověď méně srozumitelnou, nebo také fakt, že natáčecí sezení probíhalo dvakrát a nastavení mikrofونů bylo pokaždé jiné, zvukový rozdíl je pak v pořadu patrný. Adam Drda tedy příběh Viktora Pivovarova více parafrázoval.

Obecně se dá však také říci, že promluvy obou autorů v pořadu jsou znatelně kratší než promluvy pamětníků. Většinou slouží k posunutí příběhu do jiné časové roviny, k uvedení historického kontextu a dat, k nalákání na další díl, k parafrázi výpovědí pamětníků, k upozornění na přerušení příběhu na zprávy nebo také k položení přímé otázky

respondentovi. Promluvy Mikuláše Kroupy pak i k výzvam k účasti v soutěži *Příběhy našich sousedů* nebo ke členství v *Klubu přátel Paměti národa*.

Dalším z poznatků z výzkumu, který se touto mediální „analýzou“ potvrdil, je i fakt, na který upozorňovala Barbora Kreuzerová. Příběhy v *Příbězích 20. století* pojí jisté prvky dramatickosti. Z účasti na obou natáčeních vím, že Adam Drda (v jiných případech ani další sběrači) pamětníky nevyzývali, aby si vybavili něco dramatického ze svého života vylíčili, jejich vyprávění k dramatickým chvílím směřovalo, protože drama se objevovalo v životě obou pamětníků. Je ale patrné, že momenty, jako je zatčení, kterým jeden z příběhů začíná, útky před nacistickým pronásledováním, antisemitský teror, masakr v Moskvě nebo láska, se kterou druhý příběh končí, dělají příběhy obou pamětníků, jak by řekli autoři pořadu, „poutavější a zajímavější“.

Turn history into story – jak se dělá paměť ve veřejnoprávním rozhlase

V úvodu diplomové práce jsem zmínila, že se v ní budu věnovat výjimečnému pořadu. V této kapitole bych ráda vysvětlila, co jsem tím myslela. Jak jsem uvedla, *Příběhy 20. století* se vysílají na publicisticko-analytické stanici Českého rozhlasu Plus. Reprízuji se ale i ve vysílání nejposlouchanější stanice Českého rozhlasu Radiožurnálu, která je zaměřená na zpravodajství a publicistiku. Právě v programové skladbě Radiožurnálu *Příběhy 20. století* vyčnívají – jsou totiž jediným dokumentárním pořadem, který Radiožurnál pravidelně vysílá. Dalším aspektem, ve kterém se pořad od ostatních odlišuje, je i jeho délka. Jak vím z vlastní zkušenosti bývalé zaměstnankyně Centra zpravodajství Českého rozhlasu a jak mi potvrdila i Barbora Kreuzerová, délka příspěvků ve vysílání Radiožurnálu se pohybuje v závislosti na ranním, odpoledním nebo večerním proudu zhruba od jedné minuty do tří minut. Trendem je příspěvky zkracovat. Součástí této stopáže je i takzvané ohlášení, tedy uvedení příspěvku moderátorem. Stopáž pořad *Příběhy 20. století* je podle výpovědí respondentů i podle údajů na stránkách Českého rozhlasu 47-48 minut. Pořad je rozdělený na dvě poloviny, uprostřed se vysílají zprávy. Ve vysílání Radiožurnálu je ale jedinou relací²², kterou živým a průběžným komentářem neprovádí moderátor. Jednoduše řečeno: technik Radiožurnálu každou sobotu ve 21:05 pustím záznam připravený Adamem Drdou nebo Mikulášem Kroupou, v půl desáté jsou krátké zprávy, po kterých následuje další půlhodinové pokračování pořadu. *Příběhy 20. století* se tak od zbývajících pořadů liší stopáží, žánrem i zpracováním.

Na důvod tohoto výlučného postavení pořadu jsem se ptala Barbory Kreuzerové, jako styčné osoby mezi Českým rozhlasem a organizací Post Bellum, která má na starosti také technické odbavení relace do vysílacího systému.

„Myslím, že hrozně důležitá je přízeň těch posluchačů, která fakt trvá. A ten pořad je hodně stahovanéj taky z webu, tam je pořad na předních příčkách popularity. Tak myslím, že to hraje roli. A taky to, že ten pořad poslouchaj takový jako elity, který na tu radu a na ty lidi, který vedou ten program a takový ty choutky²³ by měly, tak mají vliv.

To, že se to pořad ještě reprízuje na Žurnále (Radiožurnál, poznámka autorky), kde vždycky byly ty nápady s tím zkracováním, že se nechodí moc do hloubky, že by to

²² Kromě třímínutové Glosy Pavla Maurera.

²³ Tendence příspěvky zkracovat, o kterých Barbora mluví i níže.

posluchač neuposlouchal. Tak mě těší, že ten pořad setrvává. Zatím je to docela záhada, že to ten Žurnál takhle má. Víc lidí poslouchá na Žurnále, než na Plusu.“ (Kreuzerová, březen 2016)

Na přízeň posluchačů, na stahovanost pořadu z webu i na srovnání s jinými pořady jsem se tedy zeptala odpovědných osob v Českém rozhlasu. Údaje o poslechovosti byly dostupné pouze pro Radiožurnál, celek denního publika stanice Plus je podle vedoucího výzkumu a analytiky Českého rozhlasu Václava Hradeckého příliš malý na to, aby se měřila poslechovost jednotlivých pořadů. Srovnávání s dalšími pořady Václav Hradecký nedoporučil, protože hodnoty poslechovosti se výrazně liší v závislosti na hlavním vysílacím čase – takzvaném *prime time*, do kterého *Příběhy 20. století* nespádají. Jednu sobotní reprízu pořadu (tedy na Radiožurnálu) v druhé polovině roku 2015 poslouchalo kolem 40 tisíc posluchačů (emailová konverzace Novotná a Hradecký, 2014).

Ohledně stahování pořadu z webového archivu Českého rozhlasu jsem se obrátila na Jana Bartoňka. Podle údajů, které od něj mám k dispozici, je za měsíc jeden díl pořadu *Příběhy 20. století* na webu přehrán 13 382x. Za stejnou dobu si pak článek s příběhem pamětníka z jednoho dílu pořadu přečte na webu 22 079 lidí (emailová konverzace Novotná and Bartoněk, 2016).

Jistou výjimečnost pořadu komentoval v pořízeném rozhovoru i jeden z autorů Adam Drda.

„Ten trend toho zblbování těch příspěvků tím, že jsou krátký, ten je samozřejmě pořád. (...) Ty Příběhy jsou vlastně podle mě jeden z těch zbytků toho starýho rozhlasu.“ (Drda, duben 2016)

O kvalitách pořadu se zmiňovala i Barbora Kreuzerová ve výpovědi, kterou jsem již citovala. Potvrzuje je kromě jejího názoru třeba i desetiletá existence pořadu nebo chystané vysílání seriálu v České televizi.

Ráda bych se teď tedy zaměřila na to, proč je pořad oblíbený. Odpovědi jsem našla u respondentů i v odborné literatuře.

Profesor orální historie na Univerzitě v Novém Mexiku David K. Dunaway se zabývá spojením historie a rozhlasového vysílání. Spolu s orální historičkou Willou K. Baumovou o něm napsal práci *Radio and the Public Use of Oral History*. Říká v ní, že rozhlasové

vysílání a rozhovory vedené za účelem poznání historie, za účelem získání a zachování určitých informací, jsou, zdá se, jedno pro druhé jako stvořené.

„Lidé v rozhlasu ustavičně hledají třpytivá, provokativní témata, historikové zase publikum mimo knihovny, způsob pro zveřejnění svých děl. Dokumentaristé, akademikové, historikové veřejného sektoru, organizátoři různých zájmových skupin, učitelé nebo zájemci z řad široké veřejnosti – ti všichni mohou těžit ze vztahu mezi historií a rozhlasem.“ (Dunaway and Baum, 1996, s. 307, vlastní překlad)

Tento vztah má totiž velké výhody v tom, že tvorba (nejen) historického obsahu pro rozhlas není finančně náročná – v porovnání s televizní tvorbou je levnější neúměrně. Finanční nenáročnost pak umožňuje částečnou rezignaci na pro posluchače atraktivní témata, kterými je v rozhlasu například dopravní zpravodajství doplňované událostmi ze světa i z domova, publicistikou a hudbou. Tato absence snahy zalíbit se umožňuje vznik prostoru pro vážnější pořady zaměřené na zlomek rozhlasového publika, díky kterému ovšem v tomto konkrétním případě Český rozhlas naplňuje své zákonné veřejnoprávní poslání stanovené zmiňovaným Kodexem Českého rozhlasu.

Není náhodou, že historické dokumenty nebo cykly zaměřené na dějiny se objevují spíše v duálním systému vysílání, který se objevuje hlavně na evropském mediálním trhu. Vedle sebe tu existují sdělovací prostředky vlastněné soukromníky, které jsou zaměřené na zisk, a veřejnoprávní média financovaná z poplatků, která jsou zaměřená na plnění závazků vůči svým koncesionářům, společnosti. Takové povinnosti jim ukládá zákon, vlastní kodex nebo nařízení *Rady pro rozhlasové a televizní vysílání* a podobně. Právě veřejnoprávní média tedy umožňují pevnější spojení mezi historií a rozhlasovou tvorbou (Dunaway and Baum, 1996).

Nahrávání zvuků a jejich následní editace, což je zjednodušeně řečeno základem rozhlasové tvorby, není náročný proces a většinou ho může provádět jedna osoba, na rozdíl od klasické televizní tvorby, kde jsou potřeba nejméně dva až tři lidé. Obsluha rozhlasové techniky je také jednodušší, díky tomu může historiografické rozhovory nahrávat více lidí nezávisle na sobě, v kratším čase a proto i levněji, což je další výhodou, která nahrává spojení v tomto případě historie a rádia. Toto pozitivum se pak projevuje i v obsáhlosti sbírky *Paměť národa*, ve které je podle informací získaných při rozhovorech víc než čtyři tisíce zaznamenaných rozhovorů a kterou v současnosti podle stejného zdroje plní několik desítek aktivních sběračů.

Existují ale i nevýhody, mezi které patří například rozdílné přístupy rozhlasových dokumentaristů a historiků. Podle Dunawaye a Baumové spočívají třeba v odlišné výuce obou skupin odborníků. Zatímco pracovníci rozhlasu většinou studovali média, žurnalistiku nebo komunikaci, zaměřovali se na techniku a editaci příspěvků a učili se, jak zjednodušovat aby upoutali příběhem, historikové mají minimální nebo žádnou znalost práce s technikou a příběh spíše potlačují ve snaze o pochopení širšího historického kontextu.

„Na rozdíl od rozhlasových tvůrců, orální historikové hledají v rozhovorech dějinné detaily, nikoli emoce. Spoléhají na kooperaci se zkoumaným objektem a jejich rozhovory mají spíše lehce postupnou tendenci. Historici shromažďují materiál, který může být plně vyhodnocen až po několika letech studia.“ (Dunaway and Baum, 1996, s. 311)

Dunaway tak popsal problém, na který jsem při výzkumu narazila – ani tvůrci pořadu *Příběhy 20. století* ani sběrači *Paměti národa* se za orální historiky nepovažují, takové označení dokonce velmi důrazně odmítají. Přesto vytvářejí rozhlasový pořad a sbírku vzpomínek, jenž jsou s orální historií úzce spojené. Zmiňovaný historický detail však nehledají.

„Mně třeba jako, kdybych to měl vztáhnout do aktuální diskuze, mě fakt nezajímá pojetí každodennosti tak, jak si ho představují třeba lidi kolem deníku Referendum. Mě připadá, že jsou to banality, který jsou absolutně nezajímavý. Zajímala by mě každodennost 50. let tak, jak ji zažívali lidi. Ty lidi mě zajímaj. Ale ne tak, že budu plošně zkoumat, kdo měl kolik korun a takovýhle blbosti. To není život.“ (Drda, duben 2016)

Výše zmíněné citace z knihy Davida K. Dunaway a Willy K. Baumové bych se v diplomové práci ráda věnovala blíže. Důraz v ní připadá na slovo „emoce“. Právě s těmi rozhlasové vysílání pracuje ve velké míře, ať už jde o zpravodajství, publicistiku, rozhlasovou hru, hudbu nebo dokument. Rozhlasové vysílání je pro publikum náročné konzumovat, pozornost při poslechu může rychle upadnout. Buzení emoci je jedním z nástrojů, jakým lze udržet posluchačovu pozornost a zájem. Jak už jsem zmínila při rozboru jednotlivých rozhovorů výše, emoce jsou také jednou ze základních složek dílů v *Příbězích 20. století* a hypoteticky řečeno²⁴, mohou být i jedním z důvodů oblíbenosti pořadu u posluchačů. Respondentů v rozhovorech jsem se ale zeptala i na další příčiny.

²⁴ Takové tvrzení nebylo možné během výzkumu doložit.

„Nevím... Musím přemýšlet... ty témata fakt nějak rezonují. Zpracovávají se jinak než do nudných historických knih. O to jistě zájem je. Lidi chtějí vědět, co to bylo, v čem se tu žilo, chcem tomu rozumět, zajímá nás to, ale zajímá nás to zároveň jinak než skrz příblbý normalizační nebo i současný seriály. A výhoda je, že je to opřený o ty konkrétní lidi. Já si myslím, že lidi budou vždycky zajímat příběhy jinejch, ale nejen úspěšných, ale i těch, který dostali někdy na hubu, nebo který prostě byly něčím význačný, nebo těch, který šlápli vedle. Nás to jako lidi prostě zajímá.“ (Portel, únor 2016)

Viktor Portel tak pojmenoval jev, který na začátku 20. století pojmenoval profesor historie Herbert Butterfield. Věnoval se vztahu mezi historickými pracemi vznikajícími na vědecké úrovni a úspěšností historických románů, kterou vysvětlil možností čtenáře vcítit se do doby, ve níž se román odehrává. Tato myšlenka zformovaná do elegantní slovní hříčky, kterou jsem si propůjčila v názvu této kapitoly, se pak dá použít při hledání odpovědi na otázku o úspěšnosti pořadu *Příběhy 20. století* a zrcadlí se i v odpovědích respondentů v mém výzkumu. Jde o „*turn history into story*“ (Butterfield, 2012, s. 24), o příběh jednotlivce, o zachycení respondenty zmiňovaného protnutí dějin s životem jednoho člověka, o spojení historie a paměti.

A tím už se dostávám k autorovi, kterého jsem zmiňovala na začátku, i k jeho teorii, s níž se má diplomová práce pojí.

***Příběhy 20. století* – místo paměti na velmi krátkých vlnách**

Tímto autorem je Pierre Nora a jeho teorie „míst paměti“, kterou bych, stejně jako další teoretické koncepty uvedené v úvodní části diplomové práce, chtěla zmínit také v této kapitole, jejíž obsahem bude protnutí zkoumaného objektu a poznatků z výzkumu s teoretickým pozadím studia paměti.

Zmiňovaní autoři vysvětlovali rostoucí zájem o paměť, za jehož produkt po skončení výzkumu považují i sbírku *Paměť národa* a pořad *Příběhy 20. století*, několika různými faktory, na které jsem narazila ve výpovědích jednotlivých respondentů. Podle Davida Berlinera bylo jedním z nich třeba uvedení dokumentárního snímku *Šoa*, jehož vliv v rozhovoru uznal i jeden z autorů *Příběhů 20. století*.

„Kdybych měl dát nějaký svůj vzor, nějakýho interview, tak já jsem vždycky oceňoval třeba Clauda Lanzmana, kterej prostě (odmlka), jak to říct jednoduše. V určitých chvílích,

když šlo o to, aby ty lidi vyslovili nějakou věc, o který on věděl, že je jako naprosto zásadní, tak velmi zodpovědně ale zároveň vytrvale, protože věděl, co chce, toho člověka dovedl k tomu, aby to řekl.“ (Drda, duben 2016)

Jak jsem uvedla na začátku své práce, Claud Lanzman v dokumentární filmu *Šoa* pozvedl autenticitu vzpomínek jednotlivců na úroveň autenticity historických záběrů, v hlavní roli dokumentu bylo vyprávění, stejně tak jako je vyprávění v hlavní roli v pořadu *Příběhy 20. století*.

Marie-Claire Lavabreová zase mezi důvody zvedajícího se zájmu o paměť uvedla mimo jiné snahu zachytit mizející světy, kterou připustil i další autor pořadu Mikuláš Kroupa, když vysvětloval, jak projekt *Paměti národa* vznikl.

„Tady byla opravdu poslední příležitost s těmahle lidma mluvit. A oni žádali o jednu jedinou věc, aby prostě svěřili svoji reflexi, svoje svědectví, to, co si pamatují, někomu, kdo by tu nahrávku uchránil, aby ji nesmazal a tak dál. Tak to je vlastně taková prázákladní jednoduchá idea, která mě tenkrát před těma 15 lety napadla. Byl jsem redaktor Českého rozhlasu, takže jsem si říkal, prostě vezmu tamten nahrávací aparát a půjdu za tím člověkem a nahraju ho.“ (Kroupa, duben 2016)

V úvodu diplomové práce zmiňovaná Lavabreová pak dále uváděla jako jeden z důvodů rostoucího zájmu o paměť i mizející symbolickou moc komunistů nebo nový přístup k židovskému vědomí. Oba tyto důvody jsou patrné ve sbírce *Paměti národa* a pořadu *Příběhy 20. století*.

Mikulášem Kroupou nastíněná „úzkost ze ztráty“, která ho motivovala k založení organizace Post Bellum a sbírky *Paměti národa*, je v teoretické literatuře označovaná za jeden z projevů *mnémotropismu*, který s touto úzkostí spojuje problém identity projevující se v hromadění informací, obrazů a jiných stop – například zvukových. Je-li existence sbírky *Paměť národa* projevem *mnémotropismu* si ovšem neodvažují tvrdit z toho důvodu, že krize identity, s níž je *mnémotropismus* rovněž spojený, není podle mého názoru poznatelná v krátkém časovém horizontu, navíc z konceptu *mnémotropismu* není jasné, či identita by měla být v krizi.

Na základě výzkumu a teoretických podkladů se ale odvažují tvrdit, že existence sbírky *Paměť národa* i pořadu *Příběhy 20. století* je naprosto hmatatelným důkazem zájmu o paměť.

Podle Nietzscheho rozdělení přístupu k historii na monumentální, antikvariátní a kritický, který Lavabreová souhrnně označila za současné obecné pojetí paměti, je pořad *Příběhy 20. století* přesně na pomezí všech tří – splňuje charakteristiky antikvariátního i kritického, staví ale zároveň pomyslný monument pamětníkům.

Národní paměť v *Paměti národa*

V teoretické části diplomové práce jsem uvedla, že podobnost mezi Pierrem Norou zmiňovanou národní paměti a pojmenováním sbírky *Paměť národa* nenechám bez povšimnutí a teď nastala chvíle, abych se jí věnovala. Pierre Nora v citované práci *Between Memory and History* uvedl, že posledním sjednocením paměti a historie je po postmoderním obratu právě národní paměť. Hmatatelným protnutím paměti a historie jsou pak podle něj *lieux de mémoire*, místa paměti, která vznikají s pocitem, že neexistuje spontánní paměť, že je třeba vytvářet archivy, slavit výročí nebo organizovat oslavy, protože se takové události nedějí přirozeně (Nora, 1989).

Takovým místem paměti jsou například památníky, které zaujímají místo ve veřejném prostoru, v přítomnosti, odkazují však na minulost – sami od sebe nic nepřipomínají, vyžadují k tomu participaci přihlížejících, kteří mají určitou sdílenou znalost minulosti.

Na tomto místě bych ráda zmínila Jamese E. Younga, který se v článku *The Counter Monument* zabýval poválečnými památníky v německé společnosti, jenž je podle něj specifická tím, že staví pomníky obětem vlastního barbarství (Young, 1992).

„Jakkmile jednou přirčneme vzpomínce formu monumentu, v nějaké míře jsme se zavázali k povinnosti vzpomínat.“ (Young, 1992, s. 273, vlastní překlad)

Paměť je podle Younga něco, co zpřítomní minulost. Skrze památníky ji zpřítomňuje sociální paměť, která se šíří společnými elementy v individuální paměti lidí, formuje jejich projekce a tedy i význam, který památník získává.

Na základě výzkumu a zmíněných teoretických prací považuji předmět výzkumu za místo paměti. Splňuje totiž definici Pierra Nory, která říká, že místo paměti vzniká protnutím historie a paměti. V *Příbězích 20. století* se paměť a historie střetává, pořad je úzce spojený se sbírkou *Paměti národa*, která je archivem vzniklým ze strachu, že se vzpomínky pamětníků nedochovají žádnou jinou přirozenou cestou. Navíc svou přítomností ve vysílání veřejnoprávního rozhlasu zabírá pořad veřejný prostor, nutná participace

přihlízejících je v tomto případě participací publika Českého rozhlasu, které si zapne rádio a pořad poslouchá. Domnívám se tak, že je na místě tvrdit, že *Příběhy 20. století* jsou památkem odkazujícím na oběti dvou režimů ze století, jež pořad nese v názvu.

Vliv na kolektivní paměť?

Pojem kolektivní paměť jsem v diplomové práci několikrát zmínila, nyní bych ráda vysvětlila, jestli na ni pořad *Příběhy 20. století* může mít vliv.

Podle zmíněných autorů, například podle sociologa Maurice Halbwachse, se kolektivní paměť vytváří každodenní komunikací, do které spadá i komunikace mediální.

Podle Wulfa Kansteinera vzniká kolektivní paměť v určitém kulturním prostředí úmyslnou manipulací ze strany *memory makers* a neúmyslnou absorpcí ze strany *memory consumers*. Z tohoto pohledu by tvůrci pořadu *Příběhy 20. století* byli *memory makers*, část publika Českého rozhlasu by byla *memory consumers*, specifickým kulturním prostředím by pak bylo to, ve kterém existuje veřejnoprávní médium řídicí se kodexem ukládajícím mu vysílat pořady jako jsou *Příběhy 20. století*. Takové srovnání je nasnadě, přesto má ale několik nedostatků. Na základě výzkumu je sice možné tvrdit, že Adam Drda a Mikuláš Kroupa při tvorbě pořadu s pamětí manipulují (bez jakékoli negativní konotace tohoto slova), neúmyslná absorpce jejich publika ale tak samozřejmá není. Neúmyslná absorpce mediálního obsahu neboli pojetí publika jako pasivní masy, je v mediálních studiích už dávno překonaná. Daleko aktuálnější je pojetí publika jako aktivní a různorodé sociální skupiny, která si obsah ke konzumaci sama vybírá, navíc se ale v závislosti na mnoha dalších faktorech liší recepce každého jejího jednotlivého člena (Reifová, 2004).

Kansteinerův model tedy na *Příběhy 20. století* na základě poznatků z mediálních studií, k jejichž využití při studiu paměti on sám vyzývá, uplatnit nelze. Jeho (v úvodu zmíněný) příklad toho, že posluchači často zapomenou zdroj vzpomínky, je-li jím rozhlas, je ale pro mou diplomovou práci příhodný proto, že ilustruje vliv, jaký média na kognitivní obraz svého publika mají. To ostatně dokládají i četné práce z mediálních studií, například citovaná publikace *Agenda Setting: masová média a veřejné mínění*.

Dalším autorem, který se vlivy na kolektivní paměť zabýval, byl Paul Connerton. Jak jsem uvedla, jedním z nich je podle něj hierarchie moci, konkrétněji například přístup k technologiím, díky kterým se může paměť v nějaké formě zaznamenat či distribuovat. Na

základě existující smlouvy mezi organizací Post Bellum, Ústavem pro studium totalitních režimů a Českým rozhlasem je Český rozhlas ten, který zajišťuje pro účely sbírky *Paměť národa* technické zázemí, na projekt přispívá jedním pracovním místem a navíc poskytuje vysílací prostor pořadu *Příběhy 20. století*. Možnost paměť uchovávat či distribuovat a ovlivňovat tak kolektivní paměť má tedy organizace Post Bellum na základě společenské úmluvy. Už Pierre Nora navíc říkal, že v současnosti kolektivní paměť ovlivňují elity, k nimž by se oba autoři pořadu díky etablovanosti organizace Post Bellum (viz členové *Kolegia Paměti národa*, atd.) mohli řadit.

Dalším prvkem, který kolektivní paměť ovlivňuje, jsou podle Connertona její elementy, které ji prostupují ve velké šíři. Zde bych ráda zmínila esej francouzské historičky Muriel Blaive *Border Guarding as Social Practice: A Case Study of Communist Governance and Hidden Transcripts*. Ta se v ní věnuje diskursům, které se před rokem 1989 objevovaly v sudetských oblastech Československa. Pro mou diplomovou práci je ale zásadní fenomén, který v ní pojmenovala, a sice jistá personifikace minulého režimu, zkratky, které pojmenovávají dobu, ale ne aktéry.

„Dominantní narativ byl viktimizující, což se projevilo v devadesátých letech, ale ještě více i v prvním desetiletí nového tisíciletí, používáním slova totalita. To je zkrácený termín nejen pro totalitarismus, ale obecně i pro život za komunismu. Totalita se používá, když je třeba implikovat, že členové komunistické strany a spolupracovníci tajné policie byli všichni vinní, zatímco zbytek obyvatelstva je bez viny.“ (Blaive, 2013, s. 77)

Právě to je fenomén, který se objevuje i vyprávění jednotlivých pamětníků. V diplomové práci už jsem citovala například paní Lukášová, která použila podobný obrat a sice *„to byla doba“*, když se Adam Drda ke svému příbuzenství se spisovatelem Janem Drdou nehlásil pozitivně. Oba autoři pořadu *Příběhy 20. století* uvedli, že takovým zkratkám se snaží vyhýbat.

„ (...) Tohleto, to režim, to oni, se tady začalo používat v devadesátých letech, kdy strašný spousta lidí, který měly máslo na hlavě, protože se samozřejmě podílely na fungování toho aparátu. Já nevím, kdybych měl dát jako příklad, tak herci, zpěváci, který vystupovali na těch estrádách. Tak všichni tyhle lidi používali režim, aby vydělili sami sebe, potřebovali říct, že oni nejsou ten režim. A já jsem tohle nikdy nedělal a vždycky mi to strašně

vadilo.(...) *Ale komunistickéj aparát používám úplně normálně, protože komunistickéj aparát je něco, co tu reálně existovalo.*“ (Drda, duben 2016)

„*Nemůžete udělat nějakou frázi: utíkal před vlivem Sovětskýho svazu. To je jako nedostačující. To ten příběh zlehčuje.* (...)“

P. N.: A když říkáte bolševik, tak kdo?

Na to si každéj musí odpovědět sám, já to neříkám v těch příbězích. Někdy jo. Asi by se našlo, že jsem tam někdy nějakou frázi, zvlášt' v těch prvních příbězích použil. To jsem začínal a byl jsem frázovitej. Jinak jsem to dělal, taky jsem se učil. Ale ted' se tomu opravdu vyhýbám, abych nepoužil žádnou frázi, žádnéj patetismus.“ (Kroupa, duben 2016)

Na konci této podkapitoly bych také znovu ráda zmínila Marie-Claire Lavabreovou a její postoj ke kolektivní paměti, který je pro shrnutí této diplomové práce příhodný. Autorka totiž připouští, že kolektivní paměť je inspirativní pojem, přesto ale dodává, že je neaktuální.

Jak jsem vysvětlila výše, podle různých přístupů ke kolektivní paměti má pořad *Příběhy 20. století* potenciál ji ovlivňovat. Podle Halbwachse, který tvrdil, že kolektivní paměť ovlivňuje každodenní komunikace, kam spadá i komunikace mediální, ji může ovlivnit i mediální produkt jako *Příběhy 20. století*. Výše jsem vysvětlila, že Kansteinerův model na sledovaný pořad aplikovat nelze, přesto je ale příhodná jeho poznámka o zdroji vzpomínky. Šíření kolektivní paměti závisí podle Paula Connertona na elementech, které ji prostupují a takovými elementy jsou v české společnosti zkratkovité pojmy jako „totalita“, „bolševik“ apod., což ostatně pojmenovala i historička Muriel Blaive. Sami autoři pořadu ale uvedli, že se při tvorbě *Příběhů 20. století* snaží používání takových pojmů vyhýbat z důvodu frázovitosti. Paul Connerton ale také popsal, že vliv na kolektivní paměť mají ti, kteří mají elitní a legitimní přístup k distribuci vzpomínek, což oba autoři pořadu mají.

Odpověď na otázku, zda pořad kolektivní paměť ovlivňuje ale přesto zůstává nejasná stejně, jako pojem kolektivní paměť sám. Možné to je, navzdory tomu se ale v závěru své diplomové práce se přikláním k Marie-Claire Lavabreové a jejímu tvrzení, že kolektivní paměť je zastaralý pojem, který je příliš obecný na to, abychom dokázali přesně popsat, co všechno ho může (nebo nemůže) ovlivňovat. Důležitým tvrzením Lavabreové je také to, že institucionální užívání paměti nutně neznamená, že je kolektivní.

Pořad *Příběhy 20. století* jsou jistě příkladem institucionálního užívání paměti – jeho kanálem je jedna z největších mediálních institucí v České republice. I to je ale důvodem toho, proč jednoznačný vliv pořadu na kolektivní paměť určit nelze. Mediální zásah vysílání Českého rozhlasu je velký a jeho publikum různorodé – v něm samotném může existovat mnoho kolektivit nebo sociálních skupin, z nichž každá má vlastní paměť a vlastní identitu, se nimiž bude ke sdělovanému mediálnímu obsahu přistupovat. Zde se hodí připomenout citace Johna R. Gillise, kterou jsem zmínila v úvodu diplomové práce a která říká, že paměť a identita není něco, o čem přemýšlíme, ale spíš čím přemýšlíme. Zmíněná pomyslná sociální skupina je pak také navíc každodenně konfrontována s dalšími programy Českého rozhlasu, programy dalších rozhlasových stanic, jiných médií i aktivitami jiných institucí. V instituční, mediální, programové, žánrové, autorské pluralitě i pluralitě publika pojem kolektivní paměti bledne a ztrácí obrysy.

Na „začátku“ je vzpomínka

Zde se znovu vrátím k Paulu Connertonovi a jeho studiu paměti. Ráda bych se totiž blíže věnovala jeho myšlence, že vše začíná vzpomínkou. Autor na příklad Velké francouzské revoluce uváděl, že jakékoli vymezení se vůči minulému režimu, z něj nutně musí vycházet; jak jsem jeho knihu *How societies remember* citovala v úvodu, aby mohla vzniknout hranice mezi starým a novým režimem, je nutné na ten starý vzpomínat. Jak už jsem několikrát zmínila, v *Příbězích 20. století* pamětníci vzpomínají zejména na druhou světovou válku a na komunistický režim v Československu, jak vyplývá z práce Paula Connertona, vytvářejí tak hranici mezi minulým a současným režimem.

Má diplomová práce se s Connertonovou knihou střetla i v dalším momentě, kdy autor v souvislosti se studiem paměti hovoří o orální historii, která se jako nový historický přístup snažila dát hlas tomu, kdo ho před tím neměl. I tato tendence je v pořadu *Příběhy 20. století* patrná, ostatně, deklaruje to úvodní znělka. Connerton však upozorňuje, že orální historikové k výzkumu přistupují ovlivnění vlastní strukturou vzpomínek a dodává, že paměť individua je vždy spojená s pamětí sociální skupiny, do které patří. Jakkoli vehementně odmítali oba autoři pořadu srovnání s orálními historiky, toto s nimi mají společné. Mikuláš Kroupa pochází z rodiny bývalého disidenta Daniela Kroupy, která

podle jeho vyprávění pravidelně utíkala před pronásledováním státní bezpečností, Adam Drda²⁵, byl vychováván v antikomunisticky založené rodině.

Není to orální historie, ale přece...

Příběhy 20. století se mohou stát terčem kritiky, jejímž východiskem může být třeba myšlenka, kterou ve své práci *History, memory, identity* formuloval Allan Megill. Jak už víme, paměť je podle něj problematický pojem, což spočívá hlavně v tom, že je neohraničený. Megill tvrdí, že je díky úspěchu psychoterapie jako diskurs privilegovaná a navíc funguje jako prostředník autenticity. Zatímco privilegovanost paměti v rámci vědeckého diskurzu se týká jen akademického prostředí, zprostředkovávání autenticity lze vztáhnout i na mediální prostředí a tedy i na mediální produkt, kterým pořad *Příběhy 20. století* je. A jak už víme díky Kansteinerovi, tato autenticita se v paměti posluchačů může ještě umocnit tím, že chybně identifikují zdroj svých vzpomínek a místo rozhlasového vysílání ho zařadí například mezi rodinné příslušníky nebo jiné blízké osoby.

Megill varuje, že v historickém bádání je vzpomínky individuí třeba relativizovat, Paul Connerton vybízí k jejich kombinaci s historickými fakty. Bez nároku na vědecké poznání práci s archivy deklarují i oba autoři zkoumaného pořadu, jim to však ukládá kodex Českého rozhlasu, který všem redaktorům zakazuje uvádět lživé informace. John R. Gillis zároveň upozorňoval, že vzhledem k odlišnosti identit a pamětí je důležité respektovat odlišné verze minulosti, abychom pochopili, co společnost případně společnosti rozděluje a co je spojuje. I o to se tvůrci pořadu *Příběhů 20. století* i sběrači *Paměti národa* podle svých výpovědí snaží.

²⁵ Vliv skutečnosti, že byl jeho dědeček komunistickým spisovatelem Janem Drdou, popírá.

Závěr

V diplomové práci jsem na pořadu *Příběhy 20. století* ukázala, že odpověď na otázku, jak se dělá paměť ve veřejnoprávním rozhlase, není jednoduchá. Zahrnuje kromě technického zázemí tohoto média i neziskovou organizaci, státní ústav, rozsáhlou sbírku pamětí, stovky sběračů, tisíce hodin nahrávek, tisíce hodin nahrávání, finanční podporu, zapálenost dvou renomovaných autorů, nejméně 47 minut ve vysílání, prostor na internetu, posluchače a mnoho dalších aspektů, které dalece přesahují běžný rámec zpracovávání rozhlasových příspěvků a zasahují do celospolečenských sítí.

Díky nezúčastněnému pozorování natáčení vyprávění několika pamětníků a pořízení polostrukturovaných rozhovorů s lidmi, kteří mají na tvorbě pořadu *Příběhy 20. století* větší nebo menší podíl, jsem byla schopná popsat, jak jeden díl tohoto pořadu vzniká, jaké příběhy se do něj dostávají, podle jakých pravidel jsou zpracovávány, jaká je motivace autorů na pořadu pracovat, kde se bere jejich legitimita, s jakou mohou vzpomínky pamětníků prezentovat, kdo vůbec zmínění pamětníci jsou a jak je jejich zkušenost předávána.

Celou problematiku jsem také konfrontovala s teoretickými studii, což ukázalo, že *Příběhy 20. století* jsou příkladem institucionalizovaného vzpomínání a jako propojení historie a paměti jsou také „místem paměti“ Pierra Nory, památníkem v rozhlasovém vysílání, který může mít vliv na sociální paměť.

Při zpracování diplomové práce jsem se setkala s mnoha dotazy, o čem bude. Když jsem na ně odpověděla s tím, že zkoumám, jak se vytváří paměť ve veřejnoprávním rozhlase na konkrétním příkladu dokumentárního pořadu *Příběhy 20. století*, byla reakce všech tazatelů většinou dost podobná. Často projevovali znalost relace, někteří uváděli, že ji poslouchají. Jeden z nich dokonce poměrně (a nečekaně) podrobně popsal, že pořad je úzce spojený s *Pamětí národa* a organizací Post Bellum. Svou znalost vysvětlil tím, že jeho nadřízený ve významné potravinářské společnosti *Paměť národa* „miluje“ a věnoval jí dokonce poměrně objemný finanční dar²⁶.

²⁶ Jméno společnosti jsem posléze našla ve výroční zprávě mezi subjekty, kteří organizace Post Bellum přispěli obnosem větším než 10 tisíc korun.

Nedělám si iluze o tom, že okruh mých známých dokonale reprezentuje vzorek české společnosti, přesto ale širší povědomí o pořadu *Příběhy 20. století* značí společenskou etablovanost organizace Post Bellum, kterou jsem v diplomové práci několikrát zmínila (ukázala mimo jiné na příkladu nejvyšších představitelů předních institucí v České republice, kteří jsou na seznamu členů *Kolegia Paměti národa*), a která je podle mého výzkumu jedním z důležitých prvků procesu tvorby paměti v Českém rozhlase. Díky ní dávají pamětníci svolení k natáčení svého vyprávění a díky ní mají oba autoři potřebný mandát, aby mohli pořad tvořit takovým způsobem, jakým to v současnosti dělají – tedy zcela nezávisle, bez zásahů dalších stran.

A stejně jako je společenské renomé organizace Post Bellum pro *Příběhy 20. století* zásadní, je i pořad zásadní pro ni. Relace je sice jen jednou z široké škály aktivit, které organizace vyvíjí, aby uchovávala a dále rozvíjela sbírku *Paměti národa*. Díky pravidelné (letos desetileté) medializaci je však jednou z nejviditelnějších aktivit, výkladní skříní *Paměti národa*, kterou se organizace Post Bellum do povědomí veřejnosti dostává. A s ní i autorská reprezentace minulosti dvou bývalých novinářů, kterou pořad *Příběhy 20. století* je. Tento fakt může být předmětem rozličné kritiky, ať už ze strany historiků, mediálních odborníků či etických komisí. Moje diplomová práce však kritické ambice nemá. Ukázala, že *Příběhy 20. století* jsou jedním ze způsobů vzpomínání, které slovy Paula Connertona pomáhá tvořit hranici mezi minulým a současným režimem.

Použitá literatura a další zdroje

Berliner, D.C., 2005. The Abuses of Memory, Reflection on the Memory Boom in Anthropology. *Anthropological Quarterly* 78.

Blaive, M., 2013. "Hidden Transcripts" and Microhistory as a comparative tool: Two Case Studies in Communist Czechoslovakia. *East Central Europe* 40.

Bloch, M. 1977. *The Past and the Present in the Present*. Man, New Series 12.

Butterfield, H., 2012. *The Historical Novel*. Cambridge University Press.

Connerton, P., 1989. *How societies remember*. Cambridge University Press.

Dunaway, D.K., Baum, W.K., 1996. *Oral history: an interdisciplinary anthology*. American Association for State and Local History Book series. Altamira Press.

Gillis, J.R., 1994. *Commemorations: The Politics of National Identity*. Princeton University Press.

Hammersley, M., Atkinson, P., 2010. *Ethnography: principles in practice*. Routledge, London; New York.

Kansteiner, W., 2002. *Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies*. *History and Theory* 41.

Lavabreová, M.C., 2000. *Užívání a zneužívání pojmu paměť*. Biograf 2005.

Lowenthal, D., 1985. *The Past is a Foreign Country*. Cambridge University Press.

McCombs, M., 2009. *Agenda Setting: masová média a veřejné mínění*. Portál.

Megill, Allan, 1998. *History, memory, identity*. *History of the Human Sciences*.

Nora, P., 1989. *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*. Representations 26.

Osvaldová, B., Halada, J. a kol., 2007. *Praktická encyklopedie žurnalistiky a marketingové komunikace*. Libri.

Reifová, I. a kol., 2004. *Slovník mediální komunikace*. Portál.

Young, J.E., 1992. *The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today*. Critical Inquiry 18.

On-line

Česko-německý fond budoucnosti, 2016. Dostupné z <http://www.fondbudoucnosti.cz/> .

Drda, A., 2015. *Jsem Čech, Moravák a Rom. Nevidím v tom rozpor. Příběh romského aktivisty Karla Holomka*. Český rozhlas. Příběhy 20. století. Dostupné z http://www.rozhlas.cz/plus/pribehy/_zprava/jsem-cech-moravak-a-rom-nevidim-v-tom-rozpor-pribeh-romskeho-aktivisty-karla-holomka--1466190 . [Citováno 18. 3. 2016]

Drda, A., 2015. *Nezažili jsme hrůzy gulagu, ale hrůzy obyčejného života. Příběh výtvarného umělce Viktora Pivovarovy*. Český rozhlas. Příběhy 20. století. Dostupné z http://www.rozhlas.cz/plus/pribehy/_zprava/nezazili-jsme-hruzy-gulagu-ale-hruzy-obycejneho-zivota-pribeh-vytvarneho-umelce-viktora-pivovarova--1551809 . [Citováno 18. 3. 2016]

E-shop Paměti národa, 2015. *E-shop Paměti národa*. Dostupné z: <http://eshop.pametnaroda.cz> . [Citováno 20. 2. 2016]

Kodex Českého rozhlasu, 1997. Dostupné z http://www.rozhlas.cz/rada/legislativa/_zprava/kodex-ceskeho-rozhlasu--789056 [Citováno 20. 2. 2016]

Kolegium Paměti národa, 2015. *Adventní výzva*. Dostupné z <http://www.adventnivyzyva.cz/> . [Citováno 13. 2. 2016]

Paměť národa, 2015. Dostupné z <http://www.pametnaroda.cz/page/index/title/what-is-memory-of-nations> .

Post Bellum, 2016. *Kolegium Paměti národa* — Cíle. Dostupné z <http://kolegium.pametnaroda.cz/> . [Citováno 20. 2. 2016]

Post Bellum, o.p.s., 2015. Dostupné z <http://www.postbellum.cz/> . [Citováno 14. 2. 2016]

POST BELLUM, o.p.s., IČO: 26548526, 20. 4. 2016 - Obchodní rejstřík | Peníze.cz , 2016. Dostupné z <http://rejstrik.penize.cz/26548526-post-bellum-o-p-s> .

Příběhy 20. století, 2015. Český rozhlas. Dostupné z <http://www.rozhlas.cz/plus/porady/zprava/pribehy-20-stoleti--1181788> . [Citováno 6. 2. 2016]

Příběhy 20. století, 2015. Český rozhlas. Dostupné z http://www.rozhlas.cz/plus/porady_porad/3108 . [Citováno 20. 12. 2015]

Souhrnná zpráva popisující činnost a finanční přehled obecně prospěšné společnosti POST BELLUM v roce 2014., 2014. Dostupné z <http://archiv.postbellum.cz/cz/vyrocni-zpravy/vyrocni-zpravy-post-bellum.aspx> . [Citováno 20. 3. 2016]

Vysílané pořady | Radiožurnál, 2016. Dostupné z <http://www.rozhlas.cz/radiozurnal/porady/> . [Citováno 20. 4. 2016]

Přílohy

Příloha č. 1 – Seznam členů *Kolegia Paměti národa* (řazeno abecedně)

Příloha č. 2 – Seznam subjektů, které v roce 2014 organizaci Post Bellum věnovali dar v hodnotě přesahující 10 tisíc Kč (řazeno podle výše daru)

Příloha č. 1

(“Kolegium Paměti národa — Seznam členů a hostů,” 2015)

Anděl Jaroslav	umělecký ředitel	Centrum současného umění DOX
Balašík Jiří	advokát	advokátní kancelář Kocián, Šolc, Balašík
Bezděka Karel	personální ředitel	PSJ
Bratinka Pavel	podnikatel, politik	Eurooffice Praha – Brusel a.s.
Bregant Michal	ředitel	Národní filmový archiv
Bregantová Polana	bibliografka	
Břešťan Robert	šéfkomentátor Ekonom	
Bursík Martin	politik	
Cichoň Petr	podnikatel	Crocodile s.r.o.
Čacký Miroslav	podnikatel	P3CHEM s.r.o.
Čásenský Robert	novinář	
Častulík Petr	programátor	
Čermák Kamil	výkonný ředitel	skupina BMM
Danko Martin	PR manažer	Penta Investments
Dobrovský Jan	podnikatel	BPD partners
Drda Adam	novinář	Český rozhlas
Dudek Petr	novinář	Český rozhlas
Duhan Peter	generální ředitel	Český rozhlas
Duka Dominik	arcibiskup pražský a primas český, kardinál	
Faltýnek Vilém	redaktor	

Färber Leopold	laureát Cen Paměti národa 2012	
Forman Matěj	režisér	
Gablech Imrich	laureát Cen Paměti národa 2011	
Gebhart Jan	historik	
Grygar Jiří	vědec	
Halík Tomáš	duchovní	
Havel Ivan M.	vědec	
Havlůjová Miluška	laureátka Cen Paměti národa 2011	
Hejma Petr	podnikatel	Multiprojekt a.s.
Herman Daniel	ministr kultury	
Hindls Richard	profesor	Vysoká škola ekonomická v Praze
Hofman Miroslav	podnikatel	2N Telekomunikace a.s.
Holec Josef	laureát Cen Paměti národa 2012	
Hutka Jaroslav	hudebník	
Jacques Kateřina	politická	
Janderová Jaroslava	politická	
Jařab Josef	profesor	Univerzita Palackého v Olomouci
Javůrek Michal	podnikatel	J & M agency
Jednorozec Luboš	laureát Cen Paměti národa 2011	
Joch Roman	politik, publicista	
Kabrhelová Lenka	novinářka	Český rozhlas
Kalousek Miroslav	politik	
Karásek Svatopluk	duchovní, písničkář	
Klvaňa Tomáš	viceprezident	Aspen Institute
Kocian Jiří	zástupce ředitele	Ústav pro soudobé dějiny Akademie věd ČR
Kolář Stanislav	podnikatel	Carbonredux
Kolmer Felix	laureát Cen Paměti národa 2013	
Kotaška Miroslav	podnikatel	Perfect Catering
Kroupa Daniel	politik, vysokoškolský učitel	

Křepelka Cyril		
Kubica Petr	producent	Česká televize
Lomecký Oldřich	politik	
Makarius Vít	historik	
Malý Václav	duchovní	
Marhoul Václav	režisér	
Mašková Martina	novinářka	
Maxa David		
Maxa Jan	ředitel vývoje pořadů a programových formátů	Česká televize
Mencl David	ředitel Ekonomické stavby a.s.	
Němcová Dana	laureátka Cen Paměti národa 2013	
Němcová Miroslava	politická	
Nováková Markéta	laureátka Cen Paměti národa 2012	
Odehnal Petr		
Pánek Šimon	laureát	Cen Paměti národa 2010
Pavlát Leo	ředitel	Židovské muzeum
Pecka Jan	laureát	Cen Paměti národa 2010
Pecková Gabriela	politická	
Peřich Jan	programátor	
Pokorný Radek	advokát	advokátní kancelář Pokorný, Wagner & spol.
Prokopec Jindřich	podnikatel	
Pudil Petr	podnikatel	BPD Partners
Putna Martin C.	literární historik	
Raus Daniel	ředitel	Český rozhlas Plus
Roithová Zuzana	politická	
Roubalová - Kostlánová Věra		aureátka Cen Paměti národa 2010
Roubíčková Eva	laureátka Cen Paměti národa 2012	
Ruml Jan	advokát	
Rutrlé Tomáš	podnikatel	Flyboy, s.r.o.

Růžička Martin	podnikatel	
Sajler Filip	podnikatel	Perfect Catering
Sedmidubský Jan	novinář	
Schwarzenberg Karel	politik	
Sochor Václav	novinář	
Sokol Jan	vysokoškolský učitel	
Stanek Jiří	lékař, vědec	
Stárek František	laureát Cen Paměti národa 2012	
Stavěl Radek	mluvčí PPF Group	
Stehlík Eduard	vojenský historik	
Stránský Jiří	laureát Cen Paměti národa 2012	
Stránský Martin Jan	politik	
Stříbrný Jan	viceprezident	Česká křesťanská akademie
Stuchlá Stanislava	lékařka	
Suchánek Tomáš	podnikatel	DSA a.s.
Svěrák Jan	režisér	
Svoboda Bohuslav	politik	
Šafránek Roman	advokát	
Šidáková Helena	laureátka Cen Paměti národa 2012	
Šiklová Jiřina	publicistka	
Šmídová Jana	novinářka	
Šolc Martin	advokát	advokátní kanceláře Kocián, Šolc, Balaštík
Šoupal Jiří	podnikatel	Audit účetnictví s.r.o.
Šteffl Ondřej	ředitel	Scio s.r.o.
Topol Jáchym	spisovatel	
Werner Zdeněk	podnikatel	DSA a.s.
Wiendl František	laureát Cen Paměti národa 2013	
Wilson Paul	překladatel	
Zahrádka František	laureát Cen Paměti národa 2012	

Zeman Dobroslav	guvernér	Rotary klubu Plzeň
Zoubek Olbram	sochař	
Žák Aleš	podnikatel	Abbas a.s.

Příloha č. 2

(“Výroční zpráva,” 2014)

Nadace BPD Partners (Dobrovský Jan a Pudil Petr)	3 000 000,00 Kč
Dary Klub přátel Paměti národa (851 členů k 31.12.2014), celkem	1 877 411,53 Kč
Česká spořitelna	900 000,00 Kč
Advokátní kancelář Pokorný, Wagner a partneři (Pokorný Radek)	500 000,00 Kč
Nadace Crocodile (Petr Cichoň)	500 000,00 Kč
DMS (dárcovské SMS) Fórum dárců	394 554,00 Kč
Dary individuálních a firemních dárců do 10 000 Kč, celkem	363 625,14 Kč
Českoněmecký fond	200 000,00 Kč
Dary individuálních dárců přes portál HitHit	168 762,78 Kč
Marek Eben, dar moderování večera Cen Paměti národa	150 000,00 Kč
DSA, a.s.	100 000,00 Kč
J & M agency, Praha 1 (Javůrek Michal)	100 000,00 Kč
Nadace Vodafone	93 164,00 Kč
Česká olympijská a.s.	70 000,00 Kč
Vysoká škola ekonomie a managementu, o.p.s.	60 000,00 Kč
Schwarzenberg Karel	60 000,00 Kč
Čomor Erich	54 000,00 Kč
Klimak s.r.o.	50 000,00 Kč
Czaban Jiří	50 000,00 Kč

Bača Petr

30 000,00 Kč