

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

**Obraz politického a vojenského vývoje na Blízkém východě
v animovaném filmu po roce 2000**

Bakalářská práce

Autor: Zuzana Černá

Vedoucí práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

OLOMOUC 2012

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně na základě uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne 25. dubna
2012.....

Zuzana Černá

Děkuji vedoucímu své bakalářské práce Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph.D. za odbornou pomoc,
podnětné připomínky a trpělivost při jejím vedení.

Obsah

1 ÚVOD	6
1.1 VYMEZENÍ TÉMATU	6
1.2 POUŽITÁ LITERATURA A JEJÍ KRITICKÉ VYHODNOCENÍ	7
2 NON-FIKČNÍ ANIMACE	10
2.1 VYMEZENÍ TERMÍNU NON-FIKČNÍ ANIMACE	10
2.2 ANIMACE VE FILMU VALČÍK S BAŠÍREM A JEHO SPOJITOST S NON-FIKČNÍ ANIMACÍ	13
3 HISTORICKÝ POLITICKÝ A SPOLEČENSKÝ KONTEXT FILMU PERSEPOLIS	15
3.1 VÝVOJ BLÍZKOVÝCHODNÍHO REGIONU V 2. POL. 20. STOLETÍ	16
3.3 ISLÁMSKÁ REVOLUCE V ÍRÁNU	18
3.4 PROMĚNY ÍRÁNSKÉ SPOLEČNOSTI PO REVOLUCI	18
3.5 PROMĚNY VE ŠKOLSTVÍ.....	19
3.6 ZMĚNY, KTERÉ ZASÁHLY SPOLEČENSKÝ ŽIVOT.....	19
3.7 ZÁSAHY STÁTU DO OBLASTI MEZILIDSKÝCH VZTAHŮ A SEXUALIT	19
3.8 PROMĚNY POSTAVENÍ ŽENY.....	20
3.9 VÁLKA MEZI ÍRÁNEM A ÍRÁKEM (1980-1988).....	20
4.HISTORICKÝ , POLITICKÝ A VOJENSKÝ KONTEXT FILMU VALČÍK S BAŠÍREM	21
4.1 PŘEHLED DĚJINNÝCH UDÁLOSTÍ.....	24
4.2 MASAKR V SABŘE A ŠATÝLE JEHO PŘÍČINNY A DŮSLEDKY.....	25
5. VYJÍMEČNÉ POSTAVENÍ FILMŮ VALČÍK S BAŠÍREM A PERSEPOLIS V KONTEXTU KONEMATOGRAFIE ZABÝVAJÍCÍ SE VÝVOJEM NA BLÍZKÉM VÝCHODĚ	25
6. ANALÝZA A KOMPARACE FILMU PPERSEPOLIS	
6.1 SUBJEKTIVITA A SCHOPNOST OBJEKTIVNÍHO ZACHYCENÍ REALITY VE FILMU PERSEPOLIS: FIKCE,REALITA,PRAVDA.....	26
6.2 KOMPARACE HISTORICKÝCH UDÁLOSTÍ ZACHYCENÝCH VE FILMU PERSEPOLIS S REALITOU	30
6.3 PROMĚNA SPOLEČNOSTI A POSTAVENÍ ŽENY V ÍRÁNU A JEHO ZOBRAZENÍ VE FILMU PERSEPOLIS	34
7 ANALÝZA A KOMPARACE FILMU VALČÍK S BAŠÍREM	39
7.1 POSTTRAUMATICKÁ STRESOVÁ PORUCHA, DISOCIATIVNÍ AMNEZIE A VYUŽITÍ TĚCHTO MOTIVŮ VE FILMU VALČÍK S BAŠÍREM	39
7.2 KOMPARACE HISTORICKÝCH UDÁLOSTÍ LIBANONSKÉ VÁLKY A JEJICH ZOBRAZENÍ VE FILMU VALČÍK S BAŠÍREM.....	41

7.3 SUBJEKTIVITA A OBJEKTIVITA VE FILMU VALČÍK S BAŠÍREM	43
8 DIVÁCKÁ PRECEPCE A OHLASY OFICIÁLNÍCH MÍST V ISLÁMSKÉM SVĚTĚ A IZRAELI.....	46.
9 KOMPARACE FILMOVÝCH PROSTŘEDKŮ , VYPRAVĚČSKÉHO STYLU, FORMY A CELKOVÉHO MYŠLENKOVÉHO KONTEXTU FILMU VALČÍK S BAŠÍREM A PERSEPOLIS
10. ZÁVĚR	51
11. PRAMENY LITERATURA.....	53
11.1 PRAMENY.....	53
11.2 LITERATURA.....	55
12 ABSTRAKT.....	57

1 Úvod

1.1 Vymezení tématu

Situace a vývoj na Blízkém východě je téma, jež má z hlediska filmového zpracování nepopíratelný potenciál.¹ Existuje množství filmových pramenů zabývajících se touto tematikou. Pro analýzu kinematografie, která historii této oblasti mapuje, jsem si zvolila dva zástupce a to film Valčík s Bašírem a Persepolis. Tyto dva filmy volím především díky technice, jež byla použita při jejich výrobě a která podle mého názoru silně umocňuje emocionální dopad na diváka.

Ve své bakalářské práci se věnuji analýze filmových prostředků, postupů a obecně způsobu, jakým režiséři Ari Folman a Marjane Satrapi zpracovávají dvě z výrazných témat blízkovýchodního regionu. Palestinsko-izraelský konflikt a jedno ze zásadních střetnutí těchto dvou národností tedy válku v Libanonu, která se odehrála roku 1979 a již byl režisér Ari Folman účastníkem a Islámskou revoluci v Íránu a následný vývoj v zemi, který silně ovlivnil dospívání a další osudy Marjane Satrapi.

Budu se věnovat především komparaci historických událostí, tak jak jsou zachyceny ve filmu Persepolis a Valčík s Bašírem s reálnými situacemi, které jim byly předlohou.

Film Ariho Folmana Valčík s Bašírem technikou non-fikční animace reflektuje válku v Libanonu. Hlavním cílem filmu je rekonstrukce těchto událostí skrze rekonstrukci vzpomínek autora, který, jak sám uvádí, zkoumá chronologii a paměť a to, jak válka působí na mladého člověka.² Chci se tedy zaměřit především na komparaci událostí zobrazených ve filmu s tím, jak reálně proběhly a na analýzu konkrétních situací a sekvencí. S tímto souvisí i další motiv, jehož analýze se chci věnovat a to posttraumatická stresová porucha a její využití jako prvotní motivace k natočení filmu.

Persepolis Marjane Satrapi zachycuje období revoluce v Íránu a následný vývoj a jeho cílem je zobrazit změny, které proběhly v íránské společnosti na příkladu autorčiny rodiny, jejích známých a na osudu jí samotné. Budu tedy komparovat, jak historické události tak společenské změny či proměny postavení žen v Íránu se způsobem, jakým byly tyto události zachyceny ve filmu a zda odpovídají realitě. Stejně tak jako u filmu Ariho Folmana tak budu činit na konkrétních případech, které jsem ve filmu zvolila jako zástupné modely pro události, k jejichž komparaci budu přistupovat.

Jak už z názvu bakalářské práce vyplývá, jejím hlavním tématem je snaha o rozbor filmových prostředků a postupů, které tvůrci používají k zachycení událostí, jichž byly svědky. U obou filmů můžeme konstatovat silné politické téma, a proto chci

¹ Shledávám tak, díky dramatickému potenciálu událostí a situací, jež zde vznikají.

² Ari Folman v jednom z rozhovorů hovoří na téma dopadu válečných událostí na mladé muže. Zmiňuje nepřipravenost a neinformovanost izraelského vojska a zkratové reakce, které vyvolal silný stres a tlak.

v závěru své práce dojít k zjištění, zda je toto politické téma tématem hlavním a zásadním.

James Monaco ve své knize, *Jak číst film* uvádí. “*Základní pravdou dějin filmu je, že vývoj tohoto umění/ průmyslu je nejlepší chápat jako dialektiku mezi filmovým realismem filmovým expresionismem: mezi schopností filmu napodobovat realitu a jeho schopností ji měnit.*“³ V případě těchto filmů se autorům dostává ještě větší svobody invence, jelikož nepracují s klasickým filmovým materiálem, ale s animací. Tohoto tématu bych chtěla využít k především k analýze postupů non-fikční animace, která byla využity ve filmu *Valčík s Baširem* a zároveň učinit komparaci animačních postupů obou autorů.

Na jedné straně stojí osobní zážitky autorů a jejich zpracování. V nich může být věrohodnost zachycení událostí ovlivněna emocemi, delším časovým rozdílem či věkem, ve kterém autoři byli v době, kdy tyto události prožívali. Na druhé straně obraz skutečných historických událostí tak, jak ho vytvářejí oficiálních media a výpovědi dalších účastníků. Ve své práci bych tedy chtěla zhodnotit přístup autorů k zobrazování událostí ve smyslu snahy o objektivní či subjektivní pohled na přednesenou problematiku.

Abych mohla ke komparaci a analýze přednesených témat přistoupit, pokládám za zásadní v první řadě přednést, jak se konkrétní události odehrály a jak je hodnotí oficiální historiografie.

Jedním z témat, která budu analyzovat, je divácká percepce a především kritické ohlasy oficiálních institucí Izraele, Libanonu a Íráku.

V závěru práce budu komparovat oba filmy z hlediska použité techniky, formy, subjektivního či objektivního přístupu k tématu a ideologického zachycení přednesených situací a událostí.

1.2 Použitá literatura a její kritické vyhodnocení

Při přípravě své bakalářské práce jsem vycházela z několika tematických okruhů literatury. V první řadě, jsem se seznámila prostřednictvím historiografické literatury s vývojem v blízkovýchodním regionu a především s vývojem konkrétních historických událostí: libanonské války, islámské revoluce v Íránu a vývojem v této zemi po vítězství teokratického režimu.

Literatury, která se těmto tématům věnuje, je poměrně vysoké množství. Pro obecnou orientaci v historickém vývoji na Blízkém východě jsem zvolila knihu Bernarda Lewise, *Dějiny Blízkého východu*, kde se autor věnuje vývoji v této oblasti od

³ MONACO, James. *Jak číst film*. 1.vyd. Praha: Albatros, 2006. 735 s. ISBN 8000014106.

počátků křesťanství až po současnost. Lewis nezpracovává historii jednotlivých zemí postupně, ale komparuje a činí analýzu vztahů a vývoje jednotlivých zemí. Tuto knihu jsem vybrala jako vhodnou pro pochopení kořenů současného vývoje v této oblasti a také motivací konkrétních konfliktů. Autor jednotlivé konflikty nehodnotí z žádného etického hlediska, jeho práce je tedy vhodná pro získání nestranného pohledu na tuto problematiku.

Další z knih, které jsem využila k zmapování historických událostí a především politických a společenských změn, byla kniha Michaela Axworthy Dějiny Íránu- říše ducha, od Zarathuštry po současnost. Autor se zde ujímá velmi náročného úkolu, tedy zmapování historie jedné z nejstarších civilizací světa, od jejích počátků po moderní dějiny. Pro práci na mém tématu byly zásadní poslední kapitoly, v nichž podává přehlednou analýzu vývoje v moderním Íránu. Velmi přínosné pro mou práci bylo zpracování vlivu západního světa, v čele s Velkou Británií a USA na společnost v Íránu a především motivace a důvody politického odklonu od těchto velmocí po islámské revoluci v roce 1979.

Při zpracovávání historie první libanonské války jsem využila především knihu Iana Blacka a Bennyho Morisse Mossad, izraelské tajné války. Autoři se zabývají zmapováním historie této organizace a jejího působení v konkrétních vojenských či politických konfliktech. U každého z témat popisují širší politicko-vojenské souvislosti a právě tyto části týkající se libanonské války, jejích příčin, průběhu a důsledků jsem využila při pochopení a zmapování průběhu konfliktu, který Ari Falman zachycuje ve svém filmu.

Stejně tak jako politický a vojenský průběh událostí nelze opomenout vývoj společenský, neboť každá změna politického režimu s sebou nese proměnu společnosti. Ve filmu Ariho Falmana tento aspekt tematizován není. Falman se zaměřuje spíše na vliv traumatizujících zkušeností, které s sebou válka přenáší na jednotlivce. Pro zmapování důsledků válečné zkušenosti na lidskou psychiku jsem využila magisterské práce Mgr. Daniela Štrobla z roku 1999, psané pod katedrou psychosociálních věd na Karlově univerzitě. Štrobl v první části práce popisuje a vysvětluje psychologické dopady traumatických zážitků z války na psychiku člověka a jejich následný vliv na život postižených. Ve své práci jsem tyto informace využila k analýze psychické poruchy, jejíž příznaky vykazují někteří z aktérů filmu Ariho Falmana a k celkové analýze vlivu válečných zkušeností na člověka.

Společenský vývoj a proměna společnosti, jak už jsem uvedla výše, je nedílnou součástí a důsledkem výrazných politických aktů, které přetváří a mění dosavadní obraz společnosti. Právě tyto změny jsou jedním z hlavních témat filmu Marjane Satrapi Persepolis. Autorka popisuje, jakým způsobem probíhaly společenské změny v Íránu po islámské revoluci. Tyto proměny způsobilo především zavedení práva šaría v jeho

středověké podobě a z něho plynoucí změna ženských práv a společenských vztahů.⁴ K prostudování tohoto tématu jsem použila dva zdroje⁵. Jedním z nich je bakalářská práce Rity Pokorné Hnilicové zabývající se diskriminací žen v dílech Marjane Satrapi. Hnilicová ve své práci mapuje proměny ženského postavení v Íránu v průběhu historie a provádí kritickou analýzu děl Marjane Satrapi a to grafického románu *Persepolis* a *Šitíčko*. Na konkrétních příkladech pak demonstruje zobrazení specifických případů diskriminace. Zároveň doplňuje širší kontext potřebný k pochopení mentality žen a jejich vnímání vlastního postavení. Práci jsem využila k hlubšímu prozkoumání této problematiky a následně komparaci s vyobrazením ve filmu *Persepolis*.

Tématikou válečných filmů se ve své knize *Válka a film* zabývá Paul Virilio, teoretik umění. Ten k tématu přistupuje z hlediska funkce filmu při zachycování válečných situací v průběhu 20. Století. Jeho teorie jsem využila především díky pasáži, kde analyzuje kult hrdiny a jeho proměny v konkrétních diktátorských režimech. Virilio v této části svou teorii rozebírá přímo na příkladu Chomejního a přístupu Íránské teokracie k tomuto tématu.

Dalším teoretickým textem, jež jsem využila je kniha Guye Gauthiera *Dokumentární film*. Teorii jsem využila především při rozboru filmu *Valčík s Baširem*, protože ho hodnotím jako non-fikční animovaný film a to konkrétně non-fikční dokumentární film. Využila jsem zde především Gauthierova pohledu na subjektivitu a etiku dokumentárního filmu, protože tyto roviny chci v analyzovaných filmech hodnotit.

Teoretické podklady některých svých tvrzení jsem čerpala z knihy Francesca Casettiho *Filmové teorie*, která mi byla také inspirací k prostudování dalších teorií vhodných k mému tématu. Například teorii Teresy de Lauretis, která ve své knize *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* rozebírá téma obrazu ženy ve filmu. Zabývá se tím, jak je formován a jak jím jsou ženy dále ovlivňovány. Toto téma je zajímavé především pro analýzu postavení žen v Íránu ve vztahu k tomu, jakým způsobem jsou ovlivňovány obrazem islámské ženy ve filmech zachycujících situaci v Íránu.

⁴ Právo šaría v sobě obsahuje mnohé další zákony. Zabývala jsem se omezeními týkajícími se žen a společenského života, protože tyto dvě Marjane Satrapi nejvíce akcentuje ve svém filmu.

⁵ Dalším zdrojem z něhož jsem čerpala informace o postavení žen v Íránu je kniha N. Aliové a J. Kužvarta *Ženy z Persepole*

2 Non-fikční animace

2.1 Vymezení termínu non-fikční animace

Termínem non-fikční animace označujeme žánr či lépe řečeno sub-kategorii animovaného filmu. „Zahrnuje škálu využití rozličných prostředků ve vztahu k předkamerové, filmové nebo vně-filmové realitě.“⁶

Abychom mohli vymezit a popsat tvůrčí prostředky a mantinely non-fikčního animovaného filmu je nezbytné charakterizovat vztah non-fikčního filmu a pojmů fikční a faktuální. Společným prvkem tvorby ve všech uměleckých odvětvích je vymezení autora vůči pojmu fikce. Základem fikčního filmu je svoboda invence autora a stavba příběhu podle faktů, které nejsou přímo a konkrétně adresně odvozovány z historické reality⁷. Autor může použít prvky této historické reality, ale neklade si za cíl jejich přesné, realistické zobrazení.

Na druhé straně stojí pojem faktuální, kterým zastřešujeme umělecká díla, jež si nárokuje objektivitu a pravdivost výsledného mediálního produktu.⁸

Filmová animace je tradičně vnímána jako odvětví dětských a fantazijních filmů, či filmů, v nichž animace umožňuje překročit fyzikální zákony a vydat se cestou kudy klasické filmové medium nemůže⁹. Jako medium, jehož prostřednictvím můžeme zpracovávat historické události, je animace poměrně netradiční o to více však účinnější prostředek, pokud mluvíme o dopadu zobrazovaných událostí na diváky. Non-fikční animace tedy vstupuje na území, které je tradičně vyhrazeno médiím, jež jsou schopna autenticky zachytit danou situaci, tedy fotografii či filmový záznam.

Non-fikční animace slouží především jako zpětné zachycení historických událostí, funguje jako náhradní obrazový materiál za reálné záznamy, které z nějakého důvodu nemohly být pořízeny. Velmi často se jedná o zpracování historických událostí z doby, v níž ještě neexistovala dnešní zaznamenávací technika, či o události, které v době, kdy probíhaly, nikdo nezaznamenal pomocí fotografie či filmového materiálu.

⁶ SURMANOVÁ, K. MAZANEC, M. 2009. *Non-fikce v animaci: příběh, fakta, chaos* [online] Pifaf.cz. dostupné na <http://www.pifpaf.cz/cs/paf-2009-non-fikce-animace/113-non-fikce-animace-pribeh-fakta-a-chaos>

⁷ GREGOR, L. 2009. *Non-fikční animace* [online] 25fps [25.11.2009]. dostupné na <http://25fps.cz/2009/nonfikcni-animace/>

⁸ tamtéž

⁹ SURMANOVÁ, K. MAZANEC, M. 2009. *Non-fikce v animaci: příběh, fakta, chaos* [online] Pifaf.cz. dostupné na <http://www.pifpaf.cz/cs/paf-2009-non-fikce-animace/113-non-fikce-animace-pribeh-fakta-a-chaos>

Tak je tomu právě u filmu Valčík s Bašírem, jehož některé sekvence byly odvozeny a zrekonstruovány podle vzpomínek účastníků.¹⁰

Otázkou nejvíce kladenou v souvislosti s problematikou non-fikční animace je nakolik může animace fungovat jako důkazní materiál či nakolik ji můžeme vnímat jako právoplatnou interpretaci reálných událostí. *Animace nedokáže konkurovat fotografickému zaznamenání události v tom smyslu, že není schopná bezprostředního a nezprostředkovaného zachycení. To v praxi znamená, že není vnímána jako důkazní materiál, jako přímý doklad události, protože její zachycení předkamerové nebo nefilmové reality podléhá proklamativnímu uměleckému zpracování a licenci (pro znakové, nepřímé značení reality).*¹¹ Na druhé straně s fotorealistickým záznamem události může autor manipulovat a jeho významy upravit či pokřivit podle vlastního uvážení.

Non-fikční animace má především didaktickou úlohu, která je realizována nejčastěji ve formě dokumentárních filmů. Velmi často je používána kombinace filmových sekvencí s reálnými záběry, jak je to například u filmu Valčík s Bašírem, kdy autor na závěr animovaného filmu přidává sekvenci reálných záběrů natočených po masakru v Sabře a Šatíle. Reálné filmové záběry zde poté umocňují emocionální dopad na diváka či fungují jako potvrzení tezí přednesených v animované části. *“ Díky vlastnostem animace, jako jsou významová zkratka, karikaturní zvýraznění a vyšší flexibilita časoprostorové konfigurace, může animace zachytit ne obraz, ale smysl dokumentovaného komplexněji a vrstevnatěji než povrchově věrný fotorealistický záznam. “*¹²

Non-fikční animace vzniká za použití mnoha druhů animace. Velmi častá je například technika rotoscopu, kdy je nasnímaný či nafocený materiál a převáděn do animované podoby. Použitá byla například ve filmu Denise Tupicoffa *Cainsaw*¹³.

¹⁰ AEROFILMS. *Rozhovor s Ari Folmanem* [online]. aerofilms.cz. dostupné na <http://www.aerofilms.cz/filmy/125-Valcik-s-Basirem/rozhovor/>

¹¹ SURMANOVÁ, K. MAZANEC, M. 2009. *Non-fikce v animaci: příběh, fakta, chaos* [online] Pifaf.cz. dostupné na <http://www.pifpaf.cz/cs/paf-2009-non-fikce-animace/113-non-fikce-animace-pribeh-fakta-a-chaos>

¹² tamtéž

¹³ *Cainsaw*, Denis Tupicoff, 2008

Kromě dokumentárních či didaktických filmů jako non-fikční animaci označujeme i nenarrativní filmy, jež využívají již zpracovaného filmového materiálu k rekombinaci fotorealistického záznamu. Touto technikou pracuje například rakouský umělec Martin Arnold.¹⁴

Další z oblastí užití non-fikční animace je nenarrativní film. Kdy je cílem vytvoření především vizuálního a audiovizuálního zážitku. Do této kategorie řadíme především avantgardní film. Například díla Waltera Ruttmanna a Hanse Richtera.¹⁵

Tento žánr animovaného filmu má již několik desítek let své místo ve světové kinematografii. Animace se stala často využívanou technikou pro zpracování mnoha témat. Velmi aktivní jsou v používání non-fikční animace například filmaři ze severovýchodních států.¹⁶ Často zde vznikají animované filmy jako dokumentární komentáře historických událostí či nástroje pro politicko-spoločenskou osvětu.¹⁷

Zachycení historických událostí stále zůstává nejvýraznějším odvětvím non-fikční animace. Od devadesátých let vzniklo několik filmů, které zpracovávají dramatické události světové historie. Například film Steeva Woodse zpracovávající téma irského hladomoru z roku 1848. Stejně tak do non-fikční animace zařazujeme film Ariho Folmana Valčík s Baširem.

¹⁴ Martin Arnold (nar. 1959), rakouský režisér. Studoval psychologii a dějiny umění na Vídeňské univerzitě a poté vyučoval film na několika amerických univerzitách. Spoluzaložil rakouskou distribuční společnost Sixpack Film. Proslul především prací s tzv. found footage a fragmenty klasických hollywoodských žánrových filmů, ve kterých pomocí střihu odhaluje netušené obrazy, za normálních okolností skryté.

¹⁵ Walter Ruttmann (nar. 1887), německý režisér, točil avantgardní a dokumentární filmy.

Hans Richter (nar. 1955), nizozemský režisér a animátor

¹⁶ Morten Skallerud, Kajsa Heilborn, Johannes Müntzing

¹⁷ Obchodák, Johannes Müntzing, Lars Arrhenius, 2008

2.2 Animace ve filmu Valčík s Bašírem a jeho spojitost s non-fikční animací.

Ačkoliv je animace ve filmu Valčík s Bašírem velmi podobná technice rotoskopu¹⁸ tento postup při její tvorbě nebyl využit, i když byl film nejprve natočen na filmový materiál a sestříhán do 90 minutové délky¹⁹. Filmový záznam byl natočen pouze jako výchozí materiál pro animační práce. Autor filmu Ari Folman uvádí, že byla využita kombinace klasické, flashové a 3D animace.²⁰ „*Obrazy byly původně natočeny v reálu na video. Pak se kreslilo ručně - podle video vzoru! Velká část animace je flashová, dvourozměrná - postavy se skládají třeba z osmi nebo dvaceti kusů, které musíte všechny okénka po okénku animovat samostatně, ale například nohy postav jsme po měsících zkoušení museli předělat do ruční okénkové animace, protože ve flashi to nevypadalo přirozeně a plynule. A já jsem chtěl, aby animace byla co nejpůsobivější, aby nerušila a přiblížila se co nejvíc hranému filmu.*“²¹

Valčík s Bašírem řadíme do non-fikční animace. Především díky dokumentární formě, kterou autor snímku zvolil. Animace je zde dále využívána jako prostředek k znovu obnovení obrazů a vizualizaci vzpomínek, které jediné zůstaly jako svědectví o těchto událostech.

Ari Folman v jednom z rozhovorů vysvětluje, proč pro zpracování této látky využil animaci a ne klasický filmový materiál. „*Několik let jsem základní námět filmu nosil v hlavě, ale nikdy jsem ho nechtěl natočit s živými herci. Jak by to vypadalo? Před černým pozadím by seděl muž ve středních letech a vyprávěl by historky, které se udály před čtvrt stoletím a které by nebyly ilustrovány žádnými archivními záběry. To by přeci byla strašná nuda! Pak mi došlo, že jediný způsob, jak film natočit, je pomocí animace.*“²²

¹⁸ Technika rotoskopu: Rotoskopování je technika používaná primárně k animaci. Princip této techniky je, že animátor překresluje rámeček po rámečku filmový klip, který obsahuje hranou stopáž. Dříve se hrané filmy, které posléze animátor překresloval, promítaly na skleněný panel, který umožňoval animátorovi precizní práci. Toto zařízení byl první typ rotoskopu. Dnes se samozřejmě používají počítače a samotné rotoskopování se využívá primárně ke tvoření masek pro speciální efekty ve filmu.

¹⁹ AEROFILMS. *Rozhovor s Ari Folmanem* [online]. aerofilms.cz. dostupné na <http://www.aerofilms.cz/filmy/125-Valcik-s-Basirem/rozhovor/>

²⁰ Animátoři filmu Valčík s Bašírem sice vycházeli z filmového materiálu, ale nevyužili techniku rotoskopu a přistoupili k ruční animaci, nejedná se o pouhé překreslení filmových záběrů jako u rotoskopu.

²¹ AEROFILMS. *Rozhovor s Ari Folmanem* [online]. aerofilms.cz. dostupné na <http://www.aerofilms.cz/filmy/125-Valcik-s-Basirem/rozhovor/>

²² tamtéž

Díky animaci mohl Ari Falman rekonstruovat reálné situace. Všechny sekvence ve filmu vychází ze subjektivních zážitků zúčastněných. Díky nim má divák možnost sledovat tento válečný konflikt očima vojáků, kteří byli velmi mladí a mnohdy nezkušení a neinformovaní o průběhu a stavu celé situace. Může nahlédnout do toho, jak vypadaly poměry ve vojsku, jak byl celý konflikt vnímán uvnitř armády. Díky animaci jsou vzpomínky, které by jinak zůstaly pouze v myslích Falmanových kolegů znovu přetvořeny do obrazu.

Dalším znakem non-fikčního filmu, který je zde použit, je možnost převést do obrazové podoby snové či fantazijní vize dotazovaných. Ve filmu všechny tyto vize symbolizují vzpomínky na válku či reakci na extrémní stres, který tyto události u mužů vyvolaly. Je to právě snová vize, která otevírá celý film. V první sekvenci vidíme smečku psů běžící ulicemi města. Tento sen, se kterým se přítel Ariho Folmana svěřil a tím podnítl jeho vlastní touhu dozvědět se, co se tehdy za války odehrálo, je zde tedy zachycen jako pomyslný počátek celé cesty. Nejdůležitější sen vyvolaný zážitky z války se stává v podstatě klíčem k celému příběhu a k nejzásadnější vzpomínce, po které Ari Falman pátrá. Sen či, jak ho sám autor ve filmu označuje vize, se hlavnímu hrdinovi zdá noc poté, kdy se setká se svým přítelem, jehož vyprávění ho motivuje k vlastnímu pátrání po tom, co se tehdy před dvaceti lety odehrálo.

Autor ve filmu, využívá mnoho postupů tradičně vlastních dokumentárnímu filmu. Například techniku interviu. Interview jsou hlavní nosnou linkou příběhu, jeho rámcovým vymezením. Interview jsou zde vyobrazena tak, jak probíhala a jak byla v první fázi natáčení zaznamenána na filmový materiál. Při rozhovorech s přáteli probíhají setkání většinou v intimním prostředí, v jejich domovech apod. U výpovědi Rona Ben-Yishae²³ je nám předkládána mizanscéna a kompozice záběru v klasickém interview stylu tedy polodetail na dotazovaného sedícího u stolu. Pro film bylo vyzpovídáno 9 očitých svědků a účastníků.

Dalším technickým postupem, který se v oblasti non-fikční animace často využívá, je zařazení reálných filmových záběrů. Ari Falman využívá reálné záběry k podtržení a umocnění pointy filmu a jejího dopadu na diváka. V závěrečné animované sekvenci hlavní postava díky vyprávění Rona Ben-Yishae pochopí poslední část svého snu a dostává odpověď na zásadní otázku celého filmu. Tedy zda on sám byl přítomen masakru a zda se na něm jakkoliv podílel.

Poslední část vize, která byla motivací k započetí jeho pátrání je tedy rozluštěna a divák spolu s hlavní postavou dochází k zjištění, že mladý Ari Folman byl masakru přítomen a po jeho skončení stejně jako Ron Ben-Yishae vstoupil do tábora a na vlastní oči viděl jeho následky. V této chvíli animovaná část končí a je doplněna reálnými záběry, které byly pořízeny po masakru. Tato část je jednak symbolikou Ariho procitnutí a pochopení a také dokazuje, že celý film je rekonstrukcí skutečných událostí.

²³ Izraelský žurnalista a válečný korespondent (nar. 1943). V roce 1982 reflektoval průběh bojů v Libanonu. Byl to právě, on kdo telefonoval Arielu Šaronovi o tom co v uprchlických táborech Sabra a Šatíla probíhá. Byl prvním novinářem, který po masakru vstoupil do táborů a výsledek masakru zdokumentoval.

Použití animace v případě filmu *Valčík s Bašírem* tedy splňuje popsané podmínky, díky čemuž ho můžeme zařadit do oblasti non-fikční animace, neboť funguje jako prostředek k znovuobjevení vizuálně ztracené historie.

3. Historický, politický a společenský kontext filmu *Persepolis*

3.1 Vývoj Blízkovýchodního regionu v druhé polovině 20. století

Většina zemí v oblasti Blízkého východu má za sebou koloniální minulost, která v první polovině 20. století zapříčinila jejich pevnou vazbu na západní velmoci.

Po druhé světové válce byla situace v blízkovýchodním regionu velmi složitá. I přesto, že v této době byly již všechny země samostatné, staré spory nevymizely, naopak se prohloubily a přibýly nové vnitrostátní, mezistátní a mezinárodní.²⁴

Mnoho zemí nebylo na vlastní samostatnost připraveno především po stránce ekonomické.²⁵ Snaha o vymanění z područí západních států poté vedla ke vzniku několika vnitrostátních konfliktů, jedním z nich byla právě iránská revoluce a následná válka s Irákem, na jejímž pozadí se odehrává film *Marjane Satrapi Persepolis*.

Filmy *Valčík s Bašírem* a *Persepolis* zachycují situaci v období islámské revoluce v Iránu, následnou válku mezi Iránem a Irákem a první libanonskou válku mezi Izraelem a palestinskými frakcemi. Podle autora *Dějiny Blízkého východu* jsou právě konflikty mezi Iránem-Irákem a Izraelem a arabskými státy, z těch nejzdlouhavějších a nejkrvavějších, které v blízkovýchodním regionu proběhly.

²⁴ LEWIS, Bernard. *Dějiny blízkého východu*. Bernard Lewis. Praha : Lidové noviny, 1997, s. 315.

²⁵ Právě v tomto sektoru se projevila nejsilnější provázanost se západními mocnostmi. Většinou vlád se po dlouhém vyjednávání podařilo ukončit některé staré smlouvy se Západem a vyjednat odchod všech cizích vojsk.

3.2 Moderní dějiny Íránu

Abychom mohli přistoupit ke komparaci reálných událostí a jejich zobrazení ve filmu, je nutné v první řadě ony historické události popsat tak, jak jsou zachyceny světovou historiografií.

Začátek příběhu Marjane Satrapi je situován do doby státního převratu v Íránu. Přesněji, zachycuje islámskou revoluci v roce 1979.

Revoluce v roce 1979 byla podmíněna několika desetiletími vnitrostátních sporů vycházejících z komplikovaného politického, náboženského a společenského vývoje, kdy byl obyvatelstvu násilně vnucován životný styl a politický názor, který byl v rozporu s tradicemi, na jejichž základech stála iránská společnost po staletí.²⁶

Ve dvacátých letech se po státním převratu, uskutečněném s podporou Velké Británie, dostala k moci dynastie Páhlaví. Období vlády této dynastie se vyznačuje mnoha moderními reformami západního stylu, jejich účelem bylo utlumit silný vliv islámských tradic na chod státu, justice a celé společnosti.

Ve filmu *Persepolis* je tato epocha zachycena jako jedno z retrospektivních vyprávění postav. Hlavní postava Marjane diskutuje se svým otcem o motivech právě probíhající islámské revoluce a ten jí vypráví o nástupu současné dynastie na trůn. V této retrospektivní části je použita odlišná animace evokující podobu klasického perského výtvarného umění. Otec zde odhaluje skutečné motivace šáha i britské vlády. Réza Chán, důstojník armády a jeden z vůdců revoluce, podřizuje své ideály o nastolení republiky přáním britské vlády a také vlastní ctižádosti. Čerstvě nabytou moc pak upevní v autokratický režim. Přestože formou státního zřízení byla oficiálně konstituční monarchie, uzurpuje si Réza Páhlaví dominantní vliv na reálnou moc v zemi a začíná s její překotnou, mnohdy až násilnou modernizací.

V roce 1951 se stává předsedou vlády lídr iránské Národní fronty Muhamad Mosadek a pokouší se v zemi zavést několik socialistických reforem. Nechává znárodnit iránský národní ropný průmysl a to i anglo-iránskou ropnou společnost včetně všech jejích dceřinných společností. Tento postup, jak se dalo očekávat, vyvolal ve Velké Británii silně negativní reakci. „*Jenom v roce 1947 měla společnost Anglo-Iranian Oil Company zisk 40 milionů liber, zatímco Íránu připadlo pouhých 7 milionů.*“²⁷ Vláda VB okamžitě podnikla kroky vedoucí k znovuzískání vlivu nad

²⁶ Prvopočátek tohoto vývoje nalezneme již v 19. Století, kdy o vliv na iránské území soupeřily Rusko a Velká Británie. I přes jejich soustavný tlak a politický vliv se Írán nikdy nestal kolonií a až do 20. let 20. století si výhradní moc udržela dynastie šáhů Kádžárovců. V období jejich vlády bylo iránské právo a společenské normy úzce spjaty s islámskými tradicemi.

²⁷ BROŽ, J. 2006. *Všichni šáhovi muži aneb zákulisí operace Ajax* [online]. Britské listy [16.2.2006]. dostupné na <http://blisty.cz/art/27084.html>

iránským ropným průmyslem.²⁸ Členové britské tajné služby přesvědčili vládu USA v čele s prezidentem, že Mosaddeka drží u vlády iránská komunistická strana TUDE, což spolu s vyhlídkou na kontrolu ropného průmyslu na tomto území vedlo k příslibu účasti USA. Na území Íránu začala operovat CIA a během několika měsíců se podařilo svrhnout Mosadeka a Muhammada Rézu Páhlavího dostat zpět k moci. Staré smlouvy byly opět obnoveny a došlo k nové dohodě, která USA a VB zajišťovala zásadní podíl z ropného průmyslu země.

Znovu nastolený Páhlaví dále pokračoval v modernizaci země.²⁹ Páhlavího překotná snaha o modernizaci země a společnosti narazila na hluboce zakořeněné tradice určující po staletí pravidla osobního, rodinného i společenského života. Například nařízení o zákazu nošení tradičního šátku vyvolalo bouři odporu v mnohých konzervativních rodinách. Ty v reakci na toto nařízení odmítly své dcery posílat do škol, čímž porušovali další nařízení šáha a to o povinné školní docházce dívek.

Páhlavímu se nepodařilo zmírnit výrazné sociální rozdíly. Nezdařilo se ani reformovat korupční prostředí vlády a státní administrativy. Liberální a komunistickou opozici tvrdě umlčoval a policie SAVAK. Šáh také podcenil sílu šíitských duchovních. V letech, které těsně předcházela islámské revoluci, se jeho vláda stávala stále autokratičtější. Ropná krize sedmdesátých let minulého století měla dopad i na hospodářství Íránu. Ekonomická recese, vysoká inflace a brutalita policejních složek vedly k stále častějším protestům proti šáhově politice. Vůdčí postavou šáhových odpůrců se stal šíitský duchovní ajatoláh Ruholláh Chomejní, jenž byl režimem nejprve uvězněn a následně vyhoštěn ze země. Chomejní byl propagátorem teokratického způsobu vlády, který do té doby v Íránu nefungoval. Panovalo obecné přesvědčení, že šíitské duchovenstvo by nemělo zasahovat do chodu státu, jenž je řízen výhradně světskou vládou.

V prosinci 1978 vyšly do ulic miliony lidí a situace v zemi se vyhrotila.

²⁸ . Na Íránskou ropu uvalila embargo a neprodleně se spojila s vládou prezidenta Eisenhowera s žádostí o pomoc při snaze o svržení Mosadekovy vlády.

²⁹ Vybuďoval infrastrukturu. Začal budovat průmysl, elektrifikoval značnou část Íránu. Zlepšila se i zdravotní péče. Důležitou oblastí reformy bylo školství a vzdělávání; zavedl povinnou školní docházku, pro chlapce i dívky. Se svojí ženou Farah se snažil o emancipaci žen, jejichž postavení do té doby upravovala jen šíitská islámská tradice. Umožnil ženám studovat, pracovat, zavedl pro ně právo volit a být voleny. Jeho rychlá modernizace byla však prováděna necitlivě, zvláště zásahy do rodinného života nenašly vždy pochopení v pomalu se proměňující společnosti.

3.3 Islámská revoluce v Íránu:

Íránská revoluce v sobě, tak jako všechny ostatní, nesla především naději ve změnu poměrů v zemi. Jejimi nositeli byli liberálové, komunisté a šíitské duchovenstvo. Opozice proti šáhově režimu byla vnitřně velmi heterogenní, ovšem všechny strany se byly schopny v boji proti režimu spojit a předložit vládě jednotné požadavky³⁰. Na podzim 1977 propukly studentské demonstrace, které byly oficiálními vojenskými složkami a policií tvrdě potlačovány. Tlak na vládu se stále zvyšoval, obětí pouličních nepokojů přibývalo a to vedlo 16.ledna 1979 k odletu šáha Muhamada Rézy Páhla z země.

Chomejní se záhy na to vrátil z exilu a spolu s radou šíitského duchovenstva se stal v podstatě neomezeným vládcem země. Silně omezil vliv liberálů a socialistů a prosadil vznik islámské republiky. Ačkoliv se na rozpoutání revoluce podílely všechny složky odboje proti režimu, po svržení vlády dynastie Páhla a ukončení monarchie se moci chopili výhradně islámští šíitští fundamentalisté.

3.4 Proměny íránské společnosti po revoluci :

Zásadní pro další vývoj íránské společnosti byl přechod od konstituční monarchie, v níž moc světská a duchovní byla striktně oddělena, k islámské republice.

Šíitské duchovenstvo získalo zásadní roli a vliv na chod státu. Do jaké míry byla světská moc podřízená duchovní je patrné například z toho, že duchovní vůdce, v této době Chomejní, má v pravomoci odvolat prezidenta, jmenuje nejvyšší soudce a je vrchním velitelem ozbrojených sil.

S ustanovením teokracie v zemi se také velmi rychle začaly měnit politické a společenské poměry.³¹

Jedním z prvních kroků nové vlády byla likvidace politických odpůrců a oponentů režimu. Ať už těch, kteří proti němu aktivně vystupovali nebo byli díky svému politickému smýšlení odpůrci potencionálními.

Chomejní a jeho vláda přistoupili k mnohem tvrdším opatřením než předchozí režim. V krátké době počet politických vězňů a popravených několikanásobně převyšoval počty perzekuovaných za šáhovy vlády. Veškeré proreformní kroky a snahy o modernizaci společnosti, které podnikla předchozí vláda, byly zrušeny jako neislámské a prozápadní.

³⁰ Obsahovaly požadavek rezignace šáha, propuštění politických vězňů a návrat Chomejního z pařížského exilu

³¹ Již zmiňované zavedení práva šaría a společenské změny vycházející z těchto zákonů.

3.5 Proměny ve školství

Na území Íránu před pádem šáhova režimu fungovalo mnoho cizojazyčných škol. Ty byly samozřejmě brzy po revoluci uzavřeny. „*jako symboly dekadence a exportu „zkaženosti západu“ do „čisté“ islámské společnosti*“. Po dva roky byly také uzavřeny vysoké školy. V řadách profesorů proběhla rozsáhlá personální čistka, po které následovalo přepracování školních osnov a koncepce výuky tak, aby vyhovovala islámskému režimu.³²

3.6 Změny, které zasáhly společenský život

Nejzásadnější změnou ovlivňující chod společnosti a státu bylo zavedení islámského práva šaria do legislativy a to v jeho středověké podobě. Tento krok naprosto zásadním způsobem začal ovlivňovat mnoho aspektů běžného života Íránců.

Země, která byla po mnoho let modernizována s cílem vykořenit staré zvyky a tradice, byla vržena zpět o několik staletí. Mladší generace lidí, pro niž byl západní způsob života již zcela přirozený, musela ze dne na den přijmout zákony a opatření, které jejich život doslova obrátily naruby.

V oblastech života a kultury společnosti se zavedla řada velmi přísných opatření a zákonů, které tvrdě zasahovaly do veřejného i soukromého života obyvatelstva.

Byla zakázána hudba, tanec, samozřejmě alkohol, hazardní ale i klasické společenské hry jako například šachy, prastará perská hra, která byla po staletí využívána jako příležitost k společenskému kontaktu. Stejně tak byly například zakázány soukromé večírky. V podstatě se jednalo o snahu zničit jakýkoliv neveřejný společenský život obyvatelstva.

3.7 Zásahy státu do oblastí mezilidských vztahů a sexuality

Velmi striktní postoj islámu vůči mezilidským vztahům a lidské sexualitě je obecně známý. Pro íránské obyvatelstvo, především pro mladší generaci, byla toto jedna z oblastí, v níž probíhající změna byla největším šokem.

³² Mnoho kapitol z íránských dějin bylo přepracováno v duchu poplatném režimu a celá předislámská historie Íránu byla dokonce zavržena.

Vztah nového režimu k těmto přirozeným aspektům lidského života bychom mohli označit až za hysterický. „„Islámská republika zavedla povinné zahalování a přísnou segregaci na základě pohlaví v mnoha oblastech veřejného života““³³

Ženy, které se do té doby v módě přizpůsobovaly západní společnosti, se musely navrátit k tradičnímu oblečení, jehož účelem bylo co nejvíce zahalit ženské tělo. Muži sice museli také dodržovat pravidlo zahalených rukou a nohou, ovšem v jejich případě nebyl zásah tak striktní a dále se nosilo klasické západní oblečení. Na dodržování všech těchto pravidel dohlíží mravní policie. V její pravomoci je osobu, která se proti některému z pravidel proviní, zatknout. Trest je vysoká kauce či bičování.

3.8 Proměna postavení ženy:

V Íránu po nástupu dynastie Páhlaví začaly probíhat reformy, jejichž cílem bylo dosáhnout alespoň částečného zlepšení postavení ženy. Měly zajistit i její výraznější roli ve veřejné životě.³⁴ Na politiku Rézy Páhlavího navázal jeho syn Muhamad Páhlaví. V roce 1963 získaly ženy volební právo. V roce 1967 byl přijat nový zákon o rodině, který omezil polygamií, rozvod, do té doby pro muže jednoduchý, ztížil a omezil nejnižší věk dívek, ve kterém mohou být provdány, na 18 let. Od téhož roku mohly být také ženy voleny v parlamentních volbách. Muhamad Páhlaví také podporoval zapojení žen do veřejného života³⁵

Těchto výhod ovšem využívaly především ženy z vyšších společenských vrstev. Vláda dynastie Páhlaví prohlásila tuto emancipační tendenci za jeden z cílů domácí politiky, což se nesetkalo s podporou chudého, silně věřícího a tradicionalistického obyvatelstva. Šiítské duchovenstvo kritizující tento nový směr v chápání ženské otázky mělo silnou podporu. Například zákon o rodině a volebním právu žen vyvolal demonstrace, které byly tak jako mnohé další násilně potlačeny. Těsně před revolucí už se nový postoj k ženské otázce ve společnosti částečně zakořenil a během revoluce zaujímaly ženy výraznou úlohu.

3.9 Válka mezi Íránem a Írákem 1980-1988

Poslední výraznou historickou událostí, kterou Marjane Satrapi akcentuje ve svém filmu je válečný konflikt, který se na počátku 80. let rozhořel. Konflikt mezi Íránem a Írákem neměl tak jasně čitelnou motivaci jako například konflikt izraelsko-

³³ Aliová, N., Kužvart, J. 2010. *Ženy z Persepole*. [online]. AMO [14.04.2010]. dostupné z <http://www.amo.cz/publikace/zeny-z-persepole---zenska-otazka-v-modernim-iranu.html>

³⁴ V roce 1934 byla založena Teheránská univerzita, která byla přístupná i dívkám. Ženy však směly studovat jen některé obory.

³⁵ POKORNÁ-HNILICOVÁ, Rita. *Diskriminace muslimských žen v dílech Marjane Satrapi*. Bakalářská práce, Fakulta humanitních studií IMS Brno: Zlín Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. 2011. 19s.

arabský. V podstatě bychom ho mohli označit za boj dvou výrazných osobností Chomejního a Sadáma Husajna, který chtěl mimo jiné posilnit vliv Iráku na iránském území. Z etnického hlediska se jednalo o boj mezi Araby a Peršany a z hlediska ideologického o boj mezi iránským islámským revivalismem a sekulárním modernismem. Zjednodušeně můžeme válku označit jako boj mezi sunity a šíity a z ekonomického hlediska za zápas o kontrolu nad ropnými zdroji.

Jelikož režimy v obou zemích vyvolávaly ve světě silný antagonismus, Íránu ani Iráku se nedostalo zahraniční podpory a díky tomu se spor neomezeně rozhořel na celých 8 let, tedy dobu delší než trvání 2. sv. války. Díky velkému množství obětí na životech i obrovským materiálním škodách předčí tento konflikt všechny arabsko-izraelské boje, které se na blízkovýchodním území po vzniku izraelského státu odehrály.

4 Historický, politický a vojenský kontext filmu Valčík s Baširem

4.1 Přehled dějinných událostí zachycených ve filmu Valčík s Baširem

Válka, která se v roce 1982 odehrála, byla dalším z konfliktů pramenících z poválečného územního vývoje v oblasti Středního východu. Spory se výrazněji začaly vyhrcovat v době britského mandátu na tomto území, který uznával, že Palestina je domovem židovského národa. Vyhrtily se ve 30. a 40. letech 20. století, kdy se v Německu dostali k moci nacisté a svou ideologii šířili pomocí veškerých prostředků

³⁶

Sionistická analýza židovského údělu vnímající Židy jako národ bez země se v Evropě opět naplňovala díky nastolení militantního antisemitismu a hospodářské krizi, která způsobila neochotu států, ve kterých Židé tradičně nacházeli útočiště, přijímat další uprchlíky ze zemí, kde zvítězila fašistická ideologie.³⁷ Část židovského obyvatelstva v této době emigruje právě do Palestiny.

Počátky konfliktu, který proběhl na libanonském území, se datují do roku 1948, kdy po první arabsko-izraelské válce uprchlo či bylo vyhnáno z území Izraele 11000 Palestinců, kteří odešli do Libanonu a Jordánska.

Zásadní roli v konfliktu sehrála OOP tedy Organizace pro osvobození Palestiny, která byla založena roku 1964 Arabskou ligou jako organizace seskupující několik

³⁶ LEWIS, Bernard. *Dějiny blízkého východu*. 1. vyd. Praha : Lidové noviny, 1997, s. 317.

³⁷ LEWIS, Bernard. *Dějiny blízkého východu*. 1. vyd. Praha : Lidové noviny, 1997, s. 317.

palestinských rezistentních skupin. Jejím cílem je vytvoření nezávislého sekulárního státu. V době jejího založení bylo hlavním cílem dosáhnout zničení Izraele.³⁸ Mezi lety 1969-2004 byl jejím předsedou Jásir Araffat.

Struktura OOP sestávala z významných palestinských osobností, vysoký počet členů pocházel z elitních rodin ze západního břehu Jordánu, později se k organizaci připojily profesionální, dělnické a studentské asociace i schopní jednotlivci. Původním cílem OOP bylo osvobození celé Palestiny a zřízení palestinského státu na území celého Izraele. Organizace později však od těchto cílů oficiálně ustoupila a nastolila požadavek vzniku státu Palestina na územích, která Izrael obsadil roku 1967 během šestidenní války (tj. Západní břeh Jordánu, Pásmo Gazy a tzv. východní Jeruzalém).

Organizace OOP dlouho fungovala jako nástroj meziarabské vnitřní politiky po roce 1967, kdy proběhla šestidenní válka. Po tvrdé porážce arabských zemí v této válce se symbolem odporu místo armády staly čím dál aktivnější partyzánské skupiny a OOP začala hrát zásadní roli na mezinárodní scéně³⁹ „*Po celých příštích 25 let svádělo vedení OOP zápas označovaný podle úhlu pohledu za hnutí odporu, partyzánskou válku nebo terorismus.*“⁴⁰

První základnou OOP se stal Egypt, poté Jordánsko. V roce 1976 se organizace po konfliktu s jordánskou vládou, kdy se organizace pokusila svrhnout monarchii, přesouvá do Libanonu, oslabeném po občanské válce. Spolu s těmito dalšími uprchlíky se počet palestinských uprchlíků na území Libanonu zvýšil na 30 000. Vyčerpanost země destabilizace vlády umožnila zřídit v podstatě stát ve státě⁴¹. Právě zde proběhl konflikt v roce 1982, na jehož nepřátelských stranách stála OOP s podporou syrských jednotek a izraelská armáda. Třetí stranou v tomto sporu byly domácí libanonští křesťanští falangisté, kteří na počátku konfliktu odmítli spolupracovat s Izraelem.

Samotné válce předcházela série konfliktů mezi Izraelem a palestinskými organizacemi sídlícími na území Libanonu. V této fázi se konflikt sestával především z oboustranného bombardování měst a vojenských cílů na obou územích. Vojenské akce byly na čas zastaveny ze strany Izraele kvůli jejich neúčinnosti a také díky panice mezi obyvatelstvem, které ostřelovaná města opouštělo.⁴² OSN i vlády USA a dalších zemí se aktivně podílely na snaze vyjednat mezi oběma stranami příměří a konflikt ukončit. Ačkoliv bylo vyjednáno zastavení palby, konflikty stále pokračovaly dál. Ariel

³⁸ LEWIS, Bernard. *Dějiny blízkého východu*. 1. vyd. Praha : Lidové noviny, 1997, s. 320

³⁹ BLACK, Ian; MORRIS, Benny. *Mossad, izraelské tajné války*. Praha : Jota, 2001. 390 s.

⁴⁰ Tamtéž.

⁴¹ Tamtéž.

⁴² Tamtéž.

Šaron byl v roce 1981 zvolen izraelským ministrem obrany a zastával názor že.. *“libanonský problém, musí být vyřešen jednou provždy”*,⁴³

Záminkou pro vstup izraelské armády na území Libanonu se nakonec stala série atentátů a útoků ze strany palestinských separatistů a také pokus o vraždu izraelského velvyslance v Londýně Šloma Argova. OOP sice nebyla původcem této akce, ale vedení izraelským ozbrojených sil na tuto informaci odmítlo brát zřetel a rozhodlo se k invazi do Libanonu.

6. června 1982 tedy izraelská vojska zaútočila na palestinské pozice v Libanonu. Vojska do země vstoupila na třech místech a zahájila operaci nazvanou Mír pro Galileu. Izraelská armáda zahájila útok pozemní, letecký a část vojska byla do Libanonu přepravena po moři. Právě v těchto jednotkách se nacházel autor snímku Ari Falman. Ten byl účastníkem bojů v takzvané západní trase, která směřovala podél měst Tyre a Sidon a vedla až k Bejrútu. Trvání bojů přímo na území Libanonu bylo poměrně krátké, v podstatě v řádu několika týdnů a měsíců.⁴⁴

Boje probíhaly v oblasti západního Libanonu, kde se nacházela nejpočetnější skupina Palestinců a kde operovala OOP. Situace byla velmi komplikovaná. Pro pozdější komparaci jsou podstatné především boje při městech Tyre a Sidon a konečné obléhání Bejrútu, jichž se Ari Falman přímo účastnil.

Izrael oficiálně jako svůj cíl prezentoval snahu o vytlačení palestinských pozic 40 km od izraelského území. Tento úkol izraelská armáda brzy splnila, takže se přešlo k novému plánu a to vytlačení OOP z jižního Libanonu natrvalo. Převaha izraelské armáda sílila, takže v srpnu došlo k dohodě o zastavení bojů a odchodu jednotek OOP z Libanonu. Pod dohledem Mnohonárodnostních sil tvořených americkou a francouzskou armádou započal odsun OOP z oblasti jižního Libanonu. Příslušníci jednotek se rozptýlili po mnoha okolních státech a vedení včele s Jásirem Arafatem se usídlilo v Tunisu. Americkou vládou bylo přislíbeno palestinským civilistům v uprchlických táborech na území Libanonu bezpečí. Brzy poté americká armáda odešla z území Libanonu.

4.2 Masakr v Sabře a Šatíle, jeho příčiny, průběh a důsledky

Situace se znovu zkomplikovala 14. září, kdy byl zavražděn nově zvolený křesťanský prezident Libanonu a velitel falangy Bašir Džamail. Zemřel při teroristickém útoku, který spáchali příslušníci OOP. Libanonské křesťanské milice - falangy se

⁴³ Tamtéž.

⁴⁴ BBC. *Flashback: Sabra and Shatila massacres* [online]. BBC. [cit. 2008-04-06]. Dostupné z http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/1779713.stm

rozhodly pro odvetu a vstoupily na území kontrolované Izraelem. Izraelské velení povolilo 150 příslušníkům falangy vstup do palestinského uprchlického tábora Sabra a Šátla. Falangisté si vyžádali vstup pod záminkou, že se zde skrývá 2000 palestinských teroristů.⁴⁵ Po vstupu do tábora ovšem rozpoutaly masakr civilního obyvatelstva, které s OOP nemělo nic společného. Údaje o počtu palestinských obětí se rozcházejí, pohybují se od 700 do 800 či podle jiných údajů od 2000 do 3500.

Izraelské tankové jednotky, které tábor okupovaly, pouze monitorovaly vstupy a východy, ale průběhu masakru nijak nezabránily. Dokonce falangistům svítili nad táborem pomocí světlic.

Ariel Šaron, tehdejší izraelský ministr obrany, byl následně obviněn ze zodpovědnosti za tyto masakry, neboť i před upozornění na to, co v táboře probíhá, nevydal rozkaz k tomu, aby izraelské jednotky zasáhly. Toto obvinění nakonec vedlo k jeho rezignaci na post ministra. Obviněn byl i náčelník štábu Rafael Eitan a celá situace se ještě více vyhrotila, když další den po masakru bez souhlasu kabinetu společně rozhodli o obsazení západního Bejrútu.

Mezinárodní společenství se snažilo napětí urovnat. Do země, v jejímž čele stanul Bašírův bratr Amín, se vrátily mezinárodní jednotky. Pokračovala další mírová jednání

17. května 1983 byla konečně Libanonem, Izraelem a USA podepsána dohoda o stažení izraelských ozbrojených sil.

5 Vyjimečné postavení filmů Valčík s Bašírem a Persepolis v kontextu kinematografi zabývající se vývojem na Blízkém východě.

Komplikovaná situace na Blízkém východě je z hlediska kinematografie atraktivním tématem. Jednak skýtá mnoho dramatických událostí a příběhů, které se mohou stát námětem pro filmové zpracování. A jednak je zpracování těchto námětů pro mnohé

⁴⁵ Tamtéž.

autory pocházející z blízkovýchodní oblasti prostředkem k sebereflexi. Ať už sebe v kontextu historické události, či reflexí národa a problematických politických či vojenských činů.

Filmů zpracovávajících historická či společenská témata související s touto oblastí je opravdu mnoho. Velmi často zpracovávaným tématem je izraelsko-palestinský konflikt, jehož se týká také film, jímž se zabývám- Valčík s Bašírem. Na obou stranách vznikly jak filmy hrané, tak i dokumentární. Například snímek Jenin výrazného palestinského tvůrce Mohammada Bakriho zpracovávající události, jež se odehrály v roce 2002 v palestinském uprchlickém táboře v Jeninu.⁴⁶ Stejně téma zpracovává i izraelský režisér Gil Mezuman a dostává se nám tak dvojího pohledu na problematiku těchto letitých konfliktů a jejich důsledků.

Íránská kinematografie, či zpracovávání témat týkajících se této části blízkovýchodního regionu zahraničními tvůrci, je také velmi rozsáhlá. Domácí íránská kinematografie zpracovává především společenská témata, neboť explicitní zobrazení některých událostí z historie země by se po zásahu oficiální cenzury nedostaly do distribuce a nebo by dokonce způsobilo tvůrci konflikt s režimem.

Ve světě a například i v Čechách je filmům z těchto oblastí věnována poměrně velká pozornost. V roce 2009 na Letní filmové škole probíhala programová sekce pod názvem Možnosti dialogu: Izrael/Palestina, ve které se několik izraelských a palestinských filmů promítalo. V letošním roce se uskutečnil Festival íránského filmu v kině Světozor.⁴⁷

Ačkoliv objevování izraelské, palestinské a íránské kinematografie světovou diváckou obcí pokračuje, žádný z filmů zatím neměl tak výrazný celosvětový úspěch jako filmy Valčík s Bašírem a Persepolis. Také toto byl důvod, proč jsem je zvolila jako zástupce, při svém výzkumu kinematografie tohoto regionu. Mám za to, že úspěch filmů tvoří především použitá technika zpracování, tedy animace. Tento způsob předávání závažných sdělení a silných emočních příběhů na diváka působí s odstupem, ale zároveň akcentuje některá témata důrazněji než hraný film.

6 Analýza a komparace filmu Persepolis

6.1 Subjektivita a schopnost objektivního zachycení reality ve filmu Persepolis: fikce, realita a pravda

⁴⁶ Jenin je obrovský palestinský uprchlický tábor. Po sérii muslimských útoků v roce 2002, byla armádě nařízena odvetná akce, jejímž cíle byl právě Jenin. Po skončení vojenské akce zůstalo na straně Palestinců 500 mrtvých.

⁴⁷ Proběhl ve dnech (11. 01. 2012 – 15. 01. 2012)

„Ať jde o hraný film nebo dokumentární, v každém případě vyprávíme velkou

lež. Naše umění spočívá v tom, že ji říkáme tak, že jí věří ostatní. (...)

Nejdůležitější je, abychom vytvořili celou sérii lží a došli tak k vyšší pravdě.“⁴⁸

Takto teoretik dokumentárního filmu Guy Gauthier ve své knize cituje slavného iránského filmového tvůrce Abbáse Kiarostamiho. Jeho výrok se týká především filmu dokumentárního a jeho etických kodexů, ale můžeme jej použít jako platný i pro film Marjane Satrapi *Persepolis*, který se díky tematizaci politiky a tradičně problematických témat jako je teokratický režim, islám a ženská práva v muslimských zemích stává filmem s výpovědní hodnotou.

Subjektivita a objektivita, realita a fikce jsou termíny, jejichž definice je jedním ze základních témat filmové teorie i praxe.

V rámci válečné dokumentaristiky či narativních filmů zpracovávajících válečné konflikty a další politická témata musí zákonitě zafungovat subjektivní názor autora. Především pokud je autor v těchto událostech osobně zainteresovaný a národnostně, etnicky či nábožensky stojí na jedné ze stran, které konkrétní konflikt vyvolaly. V tomto případě o to více platí názor, který vyslovuje Gauthier a totiž, že pravda je nedosažitelná a existuje pouze pravda každého individua. Pro přesnější představu své tvrzení podkládá slovní hříčkou, jíž použil Roger TAILLEUR⁴⁹, aby poukázal na nepřesnost názvu francouzského hnutí *Cinema-verite*. Spojení *Cinema-verité* změnil na *cine-ma verite*

Animovaný film stejně jako film narativní poskytuje autorovi větší svobodu invence a zároveň vytváří volné pole pro manipulování s realitou. Non-fikční animovaný film, jak už bylo řečeno v první kapitole věnující se non-fikční animaci, pracuje s pojmy fikční a faktuální. Faktuální složka je založená na klasifikaci pravdy a pravdivého zobrazení reality, ačkoliv tento pojem označujeme jako silně problematický.

⁴⁸ GAUTHIER, Guy. Dokumentární film, jiná kinematografie. 1. vyd. Praha : Akademie múzických umění v Praze, 2004. 161s.

⁴⁹ Francouzský filmový kritik

„Nakládáme s ním ve shodě s postmoderními výklady, kdy pravda představuje moment shody mezi většinou nebo patří dominantnímu producentovi mediálních obsahů (např. zpravodajství v diktátorských režimech)“.⁵⁰

Hlásání této obecně platné pravdy oficiálním státním režimem, který nedává žádný prostor pro osobní názor občanů a polemiku, je nám zprostředkovaně předkládáno ve filmu Marjane Satrapi, která ji divákovi tlumočí již zformovanou vlastním hodnocením. Vychází z vlastní rodinné výchovy, politického a společenského smýšlení. Dále pak faktem, že není pouze nezainteresovaným divákem stojícím vně konfliktu, ale jeho přímým účastníkem.

Otázkou je, zda vůbec můžeme termín pravda používat k hodnocení historické události. Především pokud se jedná o válečné konflikty, či konflikty týkající se vyhocených situací, v nichž figurují dvě strany s odlišným názorem. Ať už se jedná o náboženská, politická či společenská témata. Především díky manipulovatelnosti pravdy pomocí medií nelze výklad konkrétní historické události označit za stoprocentně pravdivý.

Vhodnějším termínem se tedy zdá pojem autenticita⁵¹, který nevyznívá tak nekompromisně jako termín pravda. Ve filmu Marjane Satrapi slovo pravda několikrát zaznívá z úst hlavních postav. Jediným, kdo ho vysloví tváří tvář zástupci oficiálního režimu, je sama Marjane, jejíž svobodomyšlná povaha nesnese nečinné přihlížení tomu, jak je jí a jejím spolužačkám ve škole přednášena propagandistická lež. Dívka vystupuje z poslušného anonymního davu a postaví se své učitelce.

Režisérka staví na zobrazování pravdy, jež by neměla být řečena a která je dle náboženského kánonu a propagované státní politiky zapovězena. James Monaco označuje schopnost filmu pojmenovat a ověřit realitu za jednu z nejdůležitějších mimetických pomůcek politiky, neboť každý film realitu odráží, nebo jí přímo formuje.⁵²

Obecná pravda sice neexistuje, ale máme možnost přednést fakta, jejichž pravdivost můžeme soudit, přijmout je jako realitu či s nimi nesouhlasit.⁵³

⁵⁰ GREGOR, L. 2009. *Non-fikční animace* [online] 25fps [25.11.2009] . dostupné na <http://25fps.cz/2009/nonfikcni-animace/>

⁵¹ Tamtéž.

⁵² MONACO, James. *Jak číst film*. 1.vyd. Praha:Albatros, 2006. 264s.

⁵³ GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. 1. vyd. Praha : Akademie múzických umění v Praze, 2004. 145 s.

V případě filmu *Persepolis* se jedná o film se zásadní výpovědní hodnotou, kdy autor filmu zobrazujícího realitu života v zemi s diktátorským režimem podává důležité svědectví, díky kterému má divák možnost pochopit poměry v této konkrétní zemi zevnitř. Podle velmi odmítavé, téměř až hysterické reakce íránské vlády můžeme usuzovat, že se Marjane Satrapi ve svém filmu dotkla skutečně citlivých témat, jejichž zachycení či interpretace pomocí filmového media a prezentace široké veřejnosti je pro režim nepřijatelná. Především proto, že mnohá z jejích tvrzení lze podložit fakty, která jsou režimem zamlčována a manipulována. Například počty politických vězňů a popravených odpůrců režimu. Současný íránský režim označuje vládu šáhů za tyranii, stojící na velkém množství politických vězňů a porevoluční režim prezentuje jako osvoboditelský, přičemž vyvrací existenci politických vězňů a popravených, jejichž počty ve skutečnosti několikanásobně převyšují počty obětí, které má na svědomí šáhova vláda⁵⁴. Ve filmu je tento fakt vysloven samotnou Marjane, která i s pohružkou perzekuce, jež by ji mohla čekat, naplno vyslovuje svůj názor v přítomnosti učitelky vyučující v souladu se státní propagandou.

Marjane Satrapi sama odmítá označení dokumentární film pro klasifikaci *Persepolis*, ale označuje jej jako autobiografický film, který je založen na osobních zkušenostech zasazených do příběhu, jenž je orámován historickými událostmi, které přímo či nepřímo formují jeho průběh.

Jelikož *Persepolis* není klasifikován jako dokumentární film, nemůžeme v jeho hodnocení vznést požadavky, které jsou tradičně kladeny na dokumentární film. Tedy objektivita autora a podložení tvrzení autora předložením důkazů. Přesto je didaktická stránka *Persepolis* a také jeho informativní hodnota v kontextu s dalšími filmy či jinými medií zachycujícími realitu v totalitních režimech velmi podstatná.

Satrapi na sebe, podobně jako další umělci z islámských zemí, kteří vystoupili proti teokratickému režimu, či se jen snažili zachytit realitu těchto zemí objektivně, bere poměrně vysoké riziko odvetných akcí ze strany náboženských radikálů a samozřejmě riziko perzekucí ze strany režimu, pokud by se do rodného Íránu vrátila. Nejenže totiž zobrazuje průběh revoluce bez zásahu oficiální cenzury, poukazuje na zločiny režimu a kriticky hodnotí změny v právech žen. V jejím filmu se dokonce objevuje zobrazení boha, což je v rámci muslimské víry naprosto nepřijatelné. Šanci kriticky hodnotit situaci v Íránu veřejně se jí ovšem dostalo až poté, co ze země emigrovala⁵⁵. Jakým způsobem režim reaguje na podobné tendence v řadách íránských umělců, můžeme vidět na příkladu režiséra Džafara Panahího, který je shodou okolností vrstevníkem Marjane Satrapi. Panahí byl jako frontový kameraman svědkem bojů za íránsko-irácké

⁵⁴ LEWIS, Bernard. *Dějiny blízkého východu*. 1. vyd. Praha : Lidové noviny, 1997. 322 s.

⁵⁵ Zapojila se do francouzské animátorské sféry. Pár let po svém příjezdu vydává komix *Persepolis*.

války. Po porážce tzv. Zelené revoluce v roce 2009⁵⁶, které oficiálně vyjadřoval podporu, byl zatčen a odsouzen na 6 let vězení a 20 let zákazu činnosti.

Zhodnocení míry subjektivity a objektivního pohledu ve filmu *Persepolis* náleží především autorce. Jelikož se jedná o film autobiografický, nahlížíme na události ve filmu optikou autora. Marjane Satrapi situuje začátek svého vyprávění do doby, kdy byla malým děvčetem, jehož názor je silně ovlivňován a formován rodiči a jejím okolím. Ponechává svému dětskému alteregu naivní zkreslený pohled na dramatické události či na revoluční ideály a zároveň ho hodnotí s časovým odstupem, díky kterému může kriticky posoudit své tehdejší názory.

Její postoj vůči režimu a můžeme říct i celková životní filozofie je silně ovlivněna několika osobnostmi v rodině. Jde především o rodiče a babičku, kteří si v období šáhova režimu i v období porevolučním dokázali udržet nadhled a nikdy nepropadli právě propagované ideologii. Svoboda myšlení a názoru je právě to, co bylo Marjane od dětského věku vštěpováno jako nezpochybnitelné právo jedince a zároveň jediný možný životní postoj.⁵⁷

Jak už bylo řečeno na začátku kapitoly, film nikdy nemůže zachytit pravdu či chceme-li realitu přesně tak, jak se stala. Nelze vytvořit stoprocentně pravdivou výpověď, protože autor nikdy nemůže shromáždit stoprocentní objem informací, které se tématu týkají. Stejně tak v případě filmu Marjane Satrapi se divákovi nedostává více informací než těch, které sama autorka vyvodila z vlastních zážitků či vyprávění své rodiny a přátel. Na příkladu své rodiny se autorce podařilo zachytit porevoluční deziluzi, vyvolanou kontrastem mezi nadějemi vkládanými do revoluce, která přinesla pád monarchie a realitou, v níž se moci chopili islámští radikálové.

Pokud zhodnotíme všechna tato hlediska a porovnáme je se znalostmi problematiky získané prostřednictvím oficiální historiografie či jiných svědectví, můžeme konstatovat, že Marjane Satrapi ve svém filmu zachycuje konkrétní historické události, jejichž byla svědkem, realisticky. Například protesty proti šáhovu režimu a vojenské zásahy proti nim, porevoluční procesy s neislámskou opozicí, zavedení práva šaría, změnu společenských poměrů. Díky tomu, že se divákovi nedostává reflexe z druhé strany nemůžeme ovšem zobrazení průběhu těchto událostí hodnotit jako objektivní. Změny, které proběhly ve společnosti popisuje na příkladu svém a své rodiny, která se řadila do vyšších vrstev íránské společnosti a která fungovala demokratickým a emancipovaným způsobem. Chybí zde tedy svědectví dalších společenských vrstev.

⁵⁶ Nepokoje v Íránu po zfalšovaných politických volbách v roce 2009.

⁵⁷ Tato tendence rodičů je zachycena ve filmu.

Objektivita zachycení těchto změn je tedy ovlivněna skutečností, že se jedná o subjektivní pohled na tuto problematiku vystavený na vlastních zážitcích a formovaný rodinnou výchovou. Pohled Marjane Satrapi na události v její rodné zemi také formuje skutečnost, že je ženou, osobně se jí tedy dotkly všechny společenské změny a změny v právech žen, které proběhly po zavedení práva šaria.

Film *Persepolis* má tedy významnou informativní hodnotu v oblasti uměleckých děl reflektujících současnou islámskou kulturu a společnost. Zároveň musím konstatovat, že v žádném mě dostupném dokumentu týkajícím se filmu *Persepolis* či v žádném rozhovoru s Marjane Satrapi autorka netvrdí, že její pohled na události je objektivně pravdivý. Předkládá divákům pouze svědectví o vlastním dospívání a totalitním režimu.

6.2 Komparace historických událostí zobrazených ve filmu *Persepolis* s realitou

To, že historie se opakuje a mnohé historické události prochází totožným vývojem je všeobecně přijímaný fakt. Především události jako jsou revoluce, změny režimů a upevňování moci nových vlád fungují na velice podobném základu. Mnoha silných paralel si můžeme povšimnout právě na případu íránské revoluce a následného vývoje v zemi a situace po roce 1948 v Československu. Či spíše na období stalinského teroru v Rusku 30. let.⁵⁸ Například vládní čistky, či samizdatové šíření literatury nebo černý obchod se západní hudbou⁵⁹. Čistky, které po íránské revoluci probíhaly v řadách opozice také potvrdily 200 let starý výrok Pierra Vergniauda, že revoluce požívá své děti⁶⁰ a ani nikdo z jejích strůjců si nemůže být zcela jistý, že se neobrátil proti němu.

Film *Persepolis* tyto události zachycuje z pohledu Marjane Satrapi, které bylo v době revoluce devět let a jejíž dospívání ovlivňovaly a formovaly události v jejím rodném Íránu. Rodiny malé Marjane se přímo dotkly mnohé dramatické události a jelikož žili na jednom z předměstí Teheránu, měla Marjane Satrapi příležitost mnoho událostí, které formovaly další vývoj státu, spatřit na vlastní oči. Například protivládní protesty odehrávající se těsně před revolucí či bombardování Teheránu během íránsko-írácké války. Autentické svědectví jí předali také její rodiče, kteří se masových protestních demonstrací účastnili. Marjanin otec tyto protesty fotografoval.

⁵⁸ V tomto období v Rusku proběhly rozsáhlé čistky napříč společností.

⁵⁹ Všechny tyto znaky jsou ve filmu tematizovány v konkrétních scénách

⁶⁰ Pierre Vergniaud, je označován za největšího řečníka Velké francouzské revoluce.

Autorka autenticky zachycuje atmosféru těchto dramatických období a také postoj iránských občanů vůči vývoji v zemi. Z hlediska politického a společenského vývoje můžeme film rozdělit do několika tematických částí. V první části, která je uvozena rokem 1979, je zachyceno období těsně před revolucí, revoluční protesty, období revoluce a následujících několik měsíců, kdy vize nových možností a lepšího života zcela ovládla celý národ. A slovy Marjane „*Země byla v období po revoluci v euforii, každý byl náhle revolucionář a bojoval proti šáhovi*“ . Popisuje zde absurditu tohoto období, kdy i lidé, kteří před revolucí podporovali šáha, náhle vystupovali jako revolucionáři⁶¹, z politických vězňů se stali hrdinové a bývalí příznivci šáhova režimu se přidali na stranu „pokroku“, aby všechny ty, kdo jim naslouchali, přesvědčovali o svých revolučních zásluhách.⁶²

Příkladem politického vězně, ze kterého se na čas stal revoluční hrdina je Marjanin strýc Anuš, který byl dlouhá léta za protivládní postoje uvězněn. Po revoluci vystupoval jako jeden z tváří socialistické frakce revolucionářů. Na jeho případě si můžeme připomenout myšlenku, již jsem nadnesla v úvodu kapitoly. A to slova Pierra Vergniauda o tom že revoluce požívá své děti. Strýc Anuš nenáležel k teokratické frakci revolucionářů, ale k části umírněnější, prosazující nastolení socialismu, takže se brzy po revoluci stal obětí politických čistek, kdy se vítězná strana zbavovala ostatních revolučních skupin. Postava strýce tedy funguje jako zástupný model pro osudy mnoha stovek Iránců. Díky jeho osudu Marjane pochopí, že místo vysněné svobody a lepších poměrů v zemi přišla doba několikanásobně horší.

Případů, kdy se režim zbavoval svých, byť často pouze domnělých, protivníků přibývá. Toto období je ve filmu znázorněno pomocí krátkých výpovědí rodičů babičky a strýce, kteří mezi sebou hovoří o osudech svých známých a sami zvažují odchod ze země. Marjane Satrapi tak na příkladu své rodiny ukazuje situaci, která v této době panovala v mnoha iránských rodinách.

Výhružka adresovaná lidu a zachycující zastrašovací prostředky používané novou iránskou vládou nakonec ve filmu zaznívá přímo z úst jednoho z členů vlády. V záběru, na kterém je zachycena pouze obrazovka televize na černém podkladu, je v polodetailu zobrazen jeden z vůdců promlouvající prostřednictvím tohoto media k lidu a jeho nekompromisní projev předznamenává začátek doby, kdy se porevoluční euforie změnila ve vládní teror. „*Zbavíme se protirevolučních živelů. Mezi námi a nimi je jen jeden zákon, zákon krve.*“

Jako jeden z rádců Marjane v jejím dětském věku je ve filmu znázorněn bůh, který funguje ve fantazii dívky jako její důvěrník. Postava boha je symbolem naivity a

⁶¹ Ve filmu je toto zachyceno na příkladu sousedky, která skvrnu na obličeji vydává za zranění z boje.

⁶² Například scéna v níž Marjanin učitel příznivce šáha vytrhuje jeho podobiznu z učebnice a žádá po dětech aby udělaly to samé.

nezkaženosti Marjanina mládí. Po scéně, ve které se Marjane dozvídá o popravě svého milovaného strýce Anuše, přichází pasáž, v níž za ní bůh znovu přichází. Marjane ho ve zlosti od sebe odežene a symbolicky se tak zbavuje svojí dětské naivity a pohledu na svět dosud nezatížený dramatickými životními zkušenostmi.

První scéna, kterou bychom mohli označit jako zástupnou pro období nového režimu, je situována do prostředí školy. Jednak na ní Marjane Satrapi zachycuje změny, k nimž ve školství a společnosti celkově došlo, jako například povinné nošení šátků pro dívky a oddělené školy pro chlapce a dívky, ale také tematizuje jeden z prvků revolučního Íránu a to veřejnou propagaci režimu a jeho mučedníků.

Stejně jako u mnohých světových diktatur, byl v Íránu po revoluci nastolen kult hrdinů či mučedníků revoluce propagovaný režimem. Paul Virillio tuto tendenci nebo spíše potřebu národa mít své hrdiny považuje za univerzální. Podle jeho názoru funguje podobný model ve většině společností a nejvíce je propagován oficiální mocí právě v diktátorských režimech.⁶³ Nadneseně bychom mohli říci, že nový režim staví své základy na těchto obětech, které propaguje jako mučedníky, díky jejichž sebeobětování revoluce zvítězila. Funguje zde stejný model jako u některých náboženství, kdy je lidem v podstatě vnucen určitý pocit viny vůči „mučedníkům“, kteří jsou jim předkládáni jako lidé, díky nimž mohou žít svobodně.⁶⁴ Vyvolávají tak v lidech vděčnost a pocit, že jsou těmto mučedníkům zavázáni. Tuto metodu lze označit za jeden ze základních manipulačních prostředků. Samozřejmě je také role mučedníků tradičním aspektem muslimské víry.⁶⁵

Marjane Satrapi ve filmu nechává zaznít slova oficiální propagandy přímo z úst zástupce režimu pomocí amplionu přednášejícího toto sdělení dívkám seřazeným na školním dvoře. „*Dcery a synové Íránu válka zabila naše nejlepší děti. Skrze jejich krev, brzy vyjde najevo pravda. Pro koho zemřeli? To pro nás.*“ Pokud pomíneme scény, v nichž jsou zobrazeny ty první výrazné změny po revoluci, které naznačily směr, kterým se bude vláda ubírat, tedy popravy odpůrců revoluce a následně politické procesy, jejichž obětí se stal i Marjanin strýc Anuš, je toto fakticky první scéna, v níž zaznamenáme na první pohled viditelnou změnu oproti situaci před revolucí.

Místo uvolněné atmosféry v úvodních sekvencích, kdy je kompozice záběrů převážně asymetrická a vyvážená. Úvodní záběr této sekvence odehrávající se v Marjanině škole je komponován do středu. Kompozice je symetrická, sevřená, filmová řeč zde umocňuje výpovědní hodnotu celé situace. Záběr zobrazuje dvě řady dívek seřazených při nástupu na školním dvoře, z amplionu zaznívá oslavná řeč o mučednících revoluce a dívky se pravou rukou synchronizovaným pohybem bijí v prsa. Jelikož mají vlasy zahaleny tradičním šátkem a jsou oblečeny v černé splývají v jeden

⁶³ VIRILIO, Paul. *Válka a film: logistika vnímání*. 1.vyd. Praha, 2007. 68.s

⁶⁴ Íslám, Křesťanství

⁶⁵ LEWIS, Bernard. *Dějiny blízkého východu*. Bernard Lewis. Praha : Lidové noviny, 1997, s. 233.

anonymní dav. Další konotací této sekvence záběrů kromě zobrazení změn ve společnosti a školství po revoluci, je snaha režimu o potlačení individuality.

V této části také Marjane Satrapi tematizuje černý odchod s hudbou či nelegální večírky, které se pořádaly i přes zákaz íránské vlády. Tyto zákazy vycházely ze zavedení práva šaria, jež striktně zakazovalo podobná soukromá setkávání, na nichž by se pil alkohol, poslouchala hudba a především spolu v jedné místnosti byli ženy a muži. Podle těchto zákonů samozřejmě mohly ženy v soukromí pobývat pouze s příslušníky rodiny či manželem.

Další ze zásadních politických a vojenských událostí tedy íránsko-irácká válka je ve filmu zachycena prostřednictvím toho, jaký měla dopad na běžný život obyvatelstva. Jako první se zmínka o ní objevuje ve scéně následující po Marjanine roztržce s bohem. Během sekvence několika záběrů vyprávěčka shrne události jednoho roku. Politické čistky a následně začátek války, kdy Saddám Husajn využil toho, že Írán byl oslabený vnitropolitickým bojem, a zaútočil na zemi.

Jedno z bezprostředních a častých ohrožení civilního obyvatelstva v době války bylo bombardování. Autorka ho v jedné ze scén zachycuje a navozuje situaci, kdy malá Marjane pospíchá městem domů a dostává se k zátarasům ohraničujícím čtvrt', ve které žije. Následně zjišťuje, že na jeden ze sousedních domů dopadla bomba. Tato scéna zachycuje situaci, která v této době v Íránu často vznikala. Především hlavní město Teherán bylo častým cílem bombardování a mnoho domů ve městě bylo zničeno⁶⁶

V sekvenci, která zachycuje přímo frontové boje, používá autorka voiceover hlásající propagandistická hesla, která měla motivovat mladé muže ke vstupu do armády. „*Krev našich mučedníků, skrápí naši svatou zemi*“. Tato slova především také evokují hesla, jimiž jsou tradičně motivováni muslimští muži ke vstupu do svaté války.

Druhá část filmu se následně dějově přesouvá do Vídně, kam Marjane odjela studovat. Rodiče mladou dívku, která své svobodomyslné názory často prezentuje ve škole, raději přesouvají do země, kde jí nebude hrozit nebezpečí.

Třetí část filmu je situována do roku 1992, kdy se Marjane vrací do rodného Íránu. Tato poslední část je zaměřena čistě na osobu Marjane a její adaptaci v rodné zemi. Jediná část, která zachycuje čistě politické téma, je sekvence, v níž otec s matkou Marjane popisují, jak probíhal konec války a jaká je v dané chvíli situace v zemi. V této době vláda rozhodla zbavit se politických vězňů, kterým nabídla dvě možnosti to buď přiznat svou vinu a trest absolvovat, či zvolit popravu. Marjane Satrapi velmi sugestivně zachycuje v krátké retrospektivě tyto události, které nastaly ke konci války.

V závěru filmu se Marjane ocitá v situaci, kdy na jeden z nelegálních večírků pořádaných jejími přáteli přijíždí skupina policistů z mravnostní policie. Chlapci před

⁶⁶ Na internetu je možné dohledat množství fotografií dokumentujících toho období v historii země.

policií utíkají přes střechy domů do bezpečí. Jeden z Marjaniných přátel, Nima, při přeskakování ze střechy na střechu protějšího domu situaci nezvládne spadne dolů a zemře. Pro Marjane Satrapi je tento zážitek posledním ujištěním toho, co již dávno chápala a totiž, že ona jako svobodně smýšlející člověk do této země už nepatří. V jednom z posledních záběrů filmu se loučí na letišti s rodiči. Slova její matky předznamenávají její další osudy. „*Odjíždíš navždy. Jsi svobodná žena. Dnešní Írán není pro tebe. Zakazují ti, aby ses vrátila*“. Marjane odlétá do Francie. Závěrečná sekvence, je stejně jako sekvence počáteční, kolorovaná. Barva je zde symbolem svobody, do níž Marjane odchází.

Film Marjane Satrapi *Persepolis* splňuje svůj vytyčený cíl⁶⁷. Na osudu vlastní rodiny a jejích přátel popisuje vybrané události v nedávné historii Íránu a to jak společenské změny, které způsobily zásadní zvrát v životech lidí, kteří během šáhova režimu přijali za svůj západní styl života. Nemůžeme jí ovšem upřít subjektivní pohled, který vychází z emoční vazby k rodině a ze skutečnosti, že tyto události traumaticky ovlivnily její život.⁶⁸ Přesto však mohu konstatovat, že politické změny, průběh revoluce a změny v konkrétní vrstvě společnosti jsou zachyceny realisticky. Zároveň se jí daří zachytit emoční frustraci a to jak byly změněny a poznamenány životy lidí, kteří se dostali do přímého konfliktu s režimem. Pro objektivní náhled na tuto problematiku by musel být připojen i opoziční názor a výpověď dalších pamětníků této doby.

6.3 Proměna společnosti a postavení ženy v Íránu a jeho zobrazení ve filmu *Persepolis*

Jako politický akt jsou označovány také nové zákony a ustanovení zavedené íránskou vládou a tedy i změny ve společnosti, které tento nový směr ve vývoji státu způsobil. Součástí těchto změn je nepochybně výrazná proměna v právech a postavení ženy.

Postavení žen v muslimských zemích je celosvětově diskutované téma. I v současné době probíhá několik kauz, které zaujaly pozornost veřejnosti v mnoha zemích světa.⁶⁹ Mnohdy je postavení žen v každé z těchto zemí velmi odlišné a proměňuje se spolu s aktuálním režimem a mírou angažovanosti teokracie v politice. Jak už bylo popsáno v kapitole věnující se vývoji ženských práv v Íránu, práva žen v této zemi jsou

⁶⁷ BILLINGTON.A. 2008. Discussing *Persepolis* with Writer and Director Marjane Satrapi [online]. FirstShowing.net [14. 1. 2008]. Dostupné z <http://www.firstshowing.net/2008/discussing-persepolis-with-writer-and-director-marjane-satrapi/>

⁶⁸ V tomto případě shledávám zásadní traumatickou zkušenost emigrace a následného pocitu vykořenění, který Marjane Satrapi popisuje přímo ve filmu.

⁶⁹ Například osud Sakíne Aštianíové, která byla v roce 2009 odsouzena k trestu ukamenováním za nevěru. Petici za její osvobození adresovanou Íránské vládě podepsalo mnoho světově významných osobností, které se snažili využít v této kauze svého vlivu v prospěch Aštianíové a domoci se jejího omilostnění

formována muslimským právem šaría. Během třech desetiletí, která uplynula od revoluce, po níž byla šaría zavedena jako oficiální právní systém, se výklad práv a povinností ženy dále formoval a několikrát posunul k modernějšímu pojetí západního stylu. Tato tendence vychází ze střetu dvou protichůdných trendů. Na jedné straně vnímání ženské otázky formuje intenzivní budování islámské identity státu na straně druhé stojí pragmatismus a potřeba ekonomického rozvoje⁷⁰.

Posun v ženských právech můžeme pozorovat například na současné íránské kinematografii. Íránské režisérky Shalizeh Arefpoor nebo Rakhshan Bani Etemad jsou uznávány jak na domácí scéně, tak ve světě. Častou tematikou jejich filmů je postavení ženy v íránské společnosti a jeho proměna v posledních letech.⁷¹ Ačkoliv je posun s lepším zřetelný, je stále podstatný rozdíl mezi způsobem života ve venkovských oblastech a velkých městech, stejně jako mezi proklamovanou politikou a realitou všedního života⁷²

Podle jedné z filmových teorií přednesených v knize Francesca Cassetiho⁷³ film přináší obraz společnosti, ze které vzešel. Tedy reflektuje společnost či přímo odráží mentalitu a situaci národa. Moderní íránská kinematografie zachycuje současnou společnost a stává se tak materiálem pro hlubší sociologické studie hodnotící stav íránské společnosti prostřednictvím umění, které z ní vzešlo. Současný Íránský film často zpracovává téma postavení žen, jehož kritika byla po mnoho let tabuizována.

Nejenom že častěji přistupuje ke zpracování tématu ženské otázky, ale často jsou tématem i citlivé vztahy mezi generacemi žen vychovanými s rozdílným pohledem na postavení žen ve společnosti.

Analýzu těchto problematických témat ve svém filmu *Kruh*⁷⁴ předkládá i režisér Džafar Panahí, o němž jsem se zmiňovala již v předchozí kapitole. Panahí se hlouběji věnuje i v Íránu kontroverzním tématům jako je prostituce či potrat. Tematizuje například hluboce zakořeněný požadavek manžela potažmo rodiny vůči ženě a to přivést na svět syna, jenž v íránské společnosti je vnímán jako hodnotnější než děvče.⁷⁵ Snímek odhaluje mnohdy až absurdní zákony a nařízení, které život íránských žen ovlivňují.

⁷⁰ Aliová, N., Kužvart, J. 2010. *Ženy z Persepole*. [online]. AMO [14.04.2010]. dostupné z <http://www.amo.cz/publikace/zeny-z-persepole---zenska-otazka-v-modernim-iranu.html>

⁷¹ Filmy, které zde vznikají jako například *Kruh*, reflektují obraz ženy v této společnosti a zároveň ho často podrobují kritickému nahlížení.

⁷² Abraham K.: *Každá pomoc marná*, Závoj a džíny v islámském světě. Praha: Vyšehrad, 2005, s.

⁷³ DE LAURETIS, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. 1. vyd. Indiana University Press. 1984. 220s. ISBN 0253203163

⁷⁴ Natočen v roce 2000

⁷⁵ Vychází to ze společenských tradic. Ženiným hlavním úkolem je porodit manželovi co nejvíce dětí nejlépe synů, pokračovatelů rodu.

Od roku 2000 se v íránské kinematografii stále častěji objevuje ženské téma.⁷⁶ Kinematografie jako obraz společnosti má vždy nesporný vliv na sebeuvědomění a formování obecného názoru. Stejně tak v případě íránských žen a společnosti celkově, funguje kinematografie jako katalyzátor společenských změn. Tak jako to můžeme pozorovat v západní kinematografii, která vždy reflektovala a ovlivňovala obraz a postavení ženy ve společnosti⁷⁷, je i kinematografie věnující se ženám muslimského světa významným činitelem ve snaze o změnu poměrů. Film Marjane Satrapi v tomto případě funguje jako připomínka obratu k horšímu, který v zemi nastal po roce 1979.

Podobně tematizuje vliv filmu na uvědomění si vlastního já teoretička Teresa de Lauretisová, která toto téma nahlíží z pohledu feministických teorií. V její studii se zabývá procesem identifikace diváka skrze narativní struktury filmu, kdy je zcela zásadní adresnost filmu a konkrétní zacílení na diváka v našem případě ženu, jejíž reakcí na film *Persepolis* může být vyhranění se vůči zobrazenému modelu či jeho přijetí. Pro de Lauretisovou je v tomto procesu zcela zásadní zkušenost, která formuje osobnost a skrze níž můžeme chápat sebe sama. Právě prostřednictvím tohoto pochopení se poté zařazujeme do společensko-historického kontextu. Na základě těchto zkušeností pak probíhá propojení obrazu ženy tak, jak ji vnímá společnost, se skutečností. Tento teoretický koncept je podle mého názoru v případě zpracování ženské otázky ve filmu *Persepolis* zásadní, neboť shledávám filmy, v nichž je tematizováno postavení žen v islámských zemích důležité z hlediska budování jeho obrazu ve světě i v konkrétních islámských oblastech.

Marjane Satrapi ve filmu *Persepolis* reflektuje období od roku 1978-1992. Je to etapa v historii Íránu, kdy stát prošel druhou nejvýraznější změnou ve 20. století. Nové zákony a návrat ke konzervativnímu stylu života se dotkl především žen. V té době se mladá generace navyklá západnímu stylu života jen velmi těžce adaptovala.

Marjane byla v období, kdy revoluce probíhala malá děvče, takže změny, které se udály, sama nebyla schopna porovnat s předchozí situací. Její náhled na tyto události a osobní názor formovala především matka a babička. Matka Tadjí pochází z té generace, již byl vlastní svobodomyšlný názor na práva ženy a společnost celkově. Rodina se adaptovala na nové poměry, které se pokoušel v zemi zavést šáh Muhammad Páhlaví.

Přesto nemůžeme rodinu Marjane Satrapi vnímat jako klasický vzorek. Její rodiče pocházeli z vyšších vrstev, ve kterých byla ženská emancipace přijímána přirozeněji. Je to patrné především na postavě Marjaniny babičky. Většina žen v jejím věku zachovávalo tradicionalistický styl života, silně ovlivněný náboženstvím. V něm

⁷⁶ Ve filmech Rakhshan Bani-Etemad či Kruh

⁷⁷ MONACO, James. *Jak číst film*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2006. 274 s

žena přijímá předem určenou roli. Babička je ženou potírající tento stereotypní model ženy své generace.⁷⁸

Jak už bylo řečeno v kapitole věnující se tomuto tématu, v období šáhova režimu mnoho žen striktně nesouhlasilo s probíhající emancipací a proti vládní politice se bouřilo. Po revoluci se situace změnila, pro mladou generaci byl tento posun šokem a na rozdíl od jiných muslimských států, kde ženy vnímají svou situaci jako přirozenou či vycházející z náboženských tradic, íránské ženy tuto změnu braly jako politický akt. Vnímaly ji jako zásah do svých práv.

Tento fakt Satrapi tematizuje ve scéně, kdy hlavní hrdinka se svou matkou před nákupním domem potkává muže, jímž je matka slovně atakována. Předmětem jeho útoku je matčino nedostatečné zahalení vlasů šátkem. Autorka poukazuje na šok, který v íránských ženách vyvolala proměna jejich postavení.⁷⁹ Pečlivě lety budované částečně emancipované postavení, které ženě zajišťovalo určitou míru osobní svobody, se vrátilo zpět k pevně určeným omezujícím rolím. U žen, které emancipaci přijaly jako součást své osobnosti, se dostavuje pocit ztráty vlastní identity, jejíž součástí je vnímání sebe sama skrze společnosti.⁸⁰ Postava, která zažívá nejsilnější trauma z této změny, je právě Marjanina matka Tádji. Jako jediná, ze tří generací žen, které se ve filmu objevují, je tou, která s tímto svobodným základem své osobnosti, který nebyl ohrožován zvenčí, vyrostla. Proto je scéna, která se mezi matkou a mužem odehraje, pro ni tak traumatizující.

V sekvenci navazující na tuto, autorka zobrazuje matku netečně ležící na posteli. Dozvídáme se, že matka se z tohoto setkání a traumatu, které vyvolalo, psychicky zotavovala mnoho dní. Na příkladu své matky Marjane Satrapi zobrazuje trauma celé generace íránských žen.

Přímo v úvodu filmu je patrné, že ženy v íránské předrevoluční společnosti zastávaly postavení rovnocenné s muži, tedy zdánlivě rovnocenné. V úvodní sekvenci na letišti vidíme ženy z Marjaniny rodiny oblečené v západním stylu. Stejně tak tuto skutečnost potvrzuje pasáž, v níž je zachycen jeden z domácích večírků Marjaniných rodičů. To jak reálně vypadalo ve všech společenských vrstvách, zde zobrazeno není, mohly bychom říct, že ho v tuto chvíli vnímáme optikou malé Marjane, která ve své rodině rozdíl, díky rovnocennému partnerskému vztahu rodičů, nevnímá. A díky nízkému věku se ve své ženské roli nevyhraňuje a nevnímá její limity a omezení.

⁷⁸ Je silně svobodomyšlnou a samostatnou ženou. V jedné ze scén se Marjane svěruje s tím, že před padesáti lety v době kdy tak nikdo nečinil, rozvedla se svým prvním mužem.

⁷⁹ POKORNÁ-HNILICOVÁ, Rita. *Diskriminace muslimských žen v dílech Marjane Satrapi*. Bakalářská práce, Fakulta humanitních studií IMS Brno: Zlín Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. 201

⁸⁰ DE LAURETIS, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. 1. vyd. Indiana University Press. 1984. 220s. ISBN 0253203163.

První ze situací, které téma proměny ženského postavení vyobrazují a zachycují přímo ve vztahu k malé Marjane, je již jednou zmiňovaná sekvence ve škole.⁸¹

Absurdní zákony týkající se žen a jejich vymáhání a hlídání mravnostní policií zachycuje několik scén, v nichž se postava Marjane s těmito omezeními dostává do přímého konfliktu. Íránským ženám bylo například zakázáno běhat po ulicích či jezdit na kole, protože podle stanoviska mravnostní policie pohyby ženského těla při těchto činnostech působí nemravně. Tak znělo oficiální stanovisko. Tuto skutečnost a situace, kdy podobná nařízení zasáhla do života žen, Satrapi ukazuje na scéně, v níž hlavní hrdinka pospíchá na autobus, aby stihla přednášku na univerzitě. Zastaví ji příslušníci policie a vyžadují, aby neběhala po ulici, neboť její pozadí dělá neslušné pohyby. Marjane situaci vyřeší, tím, že příslušníkům policie ostře doporučí, aby se tedy neřvali na její pozadí. Autorka prostřednictvím humoru poukazuje na bizarnost dílčích nařízení, která byla obsažena v zákonech upravujících práva žen.

Dalším z nařízeních, které ženy omezovaly, je striktní požadavek zahalení celého těla včetně šátku na hlavě. Marjane Satrapi ve filmu načrtla několik situací, na nichž tyto nařízení a jejich dopad ovlivňující běžný život íránských žen demonstruje. V těchto sekvencích opět využívá humoru k umocnění absurdity situací, které vznikaly díky novým zákonům. Například v části, která se věnuje Marjaninu vysokoškolskému studiu.

Jelikož bylo samozřejmě zakázáno veřejné zobrazování nahoty či jen střídměji oblečeného ženského těla, učí se Marjane a její spolužačky na hodinách kreslení lidské anatomie kreslit podle modelky oblečené v tradičním plně zahalujícím splývavém oblečení. Toto nařízení je také humorně vyobrazeno ve scéně, kdy na hodině historie umění profesor přednášící o Boticellim demonstruje styl jeho malby na zcela začerněném obraze Zrození Venuše.

Pomineme-li dramatické situace vycházející z postavení žen, i ty humorné, zaznívá z úst hlavní hrdinky pragmatická výtka těmto nařízením, již Marjane přednese v univerzitní aule přímo před učiteli, kteří dívky nabádají ještě k pevnějšímu dodržování zákonů, které je omezují. Upozorňuje například na nepraktičnost oblečení, které ji limituje například na hodinách v dílně, kdy se nemůže díky němu volněji pohybovat. A především upozorňuje na skutečnost, že jejich mužští spolužáci nejsou nijak omezováni.

Ve filmu *Persepolis* vidím snahu autorky o nabourání gendrové stereotypizace v islámských zemích a snahu o analýzu generové identity žen v těchto zemích.⁸²

⁸¹ Situace, v níž se malá Marjané postaví své učitelce.

⁸² DE LAURETIS, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. 1. vyd. Indiana University Press. 1984. 220s. ISBN 0253203163

Zároveň vidím v tematizaci ženské diskriminace snahu o apel na diváky ve světě a zároveň apel na divačky v islámských zemích a snahu o jejich uvědomění.⁸³

7 Analýza a komparace filmu Valčík s Baširem

7.1 Posttraumatická stresová porucha, disociativní amnezie a využití těchto motivů ve filmu Valčík s Baširem.

Válku můžeme definovat mnoha způsoby. Jinak jí vnímají politici, odlišně k ní přistupují vojáci i civilní obyvatelstvo. Vnímání války se liší také národ od národu. Jinak válku vnímají obyvatelé USA, na jejichž území válka nebyla tak dlouho, že už není nikdo, kdo by mohl podat osobní svědectví a válka je zde tedy vnímána jako odloučený konflikt ve vzdálených oblastech, jehož se účastní muži či ženy, kteří do války odchází za moře. Jinak je válka vnímána v Evropě, kde ještě existuje povědomí národů o válce, jako o historické události, která proběhla poměrně nedávno. A rozdílně vnímají válku národy, kde je válka téměř každodenní záležitostí, nebo alespoň minulostí velmi nedávnou.⁸⁴ Do této kategorie, můžeme zařadit i oblast Izraele, Palestiny a Libanonu, jichž se týká analyzovaný film Valčík s Baširem.

Pro analýzu motivů a komparaci s medicínskou diagnózou psychických poruch způsobených extrémním stresem, jsem zvolila práci Mgr. Daniela Štrobla, který se zabývá psychosociálními důsledky moderní války.

Váleční veteráni se mohou po návratu z války potýkat s fyzickými důsledky, ale ještě častější jsou důsledky psychické, jejichž následky jsou mnohdy závažnější. Doktor Lars Weiseth k tomu uvádí *"válka je komplexem celé řady psychologicky traumatizujících událostí."*⁸⁵

Tato traumata a psychické poruchy, které válka způsobuje, jsou jedním z činitelů ve filmu Ariho Falmana Valčík s Baširem. Ve svém filmu Falman zobrazuje posttraumatickou stresovou poruchu, jež je klasickým příznakem u mužů, kteří válečnou zkušeností prošli.⁸⁶ Pokud přistoupíme k hodnocení průběhu konfliktu, jehož byl Ari Falman účastníkem (libanonská válka) a zohledníme především osobní svědectví skupiny mužů, kteří se bojů zúčastnili, můžeme konstatovat, že na psychiku

⁸³ Tamtéž.

⁸⁴ Především oblast tematizovaného Blízkého východu

⁸⁵ ŠTROBL, Daniel. *Psychosociální důsledky moderní války*. Magisterská diplomová práce, Husitská teologická fakulta KPV Praha: Praha Karlova Univerzita. 1999

⁸⁶ Tamtéž.

jedinců působí nejenom samotná skutečnost, že se účastní násilných akcí, ale i další faktory.

Na filmu Ariho Falmana, vidíme, jak závažné důsledky na psychiku a schopnost rozhodování mají konflikty, v nichž panuje nedostatečná informovanost a nepřipravenost mužů na situaci. Toto je ve filmu zachyceno ve vyprávění jednoho z Falmanových kolegů, který popisuje, jak izraelští vojáci po vylodění na libanonských březích reagovali chaoticky a jak je postupně zachvátila panika. Na diváka emočně dopadne především sekvence, v níž vojáci střílí bez rozmyslu kolem sebe, v podstatě na cokoli, co se v jejich okolí pohne a zastřelí tak nevinné civilisty v autě projíždějícím kolem, či chlapce v sadu. Daniel Štrobl toto chování ve své práci hodnotí jako chování, jehož výskyt je častý v situacích, kdy se pod stresem ocitnou mladí nezkušení vojáci.⁸⁷ Zde jako výrazný stresový faktor, podle mého názoru, funguje i nepřipravenost a vojáku na situaci, ve které se ocitli.

Prvotní motivací k natočení filmu byl rozhovor, jež Ari Falman vedl se svým přítelem a spolubojovníkem z libanonské války Boazem-Rein Buskilou. Při společném setkání se mu Buskila svěřil se sny, které se začaly objevovat před dvěma a půl lety a které mají souvislost se zážitky z války.

Tyto sny v sobě nesly motivy, které Buskila rozklíčoval jako odkazy na konkrétní situaci prožitou v bojích v Libanonu. Ve snu se objevuje 26 psů, kteří obklíčí dům, v němž Buskila pracuje a po jeho nadřízeném vyžadují, aby jim ho vydal. Buskila ve snu nalézá symboliku 26 psů, které na povel nadřízeného zastřelil během nočního průzkumu libanonských vesnic, v nichž vojáci pátrali po hledaných Palestincích.⁸⁸ Tento zážitek na něj působil natolik traumaticky, že se vzpomínky na něj po letech začaly objevovat v jeho snech. Na případě Falmanova přítele, můžeme tedy pozorovat klasické příznaky posttraumatické stresové poruchy, která se často projevuje flashbacky v podobě snů.⁸⁹

Díky tomuto rozhovoru Ari Folman zjišťuje, že on sám si na události z války není schopen vzpomenout.⁹⁰ Tento příznak, jež se u něj objevuje, charakterizujeme jako disociativní amnezii.

⁸⁷ Tamtéž.

⁸⁸ -přidává

⁸⁹ Jedná se o jeden z příznaků poruchy.

⁹⁰ U Ariho Falmana traumatické zážitky vyvolaly tzv. disociativní amnezii. Jedná se o mentální proces, který patří do souboru disociativních poruch. Disociativní amnezie je jedna nejčastěji se vyskytujících disociativních poruch. Medicína rozlišuje mezi amnézií retrogradní a anterogradní. Postižený trpí retrogradní amnézií si není schopen vybavit určité události předcházející nebo přímo související s traumatizující událostí, nebo nehodou, která ztrátu paměti způsobila. Rozsah amnezie je u každého individuální a během času se mění, vzpomínky se navrací, či znovu ztrácejí. Existuje ovšem jádro, jedna vzpomínka či soubor několika vzpomínek, které si postižený jedinec není schopen v bdělém stavu vybavit. Toto jádro většinou bývá vzpomínka, která se stala spouštěčem celé poruchy.

Ari Falman, na příkladu svých kolegů a sebe samého popsal a do filmové podoby zpracoval obtíže, s nimiž se musí potýkat většina válečných veteránů, a které se neobjevují jen u nezkušených vojáků, již jsou do války povinně odvedeni, ale i u příslušníků profesionálních armád.

7.2 Komparace historických událostí Libanonské války a jejich zobrazení ve filmu Valčík s Baširem

Ari Falman ve svém filmu Valčík s Baširem mapuje události libanonské války v roce 1982. Nejedná se ovšem o snahu autora o komplexní postižení tématu, ale o jeho osobní výpověď a výpověď jeho kolegů. Film kombinuje sekvence z přítomnosti zahrnující Ariho pátrání a rozhovory s kolegy a sekvence, v nichž jsou zrekonstruovány retrospektivní vyprávění aktérů. Guy Gauthier ve své knize vymezuje základní pravidla pro tvorbu dokumentárního filmu a vyslovuje požadavky na práci autora, která má po jejich splnění dosáhnout legitimacy a autenticity výpovědi. Jedná se především o postup při přípravě na natáčení dokumentárního filmu. V případě filmu Valčík s Baširem bychom ho mohli označit za dokumentární film autobiografický, kdy je hlavním cílem autora rekonstrukce událostí, jež se týkají přímo jeho osoby a jichž byl svědkem. Ari Falman svou zevrubnou přípravou na natáčení a důkladným zmapováním výpovědí svých kolegů i objektivní výpovědi válečného reportéra Rona Ben-Yishae splňuje požadavky na obsah i formu dokumentu.

Při přípravě filmu vyzpovídal devět očitých svědků a na základě jejich výpovědí rekonstruoval dílčí události i zásadní momenty libanonské války. Také pokud jde o filmové prostředky splňuje Ari Falman požadavky dokumentu, když zařazuje klasické postupy dokumentu jako je například interview.

Celý film je rozdělen do několika kapitol, které vymezují rozhovory s dalšími účastníky libanonské války. Tematizuje se v nich například vliv válečných traumat na psychiku člověka a jejich různé projevy. Na příkladu postavy Carmiho Falman ukazuje, jak válka působí na člověka. V předchozí kapitole jsem rozebírala téma posttraumatické stresové poruchy. Na případě postavy Carmiho vidíme další možnou reakci na tyto zážitky a to úplné zrušení vazeb a vztahů s rodnou zemí.

Prvotní motivace Ariho Falmana vize či sen, která se u něho objeví noc poté, kdy se setká s Buskilou. V této vizi vychází z moře na pláži západního Bejrútu, prochází městem spolu s jedním ze svých přátel a na konci vize stojí proti davu žen a dětí, který kolem něj prochází. Falmanův cíl tedy bylo rozebrat tuto vizi a pomocí výpovědí a vzpomínek přátel zjistit její smysl.

První z přátel, který mu poskytne nějaké konkrétní informace o průběhu bojů, je spolubojovník Carmi, který po konci války odešel do Nizozemí. Jeho vyprávění se týká způsobu, jakým se vojáci do válečné oblasti dopravovali. Carmi byl jedním z těch, kteří byli do Libanonu přesunuti po moři. Jeho svědectví, vypovídá o nepřipravenosti mladých mužů a jejich neznalosti situace. Carmi popisuje večírek, který vojáci na lodi pořádají a jež může být vykládán jako snaha o oprostění se od stresu a obav z blížícího se vylodění a nasazení do akce. Následně v ostrém kontrastu navazuje scénou vylodění, kdy mladí, nezkušení a především vyděšení muži neuváženě střílí a zabijí nevinné civilisty. V této části tedy můžeme konstatovat zobrazení reálných situací, které potvrzuje také oficiální historiografie⁹¹.

Díky tomuto vyprávění si Ari Folman začíná vybavovat první vzpomínky. Jako první se objeví téměř bizarní situace, kdy vojáci jedoucí tankem po cestě podél pobřeží a v nepřetržitém sledu střílí do všech stran kulomety. *“ Najednou se vzpomínky vrátily, žádné halucinace ani podvědomí. První den války. Bylo mi sotva devatenáct. Jeli jsme po cestě, na jedné straně sady, na druhé moře. Stříleli jsme všude, na všechno. Až do soumraku. “* Zde je nám opět předkládáno svědectví, které potvrzuje oficiální historiografii a to, že mladí vojáci, kteří byly posláni do války v Libanonu, neměli tušení, jak celý konflikt probíhá a byli silně vyděšení, díky čemuž se dopouštěli mnoha chyb a zkratových jednání.

V jedné z dalších sekvencí filmu Ari Folman popisuje jeden z efektů války na psychiku člověka a to neschopnost orientace v běžném životě, pokud je člověk na krátký čas či po skončení války propuštěn domů. Hlavní hrdina v této sekvenci odjíždí na krátkou návštěvu domova. Pomocí filmových prostředků⁹² je divákovi přiblíženo rozpoložení, v němž se muž, který se navrátí z války domů do prostředí, kde život funguje obvyklým způsobem bez jakékoliv reakce na probíhající válku, cítí.

V druhé polovině filmu se příběh přesouvá k událostem obléhání Bejrútu. Sugestivní je především Ariho popis prázdných, vylidněných částí města a následné vyobrazení částí poškozených při bombardování, které odpovídají fotografiím pořízeným v Bejrútu v době, kterou autor popisuje.⁹³ Zde se objevuje motiv, který dal název celému filmu. Jeden z vojáků při obléhání města vybíhá zpoza ochranného valu do otevřeného nechráněného prostranství ulice. Za zvuku valčíku tančí svůj „tanec se smrtí“, před vyobrazením tváře prezidenta Bašira v nadživotní velikosti. Tento motiv akcentuje šílenost války.

⁹¹ Toto téma akcentují autoři v BLACK, Ian; MORRIS, Benny. *Mossad, izraelské tajné války*. Praha : Jota, 2001. 289 s. ISBN 80-7217-392-8.

⁹² Pocit izolace, který Ari cítí umocňují záběry, v nichž se svět kolem něj pohybuje zrychleně, zatímco on se v kontrastu s ním pohybuje po ulici pomalu.

⁹³ Na internetu je dostupné poměrně velké množství fotografií, zachycujících tuto situaci.

Nakonec se dostáváme až k obléhání Bejrútu. Zde již žádný z Ariho přátel není schopen vypovědět, jak události probíhaly. Na základě rady jednoho z nich vyhledá izraelského novináře a válečného dopisovatele Roba Ben-Yishae. Až svědectví tohoto člověka, který nebyl poznamenán traumatem války, ho dovede ke konečným vzpomínkám na masakr v Sabře a Šatíle. Tato sekvence je barevně sjednocená se sekvencí Folmanova snu a symbolizuje tak Ariho blízkost k rozuzlení a přiblížení se k okamžiku pochopení.

V závěru filmu, jsou rekonstruovány vzpomínky dvou aktérů těchto událostí. Další z Falmanových kolegů popisuje situaci těsně před masakrem, kdy byly izraelské jednotky požádány, aby zvenčí jistily situaci v uprchlických táborech, zatímco falangisté v táboře zajmou palestinské teroristy. Realisticky popisuje to, co izraelští vojáci slyšeli a viděli. Ve svědectví novináře Rona Ben-Yishae nakonec zaznívá i jméno konkrétního politika a jeho podílu na událostech masakru.

7.3 Subjektivita a objektivita ve filmu *Valčík s Baširem*

Dokumentárních i narativních filmů zabývajících se izraelsko-palestinskými konflikty bylo za 60 let existence Izraelského státu, natočeno již mnoho.⁹⁴ Mnohé z nich jsou silně tendenční a ovlivněné subjektivním pohledem na problematiku tohoto konfliktu. Mnohé z nich naopak upouštějí od obhajoby činů vlastního národa a pokouší se o objektivní analýzu tohoto nekonečného konfliktu. Některé dokonce vznášejí obžalobu proti činům, jichž se vláda a armáda jejich národa v historii i současnosti dopouštěla.

Jedním z těchto filmů je například v nedávné době velmi diskutovaná *Vláda zákona* izraelského režiséra Ra'anana Alexandroviče⁹⁵. Film dokumentuje období po skončení války v roce 1967⁹⁶, kdy Izrael zaváděl okupační zákony na palestinském území. Alexandrovič ve filmu odkrývá metody vojenského útlačku, jichž se izraelská armáda dopouštěla. Film staví na výpovědích důstojníků armády, vojenských soudců a prokurátorů. Sám autor se k filmu vyjadřuje takto „*Chtěl jsem, aby se izraelští diváci a veřejnost dozvěděli, jaký právní systém jsme zavedli na okupovaných územích. Když*

⁹⁴ Claude Lančan Tsadal (1994)-zabývá klíčovou otázkou židovských dějin, tedy potřebou mít vlastní stát.

⁹⁵ Izraelský režisér, působící především v Jeruzalemě

⁹⁶ Tzv. šestidenní válka, jednalo se o spor mezi Izraelem a koalici Egypta, Sýrie a Jordánska. Ari Falman tuto válku také zmiňuje ve svém filmu.

jsem tyto věci během přípravy dokumentu studoval, uvědomil jsem si také, jak náš přístup k Palestincům poznamenává i naši vlastní společnost,“⁹⁷

Stejně jako Raʿanan Alexandrovič i Ari Folman ve svém filmu odhaluje jednu z kontroverzních kapitol izraelských dějin. Na rozdíl od Alexandroviče však tyto události nehodnotí ani nevyslovuje subjektivní stanovisko. Film je pro něj především vlastní terapií, v níž cílem je obnovit vzpomínky na události, kterých byl svědkem či přímým účastníkem. „*Jakýkoli film je pro autorsky orientovaného filmaře psychoterapií, a to velmi dynamickou. A tady o to víc, že jsem přitom cestoval po světě a potkal se s mnoha lidmi - když jsem se snažil přijít na to, jaký jsem byl v devatenácti. Opravdu jsem nevěděl, že jsem ten člověk, kterého vidíte ve filmu, a že on kdysi byl mojí součástí. Teď už si to připouštím a to zjištění mi poskytlo úlevu.*“⁹⁸

Valčík s Baširem je filmem o ztrátě paměti historické i osobní. Tento motiv bychom mohli mimo jiné interpretovat jako symbol obecné tendence lidí zapomínat a to především svou vlastní historii či historii národa. V jedné z předchozích kapitol jsem hovořila o obecně platném názoru, že historie se opakuje. I v tomto případě nacházím konotace v příběhu Ariho Folmana. Pomineme-li spojnice s událostmi týkajícími se přímo izraelského státu, kdy po ustavení v roce 1948 proběhlo mnoho konfliktů s muslimským obyvatelstvem, jejichž průběh mnohdy evokoval události během Libanonské války⁹⁹, nacházím ve filmu konotace s událostmi druhé světové války. Sám autor tento prvek ve filmu tematizuje. Jeden z jeho přátel, psychiatr, se kterým svůj sen a celý proces hledání konzultuje, přichází s rozbořem jeho snové vize. Vyslovuje myšlenku, podle níž se Ariho fascinace, zájem o masakr a potřeba dozvědět se víc vyvinula už léta před tím, než masakr v uprchlických táborech proběhl. Tyto pocity vychází z rodinné historie či mohli bychom říci determinace. Rodiče Ariho Falmana prošli za druhé světové války¹⁰⁰ a tato zkušenost, již si s sebou nesli, byla dál přenesena i na jejich syna. Podle mého názoru je i tato skutečnost částečným motivem pocitu viny, který někteří vojáci přihlížející probíhajícímu masakru cítili.¹⁰¹ Rodina mnohých z nich si nesla stejnou zkušenost jako rodina Ariho Falmana a tyto události ji mohly vědomě či podvědomě evokovat.

⁹⁷ RADIOŽURNÁL. 2012 Vláda zákona dokládá izraelské pojetí práva vůči palestincům[online]. Radiožurnál [21.01.2012]. dostupné z http://www.rozhlas.cz/radiozurnal/zzz/_zprava/vlada-zakona-doklada-izraelske-pojeti-prava-vuci-palestincum--1008678

⁹⁸ AEROFILMS. *Rozhovor s Ari Folmanem* [online]. aerofilms.cz. dostupné na <http://www.aerofilms.cz/filmy/125-Valcik-s-Basirem/rozhovor/>

⁹⁹ Například události již zmiňované šestidenní války

¹⁰⁰ Tuto skutečnost autor zmiňuje přímo ve filmu.

¹⁰¹ Tuto myšlenku vyslovuje, jeden z Ariho spolubojovníků, který popisuje, kde se nacházel v době masakru.

Cílem filmu je také snaha o to zachytit tyto události a vydat svědectví o tom jak probíhaly. Jak už jsem zmínila Ari Folman průběh bojů, jichž byl účastníkem, nehodnotí, pouze shromažďuje výpovědi dalších svědků, svých spolubojovníků a izraelského válečného zpravodaje Rona Ben-Yishae¹⁰². Právě svědectví posledního jmenovaného mělo pro Folmana zásadní váhu.¹⁰³

Výpovědi jeho přátel byly založeny především na subjektivním pohledu na konkrétní často dílčí situace.¹⁰⁴ Jejich svědectví přináší především obraz toho, jak vypadaly vnitřní poměry ve vojsku a chování vojáků v krizových situacích či jejich interakce s domácím obyvatelstvem.¹⁰⁵ Většina z nich vypovídá o situacích, které nebyly příliš zásadní pro vývoj války jako spíše pro ně samotné.¹⁰⁶ Na základě těchto svědectví a vlastních vzpomínek dochází Ari Falman k závěru, který můžeme chápat jako jedno z témat či spíše závěrů filmu. „*Natočil jsem Valčík s Baširem z pohledu obyčejného vojáka a dospěl jsem proto k jednomu zásadnímu přesvědčení: Válka je neuvěřitelně zbytečná věc. Vůbec není taková, jak to znáte z amerických filmů. Žádná sláva, žádné hrdinství. Ve skutečnosti probíhá tak, že nějaký mladíček ani neví kam jde, střílí, ani neví na koho, je zastřelen nebo postřelen, ani neví kým, a pak se vrací domů a snaží se na všechno zapomenout. Někdy se jim to podaří, ale většinou ne.*“

Výpověď Rona Ben-Yishae na druhé straně funguje jako objektivní svědectví válečného zpravodaje, který díky své práci na tyto události pohlíží s realistickým konstruktivním pohledem a je schopen objektivně vypovědět jejich průběh. Díky jeho svědectví také hlavní hrdina dochází k cíli svého pátrání a zjišťuje, kde se nacházel během masakru v Sabře a Šatile.

Ari Folman ve svém filmu reflektuje tyto události a pragmatickým přístupem hodnotí a vyhodnocuje všechny informace, aby nakonec podal především svědectví o tom jak válka působí na lidskou psychiku .

„*Já vlastně neřeším otázku viny a odpovědnosti. Snažím se zkoumat pouze tu chronologii a paměť - moment, kdy vám dojde, "ono se to skutečně děje", případně s odstupem "byl jsem u toho".*¹⁰⁷

Tak jako u filmu Persepolis i zde je paměť a objektivita hlavního hrdiny něčím determinována. V případě Satrapi je to dětský věk autorky v době, kterou popisuje a

¹⁰² Ron Ben-Yishae (nar. 1943), izraelský válečný zpravodaj

¹⁰³ Ron Ben-Yishae mu poskytl informace týkající se masakru v uprchlických táborech.

¹⁰⁴ Například vyprávění vojáka, který po bojích na pláži u města Sidon zůstal opuštěný blízko u nepřátelských jednotek skrytý v bezpečí a ke svému vojsku se dostal plaváním podél pobřeží směrem k místu, kde se mělo nacházet stanoviště.

¹⁰⁵ Ari Falman ve filmu zachytává střety palestinci, střety s civilním obyvatelstvem nepopisuje.

¹⁰⁶ Například výpověď vojáka, který se před nepřítelskou, palestinskou jednotkou schoval do moře.

¹⁰⁷

AKTUÁLNĚ.CZ. 2008. *Valčík s Baširem nemá být jen cool film o válce* [online]. Aktuálně.cz [11. 7. 2008].dostupné z <http://aktualne.centrum.cz/kultura/mff-karlovy-vary/clanek.phtml?id=610560>

následně její emoční zainteresovanost. U Ariho Falmana omezení vyvolává ztráta paměti a poté, co jsou vzpomínky postupně vyvolávány, může jejich autenticitu zkreslovat trauma vyvolané zážitky z boje. Přesto mohu konstatovat stejně jako v Marjane Satrapi i v případě Ariho Falmana snahu o autentické zachycení událostí, jichž byl svědkem. Především je to neocenitelné svědectví, které autor podává o válce. O tom, jak působí na člověka a jak člověk v podobně vyhrocených situacích reaguje.

8 Divácká percepce a ohlasy oficiálních míst v islámském světě a Izraeli

Ari Folman i Marjane Satrapi ve svých filmech zpracovávají kontroverzní témata. V obou případech zachycují historické události, které jsou diskutabilní z hlediska zachování lidských práv (Persepolis) či možných vojenských a válečných zločinů (Valčík s Baširem). Pro jejich analýzu je tedy zásadní i kritický ohlas a reakce společnosti, které vyvolaly v zemích, jichž se příběhy přímo dotýkají, či v případě Persepolis, v islámském světě obecně.

Pokud se jedná o kritiku iránského režimu a poměrů v zemi v období nastolování nového režimu a osmileté iránsko-irácké války, obrana a nesouhlasné reakce tamní vlády byly předem očekávatelné. Již před uveřejněním filmu v roce 2007 organizace Iran Farabi Foundation,¹⁰⁸ která má silné vazby na iránskou vládu, poslala dopis na francouzskou ambasádu v Teheránu, v němž protestovala proti premiérovému uvedení filmu na filmovém festivalu v Cannes. *“Tento rok filmový festival v Cannes zvolil film, který v některých částech nerealistickým způsobem zobrazuje úspěšné výsledky a cíle velké islámské revoluce v Íránu”*¹⁰⁹

Vláda iránského prezidenta Mahmouda Ahmadinejada označila film za islamofobický a anti-iránský.

I přes tento postoj a výhrady vůči filmu iránské kulturní autority povolily promítání filmu v únoru roku 2008. Film prošel úpravou cenzorů. Bylo vystřiženo šest scén, většina z nich díky sexuálnímu podtextu, který obsahovaly.¹¹⁰ Po premiéře filmu v Teheránu se objevilo mnoho kladných a zároveň mnoho záporných reakcí. Přední iránský filmový kritik Hossein Moazzezinia ve veřejné debatě, která následovala po

¹⁰⁸ Íránská společnost založená v roce 1983, zabývá se podporou iránských filmařů, na poli iránské kinematografie figuruje ve většině produkcí.

¹⁰⁹ YNETNEWS. 2007. Iran protests screening of movie at cannes film festival [online]. Ynetnews.com [5.21.2007]

Dostupné z <http://www.ynetnews.com/articles/0,7340,L-3402647,00.html>

¹¹⁰ AFP. 2008. Rare Iran screening for controversial film 'Persepolis' [online]. AFP.com [14.2.2008]. dostupné z http://afp.google.com/article/ALeqM5j42rPk2BytF_nzJMitnhfe-sP4hw

uvedení filmu, řekl „*Satrapa byla při prezentaci narativu svého příběhu velmi vybíravá. Opominula některá fakta díky čemuž je její film nerespektivní a dehonestující.*“¹¹¹

Dalších negativních reakcí, tentokrát ve světě, se filmu dostalo v Tunisku, kde jeho zařazení do programu soukromou televizí Nessma vyvolalo protesty a demonstrace. Tyto protesty vedla hlavní tuniská islámská skupina Ennahda. Jádrem protestů byl nesouhlas se zobrazením boha, které se ve filmu objevuje.¹¹² Ředitel televize Nabil Karoui byl dokonce odsouzen na tři roky vězení za poškozování nedotknutelných náboženských hodnot a rušení veřejného pořádku.¹¹³ Zpodobnění boha je tak silným prohrěškem proti islámu, že proti němu vystoupilo i mnoho liberálních islamistů. "*Je pravda, že se všichni nepostíme a že se všichni pravidelně nemodlíme. Ale toto je příliš.*"¹¹⁴ Uvedl jeden z mužů pocházejících z tuniských pobřežních oblastí, které jsou jinak známi svým kosmopolitismem.

Další negativní reakce se objevily například v Libanonu. Zde byl však film později zařazen do distribuce.

Reakce v západním světě byly naopak vesměs velmi kladné¹¹⁵ a film získal několik ocenění¹¹⁶.

Na druhou stranu Valčík s Baširem Ariho Falmana byl na domácí půdě přijat kladně. Sám autor k tomu poznamenává „*Jsem vlastně překvapený. Posílají ho do všech zemí po celém světě za své peníze, všechno nám platí. Produkce byla těžká, ale když jsme film dokončili, vláda se ho chopila jako příležitosti, jak zlepšit obraz naší země v okolním světě. Izrael je celkově mnohem tolerantnější k umělcům a vyjadřování vlastních názorů, než si mnozí lidé myslí.*“¹¹⁷ Stejně tak kladně byl film hodnocen i v místním tisku.

¹¹¹ Tamtéž.

¹¹² Podle tradic islámského náboženství, je zpodobňování boha striktně zakázáno. Porušení tohoto zvyku je považováno za protináboženskou činnost.

¹¹³ GHRIBI.A. 2012. Arguments delivered in Persepolis trial [online]. Tunisia-live [19. 4. 2012]. Dostupné z <http://www.tunisia-live.net/2012/04/19/arguments-delivered-in-persepolis-trial-date-for-verdict-announced/>

¹¹⁴ ČTK. 2011. *Animovaný Bůh ve filmu Persepolis rozhořčil Tunisany* [online]. Týden.cz [20. 10. 2011]. dostupné z http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/film/animovany-buh-ve-filmu-persepolis-rozhorcil-tunisany_215202.html

¹¹⁵ Kladných recenzí se filmu dostalo v celosvětovém tisku. Zabývalo se jím mnoho světových filmových kritiků. Richard Corliss píšící pro Time magazín ho označil za jeden z nejlepších filmů roku 2007.

¹¹⁶ Byl nominován na Ceny akademie Oscar za nejlepší cizojazyčný film, stejně tak i na Zlatý globus. Vyhrál francouzskou cenu Cesar za nejlepší debutové dílo.

¹¹⁷ AKTUÁLNĚ.CZ. 2008. *Valčík s Baširem nemá být jen cool film o válce* [online]. Aktuálně.cz [11. 7. 2008]. dostupné z <http://aktualne.centrum.cz/kultura/mff-karlovy-vary/clanek.phtml?id=610560>

V Libanonu byl film oficiálně zakázán stejně jako v některých dalších arabských zemích. V roce 2009 se podařilo zorganizovat alespoň soukromou akci, na níž byl film promítán¹¹⁸. Uskutečnila se na předměstí jižního Bejrútu poté, co byla organizátorům zaslána dvd kopie filmu. Akce byla organizována organizací UNAM, která se zabývá dokumentací libanonské historie.

Ari Folman sám ocenil snahu organizátorů „ *Film možná nebude mít vliv na ty, kteří stojí u moci, ale 90 lidí v Libanonu ho vidělo a to je skvělé* “. "

Jelikož je film v Libanonu zakázáno veřejně promítat, byl tedy označen jako soukromé promítání. "*Tento film zachycuje zásadní momenty v libanonské historii pro historii izraelskou, palestinskou a historii života Palestinců na území Libanonu. Podle mého názoru by se každý stát měl vyrovnat s násilnými momenty ve své historii. Čím dříve tím lépe, proto by se měl tento film promítat.*"¹¹⁹

Ve světě se dostalo Valčíku s Bašírem stejně kladných ohlasů jako Persepolis¹²⁰ a mnoha ocenění na filmových festivalech či filmových cenách .Byl nominován na ceny akademie Oscar za nejlepší cizojazyčný film, či ceny BAFTA a vyhrál Zlatý globus a francouzského Cesara.

9 Komparace filmových prostředků, vypravěčského stylu, formy a celkového myšlenkového kontextu filmů Valčík s Bašírem a Persepolis

Při výběru filmů, na jejichž příkladu budu demonstrovat to, jakým způsobem očití svědkové zachycují výrazné kapitoly v dějinách Blízkého východu, mi byla měřítkem především informační hodnota a emoční dopad těchto filmů na diváka. Brzy jsem shledala, že podle mého názoru nejvýraznějšími zástupci filmů, jejichž tématem jsou vojenské, politické a společenské změny a konflikty v blízkovýchodním regionu, jsou filmy animované a to konkrétně Valčík s Bašírem a Persepolis. Kritériem při jejich výběru pro mě byl i fakt, že se jedná o filmy autobiografické, které přinášejí osobní zповěď.

Jak tedy tyto filmy zachycují konkrétní události a v čem se liší přístup obou autorů k autobiografické látce?

V první řadě bych zmínila rozdílnost technického zpracování. Marjane Satrapi, zvolila pro svůj film klasickou ruční animaci, která je kombinovaná s animací ploškovou. Tato

¹¹⁸ Akce se podle izraelského deníku Haaretz zúčastnilo 90 diváků z toho 40 bylo pozvaných.

¹¹⁹ Takto se pro deník Haaretz vyjádřila organizátorka akce Monika Borgmann .

¹²⁰ Například Xan Brooks píšící pro the Guardian

technika divákovi evokuje, klasické animované filmy pro děti a umocňuje tak pohádkový obraz příběhu, který v kombinaci se zobrazovanými událostmi tvoří ostrý kontrast. Zatímco Ari Folman volí techniku flashové a 3D animace, jejichž výsledná podoba evokuje techniku rotoscopu. Tato animace naopak, i přes určitou míru stylizace, působí velmi realisticky a umocňuje výsledný dojem ze zobrazovaných událostí. V obou případech animace určitým způsobem upozaduje šok, jaký by divákovi působily reálné záběry, například v případě bojových situací zobrazených ve filmu Valčík s Baširem a zároveň mu umožňuje komplexněji je vstřebat¹²¹. Hlavním rozdílem je i využití non-fikční animace u filmu Valčík s Baširem.

Dalším rozdílem v technické složce filmu je využití barvy. Marjane Satrapi dodržuje černobílou linku filmu, pouze sekvence, které se odehrávají na pařížském letišti Orly jsou barevné. Využití černobílé autorka zdůvodňuje jednak tím, že je na tuto techniku ve své práci zvyklá a taky vysokou estetičností černobílého kontrastu¹²². Barva ve filmu symbolizuje svobodu, v níž se hlavní postava ocitá po odchodu ze země. Ari Falman naopak využívá barvu ovšem jen určité barevné tony, jejichž využití umocňuje atmosféru filmu.

Pro oba dva autory je jejich film určitou formou osobní reflexe, zpovědi či v případě Ariho Folmana bychom mohli říci terapie¹²³. Každý ovšem pojímá tuto výpověď o traumatických zážitcích jinak.

Marjane Satrapi k tématu přistupuje subjektivně, kdy stanoviska, která ve filmu přednese, vycházejí z jejích osobních zážitků a vzpomínek. Nedostává se nám reflexe ze strany dalšího účastníka. Dalším faktorem, který umocňuje subjektivitu filmu, je také fakt, že Marjane Satrapi v první části filmu rekonstruuje vzpomínky z dětského věku, které mohou být zkreslené, stejně tak jako její dětské názory a pohled na probíhající události, který je silně ovlivněn ideovým zařazením rodičů.¹²⁴

Ari Falman, vychází u odlišné počáteční tvůrčí pozice. Ve filmu postupně odkrývá vlastní zapomenuté vzpomínky, které s pomocí výpovědí svých spolubojovníků a novináře Rona Ben-Yishae rekonstruuje a obnovuje, aby nakonec došel k závěrečné pointě příběhu, která je ve filmu zachycena v silně emočně vypjaté

¹²¹

SURMANOVÁ, K. MAZANEC, M. 2009. *Non-fikce v animaci: příběh, fakta, chaos* [online]. Pifaf.cz. dostupné na <http://www.pifpaf.cz/cs/paf-2009-non-fikce-animace/113-non-fikce-animace-pribeh-fakta-a-chaos>

¹²² BILLINGTON, A. 2008. Discussing Persepolis with Writer and Director Marjane Satrapi [online]. FirstShowing.net [14. 1. 2008]. Dostupné z <http://www.firstshowing.net/2008/discussing-persepolis-with-writer-and-director-marjane-satrapi/>

¹²³ AEROFILMS. *Rozhovor s Ari Folmanem* [online]. aerofilms.cz. dostupné na <http://www.aerofilms.cz/filmy/125-Valcik-s-Basirem/rozhovor/>

¹²⁴ Je zde jasně viditelné demokratické smýšlení rodičů.

sekvenci. Marjane Satrapi ve svém filmu pro pointu příběhu volí barvu, Ari Falman reálné záběry masakru, jehož byl svědkem.

Pokud jde vyprávěcí styl obou autorů, Ari Falman volí koláž výpovědí ostatních účastníků bojů, kterou doplňuje vlastním vyprávěním a osobním pohledem na zachycené události. Můžeme u něj tedy konstatovat větší míru objektivitu, nebo spíše širší záběr, jímž mapuje tyto události. Ačkoliv se stále jedná o soubor subjektivních výpovědí, díky tomu, že se jedná o několik rozdílných úhlů pohledu, poskytuje Falman divákovi komplexnější obraz události, jichž byl svědkem nebo účastníkem.

Marjane Satrapi, popisuje události, které formovaly její dětství a dospívání z vlastního čistě subjektivního pohledu, ačkoliv jí nemůžeme upřít realistické zachycení historických události, které proměňovaly Írán konce sedmdesátých a v období osmdesátých let.

Jako jeden z hlavních rozdílů v nahlížení na téma filmu vidím vlastní hodnocení autorů. Marjane Satrapi ve filmu přistupuje k hodnocení probíhajících události a ke kritice režimu a jeho zločinů. Přímo z úst hlavní hrdinky tato kritika několikrát zaznívá. Na druhé straně Ari Falman pouze rekonstruuje události, jichž byl svědkem on nebo jeho přátelé, nehodnotí je a nechává na divákovi, aby si informace, jež mu byly dodány, vyhodnotil podle vlastního uvážení.

10 Závěr

Cílem mé bakalářské práce bylo za pomoci komparace a analýzy zmapovat jakým způsobem režiséři Ari Falman a Marjane Satrapi ve svých filmech zpracovávají vojenské, politické či společenské události, jichž byli svědky a které se týkají dvou významných období moderních dějin Blízkého východu.

Svou práci jsem směřovala od analýzy praktické složky filmů tedy animačních postupů přes definici historického, politického a společenského kontextu události, které

jsou ve filmech zachycovány, až k nejdůležitější části a tou je komparace historických událostí a jejich zachycení ve filmu a analýza filmových prostředků, které jsou ve filmu k zobrazení těchto událostí využity. Zároveň jsem se zaměřila na analýzu přístupu k zpracovávané látce ze strany autorů a to ve smyslu subjektivity či objektivity. Na závěr předkládám komparaci obou filmů. Zaměřuji se na to, jakým způsobem se liší přístup obou autorů ke zpracování velmi osobní a emočně náročné látky.

Oba autoři jak Marjane Satrapi, tak Ari Falman zpracovávají ve svých filmech látku autobiografickou. Při jejich analýze jsem se tedy zaměřila na to, do jaké míry můžeme jejich výklad a zobrazení konkrétních situací či celkového obrazu libanonské války a vývoje v Íránu chápat jako realistické zobrazení historických událostí. V první řadě je třeba podotknout, že ani jeden z autorů si nekladl za cíl vytvářet historicky přesné dílo. U obou shledávám subjektivní pohled na přednesenou problematiku. Tento postoj je u obou determinován faktem, že se jedná o autobiografickou látku, tedy látku, která je emočně ovlivňuje. Tento aspekt je také podpořen tím, že pro oba dva byly zážitky, jež jsou převedeny do filmové řeči, silně traumatické. Především u Ariho Folmana, kde je trauma z války a to jak ovlivňuje psychiku přímo jedním ze zpracovaných témat.

Marjane Satrapi je ve svém náhledu na zobrazované události determinována dětským věkem, ve kterém většinu z nich zažila. V druhé části, která zachycuje období jejího dospívání a částečně i období dospělého života, shledávám zásadní pro subjektivitu zpracování těchto událostí emoční zabarvení vzpomínek a trauma z emigrace.

Komparací historických událostí a jejich zobrazení ve filmu jsem došla k závěru, jehož některé aspekty jsem už přednesla výše. Především v obou filmech musím konstatovat subjektivní náhled na události. To silně ovlivňuje způsob, jakým je autoři vykládají. Pokud jde o zásadní historické události zobrazené ve filmu Marjane Satrapi, jako islámská revoluce v Íránu či íránsko-irácká válka, mohu konstatovat, že jejich popis je podán realisticky, i když jednostranně, neboť film neobsahuje další svědectví či výpověď oficiálních míst. Ve filmu Ariho Falmana žádné zásadní události libanonské války, kromě obléhání Bejrútu a průběh masakrů v Sabře a Šatíle tematizovány nejsou. Tyto jsou ovšem rekonstruovány ze dvou typů výpovědí. Především výpověď Rona Ben-Yishae, kterou potvrzují i jiné zdroje¹²⁵, mohu označit za realistický popis událostí.

Jako jeden z cílů své práce jsem si vytyčila analyzovat, zda se jedná o filmy politické, politicky angažované. Ačkoliv obsahují oba dva filmy silné politické téma, neshledávám ani u jednoho z nich toto téma jako hlavní. Ari Falman sám uvádí, že tématem jeho filmu je především hledání pravdy a momentu uvědomění si vlastních

¹²⁵Například autoři Black a Morris ve své knize. BLACK, Ian; MORRIS, Benny. *Mossad, izraelské tajné války*. Praha : Jota, 2001. 289 s. ISBN 80-7217-392-8.

činů¹²⁶, z nichž vyplývá následné přijetí vlastního podílu na událostech. Film je tedy především reflexí jeho cesty za vzpomínkami a pochopení vlastní úlohy v celém konfliktu. Tématem filmu Marjane Satrapi, je průběh dospívání v zemi s totalitním režimem. V jejím případě mohu konstatovat politické zabarvení filmu, ovšem podle jejích vlastních slov nebylo cílem činit jakoukoliv politickou analýzu jako spíše zobrazit z humanistického úhlu pohledu to, jakým způsobem politika ovlivňuje život běžných lidí.¹²⁷

Při přípravě a zpracovávání tohoto tématu bylo pro mne poměrně složité zachovat si nestranný náhled na konkrétní události. Západní civilizace je podle mého názoru v pohledu na blízkovýchodní region často medii manipulována či je informována z jednostranně. Vyplývá to z velmi komplikované situace, která zde panuje a v níž je těžké se zorientovat a pochopit všechny motivace a vztahy. Celá analýza a komparace těchto filmů mě dovedla až ke konečnému závěru, z něhož vyplývá to, co již jednou bylo řečeno a totiž, že se nikdy při zpracovávání jakéhokoliv tématu nemůžeme dobrat stoprocentní pravdy. Za zásadní pak považuji, osobní zkušenost podávaná jako svědectví, které oba autoři divákovi předkládají divákovi.

11 PRAMENY A LITERATURA

11.1 Prameny

Persepolis

¹²⁶ AEROFILMS. *Rozhovor s Ari Folmanem* [online]. aerofilms.cz. dostupné na <http://www.aerofilms.cz/filmy/125-Valcik-s-Basirem/rozhovor/>

¹²⁷ Tento cíl vyslovuje v rozhovoru BILLINGTON.A. 2008. *Discussing Persepolis with Writer and Director Marjane Satrapi* [online]. FirstShowing.net [14. 1. 2008]. Dostupné z <http://www.firstshowing.net/2008/discussing-persepolis-with-writer-and-director-marjane-satrapi/>

FR, USA, 2007, 92 min

Režie: Marjane Satrapi, Vincent Paronnaud

Hrají: Chiara Mastroianni, Catherine Deneuve, Danielle Darireux,

Valčík s Bašírem

IZ, N, 2008, 90 min

Režie: Ari Folman

Hudba: Max Richter

Vláda zákona

IZ, 2011, 101 min

Režie: Ra'anan Alexandrovitz

Kruh

IRN, CHE, IT, 2000, 90 min

Režie: Jafar Panahi

Hrají: Fereshteh Sadre Orafaiy

Jenin

IZ, 2002, 54 min

Režie: Mohammed Bakri

Jenin diary- the inside story

IZ, 2002, 62 min

Režie: Gil Mezuman

Gilane

IRN, 2005, 84 min

Režie: Rakhshan Bani-Etemad

Hrají: Fatemah Motamed-Aria

Cainsaw

N, 2008, 25 min

Režie: Dennis Tupicoff

11.2 Literatura

ABRAHAM, K. *Každá pomoc marná, Závoj a džíny v islámském světě*. Praha: Vyšehrad, 2005,

AEROFILMS. *Rozhovor s Ari Folmanem* [online]. aerofilms.cz. dostupné na <http://www.aerofilms.cz/filmy/125-Valcik-s-Basirem/rozhovor/>

AFP. 2008. *Rare Iran screening for controversial film 'Persepolis'* [online]. AFP.com [14.2.2008]. dostupné z http://afp.google.com/article/ALeqM5j42rPk2BytF_nzJMithhfe-sP4hw

AKTUÁLNĚ.CZ. 2008. *Valčík s Baširem nemá být jen cool film o válce* [online]. Aktuálně.cz [11. 7. 2008].dostupné z <http://aktualne.centrum.cz/kultura/mff-karlovy-vary/clanek.phtml?id=610560>

AXWORTHY, Michael. *Dějiny Íránu- říše ducha, od Zarathuštry po současnost*. 1. vyd. Praha: Lydové noviny, 2009. 319 s. ISBN 8071069949.

BILLINGTON.A. 2008. *Discussing Persepolis with Writer and Director Marjane Satrapi* [online]. FirstShowing.net [14. 1. 2008]. Dostupné z <http://www.firstshowing.net/2008/discussing-persepolis-with-writer-and-director-marjane-satrapi/>

BLACK, Ian; MORRIS, Benny. *Mossad, izraelské tajné války*. Praha : Jota, 2001. 289 s. ISBN 80-7217-392-8.

BROŽ, J. 2006. *Všichni šáhovi muži aneb zákulisí operace Ajax* [online]. Britské listy [16.2.2006]. dostupné na <http://blisty.cz/art/27084.html>

CASSETTI, Francesco *Filmové teorie 1945-1990*. 1. vyd. Praha : Akademie múzických umění, 2009. 408 s. ISBN: 978-80-7331-143-8.

ČTK. 2011. *Animovaný Bůh ve filmu Persepolis rozhořčil Tunisany* [online]. Týden.cz [20. 10. 2011]. dostupné z http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/film/animovany-buh-ve-filmu-persepolis-rozhorcil-tunisany_215202.html

DE LAURETIS, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. 1. vyd. Indiana University Press. 1984. 220s. ISBN 0253203163

GHRIBI.A. 2012. *Arguments delivered in Persepolis trial* [online]. Tunisia-live [19. 4. 2012]. Dostupné z <http://www.tunisia-live.net/2012/04/19/arguments-delivered-in-persepolis-trial-date-for-verdict-announced/>

GREGOR, L. 2009. *Non-fikční animace* [online] 25fps [25.11.2009] . dostupné na <http://25fps.cz/2009/nonfikcni-animace/>

GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. 1. vyd. Praha : Akademie múzických umění v Praze, 2004. ISBN 80-7331-023-6.

LEWIS, Bernard. *Dějiny blízkého východu*. 1.vyd. Praha : Lidové noviny, 1997. 383 s. ISBN 8071061913.

MONACO, James. *Jak číst film*. 1.vyd. Praha:Albatros, 2006. 735 s. ISBN 8000014106.

POKORNÁ-HNILICOVÁ, Rita. *Diskriminace muslimských žen v dílech Marjane Satrapi*. Bakalářská práce, Fakulta humanitních studií IMS Brno: Zlín Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. 2011

SURMANOVÁ, K. MAZANEC, M. 2009 . *Non-fikce v animaci: příběh, fakta, chaos* [online] Pifaf.cz. dostupné na <http://www.pifaf.cz/cs/paf-2009-non-fikce-animace/113-non-fikce-animace-pribeh-fakta-a-chaos>

ŠTROBL, Daniel. *Psychosociální důsledky moderní války* . Magisterská diplomová práce, Husitská teologická fakulta KPV Praha: Praha Karlova Univerzita. 1999

VIRILIO, Paul. *Válka a film: logistika vnímání*. 1.vyd. Praha, 2007. 192 s. ISBN 978-80-86818-38-2

12 Abstrakt

Abstrakt

Práce je zaměřena na komparaci politického, vojenského a společenského vývoje v Íránu v období islámské revoluce v roce 1979 a vývoje libanonské první války, která proběhla roku 1982. Tyto dvě události zpracovávají animované filmy Persepolis

Marjane Satrapi a Valčík s Baširem Ariho Falmana. Práce je rovněž zaměřena na analýzu animačních postupů, konkrétně non-fikční animace. Autorka nahlíží a analyzuje subjektivitu či objektivitu obou autorů ve vztahu k přednesené problematice.

Abstract

The bachelor thesis is based on comparison of political and social development in Iran in the period of Islamic revolution in 1979 and the first war in Libanon on 1982. It's based in reflection of animated film Persepolis by Marjane Satrapi and Vals im Bashir by Ari Falman. Also the thesis is based on analysis of animation technique. The autor searched into relationship between subjective and objective point of view of these political and social events.