

Mezinárodní politika

ROČNÍK XXXIII

8/2009

CENA 49 Kč

Rozhovor
s uměleckou
ředitelkou
MFF Karlovy Vary
Evou Zaoralovou

Film jako dokument, dokument jako politika

Film a politická ideologie
meziválečného Československa

Dr. Divnoláska aneb Studená válka
podle Stanleyho Kubricka

K sovětskému filmu 30. let

Ideologie ve filmu. Bond a Zeman:
dvě podoby dobra a zla na opačných
stranách barikády

ISSN 0543-7962



03

9 770543 796005

ČESKÝ
MINISTŘI VNITŘNÍ
PRÁHA



INSTITUTE
OF INTERNATIONAL RELATIONS
PRAGUE

VÝBĚR Z NOVINEK KNIHOVNY ÚMV

- De 55 888
- CONTEMPORARY**
Contemporary history textbooks in the South Caucasus / ed. Luboš Veselý. – Prague: Association for International Affairs, 2008. – 85 s. – Přeloženo. – Bibl.-Pozn.
ISBN 978-80-87092-08-8
- 55 973
- DIALOG**
Dialog o Evropě: Praha - Paříž v čase předsednictví Evropské unie: sborník z konference "Evropská vize" uspořádané v Praze 26. a 27. května 2008 Univerzitou Karlovou v Praze, Senátem Parlamentu ČR, Francouzským velvyslancem v ČR ve spolupráci se Sciences Po v Paříži (CERI), Nadací Roberta Schumana v Paříži a Francouzským ústavem pro výzkum ve společenských vědách v Praze / Jacques Rupnik, Jean-Marc Berthon (editoři) = Dialogues sur l'Europe: Paris - Prague a l'heure des présidences de l'Union européenne: actes du colloque franco-tchèque "Visions d'Europe" organisé a Prague, les 26 et 27 mai 2008, par l'Université Charles de Prague, le Sénat du Parlement de la République tchèque, l'Ambassade de France en République tchèque avec la collaboration de Sciences po Paris (CERI), la Fondation Robert Schuman (Paris) et du Centre français de recherche en sciences sociales (Prague) / sous la direction de Jacques Rupnik et Jean-Marc Berthon. – Praha: CEFRES, 2009. – 143, 166 s. – Pozn.
ISBN 978-80-86311-19-7
- 55 837
- EICHLER, Jan**
Mezinárodní bezpečnost v době globalizace / Jan Eichler. – Praha: Portál, 2009. – 327 s. – Bibl.-Pozn.-Rej.
ISBN 978-80-7367-540-0
- 55 929 PK
- ENCYKLOPEDIE**
Encyklopedie mezinárodních vztahů / Petr Kratochvíl, Petr Drulák ...[et al.]. – Praha: Portál, 2009. – 367 s. – Bibl.-Rej.
ISBN 978-80-7367-469-4
- D 55 967
- EUROPEAN**
European Union in a new security environment / ed. Tomáš Karásek. – Prague: Matfyzpress, 2008. – 130 s.: gr., tab. – Bibl.-Pozn.-Rej.
ISBN 978-80-7378-075-3
- D 55 892
- EVROPSKÁ**
Evropská integrace a Česká republika / Antonín Peltrám ...[et al.]. – Praha: Grada, 2009. – 143 s.: tab. – Bibl.
ISBN 978-80-247-2849-0
- 55 900
- FERGUSON, Niall**
Válka světa: dějiny věku nenávisť / Niall Ferguson. – Praha: Academia, 2008. – 751 s.: il., gr., mp. – (Historie). – Bibl.-Pozn.-Rej.
ISBN 978-80-200-1650-8
- 55 930
- FIALA, Petr**
Evropská unie / Petr Fiala, Markéta Pitrová. – 2. vyd. – Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2009. – 803 s.: gr., tab. – Bibl.-Pozn.-Rej.
ISBN 978-80-7325-180-2
- 55 895
- GABAL, Ivan**
Hrách na zed' / Ivan Gabal. – Praha: Karolinum, 2008. – 271 s.
ISBN 978-80-246-1537-0
- 55 935
- HYBÁŠKOVÁ, Jana**
Zpověď Evropanky / Jana Hybášková. – Praha: Rybka, 2009. – 213 s.
ISBN 978-80-97067-79-6
- 55 932
- CHWALBA, Andrzej**
Polsko 1989-2008: dějiny současnosti / Andrzej Chwalba. – Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2009. – 254 s.: gr. – Bibl.-Chron.-Rej.
ISBN 978-80-7325-185-7
- D 55 933
- KLAUS, Václav**
Prezident republiky k Lisabonské smlouvě / Václav Klaus. – Praha: Euromedia, 2009. – 63 s.
ISBN 978-80-86938-86-8
- 55 898
- KOVÁŘ, Milan**
Protiteroristické operace na záchranu rukojmích: třicet nejvýznamnějších protiteroristických akcí 20. a 21. století / Milan Kovář. – Praha: Mladá fronta, 2009. – 137 s.: il. – Pozn.
ISBN 978-80-204-1878-4
- De 55 927
- KRPEC, Oldřich**
Národní zájmy v moderní demokracii - Česká republika / Oldřich Krpec. – Brno: Masarykova univerzita, 2009. – 196 s.: tab. – (Monografie; svazek č. 24). – Bibl.-Pozn.
ISBN 978-80-210-4807-2
- D 55 896
- LUNDE, Paul**
Organizovaný zločin: zaskvěný průvodce nejuspěšnějším odvětvím světa / Paul Lunde. – Praha: Mladá fronta, 2009. – 200 s.: il.
ISBN 978-80-204-1997-2
- Rec. - In: Hospodářské noviny. - Roč. 53, 24. dubna 2009.
- 55 890
- MAKRLÍK, Václav**
Češi a Němci: studie proveditelnosti společných dějin a budoucnosti / Václav Makrlík. – Praha: Ideál, 2009. – ix, 404 s. – Bibl.
ISBN 978-80-86995-07-6
- 55 998
- NACISTICKÁ**
Nacistická okupace: sedmdesát let poté: sborník textů / Robert Kvaček ... [et al.]; ed. Jindřich Dejmeke, Marek Loužek. – Praha: Centrum pro ekonomiku a politiku, 2009. – 153 s. – Pozn.
ISBN 978-80-86547-79-4
- 55 848
- NOŽINA, Miroslav**
Mandragora, morfin, kokain: drogový problém v českých zemích v dobách habsburské monarchie a v předválečném Československu / Miroslav Nožina, Miloš Vaněček. – Praha: KLP, 2009. – 295 s.: il. – Bibl.-Pozn.-Rej.
ISBN 978-80-86791-60-9
- 55 931
- OSTŘANSKÝ, Bronislav**
Malá encyklopedie islámu a muslimské společnosti / Bronislav Ostřanský. – Praha: Libri, 2009. – 255 s. – Bibl.-Chron.
ISBN 978-80-7277-404-3
- Rec. - In: Ekonom. - Roč. 53, č. 20 (21. května 2009)
- 55 827
- PANJUŠKIN, Valerij**
Gazprom - ruská zbraň / Valerij Paňuškin, Michail Zygar. – Bratislava: Kalligram, 2008. – 231 s.
ISBN 978-80-8101-026-2
- 55 897
- POSTAVENÍ**
Postavení hlavy státu v parlamentních a poloprezidentských režimech: Česká republika v komparativní perspektivě / ed. Miroslav Novák, Miloš Brunclík. – Praha: Dokořán, 2008. – 399 s.: tab. – (Bod). – Bibl.
ISBN 978-80-7363-179-6
- 55 899
- RUPNIK, Jacques**
Přilíš brzy unavená demokracie: rozhovor s Karlem Hvižďalou / Jacques Rupnik, Karel Hvižďala. – Praha: Portál, 2009. – 271 s.
ISBN 978-80-7367-458-8
- De 55 971
- SAMEK, Daniel**
Česko-irské kulturní styky v první polovině 20. století = Czech-Irish cultural relations 1900-1950 / Daniel Samek. – Prague: Centre for Irish Studies Charles University, 2009. – 64 s.: il. – Pozn.
ISBN 978-80-254-4263-0
- 56 001/2008 PK
- SLOVENSKO**
Slovensko 2008: trendy v kvalitě demokracie / ed. Grigori Mesežnikov, Martin Bútora, Miroslav Kollár. – Bratislava: Inštitút pre verejné otázky, 2009. – 183 s.: gr., tab. – (Štúdie a názory). – Bibl.-Pozn.
ISBN 80-89345-17-5
- Rec. - In: International issues and Slovak foreign policy affairs. - Vol. 17, no. 1 (2008), s. 63-68.
- 55 893
- SPRATEK, Daniel**
Evropská ochrana náboženské svobody / Daniel Spratek. – Brno: L. Marek, 2008. – 221 s. – Bibl.-Pozn.-Rej.
ISBN 978-80-87127-13-1
- De 55 934
- VÁLKA**
Válka, mír a politická moc / ed. Stanislav Holubec. – Praha: Socialistický kruh, 2009. – 112 s. – (SOK; svazek 4). – Pozn.-Přil.Rej.
ISBN 978-80-86320-59-5
- De 55 825
- VÁŠÁRYOVÁ, Magdalena**
Hlavička štátu: fragmenty občianskej výchovy / Magda Vášáryová. – Bratislava: Kalligram, 2009. – 54 s.: il.
ISBN 978-80-8101-173-3

Světozor • 1

Film a politika | -zz- • 3

FILM A POLITIKA

Miroslav Štochl | Bond a Zeman: dvě podoby dobra a zla na opačných stranách barikády • 4

Jiří Rak | Film a politická ideologie meziválečného Československa • 7

Petr Drulák | Dr. Divnoláska aneb Studená válka podle Stanleyho Kubricka • 9

Tomáš Zákravský | Od Kafky s cimbálem k demokratům a teroristům. Proměny obrazu české kultury v zahraničí • 11

Jan Sedmidubský | Sudetští Němci a český film. O odrazu tématu v české kinematografii na přelomu čtyřicátých a padesátých let 20. století • 14

Zdeněk Zbořil | Film jako dokument, dokument jako politika • 16

Michal Procházka | Imaginace k moci. Film do služeb snivé revoluce • 19

Zdeněk Hudec | Konec avantgardy a stalinská éra. K sovětskému filmu 30. let • 22

Michal Onderčo | Filmy made by Al-Qa'ida • 26

Eva Zaoralová | „O přímém pronikání ideologií do filmu nelze v prostředí demokracie mluvit“ • 28

DVA POHLEDY

Michael Romancov, Natalia Sudliankovová | Rusko-gruzínské vztahy rok po válce • 31

VZTAHY A PROBLÉMY

Lukáš Novotný | Ano Lisabonu s podmínkou • 33

ZEMĚMI SVĚTA

Pavel Maškarinec | Prezidentské volby v Mongolsku 2009 • 35

VOLNÁ TRIBUNA

Linda Piknerová | Kvazistáty v současné mezinárodní politice • 38

POSLEDNÍ STRANA**Foto na titulní straně**

Pierce Brosnan jako James Bond ve filmu „Zítřek nikdy neumírá“ („Tomorrow Never Dies“).

HO Old, Globe Media/Reuters

Tiráž

Ročník XXXIII • Vydává: Ústav mezinárodních vztahů, v. v. i. • Šéfredaktor: Robert Schuster • Úvodníky, komentáře: Zdeněk Zbořil • Odpovědná redaktorka: Milena Strejčková • Sekretářka redakce: Irena Krejčová • Grafický návrh: Jakub Tayari • Distribuce: Dagmar Červinková • Redakční rada: Veronika Bilková (předsedkyně), Vojtěch Belling, Miloš Calda, Martin Ehl, Jiří Fárek, Václav Hubinger, Kai-Olaf Lang, Kristina Larischová, Pavel Máša, Jaroslav Olša jr., Miloš Pojar, Pavel Pšeja, Michael Romancov, Jiří Schneider, Jiří Štěpanovský, Filip Tesař, Tomáš Veselý, Zdeněk Zbořil • Jednotlivé příspěvky vyjadřují názory autorů, nikoli vydavatele. Nevyžádané rukopisy redakce nevrací.

All rights reserved. Copyright under the International Copyright Convention. No part of this publication may be reproduced, stored in retrieval systems or transmitted in any form or by any means without the prior permission of the International Politics editorial office. Reprints are available upon request. Reprints and permissions: Write to International Politics, Nerudova 3, 118 50 Praha 1.

Redakce a administrace: Nerudova 3, 118 50 Praha 1 • telefon 251 108 107 • fax 251 108 222 • e-mailová adresa umvedo@iir.cz • Objednávky a předplatné přijímá administrace redakce. Vychází měsíčně. Cena výtisku 49 Kč. Předplatné na rok činí 490 Kč, ve Slovenské republice 29,28 €. Registrováno MK ČR E 5210.

Tiskne Petr Dvořák – Tiskárna, Jeřábová 1302, 263 01 Dobříš. Rozšiřuje redakce a další distributoři v drobném prodeji. Ve Slovenské republice rozšiřuje L.K. Permanent, s.r.o. P.P.4., 834 14 Bratislava 34 • telefon +421 244 453 711 • fax +421 244 373 311 • e-mailová adresa Herslova@lkpermanet.sk • www.predplatne.cz. Informace o MP a ediční činnosti ÚMV na www.iir.cz • Podávání tlačkoviny povolené SsRP Banská Bystrica č.j. Opč-3215/B-96 zo dňa 12. 9. 1996. ISSN 0543-7962 • INDEX 46911

Červenec 2009**Světozor**

1. Švédsko se ujalo předsednictví Rady Evropské unie. Priority: boj s hospodářskou krizí a ochrana životního prostředí. Švédský premiér Fredrik Reinfeldt prohlásil, že Češi předsednictví zvládní, i když se odehrálo za velmi složitých a do značné míry neočekávaných okolností.
2. Amnesty International obvinila Izrael z válečných zločinů v pásmu Gazy na přelomu roku.
3. Sestavením nové chorvatské vlády byla pověřena Jadranka Kosorová. Den nato byla zvolena do čela strany Demokratické společenství.
4. Parlamentní volby v Bulharsku vyhrála opoziční strana Občané za evropský rozvoj Bulharska s 39,7 procenta hlasů. Vládní Socialistická stranu získala 17,7 procenta hlasů.
5. Parlamentní volby v Mexiku vyhrála opoziční Institucionální revoluční strana s 35 procenty hlasů. Strana národní akce prezidenta Felipa Calderóna dostala 26,8 procenta hlasů.
6. Ruský prezident Dmitrij Medveděv a americký prezident Barack Obama uzavřeli v Moskvě předběžnou dohodu o příštím snížení jaderných hlavic na 1500 až 1675 kusů a strategických nosičů na 500 až 1100 kusů. Uzavřeli ještě sedm dalších dohod. Rusko souhlasilo s leteckou přepravou posíl a materiálu pro jednotky USA v Afghánistánu. Prezidenti se neshodli v hodnocení důsledků případného rozmístění protiraketového štítu ve střední Evropě.
8. Nové referendum o Lisabonské smlouvě v Irsku se bude konat 2. října.
8. V italské Aquille byl zahájen summit G 8 a G 5. Bylo dojednáno, že v příštím roce dokončí tzv. katarské kolo jednání o liberalizaci světového obchodu. Účastníci se dohodli, že budou podporovat stabilitu mezinárodního finančního systému a zdrží se devalvací.
10. José Barroso byl oficiálně navržen do čela Evropské komise na příští funkční období.
10. Americký prezident Barack Obama navštívil papeže Benedikta XVI.
10. Americký prezident Barack Obama navštívil Ghanu. Označil ji jako příklad demokracie a úspěšného rozvoje pro celou Afriku.
11. Bývalý předseda Strany maďarské koalice Béla Bugár se stal předsedou nové strany Most-Híd, která má symbolizovat spolupráci mezi Slováky a Maďary.
13. Turecko, Maďarsko, Bulharsko, Rumunsko a Rakousko podepsaly dohodu o výstavbě plynovodu Nabucco.

- 13.** Italský Senát schválil zákon, na jehož základě bude možné stavět v Itálii nové jaderné elektrárny.
- 14.** Polský europoslanec a expremiér Jerzy Buzek byl zvolen předsedou Evropského parlamentu.
- 14.** Velká Británie jako vůbec první země zrušila část licencí na dovoz zbraní do Izraele.
- 15.** Islandský parlament odhlasoval žádost své země o vstup do Evropské unie.
- 15.** V Grozném byla zavražděna ochránkyně lidských práv, členka hnutí Memorial Natalie Estěmirovová. Memorial vyzval ke stíhání premiéra Putina za zločiny v Čečensku. Prezident Medveděv označil vraždu za pobuřující.
- 15.** Skupina státníků ze střední a východní Evropy včetně českého exprezidenta Václava Havla varovala dopisem amerického prezidenta Baracka Obamu před silicím vlivem Ruska a oslabujícími euroatlantickými vazbami.
- 16.** Podle informací německé rozvědky může mít Írán jadernou bombu už za půl roku.
- 16.** Rada bezpečnosti OSN zavedla nové sankce proti KLDR.
- 16.** Americký Senát potvrdil generálmajora Charlese Franka Bolena (62) ve funkci nejvyššího šéfa Národního úřadu pro letectví a vesmír.
- 16.** Ruský prezident Dmitrij Medveděv jednal v zámku Schleissheim u Mnichova s německou kancléřkou Angelou Merkelovou o současné hospodářské krizi a vzájemné hospodářské spolupráci.
- 17.** Ministryně zahraničí USA Hillary Clintonová přijela na návštěvu do Indie. Jedním z jejích úkolů je přesvědčit Indii, aby mírovými jednáními ukončila vojenskou rivalitu s Pákistánem.
- 17.** Americký raketoplán Endeavour se spojil s Mezinárodní vesmírnou stanicí ISS.
- 18.** Prezidentské volby v Mauritánii vyhrál osovatel loňského puče Muhammad uld Abdal Avíz (52) s 52,58 procenta hlasů.
- 19.** USA vyzvaly Izrael, aby zastavil plány na výstavbu dalších domů ve východním Jeruzalémě. Výstavba by byla překážkou mírového urovnání mezi Izraelem a Palestinci.
- 20.** USA a Indie v poslední den návštěvy ministryně zahraničí Hillary Clintonové uzavřely obrannou dohodu, která je krokem k prodeji vyspělých amerických zbrojních technologií Indii.
- 20.** Maďarský parlament vyzval Bratislavu, aby zrušila nedávnou novelu jazykového zákona. Ta prý poškozují maďarskou menšinu na Slovensku a porušuje evropské standardy pro lidská práva.
- 21.** Klíčová zpráva, kterou nařídil vypracovat Barack Obama v rámci úsilí uzavřít věznicí Guantánamo, se o šest měsíců opozdí.
- 21.** Americký viceprezident Joseph Biden při návštěvě Ukrajiny podpořil právo Kyjeva vybrat si své spojení a prohlásil, že USA nikomu nepřiznají právo Ukrajině v tomto ohledu diktovat.
- 21.** Japonský premiér Taró Aso rozpustil parlament a rozhodl o vypsání předčasných voleb. Předcházela prohra jeho Liberálnědemokratické strany ve volbách do tokijského městského zastupitelstva.
- 22.** Podle zprávy Evropské komise budou Rumunsko a Bulharsko nadále podléhat zvláštnímu monitoringu pro stále nedostatečný boj proti korupci a organizovanému zločinu.
- 23.** Americký viceprezident Joseph Biden při návštěvě Gruzie odmítl žádost prezidenta Saakašvilho o americkou vojenskou pomoc i neozbrojené pozorovatele pro kontrolu příměří na sporných hranicích. Varoval Saakašvilho před akcemi, které by mohly vyvolat ruskou vojenskou reakci.
- 23.** Island oficiálně podal přihlášku do Evropské unie.
- 24.** Mezinárodní soudní tribunál pro zločiny v bývalé Jugoslávii odsoudil srbského ultranacionalistu Vojislava Šešelje k 15 letům vězení za pohrdání soudem. Ve své knize zveřejnil identitu tří chráněných svědků.
- 24.** Iránský prezident Mahmúd Ahmadínezád odvolal čerstvě jmenovaného prvního viceprezidenta Esfandijára Rahíma Mašáího. Jeho jmenování vzbudilo nevoli v kruzích duchovenstva.
- 24.** Běloruský prezident Alexandr Lukašenko ohlásil nové priority zahraniční politiky, například připravenost země zahájit obchodní a ekonomické vztahy s USA, a vyzval spoluobčany, aby se učili od Evropy. Svazový stát Ruska a Běloruska nazval nedokončeným projektem.
- 26.** Čínský prezident Chu Ťin-tchao telegramem gratuloval svému tchajwanskému protějšku Ma Jing-fiouvi k jeho zvolení do čela Národní strany.
- 27.** Ve Washingtonu byla zahájena dvoustranná jednání USA–Čína. Prezident Barack Obama při zahájení vyzval k hlubší ekonomické spolupráci obou zemí. Jednání se zabývala ekonomickými otázkami i problematikou klimatických změn.
- 28.** Venezuelský prezident Hugo Chávez stáhl svého velvyslance z Kolumbie a zmrázil s Bogotou diplomatické vztahy. Učinil tak v reakci na nařčení Kolumbie, že Venezuela dodává kolumbijským povstalcům zbraně.
- 29.** Náměstek ministryně zahraničí Philips Gordon v Kongresu řekl, že současná americká vláda nevyklučuje možnost vstupu Ruska do NATO.
- 29.** V Moldavsku se konaly předčasné parlamentní volby. Nejvíce hlasů získali komunisté, kteří budou mít ve 101členném parlamentu 48 poslanců. Prozápadni opoziční strany získaly 53 mandátů. Pro zvolení nového prezidenta je zapotřebí 61 mandátů.
- 30.** Hnutí Tálibán vyzvalo Afghánce k bojkotu srpnových prezidentských místních voleb.
- 31.** Mezinárodní měnový fond sdělil, že vlády ve světě vynaložily na boj s finanční krizí už více než deset bilionů dolarů (v přepočtu přes 180 bilionů korun).
- 31.** Bylo dokončeno stahování australských a britských jednotek z Iráku. V roce 2003 vyslala Velká Británie do Iráku 43 000 vojáků, Austrálie 2000.
- 31.** Americký raketoplán Endeavour po 16 dnech v kosmu úspěšně přistál na mysu Canaveral.
- 31.** Chorvatská premiérka Jadranka Kosorová se dohodla se svým slovinským protějškem Borutem Pahorem na vyřešení sporné námořní hranice do konce letošního roku.

Česko a svět

- 13.** Vláda rozhodla, že Česko naváže s Lichtenštejnským knížectvím standardní diplomatické vztahy.
- 14.** Kanada opět zavedla vstupní víza pro české občany. Jako důvod uvedla, že od zrušení víz požádalo v Kanadě o azyl přes 3000 občanů z ČR.
- 15.** Premiér Jan Fischer v Bruselu řekl, že pád české vlády v době předsednictví nebyl šťastný, samotnou Unii však nepoškodil.
- 22.** Premiér Jan Fischer navštívil Izrael. Jednal s prezidentem Šimonem Peresem i s premiérem Benjaminem Netanjahuem.
- 24.** Senátoři z klubu ČSSD, lidovců a TOP 09 vyzvali kolegy z ODS, kteří chtějí nechat prověřit Lisabonskou smlouvu u Ústavního soudu, aby tak učinili hned, nebo stížnost nepodali vůbec. Podle autorů výzvy jde o zneužívání důležitého právního institutu k obstrukci.
- 27.** Ministři zahraničí EU na svém zasedání v Bruselu vyjádřili Česku solidaritu ve vízovém sporu s Kanadou. Posun EU této věci je možné očekávat až v září.
- 28.** Prezident Václav Klaus a premiér Jan Fischer se na Hradě shodli na tom, že ČR vítá vyjádření solidárního postoje EU v otázce zavedení kanadských víz. Klíčové však je, aby EU dala Kanadě najevo, že by se měla vrátit k předchozí bezvízové praxi.
- 31.** Kanadský velvyslanec v Česku Michael Calcott prohlásil, že Kanada si nepřeje, aby víza pro Čechy zůstala, ale jejich opětovné zrušení bude vyžadovat nějaký čas.



Film a politika

Čeština trochu rozlišuje mezi familiárním pojmenováním *film* a od-cizeným slovem *kinematografie*, které mají určit jakýsi intimní vztah člověka k vzniku a spotřebovávání sledu rychle se měnících obrazů, a na druhé straně vysvětlit proces výroby a distribuce jako záležitost vyžadující industriální a manažerské prostředí, které je redukováno pouze na technologické a ekonomické souvislosti.

Je-li film *strojem vidění*, který je schopen vidět a vnímat za nás (Paul Virilio), jestliže se vyvinul od *koktavého, ale populárního umění* (Louis Delluc) k rychlostem kvantové mechaniky, od nastavování zrcadla světu k podobě simultánního světa a světa okamžitých reakcí, pak se člověk pohybuje v abstraktních a virtuálních prostorech. Je redukován na pohyblivé soubory datových toků, stává se funkcí rychlosti techniky (Bystrický).

Každý nový objev na poli technologie postupně zanechává své stopy na osobních světech a sociálních systémech, otiskne svou podobu do mapy individuálního i kolektivního vnímání. Činí tak také film, který podobně jako jiná média *...pozvolna nahrazuje naše přirozené vnímání věcí, odsouvá naše citění stranou a vytváří určitou samostatnou formu virtuálního světa*.

Technický obraz je obraz vyrobený přístroji (Flusser), a protože existuje rozdíl mezi tradičními obrazy a obrazy technickými, je to také rozdíl mezi fenomény a pojmy.

Protože film vzniká v konkrétním veřejném prostoru, zdá se jeho vztah k politice být po dlouhých desetiletích jednoznačně definován. Ale to, co generace filmových tvůrců dávno tušily, a někteří filmoví tvůrci dokonce věděli, veřejný prostor také ustupuje před veřejným obrazem. Ten se přesunuje z veřejného prostoru do intimního prostředí okolo privátních terminálů osobních počítačů, a na jednu jsme si uvědomili, že začíná svou autonomnost ztrácet i toto soukromí.

Milan Kundera to ve své poslední knize *Une rencontre* (Gallimard, 2009) vyjádří

s nadsázkou tím, že *...dědictví bratři Lumièreů rozdělilo na film jako umění a na film jako faktor ohlupování*. Chce tím říci, že jsme se ocitli v *epoše po-umění, ve světě, odkud umění zmizelo, neboť zmizela potřeba umění, smysl pro ně, láska pro ně*.

Film je ovšem také věcí výsostně politickou. Ne proto, že se zabývá politickými tématy, ale proto, že každé jeho téma je prezentováno veřejnosti a očekává její pozitivní nebo negativní reakci. To, že se dá vytvořit věc politická jen šíří objektivu a úhlem pohledu, věděli už první dokumentaristé. Z nich někteří se bránili, ale již Robert Flaherty dramaticky interpretuje filmovou realitu a jeho generační současníci (Dziga Vertov, Joris Ivens nebo Leni Riefenstahl) programově spojují svůj filmový život s revolucí, čínským Velkým pochodem na sever, nebo dokonce s německým nacionálním socialismem.

Stejně příklady bychom našli u filmů uměleckých, které se od dokumentárních někdy liší jen svou délkou. Dokonce ještě více než film dokumentární se *celovečerní filmy* stávají veřejným statkem a jsou stejnou částí politického diskursu jako jakýkoli jiný politický fenomén. Film ale už dávno přestal být záležitostí celého večera a *všichni prezidentovi muži* vstoupili do historie jako Robert Redford a Dustin Hoffman, a nikoli jako Bob Woodward a Bernstein. Dávno knižně vydaný a málo čtený souboj Richarda Nixona s Robertem Frostem se teprve díky filmovému zpracování stal duelem, který se objevuje jako nová realita i před pamětníky, nebo dokonce svědky skutečné události.

Představa o tom, jak má být natočen Ivan Hrozný Sergejem Eizenštejnem, byla architektovi-režisérovi vysvětlena samotným J. V. Stalinem a infantilní útoky na Svěrákových Kolju mají stejné politické souvislosti, včetně hrozby zapomení nebo fyzické likvidace. Rozhodnutí Václava Havla nafilmovat patnáct let svého života, nebo pokus dokumentaristky Třeštkové zaznamenat patnáct let života kriminálního mají společného jmenovatele v tom, že oba autoři se domnívají, že film je technickým ob-

razem, který dokáže zaznamenat intimní realitu jako politikum. Tento pokus jako by neočekával, že každý divák vidí koktavé umění jinak a že každý může být ovlivněn nesdělitelným smyslem filmového díla, i když je jen dokumentárním záznamem.

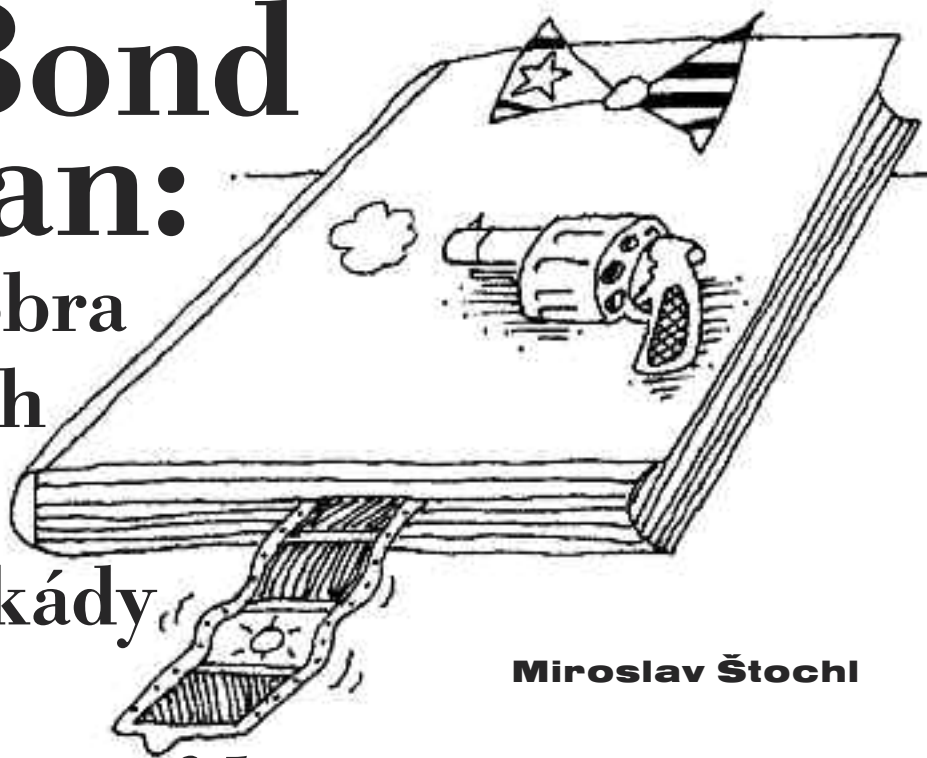
Každá národní kinematografie si muse-la prožít zobrazení národního mýtu a Jan Hus, generál Custer nebo maršál Montgomery, stejně jako velký heroj indonéské nebo malajsijské historické literatury, dostal konkrétní podobu až v okamžiku, kdy diváci si historického hrdinu ztotožnili s hercem devadesátých let, který je spíše podobný kostýmovaným tragikomedii sentimentálně zaznamenávajícím evropský pozdní středověk.

Bylo by možné uvádět tisíce příkladů a hledat v historii světové kinematografie její osudové setkávání s politikou. Dokonce jich je tolik, že se na první pohled zdá, že kinematografie nemůže bez politiky existovat, a politika filmovou tvorbu jakéhokoli žánru, včetně předvolebních klipů, potřebuje. Vytváří totiž prototypy hrdinů a zrádců, padouchů a vznešených spravedlivých, obětních beránek i mesiášů, předvádí krasavce i zrůdy. Ale jako by stále naivně předpokládala, že je od svých diváků oddělena pomyslnou rampou nebo zákulisím, ze kterého do osvětleného dramatického prostoru politiky vstupují jen ti, kterým je to dovoleno.

Kunderova poznámka o filmu jako nástroji ohlupování má ale smysl Sokratova tvrzení, že každý Řek je lhář. Také jeho a Jirešův Žert dávno vytvořily obraz padesátých let srozumitelněji, než dokázala masová produkce hned několika historických ústavů a desítek historiků. I když v Menzelově adaptaci Hrabalova Anglického krále byl zapomenut stále se opakující politický imperativ: Poslyšte, co se tentokrát stalo! Kdyby filmu a kinematografii po těch dlouhých desetiletích nezůstalo nic jiného než funkce tohoto vykřičníku, nebylo by to vlastně málo. Protože i v politice platí: Neuvěřitelné se stalo skutkem!

-ZZ-

Bond a Zeman: dvě podoby dobra a zla na opačných stranách barikády



Miroslav Štochl

Ideologie ve filmu

Třebaže pojetí umění jako přímé nápodoby skutečnosti je dnes překonané, lze v každém druhu uměleckého zobrazení hledat určitý princip nebo intenzitu odrážení reality. To, jakým způsobem a do jaké míry konkrétní dílo skutečnost reflektuje, přitom nezávisí zdaleka jen na individuálním tvůrčím přístupu, ale i na dobových sociálních, kulturních a ideologických normách.

Umění a ideologie

Prakticky žádnou oblast společenského dění nelze považovat za ideologicky ne-strannou, a to samozřejmě platí i pro umění. Umění má sice plnit v první řadě estetickou či rekreační funkci, současně ale může být aktivním nástrojem uvědomování, osvěty nebo třeba manipulace. Každé umělecké dílo je totiž utvářeno nejen stylovými či žánrovými zákonitostmi, ale i ideami a ideály, které uvědoměle či neuvědoměle, explicitně či implicitně promítá do díla jeho tvůrce. Umělecká díla jsou tak vždy do jisté míry určována dobovými společenskými, kulturními, ekonomickými a politickými faktory, a umění je proto třeba chápat jako specifickou formu tendenčního zobrazení skutečnosti. To platí pro výtvarné umění, literaturu, divadlo, stejně jako pro film.

Bond kontra Zeman

Situční podmíněnost či tendenčnost je dobře pozorovatelná například na sériích filmových příběhů o Jamesi Bondovi, agentu britské tajné služby, a Janu Zemanovi, příslušníku SNB. Každé z obou vyprávění se totiž snaží legitimizovat vlastní úhel pohledu na ideologickou konfrontaci Západu a Východu, a představuje tak svěráčné zrcadlo politického, ale i společenského, kulturního a ekonomického vývoje nedávné historie.

Třebaže líčení špiónážních misí kapitána Bondy a kriminálně-detektivního pátrání majora Zemana jsou v podstatě deriváty téže narativní struktury a v obou sériích nalezneme jak výrazně typizované postavy (nezdolný hrdina, úskočný rival), tak podobnou fabulaci (střet dobra a zla), vyprávěcí strategie je přece jen do značné

míry odlišná: Bondovy příběhy jsou koncipovány jako sled impozantních honiček, šarvátek a milostných afér na pozadí exotických reálií a za vydatného přispění nákladných efektů. Tradiční žánrové motivy špiónážního thrilleru jsou tu navíc rozšířeny rejstříkem motivů science-fiction (revoluční vědecké objevy a technologie, vesmírná a podmořská sídla atd.), a posouvají tak mnohdy Bondovy příběhy do roviny utopie. Na atraktivnosti přidávají bondovkám i komické, hyperbolické a autoparodické prvky.

Jsou-li filmové bondovky především iluzivní hrou, jejímž cílem je v první řadě sugestivní podívaná, zdánlivě prostá jakékoli mravokárnosti či mentorování, příběhy o Zemanovi jsou vyprávěny jakoby věčně, se záměrně úspornou výpravou. Zatímco Bondovy akce působí jako exhibice, Zeman odvádí každodenní rutinu, aniž by čekal jakékoli ovace. Je svědomitý, naprosto oddaný své práci. Při řešení svěrených případů se vždy přidržuje regulérních metod, dedukce a racionálních úvah. I když je profesionál, těžko skrývá afekty a citové hnutí, občas dokonce přiznává soustrast. Zeman by nikdy nemohl být

příkladným policistou, pokud by zároveň nebyl uvědomělým komunistou, který si je dobře vědom své role v kolektivu a společnosti. V soukromí se projevuje jako rodný, přísně monogamní typ, později starostlivý otec, s přetrvávající těsnou vazbou na matku a relativně uzavřeným okruhem přátel, mezi něž se řadí i jeho kolegové. Povahou je Zeman tradicionalista, snad až příliš konformní, který nehoví výstřednostem v zálibách, odívání, dokonce ani stravování. Navenek působí asketicky, upjatě, někdy až strojeně. Divák zná jeho osudy od tragického mládí, kdy se jako civilista vrátil po válce z koncentračního tábora, aby vzápětí vstoupil do bezpečnostních složek ve snaze ozřejmit násilnou smrt otce. Z řadového příslušníka pořádkových sil se postupně vypracuje až na elitního důstojníka pražské kriminální služby.

Bond je naproti tomu individualista, superhrdina vybavený nadlidskou koncentrací obratnosti, kuráže, síly, elegance a inteligence. Je to hedonista, který se nezdráhá uspokojovat vlastní potřeby, svou tělesnost a smyslnost však dovedně skrývá za uhlazené, korektní manýry. Bond je otevřeně promiskuitní, navazuje takřka výhradně povrchní, pomíjivé, účelové vztahy, které nemívají dlouhé trvání. Ve vztazích i při práci se často projevuje frivolně, to však současně dává jeho konání určitou gracilitu. Netají se tím, že cíle plní bez ohledu na prostředky. Divákovi není známo nic bližšího o jeho původu, rodičích ani dalších příbuzenských vazbách, zdá se být takřka bez zázemí a důvěrných přátel. S výjimkou několika detailů z vojenské minulosti (sloužil v britském válečném námořnictvu, kde získal hodnost fregatního kapitána) je James Bond mužem bez historie.

Z uvedených charakteristik je zřejmé, že jak bondovská, tak zemanovská série reprezentuje specifický narativní modus, který lze v prvním případě ztotožnit s romantickým přístupem a ve druhém případě se snahou o realistické vyznění. Bondovy příběhy jsou zasazeny do fantastické, vý-

razně estetizované skutečnosti, která vytváří iluzi hodnou pohádky pro dospělé. Jezdí se tu rychle, míří přesně a miluje vášnivě, nevedou se tu přitom sáhodlouhé debaty o založení rodiny, výchově potomstva a domácích pracích. Zemanovy příběhy mají naopak vyznít pokud možno fakticky, objektivně, dokumentárně, a navíc exemplárně, tj. mají vychovávat a motivovat. Ve scénářích příběhů majora Zemana lze často postřehnout evidentní propagandu: Zeman jako ortodoxní komunista nikdy netají

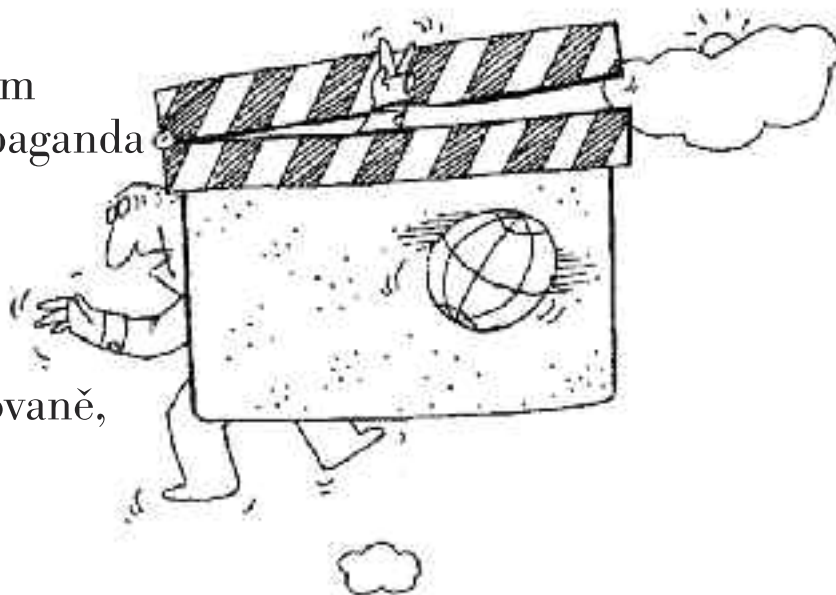
Zatímco v zemanovském seriálu je propaganda leckdy až prvoplánově explicitní, v bondovkách funguje rafinovaně, třeba formou karikujícího zobrazení.

osobní politické postoje, veřejně se vyznává ze svého přesvědčení, mnohdy přímo agituje. Svým stanoviskem jako by ale zároveň reprezentoval hlas lidu.

Snaha zemanovskými příběhy objektivizovat historii je markantní. Působení ideologie je totiž tím účinnější, čím spíše se jí daří vydávat za nezkrácenou pravdu. „Věrnost“ seriálu je proto podpořena poukazy na konkrétní historické události – únor 1948 v dílu *Hon na lišku* (1975), případ bratří Mašínů v dílu *Strach* (1975), Babický případ v dílu *Vrah se skrývá v poli* (1975), Pražské jaro v dílu *Šťvanice* (1979) atd. Jednání a postoje Jana Zemana měl dobový divák pochopit jako rozumné, opodstatněné a správné. Na dnešního diváka působí už ale zemanovský cyklus poněkud izolovaně a abstraktně. Zábavnost, kterou nezáměrně vzbuzuje naivita mnohých scén série, jasně převažuje nad apelativní funkcí, a minimalizuje tím její stávající ideologický potenciál.

Mezi Západem a Východem

Zatímco třicet zemanovských příběhů, jež postihují události mezi roky 1945 a 1973, vzniklo v relativně krátkém období let 1974–1979, kdy se vztah mocenských táborů prakticky nezměnil, a ideologický profil seriálu neměl tedy nárok na průběžnou revizi, první (*Dr. No*, 1962) a prozatím poslední (*Quantum of Solace*, 2008) film s Jamesem Bondem dělí od sebe bezmála půl století. Je proto zřejmé, že cyklus dvaadvaceti bondovek mapuje po-



litický vývoj světa v nepoměrně širším spektru. Bondovky šedesátých až osmdesátých reflektovaly mnohdy kritickou polaritu světa v éře studené války schematicky v podobě dobrého Západu a zlého Východu. Britský postkoloniální syndrom se navíc projevoval i v přetrvávajícím autoritářském přístupu nejen k bývalým državám a jejich obyvatelstvu, ale i dalším etnikům. S Bondem – prototypem civilizovaného Brita – tak většinou ostře kontrastovali příslušníci ostatních etnik. Spíše jako karikatury vystupovali Asiaté, Afričané, stejně jako mnozí Evropané (zejména Rusové a Němci) či Američané.

Nové uspořádání světa po revolučních změnách na přelomu osmdesátých a devadesátých let minulého století motivovalo scénáristy k postupné relativizaci vyhrčeného protikladu Západ – Východ a roli nepřátel přejaly postupně místo tradičních ideologických rivalů skupiny extremistů a radikálů. Typizace Bondových soků je v celé sérii vůbec pozoruhodná – zpravid-



Vladimír Brabec alias Jan Zeman v akci.

HO Old, Globe Media/Reuters

la totiž nejde jen o ideologické fanatiky, ale o komplikované, často mentálně narušené jedince, kteří jsou obětí vlastní megalomanie. Negativní charakter Bondových protivníků je definován jednak nepřímou jejich ideologickou příslušností, jednak přímo jejich konspiračními plány.

Bondovky reagují stejně citlivě nejen na politické, ale také kulturní, společenské a ekonomické změny. Tím, jak tvůrci nechávali vždy Bonda při jeho misích putovat napříč kontinenty a konfrontovali jej s nejrůznějšími etniky, povýšili ho na symbol multikulturalismu a kosmopolitismu. To v době, kdy byl hledán nástupce Pierce Brosnana, v pořadí pátého představitele agenta 007, dokonce vyústilo v návrh angažovat herce tmavé pleti, například Denzela Washingtona.

Podobně jako etnická emancipace se v sérii odráží i postupné stírání rodové diskriminace. Stereotypizace si dlouho žádala, aby Bond byl vypodobněn jako dominantní muž, který se vyznačuje instrumentálním zacházením se ženami a netají svůj přezíravý postoj k nim. Bondovy dívky byly obvykle zobrazeny buď jako pasivní, submisivní, nebo naopak jako sexuálně aktivní, vždy ale jako Bondův potenciální sexuální komplement. Obzvláště v počátcích série vykazoval jejich charakter výrazné rysy psychické nestability, poddajnosti a manipulovatelnosti. V devadesátých letech pak došlo k logickému vývoji: Bondovy dívky jsou zralé, sebevědomé, soběstačné, sekundují mu jako partnerky rovnocenné po stránce psychické i fyzické. Metresy vydržované Bondo-

vými protivníky vystřídalý výdělečně činné ženy podnikatelky, které si v oblasti zločinu vedou stejně obratně jako jejich mužské protějšky. Prosazování se žen do vedoucích funkcí potom dobře dokumentuje okolnost, že ředitelem Tajné služby Jejího Veličenstva a Bondovým přímým nadřízeným se počínaje filmem *Golden Eye* (Zlaté oko, 1995) stala žena. Ta navíc ztělesňuje typ, který je vůči Bondovu šarmu programově imunní, často dokonce napadá jeho suverenitu.

Z hlediska hospodářských zvrátů britského impéria se v bondovkách 90. let odrazil například vstup koncernu BMW do tamního automobilového průmyslu: klasické bondovské automobily Aston Martin a Lotus tak v příbězích *GoldenEye* (Zlaté oko, 1995), *Tomorrow Never Dies* (Zítřek nikdy neumírá, 1997)

a *The World Is Not Enough* (Jeden svět nestačí, 1999) vystřídal limuzína BMW 750iL, roadstery Z3 a Z8 či motocykl R1200.

Podoby dobra a zla

Příběhy o agentovi 007 a majoru Zemanovi svěrázným způsobem absorbují a interpretují dobové realie, každý z cyklů se přitom snaží představit věrohodnou verzi boje dobra a zla uprostřed dvou ve své době nesmířitelných ideologických táborů. To, co charakter Jamese Bonda a Jana Zemanu sblíží, je ale právě nekompromisní ideologická loajalita. Bondovky by se ve srovnání s příběhy o majoru Zemanovi sice mohly jevit jako ideologicky nestranné, zdání však klame. Zatímco v zemanovském seriálu je propaganda leckdy až prvoplánově explicitní, v bondovkách funguje rafinovaně, třeba formou karikujícího zobrazení. Každý příběh, který je politicky konfrontační, nutně obsahuje hodnotící zřetel, a je tedy ideologicky zaujatý. Ideologizující tendence proto patří k jakémukoli podobnému narativu, byť jsou míra nebo intence jeho angažovanosti na první pohled nezřetelné.

Miroslav

Štochl je literární a kulturní teoretik, pracuje jako odborný redaktor nakladatelství Akropolis.

miroslav.stochl@email.cz

Film a politická ideologie meziválečného Československa

Jiří Rak

Dovolím si začít osobně: mezi mé rané zážitky (narodil jsem se roku 1947) patří vzpomínky na sobotní odpoledne, kdy jsem od rodičů dostával pár korun na lístek a na eskymo. Takto vybaven jsem odcházel na dětská představení v kině Slavie, kde mne nad plátnem vítal citát V. I. Lenina hlásající, že ze všech umění je pro „nás“ nejdůležitější film. Úzké sepětí mezi filmem a ideologií bylo tehdy mimo jakoukoli pochybnost a máme je dosud v živé paměti. Historikové také s úspěchem využívají kinematografické produkty jako pramene pro poznání totalitních ideologií. Titul tohoto příspěvku proto možná vyvolá pochybnosti: je vůbec možno mluvit o ideologii v souvislosti s kinematografií demokratického státu, která je založena a funguje na tržních principech? Samozřejmě, že odpověď musí znít kladně, pouze je třeba vzít na vědomí skutečnost (pravda, po zkušenostech střední Evropy v druhé polovině 20. století to zní neuvěřitelně), že ideologická východiska mohou lidé přijímat dobrovolně, a v mnohých případech jsou dokonce ochotni za ideologickou indoktrinaci platit; kromě toho ideologické poučky nemusejí být vždy hlášány tak tupým způsobem, na jaký jsme byli zvyklí.

V moderních dějinách sehrály „pohyblivé obrázky“ velmi důležitou roli. Původně jarmareční atrakce se raketovou rychlostí vyšvihla na přední místa hodnotového žebříčku západní společnosti. Vznikl kult filmových hvězd, který ovládl nejširší vrstvy obyvatelstva, a můžeme říci, že zatímco chudá švadlenka ještě na konci 19. století snila o tom, že se do ní jednou zamiluje urozený a bohatý pan hrabě, bylo snem její nástupkyně po *Velké válce*, „dostat se k filmu“. Filmové stars diktovaly kritéria krá-

sy, určovaly módu a stanovovaly vzorce chování včetně těch nejintimnějších oblastí života, jako je erotika. Opomíjet nelze samozřejmě ani to, že se z kinematografie stalo významné a mocné průmyslové odvětví. To všechno samozřejmě nemohlo uniknout pozornosti politiků, kteří poměrně brzy pochopili, že se jim dostává do rukou velice účinný prostředek k ovlivňování veřejného mínění.

Nejprve se na plátnech prvních biografií objevilo aktuální politické zpravodajství a široká veřejnost byla nadšena. Prostý člo-

věk najednou mohl vidět své politiky, a to včetně korunovaných hlav skutečně „zblízka“. (V této souvislosti stojí za zmínku, že v podstatě okamžitě se vynořila i mystifikace, když francouzští filmaři nabídli roku 1902 publiku filmový záznam korunovace krále Edwarda. Westminsterské opatství ovšem bylo postaveno ve francouzských ateliérech a monarchu i jeho dvůr představovali herci Comédie Française.)

Fenomén filmu byl nezpochybnitelný také při formování amerického národa – němé obrázky doprovázené jednoduchými texty byly srozumitelné všem přistěhovalcům neovládajícím ještě dokonale angličtinu a průmyslový charakter nového média umožnil rychlé šíření filmů po celém rozsáhlém teritoriu Spojených států. Diváky od Atlantiku po Pacifik tak dojímal stejné příběhy nebo rozesmávaly stejné situace a vytvářela se tak jejich společná mentalita.

Už v době *Velké války* začal být film také využíván přímo pro potřeby politické propagandy a je charakteristické, že jedním z iniciátorů založení největší německé filmové výroby Ufa byl ještě ve válečných letech generál Ludendorff. Amerického příkladu se pak chopili ruští bolševici – také pro ně představoval film univerzálně použitelné médium v mnohonárodnostním impériu s převážně negramotným obyvatelstvem.

Legionářská tematika v československém filmu

V mladé Československé republice ale stát překvapivě dlouho zůstával stranou a o kinematografii se nezajímal. Svou roli zde zřejmě sehrálo obrozenecké dědictví, které sice přikládalo velký význam kultuře, oceňovalo ale především její mimoumělecké aspekty, zejména národotvornou funkci. Počínaje dvacátými lety 19. století proto koryfeje národního hnutí zarputile bránili „čistotu“ českého umění. Z národní literatury (včetně překladů) svědomitě mýtili erotismy a vulgarismy, spílali nebohým divadelním ředitelům, kteří ve snaze přivést do prázdných hledišť diváky si občas dovolili zařadit do repertoáru frašku nebo romantickou „rytírnou“. Jejich opožděné následovníky proto nemohly oslovit grotesky se zběsilými honičkami a oblíbenými kopanci do zadku a také pro dobrodušné či sentimentální snímky měli jen slova opovržení. Koneckonců stačí jen připomenout pobouřené odmítnutí, jehož se od oficiálních kulturních kruhů dostalo geniálnímu dílu Jaroslava Haška. Film zkrátka byl pro intelektuální a kulturní elity nového státu „znečištěným pramenem“.

Filmaři ovšem očekávali, že se od státu dočkají velkorysých podpor. Přihlásili se tedy nejprve ostentativně k obrozeneckému dědictví. Projektům, které ohlašovaly vznikající filmové společnosti, dominovala historická tematika slibující zmapování národních dějin od jejich počátků až k vyvrcholení, za nějž byl považován samozřejmě 28. říjen 1918. Po celou dobu trvání první republiky například filmaři slibovali publiku velkofilm čerpající z odkazu husitství – natočen ovšem nikdy nebyl. Čítankovou ukázkou návratu k pozdně obrozeneckému historickému sentimentálnímu byl nerealizovaný projekt filmu *Utrpením ke slávě*. Jednalo se o klasickou národní martyrologii, kde by ve formě živých obrazů vystupovaly konkrétní postavy historické i mýtické (Kněžna Libuše, Žižka, Komenský, Palacký atd.) a vedle nich obecné typy pevně vrostlé do národního historického vědomí (např. česko-bratrský písmák, koniášský inkvizitor, barikádník z roku 1848 apod.). Někteří kinematografisté blouznili o tom, že filmovými adaptacemi čerpanými z nacionálního historismu proniknou na světové trhy; něco podobného si například režisérka Thea Červenková slibovala od snímku rekonstruujícího popravu českých pánů na Staroměstském náměstí roku 1621.

Podobné fantazie se ovšem ukázaly jako nerealistické – vydatně zato československá kinematografie čerpala z nejnovější národní legendy – bojů československých legií. Legionářská tematika z pláten nezmizela až do hořkého konce republiky – velkofilm *Zborov* byl uveden až po pod-

pisu mnichovské dohody. Jednalo se o díla různé úrovně, na nichž se ale podílely i oficiální osobnosti – za všechny připomeňme ředitele Památníku národního osvobození generála Rudolfa Medka. Obrovské popularity dosáhl film *Za svobodu národa* z počátku dvacátých let, který byl ve dnech říjnového výročí uváděn až do nástupu zvuku. K jeho oblíbě určitě přispěla i skutečnost, že se v něm sami sebe zahráli T. G. Masaryk, V. Klobfáč, K. Kramář nebo generál Šnejdárka.

Podcenění politické role filmu se vymstilo

Plně se pak československá kinematografie politicky angažovala v druhé polovině třicátých let, v době vzrůstajícího ohrožení státu ze strany nacistického Německa. Vrchol

V moderních dějinách sehrály „pohyblivé obrázky“ velmi důležitou roli. Původně jarmareční atrakce se raketovou rychlostí vyšvihla na přední místa hodnotového žebříčku západní společnosti.

lem v tomto směru byl zřejmě film *Neporažená armáda* odehrávající se v prostředí hranické vojenské akademie. Snímek, jehož úkolem bylo posílit důvěru veřejnosti v armádu, měl původně vrcholit květnovou mobilizací roku 1938, události se ale valily rychleji, než mohla výroba stihnout, a mnichovská dohoda přišla dříve než premiéra. Tvůrci proto narýchlo zařadili ještě dokumentární záběry

z mobilizace záříjové a film končí zdůrazněním vojenských ctností (kázně a disciplíny), které bude stát v nových hranicích naléhavě potřebovat.

Není asi třeba zdůrazňovat, že se zde už nepříjemně hlásí o slovo autoritativní tendence druhé republiky. *Neporažená armáda* byla ale jen jedním z mnoha filmů čerpajících námět z tehdejší popularity vojenského prostřední – hlad publika po této tematice byl takový, že biografy zařazovaly do programu původně instruktážní snímky pro vojenský výcvik, které natáčel jeden ze zakladatelů českého dokumentu štábní kapitán Jeníček. Původní podcenění politické role filmu ze strany státních orgánů se v krizových letech vymstilo. Chyběly stá-

tem dotované dokumenty, které by veřejnosti domáčí i zahraniční ukazovaly moderní výzbroj a bojovou připravenost československého vojska, zatímco Německo zaplavovalo evropská kina záběry předvádějícími impozantní sílu wehrmachtu, což ve veřejnosti západních zemí nesporně přispívalo k šíření defetistických nálad. Zvláštního komentáře nevyžaduje ani skutečnost, že vlastní filmové zpravodajství si Československá republika vytvořila až v únoru 1938. Zbývá tedy jen zopakovat, že státo- tvorná tematika se v československé meziválečné kinematografii objevovala díky soukromé iniciativě soukromých výroben a její poměrně hojně zastoupení je svědectvím o komerční úspěšnosti takových témat a dokládá vysokou míru identifikace významné části obyvatelstva se státem.

Zbývá ještě zmínit případy, kdy se film stával nikoli nositelem, ale pouhým objektem ideologických a politických střetů. Prvním z nich byl velkofilm Svatý Václav, který vznikl v rámci oslav milénia světcovy smrti roku 1929. V debatách, které se tehdy rozpoutaly, totiž byla úroveň díla záležitostí marginální. Katolický tisk jej samozřejmě vychvaloval, zatímco levicovým a občanským stranám stačilo slovo „svatý“ k tomu, aby jej zavrhl jako klerikální propagandu. Přitom to byl paradoxně významný katolický publicista Alfréd Fuchs, který film odsoudil

jako jednoznačně nepodařený.

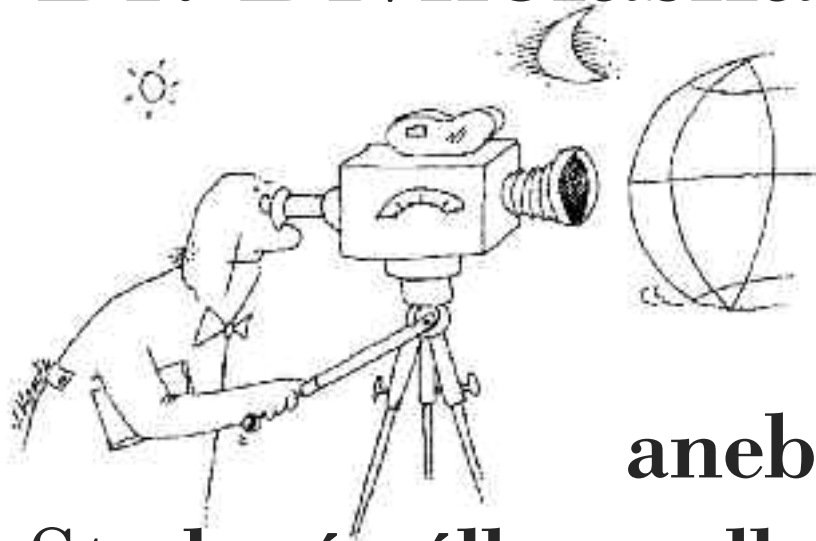
Druhým příkladem mohou být demonstrace z roku 1930, kdy se v Praze objevily první zvukové filmy. Titulování, nebo dokonce dabování zahraničních snímků bylo ještě hudbou budoucnosti, a tak vzhledem k jazykovým znalostem veřejnosti nepřekvapí, že kinopůjčovny sáhly pro filmy německé. Toho využily nacionalistické strany a rozpoutaly v Praze vlnu pouličních bouří pod heslem obrany národního charakteru hlavního města. Výtržnosti byly doprovázeny útoky na německé a židovské firmy a zasahovat proti nim musela policie. Nikoho přitom nezajímalo, že podnětem k rozpoutání národních vášní byly nevinné operetky jako Gasparone, veselý dobrodruh a jiná „veledíla“ podobné úrovně.

Bylo by samozřejmě možné ještě dlouho se rozepisovat o filmových adaptacích národní klasiky, o zásazích do podoby románové předlohy (např. ve zfilmovaném Švejkovi není Otto Katz, mistrně ztvárněný Hugo Haasem, polním kurátem, ale štábním lékařem, o zfilmovaných hrách Osvobozeného divadla a dalších ohlasech politiky ve filmu). Politikum v pravém slova smyslu ale film nabyl až v komunistické režii po roce 1948.

Jiří Rak je historik a působí na Institutu mezinárodních studií FSV UK v Praze.

jiri-rak@seznam.cz

Dr. Divnoláska



aneb Studená válka podle Stanleyho Kubricka

Petr Drulák

Kubrickův film „Dr. Divnoláska aneb Jak jsem se naučil nedělat si starosti a mít rád bombu“ patří k nejpoblárnějším dílům tohoto kultovního amerického režiséra. Film měl a stále má čím zaujmout. Za zmínku určitě stojí fenomenální výkon Petera Sellerse, který hraje hned tři hlavní role, a vtip, s nímž autoři nafukují nejrůznější předsudky do komických absurdit. Ve své době byl film navíc vysoce aktuální. Když počátkem roku 1964 přichází do kin, svět má ještě v živé paměti karibskou krizi, v níž se obě velmoci přiblížily přímému ozbrojenému střetu jako nikdy předtím a nikdy potom.

Tato hrozivá postmoderní fraška však také předkládá netradiční pohled na studenou válku, který se vymyká tehdejší i dnešním schémátům. Přináší obecnější odkaz přesahující daný historický moment. Především zpochybňuje roli racionality jako hlavního klíče, jímž můžeme porozumět jednání států. Tím jde proti duchu své i naší doby. Úvahy nad

studenou válkou se v šedesátých letech nesou výlučně ve znamení rozumu. Jedni, jako na příklad Herman Kahn, vytvářejí matematické modely konfliktu mezi dvěma supervelmocemi, které jsou pojímány jako racionálně jednající hráči, jiní, jako například Henry Kissinger, provádějí obdobně racionalistické analýzy historickým způsobem. Ideologičtěji zaměření po-

zorovatelé zdůrazňují sovětskou iracionalitu, aniž by však zpochybňovali rozumnost amerických kroků.

Toto racionalistické pojetí mezinárodní politiky, které dodnes dominuje americkému chápání světa, staví Kubrick na hlavu. Vyděluje se nejen proti hlavnímu proudu politického diskurzu reprodukování politiky, analytiky a novináři, ale i proti špionážním románům a filmům. Tato populární díla vytvářejí mimořádně vlivné obrazy studené války a mezinárodních vztahů vůbec, ličí je jako střet racionálně jednajících aktérů. Kubrick svým filmem naopak říká: Jsme v rukách šilenců, kteří nás vedou do záhuby.

V rukách šilenců

Film začíná na americké letecké základně, jejíž velící důstojník Ripper spouští supertajný plán, který mu umožňuje vydat rozkaz k jadernému útoku proti SSSR. Šílený Ripper se domnívá, že Sověti dlouhodobě podvracejí Spojené státy fluorizací vody a dalších potravin, jímž chtějí oslabit Američany a následně je ovládnout. Spuštěním plánu Ripper komunikačně izoluje svou základnu od vnějšího světa a vysílá na sovětské cíle bombardéry s jadernými zbraněmi, které podléhají pouze jeho velení. Ve své poslední komunikaci s velitelstvím amerického letectva upozorňuje, že útok je neodvratný a že pokud se USA mají zachránit před sovětskou odvetou, nezbyvá než zahájit plný atomový úder proti SSSR.

Následně se děj filmu odehrává současně na třech místech – na základně, kde se Ripperův zástupce snaží odvrátit katastrofu, na palubě jednoho z bombardérů vyslaných proti SSSR a v řídicím centru v Pentagonu, kde se schází krizový štáb vedený americkým prezidentem. V dalším se budeme věnovat právě jednáním v řídicím centru, jež nejlépe vystihují Kubrickův pohled na studenou válku.

Jednáním předsedá prezident, který je zcela zaskočen událostmi a snaží se nalézt lidsky přijatelné řešení krize. Dalšími důležitými postavami jsou velitel letectva generál Turgidson, karikatura omezeného lampasáckého patriota posedlého obavou z komunistických piklů, prezidentův vědecký poradce dr. Divnoláska (dr. Stran-

gelove), karikatura bývalého nacisty se strnulým úsměvem psychopata, a sovětský velvyslanec ve Washingtonu DeSadeski, diplomat-špión spílající imperialistům. Účastníci mohou na velké obrazovce centra sledovat, jak se bombardéry ze všech stran přibližují k sovětskému území.

Prezident si nechává vysvětlit situaci od generála, jenž je Ripperovým velitelem. Generál připouští, že Ripper překročil své pravomoce, ale jinak souhlasí s jeho výzvou k útoku. Argumentuje tím, že v dané situaci plný útok proti SSSR přinese dvacet milionů mrtvých, zatímco sovětská odvěta povede ke sto padesáti milionům obětí. Když prezident namítne, že nechce vstoupit do dějin jako největší masový vrah po Hitlerovi, generál mu odvětví, že by se měl starat o americký lid, a ne o to, co o něm napíší učebnice dějepisu. Rozhořčený prezident mu odejme slovo a žádá přizvat sovětského velvyslance. Generál se vyděsí, že by komuniste měl nahlédnout do nejtajnějšího místa Pentagonu. Prezident mu odvětví, že o to mu přesně jde, a požádá o telefonické spojení se sovětským premiérem.

Příchod velvyslance vyvolá okamžitě incident, když generál na něho křikne, že jeho premiér je „zdegenerovaný ateistický komouš“. V následné potyčce, kterou musí roztrhnout až prezident, vezme generál velvyslanci maskovaný špionážní fotoaparát, o němž velvyslanec tvrdí, že mu byl podstrčen. Po incidentu velvyslanec navazuje telefonické spojení s premiérem a varuje prezidenta, že premiér je opilý. Prezident se snaží opilému premiérovi vysvětlit vážnost situace, ujistit ho, že americký útok není úmyslný, a nabízí, že mu předá informace o cílech, k nimž bombardéry směřují. Telefonát končí komickým sporem mezi prezidentem a premiérem o to, koho celá situace více mrzí.

Na závěr hovoru se velvyslanec ke všeobecnému zděšení od premiéra dozvídá, že SSSR právě vyvinul a uvedl do provozu stroj,

kteří je schopen zničit vše živé na Zemi a který se spouští automaticky při jaderném útoku či při pokusu ho zničit. Velvyslanec vysvětluje, že SSSR už nemohl držet krok s USA ve zbrojení a stroj se jevil jako levnější záruka bezpečnosti. Dr. Divnoláska potvrzuje, že není těžké podobný stroj dát dohromady a že automatismus je pro jeho fungování naprosto nezbytný. Upozorňuje však, že stroj může odstrašit jaderný útok,

pouze pokud o něm protivník ví. Diví se, proč ho Sověti tajili. Velvyslanec vysvětluje, že premiér si to připravoval jako překvapení na příští stranický sjezd.

Ačkoli se nakonec daří odvolat téměř všechny bombardéry, jeden zůstává ve vzduchu. Když se prezident generála ptá, zda bombardér má šanci dokončit misi, generál se nejprve hrdě začne rozplývat nad schopnostmi svých strojů a pilotů, ale pak si

uvědomí důsledek a odmlčí se. Bombardér skutečně na sovětský cíl zaútočí, což všichni v centru mohou vidět na velké obrazovce. Je zřejmé, že ničivý stroj byl spuštěn.

Divnoláska v té chvíli navrhuje, že by se několik set tisíc lidí mohlo přesunout do dolů, kde by byli chráněni před radioaktivitou a kde by mohli zajistit reprodukci americké společnosti do doby, než bude možné se opět vrátit na povrch. Tuto elitu má vybrat počítač na základě zdravotního stavu, inteligence, plodnosti a dovedností, samozřejmě zahrne i přítomné vládní a vojenské představitele. Ke zdárné reprodukci má na jednoho muže připadat deset žen s „obzvláště stimulačními sexuálními kvalitami“. Zaujat svým výkladem Divnoláska nad sebou ztrácí kontrolu, prezidenta oslovuje „mein Führer“ a svou pravici bezděky hajluje. Jeho výklad zaujme všechny přítomné. Generál se nejprve zasní nad koncem monogamie a pak začíná promýšlet, jak zabránit Sovětům v jejich případné expanzi do dolů. Velvyslanec se mezitím odplíží a tajně fotografuje. Film končí záběry výbuchů jaderných zbraní.

Na Kubrickův film se můžeme dívat jako na metaforu studené války. Touto metaforou je šílenství. Metafora studené války jako šílenství sestává z dílčích metafor USA, SSSR a jejich vztahu.



Metafory šilenství

Na Kubrickův film se můžeme dívat jako na metaforu studené války. Touto metaforou je šilenství. Metafora studené války jako šilenství sestává z dílčích metafor USA, SSSR a jejich vztahu. Obě supervelmoci jsou charakterizovány osobami, které je představují. Tyto postavy vytvářejí metaforu každé ze supervelmocí. V logice filmového vyprávění platí, že jednání Američanů se stává jednáním USA a jednání sovětských postav se stává jednáním SSSR. Osobní vztahy postav se pak stávají obrazem studené války.

Obrazu Spojených států dominují čtyři postavy: šílený důstojník Ripper, agresivní paranoik generál Turgidson, matematicky racionální nacista Divnoláska a slabý humanista prezident Muffey. SSSR představují dvě postavy: vyzvědačský velvyslanec a opilý premiér. Rozumné jednání nacházíme pouze u amerického prezidenta, který je však zcela ve vleku událostí.

Strůjcem krize je šílený Ripper a na americké straně mají hlavní slovo generál Turgidson a dr. Divnoláska. Generál je karikaturou ideologa přesvědčeného o americké nadřazenosti nad zbytkem světa. Svou posedlost sovětskou hrozbou není schopen překonat ani v situaci, kdy přežití lidstva ohrožuje jemu podřízený důstojník, a ani při úvahách nad přežíváním elity v dolech. Dr. Divnoláska je karikaturou racionálního analytika, jemuž v realitě odpovídali lidé jako Kahn či Kissinger, byť nejvíce se mu svou biografií přibližoval Wernher von Braun (konstruktér nacistických raket V-2 a jeden z otců amerického kosmického výzkumu). Přichází s racionální analýzou naprosto neracionální situace, což už je samo o sobě šílené, a jeho šilenství umocňuje strnulý psychopatický úsměv a hajlování. Přítomnost podivného bývalého nacisty v nejbližším okruhu prezidenta USA významově propojuje právě se odehrávající šilenství se šílenstvím nacistů. V obou případech jde o plánování masového vraždění a Divnoláskův plán na přežití společnosti je karikaturou nacistické eugeniky.

Rozumné jednání však nenalézáme ani na sovětské straně. Podobně jako americký generál i sovětský velvyslanec je karikaturou studenoválečníka. Svou posedlost špionáží není schopen překonat ani tehdy, když je zřejmé, že získané informace už nikomu k ničemu nebudou. Sovětský premiér, přítomný pouze na telefonu, se chová dětinsky a nezodpovědně: je opilý a utajoval existenci ničivého stroje, poněvadž chtěl překvapit. O všeobecné nezodpovědnosti všech zúčastněných svědčí i to, jak se nechávají fascinovat vidinou polygammí budoucnosti, která se má odehrávat v dolech po zničení všeho živého na zemském povrchu.

Co si z filmu vzít vedle dobré zábavy? V mnoha ohledech je film blíže politické realitě než obvyklé racionalizující interpretace politiky. Z analýz rozhodovacích procesů víme, že důležitá politická rozhodnutí většinou nevznikají racionálním způsobem, jímž jsou obvykle zdůvodňována a interpretována, a že je často přijímají lidé bez jakýchkoli předpokladů k takovému rozhodování. Na film je jistě možné se dívat jako na populární frašku, v níž měla tehdejší hvězda Peter Sellers především nalákat diváky do kin. To však nic nemění na tom, že Kubrickovi se podařilo dobře vystihnout odvrácenou a pro mnohé těžko přijatelnou tvář politické skutečnosti.

Čtenářům, kteří se chtějí dozvědět více o interpretacích studené války v historii, teorii a umění, doporučuji svou právě vycházející knihu „Metafory studené války: analýza politického fenoménu“ (Praha: Portál, 2009).

Petr Drulák je ředitelem Ústavu mezinárodních vztahů.
drulak@iir.cz

Od Kafky a cimbálu k demokratům a teroristům

Proměny obrazu české kultury v zahraničním filmu



Tomáš Zákavský

Svět obrazů již do jisté míry nahradil svět skutečný. Většinu našich poznatků tvoří zprostředkované informace, které vnímáme prostřednictvím sdělovacích médií. Často si tak na základě různých informací vytváříme virtuální svět, ve kterém je možné uvěřit čemukoli. Je dostatečně známým faktem, že kulturu písma vystřídala kultura obrazu a s tím i klesající schopnost tyto obrazy správně interpretovat. To často vede k různým extrémům, od bezmezné víry až po různé konspirační teorie.

Film, stejně jako kterékoli jiné médium, se na tomto procesu podílí již více než jedno století a dosud si zcela plně neuvědomujeme, jakým způsobem ovlivnil naše vnímání světa, jaký obraz světa vytvořil v našem povědomí. Dobře známe funkci filmu jako součásti státní propagandy, německé filmy 30. let nebo budovatelské filmy jsou dostatečným příkladem za všechny. V této funkci, zacílené na prosazování idejí různých systémů, však existu-

je další, která s výše zmíněnou do jisté míry souvisí, a tou je obraz kultury, jenž obsahuje široké spektrum různých předsudků, mýtů a klišé a do jisté míry nahrazuje naše povědomí o jiných kulturách. V každé kinematografii nalezneme obraz cizince,

Zavraždění Lidic

Edna St. Vincent Millay

Šest století už tomu je,
co víska byla zbudována,
víska zvaná Lidice,
na dunajské rovině,
jež dobyt看em i zrním oplývala,
v Čechách dalekých.

(...)

Všichni pracovali jako jeden,
aby slunečnou si vísku postavili
v Čechách dalekých,
aby jejich byla,
dokud Dunaj nevyschne,
a nazvali ji Lidice.
Postavili si kostel
i mlýn si postavili
na dunajské rovině,
aby duším mohli ulevit,
aby zrno mohli mlít,
od potu, špiny sebe očistit
a zdravý život žít.

Blízko u sebe jak vlaštovčí hnízda
příbýtky své postavili
na nízkých kopcích, na břehu řeky,
jež poháněla jejich mlýn.
Jeden druhému pomáhal
kameny položit a trámy vztyčit,
až se pevná v základech
a bytelná ve zdech
zrodila ves zvaná Lidice.

Úryvky použité ve filmu *Hitler's Madman*,
překlad Milan Pohl

ce, který spíše než z ideologických záměrů vychází z podvědomého strachu z ohrožení. V kinematografii se tento obraz cizince nepřítel, reprezentujícího danou kulturu, stal vděčnou součástí různých žánrů, zejména thrilleru nebo špionážních dramát. Je ovšem zajímavé sledovat, jakým způsobem byl tento obraz kultury vytvářen, jakými atributy disponuje a jak prezentuje svou jinakost. Různá kulturní klišé zobrazovaná ve filmu bývají v zemích, jichž se týkají, velmi vděčným terčem posměchu nebo rozhořčení. Často se však jedná o pokryteckou reakci, podobná klišé si vytváříme i my o kulturách, které nás obklopují. Za všechny jmenujme například rozhořčení, které na Slovensku vyvolal americký horor *Hostel* (Eli Roth, 2005). Ve filmu je tato země vyličená jako zaostalá země kdesi na východě Evropy. Je ovšem laciné obviňovat tvůrce filmu z ignorance skutečných faktů, ti pouze pracovali s ustáleným kulturním obrazem, kterým na základě své kinematografické zkušenosti disponují a který vyhovoval jejich záměrům, respektive požadavkům filmového žánru.

Ani česká kultura se svému kinematografickému obrazu vytvořenému zvnějšku nevyhnula. Vzhledem k jejímu specifickému politickému vývoji a geografické poloze se zde ale nachází několik zajímavých posunů, a to, jakým způsobem se v minulém století proměnil obraz české kultury ve filmu a na čem dodnes konzervativně setrvává. Tento článek chce pouze upozornit na některé aspekty ve vnímání české kultury v zahraničních filmech, což je téma vyžadující širší a důkladnější studii.

Hořické pašije v americkém filmu

První zmínky o české kultuře v kinematografii nalezneme na samotném počátku vzniku kinematografie. Charles Hurd Smith, jeden z Lumiérových kameramanů vyslaný do světa ke sběru „pohyblivých obrázků“, zaznamenal v roce 1896 v Hořicích na Šumavě tehdejší divadelní tradici pašijových her, které hráli místní *bohemian*, ačkoli šlo převážně o německé obyvatele. Film nazvaný *The Horitz Passion Play* je paradoxně jedním vůbec z prvních amerických filmů. Obraz Čech, později Československa, jako veskrze rurálního prostředí,

kde všichni chodí v krojích a při každé příležitosti hrají lidové písně, vznikl právě prostřednictvím práce prvních kameramanů, kteří na svých cestách zachycovali zejména různé folklórní slavnosti coby fotogenicky vděčné atrakce, včetně tzv. *bohemian*. Toto historicky obecně dané pojmenování českého národa, bývá často mylně zaměňováno s *bohémien*, francouzským pojmenováním romského etnika. To se stalo zdrojem řady komických nedorozumění. Například Otakar Štorch-Marien, zakladatel nakladatelství Aventinum, zmiňuje ve svých pamětech historiku, kdy obdržel dopis od jakéhosi francouzského nakladatele, který by rád vydal výpravnou knihu o kočovném životě Čechů, o jejich tanci a muzice a žádá ho tímto o potřebné informace. Tento omyl lze spatřit například v hororu *Mark of the Vampire* (Tod Browning, 1935), odehrávajícím se kdesi na východě Evropy, spatříme hned v úvodu rozložený cikánský tábor, ve kterém ženy u ohně zpívají českou píseň. Žena v krčmě varuje lehkovážného cizince před upíry a promluví rovněž několik vět plynulou češtinou. V této záměně zřejmě sehrál roli román *Brama Stokera Dracula* (1897), který v Transylvánii nachází Čechy, Slováky a cikány. Tomuto rurálnímu obrazu nasadil pomyslnou korunu v šedesátých letech fenomén znovuobjeveného díla Franze Kafky. V mnoha zahraničních filmech se tak setkáme s dokonalou syntézou *Kafky a cimbálu*, tedy obrazu kufkovské Prahy, kde se z pražských hospod ozývá „tradiční“ cimbálová muzika. Tento mix různých východních atributů svým způsobem přetrvává v charakterizaci českého národa do dnešní doby. K celkovému zmatení přispívá i skutečnost, že ačkoliv Československo geograficky tvoří součást střední Evropy, v politickém uspořádání náleží do východní Evropy, o historicky odlišné kultuře Čech, Moravy a Slovenska ani nemluvě. Ani rozpad Československa na dva samostatné státy, a tím i de facto „posun“ Česka do středu Evropy, obraz české kultury ve filmu výrazně neovlivnil, a to ani po dvaceti letech od pádu železné opony.

Výjimečný národ uprostřed Evropy

Po vzniku samostatného Československa, na němž se diplomaticky významně podí-



lely Spojené státy americké, se postupně vytvořil obraz národa Čechoslováků, který ve střední Evropě zaujímá díky svému demokratickému zřízení výjimečné místo. Například bratři Marxové v komedii *Animal Crackers* (Victor Heerman, 1930) odhalí jednoho z hostů party zjištěním, že je prodáváč ryb pocházející z Československa. Obraz demokratického státu se naplno rozvinul zejména po mnichovské krizi, kdy se Československo stalo pro vnější pozorovatele zemí stařečtěně vzdorující německé expanzi. Z této doby stojí za připomenutí zejména dokumentární film *Herberta Klinea a Hanuse Burgera Crisis* (1939), dvojice amerických dokumentaristů, kteří zachytili krátké období druhé republiky.

Opět se tu zdůrazňuje demokratický charakter Československa, které bylo zrazeno spojenci, a apeluje na všechny demokraticky smýšlející národy, jejichž povinností je učinit fašistickému nebezpečí rázný konec. V době svého vzniku se však tento film nesetkal s očekávaným přijetím. Situace se změnila po vstupu USA do druhé světové války, kdy se hollywoodská produkce významným způsobem podílela na válečné propagandě. Ve známém filmu *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) se například můžeme setkat s postavou českého diplomata Viktora Laszló (!), který spolu se svojí ženou prchá z okupovaného Československa. Rozhodujícími událostmi, které vzbudily pozornost filmařů, byl však atentát na říšského protektora Reinharda Heydricha a následné vypálení Lidic. O těchto tragických událostech vznikly dokonce hned dva filmy, *Hitler's Madman* (Douglas Sirk, 1943) a *Hangmen Also Die!* (Fritz Lang, 1942). Je paradoxní, že oba filmy natočili režiséři německého původu, emigranti před nacistickou diktaturou. Oba tyto filmy jsou z hlediska historických faktů velmi nepřesné, je však nutné si uvědomit, že vznikly krátce po

vedených událostech a tvůrci čerpali z velmi omezených zdrojů informací. *Hitler's Madman* je klasickým odbojářským dramatem, děj se odehrává přímo v Lidicích, kde český výsadkář z Anglie připravuje s pomocí místních obyvatel atentát. Film rámuje citace z básně *The Murder of Lidice* americké básničky Edny St. Vincent Millay, která

v ní sice mylně situuje vesnici do dunajské roviny. Lidice připomínají více americké městečko, samotný film se však obvyklým klisé při zobrazení české kultury poměrně zdařile vyhýbá. Velmi emotivní scéna je v samotném závěru filmu, kdy muži čekající na popravu u místního kostela zpívají českou hymnu v anglickém jazyce

(„*Where is my home?*“) Po svém zavraždění defilují lidičtí občané na pozadí hořící vesnice a do kamery pronášejí závěrečné pasáže ze zmíněné básně: „*Z našich hrobů vás voláme, vás šťastné a svobodné, ať žijete v malé vsi nebo v městě pro tisíce. Slyšte, co vám říci chceme, my, kdo z Lidic pocházíme. Mrtví lidé, kteří kdysi byli šťastní jak vy a svobodní, proto nikdy nezapomeňte na 10. červen 1942, kdy vyvraždili Lidice. Mrtví lidé, kteří kdysi jak vy šťastní byli, z lidického popela rádi vám, nechte se lapit, jako oni byli červeného rána lapeni a odstraněni, rádi vám, nepijte a nejezte chléb ve zdejší, dokud se nezamyslíte, co je pro vás nejlepší, ochraňte svou zemi před nenáviděným nepřítelem. Chyťte ho! Nečekejte...*“ Langův film se zabývá širšími okolnostmi atentátu a následných represí, vystupují v něm dokonce skutečné osobnosti jako například básník Vítězslav Nezval, ale na rozdíl od Sirkova patosu je Langova režie více ve službách žánru filmu-noir. Na scénáři spolupracoval mj. také Bertolt Brecht, který v roce 1943 v americkém exilu napsal divadelní hru *Švejk* v druhé německé válce odehrávající se v protektorátní Praze. Všechna tato dí-

la dosvědčují, jaký společenský ohlas měly zmíněné události, podobný budou mít v budoucnosti už jenom sovětská invaze v roce 1968 a sametová revoluce v roce 1989.

Z obětí ideologický nepřítel

Obraz Čechů coby bojovníků proti fašismu a ochránců demokracie nevydržel dlouho. Krátce po skončení druhé světové války a připojení Československa k východnímu bloku došlo ke zcela opačnému zobrazení. Československo se stalo nepřátelskou zemí, která prostřednictvím tajných služeb působí ve službách komunismu, a studená válka vřadila obraz české kultury mezi ostatní země podporující komunismus. Důležitým rysem této proměny bylo zdůraznění vazeb k sovětskému táboru, zástupci národa se stali vojáci, pohraničníci a agenti státní bezpečnosti. Pokud se objeví civilní obyvatelé, pak převážně s beranicí na hlavě, hovořící směsicí češtiny, slovenštiny, polštiny a dalších východních jazyků, zřejmě podle toho, jakou národnost měli angažováni herci. Diference mezi jednotlivými státy střední a východní Evropy byla nahrazena jedním velkým nepřátelským celkem. Československo se tak od počátku padesátých let stalo vhodným prostorem pro špiónážní či válečné filmy všeho druhu, jejichž výčet by přesáhl možnosti tohoto článku. Český původ se nejčastěji pojí s našim největším vývozním artiklem té doby, a to se zbraněmi, které se objevují ve válečných filmech, například ve filmu *Četa* (Oliver Stone, 1987) zobrazujícím válku ve Vietnamu, objeví američtí vojáci v jedné vesnici československé samopaly. Různé druhy českých výbušnin, včetně světoznámého semtexu, plní v řadě filmu vděčnou roli „MacGuffina“ v rukou teroristů, příkladem za všechny uvedme epizodu ze seriálu *24 hodin*, uvedenou v roce 2006 (!), ve které policejní zásahový tým odhalí tajné skladiště zbraní a jeden z členů z týmu tento nález komentuje slovy: „Vidím bedny s českým nápisem VÝBUŠNINY!“ O tom, zda jsou členové SWAT školeni v českém jazyce, zde nebudeme raději spekulovat.

Teprve po srpnové okupaci v roce 1968 došlo k redukci v pojetí obrazu Čechů

Teprve po srpnové okupaci v roce 1968 došlo k redukci v pojetí obrazu Čechů a schematické dělení na přátele a nepřátele se již netýkalo národa jako celku, ale difference mezi oběťmi režimu a vykonavateli moci

a schematické dělení na přátele a nepřátele se již netýkalo národa jako celku, ale difference mezi oběťmi režimu a vykonavateli moci. Jako by se zdáli vynořil starý obraz demokratického bojovníka, nyní ovšem snášejícího útlak ze strany různých přísluhovačů režimu, například jedna z epizod akčního seriálu MacGyver (1985) se odehrává přímo za železnou oponou a hlavní hrdina zde zachraňuje „bojovníka za lidská práva Antona Dubčeka“. Za pomyslný vrchol tohoto období můžeme považovat adaptaci románu *The Unbearable Lightness of Being* (Philip Kaufman, 1988), který ve shodě s Kunderovou předlohou, vytvořil obraz českého prostředí jako prostoru obydleného lidmi, kteří mají přibližně stejné problémy jako lidé na Západě, ale pod vlivem sovětské okupace a následných represí prchájí ze své vlasti. Svůj vliv na této částečné proměně měl i pokus o reformaci komunismu v šedesátých letech, kdy na sebe během relativně krátkého období dosud nejvýraznějším způsobem upozornila česká kinematografie, ať již snahou o neschematické zobrazení socialistické společnosti, nebo ziskem dvou cen Americké filmové akademie.

Zažitá schémata přežila studenou válku

K výrazné proměně vnímání obrazu Čechů nedošlo ani po skončení studené války, naopak, díky uvolněným poměrům na obou stranách se naplno rozvinula produkce různých žánrů, jenom charaktery postav již nejsou jednoznačné. Politickou ideologii vystřídala snaha o rozvinutí žánru jako takového, nicméně filmové produkce se zažitého obrazu české kultury velmi nerady vzdávají a dále pracují se svou kinematografickou pamětí. Svým způsobem se nabízí otázka související s prezentací naší kultury v zahraničí a její podporou u nás. Nebudeme se zde pouštět do diskuse, která souvisí s financováním české kinematografie, je ovšem dobré si uvědomit, že k proměně obrazu české kultury, tak jak je známá ve světě, nemusí docházet jenom samovolně.

*Za překlad úryvků z básně *The Murdered of Lidice a cenné připomínky při psaní tohoto článku děkuji překladateli Milanu Pohlovi.**

Tomáš Zákravský (1972) je scénárista.

Sudetští Němci a český film

Jan Sedmidubský



O odrazu tématu v české kinematografii na přelomu čtyřicátých a padesátých let 20. století

Když prezident Edvard Beneš v srpnu 1945 podepisoval dekret o zestátnění československého filmu, byl to krok výhodný především pro české komunisty a nastupující kulturní politiku tzv. lidové demokracie. Nutno si uvědomit osoby a obsazení: ministrem kultury v první poválečné Fierlingerově vládě se stal Zdeněk Nejedlý, ministrem informací Václav Kopecký. A šéfem filmového odboru na ministerstvu informací pak básník Vítězslav Nezval, který tímto jmenováním zahájil své období stranického bonvivána s velkými vizemi. Podstatné bylo ale především jedno – využít film jako propagandistický nástroj k ovlivňování diváků. Film – zpravodajský i hraný – byl vedle rozhlasu nejdůležitějším médiem doby a mohl sloužit jako ideální továrna na mýty, které bylo potřeba nechat usadit v hlavách Čechů i Slováků. Byl tedy jednou z významných položek při postupné manipulaci společnosti ve směru „národní a socialistické revoluce“.

V poválečných poměrech Československa rozhodně nebyl odsun a bývalí českoslovenští Němci tématem ke konverzaci. A když se o něčem ve „slušné společnosti“ nemluví, pak těžko očekávat, že se o tom budou točit filmy. Pro českou společnost byl

odsun, ukončený roku 1947, v podstatě uzavřenou záležitostí. A dokonce i ve svobodném tisku v letech 1945–1947 se téma zmizení třímilionové národnostní menšiny objevovalo méně, než by odpovídalo významu celé věci. Vzpomeňme na tomto místě alespoň reportéra Micha-

la Mareše a jeho sérii reportáží z pohraničí v Tigridově časopise Dnešek. Není divu, že Mareš byl jedním z prvních zatčených demokratických novinářů po tzv. „vítězném únoru“. Přestože téma odsunu a sudetských Němců bylo pro společnost tabu, vzniklo na přelomu 40. a 50. let několik filmů s touto tematikou.

Film „Uloupená hranice“

„Uloupená hranice skýtá světu výmluvné svědectví naší mnichovské Kalvárie. Měla přijít před odsunem. Ale i tak se stává jeho výkladem,“ konstatoval na stránkách Zemědělských novin v březnu 1947 později slavný guru pražské FAMU Antonín Matěj Brousil. Ti, kdo měli možnost Uloupenou hranici vidět, se ovšem setkají s dílem, které má do propagandy daleko a ve své době vzbudilo zaslouženou pozornost. Jiří Weiss – předválečný dokumentarista, který za války pracoval pro britskou vládní organizaci Crown Film Unit a natáčel mimo jiné letecké souboje RAF s nacisty, se vrátil do Prahy se zcela odlišnou filmařskou i lidskou zkušeností než čeští režiséři, kteří za protektorátu točili neškodné a někdy docela milé ateliérové taškařice, a snažili se především u nacistů nenarazit. Weissův debut, ovlivněný britským filmovým civilismem, se vymyká všemu, co do té doby bylo v oblasti českého válečného filmu vytvořeno. Režisér důsledně točil v reálném prostředí pohraničních hor, pracoval s neherci, dialogy si přepsal tak, aby tzv. nešustily papírem (autor námětu Miroslav Fábera si na to dost stěžoval...), a koneckonců měl k tématu objektivní vztah: jako Žid musel před nacisty uprchnout a po válce navštívil sběrný tábor pro Němce v Terezíně, a byl otřesen tím, co se tam děje, dokonce v této věci intervenoval u ministra Kopecského.

V Uloupené hranici jde v podstatě o drama osamocených mužů z četnické stanice a českých vojáků, kteří v září 1938 nakonec podlehnou přesile sudetoněmeckých ordnerů a po vyčerpávajících bojích nakonec na rozkaz z Prahy musejí vyklidit celé hraniční území. Neobejde se to bez ztrát na životech a bez poučení, že takhle už to příště nepůjde. „Tak to bylo všecko marný, tohle je náš Mnichov,“ praví na konci filmu jed-

na z ústředních postav – četař Vrba – svému příteli dřevorubci Srbkovi. *Kdepak, my se ještě vrátíme!* zní ovšem Srbkova odpověď pronesená nad hroby padlých kamarádů. I na těchto dvou replikách je znát, že film chtě nechtě shlíží na rok 1938 optikou roku 1945. Co se týče samotného česko-německého rozchodu, má ve filmu doslova anticky vyhrocenou podobu: ze smíšené česko-německé dřevorubecké rodiny nakonec přežije září 1938 jenom dcera – Češka, zatímco její bratr, fanatický mladý nacist, se dokonce pokusí zabít všechny české členy své bývalé rodiny, a nakonec sám padne. Matce z toho všeho pukne srdce a otec spáchá sebevraždu. Je to modelová situace víc, než se zdá: německý živel se sám oddělil od česko-německé hraničářské pospolitosti, a míří tudíž k zániku. Co je bytostně české, má šanci na přežití v dalším životě, tj. po válce. V každém případě byl film považován za jakési ex post vysvětlení, proč nebylo možné žít s Němci v jednom státě. Vyhrocený konflikt, v němž není místo na žádná kompromisní řešení, k takovému ideovému vyznění dobře vyhovoval. I tak ale nelze Jiřímu Weissovi upřít, že natočil solidní válečný film s jistým vlasteneckým étosem, nikoli propagandistickou slátaninu.

Film „Ves v pohraničí“

Totéž lze říci o dalším pokusu na sudetoněmecké téma, jen o rok mladším. Režisérem filmu Ves v pohraničí, který měl shodou okolností premiéru v únoru 1948, byl rovněž tehdy mladý tvůrce – jako svůj druhý celovečerní film ho natočil Jiří Krejčík. Také on ovšem točil film na základku a podle cizího námětu a scénáře, a od počátku mu bylo jasné, že výchozí situace je do značné míry nedomyšlená – rodina pražského zelináře přichází do vesnice Severov, „od Němců již vyklizená“, jak praví úvodní titulky. Česko-německý konflikt prvních poválečných týdnů a mě-

síců tu tedy schází, scény odsunu byly kulantně vyřešeny tím, že Němci tu prostě absentují. I když ne tak docela, co zůstalo, je jejich „duch“, pochopitelně negativně pojatý.

Téma filmu se do značné míry překlápilo do roviny „osidlovacího filmu“, protože problém pohraničí byl v letech 1947–48 dost palčivý – ne už kvůli Němcům, ale naopak tím, že už povětšinou byli pryč. Odsun ve svém konečném důsledku přinesl mnoho problémů: nedostatek pracovních sil v pohraničním průmyslu i zemědělství, fenomén takzvaných zlatokopů a „rabovacích gard“, přes všechny výzvy k osidlování prudký pokles počtu obyvatel v pohraničí atd. Krej-

Film – zpravodajský i hraný – byl vedle rozhlasu nejdůležitějším médiem doby a mohl sloužit jako ideální továrna na mýty, které bylo potřeba nechat usadit v hlavách Čechů i Slováků.

číkovu filmu slouží ke cti, že se všech těchto rovin nakonec snažil alespoň dotknout. „Vybydlené“ chalupy jsou sice připsány na vrub uprchlým Němcům, ale zároveň film přiznává existenci českých vykuků a podivných existencí, které se přišly do pohraničí pouze přizvít (rádoby komediální role dvou neschopných povalečů pro Karla Effu a Lubomíra Lipského, nutno pozname-

nat, že ani u jednoho z nich nejde zrovna o věrohodně napsané a zahraničí postavy...). Film rovněž přiznává hádky nových osidlců o to, jak stihnout pokosit louky, které nikomu nepatří, a vůbec se postarat o ta hospodářství, která zůstávají na ocet a hrozí jim zánik. Nutno zdůraznit, že například vznik družstva v Severově se neděje pod kuratelou komunistické strany, o stranické politice nepadne ve filmu ani slovo. Rovněž postavy četníků jsou zcela civilně pojaté (na pozdrav odpovídají *Spánembohem* apod.) a za další klad filmu lze přičíst, že poměrně jednoznačně kritizuje byrokracii, a dokonce korupční praktiky na osidlovacích úřadech.

Ves v pohraničí lze označit za státo tvorný film s kriminální zápletkou, spočívající jednak v závěrečném odhalení sudetoněmeckého SSmana (jediná vyjim-

ka – sudetský Němec, který hovoří perfektně česky, a tudíž je dlouho neodhalitelný – hraje ho Jan Pivec), jednak v dramatickém finále s výbuchem bomby schované na statku mezi hospodářským nářadím. V každém případě se Jiří Krejčík vyhnul ideologii a natočil spíše film o boji se sebou samým než záškodnické drama o Němcích. I kvůli některým hereckým výkonům (Jarmila Kurandová, J. O. Martin, mladý Rudolf Hrušínský nebo Bohuš Záhorský) a s jistým napětím natočené tísnivé atmosféře pohraniční vsi (film obsahuje i takřka hitchcockovsky natočenou scénu vraždy na pile) má smysl tento film vidět i dnes.

Film „Nástup“

Nic z toho, co bylo řečeno o předešlém filmu, neplatí pro další film dotýkající se sudetských Němců – Nástup Otakara Vávry podle stejnojmenné „rudé kovbojky“ Václava Řezáce. Tady už ideologie zvítězila na celé čáře a jakoukoliv ambivalentnost převálcovala už v zárodku. Psal se rok 1952 a filmová adaptace románu představovala jednu z významných položek v dramaturgii stalinské kinematografie. Vávra vstoupí skutečně in medias res: do pohraničí přijíždí trojice mužů přímo z pražských barikád, tj. hned v létě 1945 a v pohraničním městečku Grünbach-Potočná se začnou dít věci. Třídně uvědomělému stranickému tajemníkovi Bagárovi se daří krok za krokem pacifikovat zbylé Němce, a že má proti sobě zdatné protivníky: jsou to buď fanatičtí nacisté, nebo zbabělí záškodníci, v nejlepším případě indifferenční pasivní masa německých starců a stařen, kteří jen trpně čekají na svůj osud, tj. odsun do Německa. Děj se hemží přestřelkami a jadrnými dialogy, tráví se tu dobytek a střílí do revolučních gardistů. Vše je nakonec korunováno skutečným inscenovaným odsunem, který probíhá za dozoru sovětské armády vzorně, klidně, jen s malými výstupy zahořklých a nenávislných Němců. Celé toto představení je ovšem pouhým beranidlem k hlavnímu poslání filmu, a tím není nic menšího než podpora čistě stranické, komunistické politiky v pohraničí.

Tento barevný velkofilm, který mimochodem zachytil pohraniční krajinu ještě

relativně nezplundrovanou českým hospodařením, obsadil Vávra hereckou elitou té doby: Högera, Štěpánka, Ladislava Chudíka, Františka Smolíka, Radovana Lukavského nebo Marii Vášovou. Přesto je výsledek povětšinou zdrcující agitka na světlé zítřky po vyhnání Němců a vypořádání se s diverzanty, často i české národnosti. Nicméně je tu jedna postava, která se vymyká: Němec-komunista, navrátillec z koncentračního tábora. Starý Hans Palme jako jediný pomáhá Čechům a na rozdíl od ostatních Němců je mu dovoleno zůstat. On se ale rozhodne jinak – odchází rovněž „budovat nové Německo“ a pracovat na socialistické převýchově svých spoluobčanů. Postava Hanse Palmeho odpovídá už myšlení roku 1953, neboť celou česko-německou historii, která se zdála po roce 1945 být navždy uzavřená, začal komplikovat vznik bratrské NDR v roce 1949. Napříště se začne v československé politice, ale i kultuře, film nevyjímaje, usazovat ideologická koncepte „hodných“ a „zlých“ Němců. V souvislosti s tím se objeví v českém filmu řada položek nového směru, který bychom mohli nazvat špionážně-revanšistický (mj. Vávruv Noční host podle povídky Ludvíka Aškenazyho – s brilantním sudetoněmeckým zloduchem Rudolfa Hrušínského). Stejně tak nastanou pokusy o česko-východoněmecké koprodukce včetně adaptace románu Karla Ptáčníka Ročník 21. Tyto filmy však patří už jinému období a jiné kapitole dějin českého filmu, období přelomu 50. a 60. let, které spolu s lehkým ideologickým oteplením otevřelo i cestu méně černobilým příběhům. Patří k zázrakům obrody českého filmu, že v roce 1969 natočí František Vlácil film Adelheid, tragickou a v mnoha ohledech trpkou, ale právě proto velikou ódu na lidskou sounáležitost a lásku bez ohledu na doby a národnosti, a přivede na plátno Čecha a sudetskou Němku v příběhu, kde ani jeden není vítězem. Nutno dodat, že v rámci česko-německého tématu zůstal Vlácilův opus dodnes nepřekonan.

Jan Sedmidubský je

redaktorem Českého rozhlasu 6.

jan.sedmidubsky@rozhlas.cz

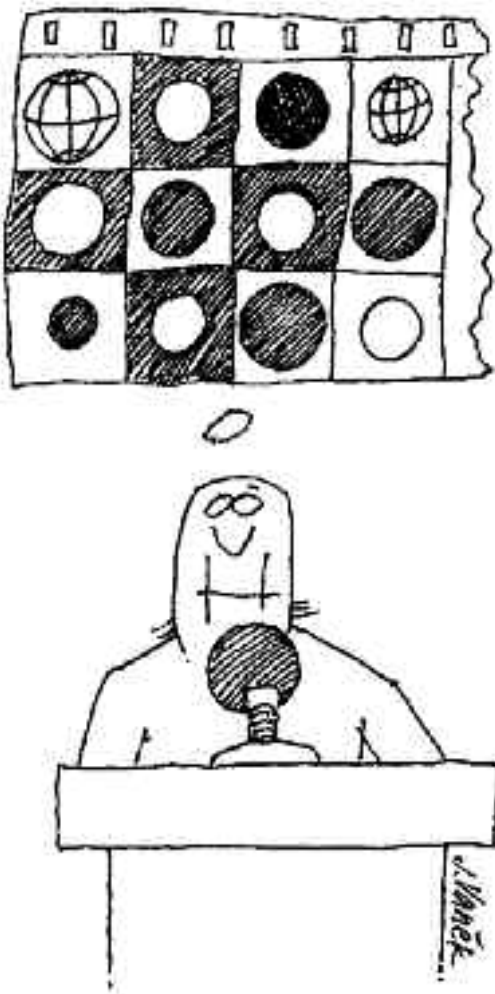
Film jako dokument, dokument jako politika

Zdeněk Zbořil

Obvykle, a těžko se vzpomíná odkdy, znamenalo documentum důkaz, osvědčení, soubor svědectví, snad i výstrahu a naučení, ale již v tomto etymologickém latinském dávnověku se vědělo, že to s tím dokazováním a osvědčováním není jednoduché. Snad bylo jednodušší prostřednictvím nějakého dokumentu poučovat nebo varovat. A protože film není jen světem iluzí, ale je také iluzí sám o sobě, předcházela představa, že lze něco doložit a dokumentovat, už v prvních dnech vynalezení filmu jako média, také filmu hravému nebo uměleckému. Ale i tato pojmenování mají počátek v poznání, že dokumentaci lze hrát nebo ji uměním vytvořit.

Kritická skepse provází dokumentární film od nejranějších počátků, protože i on je určen masové konzumaci a čím větší počet diváků jej uvidí, tím více slávy a popularity přináší těm,





kteří jej pořídili. Nade vši pochybnost je konstatování, že jen někdy na samém počátku, kdy bylo možné do jedné vteřiny vměstnat dvacet čtyři obrazů, šlo filmařům o zaznamenání skutečnosti, a to jen proto, že se to zdálo být nemožné. Jakmile technické prostředky umožňovaly vytvářet nadreálné, a bylo lhostejné, zda se jedná o přijíždějící lokomotivu nebo počítačem vyradýrovanou krasavici, která už nemá výraz a zůstala jí jen aktuálně manýristická vizáž, objevily se pochybnosti, zda nejde o podvod nebo, jak říká Kundera, o *ohlupování*.

Od svědectví přítomného kameramana k produktu vůle

Filmový dokument se z původního svědectví na místě přítomného kameramana stal produktem vůle, jemuž šířka objektivu umožňovala nejen deformovat skutečnost, ale i vytvářet skutečnost novou, která nikdy neexistovala. Nejedná se o zločin

nebo prvotní hřích filmařů, je to jeden z nejstarších úkazů mimetických, protože už vyobrazení na stěnách jeskynního komplexu Niah na severním Borneu, stejně jako v jeskyni Altamira v severozápadním Španělsku, skutečnost nejen reflektovala, ale i vytvářela novou. Podobně jako celá evropská tradice malby, která z kultovních prostorů sestoupila do měšťanského pokoje, auly nebo na billboardy, aby nejen demonstrovala hodnoty, ale aby nutila sdílet sdělované.

Dokumentární film se stal mnohem dříve než další filmové žánry lyrickým stejně jako epickým, dramatickým a rekonstruovaným, který dokonce ani nevznikal na místech, kde k nějaké události došlo, ale rodil se v dramatickém prostoru, který s místem události, již dokumentuje, může, ale nemusí mít nic společného. Britský dokument pojednávající o atentátu na Reinharda Heydricha neobsahuje, kromě fotografií, snad jediný autentický záběr, mate vloženými záběry z míst tragédií na východní frontě, v Němci okupovaných městech v Polsku nebo v koncentračních táborech a je výpovědí spíše o tom, jak si britský režisér představuje *Prahu ve východní Evropě*, než atentát a jeho historické souvislosti. Protože ovšem počítá s účastí alespoň částečně informovaného diváka, ten se necítí podveden, i když o klamání ve skutečnosti jde.

Podobně výpověď jediného přeživšího člena Sonderkomanda v Osvětimi, který vypráví o utrpení umírajících v plynových komorách, je doprovázena rekonstrukcemi filmových obrazů z okamžiků smrti, které nikdy nebyly nikým zaznamenány a jsou do filmového dokumentu přenášeny jen z fantazie režiséra nebo kameramana. Také tato ilustrace vytváří jen novou realitu, přesněji *technický obraz*, protože jde o *stroj vidění*, předpokládající, že člověk se pohybuje ve virtuálních prostorech, jak o nich píše autority zabývající se sémiotikou elektronické kultury a komunikace.

Zůstávají neovladatelné emoce znásilňující přirozené vnímání, divák se stává neuvažujícím konzumentem libovolných informací dodávaných v zájmu vytváření světa okamžitých reakcí.

Horké zážitky v instantním provedení

Takové potenci nedokáže odolat politika redukována na technologie moci, jejímž hlavním zájmem je zúžit veřejný prostor a odsunout politicky odpovědného občana do postavení přihlížejícího nebo nezaujatého svědka *historických* událostí. Že jde vlastně o události nehistorické, už dávno neumíme rozeznat, protože rychlost šíření vizuálních informací překračuje schopnost vnímání, a tak se spoléháme na *horké zážitky* v instantním provedení a vznikajících z instantní fantazie. Předem upravené, předvařené, ale nikoli nestravitelné.

Spojení dokumentárního filmu a historie a historiografie se jeví jako zvlášť a mimořádně agresivní. Už jenom to, že se hovoří o dokumentaci neviditelného, ztraceného v historii, by mělo být vážným varováním. Jestliže dokumentarista amatér dokáže na svůj mobilní telefon zaznamenat valící se cunami, a jistě jde jen o výsek skutečnosti a část individuálních zážitků, reportér profesionál zaznamenávající dopravní nehodu nebo zřícení lanovky v Kaprunu přijíždí na místo tragické události se zpožděním. Protože ale musí být při tom, fixuje v zájmu přiblížení reality nereality, *vrtí psem* nebo zneužívá metodu hraného filmu ve prospěch rentability jej zaměřující produkce.

Zřejmě není náhodou, že z historických filmů, přesněji hraných filmů o dějinách, jsou vybírány *dokumentární záběry*, které jsou vkládány někdy více, někdy méně utajeně do reportáží a aktuální publicistiky. A tak už asi navěky povede Vlasta Chramostová, jako herečka filmu *Akce B*, své *banderovce* do útoku, Zdeněk Štěpánek bude pronášet řeč o svobodě a pravdě na kostnické hranici, námořníci a kostymovaní povstalci budou do nekonečna útočit na bránu Zimního paláce v revolučním Petrohradu, ačkoli všichni víme, že tam kamera nebyla a že se o věčný záběr zasloužil až architekt technického obrazu Sergej Eizenštein. A tak jiní herci a herečky se budou stávat herci dokumentů vznikajících ve střížně nebo u počítače a jen náhodně se dovíme, že filmový svět iluzí, o kterém jsme se dohodli s jeho tvůrci, že nás bude bavit, se stal také důkazem a osvědčením reality.

Hlavní postava filmu *Vrtěti psem* to říká jasně, když mu oponují, že nelze Ameriku přesvědčit o nutnosti války v Albánii: *Co víte o válce v Iráku? Jen 25", které jsem udělal v ateliéru, který je tamhle za rohem!* Ale mluví o fikci, o které jsme se dohodli, že fikcí může být. Jde dokonce i o hranici, za kterou můžeme mluvit o umění, protože pracuje s instrumenty umělecké tvorby a nenutí nás uvažovat o prvoplánové realitě. Divákova reflexe je jeho svobodným rozhodnutím, že jsouci je, a nejsouci že není.

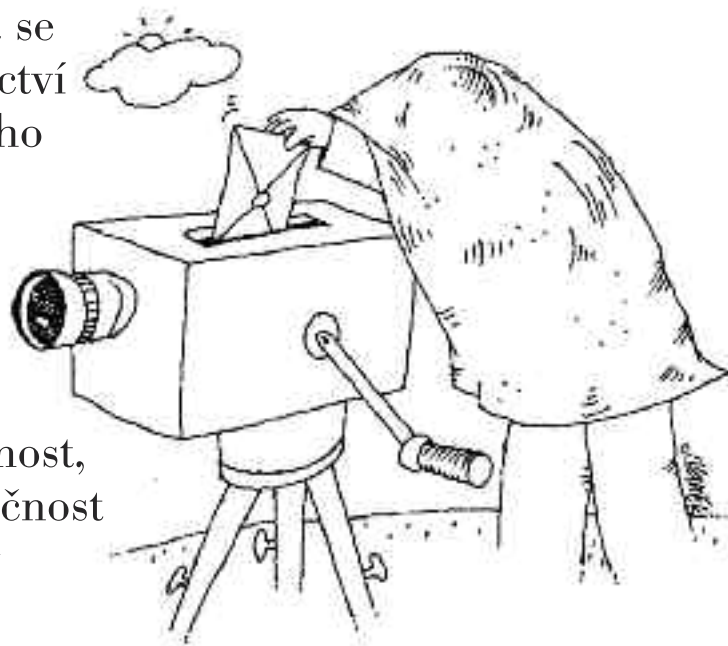
Dokumentární film divákovi politiku jako věc mravní často utajuje, i když si myslí, že tomu tak není. Popisuje skutečnost i nabízí reflexi, buď jako sociopolitiku, nebo jako psychopolitiku, ale problém je v tom, že někteří autoři filmových dokumentů si myslí, že tím popisným končí právo diváka nebo konzumenta na vnímání, že jeho povinností je adaptovat se na mínění, a nikoli vědění. A protože jde o kulturu masovou, mělo by to být také mínění masové.

Spojené nádoby popularity a politiky

Nové technologie navíc dovolují, že dílma filmového dokumentu není jen záležitostí profesionálů. Výprava za australskými aborigines je dnes snadnější z hlediska organizace produkce, než byla kdykoli předtím. Problémem ale je, když nám někdo řekne, že Bohové musí být šílení a hodí do africké pustiny láhev od Coca-coly. Vznikne film bez scénáře, touha sdělit okem kamery myšlenku, se kterou divák může nakládat bez předsudků. Tak natočil svou apoteózu světové války *Jdi a dívej se!* Elem Klimov, tak jej předešel jen o několik let Jan Němec svými *Démanty noci*. Filmem, který se vzpírá horkým zážitkům, a přesto pracuje metodou dokumentárního filmu. Příběh uprchlíků z pochodu smrti, který věrně zapsal Arnošt Lustig, je převeden do vizuální informace,

kteřá nepotřebuje ostnaté dráty, uniformy. Zlo manifestují nemohoucí starci, kteří v sobě objeví posedlost lovců lidí, a celý film je vlastně dokumentem o každém z nás, kdo není s to stanovit hranici mezi reálným a nadreálným.

Filmový dokument se z původního svědectví na místě přítomného kameramana stal produktem vůle, jemuž šířka objektivu umožňovala nejen deformovat skutečnost, ale i vytvářet skutečnost novou, která nikdy neexistovala.



Jestliže filmový dokumentarista dokáže pracovat s významy a symboly a má svou představu o filmu jako dokumentu, zpravodajství, reportáži, interview, výpovědi o časem vymezeném celku, ať již je jím aktualita, nebo časosběrný film, čekají na něj ještě Scylla a Charybda, které nelze většinou bez úhony pominout. Jsou to spojené nádoby popularity a politiky, věci veřejné a kolektivního vnímání, veřejného mínění a zóon politikon.

Protože politické názory nejsou vrozené, ani nevznikají z ničeho, říkají ve shodě Karl W. Deutsch i G. Sartori, je jejich pohyb zdola i shora, od elitních vrstev k nejnižší úrovni společnosti a ztotožňování se s referenčními skupinami, *kommunikací na veřejnosti*, kterou umožňují tištěná, audiovizuální i elektronická média. Ta používají a často i zneužívají všeho, co dokumentární film za dobu své existence vytvořil: způsob vidění a snímání, montáž obrazů, jejich rytmizaci a ozvučení, pohyb v prostoru a tempo tohoto pohybu, a nikoli na posledním místě data globálního archivu vizuálních informací, které už dávno ztratily možnost být chráněny alespoň z důvodů komerčních.

Globální mínění je ovlivňováno a utvářeno audiovizuálními prostředky, dokonce nikoli multimediálními, ale polymediálními systémy, kterým se naštěstí jen obtížně daří sjednocovat veřejná mínění různých společností, nebo dokonce jejich částí, různých

kultur, a zejména různých politických kultur. Politika proto nutí filmovou nebo jinou audiovizuální dokumentaci, aby se zjednodušila ve prospěch zobrazování, které nelze ověřit zkušeností, které vytváří pravdu, jakousi vyšší skutečnost, jež se pravdou stává.

Zdroje

- Bystrický, Jiří: Elektronická kultura a politika, Praha 2007
- Flusser, V.: Moc obrazu, Praha: Výtvarné umění, 1996
- Kundera, Milan: Une rencontre, Paříž: Gallimard 2009
- Monaco, James: Jak číst film. Svět filmů, médií a multimédií, Praha Albatros, 2004
- Szepanik, Petr (ed.): Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury, Praha: Nakladatelství Hermann a synové 2004
- Virilio, Paul: Stroj vidění, Bratislava: SFÚ 2002
- Zbořil, Z.: Veřejné mínění a politická kultura, in Šubrt, Jiří (ed.): Kapitoly ze sociologie veřejného mínění. Teorie a výzkum, Praha: Karolinum 1998



Dokumentarista utajeným politikem

Dokonce politik nedůvěřuje filmovému profesionáloví, a protože to současná miniaturizovaná technika dovoluje, politik vyrábí dokumentární elektronický záznam o sobě, aniž by prozradil, že tak činí, že s divákem uzavírá smlouvu o své důvěryhodnosti nikoli politika, ale autora dokumentu. Nejde o kompetentnost a kompetence, ale o věrohodnost dokumentárního filmu, elektronického záznamu a vizuálního nebo audiovizuálního sdělení, jde také o důvěryhodnost výrobce, který se sám sobě stává *imagologem*. Z poctivého maskéra je podvodný vizážista, režisér nebo kameraman filmového dokumentu je filosofem nebo sociologem. Nejen cesta do pekel je dlážděna dobrými úmysly. Ověřování politiky se stalo politikou, dokumentarista utajeným politikem.

Snad ale jedna naděje na závěr vypůjčená odjinud. James Monaco si posteskl, když hovořil o hraném americkém filmu: *Hollywoodský film je sen - vzrušující, fascinující, ale občas politická noční můra. Dialektický film může být rozhovorem - často životně důležitým a podnětným*. Ke cti tohoto autora přiznejme, že to napsal již v roce 1977, kdy se ještě netočily hrané filmy, které měly ovlivňovat voliče v zájmu jednoho nebo druhého kandidáta na amerického prezidenta. Ale už dávno se podobné filmy vyráběly jako filmy dokumentární, které se staly nejen filmy politickými, ale i politikou.

Zdeněk Zbořil je indonesista a člen redakční rady Mezinárodní politiky.

zboril@iir.cz

Michal Procházka



Imaginace k moci

Film do služeb snivé revoluce

Revoluční vzepětí takzvaného Pařížského máje proměnilo (na čas) francouzský film. Lépe řečeno, tamní kinematografie byla vydaná do služeb generační, kulturní či politické revolty, kterou se její hlasatelé jali změnit svět. Paradoxně k tomu došlo i se souhlasem představitelů Nové vlny, zdůrazňující individualismus autorského rukopisu, kteří natáčeli od počátku 60. let velmi osobní snímky spíše urbanistické intimity či obrysů existenciálních témat všedního dne.

V dubnu revolučního roku 1968 vyšel v *Le Mondu* editorial Piera Viansson-Pontého nazvaný Francie se nudí, který citoval název prockého textu Lamartineho z doby předcházející revolučnímu roku 1848. Následně revoluční hnutí, trvajících sotva dva měsíce, představovalo stejně tak politickou jako generační a kulturní vzpoudu poválečných dětí vůči společnosti tradičních autorit, korupce, války ve Vietnamu, pozdního gaullismu či všudypřítomného pocitu bezmoci, že „nic nelze změnit“. V principu byl Pařížský máj levicový, o čemž svědčila vnitřní profilace skupin trockistů, maoistů, anarchistů či situacionistů. Na druhé straně nebyl navázán na etablovanou Komunistickou stranu Francie, která zaskočeně odmítala studentské revolucionáře jako „levičáky“ - rozmazlené děti z dobrých rodin. Ta pravá revoluce měla podle nich vzejít z popudu dělnické třídy. Radikalizovaní studenti (Děti Marxe a Coca-coly, jak je parafrázoval stejnojmenný film Claudea de Givraye

Les enfants de Marx et de Coca-Cola) zatím hledali inspirace spíše u Che Guevary, Mao Ce-tunga a vietnamských komunistů než u socialismu sovětského typu a společnosti komunistické byrokracie, od níž se francouzští marxisté odvraceli.

V dobových heslech ulice se ozývala revolučnost mnohem více „lyrická“, utopická, jejímž obrazem byl přerod excitovaného vědomí, kulturní happening či kritika vznikající společnosti konzumu a moderní civilizace, ke které chtěla nastupující generace vytvořit alternativu. Pod „chodníkem Paříže hledala rajskou pláž“, návrat k přirozenému řádu, jako by šlo vystavět náš svět od znova. Dostat druhou šanci. Novou a lepší společnost ale vyhlížela stejně tak v osvobození fantazie (*Imagination au pouvoir!*) či v zániku tradiční rodiny.

Skutečným politickým unikátem Pařížského máje přesto zůstává, že došlo k masovému propojení studentského a intelektuálního hnutí s dělnickými stávkami - ta generální z doby po vzednutí 13. května, kterou iniciovali studenti, ochromila ce-

lou zemi a svou masovostí překonala i stávkou z doby Lidové fronty roku 1936.

Emancipace filmem

Tahle revoluce se ve francouzské kinematografii odrazila i vznikem několika levicových skupin či kolektivních filmařských uskupení, jež rezignovaly na princip individualismu v umění, aby se naopak angažovaly ve prospěch „nového, mnohem solidárnějšího světa“. V profilovém filmovém časopise Cahiers du cinéma vyšlo prohlášení, v němž se redakce zavázala napříště „odsuzovat film pouze pasivního svědectví, v němž autoři nezasahují co do účelu snímku ani do vývoje děje“. Režisér už napříště nemohl být svrchovaným autorem osobitého příběhu – měl se stát součástí pochodu historie za sociální spravedlností.

Pionýrem nové angažovanosti byl levicový filmař Chris Marker (autor bilančního filmu levice 20. století *Vzduch je cítit rudě, Le fond de l'air est rouge*, 1977), který spolu s Inger Servolinovou založili roku 1967 společnost SLON (v roce 1974 dále Iskra), spojující v názvu ruský výraz pro „slona“ a zkratku ze Sociétés de Lancement des Oeuvres Nouvelles. Mimořádně, ač skupina vznikla v Paříži, později přesouvala produkční práce z cenzurních důvodů do Belgie. Její styl práce se osvědčil hned u kolektivního snímku protiválečného protestu

Doporučená literatura k francouzskému filmu Pařížského máje

- Cédric Piktouff: Mai 68: Mettre le cinéma au service de la révolution, Que Faire, Numéro 8 – mai/juillet 2007
- David Faroult, Gérard Leblanc: Mai 68 ou le cinéma en suspens, Paris, Syllepse, 1998
- Sébastien Layerle: À l'épreuve de l'événement. Cinéma et pratiques militantes en Mai 68 in Christian Biet a Olivier Neveux: Une histoire du spectacle militant. Théâtre et cinéma militants 1966–1981, Montpellier, L'Entretemps, 2007
- Le cinéma militant reprend le travail, CinémAction n°110, edice: Corlet-Télérama
- Sébastien Layerle: Caméras en lutte en Mai 68, Nouveau Monde Editions, 2008

Daleko od Vietnamu (Loin du Vietnam, 1967).

V dalším filmu *Brzy na shledanou, doufám (A bientôt, j'espère, 1967)* Marker zachytil dělnickou stávkou v besanconské textilce La Rhodiaceta z února a března roku 1967, v němž se zároveň pokusil o podobenství odsuzující moderní dělbu manuální a intelektuální práce. Avšak promítnutí filmu, hlásající utopii kulturní emancipace pracujících, samotným aktérům se nesetkalo s příznivou odezvou. Nepoznávali se ve filmu a vyčítali autorovi nedostatek porozumění pro jejich problémy. To vedlo Markera k radikálnímu

rozhodnutí věnovat filmovou techniku samotným dělníkům z Besanconu, aby o sobě přišťe točili sami a spolu se tak „emancipovali“. Tak vznikla skupina Medvedkin, pojmenovaná podle průkopníka známých kinematografických vlaků, které od 20. let brázdily Sovětský svaz a mapovaly na kilometrech filmu novou zemi – a zároveň sloužily jako projekční sál pro lidi ze vzdálených oblastí podle hesla: co nejbliže lidem.

V roce 1969 byl hotový první film, v němž noví tvůrci mapují pracovní podmínky v továrně i své autentické osudy – nazvaný příznačně *Bojující třída (La class de lutte, 1969)*. Nutno dodat, že svěží kouzlo toho svědectví bylo prosté odborářské či politické rétoriky. Navíc sympatie k jejím představitelům mohou pocházet i ze skutečnosti, že stávka se stejně tak opírala o socialismus spíše sociálnědemokratický, jako o hodnoty křesťansko-sociální. Hlavním cílem však bylo dosažení samosprávy řízení fabriky.

Druhá dělnická skupina Medvedkin se s pomocí Markera utvořila kolem mladých dělníků automobilky Peugeot a nesla se více ve spontánním duchu Pařížského máje – třeba vystupovala netakticky i proti před-

stavitelům odborů. Autoři ze Sochaux se však méně starali o techniku či estetiku filmu, jejich film *Tři čtvrtiny života (Les trois-quarts de la vie, 1971)* zachycuje jejich stereotypní pracovní činnost, ale také odhodlání mladých kolegů k odboji.

Vzpouza v Cannes

Kolektivistické skupiny zakládali mezi sebou i samotní filmaři, občas navázání na odborářské a proletářské ideové kruhy – příkladem lze zmínit alespoň AGAVE, Apic, Cinéma Libre, Cinélutte, Cinéma Rouge, Cinématique, Front Paysan, Grain de sable,

UPCB či Unicité atd... O tu nejviditelnější revoluční událost se postaraly paradoxně hvězdy z Cannes 1968.

Zatímco v Paříži vrostly barikády a došlo k prvním brutálním střetům s policií z desátého na jedenáctý květen, na Croisette začínal o pár dnů později tradiční filmový festival uvedením restaurované verze Flemingova klasického *Jihu proti severu*. Ozvuky pařížských událostí však dorazily i na Azurové pobřeží, na riviéře studenti vztyčili symbolickou barikádu, promítnutí Joanny Mi-

Tahle revoluce se ve francouzské kinematografii odrazila i vznikem několika levicových skupin či kolektivních filmařských uskupení, jež rezignovaly na princip individualismu v umění, aby se naopak angažovaly ve prospěch „nového, mnohem solidárnějšího světa“.

chaela Sarneho, prvního studiového filmu v Cannes, provázelo hlasité bučení filmařů sedících přímo v sále. K uvedení snímku Carlose Saury *Peppermint Frappé* na druhý den už ani nedošlo, do historie se zapsalo, jak se Jean-Luc Godard i herečka Carlose Saury Geraldine Chaplinová věšeli na oponu, aby zabránili spuštění představení. Francouzští novináři a filmaři obsadili velký sál hlavního paláce. Porota v čele s Luisem Mallem, Romanem Polanským či Monikou Vittiiovou rezignovala a festival byl uzavřen – „ze solidarity se stávkujícími studenty a dělníky“ a na „protest proti policejní represii“. Revolucionáři dále odsuzovali gaullistický filmový průmysl, který se stal nástrojem „reprodukce buržoazního života úniku z reality“ a ma-



loměstských snů. A canneské protesty, jakoli byly spíše revolučním karnevalem, v lepším případě happeningem, v sobě měly především symbolický náboj pro posílení sebevědomí revoluce. Generální stávka naráz paralyzovala zemi.

Nelze však pominout, že zavedení francouzští filmaři měli nevyřízené účty s ministrem kultury André Malrauxem kvůli odvolání „otce francouzské nové vlny“ Henriho Langloise z funkce ředitele pařížské cinemateky či kvůli cenzurním zásahům proti Rivettově *Jeptišce*. Situaci vystihují nejlépe slova Richarda Lestera, který po letech vzpomínal na party na jachtě filmového producenta, z níž pozvaní pozorovali na břehu se odehrávající srážky policie s demonstranty: „Šel jsem za pianistou a poprosil jsem ho, jestli by aspoň místo valčíku nezahrál něco revolučnějšího.“

Natáčení pařížského máje

Francouzský film jako produkční aparát byl kolem známých studentských bouří roku 1968 na několik měsíců v podstatě znárodněn. Tehdejší pokus o realizaci revolučního snu vystihuje nejlépe divoké natáčení z ulice. Všechno zahájila stávka filmových odborů a televizních pracovníků, k níž vyzval 17. května Výbor pro revoluční film a televizi. Ještě toho večera byli v ulici de Vaugirarda vyhlášeni Stavové kinematografie (*Etats généraux du cinéma*), kteří posloužili za platformu „vydání kinematografie do služby revoluci a její estetiky potřebám lidu“. Film měl být napříště politickou zbraní, která by pravdivěji zobrazovala sociální realitu a život Francouzů, aby je osvobodila od buržoazní zábavy. Těhle opojně představě dočasně podlehla i řada renomovaných tvůrců, byť sami nakonec vysloveně politické filmy nenatočili – s výjimkou Godarda. Například Jacques Rivette, Jean-Pierre Mocky, Alain Resnais či Jean-Louis Comolli obhajovali projekt Generální linie, nazvaný podle Ejzenštejnova filmu, jenž měl nahradit průmysl zisku ekonomikou samosprávy, v níž by všichni, včetně producenta či distributora, byli zaměstnanci s rovnocenným platem. Michel Cournot, Claude Lelouch a Jean-Gabriel Albicocco chtěli svěřit producentství decentralizovaným výrobním skupinám. A Claude Chabrol či Marin Karmitz snili

o neomezeném přístupu k penězům na natáčení – díky financování národů celého světa. Maoistické buňky zatím v továrnách zaváděly alternativní distribuce revolučních filmů, které se promítaly stávkujícím dělníkům – návodný byl třeba maoistický dokument *Odvážít se bojovat, odvážít se vyhrát* (*Oser lutter, oser vaincre*), v němž levicový režisér Jean-Pierre Thorn mapuje stávku v Renaultu probíhající od 15. května do 18. června, kdy pracující spontánně obsadili bez ohledu na mínění odborů továrnu.

Byla dokonce zřízena komise, koordinující především natáčení pouličních manifestací, života okupovaných univerzit či stávkujících továren. Za tím účelem se vedly finanční sbírky, ve jménu revoluce se zabavovala filmová surovina i technika, spontánně se tvořily filmové štáby. Během dvou měsíců bylo nadivoko natočeno 70 tisíc metrů filmového materiálu, které dodnes představují unikátní svědectví doby – aniž by z toho někdo sestříhal výsledné dílo. Skoro bychom řekli, že sen zůstal dost symbolicky v podobě neuzavřeného, širého proudu filmových svědectví osvobozené imaginace i excitovaného nadšení.

Nic z toho by se však nemohlo uskutečnit bez revoluce, kterou prošla o pár let předtím filmová technika, kterou byla zejména odlehčená mobilní kamera schopná snímat kontaktně zvuk. Pionýři „cinéma direct“ (Quebečan Michel Brault) či tzv. etnografického filmu (Jean Rouch) mohli rozvíjet nový jazyk dokumentu jako ve své podstatě setkání, rozhovoru s realitou, navazující na průkopníka Roberta Flahertyho. Stejně tak stojí za zmínku, že když bylo po nadšení osmašedesátého, revoluční události vystřídal hromadné propouštění zejména televizních pracovníků z l'ORTF, doprovázené honem na čarodějnice v řadách filmařů.

Godard a Dziga Vertov, situacionisté

Inspirací Jean-Lucu Godardovi a Jean-Pierre Gorinovi se stalo dílo ruského avantgardisty Dzigy Vertova, rozvíjející film jako „divotvorné, ale pravdivé oko“, které dokáže být všude a zaznamenat vypjatou poezii moderního světa. Některými současníky byli kritizováni za příliš estetický přístup k angažované kinematografii, která přestá-

vá být srozumitelná lidu. Nicméně jejich revolučnost se odrážela v užití formy, již bojovali proti filmu jako „ideologickému nástroji establishmentu“. Formálními postupy se naopak snažili osvobodit novou filmovou citlivost a najít nové vyprávění.

Zajímavým pokusem byl jejich snímek *Všechno je v pořádku* (*Tout va bien*, 1972), uvažující nad principy fungování filmové

Doporučená literatura k Pařížskému máji

- Alain Delale a Gilles Ragache: La France de 68, éditions du Seuil, 1978
- Hervé Hamon a Patrick Rotman: Génération, les années de rêve, Paris, Seuil, 1987
- Denis Langlois: Slogans pour les prochaines révolutions, Paris, Le Seuil, 2008
- Jean-Pierre Le Goff: Mai 68: l'héritage impossible 1998
- Daniel Lindenberg: Choses vues. Une éducation politique autour de 68, Bartillat, 2008
- Alain Touraine: Le Communisme utopique: le mouvement de mai 1968, Paris, Seuil, 1968
- Florence Samson: 1968–2008, l'héritage amer d'une génération, l'Harmonattan 2007
- F. De Massot: La grève générale mai-juin 1968, příloha k číslu 437 d'Information ouvrière, 1968
- Pierre Hempel: Mai 68 et la question de la révolution (1968–1988), vydala l'Ecole nationale supérieure de Fontenay aux roses, 1988
- Vincent Cespedes: Mai 68, La philosophie est dans la rue!, Larousse, 2008.
- Antoine Artous, Didier Epsztajn, Patrick Silberstein: La France des années 1968, Paris, Syllepse, 2008
- Daniel et Gabriel Cohn-Bendit, Le gauchisme remède à la maladie sénile du communisme, Paris, Seuil, 1968
- Daniel Cohn-Bendit, Forget mai 68, 2008
- Dominique Dammame, Boris Gobile, Frédérique Matonti, Bernard Pudal: Mai – juin 1968, Paris, Edition de l'Atelier, 2008
- Adrien Dansette, Mai 1968, Plon, 1971
- Philippe Alexandre: L'Élysée en péril, Fayard

ho průmyslu, který ovládá masy. Děj se točí kolem štábu a hereckých hvězd Jane Fondové a Yvese Montanda, kteří vyrážejí do továrny mezi dělníky, aby se v anketních setkáních učili o tamním životě. S českým prostředím je spojen Godardův snímek *Pravda* (1968), který přijel natočit inkognito do Prahy obsazené ruskými tanky. Z tehdejších maoistických pozic zaznamenává dělnickou třídu, ubíjenou pracovním stereotypem či zkaženou západními buržoazními sny, která chodí do kina na *Fanfána tulipána* a zradila „svou věc“. Přes ideologickou problematičnost díla autoři však servírují úplně nový typ obrazivosti a zobrazení české reality, kterou v našich dobových socialistických filmech nespátříte – dost výmluvně lenivější dělníky opírající se o krumpáče atd...

Za intelektuální vrchol filmu osmašedesátého lze považovat filosofické konceptuální snímky marxistického situacionisty Guy Deborda, jenž pracoval s líbivými obrazy komerčních filmů odosobně „společnosti spektaklu“ jako s materií, z níž „filtroval“ původní výbušný význam. V praxi to dopadalo tak, že v eseji *Společnost spektaklu* (*La société du spectacle*, 1973) například namlouval bojové scény mezi indiány a kovboji westernů komentářem, zavrhuje pasivní společnost konzumu, kterou může sesadit revoluce probuzených mas.

Oko za oko

Jedním z proletářských i kolektivních filmů, jenž velmi dobře zachytil vzrušenou dobu poblouznění levicovými sny, zůstává dodnes *Oko za oko* (*Coup pour coup*, 1970) Marina Karmitze, později filmového producenta či dnes majitele největší sítě kin ve Francii MK2.

Film inscenuje průběh modelové dělnické stávky s neherci – skutečnými ženskými z továrny, které vypovídají o vlastních osudech a zkušenostech z těžké práce. Autoři postupně odhalují intimitu kolektivu, který se v okamžiku připravovaného propouštění několika „sabotérek“ vzepře a i přes odpor zkrumpovaných odborářek zahájí okupační stávku. Karmitz sleduje s pomocí vzrušených rozhovorů oprávněnost vzpoury, která vrcholí uvězněním samotného šéfa v jeho kanceláři. Říká, že jejich legrační násilí je odpovědí na dennodenní násilí a ponižování, jemuž jsou ženy vystaveny ze strany vedení závodu, manželů, policie či představitelů moci.

Jejich stávka zároveň zpochybňuje dobové instituce odborů, levicové politiky, představitelů pořádku, spravedlnosti či médií. Ale tam, kde by filmy sovětské či východoevropské revoluce byly spojeny s jasnou figurou velitele, vůdce, který by vedl podle nějaké strategie totalitní, krvavý či ideologický boj, Karmitzův film zůstává snem a karnevalem, v němž se převrací lidské masky a odhalují zloduchové. V jeho tempu můžete ucítit spíš ohlasy pohanských rituálů původní „kolektivity“, která nebyla zkažena individualismem a touhou po rozdělení. V bezpečí idealizované skupiny ženy tancují kolem ohně, povídají si o dětech a manželech či společně zpívají a veselím se posmívají staré hierarchii světa, stejně jako moci a všem těm, kteří by mohli narušit jejich chvilkovou svobodu. Zdá se, jako by zítra mohl začít nový svět.

V dobových filmech francouzského osmašedesátého a jeho „filosofie ulice“ (řečeno s filosofem Vincentem Cespedesem) nenajdete mnoho zastřešujících mocenských postav titánových hrdinů či ideologů lidového odboje. Ikonickým klišé zůstává naopak společná debata, shromáždění, na němž se střídají řečníci a vzrušeně či bojovně diskutuje (dobře to tematizuje Godard ve *Filmu jako ty ostatní*, *Un film comme les autres*, 1968).

Jenže tohle excitované snění o novém světě lepšího člověka nakonec skončilo probuzením do reality a transformací energie Pařížského máje v komunitní, ekologické či genderové proudy. Kolem roku 1974 stávkující dělníci už nikoho nezajímali. V Cahiers du cinéma ideově opustili maoismus ve prospěch Foucaulta a Derridy, když rezignovali na představu, že i jeden film může zbořit ideologii buržoazie a změnit svět. Pařížský máj byl posledním obdobím, kdy v toto šlo doufat. Navíc spolu s tím padl mýtus filmu jako objektivního záznamu reality či společenské skutečnosti. V okamžiku, kdy bylo už nesporné, že za každým filmem je nějaký program, kontext ideologie či vnímání světa, už nemohl být více používán jako klacek, jímž jedni revolucionáři chtěli bit ty druhé. Napříště se stal nástrojem proměny samotného vztahu člověka ke své skutečnosti, nikoli společnosti samotné.

Michal Procházka je redaktorem Salonu deníku Právo. mr-prochazka@centrum.cz

Konec

Zdeněk Hudec

Ideologický model hodnot přijatých sovětskou kinematografií v období stalinismu třicátých let představoval zásadní inverzi estetického systému předchozí dekády, který vešel do dějin filmu jako „sovětská montážní škola“ (Sergej Ejzenštejn, Vsevolod Pudovkin, Alexandr Dovženko, Dziga Vertov). Pojil se s ní významný jev, totiž skutečnost, že v pozdějších letech, kdy propagandistická síla sovětské kinematografie vyprchala, její montážní estetika přetrvala a všeobecně byla uznána za to nejprogresivnější, co bylo ve světovém kontextu v období němého filmu vytvořeno. Jinými slovy, význam klasiků ruské montážní školy nezůstal vázán jenom na ideologické premisy a kulturní politiku „komunistického“ státu, neboť po stylové stránce si sovětské pojetí montáže osvojili režiséři celého světa, navzdory rozdílným politickým nebo nacionálním postojům.

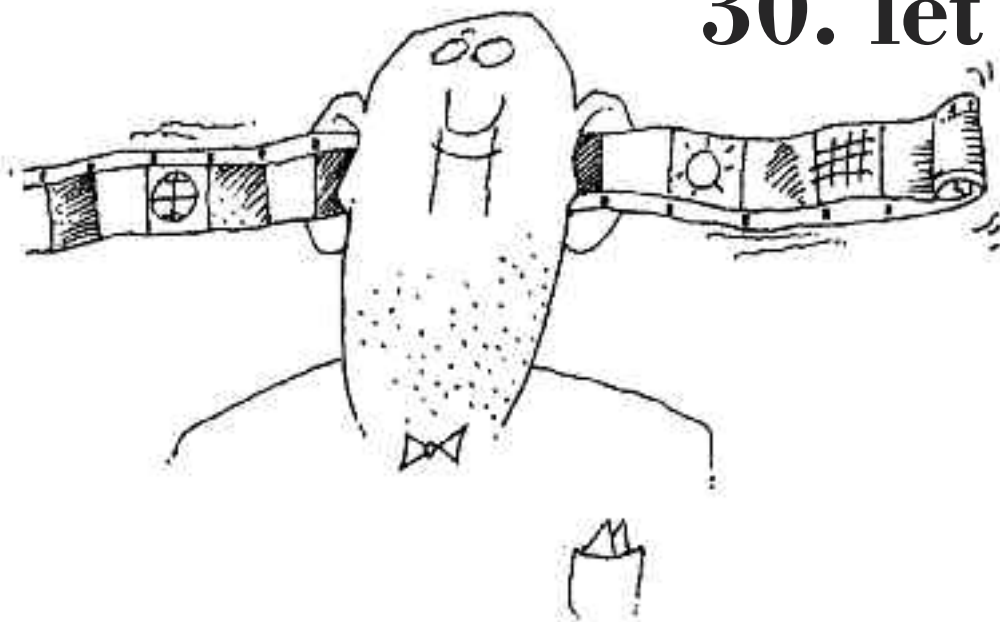
Paradox umělecké svobody v rámci totalitní politiky

Nastiněný přenos estetických forem bez ohledu na ideologické pozadí, ve kterém původně vznikly,



avantgardy a stalinská éra

K sovětskému filmu 30. let



je pro sovětskou kinematografii třicátých let uzavřen a prakticky nebyl ani myslitelný. Důvod nespočíval v technologickém nahrazení němého formátu zvukovým, ale v ideologickém obratu, který je spojen s přehodnocením dalšího politicko-estetického specifika sovětského filmu dvacátých let – využíváním marxistické dialektiky. Po „vítězství proletariátu“ sověští filmaři jako angažovaní umělci k dialektice přilnuli nejen proto, že představovala radikální skoncování se „spekulativními iluzemi“ a „idealistickým vědomím“, ale také proto, že otevírala určitý svobodný prostor umělecké imaginaci, „hravému formalismu“, který byl samozřejmě vždy „v poslední instanci“ třídně ukotven. To je stěžejní paradox sovětské montážní školy dvacátých let, paradox umělecké svobody v rámci totalitárního politického stanoviska, který úspěšně kombinoval dvě nesourodé věci, marxistické třídní dogma a nedogmatic-

ké, zcela volné individuální přístupy k dialektickému experimentování s filmovou formou.

Příkladem může být snímek ze závěru němé éry, **Dovženkova** „revoluční epopěj“ *Arzenál* (Arsenal, 1929), která byla nazvána ukrajinskými „Deseti dny, které otřásly světem“. Film mísí třídní aspekty s poetickou pohádkovostí, inspirovuje se různými folklórními žánry, k politickým a sociálním rovinám přiřazuje fantastiku, nezřídka provázenou humorem a sarkasmem. Záběry zimní krajiny se tu spojují s letními, matka čeká na mrtvého syna u jeho mohyly, koně odpovídají člověku, na stěně místo Starých ikon ožije Ševčenkův portrét. Také pojetí hlavního hrdiny, nesmrtelného ukrajinského dělníka **Timoše (Semen Svašenko)**, kterému se v závěru filmu vyhnou smrtící kulky bělogvardějců, je symbolické a fantastické. Timoš je alegorickou syntézou pohádkového hrdiny, nezávislého člověka z ukrajin-

ského lidu, dělníka, rolníka, frontového vojáka, a především bolševika. Je nesmrtelný, jako je nesmrtelný jeho národ, proletariát a strana, která vidí daleko kupředu, nedopouští se omylů a nikdy neumírá. Není to fyzický člověk z masa a kostí, ale metafyzický „nad-člověk“, jehož nohama je Ukrajina, trupem národ a hlavou revoluce.

Doktrína socialistického realismu

Ve třicátých letech již v sovětské kinematografii takováto abstraktní, byť angažovaná symbolika, a fantaskní pojetí hrdiny bylo nepřipustné, protože se neslučovalo s oficiálními požadavky na novou třídní klasifikaci socialistických hrdinů zahrnutou v kritériích socialistického realismu, který byl na prvním sjezdu sovětských spisovatelů v srpnu roku 1934 přijat jako oficiální estetická doktrína Sovětského svazu. **Andrej Ždanov**, pozdější vládce nad sovětskou kulturou, tu podal jeho definici jako „pravdivost a historickou konkrétnost uměleckého zobrazení spojenou s úlohou ideologické přeměny a převýchovy pracujícího lidu v duchu socialismu“. Metoda socialistického realismu byla dále kanonizována **Lunačarským** na II. plenárním zasedání organizačního výboru Svazu sovětských spisovatelů a **Maximem Gorkým**, který už v roce 1933 publikoval stať „O socialistickém realismu“ (kinematografický hold socrealistickému klasikovi vzdal **Mark Donskoj** v trilogii *Dětství Gorkého /Dětstvo Gorkogo, 1938/*, *Pout' za štěstím /V Ljudach, 1938/* a *Léta dozrávání /Moje university, 1939/*).

Druhým důvodem odstupu od „abstrakce“ montážní estetiky dvacátých let byla institucionální proměna sovětské kinematografie spojená se vznikem organizace Sojuzkino, v roce 1933 přejmenované na *Hlavní správu filmového a fotografického průmyslu*, která přímo podléhala Radě lidových komisařů. Do čela organizace byl postaven bolševický redaktor **Boris Šumjackij**, který se až do své likvidace v roce 1938 prakticky stal jediným mužem rozhodujícím o osudu sovětského filmu. Za Šumjackého éry výrazně poklesla filmová výroba v důsledku ideo-

logické cenzury připravovaných projektů. Pro srovnání, v roce 1930 bylo vyrobeno kolem sta filmů, v roce 1935 čtyřicet a v roce 1937 pětadvacet. V roce 1938 byl Šumjackij obžalován jako „nepřítel lidu“, odstraněn z funkce a popraven. Po jeho odchodu byl v roce 1938 založen „Výbor pro otázky filmu“ na úrovni ministerstva, který do napadení Sovětského svazu v roce 1941 zvýšil filmovou produkci přibližně na čtyřicet filmů ročně.

Tažení proti formalismu

Šumjackij s ohledem na plán první pětiletky prosadil přizpůsobení filmu politickým požadavkům, zvýšení ideové angažovanosti scénářů, prosazení cenzury a na základě usnesení výboru ÚV VKS(b) z 23. dubna 1932 i likvidaci „skupinkářských“ kulturních organizací, jejichž vliv zasahoval i do oblasti kinematografie, například známé RAPP (*Ruské sdružení proletářských spisovatelů*) a ARRK (*Sdružení pracovníků revoluční kinematografie*) vydávající časopis *Proletarskoje kino*. Pod vlivem zmíněného prvního všesvazového sjezdu sovětských spisovatelů byla zdůrazněna Gorkého kritika dekadentního, individualistického umění a určení hrdinství práce (roce 1934 byl zaveden titul „Hrdina sovětského svazu“ a v roce 1938 „Hrdina socialistické práce“) jako hlavního tématu socialistického realismu. Současně začalo tažení proti formalismu, do něhož se zapojila i řada někdejších stoupenců uměleckého experimentování, například **Vsevolod Pudovkin**, který ve stati „*O socialistickém realismu v sovětském filmu*“ (1950) napsal: „*Formalistický umělec, ať chce či nechce, stává se svým dílem agentem buržoazie, jejím pomocníkem a někdy přímým hlasatelem její ideologie.*“ Exemplárním příkladem byl on sám a jeho montážní druh **Ejzenštejn**. Pudovkin v roce 1933 natočil svůj první zvukový film *Dezertér* (Děsertir), pozoruhodné, experimentální dílo z oblasti akusticko-vizuální dialektiky, které bylo sovětskou kritikou zamítnuto jako „formalistické“, a k další práci se dostal až roku 1938 s filmem *Vítězství* (Poběda). Ejzenštejn v letech 1936 a 1937 natáčel podle scénáře **Alexandra Ržeševského** snímek *Běžinova louka* (Bě-

žin lug), který byl na Šumjackého příkaz zastaven (zbytky filmu v roce 1967 restauroval **Sergej Jutkevič**) a podroben tvrdé kritice za formalismus a mysticismus, přestože nahrával aktuální politické situaci, neboť mj. zpracovával příběh **Pavlika Morozova**, který sovětským orgánům udal svého otce za spolčování se s kulaky. Podobně dopadly i smělé plány slavného dokumentaristy a stylového novátora **Dziga Vertova**, autora kino-pravd, proslaveného *Muže s kinoaparátom* (Čelovek s kinoapparatom, 1929) *Symfonie Donbasu* (Symfonia Donbassa, původní název Entuziazm, 1931) a *Tři písní o Leninovi* (Tri pesni o Lenině, 1934). V letech 1933 a 1936 Vertov podal dva návrhy na filmy *Ona* a *Dívka - skladatelka*, které byly řídicími kruhy zamítnuty. První film měl ztvárnit práci mozku skladatele komponujícího symfonii stejného názvu, druhý projekt chtěl sledovat proces dívčina komponování, přeměnu jejích myšlenek v hudební obrazy, zvuky noty, slova.

Práce jako nejvyšší čest

V roce 1930 vznikla **Dovženkova** slavná „kolektivizační poéma“ *Země* (Zemlja) poslední dílo jeho poeticko-mýtické obrazy a současně vize nového řádu s teozovitým leitmotivem tragicko-heroického archetypu hrdiny přinášejícího oběť šťastným zítřkům budoucí společnosti. Hrdinský mýtus socialistického realismu byl v roce 1934 upevněn dramatem *Čapajev* 1934 **Sergeje a Grigorije Vasiljevových**, který ocenil Stalin, a prvním „výrobním psychologickým dramatem“ *Vstřícný plán* (**Fridrich Ermler, Sergej Jutkevič a Lev Arnštam**, 1932) obsahujícím pro sovětské filmy třicátých let (např. *Trilogie o Maximovi* /Junost Maxima, Vozvraščeniye Maxima, Vyborskaja strana, **Grigorij Kozincev a Leonid Trauberg** 1935-1937, *Členka vlády* (Člen pravitel-

stva, **Alexandr Zarchi a Iosif Chejfic** 1939, *Její velký den* (Světljy puť, **Grigorij Alexandrov** 1940) příznačný motiv „převýchovy“ spojený s profesní a sociální mobilitou.

Trilogie o Maximovi je příběhem mladáho dělníka, jenž se kolem roku 1910 dostane do revolučního hnutí, prodělá uvědomovací proces a v roce 1917 patří mezi první revoluční bolševiky. Lenin ho jmenuje komisařem Státní banky, kde odstraní kontrarevoluční vedení a sestaví státní rozpočet. Podobnou kariéru vykoná i hrdinka filmu *Členka vlády*, prostá vesničanka, která se stane předsedkyní kolchozu a posléze povýší na členku Nejvyššího sovětu, kde promluví před Stalinem o osvobození ženy v SSSR, kde je práce nejvyšší ctí a hrdinstvím. Prakticky stejný profesní vzestup absolvuje i služka ve veselohře *Její velký den*, moderní verzi pohádky o socialistické Popelce, která se vypracuje na tkadlenu stachanovského hnutí. Uvědomovací proces pronikl i do komediálního žánru, například hudební veselohry *Cirkus* (Cirk, **Grigorii Alexandrov** 1936) pojednávající o Američance Marion Dixonové (**Ljubov Orlovová**) hostující v sovětském cirkuse a vydírané kapitalistickým manažerem za nemanželské dítě černé pleti. Problémy nešťastné ženy nakonec vyřeší sovětská společnost (metaforizovaná vřelými vztahy v cirkusu), která ji přijme mezi sebe. Na konci filmu se Marion připojí k přehlídce na Rudém náměstí, aby před mauzoleem vzdala pěvecký hold Stalinovi. Za zmínku také stojí snímek *Poslední tábor* (Poslednyj tabor, **Mojsej Goldblat, Jevgenij Šnejder**, 1936) zabývající se převýchovou kočovných Romů v usdlé zemědělské pracovníky. Spokojenost byla oboustranná. Sovětský svaz v nich získal dobré kolchozníky a Romové zase radost z produktivního života. Pokud se proces převýchovy minul účinně

Jednu z prvních kritik hagiografického kultu Stalinovy osobnosti v sovětském filmu provedl slavný francouzský filmový kritik **André Bazin** ve stati „*Stalinův mýtus v sovětské kinematografii*“.

uje komisařem Státní banky, kde odstraní kontrarevoluční vedení a sestaví státní rozpočet. Podobnou kariéru vykoná i hrdinka filmu *Členka vlády*, prostá vesničanka, která se stane předsedkyní kolchozu a posléze povýší na členku Nejvyššího sovětu, kde promluví před Stalinem o osvobození ženy v SSSR, kde je práce nejvyšší ctí a hrdinstvím. Prakticky stejný profesní vzestup absolvuje i služka ve veselohře *Její velký den*, moderní verzi pohádky o socialistické Popelce, která se vypracuje na tkadlenu stachanovského hnutí. Uvědomovací proces pronikl i do komediálního žánru, například hudební veselohry *Cirkus* (Cirk, **Grigorii Alexandrov** 1936) pojednávající o Američance Marion Dixonové (**Ljubov Orlovová**) hostující v sovětském cirkuse a vydírané kapitalistickým manažerem za nemanželské dítě černé pleti. Problémy nešťastné ženy nakonec vyřeší sovětská společnost (metaforizovaná vřelými vztahy v cirkusu), která ji přijme mezi sebe. Na konci filmu se Marion připojí k přehlídce na Rudém náměstí, aby před mauzoleem vzdala pěvecký hold Stalinovi. Za zmínku také stojí snímek *Poslední tábor* (Poslednyj tabor, **Mojsej Goldblat, Jevgenij Šnejder**, 1936) zabývající se převýchovou kočovných Romů v usdlé zemědělské pracovníky. Spokojenost byla oboustranná. Sovětský svaz v nich získal dobré kolchozníky a Romové zase radost z produktivního života. Pokud se proces převýchovy minul účinně



kem, pak posloužil jako výstraha nebo ideologická ukázka morálního debaklu, což je případ filmu **Jurije Rajzmana** *Letci* /Ljotčiki, 1935/, pojednávajícím o dvou letech, přátelích, z nichž jeden vykovává svou profesí z lásky k socialistické vlasti, druhý pouze pro svou osobní zálibu. Když jsou společností povoláni, aby jí prospěli v jiných oborech, uvědomělý letec se okamžitě přizpůsobí a jinou práci přijme, zatímco druhý, nepřizpůsobivý egoista, spáchá sebevraždu, která potvrdí jeho neschopnost prospět socialistické společnosti.

Filmy o Leninovi jako oslava Stalina

Skutečnými hrdiny filmů tohoto období se stali hrdinové občanské války a jejich politrukové (*Čapajev, My z Kronštadu* /*My iz Kronštada*, **Jefim Dzigan**, 1936, *Ščors* (**Alexandr Dovženko**, *V záři nového dne* /*Jakov Sverdlov, Sergej Jutkevič*, 1940/), úderníci (*Lidé a skutky* /*Děla i ljudi*, **Alexandr Mačeret**, 1932, *Vstřícný plán, Horníci* /*Šachtori*, **Sergej Jutkevič**, 1937/), *Jak se kalila ocel* /*Kak zakaljalas stal*, **Mark Donskoj**, 1942 /), kolchozníci (*Rolníci* /*Krestjaně*, **Fridrich Ermler**, 1934/), *Rozrušená země* /*Podnataja celina*, **Jurij Rajzman** 1939/), pionýři (*Timur a jeho parta* /*Timur i ego komanda*, **Alexandr Razumnyj**, 1940/), komsomolci (*Komsomolsk*, **Sergej Gerasimov** 1937/),

vědci a učitelé (*Profesor Poležajev* /*Děputat Baltiki*, **Alexandr Zarchi, Iosif Chejfic**, 1936/), *Učitel* /*Učitěl*, **Sergej Gerasimov**, 1939/), mýtičtí sovětské letci (*Letci, Pilot Čkalov* /*Valerij Čkalov, Michail Kalatozov*, 1941/), *Příběh opravdového člověka* /*Pověst o nastojaščem čelověke*, **Alexander Stolper** 1948/) a hrdinové nejhrdinější - vůdcové revoluce Lenin a Stalin (*Lenin v Říjnu* /*Lenin v Oktjabre*, **Michail Romm**, 1937/), *Nezapomenutelný rok* /*Lenin v 1918 godu*, **Michail Romm** 1938/), *Člověk s puškou* /*Čelovek s ružjom*, **Sergej Jutkevič**/, *Přísaha* /*Kljatva*, **Michail Čiaureli** 1946/). Volba hereckých představitelů vůdců sovětského zřízení byla chápána jako nejčestnější a společensky nejzodpovědnější úkol. Role Lenina se jako první zhostil ve filmu *Lenin v Říjnu* herec Vachtangova divadla **Boris Vasiljevič Ščukin**. Stalina ztvárnil **Michail Gelovani**. Dalším známým představitelem Lenina ze třicátých let byl **Maxim Štrauch** debutující v této roli ve filmu *Muž s puškou*. Lenin byl v uvedených filmech zobrazen jako sympatický lidumil neustále bdící nad svými spolupracovníky. Řada filmových badatelů si povšimla, že leninské filmy ze třicátých let jsou natočeny proto, aby vzdávali hold osobě Stalina, který je neustále přítomen v obraze, ať už po pravém nebo levém boku „vůdce proletariátu“. Jednu z prvních kritik hagiografického kultu Stalinovy osobnosti v sovětském filmu provedl slavný francouzský filmový kritik **André Bazin** ve stati „*Stalinův mýtus v sovětské kinematografii*“, která poprvé vyšla v roce 1950 v časopise *Esprit* ještě za Stalinova života.

Téma vypořádání se s nepřáteli systému

Tématy tehdejších filmů se stala budovalatelská práce, organizace hospodářství sovětského státu a jeho obrana před nepřáteli, která postupně nabírala agresivnosti v období tzv. „velkého teroru“ z let 1936–1938, kdy represivní aparát v čele s NKVD (*Lidový komisariát vnitřních záležitostí*, dříve OGPU) **Nikolaje Ježova** obrovitě dopadl na všechny vrstvy sovětského obyvatelstva od vůdčích představitelů politbyra až po řadové občany.

V sovětských filmech dvacátých let byl obraz nepřítele poměrně zřetelně ohraničený, zpravidla kulak, kapitalista nebo bělogvardějec, ve třicátých letech je maskován jako zahraniční agent imperialismu (*Požár na Dálném Východě* /*Aerograd*, **Alexandr Dovženko**, 1935/) nebo vnitrostranický trockista a hlavním cílem představitelů nového zřízení a NKVD bylo jeho odhalení, což paranoicky kulminuje ve dvoudílném **Ermle-rově** filmu *Velký občan* (*Velikij graždanim*, první díl 1937, druhý 1939), který zpracoval biografii **Sergeje Kirova** (ve filmu *Šachov*), vedoucího leningradského stranického činitele, kterého v roce 1934 údajně zavraždili trockističtí agenti, ve skutečnosti však na Stalinův souhlas. Film je nejznámějším kinematografickým ospravedlněním stalinského teroru třicátých let s jeho praxí sledování komunistických oponentů, likvidací „kontrarevoluční“ opozice, nucené kolektivizace venkova a státem řízeného velkého hladomoru z let 1932–1933.

Stalinská epocha v sovětském filmu třicátých let odrážela vzrůstající ideologickou kontrolu centralizovaného filmového průmyslu, která se projevila poklesem kinematografické invence, v tematickém zaměření filmů pak charakteristikou plebejizací vládních institucí, motivem přeměny „starého“ člověka v člověka „nového“, socialistického a zaměnitelnosti odborných kompetencí vyplývající z hlavního a nejdůležitějšího kritéria – příslušnosti ke straně, což – jak uvedl francouzský filmový historik **Marc Ferro** – dovolilo Stalinovi „posuzovat složité problémy vědy, umění nebo lingvistiky. Zobrazení tragických aspektů dobývání venkova sovětskou mocí a masová represe společnosti bylo prezentováno v souladu s mocenskou legitimizací státního zřízení a schematickým chápáním socialistické morálky upřednostňující zájem celku nad zájmem osobním.

Zdeněk Hudec je odborný asistent Katedry divadelních, filmových a mediálních studií FF UP v Olomouci.

zdeh@email.cz

Zdroje

- Taylor, Richard; Spring Derek (eds.): *Stalinism and Soviet Cinema*. London: Routledge, 1993.
- Taylor, Richard, Christie Ian (ed.): *Ideology as Mass Entertainment: Boris Shumyatsky and Soviet Cinema in the 1930s*. In: *Inside the Film Factory*. London: Routledge, 1991.
- Lipták, Tomáš: *Nová mytologie. Archetyp hrdiny v sovětském filmu 30. let*. Cinepur 2004, č. 32.
- Bazin, André: *Le Mythe de Staline dans la cinéma soviétique*. In: *Qu'est-ce que Cinéma?*, sv.1, Paris 1958.
- Ferro, Marc: *Studium stalinské ideologie prostřednictvím filmu – Čapajev 1934*. *Illuminace* 1990, č. 1.
- Arsenal. Moskva, Isskustvo 1977.

Filmy made by Al Qa'ida



Michal Onderčo

Teroristické siete bývajú známe pre veľa vecí, ale ich mediálna činnosť býva zväčša obmedzená na zábery unesených pri žiadosti o výkupné. Al Qa'ida je iná. Jej filmárske umenie je doslova v oblakoch.

Oblaky

Súčasnú islamistickú hnutia majú iné nástroje šírenia svojej propagandy než ich predchodcovia pred 20 rokmi. Zatiaľ čo Abdullah Azzam šírila svoje myšlienky pomocou kníh, pamfletov a kaziet, jeho nasledovníci už začali vážnejšie využívať aj internet. Okolo roku 2001 začali džihádistické fóra na internete publikovať najrôznejšie materiály. Ešte pred pár rokmi, pokiaľ chcela Al Qa'ida zverejniť svoje názory, poslala poslička s videokazetou do Al Džazíry. Dnes im stačí zavesiť video na džihádistické fóra.

Žiariacou hviezdou mediálnej tvorby medzi džihádistami je Al Sahab Media Productions – mediálne krídlo Al Qa'idy, ktoré vzniklo okolo roku 2002. Al Sahab znamená v arabčine oblaky. Podľa harvardského experta na džihádistické hnutia Thomasa Heggammera toto meno súvisí s jedným z epitet Boha – „ten, čo hýbe oblakmi“. Okrem toho, tento výraz je súčasťou prvej vety Vyhlásenia svetového

islamského frontu na džihád proti židom a križiakom.

V kratších aj dlhších filmoch z produkcie Al Sahab sa objavujú viac aj menej známe tváre islamistickej scény. Časté sú vsuvky z prejavov Usámu Bin Ládina, prípadne Ajmana Zawahiriho. Objaví sa semtam aj Abdullah Azzam, otec „arabských Afgáncov“, arabských bojovníkov v Afganistane počas sovietskej okupácie v 80. rokoch. Samozrejme, ozvú sa aj mená, ktoré zažiarili z iných dôvodov: vo filme o útokoch z 11. septembra sa k slovu dostávajú aj nahrávky atentátnikov samotných. Skutočnou hviezdou Al Sahab je však americký konvertita Adam Yahya Gadahn, známy aj ako Azzam al-Amríkí (Azzam Američan). Al Sahab prezentujú Gadahna od začiatku striedavo pod oboma menami, vždy podľa cieľov filmu. Gadahn zo začiatku vystupoval v angličtine, avšak po niekoľkých rokoch začal vo filmoch rozprávať aj arabky.

Dostávame sa k veľmi zaujímavému aspektu produkcie Al Sahab. Nimi produ-

kované filmy totiž nie sú publikované len v arabčine ako väčšina džihádistického materiálu, ale aj v angličtine. Mnoho filmov je produkovaných v angličtine, iné sú profesionálne otitulované vo vynikajúcej angličtine s využitím mnohých frazeologizmov. Dôvodom pre toto rozhodnutie je snaha osloviť mnohých potenciálnych regrútov, ktorí nerozprávajú arabky – najmä vo Veľkej Británii a na indickom subkontinente.

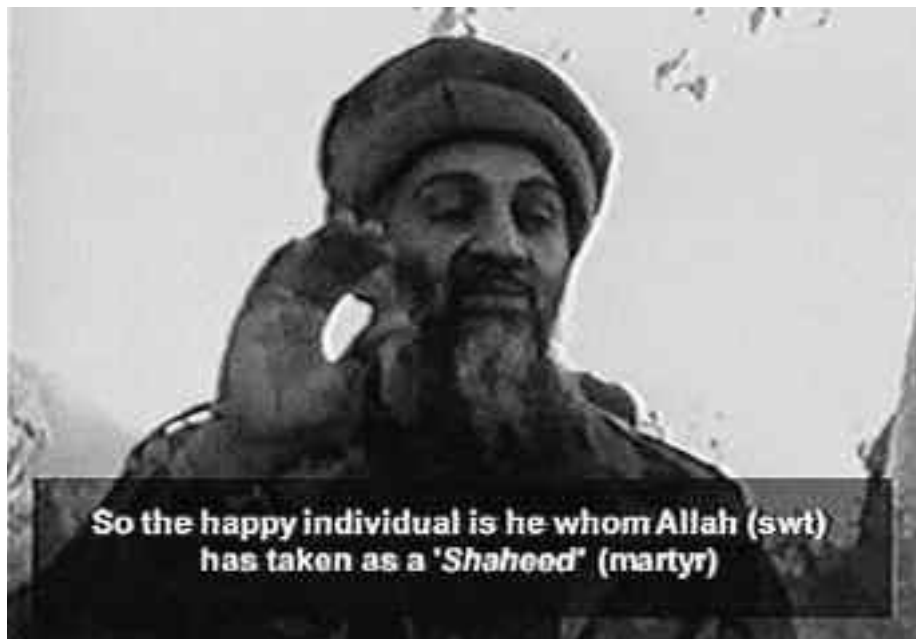
Al Sahab vo svojich filmoch často využíva formu interview, kde „novinár“ spovedá „hosta“ – ktorým môže byť klerik, ideológ alebo iná postava. „Novinár“ kladie veľmi priame otázky, na ktoré dostáva veľmi priame odpovede. Nezriedka kladie tento „novinár“ otázky, ktoré by sa spýtal západný nezainteresovaný divák – napríklad o tom, prečo Al Qa'ida tak nenávidí Ameriku, keď Američania chránia Arabov a Saudov zvlášť. Takéto otázky sú príležitosťou na útok na blízkeho aj vzdialeného nepriateľa.

Ako zabrániť opakovaniu holokaustu v Gaze

Propagandistickú činnosť Al Sahab si v tomto článku priblížime cez film „Ako zabrániť opakovaniu holokaustu v Gaze“. Tento film sa objavil na džihádistických internetových fórach začiatkom mája 2009. Film sa na džihádistickom fóre objaví vo forme niekoľkých „screenshotov“ nasledovaných niekoľkými linkami, na ktorých sa dá stiahnuť – väčšinou na známych serveroch ako napríklad Rapidshare. Na obranu týchto serverov však treba povedať, že sú veľmi aktívne vo vymazávaní takýchto dokumentov zo svojich serverov, a preto sú fóra často aktualizované s novými umiestneniami súborov.

Film Ako zabrániť opakovaniu holokaustu v Gaze bol vyprodukovaný v angličtine, arabské časti sú otitulované. Angličtina rozprávača aj titulok je na veľmi dobrej úrovni, s vynikajúcim využívaním metafor a frazeologizmov. Západ a Izrael ako jeho zástupca sú počas filmu nazývaní „neveriacim Západom“ či „sionisticko-križiackym nepriateľom“.

Snímka je datovaná na mesiac Rabi al Achir 1430, čo zhruba korešponduje s aprílom 2009. Hneď na úvod je prezentovaná hlavná téma snímky – utrpenie v Gaze, ktoré je najväčšou tragédiou ummy



Každá nová videonahrávka s vůdcem teroristickej siete al-Káida Usámou bin Ládinem vyvolá zaručené pozornosť svetovej verejnosti. Reuters TV, Globe Media/Reuters

(umma – spoločenstvo veriacich v islame). Palestína je tradičnou témou rétoriky Al Qa'ida a hlavnou ideologickou zbraňou islamistov vo všeobecnosti.

Hneď na úvod víta divákov vyhlásenie, že prirodzeným talentom sionisticko-križiackeho nepriateľa je vyhladzovanie populácií. Toto tvrdenie je dokumentované zábermi na telá amerických indiánov, bombardovania Hirošimy a Nagasaki, Hamburgu a Drážďan, kobercových náletov na Vietnam a podrobných záberov na následky používania Agent Orange. Nasleduje rozhovor so žurnalistom, ktorý fotil obeť amerického bombardovania napalmom počas vietnamskej vojny. Prehľad západných hriechov pokračuje zábermi na deti v Iraku počas sankcií Bezpečnostnej rady OSN na Saddámov režim (aj keď nikto nespomína, že v Kurdistane nedostatky liekov neexistovali a Saddám samotný odmietal objednávať lieky pre deti). Všetko to končí samozrejme „riekami krvi“ v Iraku a Afganistane – ako dokazuje krátka „reportáž“ z dediny Azizabád, ktorá bola cieľom amerického náletu v auguste 2008. Útok sa skončil smrťou zhruba 90 obetí (aj keď USA oficiálne odmietajú toto číslo). Muži z dediny odmietajú, že by sa v dedine nachádzali členovia Al Qa'ida alebo Talibanu.

Tieto udalosti vedú tvorcov filmu k tomu, aby skonštatovali, že klamstvo je me-

tódou všetkých amerických administratív, aby zakryli svoje „hnusné zločiny proti ľudskosti“. Nasledujú citáty amerických prezidentov Johnsona, Reagana, Busha st., Clintona a Busha ml. o tom, ako neochotne používajú USA vojenskú silu a ako sa USA snažia o mier na celom svete. Je jednoznačné, že po predchádzajúcich záberoch je jediným cieľom zosmiešniť USA. Tieto tvrdenia sú potvrdené v „rozhovore“ s americkým novinárom Normanom Solomonom, ktorý tvrdí, že rétorika demokracie a mieru je len spôsobom legitimizácie intervencií. Tvorcovia filmu teda vyvodzujú, že Amerika je kontrolovaná entitami nepriateľskými voči „utláčaným sveta“, najmä moslimom. Rovnako Al Sahab odmieta, že by mohla zmena prísť s Barackom Obamom – Obama je odmietaný ako pokračovateľ politiky jeho predchodcov, čo je demonštrované prejavom na konferencii AIPACu o tom, že Jeruzalem ostane hlavným mestom Izraela. Je dôležité si uvedomiť, že Jeruzalem je tretie najdôležitejšie miesto islamu a jeho okupácia je ťažkým ideologickým argumentom islamistov. Americká nenávisť voči moslimom a islamu je demonštrovaná aj tým, že americký viceprezident Joseph Biden vyzval na vytvorenie „alternatív“ voči madrasám v Pakistane (čo si Al Qa'ida vysvetľuje ako elimináciu madrás).

Dosiaľ Al Qa'ida útočila len na vzdialeného nepriateľa. Ale tu prichádza zmena – začína útočiť na blízkeho nepriateľa – odpadlicke režimy v arabských krajinách. Cieľom aliancie medzi neveriacim Západom a odpadlickými vládami islamských krajín je drancovanie bohatstva moslimov. Tu sa k slovu dostáva prostredníctvom tlačovky aj Abdullah Nafisi, kuvajtský disident známy svojimi návrhmi na antraxový útok na USA. Nafisi rozpráva o skorumpovaných režimoch kontrolujúcich médiá a tiež o tom, že Mossad a tajné služby arabských štátov sú jedna ruka – niet medzi nimi hraníc. Tu sa k slovu dostáva znova Adam Gadahn, ktorý prezentuje knihu Johna Perkinsa Confessions of Economic Hit Man. Gadahn prezentuje myšlienku tzv. korporatokracie, ktorá ovláda americkú zahraničnú politiku a takto bohatne – na nerastnom bohatstve Arabov.

Crescendo však nastupuje, keď sa tvorcovia filmu dostávajú k najväčšej tragédii ummy – Palestíne. Tvorcovia tu používajú zábery arabských lídrov podávajúcich si ruky s izraelskými lídrami. Do tejto scény nasleduje emotívny prejav Abdalla Azzama, otca džihádistickej hnutia, ktorý útočí na Jordánsko, Sýriu či Libanon. Usama Bin Ládín sa tiež pridáva, tým, že v každej krajine je „Bremer, Alevit alebo Sistáni“ ochotný dať legitimitu križiakom. Týmto jednoznačne útočí na režimy Blízkeho východu, ale aj šiitov. Masaker obyvateľov Gazy Izraelom je dokumentovaný mnohými obrázkami mŕtvych a zmrzačených detí.

Ako sa teda vrátiť na správnu cestu? Abu Yahya al-Libi, jeden z ideológov Al Qa'ida, hovorí, že treba vytrhnúť zlú bylinu aj s koreňmi. Niektorí učenci radi bojujú proti odpadlickým režimom cez volebnú urnu. Usama Bin Ládín však pripomína, že v islamských krajinách niet miesta pre volebné urny. Preto treba použiť jedinú možnú zbraň – ozbrojený džihád.

Druhá polovica filmu je venovaná detailným opisom džihádu v Afganistane – ostrelovaní raketami, útokom na konvoje či samovražedným útokom. Všetky zábery sú doprevádzané recitáciami a spevmi vyzývajúcimi boha a tiež preslovmi vodcov džihádu, ale aj obyčajných pešiakov o potrebe džihádu a o cti bojovať v Afganistane. Zaujímavou časťou je opis zlyhania amerického

odmínovacieho zariadenia a Gadahnov popis, ako americká armáda porušuje vlastné pokyny – demonštrované na origináli amerických taktických pokynov. V časti o „martyrských operáciách“ – samovražedných atentátoch – diváci môžu zhladnúť kompletné plánovanie samovražedného útoku od regosnaskácie až po útok samotný, vrátane čítania listov rodičom.

Nakoniec nasledujú výzvy podporiť džihád buď ľudskými, alebo finančnými zdrojmi. Usama Bin Ládín pripomína, že džihád by mal byť podporovaný cez zakát, ale arabskí podnikatelia to odmietajú zo strachu z americkej odvety – čo je chabý dôvod, podľa šejka Usámu.

Čo film hovorí?

Z tohoto zhruba hodinu a pol dlhého filmu sa môžeme dozvedieť niekoľko zaujímavých vecí.

Po prvé, palestínska otázka je centrálnou pre džihádistov a má veľkú šancu zaujať Arabov a moslimov vo všeobecnosti. Politické odporúčanie by preto bolo, že ak chce Západ presvedčiť o svojej serióznosti, Palestína by mala byť prvým krokom. Utrpenie Palestínčanov, najmä v Gaze, je najsilnejšou ideologickou zbraňou džihádistov. Táto téma sa objavuje znova a znova v mnohých materiáloch Al Qa'idy aj iných organizácií a značí stálu dôležitosť.

Po druhé, smrť nevinných civilistov pri náletoch v afgansko-pakistanskom pohraničí len pridáva argumentom džihádistov na ich sile.

Boj Al Qa'idy nie je obmedzený len na Západ, ako by si mohli mnohí myslieť – naopak, primárnym cieľom je zvrhnutie „odpadlických“ režimov doma. Džihádisti odmietajú volebnú metódu a namiesto nej preferujú ozbrojený boj.

Zdroje

- Kepel, Gilles (2008) „Terreur et martyre: Relever le défi de civilisation“ Paris: Flammarion.
- Jihadica www.jihadica.com

Nová americká administratíva a jej postoj k Blízkemu východu je očividne považovaná za akési ohrozenie – po rokoch vlády G. W. Busha došlo k zmene a viac zmierlivému tónu a rešpektu voči Blízkemu východu. Al Qa'ida preto venuje dosť veľa času vo filme jednak diskreditácii Obamu ako takého a jednak poukazovaniu na to, že Obama a jeho administratíva vlastne nič neriadia, lebo všetko má v rukách „korporatorkracia“.

Okrem toho, napriek priestorovému odľúčeniu sú džihádisti

stále na pulze medzinárodného života – vo filme sa dozvieme aj čo-to o tom, kto spôsobil finančnú krízu, či aký ma Al Qa'ida náhľad na Bernarda Maddoffa. Zároveň sa môžeme dozvedieť, že džihádisti majú prístup k taktickým pokynom americkej armády aj k niektorým americkým zbraňam – ukoristeným počas útokov.

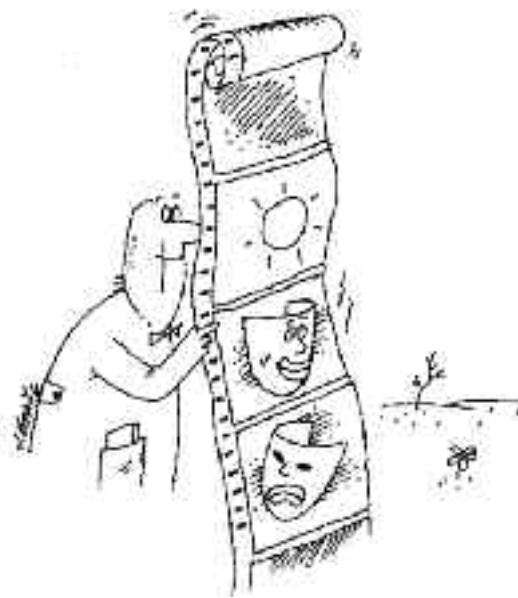
Vo filme figuruje prominentne americký konvertita Adam Gadahn, ale objavuje sa tam aj Abú Al Almani (Nemec, arab.) ktorý oznamuje Európanom skorý príchod vojsk džihádu do Európy so silným nemeckým prízvukom (Al Almani samotný je rodený Maročan s nemeckým občianstvom). V neposlednom rade, z filmu je jasné, že autori filmu sa uchylujú ku klamstvám, ak to podporí ich myšlienku – tvrdenie, že na Gazu zaútočilo aj NATO, je len jedným z mnohých vo filme.

Filmy Al Sahab Media otvárajú okno do sveta Al Qa'idy, do systému myslenia džihádistov, ale aj do ich stratégie a taktiky. Nepochybne sa medzi divákmi nájdu takí, ktorých téma chytí za srdce. Z filmov je tiež však jasné, že Al Qa'idu nemožno poraziť len vojensky. Potrebné sú aj politické kroky. A tie začínajú na východnom pobreží Stredozemného mora...

Michal Onderčo je

spolupracovníkom Asociace pro mezinárodní otázky a zabýva sa opozičným hnutím v arabských štátoch. michal.underco@amo.cz

„O přímém

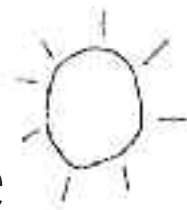


říká umělecká ředitelka Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech **Eva Zaoralová**. V rozhovoru pro Mezinárodní politiku přisuzuje filmu schopnost připravovat půdu pro politické změny, označuje nedostatek propagace jako handicap evropského filmu a zamýšlí se nad tím, že díky technickým možnostem si může dnes každý natočit svůj vlastní film. S Evou Zaoralovou hovořil Robert Schuster.

Před několika týdny skončil Mezinárodní filmový festival v Karlových Varech. Do jaké míry jsou mezinárodní filmové přehlídky takového významu i událostí s politickým rozměrem (tzn. nejenom čistě kulturní záležitostí)?

Politický rozměr dal 44. MFF Kalovy Vary zcela jistě iránský režisér Abdolreza Kahani, když při přejímání Zvláštní ceny poroty na závěrečném večeru 11. července vyzval publikum, aby povstalo na znamení solidarity s opozicí proti režimu Mahmúda Ahmadínežáda. Všichni v hledišti Velkého sálu ho-

pronikání ideologií do filmu nelze v prostředí demokracie mluvit,“



telu Thermal této výzvy uposlechli, čímž dali najevo svůj nesouhlas s vládní politikou současného Íránu.

Půjdeme-li dále do minulosti, můžeme připomenout vlnu protestů vedoucích v roce 1968 k rozvrácení festivalů v Cannes, v Benátkách a jinde na Západě.

Často bývají na nejznámějších filmových festivalech (Berlín, Benátky atd.) oceňovány snímky s politickým poselstvím. Nehrozí nebezpečí, že porota nebude hodnotit v první řadě uměleckou kvalitu filmu, nýbrž jeho politické poselství a možné důsledky ocenění?

Takové nebezpečí hrozilo zcela nepochybně před pádem železné opony, a to na obou stranách: na MFF Karlovy Vary nebo Moskva byly oceňovány pouze filmy naplňující heslo „za mír a přátelství mezi národy“ a „nastavující zrcadlo prohnité západní společnosti“, zatímco na západních festivalech bodovaly filmy z východní Evropy, kritické vůči vládnoucímu režimu. Nemyslím si, že by taková polarizace byla příznačná pro současnost.

Je zajímavé, že čas od času se objevují na festivalech kritické filmy ze zemí, které nejsou demokratické a kde je omezována svoboda slova ve smyslu, v jakém ji chápeme u nás. Jak si lze vysvětlit, že takové filmy mohou vůbec vzniknout? Může sloužit filmové umění jako určitý ventil pro snižování nespokojenosti ve společnosti (Írán, Čína)?

I u nás vznikaly v 60. letech filmy silně kritické vůči systému, které pak byly v době

utuzení komunistického režimu zakázány. Řekla bych, že vznik takových filmů souvisí s určitým politickým „táním“. Nesmíme ale zapomínat, že třeba řada filmů natočených v Číně nebo v Íránu se dostane na festivaly poloilegálně a doma vůbec nejsou uváděny v distribuci. Podobně třeba Panelstory Věry Chytilové byla vyslána dokonce oficiálně na festival v San Remu, ale v ČSSR se dostala do kin teprve po roce 1990.

Z laického pohledu by se mohlo zdát, že pronikání ideologií nebo jiných podobných koncepcí do filmu bylo příznačné pro dobu studené války, případně, že to je věcí dik-tatur. Jak je to ale v prostředí demokracie, volného trhu?

Myslím, že o přímém pronikání ideologií do filmu nelze v prostředí demokracie mluvit, ale zajímavé je, že třeba pro Itálii je příznačný odpor intelektuálů, tradičně levicových, vůči katolické církvi. Projevuje se to třeba na pohled nenápadně v letošním soutěžním příspěvku z Itálie Tutta colpa di Giuda (Za všechno může Jidáš): mladá režisérka, která má nastudovat s vězni Pašije a narazí na problém, že nikdo nechce přijmout roli Jidáše, si vypo-

může tím, že přeříše pasáž o smrti Ježíše Krista a společně s vězni oslavuje svobodu. Také církevní autority jsou v tomto filmu a řadě jiných zesměšňovány.

Nekomerční filmy jsou ve většině zemí zároveň závislé na různých státních podporách a grantech – není to problém a neotvírá to prostor pro uplatňování politického vlivu?

Prozatím jsem takové uplatňování politického vlivu ze strany státu nezaznamenala, dokonce ani na festivalech financovaných z valné části z veřejných prostředků, jako jsou Locarno nebo Benátky.

Hodně se hovoří o konkurenci mezi evropským a americkým filmovým průmyslem; evropští politici si kdysi dali za cíl podporou evropské kinematografie podporovat kvalitu na úkor kvantity. Vypadá to, jako by se ze strany EU jednalo o další velký politicky motivovaný cíl, jakým byla třeba Lisabonská strategie v oblasti zaměstnanosti a inovací – velké plány, ale realita byla často úplně jiná. Jak

je to v této oblasti?

Na podporu evropských kinematografií je nepochybně zaměřeno vytvoření evropské paralely Oscarů, totiž vyhlašování Cen Evropské filmové Akademie a řada dalších programů, třeba Europa Cinemas, což je podpora kin uvádějících evropské filmy.

Nemyslím, že film může mít přímé politické důsledky, může ale připravovat půdu pro politické změny, jako třeba literatura či publicistika, což byl případ filmů československé „nové vlny“.

Do propagace evropských kinematografií se někdy zapojují i americké filmové kruhy, například sekce Variety Critic's Choice, uváděná pravidelně na MFF Karlovy Vary, vznikla z podnětu Variety, nejvýznamnějšího amerického časopisu pro filmový byznys. Řada evropských festivalů má zaměření na evropský film už v názvu.

Například MFF Sevilla nebo Lecce – místní obecnost alespoň jednou za rok vidí kolekci děl tvůrců pocházejících z evropských zemí, což je oceněníhodná protiváha k celoroční převaze komerční americké produkce v kinech.



Souboj mezi americkou a evropskou kinematografií se ovšem nemusí točit pouze okolo ekonomických ukazatelů. Mohl by podle Vás sloužit evropský film i jako „posel“ evropského životního stylu, životního modelu a být konkurencí vůči tomu americkému?

Handicapem evropského filmu je nedostatek prostředků na jeho propagaci. Zatímco v USA už od počátku činí částka věnovaná na PR nejméně čtvrtinu rozpočtu – všimněte si, jak jsou propagovány série jako Harry Potter nebo předtím Společenstvo prstenů či Hvězdné války – evropské filmy mají až na výjimky nepatrnou reklamu. Ale propagaci evropského životního stylu najdete i v americkém filmu, třeba u Woodyho Allena. Rozhodně ovšem spíše proniká do Evropy americký životní styl, jak nasvědčuje, mimo jiné, narůstající procento obezity u dětí u nás.

Když se řekne film a politika: Vybavuje se Vám nějaký film, jenž vedl k nějakým přímým politickým důsledkům?

Nemyslím, že film může mít přímé politické důsledky, může ale připravit půdu pro politické změny, jako třeba literatura či publicistika, což byl případ filmů československé „nové vlny“. Rozhodně ale jde spíše o opačný proces: zmírňování cenzurních zásahů a větší benevolence schvalovacích

orgánů napomáhaly vzniku filmů, jež se pak proslavily pod názvem československá „nová vlna“. Pokud bychom chtěli mluvit o přímých politických důsledcích, pak to je zákaz většiny těchto filmů po srpnu 1968, respektive po nastolení normalizace. Filmy jako Žert (r. Jaromil Jireš), Skřivanci na niti (r. Jiří Menzel), Ucho (r. Karel Kachyňa), Den sedmý osmá noc (r. Evald Schorm), Mučedníci lásky (r. Jan Němec), Zabitá neděle (r. Drahomíra Vihanová) a několik dalších se vůbec nedostaly do distribuce a diváci je mohli vidět teprve po listopadu 1989. Řada dalších, například Formanovy filmy, Intimní osvětlení Ivana Passera, dříve natočené filmy Věry Chytilové, Jana Němce, Evalda Schorma, Karla Kachyni, Vojtěcha Jasného, Ladislava Helgeho a jiných tvůrců byly staženy z kin a celá 70. a 80. léta se nesměly promítat ani v televizi.

Do jaké míry souvisí bojovnost, političnost toho kterého režiséra s prostředím, v němž žije nebo vyrůstal? Jako laikovi se mi zdá, že ve Francii, Španělsku, Itálii – zkrátka v zemích se silnou protestní kulturou se objevovaly (objevují) takové filmy častěji?

Ano, máte pravdu. Pokud jde o Francii, důležitý byl příspěvek tvůrců jako Jean Renoir k utváření takzvané Lidové fronty ve 30. letech, v Itálii to byl podíl neorealistických tvůrců na politickém životě po druhé světové válce, ve Španělsku na jedné straně psychologický realismus tvůrců, jako byli Juan Antonio Bardem nebo José Luis Berlanga, na druhé straně filmy Carlose Saury, pojaté jako jinotaje, skýtal pohled na Frankovu diktaturu zevnitř.

Film byl kdysi jediným multimediálním uměním, zároveň si dokázal získávat masy. Dnes, v éře internetu, se ale masy orientují jiným směrem, navíc si dnes může každý natočit svůj film nebo klip a vystavit ho na YouTube. Zůstane tedy film určen pouze pro milovníky vysokého umění?

To si opravdu netroufám předpovědět. Pro mou generaci a snad i pro tu, které je dnes víc než čtyřicet, zůstane film důležitý, i když i já jej často vidám spíše na DVD než v kině. Možnost natočit vlastní film, rozšířená díky technickému pokroku, je vlastně naplněním snu Cesara Zavattiniho, legendárního italského scenáristy, podepsaného na řadě slavných italských poválečných filmů, který hlásal, že by měl každý občan mít příležitost natočit svůj vlastní film. Představoval si ovšem spíše masové natáčení občansky angažovaných děl, jako jsou De Sikovi Zloději kol.

Eva Zaoralová je filmová publicistka. Byla šéfredaktorkou odborného časopisu Film a doba, přednášela filmovou historii na FAMU. Zasedala v porotách mnoha filmových festivalů (například v Benátkách, Berlíně nebo Cannes). Od roku 1994 je ve vedení Mezinárodního filmového festivalu Karlovy Vary a je jeho uměleckou ředitelkou. zaoralova@kviff.com

Rusko-gruzínské vztahy rok po válce

1 Souhlasíte s postojem USA vyjádřeným v projevu viceprezidenta Joe Bidena při červencové návštěvě Tbilisi, že Gruzie nemá usilovat o obnovení své územní celistvosti vojenskou cestou? Existují jiná řešení, nebo má Tbilisi fakticky respektovat nynější status quo?

MR: Američané se chovají konzistentně: v rétorické (a finanční) rovině podporují Gruzii, ale zároveň nechtějí příliš provokovat Moskvu. Bidenovo vyjádření, že USA podpoří gruzínskou žádost o členství v NATO i přes odpor Ruska, a ujištění, že žádné zlepšení vztahů s Moskvou nebude na úkor Gruzie, je jen variací na známé české přísloví o „vlku a koze“, která zůstane celá, což se však nestane s gruzínským územím.

NS: Já se jednoznačně držím názoru, že by se gruzínské vedení v žádném případě nemělo pokoušet vojenskou cestou obnovit svou nadvládu nad Jižní Osetií a Abcházií. Zaprvé, pokusy o takové „obnovení suverenity“ tu už byly a vedly jen k obětem na životech a prohloubení propasti mezi Tbilisi na jedné straně a Cchinvali se Suchumí na straně druhé. Konflikty mezi Gruzinci a Abcházií mají několikasetletou historii, a není možné je vyřešit vojenskou cestou. A vojenská cesta „znovusjednocení“, kterou razí Tbilisi spoléhající na podporu spojenců, je nezodpovědným rozhodnutím. Myslím si, že Abcházie a Jižní Osetie jsou území, která jsou navždy od Gruzie odříznuta, a vrátit je zpět nelze ani cestou „jemné síly“, ani vojensky.

2 Domníváte se, že asertivní přístup gruzínského prezidenta Micheila Saakašviliho vůči Rusku je či není překážkou integrace jeho státu do NATO? Neměla by Aliance dát přednost před podporou členství Gruzie úsilí o odzbrojovací dohodu s Moskvou?

MR: Saakašvili je příliš malý hráč na to, aby byl sám schopen pohnout Aliancí, a to

v jakémkoli směru. Pokud NATO dospěje k závěru, že Gruzii chce ve svých řadách – je zcela lhostejné, zda jako spojence proti Rusku, kvůli podpoře demokracie, kvůli kontrole kavkazských produktovodů či z jakéhokoli jiného důvodu, tak si najde prostředky, jak usměrnit Saakašviliho rétoriku. Pokud k tomuto NATO nedospěje, pak je lhostejné, co Saakašvili říká.



Michael Romancov

Američané se chovají konzistentně: v rétorické (a finanční) rovině podporují Gruzii, ale zároveň nechtějí příliš provokovat Moskvu.

NS: Chování Micheila Saakašviliho, které provokuje další konflikty na Kavkaze, je velkou překážkou pro vstup Gruzie do NATO. Nemyslím si, že odpovědní evropští a američtí politici budou neustále hájit rozhodnutí člověka, který za ně sám nenese žádnou odpovědnost. Kavkaz je regionem, kde se střetává příliš mnoho zájmů a válku tam nepotřebuje nikdo – ani Moskva, ani Brusel. Členství Gruzie v NATO by vedlo k tomu, že Aliance dostane do svých řad nestabilní zemi, kterou zmitají vnitřní rozpory, neboť kromě problémů s Abcházií a Jižní Osetií nejsou ideální ani vztahy s etnickými Armény, kteří žijí v diaspoře ve Džavachetské oblasti, ani s etnickými Azery a Turky, u nichž vláda v Gruzii přísahala, že je vrátí na jejich historická území. A každý z těchto konfliktů



Natalia Sudliankovová

Nemyslím si, že odpovědní evropští a američtí politici budou neustále hájit rozhodnutí člověka, který za ně sám nenese žádnou odpovědnost.

může znenadání vzplanout a zasáhnout celou zemi. Z tohoto hlediska se jeví jako smysluplnější dosáhnout podpisu odzbrojovací dohody s Moskvou.

3 Pokládáte pozici EU obsaženou v srpnovém prohlášení švédského předsednictví, které vyzvalo „obě strany“ (Gruzii i Jižní Osetii) ke „zdržení se jakéhokoli prohlášení či akce, jež

by mohly vést ke zvýšenému napětí“, za dostatečně vyváženou?

MR: V žádném případě, a to snad nikoli proto, že by bylo něco špatného na snaze zabránit hrozící eskalaci napětí, ale proto, že jakákoli komunikace Unie směrem k Jižní Osetii je zaprvé neúčinná – komunikace musí být vedena s Moskvou, a zadruhé potenciálně škodlivá, neboť se tím vytváří zdání, že Jižní Osetie má perspektivu stát se standardním aktérem mezinárodních vztahů. Obecně se dá konstatovat, že prohlášení nikterak nezahaluje absenci vůle i kapacit EU cokoli řešit. Na této skutečnosti je pozitivní, že se tak děje otevřeně a bez mediální kouřové clony, kterou vloni rozdmýchali Francouzi. Škoda jen, že se Sarkozymu neudělalo při běhu špatně už před rokem.

NS: Švédsko se snažilo ukázat svou objektivitu a nadstranickost. Ve vlastním prohlášení se to do určité míry povedlo. Důležité je to, že jejich výzva apeluje na obě strany barikády – jak na Tbilisi, tak i na Cchinvali.

Michael Romancov

je vedoucím Katedry mezinárodních vztahů a evropských studií na Metropolitní univerzitě o. p. s. v Praze a je členem redakční rady časopisu Mezinárodní politika. romancov@mup.cz

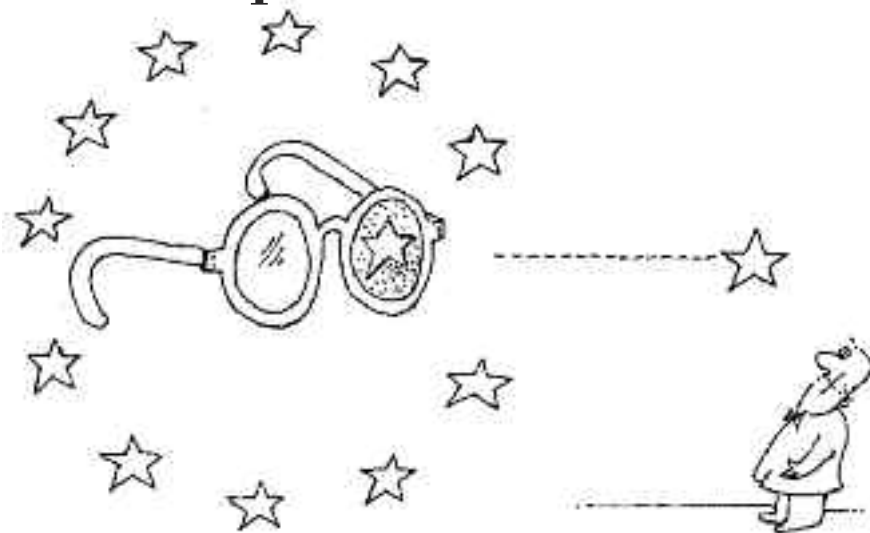
Natalia Sudliankovová

je šéfredaktorkou vydavatelství Pražský telegraf.

sudliankovan@globalaffairs.cz

Ano Lisabonu s podmínkou

Německý ústavní soud zároveň požaduje posílení vlivu parlamentu v otázce evropské integrace



Lukáš Novotný

Lisabonská smlouva není v rozporu s německou ústavou (Grundgesetz). Tímto rozhodnutím v poslední červnový den měl ústavní soud v Karlsruhe uvolnit cestu k její úplné ratifikaci v SRN. Ještě předtím je však podle rozhodnutí soudu nutné provést patřičné legislativní úpravy, které mají omezit vliv Bruselu na německé vnitřní záležitosti. Dokud nebudou přijaty, není možné ratifikaci dokončit. Velká koalice proto chce ještě před podzimními volbami do Spolkového sněmu (Bundestagu) přijmout „doplňující“ zákon.

Soud požaduje záruky

Německý ústavní soud dal Lisabonské smlouvě jen podmíněný souhlas. Zcela v souladu s německou ústavou bude pouze v případě, když se posílí práva německého Spolkového sněmu (Bundestagu) a Spolkové rady (Bundesratu), obou komor parlamentu. „Ústava říká ano Lisabonu, vyžaduje ovšem, aby byla na národní úrovni posílena parlamentní odpovědnost za evropskou integraci,“ vyložil situaci viceprezident ústavního soudu Andreas Voßkuhle. To si lze vyložit tak, že Spolkový sněm a Spolková rada mají mít při rozhodování nejen ve vnitřních záležitostech, ale zejména při schvalování důležitých celoevropských témat důležitější postavení než instituce Evropské unie a že mají být celkově vzato silněji než dosud začleněny do pro-

cesu rozhodování o těchto věcech. Než bude ratifikace v SRN ukončena, je třeba nejprve přijmout doprovodný zákon (tzv. „Begleitgesetz“), který zohlední připomínky soudu. Teprve poté může spolkový prezident Lisabonskou smlouvu podepsat, a tím dokončit její ratifikaci v SRN.

Pro závěrečnou formulaci se soudci v obou komorách ústavního soudu vyslovili jednomyslně (třebaže se v jejich interpretaci v tisku částečně lišili). Proces schvalování se tak po Polsku a České republice zbrzdil i v další zemi: německý parlament se totiž tomuto problému začne věnovat až v srpnu a i při zohlednění těch časově nejpříznivějších scénářů je s ohledem na legislativní procedury pravděpodobné, že smlouva v Německu tento rok ještě platit nebude.

Druhý senát německého ústavního soudu, který kompatibilitu Lisabonské smlouvy s německou ústavou také projednával, navíc požaduje zákonné záruky týkající se toho, aby změny Lisabonské smlouvy – včetně úprav, které souvisejí s její ratifikací – byly vždy podmíněny formálním souhlasem obou komor německého parlamentu, Bundestagu a Bundesratu. Podle jeho vyjádření je tento souhlas nutný a má být součástí schvalovacího procesu, a to i v těch případech, v nichž Evropská unie díky Lisabonské smlouvě do budoucna chce mít větší kompetence, jako například při přijímání trestních zákonů. Soudci zde poukázali na bod 2 článku 23 německé ústavy, podle něhož rozhoduje v záležitostech týkajících se Evropské unie Bundestag a prostřednictvím zástupců spolkových zemí také Bundesrat. Zopakovali, že je povinností spolkové vlády, aby pravidelně a důsledně informovala obě komory o případných posunech v integraci Německa v rámci Evropské unie.

Unie není stát

Druhý senát ústavního soudu v Karlsruhe se navíc ohradil i proti tomu, aby si v budoucnu Evropská unie přisvojovala sama – tedy bez souhlasu německého parlamentu – nové kompetence. Musí to naopak být německý parlament, který jí tyto kompetence může formálním souhlasem přidělit. „Vládce nad smlouvami mají být členské státy,“ řekl k tomu soudce ústavního soudu a zpravodaj v procesu soudního přezkumu Lisabonské smlouvy, Udo di Fabio. Soudci ústavního soudu dále požadují, aby při přesunech kompetencí z národní na supranacionální úroveň nebyla překračována či přímo narušována výsostná práva Spolkové republiky Německo. Podobné opatření si již odhlasovali také poslanci v Polsku ve formě takzvaného vázaného mandátu. Ten zajišťuje, že vláda nebude moci v budoucnu převádět na Ev-



Ústavní soudce Andreas Voßkuhle (na snímku uprostřed) právě oznamuje verdikt německého ústavního soudu ve věci Lisabonské smlouvy.

Kai Pfaffenbach, Globe Media/Reuters

ropskou unii další pravomoci bez souhlasu poslanců a senátorů. Stejně opatření má i Nizozemsko nebo Velká Británie.

Ústavní soud také odmítl vnímat Evropskou unii jako stát. Na tom podle něj nemění nic ani to, že EU získává Lisabonskou smlouvou právní subjektivitu. V článku 23 německé ústavy se k tomu doslova píše: „Za účelem koncipování spojené Evropy působí Spolková republika Německo v rámci Evropské unie, zavazuje se zde k demokratickým, státoprávním, sociálním a federativním zásadám a k principu subsidiarity [...] Za tímto účelem může stát pomocí zákona a se souhlasem Bundesratu přenést svá výsostná práva.“ Podle tohoto bodu umožňuje německá ústava přenesení kompetencí státu na úroveň institucí Evropské unie (případně i orgánů dalších mezinárodních organizací). Co ovšem ústava podle ústavních soudců neumožňuje, je přistoupit do takového evropského spolkového státu. Soudci odmítli Lisabonskou smlouvu interpretovat tak, že jejím přijetím má

nastat tichý a plíživý vstup Německa do evropského spolkového státu, a naopak plédují za to, aby se na Evropskou unii nadále pohlíželo jako na supranacionální organizaci, která zůstává – také na základě svých primárních právních smluv – uskutením suverénních států, a nikoli federativní jednotkou. Primární integrace Evropy tak má podle soudců zůstat v rukou národních ústavních orgánů, které mají jednat ve prospěch občanů svých států, a nikoli v nadnárodních institucích. Alespoň tak to ve výkladu Ústavního soudu platí pro Německo.

Integrace ne na úkor národních zájmů

Soudci ústavního soudu dále ve svém závěrečném prohlášení varují před tím, aby evropská integrace nenarušila demokratický systém vládnutí v Německu. Podle nich sice není nutné, aby si stát ponechal všechna výsostná státní práva, evropské sjednocování ovšem podle jejich stanoviska není možné realizovat tak, že v členských stá-

tech nezbude dostatečný prostor pro politické usměrňování hospodářského, politického, sociálního a kulturního vývoje. To má platit především o oblastech vnitřní politiky, které se týkají životních podmínek občanů, především nedotknutelnosti jejich majetku, osobní a sociální jistoty či takových politických rozhodnutí, při nichž vstupují do hry významnou měrou kulturní, historické či jazykové aspekty. Soudci se tedy postavili alespoň v tomto bodě na stranu těch politiků a intelektuálů, kteří mají obavy z demontáže národního státu, z jeho postupného rozkladu na úkor mezinárodních organizací. Na druhou stranu však jasně konstatovali, že jistá míra integrace, zejména taková, která proces rozpadu neposílí, je žádoucí a pro Německo nevyhnutelná.

Velká koalice CDU/CSU a SPD chce požadované úpravy přijmout formou doplňujících zákonů k Lisabonské smlouvě ještě před volbami do Bundestagu, které se v Německu konají na konci září. Spolková kancléřka k rozsudku ústavního sou-

du podotkla s uspokojením: „Nejdůležitější na té věci je to, že Lisabonská smlouva překonala další významnou překážku.“ Soudec Voßkuhle její slova potvrdil, když řekl, že rozhodnutím soudu padla de facto poslední překážka na cestě k ratifikaci. Ještě na srpen naplánovaly obě německé vládní strany první čtení o připravovaných legislativních úpravách. Závěrečné hlasování o novém doprovodném zákonu by se v dolní komoře mělo konat 8. září. Smlouva by tak mohla vstoupit v platnost v roce 2010.

Spor mezi CDU a CSU

V Německu patří k největším odpůrcům Lisabonské smlouvy poslanecká frakce *Levice / Die Linke*, ale i jednotliví poslanci Bundestagu, zpravidla konzervativního ražení, mezi nimi zejména Peter Gauweiler z bavorské CSU či část německé inteligence. Gauweiler, jistě inspirovaný svým velkým

vzorem Franzem Josefem Straußem, patří v Bundestagu ke zdatným rétorům a nešetřil zde kritikou smlouvy, která podle něj oklešťuje německou suverenitu na úkor nevolených bruselských byrokratů. Minulý rok v květnu, když Bundestag formálně s Lisabonem souhlasil, vytáhl v boji proti smlouvě velký trumf: obrátil se na ústavní soud v Karlsruhe. Gauweiler tehdy sdělil, že je to právě Lisabon-

ská smlouva, která má ústavnímu soudu ubírat pravomoci. Proto měl soud podle jeho slov sám rozhodnout o její existenci a „zabránit tak své vlastní vraždě“, tedy přesunu „významné části pravomocí“ na Evropský soudní dvůr. Na výsledek přezkoumání ústavního soudu, k němuž se obrátili i další poslanci a příslušníci akademické inteligence, čekal také německý prezident Horst Köhler. A čekat bude dále, tentokrát na zákonné úpravy spolkové vlády.

Verdikt ústavního soudu vyvolal v německém stranickém spektru hned několik turbulencí. Tou první je opětovné rozklížení

pozic sesterských CDU a CSU vůči evropské politice. Ukazuje se, že v bavorské CSU to není jen poslanec Gauweiler, který má se smlouvou problémy, nýbrž že podíl kritiků smlouvy je více. Vedlo to dokonce ke krátké roztržce mezi kancléřkou Merkelovou a předsedou CSU a spíše euroskeptikem Horstem Seehoferem. Někteří poslanci CSU již dali najevo, že mohou mít problém s tím, aby hlasovali pro „doplňující“ zákon ke smlouvě. Seehofer ovšem nakonec Merkelové víceméně deklaroval podporu připravovanému zákonu, tím se však jistě nepodaří skrýt protichůdné postoje obou stran vůči celé řadě evropských témat (kromě smlouvy například vůči platbám zemědělcům, neochotě CSU vůči přístupu nových členů atd.). Na Bavorsko orientovaná konzervativní CSU Lisabon obratně využívá jako předvolební téma, přičemž chce v bavorské veřejnosti evokovat dojem ad-

vokáta občanů před bruselskými byrokraty a bojovníka zejména v otázkách dotací zemědělcům. Svými euroskeptickými postoji se tak CSU dostává do střetu s postojem kancléřky Angely Merkelové a většiny CDU, pro něž představuje Lisabonská smlouva a s ní spojená další integrace Evropy důležité téma soudobé evropské politiky (v tom je CDU za jedno s koaličními partnery ze sociální demokracie). Ve vol-

bách do Bundestagu se tyto rozdíl pravděpodobně neprojeví, poněvadž voliči evropským tématům nepřikládají velký důraz, problematičtější to však může být při následném formulování evropské politiky CDU/CSU.

Ozvali se také postkomunisté z *Die Linke*. Ti vytrvale kritizují novou poslaneckou iniciativu, kterou iniciovala velká koalice CDU/CSU a SPD a jejímž cílem je zajistit takové legislativní prostředí, aby Lisabonská smlouva mohla být přijata. Gregor Gysi z *Die Linke* dokonce přímo požaduje přijmout změnu ústavy, kte-

rá by zakotvila jasné postavení Bundestagu při rozhodovacích procedurách týkajících se Evropské unie. Podle jeho slov by obě komory německého parlamentu měly na úkor evropských institucí získat co „nejvíce kompetencí“. Zcela opačný je naopak postoj Zelených, který nejlépe formuloval dřívější ministr zahraničí Joschka Fischer. Podle něj se v případě verdiktu ústavního soudu jedná o nešťastné rozhodnutí, které u řady Evropanů může vzbudit dojem, že Německo chce být jen národním státem, neochotným se integrovat. Fischer zašel v kritice ústavních soudců dokonce tak daleko, že by tito jistě nejraději ratifikaci smlouvy úplně zastavili, „to si ovšem nakonec přeci jen netroufli“.

Veřejné mínění spíše pro smlouvu

Pokud jde o německou veřejnost, máme k dispozici výzkumy zhruba rok staré. Podle toho dosud posledního realizovaného institutem Emnid a televizní stanici N24 se 54 procenta Němců kloní spíše k tomu, že by jejich stát měl Lisabonskou smlouvu ratifikovat. Podle jiného výzkumu agentury Forsa a stanice n-tv si přeje 60 procent Němců, aby proces ratifikace Lisabonské smlouvy pokračoval i přesto, že Irové, ale i Češi a Poláci smlouvu dosud neratifikovali. Každý čtvrtý Němec by pak spíše uvítal zastavení procesu ratifikace. Mezi nejčastější kritiky ratifikace patří příznivci postkomunistů z *Die Linke* (39 procent), nejméně pak kritika zaznívá od voličů CDU/CSU (18 procent). Pokud jsou Němci dotazováni na celkový vývoj Evropské unie, pak u nich ovšem převládá kritika: 70 procent z nich si přeje, aby politická rozhodnutí byla přijímána parlamenty v národních státech, a nikoli v evropských institucích. Jen 24 procent z nich souhlasí s přesunem kompetencí z Berlína do Bruselu či Štrasburku.

Lukáš Novotný

působí na Institutu mezinárodních studií FSV UK v Praze a na Katedře politologie a filozofie UJEP v Ústí nad Labem.

novotny.l@centrum.cz



Prezidentské volby v Mongolsku 2009

Konec dvanáctiletého období vlády postkomunistů v zemi

Pavel Maškarinec

Necelých jedenáct měsíců poté, co Mongolsko prožilo období výjimečného stavu, se v Mongolsku 24. května konaly prezidentské volby. Vítězem voleb, v nichž se střetli kandidáti Demokratické strany (AN) a Mongolské lidové revoluční strany (MACHN), zasedajících společně ve velké koalici, se stal zástupce demokratů Cachjagin Elbegdordž, který porazil úřadujícího prezidenta Nambaryna Enchbajara, a po dlouhých dvanácti letech tak postkomunisté ztratili prezidentský post.

Výsledek parlamentních voleb z 29. června 2008, v nichž i přes vysoká očekávání nedokázala Demokratická strana zvítězit, vyvolal v řadách demokratů šok a jejich rozhořčení posílilo vyjádření premiéra a předsedy Mongolské lidové revoluční strany Sandžina Bajara, který i přes pokračující sčítání hlasů prohlásil, že postkomunisté zřejmě disponují nadpoloviční většinou mandátů. V reakci na Bajarovu prohlášení odmítl 1. července předseda AN Cachjagin Elbegdordž uznat volební výsledky a po jeho vystoupení propukly v centru hlavního města Ulánbátaru demonstrace, jež přerostly v rabování a srážky s policií. Rozsah protestů narostl do té míry, že donutil prezidenta Enchbajara vyhlásit v hlavním městě výjimečný stav. I přes rychlé uklidnění situace a brzké odvolání výjimečného stavu byla atmosféra v Mongolsku po volbách napjatá a ústavní krize byla zažehnána až 28. srpna, kdy po více než měsíci složitých jednání mezi MACHN a AN demokraté ukončili

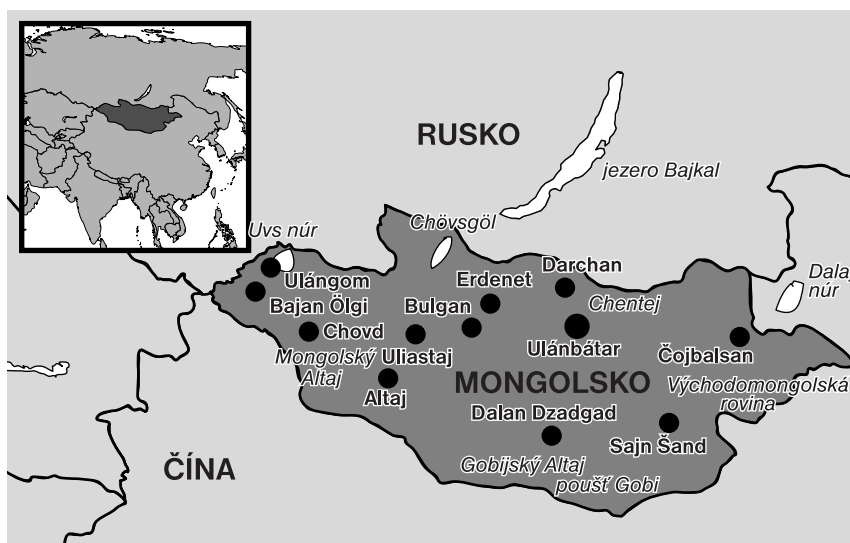
bojkot parlamentu, znemožňující zahájení jeho ustavující schůze. Vstup na půdu parlamentu poslanci Demokratické strany podmínili vyřešením sporu týkajícího se možných podvodů se sčítáním hlasů v několika volebních obvodech.

V reakci na uzavření dohody mezi MACHN a AN rezignoval předseda demokratů Elbegdordž. Novým předsedou AN byl 30. srpna zvolen

Norovyn Altanchujag, patřící mezi příznivce dohody s postkomunisty, a na nočním jednání 1. září uzavřeli lídři obou stran dohodu o vytvoření velké koalice. Dne 11. září byl předseda MACHN Bajar zvolen novým premiérem a jediným z 66 přítomných, kdo se postavil proti, byl bývalý předseda demokratů Elbegdordž. V nové mongolské vládě zasedlo 14 ministrů a na základě koaliční dohody si Mongolská lidová revoluční strana podřezala většinu osmi ministerských postů. Po čtyřech letech tak byli mongolští občané znovu svědky vzniku vlády velké koalice. Zatímco v roce 2004 se ovšem jednalo o důsledek patového výsledku voleb, vytvoření velké koalice v roce 2008 lze interpretovat jako snahu MACHN o uklidnění napjaté povolební situace a udržení vnitřní stability země.

Předvolební kampaň

Zatímco do prezidentských voleb 2005 vstoupili kandidáti čtyř politických stran (právo nominovat kandidáta mají v Mongolsku pouze strany zastoupené v parlamentu), volební soutěž v roce 2009 se omezila na zástupce dvou nejsilnějších mongolských stran. I přesto, že se na konci roku 2008 v mongolském tisku objevily zprávy o záměru premiéra Bajara vstoupit do hry o prezidentský úřad, odmítl předseda MACHN podobné spekulace a otevřel cestu opětovné nominaci úřadujícího prezidenta Enchbajara. Uvnitř druhé ze stran vládní koalice nepanovala jednoznačná shoda na osobě kandidáta. V roz-





Nový mongolský prezident Cakhjagin Elbegdorž složil slavnostní přísahu v tradičním oděvu.

Zeev Rozenberg, Globe Media/Reuters

hodující bitvě o nominaci se na kongresu Demokratické strany střetli poslanec Erdenin Bat-Úl a bývalý dvojnásobný premiér a předseda strany Elbegdorž (původní seznam kandidátů přitom obsahoval šest jmen) a hlasy dvou třetin delegátů byl kandidátem zvolen Elbegdorž. Mnohem významnější mezník prezidentských voleb ovšem představovalo rozhodnutí zbývajících parlamentních stran – *Strany občanské vůle (IDN)* a *Mongolské strany zelených (MNN)* – nepostavit vlastní kandidáty a podpořit kandidáta demokratů. Zástupci IDN a MNN uvedli jako hlavní důvod podpory Elbegdorže snahu netříštit síly v souboji s kandidátem postkomunistů, přičemž předseda zelených Dangásürengín Enchbat kritizoval demokraty za to, že v přesvědčení o snadném vítězství odmítli před parlamentními volbami 2008 tři nabídky k podobné alianci.

Oba kandidáti se do souboje o prezidentský post pustili s velkou vervou. Od počátku kampaně objížděli celou zemi a snažili se mongolské voliče přesvědčit, že právě každý z nich je tím pravým pro prezidentský úřad. Jedním z hlavních bodů obou kampaní se stalo využití mongolského nerostného bohatství a jeho přínos pro život běžných občanů, z nichž přibližně třetina nadále žije pod hranicí chudoby, sužována vysokou inflací, která v roce 2008 dosáhla 22,1 procenta a jen za první čtyři měsíce roku 2009 vzrost-

la o dalších 5,5 procenta. Úřadující prezident Enchbajar označil za svůj cíl sjednocení národa, potřebu posilovat spolupráci mezi politickými stranami a jako jedno z témat představil požadavek na zrušení poplatků za vyšší vzdělávání. Ve své kampani se Enchbajar snažil zdůraznit i úspěchy dosažené během svého mandátu, například získání přímých zahraničních investic v důsledku jeho zahraničních cest, a bohatě využíval rovněž možnosti svého úřadu. Na mimořádném zasedání parlamentu 3. března, kde poslanci schválili akční plán vlády k řešení ekonomické krize, Enchbajar tvrdě kritizoval vládní návrh rozpočtových škrtů a 25. března vetoval zákon, dávající vládě možnost snížit během krize mzdy státních zaměstnanců, sociální dávky a důchody, jako krok vedoucí k poklesu spotřeby domácností, daňových příjmů a sociální nestabilitě. Prezidentovo veto podpořil poslanecký klub Mongolské lidové revoluční strany a Enchbajarovo vítězství stvrdilo hlasování parlamentu, v němž se 10. dubna 34 z 55 přítomných poslanců vyslovilo pro přijetí veta. Aktivitu se Enchbajar snažil demonstrovat i využíváním možnosti zákonodárné iniciativy, během svého mandátu předložil 23 návrhů zákonů, z nichž čtyři byly parlamentu adresovány na počátku dubna. Tento krok se setkal s tvrdou kritikou demokratů. Jejich poslanecký klub odmítl, aby se parlament zabýval prezidentovými ná-

vrhy v průběhu volební kampaně, a podobně demokraté odsoudili přijetí veta. Naproti tomu Elbegdorž vyhlásil pod hlesem „Změna“ plán na vyřešení největších problémů země, mezi něž zařadil korupci, oligarchizaci, nerovnost, chudobu, nezaměstnanost a potřebu reformy justičního systému a za jedinou možnost nápravy označil výměnu na nejvyšším postu v zemi.

Předvolební kampani se nevyhnulo ani očerňování kandidátů. Demokratická strana kritizovala snahu využívat nevelké postavy Elbegdorže a fakt, že nevypadá impozantně v *dělu* – tradičním mongolském oděvu, pomocí fotografií srovnávajících fyzickou konstituci obou kandidátů; obvinění, že přijal na volební kampaň 500 tisíc USD z Jižní Koreje nebo falešné tvrzení o Elbegdoržových čínských předcích, hrající na tradičně protičínské postoje mongolské populace. Naproti tomu prezidentská kancelář důrazně odmítla informace listu *Demokracie*, že Enchbajarova manželka vlastní ve Švýcarsku účet s 1,3 miliardy USD a sám prezident se sešel se zástupci banky při své poslední cestě do Číny.

Výsledky voleb

Ve volební den – 24. května – se k volebním

urnám se dostavilo 1 098 875 voličů, volební účast dosáhla 73,59 procenta a její úroveň poklesla na nejnižší úroveň v historii. Výsledek voleb potvrdil mírný nárůst Elbegdordže z posledního předvolebního průzkumu, podle agentury Sant Maral disponoval kandidát demokratů podporou 37,0 procenta voličů a udržoval si nárůst 0,8 procenta před Enchbajarem. Podle výsledků volební komise obdržel Elbegdordž 51,21 procenta hlasů, Enchbajar 47,41 procenta a volby doložily tradičně silnější postavení postkomunistů ve venkovských oblastech a převahu demokratů v Ulánbátaru. Enchbajar v součtu těsně zvítězil v regionech, kde získal 50,25 procenta a předstihl Elbegdordže s 48,24 procenty. Naproti tomu v hlavním městě dosáhl relativně jednoznačného vítězství kandidát demokratů, kterého podpořilo 55,59 procenta voličů ve srovnání s 43,21 procenty pro Enchbajara. Detailnější pohled na výsledky voleb ukazuje, že místem, kde se rozhodlo o novém prezidentovi, byl Ulánbátar. Zatímco v roce 2005 získal Enchbajar nadpoloviční většinu hlasů ve všech devíti ulánbátarských obvodech, 15 z 21 venkovských obvodů a celkově odešel poražen z pouze jediného obvodu, v roce 2009 porazil svého soupeře ve 13 z 21 venkovských obvodů, ale ztratil 7 z 9 obvodů hlavního města. V součtu tak Enchbajar v regionech zvítězil nad Elbegdordžem o 13 156 hlasů, ale v Ulánbátaru podlehl o 54 926 hlasů. Jedním z faktorů nahrávajících Elbegdordžovi byla i vyšší účast v hlavním městě (77,52 procenta oproti 71,15 procentům v regionech), přičemž Enchbajarovo vítězství ve dvou ulánbátarských obvodech znehodnotilo i to, že se jednalo o jedny z vůbec nejmenších obvodů z celé země.

Podle mongolského analytika Luvsandendeva Sumatiho, zabývajícího se průzkumem volebních preferencí, nahrával před volbami Elbegdordžovi všeobecně rozšířený pocit frustrace z šířící se chudoby a korupce. Právě ten mohl být důvodem, proč Elbegdordže podpořili i voliči v obvodech tradičně považovaných za bašty MACHN, včetně pastevců tvořících většinu populace ve venkovských regionech. Mnoho hlasů pro Elbegdordže tak lze označit za protestní proti Enchbajaro-

vi, resp. Mongolské lidové revoluční straně vládnoucí nepřetržitě od roku 2000, což se nejvíce projevilo na předměstích Ulánbátaru, kde se mnoho obyvatel musí vyrovnávat s životem bez přístupu k pitné vodě a kanalizaci. Migrační boom přivádějící do Ulánbátaru velké množství obyvatel z venkovských regionů totiž proměnil politické postoje obyvatel hlavního města. Lidé, kteří neopustili venkov, podle Sumatiho v současnosti považují své životní podmínky a vyhlídky za lepší, než ti co žijí ve městech, což je opak toho, jak je hodnotili v minulosti. Právě hlasy těchto voličů tak zřejmě rozhodly, že Enchbajar ztratil hlavní město, a tím i prezidentské volby.

Důležitým faktorem, stojícím za odklonem části voličů od Enchbajara, zřejmě byla i negativní kampaň. Podle mediálního monitoringu několika nevládních organizací dosáhla celková míra negativních informací o obou kandidátech podobné úrovně: 54,9 procenta u Elbegdordže a 51,5 procenta u Enchbajara. Naproti tomu ve vysílání televizních zpráv, jako nejdůležitějšího zdroje informací pro většinu Mongolů, byl poměr výrazně odlišný. V případě Enchbajara převážily pozitivní zprávy (70,7 procenta), zatímco u Elbegdordže negativní (80,5 procenta), nicméně rozhodující se v tomto ohledu jeví odlišná míra důvěry voličů v negativní informace, protože v případě kandidáta demokratů důvěřovalo negativním informacím pouze přibližně 27 procent občanů, ale u úřadujícího prezidenta 43 procenta voličů.

Rozdělení země přetrvává

Výsledek prezidentských voleb potvrdil, že vítězství demokratů v souboji s postkomunisty vyžaduje bezpodmínečnou spolupráci všech zbývajících subjektů. Elbegdordž zvítězil v součtu pouze o 41 770 z celkově 1 098 875 odevzdaných hlasů

a případná kandidatura zástupců menších parlamentních stran by i za situace minimálních zisků těchto kandidátů zřejmě výrazně ztížila úspěch demokratického kandidáta. Jen těsné vítězství Elbegdordže a fakt, že Enchbajara podpořila téměř polovina elektorátu, navíc svědčí o tom, že Elbegdordžův program „Změny“ nebyl zdaleka přijat většinou společnosti. Výsledek voleb tak dokládá rozdělení mongolské společnosti na dva přibližně stejně početné tábory.

Své zvolení Elbegdordž označil za vítězství mongolského lidu, demokracie a spravedlnosti a zdůraznil potřebu dalšího rozvíjení přátelských vztahů se zahraničím. Důležitější ovšem budou Elbegdordžovy praktické kroky, protože na rozdíl od stávajícího prezidenta a Mongolské lidové revoluční strany obecně lze v jeho

Své zvolení Elbegdordž označil za vítězství mongolského lidu, demokracie a spravedlnosti a zdůraznil potřebu dalšího rozvíjení přátelských vztahů se zahraničím.

případě očekávat, že v zahraniční politice upřednostní posilování vztahů s USA v rámci strategie „třetího souseda“, snažící se vyvážit vzrůstající vliv Ruska a Číny. Velice důležitá bude i role, již se Elbegdordž rozhodne hrát na domácí půdě. Skutečnost, že Elbegdordž v poslední předvolební debatě s Enchbajarem prohlásil, že bude podporovat vládu

velké koalice tak dlouho, dokud bude vláda naplňovat sliby dané při vstupu do funkce, nabízí různé interpretace. Mongolský prezident sice disponuje především reprezentativními funkcemi, nicméně možnost veta a zákonodárné iniciativy nabízí hlavě státu jistý potenciál k aktivnímu ovlivňování politiky vlády. V případě, že by se Cachjagin Elbegdordž rozhodl výrazněji zapojit do každodenního politického procesu, bez čehož může pouze obtížně naplnit sliby dané voličům v předvolební kampani, mohli by postkomunisté vážně uvažovat o ukončení koaliční spolupráce s demokraty a vytvoření vlastní většinové vlády.

Na druhé straně mongolská ústava stanoví pro přehlasování prezidentského ve-

ta dvoutřetinovou většinu přítomných poslanců – k čemuž Mongolské lidové revoluční straně disponující 45 mandáty schází v 76členném parlamentu 6 mandátů – z čehož lze usuzovat, že její snahou zřejmě bude spíše udržet stávající kabinet a vypovězení koaliční dohody si ponechat v záloze do doby, kdy by Elbegdordžova aktivita dosáhla pro MACHN neúnosné míry.

Zkušenost z počátku roku 2006, kdy Mongolská lidová revoluční strana využila první příležitosti k ukončení velké koalice s Demokratickou stranou poté, co získala kontrolu nad parlamentem a spolu s odpadlíky z AN vytvořila nový kabinet, ukazuje, že pokud by postkomunisté dokázali na svou stranu získat několik přeběhlíků, nelze vyloučit ani tento scénář. Výsledek mongolských prezidentských voleb, který po dvanácti letech sebral nejvyšší post v zemi postkomunistům, tedy nabízí mnoho proměnných a pouze budoucnost ukáže, jakým směrem se politika v zemi sevřené mezi Ruskem a Čínou bude v budoucnu ubírat.

Pavel

Maškarinec je studentem doktorského studijního programu Politologie na FSS MU v Brně a členem Asijského programu Asociace pro mezinárodní otázky (AMO).
maskarinec@centrum.cz

Kvazistáty v současné mezinárodní politice

Linda Piknerová



Slovník mezinárodních vztahů byl v uplynulých dvou desetiletích obohacen o množství termínů odkazujících ve své podstatě na určitou deviantní podobu státnosti. Pojmy jako *failed state*, *collapsed state* či *quasi-state* našly své místo v mnoha projevech světových státníků, kteří si jejich užití oblíbili zejména v souvislosti s novými politicko-bezpečnostními otázkami objevenými se po ukončení bipolární konfrontace.

Velmi vágní terminologické vymezení obsahové náplně uvedených pojmů však naznačuje, že spíše než o opravdovou snahu vytvořit na přelomu tisíciletí nový koherentní přístup ke studiu státnosti (a jejím derivátům), převažují tendence k širokému, avšak zcela nekonceptnímu používání těchto pojmů pro zcela rozdílné fenomény. Podívejme se blíže na užití termínu kvazistát (quasi-state) v současné mezinárodní politice a představme praktické příklady spadající do této kategorie.

Vnitřní versus vnější pojetí suverenity

Začneme vymezení kvazistátních jednotek jasným odlišením mezi vnitřní a vnější formou suverenity, jejíž nabytí je z hlediska mezinárodního práva a vzniku státu coby subjektu mezinárodního práva klíčové. Obecná představa, že stát musí disponovat vnitřním a *současně* vnějším dílem suverenity, byla podle Roberta H. Jacksona porušena v souvislosti s procesem dekolonizace na přelomu 50. a 60. let minulého století. Zásada sebeurčení (*self-determination*) se stala nezpochybnitelnou hodnotou, na niž se prakticky každé území s koloniální tradicí mohlo při svém boji za nezávislost odvolat a jejíž zpochybnění bylo takřka nemyslitelné. V důsledku této „velkorys-

ti“ ze strany již existujících států spatřilo světlo světa mnoho „bizarních“ politických útvarů, jejichž uznání pramenilo pouze z odkazu na koloniální minulost. Během krátké doby se však z *práva* na sebeurčení stala *výsada* určená pouze těm, kteří se v důsledku jejího uplatnění své nezávislosti již dočkali. Z revoluční změny se stalo konzervativní pravidlo, jehož dodržování představovalo (a stále představuje) základ politiky zejména afrických států. Pro tento typ státních útvarů vyznačujících se pouze tzv. negativní suverenitou (*negative sovereignty*) zavedl Jackson termín kvazistát. Přes mimořádně přesvědčivou argumentaci zdůvodňující užití tohoto pojmu právě ve spojitosti se státy, jejichž signifikantním znakem je neschopnost uspokojovat potřeby vlastního obyvatelstva (a naplňovat tak vnitřní znak státní svrchovanosti), je třeba podotknout, že takto definované pojetí kvazistátnosti je menšinové, a to zejména v důsledku bohaté terminologie vážící se právě na oslabení vnitřního aspektu státnosti. V nejširším slova smyslu tak můžeme Jacksonův koncept kvazistátnosti ztotožnit s pojmy, jako je *failing*, *failed* či *collapsed state* (obecně *weak state* – slabý stát), jejichž konkrétní použití by mělo záviset na míře vnitřního rozpadu státních struktur a k ní se vážící (ne)schopnosti distribuovat veřejné

statky (zejména pak bezpečnost). Termín kvazistát tak v perspektivě tohoto rozlišení vyhradíme těm entitám, které sice naplňují řadu z formálních kritérií (trvalé obyvatelstvo, území, centralizovaná moc), přesto však nejsou mezinárodním společenstvím (které pro tyto potřeby ztotožníme s právem na plné členství v Organizaci spojených národů) uznány za plnohodnotné státy.

Kvazistáty z perspektivy absence vnějšího uznání

V návaznosti na argumentaci, již uplatňuje P. Kolstø, vyhradíme termín kvazistát těm entitám, kterým k plné státnosti chybí *pouze* vnější uznání (a to ve smyslu konstitutivní, nikoli deklaratorní teorie mezinárodního práva, jež hovoří o vzniku státu ve chvíli, kdy entita fakticky splňuje tři kritéria – obyvatelstvo, území, svrchovaná moc). Přestože nám v této skupině zůstane podstatně menší počet politických útvarů, než by tomu bylo v případě Jacksonovy klasifikace, je třeba zavést další zpřesňující kritéria, na jejichž základě získá námi definovaná skupina na homogenitě. Ačkoliv existuje více deviantních forem státnosti bez vnějšího uznání, stanovil Kolstø tři základní podmínky, jejichž naplnění je nezbytnou podmínkou pro získání statutu kvazistát. Těmito kritérii jsou: proklamované teritorium (nebo alespoň jeho většina) musí být efektivně ovládáno centralizovanou mocí, která požaduje mezinárodní uznání, a konečně tyto její snahy nesmějí být krátkodobým excesem.

Zdroje

- JACKSON, H. R.: (1999) *Quasi-states: Sovereignty, International Relations and the Third World*, Cambridge, Velká Británie.
- KOLSTØ, P.: (2006) *The Sustainability and Future of Unrecognized Quasi-States*. *Journal of Peace Research*, 43, 6, 723–740.
- SPRINGEROVÁ, P.: (2005) *Západní Sahara – příběh neukončené dekolonizace*. In: *Politologická revue*, 10, 1, 40–61.
- International Crisis Group. *Somaliland: Time for African Union Leadership*. Africa Report No 110, 2006.

Kolstø stanovuje spodní hranici dvou let jako minimum, po které musí kvazistát trvale existovat a usilovat o získání nezávislosti.

Výše uvedené podmínky pak kvazistáty vymezují jako relativně homogenní skupinu entit, jejichž primárním cílem je získat nezávislost. Mezi „ukázkové“ kvazistáty můžeme zařadit Podněsterskou republiku (usilující o odtržení od Moldavska), Somaliland (na úkor Somálska), Severokyperskou tureckou republiku (ležící v severní části ostrova Kypř a uznávanou pouze Tureckem). Kolstø rovněž do této množiny řadí Náhorní Karabach, Abcházii a Jižní Osetii (nacházející se v oblasti tzv. Jižního Kavkazu), jejichž role na mezinárodní scéně je však výrazně determinována buď vztahem k Ruské federaci (Abcházie, Jižní Osetie), či je jako v případě Náhorního Karabachu významně ovlivněna bezprostřední přítomností tzv. patronského státu (Arménie). Z historického pohledu bychom do této skupiny mohli zařadit Eritreu (nezávislost na Etiopii v roce 1993) a vzbouřenecké provincie Katangu (Kongo) a Biafru (Nigérie), kterým bylo právo na sebeurčení upřeno mimo jiné ze strachu z „balkanizace“ mladých afrických států. Absenci některé z výše uvedených vlastností trpí Západní Sahara, Čečensko či Kurdistan,

jejichž možné uznání a vstup do OSN je spíše zbožným přáním nežli reálnou možností. Zejména status Západní Sahary, podle mnohých posledního nedekolonizovaného afrického území (s touto charakteristikou by ale vláda Somalilandu hluboce neshodila), je ukázkovým příkladem neschopnosti Africké unie (AU) a následně Organizace spojených národů nalézt stabilní řešení pro západní Maghreb. Vzhledem k přetrvávající neschopnosti Africké unie a OSN zaujmout jasné stanovisko k otázce Somalilandu a vyřešit tak neklidnou situaci Afrického rohu, je s podivem, že AU nemá prob-

lém s uznáním tzv. Jižního Súdánu, jež by se měl plně nezávislosti dočkat v roce 2011. Toto území je tak faktickým kvazistátem s regionální podporou, což je vzhledem k požadavkům OSN ideálním stavem pro jeho bezproblémové začlenění do rodiny „plnohodnotných“ států.

Možnosti zániku kvazistátů

Přestože kvazistáty disponují faktickými znaky státnosti, je jejich existence pouze provizoriem směřujícím ke konkrétnímu řešení. Podle Kolstøho může nabytí řešení v zásadě čtyř podob: plné reinkorporace kvazistátu do domovského státu (Katanga, Biafra), federalizace kvazistátu a začlenění kvazistátní jednotky na bázi autonomie (případ Republiky Srbské a její opětovné připojení k bosensko-hercegovinskému státu), připojení entity k patronovi (zastánci tohoto modelu argumentují funkčností

Obecná představa, že stát musí disponovat vnitřním a současně vnějším dílem suverenity, byla podle Roberta H. Jacksona porušena v souvislosti s procesem dekolonizace na přelomu 50. a 60. let minulého století.

vztahu mezi Ruskou federací a Kaliningradskou exklávou, jejichž spojení funguje bez ohledu na teritoriální oddělenost) a konečně získání plné nezávislosti (k čemuž došlo v případě Eritrey a zřejmě dojde v souvislosti s Jižním Súdánem). Dlužno dodat, že přestože mezinárodní společenství veřejně deklaruje obecné předpoklady, jejichž naplněním se kvazistát dočká touženě očekávané nezávislosti, je

její reálné nabytí podmíněno nekonfliktností tohoto požadavku a schopností kvazistátu „rámovat“ své požadavky do širšího kontextu. Vytváření dobré image a spolupráce v mezinárodních otázkách jsou tak vhodnými nástroji k získání tolik požadovaného respektu ze strany mezinárodního společenství.

Linda Piknerová studuje na Katedře politologie a mezinárodních vztahů Filozofické fakulty Západočeské univerzity v Plzni. lpiknero@kap.zcu.cz



Thukydides

Někde za sklem se teď v létě potí otroci a za peníze píší hesla. Doufají, že se je politici naučí opakovat. V podzimních volbách tu bude kandidovat muž Paroubek, který se rozjel silou dobrého vozataje. Dávno už ale drkotá po opuštěných polích mimo stadion. Stojí ale vzpřímeně a těší ho, že vpředu má upevněnou kameru. V televizi taková jízda nikam vypadá heroicky. Vozataj nehne brvou a třímá otěže. Rozježděné okurky se do záběru nevejdou, přikryjí je chumáče zvířeneho prachu. My, Řekové, jsme lži televize zůstali ušetřeni. Svým milým českým barbarům bych k vysílání doporučil jen filmy se Spartány, jako je Rambo. Jen Spartané jsou dost jednodušší, aby na obrazovce vypadali báječně. Demokracie se přenášet nedá. Leda její příslib. Třeba když lidé pláčí a zpívají na náměstích. Příslib a obecný pláč se týká všech vážených te-

levizních diváků. Sokrates by mohl vystoupit po půlnoci, s přičeskem. Alespoň v televizi, jak ji znají Češi, jak jim ji zachová Janeček a jak by jim ji ještě zhoršila Bobozna. Proti muži Paroubkovi kandiduje muž Topolánek, který nikdy neexistoval, přesto se již dokázal dvakrát svléci. Jednou ve vile pasáka slaměných gladiátorů Berlusconiho, jednou na plakátě v Chorvatsku. Češi, Topolánek se svléká pro vás. Můžete si na něj navěsit sny i hadry. Každý navěsí, co si pro něj schoval nebo na něj chce odložit. Topol má a dělá figuru.

Kvůli hlouposti volební kampaně určitě ujedou nervy nějakému filosofovi, který už dlouho neměl pozorného a jemného žáka. Zas označí volby za nevhodné návštěvy. Přesto kandidují dvě velké strany, kterých by si i Řek všiml. Proto musíte jít k volbám a pokud chcete vyjádřit protest, protože jinou než protestní kulturu jste si neosvojili, kroužkujte posledního v pořadí. Facebook se v tomto může osvědčit lépe, než když svolává na demonstrace, a v zahraničí si vás všimnou. V rubrice Zajímavosti.

Zbyněk Petráček

Německý vzkaz Česku

Glosa

Když Spolkový ústavní soud rozhodoval o Lisabonské smlouvě, mělo to vyjasnit i zdejší atmosféru. Projede-li Lisabon v Německu, musí projít i u nás, zněl předpoklad. Jenže když soudci v Karlsruhe sice Lisabon nezamítli, ale přesto jeho ratifikaci pozdrželi, je to jinak. Jejich důvody byly pohříchu německé, čeká se jen na přijetí zákona, který odpovídá zdejšímu – již přijatému – vázanému mandátu, ale dodaly inspiraci českým odpůrcům Lisabonu.

Abychom si udělali jasněji, můžeme se na celou věc podívat z opačného konce. Co potřebuje politik toužící platnost Lisabonu zhatit?

To je jednoduché. Na německé odmítnutí už spoléhat nemůže. Na irské už také ne – tamní reparát referenda zřejmě nechá Lisabon projít. Pak smlouvu podepíše i polský prezident. Co tedy zbývá? Zbývá čekat na britské volby. Vyhráli-li konzervativci a nebude-li do té doby Lisabon schválen, premiér Cameron ho podle svého slibu předloží referendu. A že to by byl definitivní konec Lisabonu, na to vezte jed.

Už tušíte, proč německý ústavní verdikt inspiruje české odpůrce Lisabonu? Proč senátoři ODS nachystali ústavní stížnost? Nemohou napadnout ty pasáže smlouvy, které již Ústav-

ní soud v Brně uznal za ladící s českou ústavou, ale mohou napadat pasáže ostatní. Na to, že u nás Lisabonská smlouva neprojde, by asi nevsadili ani korunu. Ale v tom, že ústavní stížnost inspirovaná verdiktem z Karlsruhe může českou anabázi Lisabonu protáhnout přes termín britských voleb, spatřuji svou poslední naději.

Zbyněk Petráček je komentátorem Lidových novin.

zbynek.petracek@lidovky.cz

Mezinárodní vztahy dle Koňské opery

Kojote Kide, říkal Doug Badman soft power nebo hard power?

Pancho Kide, nic jsem neslyšel... A vůbec, co to je, to soft power nebo hard power?

Kojote Kide: No... asi... nejdřív že to máme zkusit po dobrým, a když ne, tak to holt bude po zlým!

Limonádový Joe aneb Koňská opera (1964). Režie: Oldřich Lipský. Námět: Jiří Brdečka. Waldemar Matuška – Kojot Kid. Karel Effa – Pancho Kid.

Homo politicus repetens

