

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY PALACKÉHO OLOMOUČ
Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

DIPLOMOVÁ PRÁCE

FILMOVÉ PROMĚNY IRSKOSTI

Filmový obraz irskosti v souvislostech vztahu uměleckého textu a
mimouměleckého kontextu.

CINEMATIC METAMORPHOSES OF IRISHNESS

Cinematic Image of Irishness in Contingencies of Artistic Text and
Extraartistic Context Relations.

Kateřina Surmanová

Teorie a dějiny dramatických umění

5. ročník

Pedagogické vedení: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Olomouc 2009

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci napsala sama a za použití uvedených zdrojů.

Za pomoc a radu děkuji Irish Film Institute, Irish Film Board a vedoucímu práce Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph.D.

V Olomouci dne:

.....

Kateřina Surmanová

OBSAH

1. Úvod. Moc bezmocných	4
2. Závislost na Irsku. Zrození Irish Studies	18
2.1. Okruhy významové cirkulace	32
2.1.1. Vnější okruh významové cirkulace	35
2.1.2. Vnitřní okruh významové cirkulace	45
3. Irsko mezi mýty. Typy reprezentací, mentální a žánrové mantinely ...	54
3.1. Žánrová vymezení	84
3.2. Severní Irsko. Území nikoho	93
4. Podoby irskosti. Motivická analýza	102
a) krajina	104
b) lidé	119
c) duchovní instituce	129
d) světské instituce	136
e) migrace	145
5. Závěr. Paměť vs. Film	154
6. Prameny a literatura	158
6.1. Prameny	158
6.1.1. Citované filmy	158
6.1.2. Audio-vizuální záznamy	161
6.1.3. Archivní materiály	161
6.1.4. Internetové zdroje	162
6.2. Literatura	162
7. Resumé	169

1. Úvod: Moc bezmocných.

Tato práce se zabývá filmovým obrazem irskosti a jeho proměnami vlivem historických okolností, jimiž je produkován, do nichž vstupuje a jimiž je používán. Irskost bude pojmána jako proměnlivý a relativní komplex reprezentací, jimiž je v domácím i mimodomácím prostoru definována a rozpoznávána irská národnost nebo etnicita. Kontext zkoumání představuje irská, britská a americká kinematografie. Přestože se fokus práce soustředí na úzce vymezenou oblast konkrétně zvolené národnostní reprezentace a seberepresentace, coby mikrohistorický a mikrotématický příklad (vzhledem ke světové historii a globální kinematografii), může být chápána v širším měřítku jako synekdochické pojmenování mechanismů, jimiž se ustanovuje vztah mezi dominantním společenským diskurzem (národního i nadnárodního charakteru) a marginalizovanými nositeli historické paměti, stejně jako poukazuje na typ vztahu mezi globální kinematografií a kinematografiemi národními.

Metodologie vychází z novohistorických pozic, v nichž se jediná historie a jediná pravda nahrazují jejich mnohostí s vědomím toho, že historie funguje jako svrchovaný narativ civilizace a skrze tento narativ dobově a místně dominantní ideologie ustavují svoji mocenskou převahu. Veškerá lidská zkušenost je narativizovaná, kódovaná do příběhů pomocí zaužívaných vyprávěcích konstruktů. Ty napomáhají porozumění obsahu i ze strany vnímatele, postrádajícího osobní, přímou zkušenost, zároveň ale upevňují dominantní mocenské struktury – nelze jim rozumět bez porozumění systému a je to právě tento systém, který vytváří narativy neboli kulturní reprezentace a udržuje je v oběhu. Z toho vyplývá, že jakýkoli kulturní obsah je možné nebo dokonce nutné vnímat jako symptom kultury, která jej vytvořila. Přiložením textu na kontext vystoupí zdůrazněná a bílá místa, z nichž lze odečítat, jaká mocenská vrstva stála za zrodem právě takového textu, jaké měla důvody právě toto zamlčet a právě toto podtrhnout. Metodologie práce se odvíjí od postupů, které uplatnil Michel Foucault v **Dohlížet a trestat: Knize o zrodu**

vězení¹; nepopisuje pouze strukturu vězeňského systému a pravidla jeho fungování, ale skrze ně se dostává k popisu širších společenských souvislostí, které daly vzniknout právě takovým nebo takovým vězeňským pořádkům. Foucault – a metoda této práce - navazuje na historické přístupy zavedené francouzskou myšlenkovou školou **Annales**,² od níž přebírám zájem o hospodářské, sociální a politické dějiny, z nichž vyjímám a do nichž vsazuji texty filmových reprezentací irskosti. Aplikuji metodu v tom smyslu, že text představují zároveň jednotlivé filmové prezentace irskosti i úhrn těchto textů (vzhledem ke kontextu kinematografie a dějinám mentalit vývoje pocitu irské národnosti a etnicity). Skrze formální, žánrovou a především motivickou analýzu filmů se odhalí obraz stavu společnosti, která tyto texty produkuje a konzumuje, zároveň se irská národní kinematografie projeví jako příznačný reprezentant lokální kinematografie v kontextu kinematografie globální. Budu tedy postupovat především prolínáním postupů kulturní historie a filmové analýzy, využiji i nástroje genderových studií (koncepte umlčovaných skupin, prosazování tradičních struktur fungování společnosti ad.).³ Filmové kvality zkoumaných děl a jejich význam v kontextu kinematografie opominu, protože pro potřeby práce nepředstavují relevantní vlastnost, kvalitativní hodnocení by spíše odvádělo pozornost od zájmu zkoumání, tj. provázanosti filmového textu a vněfilmového kontextu.

Zvláště vhodnými pro takové vzájemné poznávání textu a kontextu jsou audiovizuální média, především film a televize, protože svojí strukturou nejlépe kopírují tvar lidské paměti. Díky této vlastnosti bývají za paměť často zaměňovány, nebo jimi bývá paměť strukturována – historickou realitou/obsahem kolektivní paměti se stává teprve to, co má možnost cirkulovat v podobě mediálního obsahu (kterým je nahrazována

¹ Michel Foucault, *Dohlížet a trestat: Kniha o zrodu vězení*. Praha: Dauphin 2000.

² Ivana Holzbachová, *Škola Annales a současné pojetí dějin. Antologie textů*. Brno: Masarykova Univerzita 1995; Georg G. Iggers, *Dějepisectví 20. století. Od vědecké objektivitu k postmoderní výzvě*. Praha: NLN 2002.

³ Jane S. De Hart, Policy History, Gender History, and Interactive Learning. *The History Teacher* 31, 1997, č. 1, s. 33 – 59; Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge 1999; Anne Cranny-Francis - Joan Kirkby - Pam Stavropoulos - Wendy Waring (eds.), *Gender Studies : Terms and Debates*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2002.

osobní zkušenost). Schopnost filmu simulovat paměť plyne z neproblematizovaného zaměnění reality historické za fotografickou, ostatně dobovou fotodokumentaci film hojně využívá na podpoření dojmu vlastní historicity a věrohodnosti. Zároveň je film mnohem vhodnější pro vytváření a uchovávání paměti než divadlo, díky snazším a širším možnostem distribuce a schopnosti uchovávat se na vhodném nosiči po dlouhý časový úsek – ze stejného důvodu je film příznivější pro badatelské potřeby, protože umožňuje zkoumat symptomy jevu nezprostředkovaně - samozřejmě nedovede zařídit nezprostředkované zkoumání samotného jevu, byť je coby médium takto traktován.⁴

Irská kinematografie, či lépe řečeno filmové reprezentace irskosti skýtají zajímavý studijní materiál, protože dlouhodobě ztělesňují pole, na němž bojují o reprezentaci tři subjekty. Dominantním producentem irskosti není paradoxně samotné Irsko, ale Amerika, kousek za ní následovaná Velkou Británií. Původ tohoto jevu logicky vyplývá z historických souvislostí, migračních proudů, ekonomických a mocenských zájmů, což bude podrobněji dokumentováno a dokázáno v samotném jádru práce, pro tuto chvíli je důležité, že způsob, jakým irská národní kinematografie vyjednává právo na sebeprezentaci je v mnohém signifikantní. Lze skrze ni poznávat vztah mezi dominantním a marginalizovaným/umlčeným historickým narativem – v linii, kde Irsko představuje umlčenou menšinu vzhledem k Britskému impériu nebo hollywoodskému žánru, na linii, kde umlčenými jsou ženy vzhledem k postulátům irského kulturního nacionalismu (který přebírá

⁴ Známe mnoho případů, kdy filmové dílo či směr vykazují otevřeně ideologicko-tendenční rysy – socialistický realismus nezobrazoval objektivní stav svazáckého odhodlání obyvatel a radostnost kolektivizace, nýbrž stanovený plán, a pomocí filmových reprezentací vytvářel oběh preferovaných významů, jimž podléhali domácí i zahraniční diváci (kteří měli pochopitelně na výběr, zda preferovaný význam nekriticky přijmou, zintegrují do vlastní zkušenosti nebo podvrátí), nejzjevnější příklad představují válečné propagandistické snímky, jimiž vždy oba/všechny znepřátelené tábory obhajují svoje jednání. Žádný film ale nemůže existovat bez společensko-kulturního ukazatele, byť by jeho ideologickým vyjádřením bylo vypuzení ideologických implikací. Každý film vzniká v konkrétních časoprostorových, společensko-politických, produkčních a distribučních podmínkách, všemi těmito (a dalšími) faktory je určována podoba výsledného textu, který poukazuje symptomatically na vlastnosti a okolnosti svého kontextu.

argumentační figury a logiku od imperialismu ve snaze najít k sobě „jiného“, a stát se tak suverénním subjektem), případně na linii, kde je hlas upíráán katolické nebo protestantské komunitě podle toho, kdo kulturní reprezentaci právě vlastní. A neméně zajímavé a přínosné je dokumentovat na případu irské národní kinematografie vztah globální kinematografie k národním produkcím, protože existuje speciální vazba mezi hollywoodskými schématy a irskou domácí potřebou se jim vymanit či je alterovat vlastními obsahy, vyplývající z důsledků masové irské imigrace do Ameriky.

Práci budu strukturovat do několika souvisejících kapitol; za první kapitolu považuji tento vymežující úvod. V kapitole **2. Závislost na Irsku. Zrození Irish Studies.** se budu zabývat fenoménem nárůstu popularity komodifikované irskosti a jeho průnikem na akademickou půdu, kde se v reakci na tento popud ustanovila „Irish Studies“ jako svébytný vědní obor. Popíšu procesy, které vedly k tomu, že se irskost proměnila z cejchu bílé chátry na žádoucí etnický přívlastek. Jmenované společensko-kulturní jevy se projevíly především v anglosaském světě, se zvláštním důrazem na Ameriku, kde v 90. letech vůbec poprvé v historii došlo k obrácení migračního toku z ní do Irska. Doložím, že otočení směru migrace nesouvisí úměrně se směrem a povahou kulturního toku a že tento je dominantně strukturován tokem a zájmem ekonomickým. Nasycení trhu komodifikovanou irskostí se objevilo i v tuzemském (a okolním) geografickém prostoru, př. popularita Riverdance, nárůst výskytu kurzů irského tance, irské hospody, festivaly irské hudby atp. Jelikož ale evropský sektor přijímá komodity s irským příznakem nekriticky a používá je preferovaným způsobem, neproblematizuje cirkulující zobrazovací a myšlenková kliše a nepřispívá nijak k jejich definici nebo redefinici, nebudu se tímto prostorem oběhu významu zabývat.

Jak tato kapitola prokáže a podkapitola **2.1. Okruhy významové cirkulace.** doloží, existují dva zásadní oběhy, v nichž cirkulují reprezentace a komodity irskosti, které jsem nazvala okruhem *vnitřním* a *vnějším*. Vnitřní okruh stojí na odstředivé definici irskosti, tj. na původní

domácí produkci významů a obrazů, které lze nazvat irskými; vnější okruh je převážně určován americkým prostorem a vzniká ze setkání irské etnicity a multikulturnosti americké národnosti. Procentuálně méně početně, ale stejně závažně se na oběhu podílí Velká Británie, kde je řídícím parametrem neslučitelnost irského a anglického nacionalismu. Popíšu způsob fungování obou okruhů a poukážu na plochy jejich průniku a tření, protože skrze ně byl a je vyjednáván obraz irskosti v kinematografických, potažmo kulturních obsazích.

Pro tuto kapitolu jako zdroj informací využiji především konkrétní výzkumy a teoretické práce, které v oblasti Irish Studies vznikly a pomocí nichž zmapuji stěžejní oblasti výzkumu. Pro potřeby této práce vnímám jako nejstěžejnější následující texty: Natasha Casey v „**The Best Kept Secret in Retail“: Selling Irishness in Contemporary America** popisuje, jaké společenské skupiny si v současnosti vypůjčují irskou etnicitu na podporu vlastních argumentů a sleduje historickou logiku takových používání. Diane Negra v **Irishness, Innocence, and American Identity Politics before and after September 11** sleduje souvislosti mezi ustanovením irskosti jako bezpečné a pohodlné etnicity a teroristickou hrozbou z Východu (i na kinematografickém poli; tradiční irský terorista je v inventáři thrillerového žánru nahrazen muslimským). **The Wearing of the Green: Performing Irishness in the Fox Wartime Musical** Seana Griffina se zabývá splýváním irskosti jako etnického kódu s kinematografickými kódy v poválečném Hollywoodu, kde irskost sloužila především jako balzám na nalomenou maskulinitu, a **Irish Roots: Genealogy and the Performance of Irishness** Stephanie Rains, v němž se autorka zabývá zážitkem migrace a jeho promítnutím do povahy národních reprezentací.⁵

Popsáním významů, kterých irskost nabývá v současnosti, a definováním okruhů produkce a oběhu těchto významů si vytvořím

⁵ Všechny texty jsou dostupné v Diane Negra (ed.), *The Irish In Us*. Durham a Londýn: Duke University Press 2006. Z dalších významných textů jmenuji alespoň Vincent J. Cheng, *Inauthentic: The Anxiety Over Culture and Identity*. New Brunswick: Rutgers University Press 2004; Ghasan Hage, *White Nation: Fantasies of White Supremacy in a Multicultural Society*. New York: Routledge 2000; Howard F. Stein – Robert F. Hill, *The Ethnic Imperative: Examining the New White Ethnic Movement*. University Park: Pennsylvania State University Press 1977.

základní kontextové pole mezi lokálním a globálním, do něhož budu moci situovat mapu vývoje proměn a proměn vlastníků filmového obrazu irskosti.

Zmíněné tvoří obsah kapitoly **3. Irsko mezi mýty. Typy reprezentací, mentální a žánrové mantinely.**

Hlavní uzly transformace povahy reprezentací irskosti se shodují se zásadními politicko-spoločenskými proměnami (v obousměrné reciproci o sobě text a kontext podávají zprávu), můžeme je na vnitřním okruhu pojmenovat jako **viktoriánský imperialismus, irský kulturní nacionalismus, kulturní revizionismus a revivalismus a americký multikulturalismus.** Období viktoriánského imperialismu není mapováno původními filmovými reprezentacemi, protože spadá před vznik kinematografického média, ale jeho charakteristiky a reprezentační stereotypy jsou nutné pro pochopení fungování zobrazovacích klišé, která přešla do filmu. Vnější okruh sestává ze dvou kinematografických tradic, **fordovské a flahertyovské.** První je nositelkou hlavně britských významových preferencí a ukazuje Iry jako atavisticky predestinované rváče a alkoholiky, kteří nejsou dost civilizovaní na to, aby se bezpečně spravovali. Druhá ukazuje drsnou krajinu, plnou srdnatých, pracovitých a mlčenlivých dřičů, kteří se denně perou s krásnou, ale krutou přírodou, tento typ romantizace přináleží americkému zobrazovacímu klišé (mezi oběma póly pak leží subžánrové množiny, př. komedie využívající tzv. jevištní irskost.⁶

Popíšu, jakými pravidly se řídí jednotlivé ideologické rámce reprezentací, uvedu příkladem, jaké filmy je používají, zkráceně zmapuji typy reprezentací irskosti, které existují v kinematografickém médiu, a poukážu na kontext, který je produkuje. Mnohé z citovaných filmů, př. *Ve jménu IRA* Terryho George (Some Mother's Son; Irsko/USA, 1996) nebo *Tichý nepřítel* Alana Pakuly (The Devil's Own; USA, 1997), navíc nesou ve svých narativech téma mediálního utváření reality, „patření obrazů“,

⁶ Tzv. „stage Irish“ se zrodila z buržoazního britského divadla 19. století a staví na násilnickém atavismu Irů v komediální poloze, filmový příklad takového typu reprezentace je *Juno a páv* (Juno and the Peacock; Alfred Hitchcock, VB, 1939) nebo *Tichý muž* (The Quiet Man; John Ford, USA, 1952).

poukazují nejen sebou samými coby texty na mnohost diskursivních polí pravdy a historie, ale zaobírají se polyhistoričností a relativitou paměti i ve svých subtextových strukturách.

Jako předmět zájmu nestojí vztah filmu a filmové historie k obecné historii, ale k historiím a nelineárně a nikoli nutně progresivně plynoucím časům. Tím se do textu prolíná trojí typ vzájemně rovnocenných a interagujících temporalit: prospektiva, perspektiva a retrospektiva textu/kontextů. Význam textu není pevně a neměně ukotven a zakódován ve filmové struktuře, ale přelévá se a proměňuje v závislosti na charakteru zvolené perspektivy, význam textu vzniká až ve chvíli konkrétního čtení a jako důsledek dialogu mezi textem a kontextem. Proto film *Denunciant* Johna Forda prošel britským a severoirským cenzurním sítem v roce 1935, kdy IRA nevykazovala aktivitu, ale *Šťvanec* (Odd Man Out; VB) Carola Reeda v roce 1947 už nikoli, protože nacionalistické zrovna vedly „hraniční kampaň“ za sjednocení ostrova.⁷ Tato podvratná aktivita vyloučila jakékoli vyobrazení nacionalistů v britském a severoirském distribučním oběhu, které nebylo otevřeným odsouzením, přitom oba filmy jsou podobné depolitizované případy žánru, navíc Fordův film nacionalistickému hledisku straní.

V podkapitole **3.1. Žánrová vymezení.** se zaměřím na žánrové parametry zobrazování irskosti, protože jednotlivé mocenské nároky se pojí s různými žánrovými schématy, jejichž typ zjednodušení a redukce nejlépe vyhovuje požadovanému záměru. Příkladně fordovské linii vyhovují dramata a thrillery, zatímco tzv. „mírové filmy“⁸ se uchylují k romanci nebo komedii.

V podkapitole **3.2. Severní Irsko. Území nikoho.** vysvětlím, proč se budu věnovat nejen reprezentacím Irské republiky, ale i Severního Irsku. V „eintopfu“ ideologických zájmů obě země často a záměrně splývají (v ojedinělých případech jsou naopak ostře oddělovány, ale jedná se o velmi

⁷ Více v John Hill, *Cinema and Northern Ireland*. Londýn: British Film Institute 2006, s. 69 a 125.

⁸ Filmy, které vznikají po roce 1994 a vyhlášení mírových jednání mezi nacionalistickými, rojalistickými a britskými zástupci konfliktu v Severním Irsku. Charakterizuje je zpracovávání do té doby tabuizovaného historického období (celá éra severoirských Troubles od 60.let do r. 1994), motivů (terorismus) či žánrových poloh (komedie o teroristech).

specifickou produkci významů, za kterou stála severoirská protestantská samospráva v letech od rozdělení Irska, tj. 1921 do 60. let, kdy vypukly občanské nepokoje). Dokážu, že matoucí reprezentace těchto dvou zemí jako jedné vyplývá z kombinace ideologicky a mocensky motivovaných manipulací a z nutnosti zjednodušené reprezentace vzhledem ke spletitosti a nedourčenosti severoirské identity, která zůstává pouze jako via negativa definovaný anti-prostor mezi Británií a Irskem. Osvětlení tohoto bodu je zásadní pro pochopení způsobu, jakým se Irsko a Severního Irsko zmocňuje kinematografická konvence i rozličné skupiny preferovaných významů.

Budu vycházet především z diachronně orientované knihy Martina McLoona „**Irish Film. The Emergence of a Contemporary Cinema**“, obdobně metodologicky zaměřené knihy Johna Hilla „**Cinema and Northern Ireland**“ a z vlastní znalosti filmových reprezentací irskosti (tj. jak domácí irské produkce, tak snímků vzniklých na vnějším okruhu).

Ve čtvrté kapitole **4. Podoby irskosti. Motivická analýza.** se zaměřím na jednotlivé motivy, jimiž je obraz irskosti dominantně budován, každá skupina příbuzných motivů vytvoří jeden pododdíl. Pojmenuji následující množiny motivů:

- a) **krajina** (vztah k půdě, městská a venkovská zástavba, urbanizace vs. rurální mýtus, zasazení obyvatel do prostoru atp.)
- b) **lidé** (sociální role a symbolika matky, otce a dítěte, gender, obyvatelé města a venkova, cizinci atp.)
 - tyto skupiny motivů se projevují v úzké významové souvislosti, protože člověk je v zobrazovací tradici irskosti určován krajinou, krajinný ráz determinuje mentální. Oboje lze pojmenovat i proměnou pracovního charakteru jako vývoj od zemědělství přes průmysl ke službám.
- c) **duchovní instituce** (církve, víra, Bůh, komunální rituály a symboly)
- d) **světské instituce** (stát, historie a její postavy, traumatická paměť, politika)
- e) **migrace** (problémy irské diaspory v USA a VB, otočení migračního toku).

Každý oddíl bude dokumentován konkrétními filmovými příklady, na nichž názorně doložím, jak a proč se vyvíjel zobrazovací typ irskosti.

V této kapitole se opřu především o vlastní znalost a analýzu filmů. Na motivických množinách s konkrétními filmovými příklady se vyjeví základní rozdíly mezi americkou, britskou a irskou obrazivostí Irska, skrze ně zároveň i mocenské potřeby, které je vytvářejí, a potvrzení výchozí teze, že historie existují v množném čísle a jednotná historická pravda neukazuje na objektivní pravdivostní hodnotu, ale na sílu společenského hegemonu. Z mnohosti analyzovaných a cirkulujících irskostí, z různosti jejich použití vysvětluje složitost procesu národního sebeurčení a ustavení svébytné národní kinematografie vedle produkčně i distribučně dominantní globální kinematografie. Z toho ostatně vyplývá, že za politickým rozhodnutím namnoze stojí pragmatický ekonomický zájem (což zvyhodňuje zobrazovací konvence nad autorským přístupem a kolos filmového průmyslu nad malými národními kinematografiemi).

Shrnutí přinese závěrečná kapitola **5. Závěr. Paměť vs. Film**, kde sesumarizuji, jakými vývojovými fázemi zobrazovací stereotypy irskosti prošly, jaké hlavní linie existují a jak se na životním cyklu myšlenkové konvence podílí médium kinematografie.

Pro přehlednost shrnu, že (jak už vyplývá z řečeného) budu postupovat metodami, spadajícími pod zastřešující množinu nové filmové historie. Zkombinuji analýzu a interpretaci textů s postupy sběru, analýzy a interpretace nefilmových dat, samotná analýza filmu není cílem mojí práce, nýbrž výchozím bodem, kde okolní společensko-kulturní vrstvy ovlivňují podobu filmu (a podobu jeho uvádění) a film recipročně otiskuje svůj vliv do okolních vrstev: „ Nová filmová historie by měla zohlednit, že dějinami kinematografie prochází také dlouhý sociální čas /vedle krátkého času událostních dějin, výpočtu událostí natočených filmů, festivalových ocenění atp./, do něhož film nějak zasáhl, protože určitým způsobem rytmizoval čas každodennosti milionů lidí, a současně se projevil jako příznak určitých zlomů ve strukturách každodennosti.“⁹

⁹ Petr Szczepanik, *Nová filmová historie*, Praha: Herrmann & synové 2004, s.23.

Proto zasazují dějiny (irské) kinematografie do širšího kontextu socio-kulturních struktur a dlouhodobějších procesů, v jejichž rámci se udává film; kontext ovlivňuje film a film představuje pro kontext jisté přepažení, symptomatické pozdržení, přerušení nebo pokračování. Zpravidla se struktury mentalit – dlouhý historický čas – opožďují za aktuálními historickými změnami, což se děje na extra- i intra-diegetické rovině filmového textu. Příkladem mentálního opožďení na extradiegetické rovině je případ filmu *Our Boys* Cathala Blacka z roku 1981. Black zde zpracovává svoje vzpomínky i kolektivní paměť na katolické školství, kde řádoví bratři v zámince nebo potřebě udržení disciplinovaných charakterů svých svěřenců sahali po metodách psychického nebo fyzického týrání. Až do poloviny 90. let, kdy celospolečenské procesy přinesly odhalení církevních skandálů (znásilňování ministrantů, šikana a týrání svobodných matek atp.), se nenašel v Irsku žádný distributor, film nevysílala ani RTÉ¹⁰, která film spolufinancovala. *Our Boys* mezitím sbíralo uznání a ocenění na festivalových projekcích mimo Irsko. Příklad na intradiegetické rovině poskytuje *Korea* téhož autora z roku 1995, kde otec, který bojoval ve válce za nezávislost¹¹, nedokáže přijmout postupující modernizaci a je odhodlán obětovat život syna, než aby se adaptoval na nové společenské pořádky. Zmíněné filmy dokládají obousměrný akt výpovědi, který vzniká přiložením textu na kontext.

Konkrétně vycházím z kombinace tezí Douglase Gomeryho a Roberta Allena a Michèle Lagny. Gomery s Allenem ve své systemizaci novohistorických filmologických postupů **Film History. Theory and Practise** ustavují čtyři historické oblasti, skrze něž jsou filmová díla nebo kinematografie zkoumány, jako historii estetickou, technologickou, ekonomickou a sociální.¹² Výzkum této práce se uskutečňuje na průniku

¹⁰ Radio Telefis Éireann, irská veřejnoprávní vysílací stanice.

¹¹ Válka irských partyzánských skupin s britskými ozbrojenými složkami, 1919-1921. Vyústěním války bylo podepsání tzv. „Anglo-Irish Treaty“, které rozdělilo Irsko na dva názorové tábory – sympatizanty dohody a její odpůrce – a odstartovalo občanskou válku, 1922-23. Obě historické etapy podléhají nepsanému zobrazovacímu tabu a dočkávají se minima filmových reprezentací, protože ve zvýšené míře kumulují traumatickou paměť národa (tj. to, co touží být zapomenuto).

¹² Jak už zdůrazňuji výše, technologické aspekty kinematografie opomímám, protože vlastní kvality filmového díla a jeho vztah ke kinematografickým dějinám nejsou

zmíněných historií, protože z jejich kombinace lze analyzovat kinematografii jako otevřený významový systém. Do těchto historií vřadím příkladové rozbory konkrétních filmů irské, americké a britské produkce, v souladu s Gomeryho a Allenovými postuláty neuvažují a nepoužívám filmové texty jako jediné prameny. Spolu s nimi zkoumám i ohlasy v dobovém tisku, rozhovory, vzpomínky účastníků kinematografických událostí, vládní a institucionální oběžníky, zákonná ustanovení, propagační materiály atp., stručně řečeno dokumentace okolí filmového textu v kontextech produkce, distribuce a uvádění.¹³

Od Michèle Lagny přebírám důraz na sociální historii, která pojímá filmy jako symptomy stavu společnosti; zásadní význam přikládá vztahu mezi tzv. mentalitami, které se opožďují za historickými událostmi.¹⁴ Vzhledem k mentalitám mají filmy trojí funkci: anticipovat společenské pohyby, dokumentovat je, nebo je zamlžovat a zabrzdovat.

Souhrnným cílem této práce je prokázat a zdokumentovat - na příkladu filmových reprezentací irskosti - povahu a funkci kulturních reprezentací při určování identity - osobní, komunální, národní, kolektivní i globální, přičemž globální identita a její kulturní reprezentace tvoří přirozený protipól a odrazový můstek pro sebedefinici, např. podvrácením, odmítnutím, vždycky ovšem vytváří referenční bod srovnání, na základě něhož lze usuzovat na odchylky a svébytné charakteristiky. Jednotlivými příkladovými analýzami doložím, jak filmové texty odrážejí, provokují, zamlžují a potvrzují společenskou debatu a jak je tato debata podmiňována ekonomickými ukazateli. Zároveň se ukáže, že historie je tvořena kontrastním a heterogenním úhrnem mnoha narativů, jež přináležejí různým zájmovým skupinám a preferencím, a kterak se získání přístupu k tvorbě mediálních obrazů stává mocí v rukou bezmocných. Jak už jsem zmínila výše, filmové

relevantní pro cílové popsání vztahu filmového textu a vněfilmového, společensko-politického kontextu.

¹³ Douglas Gomery – Robert C. Allen, *Film History. Theory and Practise*. Soul: McGraw-Hill Humanities/Social Sciences/Languages, 1993, s. 131-152.

¹⁴ Michèle Lagny, Staveniště filmové historie: sociálně-kulturní praxe. In: P.Szczepanik, c.d. (pozn. 8), s. 45-86.

reprezentace irskosti vykazují taková specifika vlastností a vztažností, která je činí zvláště vhodnými na prozkoumání těchto obecnějších vazeb.

Dostupnost potřebné literatury i filmových snímků v českém prostředí je mizivá, relevantní materiál si lze do značné míry opatřit pouze v zahraničí, kde naopak, vzhledem k etablování oboru Irish Studies v 90. letech, existuje velký výběr historiografických i teoretických prací, případových studií a výzkumů o různé šíři zájmové výseče. **Irish Film: The Emergence of a Contemporary Cinema** Martina McLoona a **Cinema and Northern Ireland** Johna Hilla zastupují z hlediska této práce zvláště přínosnou literaturu. Obě podávají historický přehled irské a severoirské kinematografie v kontextově bohatých a rozmanitých vazbách ekonomických, politických, estetických a společenských. John Hill je v duu s Kevinem Rockettem i spolueditorem sborníku **Film History and National Cinema**. Sborník shromažďuje studie irských filmových novohistoriků a mapuje šíři použití irskosti coby úhelného kamene nebo referenčního bodu při zkoumání odlehlých oblastí, př. prezentaci Okinawy v japonské kinematografii¹⁵; krom toho zde lze nalézt i případové studie konkrétních filmů nebo práce, věnující se specificky vydefinovaným oblastem irské kinematografie (př. animovaný film, obraz těhotenství nebo počátky kinematografického média v Irsku). K prozkoumání irsko-americké problematiky a vztahu národa a migrace lze doporučit sborník **The Irish In Us** editorky Diane Negra, který komplexně dokumentuje vnější okruh cirkulace irskosti, pro obecnější souvislosti může sloužit **Anomalous States: Irish Writing and the Post-Colonial Moment** Davida Lloyda¹⁶ nebo **Inauthentic: The Anxiety Over Culture and Identity** Vincenta J.Chenga.

V českém kontextu existuje jediný překladový text přehledového charakteru, brožura Letní filmové školy Uherské Hradiště z roku 2005, která vyšla k příležitosti programového cyklu věnovanému irskému filmu

¹⁵ Mika Ko, Representing Okinawa: Contesting Images in Contemporary Japanese Cinema. In: John Hill – Kevin Rockett (eds.), *Film History and National Cinema*. Dublin: Four Courts Press Ltd. 2005, s. 37-46.

¹⁶ David Lloyd, *Anomalous States: Irish Writing and the Post-Colonial Moment*. Durham: Duke University Press 1993.

(jedná se o zkrácenou verzi anglického historického přehledu přednášejícího filmové katedry dublinské univerzity Harveyho O'Briena)¹⁷ a kterou jsem jako jediný přehledový zdrojový materiál v češtině zmiňovala už ve své bakalářské práci v roce 2007. V uplynulém čase se na této situaci nic nezměnilo.

Co se týče dostupnosti filmových reprezentací irskostí, není problém dostat se k americkým produkcím či koprodukcím, hůře sehnatelné, ale stále sehnatelné jsou filmy z britské produkce. Oproti tomu je nemožné dostat se v České republice k domácí irské produkci – nejde o jev, který by vypovídal o konkrétně české distribuční praxi, spíše pojmenovává schopnost jakékoli domácí tvorby uplatnit se v mezinárodní distribuci. Omezení připadají na vrub jazykové srozumitelnosti (byť tady je irský film zvýhodněn možností užít angličtinu namísto irštiny, která jako živý, každodenní jazyk přežívá jen v oblasti Gaeltachtu na JZ ostrova¹⁸), ekonomickým ukazatelům (původní domácí tvorba často není schopná zafinancovat celý projekt z vlastních zdrojů a musí hledat zahraniční investory. Spolu s finančním vnosem přichází i nárok na vliv na zobrazovací vzorce.) a preferenci autorské nebo lokálně odvozené výpovědi (její srozumitelnost a adaptabilita na odlišný národní sektor je mnohem nižší než u univerzálních kinematografických kódů globální kinematografie¹⁹).

Při opatřování filmů původní irské produkce mi se vzácnou ochotou pomohli pracovníci **Irish Film Institute**. Jednak tím, že ve shodě s kulturním revivalismem a deklarovaným cílem instituce podporovat tvorbu, archivaci a distribuci domácího film vydali v poslední dekádě několik remasterovaných filmů na DVD, jednak tím, že mi umožnili zhlédnout pro studijní účely ty z filmů, které se vydání zatím nedočkaly. Vybraný vzorek filmové analýzy jsem sestavila na základě míry

¹⁷ Harvey O'Brien, Irský film a jeho identita. In: *Irský film*. Uherské Hradiště: AČFK 2005.

¹⁸ Irština je vedena jako první oficiální jazyk, angličtina je druhá. Část výuky na irských školách probíhá v irštině a většina populace ji ovládá, ovšem nejedná se o běžný dorozumívací jazyk. Problematiku irské identity ve vztahu k používání irštiny zpracovává krátký film Daniela O'Hary z roku 2003 *Yu Ming Is Ainm Dom*.

¹⁹ Globální kinematografii míním především hollywoodskou produkci, ale i takovou mimo-hollywoodskou produkci, která akceptuje zdejší kinematografické kódy na úkor specifické tvárnosti.

citovanosti v odborné literatuře a míry relevantnosti pro popisovanou oblast.²⁰

²⁰ Úplný seznam všech filmů irské produkce nebo dokonce filmů, v nichž je traktována irskost, není dostupný, nedisponuje jím ani Irish Film Institute nebo Irish Film Archive, obě instituce disponují pouze archívy těch filmů, na nichž se samy produkčně podílely nebo které mají fyzicky k dispozici. Dílčí seznamy lze nalézt v soupisech citovaných filmů v odborných pojednáních, případně na internetových serverech, kde k nejkompaktnějšímu výčtu patří ten na imdb.com.

2. Závislost na Irsku. Zrození Irish Studies.

Irish Studies se jako vědní obor začala etablovat na začátku 80. let, na amerických, irských a britských univerzitách, tj. v kontextech, které mají s irskostí historickou i každodenní zkušenost a jejichž dějinný diskurz je s kategorií irskosti do značné míry svázán. Povaha a cíle oboru se shodují s obecným trendem proměňujícího se chápání historie, s odmítnutím postulátu progresivní linearitě vývoje a jediného výkladového modelu, který nezohledňuje např. ženské hledisko, hledisko etnických a rasových menšin nebo vojensky či politicky poražených. Kategorie irskosti díky speciálnímu statusu mezi ostatními etnicitami (jak bude dále ukázáno), tím, že je zároveň bělošská a zároveň obsahuje zážitek rasového a společenského útlaku, ideálně zprostředkovává mezi tradičním, hegemonním historickým narativem a mezi marginalizovanými perspektivami. Vedle obecně novohistorického bádání slouží jako modelová kategorie i migračním studiím. Souvislost irských a migračních studií vyplývá z početné irské diaspory v USA a potřeby vyvinout kategorii, která by vyjadřovala tradiční hodnoty a ztracené kořeny a zároveň akademický zájem o diasporickou nostalgii.²¹

Ustavení oboru dokládá vzrůstající zájem o okrajové perspektivy a snahy obsáhnout v úhrnu historických narativů takové penzum dílčích dějin, aby se všechny účastníci se subjekty cítily v historickém konstruktu pohodlně. K nejvýznamnějším institucím v oboru patří **Institute of Irish Studies na liverpoolské univerzitě**²², která vznikla jako společná iniciativa britské a irské vlády po podepsání anglo-irské dohody o vzájemném respektování v roce 1985²³, **Institute for British-Irish Studies na University College Dublin**, interdisciplinární obor na

²¹ Katedra „Irish and Irish Immigration Studies“ funguje např. na Southern Illinois University Carbondale, stejný obor akredituje i University College Cork..

²² K hlavním studijním cílům katedry náleží výzkum náboženské problematiky mezi Irskem, Severním Irskem a Británií, politických důsledků vzájemných vazeb, zhodnocování Severního Irsku jako problematicky definovatelného regionu a zájem o povahu irské diaspory. Více viz. www.liv.ac.uk/irish/. (dostupné dne 1.10.2009)

²³ Dohoda ošetřuje především vztah obou zemí k Severnímu Irsku a oficiálně připouští právo irské vlády podílet se na jednání o osudu Severního Irsku a upravuje vztah Irsku a Velké Británie tak, aby zvýšený tok informací mezi oběma zeměmi napomohl odbourání historicky generované animozity. Více k dohodě viz. Arwel Owen, *Anglo-Irish Agreement. The First Three Years*. Cardiff: University of Wales Press 1994.

katedře politologie založený v roce 1999²⁴, a **Irish Studies Centre**, zřízené při **Metropolitan University v Londýně**, které má ze všech institucí nejzřetelněji – vedle studijních a archivačních aktivit - promotérský charakter. Pořádá veřejně přístupné přednášky o různých aspektech irské kultury a vystoupení konkrétních umělců s cílem popularizace pro neirskou komunitu a stmelení irské komunity.²⁵ Kromě nich existují další desítky akreditovaných pracovišť v Irsku, Británii, méně v Austrálii, a především v USA, kde Irish Studies pomáhají definovat charakter současné multikulturní americké společnosti. Je zřejmé, že ve všech případech jsou Irish Studies interdisciplinární obor, který slouží jednak jako nástroj pro ostatní vědní obory (kulturní studia, politologii, obecnou i specializovanou historiografii, genderová studia atp.), jednak je svébytným vědním odvětvím s vlastním předmětem zkoumání (irskost) a eklekticky zbudovanou, mezioborovou metodologií. Ústřední bod zkoumání představuje pohyblivá kategorie irskosti, proměnlivá podle produkujícího a konzumujícího kontextu. Díky pružnosti termínu je obor schopný kategorií irskosti popsat široké společensko-historické procesy, konkrétně v případě kultur, na jejichž tvářnosti se irský element přímo podílel (britská, americká, irská), a obecně jako analogický příklad a pomocná kategorie v případě ostatních kontextů.²⁶

Povaha irskosti coby určující národní a etnické charakteristiky prošla za dobu její existence razantní proměnou. Měnili se ti, kterým držení společenské moci poskytovalo právo a prostředky ji definovat a naplňovat informační oběh jejími reprezentacemi, a měnil se i její význam. K nejvýraznějším typům irskosti, pod nimiž lze nalézt vícero

²⁴ Zájmová oblast všech kateder s irish Studies se víceméně shoduje, dublinský institut je specifický svým důrazem problematiku etnicit v souhrnném kontextu všech tří zemí a s ohledem na irsko-americkou diasporu. Více viz. www.ucd.ie/ibis. (dostupné dne 1.10.2009)

²⁵ Více viz. www.londonmet.ac.uk/irishstudiescentre/. (dostupné dne 1.10.2009).

²⁶ Specifika irskosti jako rezervoáru tradičních hodnot a nacionalistického parochialismu využívá Mika Ko ve studii o současném japonském filmu, M. Ko, c.d. (pozn. 13), nebo Danijela Kulezić-Wilson v článku rozebírajícím hudební a mýtické vzorce v Magnolii Paula Thomase Andersona (modely disfunkčních rodin), Danijela Kulezić-Wilson, Musical and Mythical Patterns in Paul Thomas Anderson's Magnolia. In: J.Hill – K.Rockett, c.d. (pozn. 13), s. 57-65.

subkategorií, patří anglický imperialistický diskurz, irský kulturní nacionalismus, spojený s národním obrozením na konci 19. století a důsledně prosazovaný v éře tzv. „de valeriánství“²⁷, americký multikulturalismus, méně významně do globální definice irskosti promlouvají irský kulturní revizionismus a revivalismus, první dominuje domácí kulturní debatě od 60. let, druhý od 90. let. Tomu také odpovídá postupné měnění významu irskosti od rasové méněcennosti přes rurální ráj a hnízdo městské zločinnosti po privilegovanou etnicitu a v domácím prostředí vede k nalézání hlubinných, keltských kořenů a odmítání depolitizace a dekontextualizace Irska, s níž operují tři dominující ideologie. Mezi účastníci se paradigmaty irskost koluje a v dnešní době, na rozdíl od historie, existují všechny její rozličné podoby vedle sebe. To odpovídá post-postmodernímu stavu mediální reality, v níž se linearita, kauzálnost a jednotnost prezentací nahrazuje různými podobami zaznívání, subkulturními významy a dialogem mezi účastníci se paradigmaty.

Amerika je spolu s Velkou Británií dominantním producentem irskosti coby etnicity, především v důsledku zvýšeného procenta irské imigrace. Budu nadále rozlišovat mezi irskostí jako národností a irskostí jako etnicitou. Coby národnostní a národní charakteristika může irskost fungovat jedině v prostředí národa, který je definován svými symboly, rituály a územím. Mimo toto území se irskost proměňuje v etnicitu, protože se už nedefinuje vzhledem k sobě samé, nýbrž vzhledem k odlišnému národnímu prostoru. Členění napomůže vědomí odlišnosti i souvislosti mezi vnějším a vnitřním okruhem významové cirkulace, protože není možné popisovat vnitřní a vnější významy irskosti odděleně. Oba proudy se sebou vzájemně inspirují a přejímají ustavenou rétoriku a symboliku.

²⁷ Období od roku 1923, tj. skončení občanské války do roku 1959, kdy na postu taoiseacha (předsedy vlády) Éamona de Valéry vystřídal reformnější a liberálnější Seán Lemass, de Valéra se stal prezidentem (pozice taoiseacha v sobě soustředí většinu exekutivních pravomocí, funkce prezidenta je spíše symbolická a reprezentativní). Do té doby prosazoval politiku ekonomického a kulturního protekcionismu a izolacionismu, aby se nově vzniklá republika zbavila mentálních a ekonomických vazeb na Velkou Británii (i z toho důvodu se Éire vyprofilovala jako agrikulturní stát, protože Británie vykazovala tradiční vazbu s industrializací).

Imperialistické paradigma vs. irský kulturní nacionalismus

Prvním masovým producentem irskosti byl britský viktoriánský imperialismus, který se v druhé polovině 19. století potýkal s tím, že „Bohem daná“ nadřazenost bílého anglického muže nad mužem irským se nejevila tak zřejmě a očividně jako v případě kolonizované černé rasy. Imperiální diskurz cítil potřebu obhájit šíření anglického typu života a re-kulturalizaci Irska na základě vědecky podložených argumentů a ve shodě s dobovým pozitivismem a zvláště oblíbenou frenologií vyšlo množství „odborných“ pojednání o fyziologické podobnosti Irů a černochů, př. právě tvarem lebky. Dobové časopisy a noviny otiskovaly desítky karikaturních ilustrací, jimiž imperialismus podporoval v bílých Angličanech přesvědčení, že mise, kterou konají mezi divokými a nelidskými Iry, je nebezpečná a záslužná.²⁸ Vyvrcholení této pseudovědecké mocenské argumentace se shoduje se zoologickým objevením orangutana, tj. zrzavé opice, a jeho klasifikováním jako přímého vývojového předstupně irské rasy, které měly nad vší pochybnost prokázat nízký stupeň vyspělosti obyvatel Irska a ospravedlnit Angličany k jejich kultivaci.²⁹ Imperialismus se snažil vypořádat s nepohodlnou bělostí Irů i dalšími prostředky; kromě vědeckých publikací a humorných karikatur v novinách kolovaly ve veřejném prostoru i cestopisné bulletiny, které měly svojí bezprostřední a přímou zkušeností, tj. fyzickým pobytem v Irsku, dokázat pravdivost vědeckého rasismu ustanovením Irů jako „white-but-not-quite“³⁰ (ne tak úplně bílí). Uvádím ukázkou literárního popisu, který vystihuje dobový reprezentační úzus:

„V západním Irsku mají obyvatelé velikou hlavu, nízkou inteligenci a sklony k prolhanosti a prohnanosti... Irsko je evidentně centrem

²⁸ Dobová vyobrazení s jejich podrobným ideologickým rozbohem lze nalézt v George Bornstein, *Material Modernism: The Politics of the Page*. Cambridge: Cambridge University Press 2001. Kniha se netýká pouze reprezentací Irů, ale všech Angličany kolonizovaných národů a ras.

²⁹ Více v Catherine M.Eagan, „Still Black and Proud“: Irish America and the Racial Politics of Hibernophilia. In: Diane Negra (ed.), *The Irish in Us*. Durham, London: Duke University Press 2006, s. 20-63; David Lloyd, *Anomalous States: Irish Writing and the Post-Colonial Moment*. Durham, N.C.: Duke University Press 1993.

³⁰ Amanda Third, „Does the Rug Match the Carpet?“, Race, Gender, and the Readheaded Woman. In: D.Negra, c.d. (pozn. 11), s. 221.

prognatismu /předsunutí dolní čelisti/, většina místních vzhledových charakteristik nás vede k domněnce, že pravděpodobným rodištěm místních je Afrika; ničemu se nezpronevříme, když budeme místní obyvatele nazývat zafričtělými /Africanoid/.³¹ nebo „Stvoření, která připomínají cosi mezi gorilou a černochem mohou odvážní badatelé potkat v těch nejubožejších částech Londýna a Liverpoolu. Tato stvoření pocházejí z Irska... Jistá nadřazující schopnost irských křupanů používat artikulované zvuky snad dostatečně dokazuje, že se jedná o vyšší vývojový stupeň, nikoli – jak by se mohlo mnohým jevit – nižší vývojový stupeň gorily.“³²



2. H. Strickland
Constable, "Ireland
From One or Two
Neglected Points of
View," 1899.

Obrázek 1 Ideologické využití pozitivistické vědy na dobové ilustraci z roku 1899.

Z řečeného můžeme odvodit, že takto reprezentovaný Ir byl bílý (ve smyslu barvy pleti, ale nikoli společenského postavení a hodnoty), nevzdělaný, se sklony ke zločinnému a nemorálnímu chování a bez jakýchkoli duševních nebo duchovních ambic – příznaky se zachovaly ve fordovské zobrazovací tradici (bude podrobněji popsána později), kterou britský diskurz využíval ve 20. století ve filmových reprezentacích, aby ospravedlnil ozbrojenou intervenci.

Neméně významnou roli hrála i feminizace irského národa – anglický národ vykazoval v reprezentacích maskulinní rysy, zatímco irský femininní, což se hojně projevovalo na symbolické rovině (jinotajné

³¹ John Beddoe, *The Races of Britain*. 1885; reedice Washington, D.C.: Cliveden 1983, s. 65.

³² Murray H. Pittock, *Celtic Identity and the British Image*. Manchester: Manchester University Press 1999, s. 52.

básně o podrobení si divoké panny=Irsko rytířem=Anglie).³³ Jedná se o tradiční rétorickou figuru imperialistického mocnářství, která feminizací podrobovaného subjektu tento oslabuje a obírá ho o schopnost samovlády, rozumného úsudku a konání, prospívání k rozkvětu.³⁴ Maskulinizační logiku přejal irský obrozenecký myšlenkový aparát, což se může na první pohled jevit jako paradox, ale v následující kapitole doložím, že jde o očekávatelnou reakci na daný podnět. V potřebě vlastní defeminizace se irští vůdci uchýlili ke stejným symbolizacím Irska jako před nimi Anglie, jenom do pozice muže umístili namísto impéria irský nacionalismus.

Irsko-americká diaspora

Irská emigrace do Ameriky probíhala v několika vlnách, pomineme-li, že se dala v menší míře nepřestajně, a vytvořila zde silnou etnickou základnu. První proběhla v době Velkého bramborového hladomoru 1845-1850, kdy přibližně milion Irů zahynul a milion emigroval v drtivé většině právě do Ameriky (z tehdejších 8,5 milionu obyvatel).³⁵ Druhá masivní vlna emigrace se datuje do let války za nezávislost a občanské války, tj. 1919-23 (v roce 1926 proběhlo sčítání lidu – Irský svobodný stát 2,9 milionu a Severní Irsko 1,3 milionu obyvatel)³⁶. Třetí vlna nastala v 50. letech, kdy se irská ekonomika dostala do hluboké deprese a s ní i obyvatelstvo sužované opresivními církevními strukturami a zabrzděnou modernitou³⁷ (do emigrace odešlo zhruba 200 000 Irů).³⁸ Obrovská redukce hustoty osídlení Irska dokládá nejenom počet zabitých

³³ Irsko se tradičně pojilo v britské imperialistické rétorice a posléze i rétorice irského kulturního nacionalismu se zájmem „she“ a představou ženy. Buď panny, kterou je třeba kultivovat sňatkem s mužským elementem, nebo matky, která plodí syny a nevměšuje se do veřejného sektoru.

³⁴ A.Third, c.d. (pozn. 12), s. 222; Luke Gibbons, *Race Against Time: Racial Discourse and Irish History*. *Oxford Literary Review* 13, 1991, s. 95.

³⁵ Theodore W. Moody (ed.), *Dějiny Irska*. Praha: NLN 1996, s. 208.

³⁶ Tamtéž, s. 423 (výsledky sčítání lidu).

³⁷ Termínem „zabrzděvaná modernita“ označují politicko-sociologické a po nich i filmologické práce Irish Studies specifický přechod Irska od tradice k modernímu rozvoji, jak se začal dít na sklonku 50. let. Termín popisuje situaci, v níž došlo současně k integraci do mezinárodních a otevřených ekonomických struktur, ale mentální ráz národa zůstal v původních mantinelech, což dokládá především postavení ženy ve společnosti. Více viz. John Coakley, *Society and Political Culture*. In: John Coakley – Michael Gallagher (eds.), *Politics and Government of Ireland*. Londýn: Routledge 1995, s. 39-50.

³⁸ T.Moody,c.d. (pozn. 34), s. 428 (výsledky sčítání lidu).

za léta trvání anglo-irského konfliktu, ale neméně významně i enormní počet Irů v americké emigraci.

Irští emigranti se potýkali i v Americe s rasovou nenávisť, převážně ze strany starousedlíků – jednalo se o původně anglické a holandské, tj. protestantské národnosti, Irové si vysloužili nálepku bílé chátry a vzniklo tu podobné sektářské napětí jako v původním územně-politickém kontextu, před kterým emigrovali. Srážky etnicit v amerických dějinách patří k opomíjeným historickým narativům, protože rozrušují hladkou linearitu národních dějin, jejich zpracování se objevuje až s nástupem novohistorického paradigmatu. Ve shodě s dominantním výkladem americké multikulturality a využitím privilegované etnicity irskosti se tématu vyjednávání statusu plnoprávné etnicity věnuje Scorseseho snímek *Gangy New Yorku* z roku 2002 (*Gangs of New York*; Martin Scorsese, USA, Německo/VB/Itálie). Poněkud tu zamlžuje, že mezi irskými a černošskými přistěhovalci (vlna emigrace okolo hladomoru a děj filmu se časově shodují s americkou válkou Severu proti Jihu a snahami o zrušení otroctví) docházelo k rasovým střetům a vražedným potyčkám. Scorsese spíše zdůrazňuje solidaritu a blízkost mezi Iry a černochoy, která má plynout ze sdíleného zážitku koloniálního útlaku. Nejen Scorsese zaměřuje sdílení historické zkušenosti s rovnoprávným společenským statutem – v tomto ohledu do historického příběhu promlouvá perspektiva vzniku filmu, z hlediska filmového obsahu prospektiva, ke které směřují implicitně kódované naděje na silný a důstojný New York, zrozený z krve a bídy padlých imigrantů. Toto vyznění zvýrazňuje i závěrečný titulkový segment, který doprovází píseň od irských U2 **The Hands That Built America**. Všeobecně známá národní příslušnost U2 podtrhuje speciální status irské etnicity mezi ostatními účastnicími stranami.

S tvrzením o historické solidaritě mezi černochoy a Iry se vrací trend proměny irskosti v bezpečný a komodifikovaný etnický kód, jak k tomu povolna dochází od 90. let, tentokrát ale jako zdroj privilegovanosti, nikoli méněcennosti. Pokládání rovnítek mezi afroamerickou a irskou etnicitu kumuluje obdobné problémové uzly jako popírání rovnosti mezi

Angličany a Iry. V obou případech se producenti preferovaných významů potýkají s faktem, že zjednodušeně řečeno irský = bílý. Zatímco viktoriánský pozitivismus všemožně dokazoval, že Irové nejsou dost bílí na to, aby byli rovnocennými lidskými bytostmi s anglickými občany, multikulturní popularismus představuje Iry jako ne příliš bílé na to, aby se na ně nabalovala vina za bělošský rasový projekt. Irskost si nadále podržela rysy hybridní identity, zůstává „white-but-not-quite“, jen s obráceným hodnotícím znaménkem. I v tomto případě, stejně jako při přechodu z viktoriánského imperialismu na irský kulturní nacionalismus, se soupeřící diskurzy řídí logickou historickou kontinuitou, v nichž zachovávají ustavené kulturní kódy a naplňují je novými významy.

Je třeba podotknout, že ve zrodu fenoménu hrály roli i odstředivé síly, a sice otevření irské ekonomiky zahraničním investorům a podpora turistického ruchu, kterou prosazovala irská vláda od 70. let. Zacílila reprezentace irskosti, audiovizuální obsahy, komodity i zážitkový obchod na zahraniční trh. Průvodním jevem takového typu adresování bylo zjednodušení a zjemňující romantizace, situování Irska coby anachronického, mýtického bezčasí, kde se uchovaly zakonzervovány tradiční hodnoty a mezilidská blízkost, tj. hodnoty, které mizí ve shonu globalizace a urbanizace. Vytvořil se tak příčinně-následný koloběh, v němž se tato nabídka vrátila jako zavazující poptávka, a zároveň platí, že i nabídka se strukturovala podle zavedených kulturních kódů. Tyto utváří především středostavovská Amerika a Hollywood. Například John Ford ve svých westernech, v irských postavách, pracoval s irskostí jako rezervoárem premodernistických hodnot. Odpovídající typ argumentace se objevuje v reklamních poutačích, prosazovaných na přilákání zahraničních turistů; uvádím příklad plakátových a letákových sloganů, jimiž se irský stát oficiálně sebezprezentoval v polovině 80. let:

„Je to jako ocitnout se v romantické knížce z 19. století, ale s lepším jídlem a šťastným koncem.... Irsko, starobylé rodiště lepších časů.“³⁹

V této reklamě se objevují záběry hradu uprostřed jezera s labutěmi, venkovanů na koňském povoze, golfového hřiště ve stínu gotické stavby,

³⁹ Diane Negra, *The Irish In Us: Irishness, Performativity, and Popular Culture*. In: D.Negra, c.d. (pozn.11), s. 5.

jednoduše oblečeného venkovského děvčete zahleděného k horizontu a interiérů nabízených hotelů, které skýtají aristokratický luxus.

Porovnejme tento slogan s tím, jakou rétoriku využíval americký trh o desetiletí později na propagaci výrobků s puncem irskosti, konkrétně na instantní kávu:

„Nová krémová irská káva – uprchněte na váš vlastní smaragdový ostrov.“⁴⁰

Na reklamním plakátě vytváří kouř ze zalité kávy přízrak bytelného a důstojného kostela v rozlehlé kopcovité krajině a sugeruje pocit klidu a panenské čistoty zobrazovaného prostoru.

Tímto prolnutím irsko-americké a irské kulturní obrazivosti takřka k bodu nerozlišení se položil základ na přeměnu Irska v konotaci sebe samého, v mýtický ne-prostor v ne-čase, a vyvolal vlnu silného sentimentu ze strany bílé středostavovské Ameriky. Irsko ztrácelo rysy konkrétní země a nabývalo charakteru symbolu ztracené vlasti a opuštěných kořenů, z nichž se v idealizovaném pojetí rodí liberální multikulturní Amerika. Přivlastnění si irské symboliky a její etnicity, která je bílá, a přesto má prožitek utlačovaného, slouží k zamlžování historicky doložitelné rasové nesnášenlivosti, která s americkou multikulturalitou souvisí spíše než objímající tolerance. Irskost tu slouží k balzamování historické paměti.

Na tomto principu staví i zmíněné turistické lákadlo k cestě do Irska; kombinuje obrazy pohodlí a luxusu, který tradičně přináleží těm, kdo Irsko kolonizovali, s obrazy prostého venkovského života a rurálního charakteru země. Díky bělosti irské etnicity je možné přijmout obojí identitu zároveň, protože se jedná o bezpečnou, omluvitelnou a tím pohodlnou formu bělosti (díky historické zkušenosti útlaku ze strany bílého národa).

Speciálního posunu doznala reprezentace irskosti po teroristickém útoku na World Trade Centre 11.zář 2001. Tato událost přepažila významným způsobem historický narativ západního světa a podepsala se

⁴⁰ Tamtéž, s. 7.

i na prezentaci irskosti, potažmo na filmovém prototypu irského teroristy. Tradičně ho zaměstnával žánr thrilleru nebo politického thrilleru, charakterová figura irského teroristy je násilnické monstrum se sklony k bestialitě a bez jakýchkoli morálních motivací či závazků. Vyplynul z kombinace kinematografického (tj. kategorie záporné postavy, zdroj ohrožení) a etnického kódu irskosti, jak ji stvořila fordovská tradice a britské ideologické paradigma. Filmová figura irského teroristy je řízena především žánrovými parametry, které ji obírají o politický a historický obsah, jde o dekontextualizovanou postavu, symbolizující jednoduše vysoký stupeň společenského ohrožení. Setkáme se s ním například ve *Zděšení* Stephena Hopkinse (*Blown Away*; USA, 1994) nebo *Vysoké hře patriotů* Phyllipa Noyce (*Patriot Games*; USA, 1992). Ani v jednom případě nehrají politické pozadí nebo historický kontext Irska ani tu nejmenší roli, prvního teroristu vede k činu osobní pomsta, druhého obchod se zbraněmi.

Společně s figurou teroristy ale dlouhodobě existuje i figura irského policisty. Ten ztělesňuje naopak veřejný pořádek, který je schopen udržovat, protože v sobě kóduje smysl pro tradiční hodnoty a silnou, „mužnou“ maskulinitu. Tato figura ale na rozdíl od teroristy pevně náleží do amerického kontextu, je domestikovaná a nemá vazby na původní národnostní kontext vyjma uchování jeho příznaku premodernistických hodnot. Příklad nalezneme v *Tichém nepříteli* Alana Pakuly, kde Harrison Ford ztělesňuje čestného velitele policie s vysokým mravním kreditem, schopného ctít pravidla a udržovat pořádek a spravedlnost, ale také vyhodnocovat situace individuálně, nebo v *Nedotknutelných* Briana de Palmy (*The Untouchables*; USA, 1987) ve vážené postavě zkušeného policisty v podání Seana Conneryho. Po tragédii 11.zářím zmizel stereotyp irského teroristy a do popředí se dostala irskost jako symbol ochrany veřejného pořádku, jak dokládá Diane Negra ve svém textu **Irishness, Innocence, and American Identity Politics before and after September 11.**⁴¹ Mediální obsahy zachycující následky atentátu se zaplnily irskými požárníky a policisty v intencích jevu, který Negra

⁴¹ In D.Negra, c.d. (pozn. 4), s. 354-372.

nazývá „transnacionalizací irskosti“.⁴² Má na mysli právě komodifikaci irskosti a přivlastňování si irského etnického kódu ze strany středostavovské Ameriky. Motivaci jevu určuje jako touhu být výjimečný, ale zase ne příliš, aby to nepobuřovalo sousedy, pro což se irská etnicita přiléhavě hodí. Jednak proto, že nese tradiční hodnoty pravicového konzervatismu, vlastní i střední třídě, jednak pro již zmiňovanou „pohodlnost“ její bělosti. Po 11. září se k pohodlnosti přidal i atribut privilegovanosti, symbol odvahy, síly a ochranné mužnosti. Negra uvádí příklad slavného záběru, který se opakovaně objevoval ve zpravodajství televizí i rádií a dokumentárních záznamech události (a nabýval hodnoty kulturního symbolu): irský požárník, který pomáhal vyprošťovat oběti atentátu ze sutin, na benefičním koncertě, oslavujícím práci newyorské policie, pronesl z pódia osobní vzkaz pro bin Ládina: „Kiss my royal Irish ass!“⁴³

Významové spojení ustavilo nově irskost jako příslib budoucí bezpečnosti, zajištěné ochrany, legitimizaci bílé rasy podniknout nutná opatření s irskou bezpečnou zkušeností bránit se před cizím agresorem. 11. září vygenerovalo moment ohrožení západní kultury a mentality nadřazenosti, který si vyžádal „bílou oběť“⁴⁴ spojovanou s pozitivními hodnotami, aby skrze ni mohl být restaurován pořádek a otřesený řád. Novým hrdinou se stal bílý příslušník střední třídy – jako důsledek této heroizace a upevnění privilegovaného statusu irské bělosti lze číst i *Gangy New Yorku*. Ustanovení kulturního kódu napomohlo revitalizaci maskulinity, v průběhu 90. let byla různými způsoby zpochybňována, př. filmy o zkorumpované policii nebo úplatných a nečestných politicích, ohrožení nebílou a kulturně odlišnou etnicitou (bez sdílené křesťanské morálky a obrazivosti) vrátilo do oběhu její oslavné a heroizující obrazy. Figuru irského teroristy nahradil terorista muslimský, irskost byla povolána jako ochranný šém (historicky prokázaná houževnatá nezdolnost a bojovnost).

⁴² Tamtéž, s. 356.

⁴³ Tamtéž, s. 359.

⁴⁴ Tamtéž, s.363-364.

Popsaný historický zlom můžeme určit jako jeden z faktorů pro fenomén, který ve svém výzkumu a jeho textovém výstupu **Irish Roots: Genealogy and the Performance of Irishness** sleduje Stephanie Rains. Zkoumá nárůst zájmu o výrobky a zážitky, nesoucí příznaky irskosti, a zájem o genealogii, v níž (především středostavovští) Američané pátrají v rodových historiích po irských předcích.⁴⁵ Genealogické puzení irské diaspory přesně artikuluje spojitost mezi identitou individuální, rodinnou a etnickou, vyplývá z ní nostalgické lpění na původních vlasteneckých kontextech, skrze které definují svoji příslušnost k nové vlasti. V mozaice americké národnosti pak stále můžeme poměrně ostře odlišit povahu jednotlivých národnostních příměsí a indikovat z nich určitou nestabilitu konceptu americkosti ve smyslu vědomí náležitosti a loajality. Nostalgizace ztracené vlasti vede zároveň k tomu, že se z reálného místa stává mýtus, jehož obrazivost determinuje povahu –skosti, v tomto případě irskosti, ve veřejném oběhu. Presentace národa se nevyvozuje z jeho aktuálních a autentických charakteristik (ve smyslu konsensuálního prožitku příslušníků národa), nýbrž se na národní charakteristiky usuzuje podle obsahu reprezentací. Problematickým vztahem emigrantů k nové zemi se zabývá již zmíněný snímek *Gangy New Yorku* (projevují odpor k branné povinnosti, když mají bojovat ve válce, která se jich netýká a na jejich postavení nic nezmění), v dataci 20. století se jím zabývá Cathal Black ve filmu *Korea* (mladí irští mužové odcházejí za americkým snem a vracejí se v rakvi pod americkou vlajkou, aniž by se jich jakkoli dotkla zámožská vlastenecká ikonografie).⁴⁶

Centrálním bodem amerického zájmu o irskost jsou podle Rains **rodinné historie**. Staly se populárním doplňkem oficiální historie, vyučované na školách – každý jedinec díky nim nachází své konkrétní místo v toku historie a je schopen se přesněji situovat do diachronních a synchronních souvislostí. Dějiny ztrácejí charakter abstraktních příběhů

⁴⁵ Stephanie Rains, *Irish Roots: Genealogy and the Performance of Irishness*. In: D.Negra, c.d. (pozn.11), s. 130-160.

⁴⁶ Neirské etnikum ukazuje například *Lovec jelenů* (The Deer Hunter; USA) Michaela Cimina z roku 1978, zobrazující rozklad/utuzení rusínské komunity vlivem války ve Vietnamu.

cizích lidí a stávají se osobním prožitkem, upevňují se provázáním s komunální a individuální pamětí. Jedná se o ukázkou zmnožení historických perspektiv, problematizujících dominantní historický narativ. Díky zavedení irskosti jako nástroje liberální multikulturnosti ale v tomto případě zájem o rodinné, komunální a etnické historie obloukem upevňuje postavení jednotící historické logiky; bělost díky ní může existovat nadále v bezpečné a nevinné koexistenci s ostatními etnicitami.

Stav podobný hysterii okolo vlastní etnicity (která se netýkala jenom irských Američanů) propukla při příležitosti oslav dvousetému výročí Ameriky a symbolicky ji zastupuje dobový bestseller **Roots** Alexe Haleyho, kniha, které se prodalo půldruhého milionu za období osmnácti měsíců od vydání.⁴⁷ Jedná se o tzv. faction, tj. genealogickou historii Ameriky skrze vzorové příběhy fiktivních rodin rozličných etnik.⁴⁸ Kritická obec nepřijala dílo dobře, levicově orientované křídlo si stěžovalo na zdvořilou slepotu vůči americkému rasismu, pokojnou středoproudost a politickou korektnost. Svými výtkami vydefinovali rámcový popis irskosti, jak ji používá současný americký trh. Naopak praviceová kritika vyjádřila názor, že amatérismus a individuální perspektivy historickým bádáním škodí, protože masa není schopna správně dešifrovat a hodnotit historické události a ukládat je do kauzální a progresivní linearity.⁴⁹

Tím se dostalo pojmenování argumentům, jimiž si dominantní historický diskurz udržuje právo diktovat preferované významy a způsoby čtení umlčovaným a marginalizovaným skupinám. Kritická nespokojenost nijak neumenšila nadšení konzumentů, jejichž motivace určuje Eric Hobsbawm jako „měšťáckou touhu po rodokmenu a usilování národů či hnutí o slavnou minulost a zářné úspěchy“.⁵⁰

⁴⁷ S.Rains, c.d. (pozn. 44), s. 131.

⁴⁸ Na popularitu knihy zareagoval turistický ruch. Letecká společnost Continental Airlines přišla s výhodným balíkem letů do Evropy se sloganem „Take Our Routes to Your Roots.“. Irská letecká společnost Aer Lingus inzerovala V USA roku 1978 lety do Irska pod sloganem „This Is Your Ireland“; na plakátu byla politická mapa ostrova, kde v jednotlivých hrabstvích namísto jmen měst stála obvyklá místní rodinná příjmení.

⁴⁹ James M. Cahalan, *Great Hatred, Little Room: The Irish Historical Novel*. Dublin: Gill and Macmillan, 1983, s. 193.

⁵⁰ Eric Hobsbawm, *On History*. Londýn: Weidenfeld and Nicholson, 1997, s. 21.

Spouštěcí mechanismus genealogických puzení je zážitek migrace a nutnost vymezit se vzhledem k opuštěnému národu. Rains definuje migraci jako „přemístění spojnice mezi generacemi z kulturně příznačného narativu i fyzické lokality“.⁵¹ Zážitkem migrace vzniká trhлина, plodící trauma, k jehož zhojení etnikum potřebuje vyrobit vlastní historický narativ, kterým se uloží mezi historií národa výchozího i cílového, aby si vybuodovalo pocit patřičnosti, náležitosti a hrdosti. Hledání se počíná pátráním po kořenech a definováním vztahu ke kořenům, k tomu, co bylo opuštěno. Přesazením rysů původního národního kontextu do nového a dokazováním zásadního vlivu na podobu a chod nové vlasti skrze tyto přivlečené charakteristiky se hojí trauma z vysídlení. Jedná se o motiv hojně filmově reflektovaný, příběhy irských Američanů, kteří se vydávají do Irska, aby tu našli sami sebe, tvoří početný subžánr. Ze starších lze jmenovat *Tichého muže* Johna Forda, kde se bývalý boxer vrací do Irska restaurovat pošramocenou maskulinitu, z novějších *This Is My Father* Paula Quinna z roku 1998 (Kanada/Irsko) o transgenerační absenci nebo deformaci otcovských autorit, působených rodinným traumatem. *Hříšnice* Aisling Walsh z roku 2002 (*The Sinners*; Irsko) ukazují vznik traumatu migrace z opačného pohledu; svobodným matkám v bigotně katolickém Irsku 50. let jsou odebírány odkojené děti a dávány k adopci bohatým americkým párům. Dítě je tak odtrženo od matky a vlasti bez možnosti rekonstruovat svoji genealogickou linii.

Spojení pátrání po rodokmenu, ustanovení irskosti jako žádoucího typu bělosti a vysoce reaktivního turistického odvětví přineslo do Irska velké množství peněz, které byli Američané ochotní zaplatit za zážitek, potvrzení předka nebo výrobek s puncem autentičnosti. Domácí produkce irskosti se pragmaticky přizpůsobovala zahraniční poptávce, zahrlovala nejen zahraniční, ale i domácí trh preferovanými a rentabilními významy. Důsledkem těchto procesů byla krize identity na začátku 21. století následovaná vlnou irského kulturního revivalismu, hledajícího kořeny národní identity v hlubší historii, př. v keltském mysticismu.

⁵¹ S.Rains, c.d. (pozn. 23), s. 136.

Zatímco se uvedené procesy udávaly v konzumentské a laické sféře, akademický sektor je začal současně reflektovat, docházelo k teoretizování historie a zhodnocování jejího znovuvytváření za pomoci zmnožených perspektiv, vznikla Irish Studies jako reakce na praktický jev a jako potřeba jeho popsání. Vyjednávání irskosti můžeme legitimně počítat za součást procesu restrukturalizace tradiční historie.

2.1 Okruhy významové cirkulace.

Zmiňované společenské pohyby ustavily dvojí okruh, v nichž cirkulují kulturní reprezentace irskosti a od ní odvozené komodity, **vnitřní** a **vnější**. Řídícím rozlišovacím parametrem je původce těchto obsahů a to, zda vysílá uvnitř nebo vně zobrazovaného/reprezentovaného národa. Vnitřní okruh stojí na odstředivé definici irskosti, tj. na původní domácí produkci významů a obrazů, které lze nazvat irskými. Vnější okruh je převážně určován americkým prostorem a vzniká ze setkání irské etnicity a multikulturalnosti americké národnosti, v menší míře se na vnější produkci podílí Velká Británie, kde je řídícím parametrem neslučitelnost irského a anglického nacionalismu. Ve druhém ze jmenovaných příkladů se pohybujeme převážně na ose odeznené historie, protože v posledních deseti letech – se zahájením mírových procesů – klesla potřeba Británie vyjadřovat se k irské otázce. Americká i britská obrazivost vycházejí z opozice mezi anachronickým primitivismem reprezentovaného (Irsko) a hektickou, vyspělou městskou kulturou reprezentujícího. Zatímco americká verze primitivismu spadá do oblasti benigního romantismu, britská má rysy maligní demonizace. Rozvrstvení významové ho důrazu souvisí s historickým zážitkem, který obě země s Irskem (emigrace, ztracené kořeny x rebelie, povstání).

Přestože lze do značné míry generalizovat při popsání typů irskosti podle producenta, k pluralitě zaznívání dochází i v rámci jedné množiny. Pro taxonomické potřeby a vzhledem k tendenci splývání mezi kulturním kódem a kinematografickou konvencí nepřináší v tomto případě zobecnění riziko závažného zkreslení. Zjednodušení a zkreslení s sebou totiž nese už proces vytváření kulturních reprezentací, srozumitelně

sdělitelných v nadnárodním distribučním rámci. Mnohost perspektiv je častější mezi více texty než uvnitř textu jediného, ten se zpravidla podřizuje jediné jednotící řídící ideologii.⁵² Objevili se pluralita perspektiv uvnitř jednoho textu, vede to k textové nepřehlednosti a narušení linearit historického i filmového narativu. To pochopitelně snižuje pravděpodobnost kladného přijetí početným a minimálně diferencovaným publikem. Režisér Paul Greengrass ve svém dokudramatu *Krvavá neděle* z roku 2002 (vzniklému v koprodukcii Irsko a Velké Británie) tuto intratextovou rozbitost záměrně využívá jako metodu zdůraznění chaosu, vlastního zobrazované historické události. Snímek zpracovává jeden ze stěžejních historických narativů, konstituujících traumatickou paměť irskosti, střet pochodu aktivistů za lidská práva a ozbrojené britské armády 30. ledna 1972 v Belfastu, který skončil masakrem neozbrojených civilistů.⁵³ Na konci 90. let se Irská republika zasadila o oficiální přezkoumání události⁵⁴, během něhož došlo k odhalení ututlaných vojenských pochybení. Greengrass vychází z výsledků revizní komise, která poprvé po dvaceti letech od události umožnila promluvit všem zúčastněným subjektům události a ve filmu je nechává všechny ozvučené, tj. okolní civilisté, armáda, vláda, pochodující.⁵⁵ Evokuje tak nepřehlednost střetnutí a bolavost události pro zainteresované, formální zpracování konvenuje s povahou výpovědi.

Příklad Greengrassovy *Krvavé neděle* ztransparentňuje i náležitost mediálních obsahů rozličným řídícím ideologiím a potvrzuje, že historická událost vzniká z kombinace mediální prezentace a veřejného konsensu jako teoretický konstrukt, kolem něhož je budována aura sdílené kolektivní paměti. Až do přelomu 21. století existoval ve veřejném povědomí jediný výkladový model Krvavé neděle, řízený britskými mocenskými potřebami. Tak, jak byla událost prezentována britskými médii, měla status historické pravdy a autenticity, protože

⁵² Termín ideologie používám jako označení souboru spojených idejí a významů, sloužících podobnému cíli a vyhovujících podobnému záměru, nejedná se o termín hodnotící či dokonce pejorativní.

⁵³ Více viz. T. Moody, c.d. (pozn. 18), s. 263-279.

⁵⁴ Irsko zpochybnilo postup Velké Británie před Evropským soudem pro lidská práva ve Štrasburku.

⁵⁵ Více viz. J. Hill, c.d. (pozn. 2), s. 241.

došlo k umlčení marginalizovaných (ve smyslu mocenského vlivu a přístupu k produkci veřejně sdílených obsahů) hlasů, tj. aktivních účastníků střetu z obou stran konfliktu⁵⁶ a přímých svědků. Přímá svědectví, hrozen osobních zážitků (zkoumatelný př. metodami orální historie, jak k tomu došlo při a po následném soudním přezkoumání) se nahradil oficiální, preferovanou verzí, která měla překrýt chybný politický krok. Tato verze říkala, že pochodující byli ozbrojení, ohrožovali veřejnost, katolické a protestantské skupiny se střetly mezi sebou a britské pořádkové složky zasáhly „s přiměřenou silou a klidnou rozvahou“.⁵⁷ Až společenská změna, tj. mírový proces a intervence Irské republiky, která se do té doby nepletla do vnitřní politiky sousedního státu, přinesla změnu reprezentačního paradigmatu a přepsala historii, v níž se ukázalo, že masakr se udál jako důsledek vypjaté hysterie na straně britských vojáků, kteří byli cepováni ke zvýšené podezřívavosti vůči Severoirům a k preferenci zásahu před prozkoumáním situace (což v tomto případě znamenalo spuštění palby do pochodujících). Z řečeného názorně a průkazně vyplývá, jak se mediální obsahy podílejí na konstituování historické pravdy, jak ji legitimizují obecným sdílením (a vypovídá i o relativní nestabilitě konceptu historie).

Většina filmů se každopádně přidržuje jednoho hlediska, řízeného typem tvůrčovské situovanosti (ekonomické, národnostní i umělecké) a víceméně neproblematicky zapadá do některého zavedeného zobrazovacího paradigmatu. Jako první, nejobecnější taxonomické dělení podle povahy producenta, potřebám této práce poslouží dělení na *umístění* produkujícího vzhledem k reprezentovanému, dovnitř nebo vně.

⁵⁶ Respektive lze hovořit o třech konfliktních stranách, protože vedle britských zásahových jednotek a pochodujících je třeba nezapomínat ani na paramilitantní skupiny z loajalistické i nacionalistické zájmové větve. Uvnitř zmíněného filmového textu režisér ale redukuje, kvůli srozumitelnosti, aktéry na armádu, pochodující a náhodné svědky, nepatřící ani k jedné ze skupin.

⁵⁷ J.Hill, c.d. (pozn. 2), s. 1. Více v Ellen E. Sweeney, Revisioning vision in the Bloody Sunday films. In: J.Hill – K.Rockett (eds.), c.d. (pozn. 13), s. 154-164.

2.1.1. Vnější okruh významové cirkulace

Nejprve nadefinuji vnější okruh produkce a distribuce filmových reprezentací irskosti, protože jeho existence časově předchází vznik vnitřního okruhu. Irové nejprve neměli přístup k výrobě a šíření národních sebeprezentací, protože jim ideologicky dominovala a určovala je koloniální správa, po získání autonomie (1921) a vyhlášení republiky (1937) nový stát kinematografii opomíjel a necítil potřebu založení a podpory její domácí tradice, protože ji považoval za médium nemravného a laciného typu. Původní domácí tvorba se rodí až na sklonku 60. let. Do té doby filmové reprezentace irskosti vytvářela americká a britská produkce.⁵⁸ Samozřejmě, že absence původních domácích filmových reprezentací neznamena, že neexistovala dlouhá a bohatá tradice nefilmové kultury, skrze níž se ustavovaly zobrazovací stereotypy ve vnějším okruhu. Zatímco ale např. tradiční hudba a tance, způsob obživy a rurální charakter krajiny ve vnitřním kulturním oběhu vyplývaly z přirozených přírodních a ekonomických daností, navazovaly na linearitu předků a keltský původ, ve vnějším okruhu byly jednotlivé charakteristiky vyštipovány z kontextu a konzervovány jako obecně srozumitelné příznaky. Například americké zobrazovací paradigma redukuje Irsko na jeho západní pobřeží a prostřednictvím této anachronizované synekdochy zaměňuje obraz části za celek. Západní pobřeží leží nejodlehleji od britských ostrovů i irských městských aglomerací a modernizace do něj pronikala nejpomaleji a nejobtížněji, opravdu se jedná o venkov Irska, ale americký diskurz zaměňuje krásu krajiny za krásu jeho obyvatel a opomíjí jejich nevzdělanost, bigotnost a parochialismus. Oproti tomu britské filmové reprezentace se soustředí do městské kultury a ukazují Iry jako směs alkoholismu, rváčství, puzení k ohrožování veřejného pořádku a neúcty ke Koruně. Nízkým stupněm

⁵⁸ Kevin Rockett uvádí, že od r. 1900 vzniklo na 2000 filmů s irskou tematikou, přičemž jen nepatrný zlomek vznikl v Irsku a to převážně za posledních 20 let. Je proto zřejmé, že vnější diktát irské obrazivosti má minimálně kvantitativně navrch, převážně se jedná o hollywoodskou produkci. Na jejím nadefinování se ovšem Irové díky migračním tokům podíleli; působili tu irští herci (Mary Pickford, Lilian Gish, Colleen Moore), režiséři (John Ford, Rex Ingram, Leo McCarey), poskytovali témata a podíleli se na tvářnosti žánrů. Více viz. Kevin Rockett, *The Irish Filmography*. Dublin: Red Mountain Press, 1996.

inteligence, morálky a kulturnosti tito filmoví Irové vytvářejí kontrast k vysoké a důstojné kultuře Britů, kterou by každá rozumná nedokonale rozvinutá společnost měla toužit být kultivována. Navíc se sugeruje dojem, že všechno násilí a ozbrojené střetávání vyplývá z irské povahy a neurvalosti, odbývá se mezi irsko-irskými subjekty, zatímco Britové jenom urovnávají a minimalizují napáchané škody.

V současné chvíli dominuje vnějšímu okruhu nesporně americká produkce, jejíž motivace a charakteristiky do značné míry pojmenovává celý předchozí text této práce. Irskost je tu vnímána především jako prototyp sociálního zdraví v kontrastu k civilizačním chorobám. Tato tradice pojmání Irska jako depozitáře tradičních hodnot se odvíjí od Flahertyho *Muže z Aranů* (*Man of Aran*; VB, 1934) a specifického využití dosáhla v poválečném Hollywoodu. Popsané procesy vyústily v pevné propojení etnického kódu s kinematografickým, tj. zatvrdnutí filmových reprezentací irskosti v samotných žánrových a tvarových strukturách kinematografie. Sean Griffin ve svém díle **The Wearing of the Green: Performing Irishness in the Fox Wartime Musical**⁵⁹ pozoruje prolnutí kódů na příkladu v titulu jmenovaného žánru muzikálů a hudebních filmů z produkce studia Fox. Studiový příklon k sentimentalizujícím návratům do minulosti mu vysloužil dobovou parodickou přezdívku „Nineteenth Century Fox“. Sentimentální nostalgie se realizuje skrze tradiční hodnoty, proto se Irsko se svým západním pobřežím nabízelo, aby se stalo nositelem těchto významů. Muzikály využívaly postavy barvitě folklórních opilců nebo veselých kněží pro mužské postavy a drzou, divokou, ke spoutání určenou Colleen⁶⁰ pro ženské postavy. Zatímco muži sloužili rozvoji humorných peripetií, Colleen se stávala hlavní trofejí pro amerického muže. Tradiční maskulinita ve/po druhé světové válce utrpěla, ženy přinucené odchodem mužů na frontu zastávat tzv. „mužské práce“ si uvědomily svoji soběstačnost a suverenitu, zaplnily veřejný sektor a emancipovaly svoje

⁵⁹ Sean Griffin, *The Wearing of the Green: Performing Irishness in the Fox Wartime Musical*. In: D.Negra, c.d. (pozn. 4), s. 64-83.

⁶⁰ Jde o slovo, jímž se v angličtině označuje irská neprovdaná dívka, vzniklo z irského slova *cailín*.

chování v duchu odmítnutí genderových očekávání. (Po)válečná Amerika usilovala navrátit věci do původních pořádků, což se jako politický zájem prolno se specializací studia Fox na sentimentální návraty do minulosti. Colleen ztělesňovala tradiční ženu, zlobnou a prudkou, s divokou povahou a rudými vlasy implikujícími příslib sexuální vášně pro potenciálního manžela. Její prudkost se s manželstvím proměňuje v poddajnou submisivnost, oddané posluhování manželovi a radostné, neproblematické podřízení se mužské autoritě. Díky tomu, že muž musel nejprve zlomit odpor a hrdost odbojné Colleen, projevil sílu vlastní maskulinity, prokázal její nadřazenost nad femininními vlastnostmi a popřel emancipační snahy demonstrací krás tradičního genderového pořádku. V parodické rovině, přinášející revizi schématu, se s touto příběhovou linií setkáme v *Tichém muži* Johna Forda. Parodická rovina všechny jevy zbytnuje, a nabízí je tak ke snadnému prozkoumání. Prototyp Colleen ostatně funguje už od 20. let, používal se jako protilek na objevení se tzv. "new woman".⁶¹ Odráží, jakou ženu vymodeloval irský kulturní nacionalismus, když pro zájmy obrozeneckých snah a osvobozenického boje feminizoval Irsko a skrze něj přiřknul přesné symbolické parametry irským ženám (Panna Marie a Matka, tj. žena, která nesouloží a nerodí, ale přeci má po uzavření sňatku velké množství dětí).

Griffin stav, v němž se kinematografická nebo obecně kulturní zobrazovací konvence zmocňuje etnického kódu, nazývá ustanovením **ideologické performance**.⁶² Etnicita, národnost nebo rasa pak přestává být biologickou daností, není na první pohled poznatelná a je potřeba ji specificky určit a vysledovat, aby bylo možné na ni usuzovat. Ideologickou performanci Irů například prezentuje již zmiňovaný vědecký rasismus viktoriánské Británie, tj. na základě ideologické a mocenské motivace přisuzuje jedna skupina lidí nezřejmé a neočividné vlastnosti jiné skupině, přičemž se tváří, že tyto vlastnosti *jsou* zřejmé a očividné. Etnicita se oprošťuje od povahy biologických, případně

⁶¹ Diane Negra, *Off-White Hollywood: American Culture and Ethnic Female Stardom*. Londýn: Routledge 2001, s.25-54.

⁶² S.Griffin, c.d. (pozn.45), s. 65.

historických ukazatelů, získává silný příznak coby značka kvality nebo nekvality a z biologických či přírodních parametrů usuzuje na vnitřní vlastnosti. Ideologická performance je i praxe unionistické samosprávy po rozdělení Irska r.1921, kdy v popularizačních místopisech a cestopisech o Severním Irsku neodpovídala mapa geografické skutečnosti. Zobrazovala Severní Irsko jako územně velmi (nereálně) blízké Skotsku, potažmo velké Británii, a používala takovou výšeč obrazu, v níž se zbytek irského ostrova vůbec nevyskytoval. Příkladem je i emise obrazů úzkého propojení mezi chudobou, střídmostí a charakterem a štěstím, kterými zjemňovala de valeriánská vláda v Irsku depresi obyvatel z pomalu se vzímající rurální ekonomiky.

Američané použili ideologickou reprezentaci irskost v éře (po)válečné podobně, jako se to zopakovalo v období po 11.zář. Griffin situaci pojmenovává takto: „Jde o potvrzení bílé nadvlády a hegemonie za eliminace možného obvinění z rasismu. Zavedením irskosti se řeší napětí mezi národní identitou a etnickými aspekty.“⁶³ Skrze přiklonění se a přivlastnění si irskosti legitimizovali Američané svoji pozitivní úlohu v 2. světové válce (jednali z pozice toho, kdo se brání agresi od kolonizujícího bílého národa, nikoli z pozice agresora) a zároveň symbolicky restaurovali patriarchální pořádek (či alespoň vytvářeli jeho zdání) tak, jak existoval před válkou, než se ženy zabydlely ve veřejném sektoru. Toho ideologická performance dosahovala především skrze zavedení situace, v níž film končí sňatkem amerického muže s irskou ženou. Tento tradiční typ svazku s tradičně profilovanou ženou zajišťuje, že maskulinita nebude nadále ohrožována. Do nezobrazeného pokračování příběhu za koncem filmu vstupuje Colleen zkrocená a vypuzená zpět do domácnosti. Logicky lze předpokládat transformaci Colleen v druhý tradiční zobrazovací stereotyp irské ženy, tj. v matku. Sean Griffin dokládá argumenty rozborem série snímků – př. *Coney Island* (Walter Lang, USA, 1943), *Sweet Rosie O'Grady* (Irving Cummings, USA, 1943), *Irish Eyes Are Smiling* (Gregory Ratoff, USA, 1944). Formálně jde o velmi prosté snímky, zápletky se zpravidla rozvíjí

⁶³ Tamtéž.

kolem irské zpěvačky, přijíždějící do Ameriky hledat slávu a štěstí. Po rozličných peripetiích, v nichž zjistí, že její etnicita a tradiční hodnoty jsou mnohem cennější než světská sláva, končí v náruči movitého amerického manžela, kterému bude moci porodit spoustu dětí. Taková struktura vysílá i tradiční význam o dosažení amerického snu a napomáhá budovat dojem spokojené asimilace etnik v americké multikulturní společnosti. V tomto kontextu působí hořce, že postavení Irů jako bílého standardu napomohla zvýšená vlna imigrantů ze zemí jižní a východní Evropy, jejich odlišnost od domácích WASP⁶⁴ jakožto držitelů mocenské hegemonie se zračí podstatně zřejměji (snědší pleť a jiný rodný jazyk než angličtina). Přestože obrazy adaptované a prospívající irskosti měly právě těmto emigrantům ukázat, jak nadějně jsou jejich vyhlídky, irská adaptace proběhla díky tomu, že neirská bělost převzala status bílé (nebo spíše „white-but-not-quite“) chátry.

Jen zdánlivě paradoxně vyznívá současné zneužití irskosti pravicovými a ultrapravicovými hnutími. Tento ideologický zájem přijímá irskost také jako privilegovanou bělost, ale namísto, aby ji zaměstnával pro ochranu nepriviligovaných etnik, povyšuje se na ně skrze stejný nástroj. Natasha Casey ve svém „**The Best Kept Secret in Retail**“: **Selling Irishness in Contemporary America**⁶⁵ zmiňuje, jakých významů nabývá např. čtyřlístek. Tradičně se jedná o politicky bezpříznakový symbol Irska, mezinárodní trh jej často umísťuje na výrobky, které mají vykazovat punc irskosti. V této linii má čtyřlístek hodnotu zvláštní etnicity, moderního nádechu výjimečnosti, nijak provokativní, aby lákal i měšťáckou mentalitu. Díky témuž motivu se mezi sebou zároveň rozpoznávají příslušníci radikálních rasistických uskupení – např. Don Black, zřizovatel webových stránek www.stormfront.org a duchovní vůdce stejnojmenné skupiny, v roce 1995 definoval hnutí Stormfront jako „útočiště pro všechny odvážné muže a ženy, bojující za svoji bílou západní kulturu, ideály a svobodu

⁶⁴ White Anglo-Saxon Protestant, zkratka popisující dominantního držitele mocenského vlivu v západním světě.

⁶⁵ Natasha Casey, „The Best Kept Secret in Retail“: Selling Irishness in Contemporary America. In: D.Negra, c.d. (pozn. 4), s. 84-109.

slova a sdružování, a fórum pro chystání strategií a formování politických a společenských uskupení, skrze něž bude dosaženo vítězství.“⁶⁶ Uskupení používá jako symbol jeden z tradičních irských praporů (ne oficiální státní vlajku), na němž se přes vyobrazení čtyřlístku táhne nápis „Erin Go Bragh“ (Irsko zvítězí). Je zřejmé, že ve stejném okamžiku může existovat mnoho typů irskosti, z nichž některé mohou být absolutně rozporné.

Pro přehlednost je možné zavést rozlišení na tři typy produkce, distribuce a použití irskosti, jak se tomu v současnosti děje ve vnějším okruhu významové cirkulace. Všechny se vyznačují shodně tím, že nákupem/osvojováním si specifických produktů/významů implikujících irskost se člověk snaží nebýt většinovým konzumentem a přikoupit výjimečnost svojí stávající identitě. Zároveň ve svojí stavbě kódují stupně vývojového zrání konkrétních typů zobrazovacích stereotypů irskosti. Názvosloví typů produktů/zákazníků pochází od Natashy Casey⁶⁷:

a) sanctioned / schválený

b) deviant / podvratný

c) ancillary / podpůrný

a) označuje nejpočetnější, nejviditelnější a vnitřně nesmírně diferencovanou skupinu uživatelů irskosti, tradičně nazývanou „irsko-americkou“. Pojmenovává potomky irských imigrantů, nehledě na to, o jak vzdálené pokolení se jedná – jejich nárok na irskost vyplývá z dědičného práva a pouze v tomto případě lze o irskosti hovořit nejen jako o ideologické performanci, ale také jako o biologické danosti. Skupina v sobě nese traumatickou vzpomínku na migraci a prázdné plochy v určení vlastní identity, individuální, komunální i kolektivní. Komunální paměť se vztahuje k takové společenské skupině, která sdílí

⁶⁶ Citováno v Brian Levin, „Cyberhate: A Legal and Historical Analysis of Extremists’ Use of Computer Networks in America. In: Barbara Perry (ed.), *Hate and Bias Crime: A Reader*. New York: Routledge 2003, s. 363.

⁶⁷ N. Casey, c.d. (pozn.51), s. 88.

etnické nebo národnostní charakteristiky, kolektivní paměť pojmenovává transnacionální obsahy. V případě irských Američanů se obojí kříží, protože jejich identita vzniká na průniku irských nacionalistických implikací, produkovaných sentimentem, a multikulturního amerického kontextu, který obývají.

Casey je definuje skrze čtyři identifikační sub-modely:

I. sebeurčení a sebepopisování coby irského Američana (nikoli Američana bez přívlastku). Vykazují takovou míru etnicity, „která reprezentuje vnitřní přesvědčení individua a odráží etnický prožitek jedince“.⁶⁸ Tím se míní, že etnicita není určována skrze dedukování vlastností z komunity, nýbrž induktivně z parametrů, určených individui. Obrácení kauzality má na svědomí právě multikulturnost Ameriky, v níž se etnicita rozpouští v nových přívlastcích a musí být znovu nalézána. Jednoduše řečeno, nejdříve se musí několik osob určit jako irský Američan, aby z nich mohla vzniknout etnická skupina – protože irská etnicita je dobrovolné a volené privilegium.

II. zveřejňovaná konzumpce⁶⁹ a exhibice statusových symbolů středoproudého poirštělého merchandisingu ve veřejné i soukromé sféře (tj. sdružováním se při oslavách dne sv.Patrika i umístování sádrových leprechaunů⁷⁰ na skalku). Sféry demonstrace sebeurčení nelze uvažovat odděleně, úzce se prolínají, protože povaha definované reprezentace má manifestativní charakter.

III. bělost. Irští Američané jsou bílé, anglicky hovořící etnikum. Odtud plyne část vysvětlení jeho privilegovaného postavení, zbytek osvětlení spočívá v problematizování této bělosti zkušeností útlaku v rámci bělošského rasového projektu, z druhého pólu zase v paralelizování irské a afroamerické dějinné situace. Vachrlatost konceptu irsko-černošského bratrství využívají (mimo jiné) pro zvýraznění komického efektu

⁶⁸ Tamtéž, s. 91.

⁶⁹ Termín konzumpce používám ve shodě s používáním v novohistorických textech, tj. pro označení spotřeby kulturních obsahů a předmětů pro uspokojení osobních potřeb.

⁷⁰ Slovo *leprechaun* označuje irského skřítku. K jeho tradičním charakteristikám patří zelený obleček a buřinka, zrzavé vlasy, případně vousy. Narodil od disneyovského trpaslíka se nejedná o roztomilé stvoření, má potměšitou a zákeřnou povahu na způsob shakespearovského Puka.

Commitments Alana Parkera (The Commitments; Irsko, USA, VB, 1991). Příslušníci bílé dělnické třídy severního Dublinu vyhlásují, že jsou „černí a jsou na to hrdí“ a na vyjádření svojí neutěšené sociální situace povolávají soul, hudební styl, vycházející z černošského zážitku na otrokářském americkém Jihu. Tato spojnice má zároveň logiku, skrze níž se odhalují ekonomicko-sociální neduhy Irska 90. let, i paradoxní příchut' právě proto, že Irové jsou zcela nepochybně (a zároveň zpochybňovaně) bílí.

IV. nevědomé, nedeklarované a samovolné napojení na Enterprise Ireland, projekt sdružující obchod a technologie, jimiž irská vláda skupinu tmelí, protože uspokojuje její poptávku a touhy produkcí preferovaných obrazů a produktů, povahou marketingových strategií. Irský trh, tj. emise odstředivé irskosti se přizpůsobuje poptávce z odstředivého sektoru, čímž legitimizuje představy irských Američanů o sobě samých. Irská vláda zamýšlela svůj projekt původně jako injekci pro irské podniky, továrny a společnosti, které pro rozvoj potřebovaly zahraniční investice a zkušenosti, aby mohly expandovat na zahraniční trh. Zahraniční trh zároveň expandoval do určování významového obsahu jejich produktů. Pobočky existují po celém světě, od Saudské Arábie po Českou republiku, bezkonkurenčně nejhojnější výskyt ale vykazuje Amerika.

Příslušníci této skupiny figurují na všech postech, strukturujících oběh irskosti, tj. jsou výrobci, prodejci i nákupčí a konzumenti. Mezi sebou vytvářejí ideologický rámec a dokonale ho saturují. Vzhledem k sebeurčení jde o argument kruhem. Žádné jiné etnikum či rasa nemá tak dokonale fungující a širokou tržní strukturu, jakou je komodifikovaná irskost.⁷¹

⁷¹ Na straně 88 v N. Casey, c.d. (pozn.51) uvádí autorka několik průkazných příkladů, jejichž výčet je pro tuto práci redundantní. Mimo jiné zmiňuje společnost Creative Irish Gifts, které v roce 1987 nabízela paletu výrobků od mládeže z Derry a Belfastu pod tímto reklamním textem: „poskytují dvojí příležitost nabídnout vašim rodinám a přátelům jedinečné upomínky na Irsko a severoirským dětem možnost smysluplného trávení času.“ Apel nabídky pracuje v návaznosti na vlnu solidarity a empatie vůči Severnímu Irsku, která vypukla po hladovkářských incidentech v r. 1981. Několik severoirských vězňů tehdy zahynulo, protože odmítli být označeni za teroristy, vyžadovali status politického nebo válečného vězně. Za svoje přesvědčení bojovali právě hromadným držením hladovky.

S touto skupinou souvisí i problematizace **autenticity** irskosti. Méně než polovina produktů nebo zážitkových institucí, nabízených na americkém trhu, má původ v Irsku, ale průzkum dokázal, že to konzumenti nepovažují za zpochybnění nebo umenšení autenticity irskosti.⁷² Z praktik použití krystalizuje definice autenticity jako nikoli empiricky doložitelné, fyzické reality, ale jako její vědomě idealizované formy. Autenticita neznamena inherentní vlastnost objektu, nýbrž „zvláštní ohodnocení subjektem ve zvláštním kontextu nebo situaci.“⁷³ Výzkum prokázal, že zatímco badatelé ostře oddělují fikci a realitu, konzumenti tak nečiní. Izolují tak vnější okruh cirkulace reprezentací irskosti od vnitřního, protože jeho vlastnosti a specifika jednoduše ignorují. Na úrovni kinematografie poskytují příklad již zmiňované konzervace Irska jako anachronického bezčasí v mytologizovaném prostoru, jak s ním nakládá třeba *The Irish in Me* (Herman Boxer, USA, 1959) nebo *Kouzelná země skřítků* (*The Magical Legend of the Leprechauns*; John Henderson, USA/VB/Německo, 1999). Oba filmy se zacilují na irsko-americkou diasporu a jako hlavního hrdinu zaměstnávají Američana, vstupujícího do oživlého mýtu Irska, kde nachází sám sebe a smysl pro „pravé“ (i ve smyslu pravicového konzervativismu) hodnoty.

b) označuje využívání stejných symbolů, s jakými pracuje prvně jmenovaná skupina, ale pro odlišné politické účely. Podvratného použití se dopouštějí rasisticky orientované, (ultra)pravicové názorové skupiny, které privilegovanou bělost irskosti zbavují liberalizačního tónu a etnické příměsi. Respektive nenabízejí etnicitu jako prostředek tolerance mezi rozličnými etniky, sdílejícími jeden národní prostor, ale zvýrazňují její charakteristické rysy, které přijímají toho, kdo je splňuje, a vylučují toho, kdo ne. Překrucují irskost ve svrchovanou bělost, kterou povolávají do zbraně v pokračování rasového projektu „bělicího“ západní kulturu. Ani toto použití není prosto historické a argumentační logiky. Irský kulturní

⁷² Caroline K. Lego, A Thirst for the Real Thing in Themed Retail Environments: Consuming Authenticity in Irish Pubs, *Journal of Food Service Business Research* 5, r. 2. 2002, s. 19.

⁷³ Kent Grayson – Radan Martinec, Consumer Perception of Iconicity and Indexicality and Their Influence on Assessments of Authentic Market Offerings, *Journal of Consumer Research* 31, r. 2, 2004, s. 299.

nacionalismus se ve svém klasickém období (30. - 60. léta 20. století) vyznačuje parochialismem, tj. omezeným soustředěním se na sebe sama a vlastní zájmy, vyvyšování vlastní kulturní identity nad okolní a strachu z vnějšího narušování, neschopnosti nahlédnout se v širších kontextech. Původní domácí ideologie se k parochialismu uchýlila z vnučeného defetismu, k němuž ji přiměla potřeba pevně určit a ukotvit národní identitu nově vznikajícího národa. To nijak neomlouvá zpátečnické tmářství a bigotnost, kterou zrodila, pouze osvětluje jako reakci právě na bělošský rasový a kolonizační projekt, nikoli jeho součástí. Parochialismus je každopádně sdílená vlastnost irského kulturního nacionalismu a podvratného používání irskosti ve vnějším okruhu, byť pramení z jiných ideologických kořenů. Oboje rádo zachází se symboly vlajek, praporů, hymen a potřebou ochrany tradičních rituálů. Přílehavě to dokumentují *Gangy New Yorku*, byť se dopouštějí historických zjednodušení. Jedna irská postava, McGloin, je otevřeně rasistická, zatímco potomek vůdce irsko-amerického gangu Amsterdam Vallon směřuje k široce emancipačním společenským strukturám, oba dodržují stejné sebepotvrzující rituály, př. katolická modlitba. Jenomže zatímco první směřuje ke starozákonní přísnosti a nesmiřitelnosti, druhý se přiklání k novozákonnímu trendu křesťanské tolerance.

Sluší se říci, že podobně orientované skupiny využívají i obecně keltských, germánských, případně skotských a německých symbolů a příznaků, protože i ty implikují silnou „bělost“.

c) podpůrný typ užívání irskosti se pojí především s bílými zástupci střední třídy, kteří nemají irské kořeny a nemohou si biologicky nárokovat irskou etnicitu, propůjčují si její hodnoty ideologické reprezentace. Příznačné je, že tento typ okruhu se nijak nepodílí na vyjednávání povahy kulturní reprezentace irskosti, pouze ji konzumuje a udržuje jako komoditu na trhu svojí kupní silou. Tím potvrzuje a osifikuje ty nejjednodušší a nejbanálnější zobrazovací konvence, protože je řízen většinovým vkusem s nízkým prahem náročnosti. Jak již bylo řečeno, příslušníci střední třídy si tak kupují přídech výjimečnosti, který neprovokuje sousedy. Do tohoto konzumentského oběhu, na jeho

nejzazší okraj, spadá cirkulace irskosti mimo Ameriku. Nejzávažnější argument, který rozšíření po tomto okruhu vyjadřuje, je míra popularizace konceptu irskosti, protože představuje tu nejkolektivnější možnou platformu sdílení významů. Casey se přiklání k názoru, že trend oblíbenosti ideologické performance irskosti souvisí s postmoderním pocitem bílé rasy, že se stává v přílivu mikronarativů a etnicity minoritou a přichází o jakoukoli distinktivní tvářnost, naopak riziko trendu shledává v možnosti, že se irskost „vyprodá“ a jako etnický kód nebo národnostní určení se zcela vyprázdní.⁷⁴

V komodifikaci a internacionalizaci irskosti se hrála nezanedbatelnou roli i ústavní politika Irské republiky v nastavení podmínek pro získání irského občanství. Už z ústavy r. 1937 vyplývá (dosud nezměněná) velmi snadná dostupnost získání občanství pro potomky irské diaspory, žijící mimo republiku, stačí se nahlásit do speciálního registru a nezáleží na tom, jak vzdálené kořeny registrovaný může prokázat. Ještě příznačnější je ale zavedení tzv. „passport for cash“⁷⁵, které mají sloužit oživení domácí ekonomiky. Výměnou za určitou investici získává investor automaticky irské občanství – jako toho využil například Viktor Kožený. Kromě toho legislativní úpravy související s členstvím v Evropské unii otevírají další prostor neirskému ovlivňování vnitropolitické a kulturní situace země. Pozitivní důsledek procesů spočívá nesporně v rozrušování struktur parochialismu, negativní v možnosti ztráty národnostní distinkce.

2.1.2. Vnitřní okruh významové cirkulace

O povaze vnitřního okruhu reprezentací irskosti, tj. o odstředivé produkci významů v původním domácím kontextu, mnohé implicitně vypovídá nadefinování vnějšího okruhu. Jak už bylo zmíněno, Irsko má hlubokou tradici kulturních reprezentací, ale podhodnocení

⁷⁴ N.Casey, c.d. (pozn.51), s. 104-105.

⁷⁵ Clive Symmons, Irish Nationality Law. In: Randall Hansen – Patrick Weil (eds.), *Towards a European Nationality. Citizenship, Immigration and Nationality Law in the EU*. Londýn: Palgrave 2002, s. 278-287.

kinematografického média prvními představiteli samostatného irského státu vedlo k odložení založení vlastní tradice filmových sebe prezentací.⁷⁶ Dobová státní ideologie existovala a jednala v úzkém propojení s katolickou církví, tj. odsudek kinematografie měl především moralistní pozadí a ovíjel se okolo usuzování na frivolnost tohoto média.

Počátky organizovaného a svrchovaně řízeného produkování domácích reprezentací irskosti spadají na konec 19. století a pojí se s národním obrozením, skrze které se umělci, intelektuálové a veřejní činitelé snažili zabránit postupující anglizaci Irska, které už většinově nátlaku na rekulturalizaci podléhalo, př. používáním angličtiny místo irštiny, konzumací anglických kulturních obsahů, reprezentujících slávu anglického národa a velebící jeho kulturní nadřazenost – proto, že rekulturalizační tlak byl silný, i proto, že domácí prostředí neposkytovalo sdostatek původní irské tvorby, která by odpovídala současným potřebám.⁷⁷ William Butler Yeats v roce 1902 stvořil dominantní symbolickou figuru v dramatické básni **Cathleen Ni Houlihan**⁷⁸, skrze niž se irští obrozenečtí nacionalisté vztáhli k Irsku. Vyobrazil zde coby symbol Irska starou ženu, pro niž se musejí synové obětovat, aby mohla zase svobodně rodit a vychovávat a mohla přestat naříkat. Ustanovil stereotyp tzv. Mother Ireland, termín znamená feminizaci celého Irska, kterému musejí maskulinní instituce státu a církve poskytnout duchovní

⁷⁶ První společností, která od desátých let 20. století natáčela v Irsku hrané filmy, byla studia KALEM, patřící americkému majiteli. Vznikaly tu nacionalisticky orientované filmy, oslavující krásu nezkaženého venkovského života, charakter těchto filmů se odvíjel od cílové skupiny, irské diaspory v USA. V letech 1910-1920 se zformovala první domácí irská produkční společnost, Film Company of Ireland, kterou vedl John MacDonagh (bratr Thomase, popraveného za účast na Velikonočním povstání), snímky vyjadřovaly obdobně sentimentální charakter jako produkce KALEM. Válka za nezávislost a konsolidace samostatného státu, společně s příchodem zvukového filmu a upevněním hollywoodského systému znamenaly konec studií KALEM i Film Company of Ireland. Nový irský stát měl ministra, starajícího se o architekturu promítání a vysílání, ale nejednalo se o podporu domácí tvorby, pouze dozorcí a cenzurní aparát. V roce 1958 stát zřídil filmová studia Ardmore, která měla přilákat zahraniční investory a natáčecí týmy, opět v tomto politicko-ekonomickém tahu nebyla nijak zohledněna podpora původní domácí tvorby nebo školení irských pracovníků. Studia byla zavřena v roce 1982 za hospodářské deprese.

⁷⁷ Více k irskému národnímu obrození v T. Moody, c.d. (pozn. 18), s. 226-239; Tom Garvin, *The Evolution of Irish Nationalist Politics*. Dublin: Gill & MacMillan Ltd. 2005.

⁷⁸ Text je k dispozici na

http://www.archive.org/stream/hourglasscathlee00yeatuoft/hourglasscathlee00yeatuoft_djvu.txt

vedení a ochranu, znamená ale i očekávání, která tato reprezentace uvalila na reálné irské ženy, od nichž se čekalo trpělivé doprovázení muže na jeho náročné dějinné misi, péče o domácnost a rození dalších chrabrych synů, případně absolutně cudných a panenských dcer. K podrobné charakterizaci dojde v následující kapitole v pododdílu o irském kulturním nacionalismu a jeho rozestoupení se mezi defeminizací a feminizací.

Obrozenci kladli důraz na starobylost národa, jeho jazykovou i kulturní jedinečnost, panenský a neposkvrněný charakter celé země i jejích žen, chrabrost a udatnost jejích mužů, stavěli na keltských tradicích vzdělanosti a panteistického chápání přírody, zakládali kulturní a sportovní spolky, ve kterých se rozvíjela zdatnost v tradičních tancích, zpěvech, hře na hudební nástroje a sportovních disciplínách, především hurlingu.⁷⁹ Vyhlásili tedy Irsko jako přístaviště tradičních rodinných hodnot a hlubokého sepjetí mezi lidmi a krajinou, kterou obývají, ze které se rodí a která pro ně rodí obživu. Toto paradigma s sebou odnesly migrující masy do Ameriky a položily základy vnějšímu zobrazovacímu okruhu. K romanizaci, plynoucí z obrozenecké rétoriky, se přidala ještě romantizace, plynoucí z traumatického zážitku migrace. Díky tomuto procesu podléhal obraz Irska postupující anachronizaci a mytologizování.

Přestože se až do konce 50. let neobjevuje původní irská produkce filmových reprezentací, můžeme říci, že docházelo k utváření kinematografické kultury i na vnitřním okruhu významové cirkulace. Nešlo o filmové reprezentace irskosti, ale o **irské filmové reprezentace**. Tím míním, že se irský kulturní diskurz vyslovoval skrze cenzurní zásahy a rozhodnutí – sice vlastní filmy nenatáčel, ale jen určitým filmovým dílům povoloval vstupovat do irského veřejného sektoru a praktikami přestřihávání filmů nebo vypouštění některých scén vpisoval do výchozích filmových textů vlastní preferované významy. Kvůli již naznačenému propojení s církevními autoritami docházelo především k mravní, spíše než politické cenzuře. Například irský cenzor odmítl pustit do kin *Casablanca* (Michael Curtiz, USA, 1942), protože

⁷⁹ Irský národní sport, varianta pozemního hokeje.

poskytovala pozitivní obraz cizoložství, bez jednoznačného odsudku a potrestání. To neodpovídalo posvátnosti manželství, jak ji definuje katolictví, a ukazovalo necudnou, žádostivou ženu, která se v irském veřejném prostoru vůbec neměla vyskytovat.⁸⁰ Naopak politicky ožehavé obrazy měly šanci proniknout do distribuce. S Hitchcockovým *Juno a páv* (*Juno and the Peacock*; VB, 1930) neměla irská cenzura problém pravděpodobně proto, že se jedná o adaptaci divadelní hry Seana O'Caseyho, tj. o součást národního kulturního dědictví, byť O'Casey vyvracel a rozvracel romantizující předpoklad, že líbeznou krajinu obývají líbezné povahy. Příběh je situován do období irské občanské války a zaměřuje se na osudy jedné typické chudé rodiny, žijící v nouzi, bídě a ubohosti. Vyobrazení Irové jsou prezentováni jako násilnická banda, veškeré zlo plyne z jejich povahy, jsou neodolatelně puzeni k opilectví a hrubosti. Hitchcock tu kombinuje „stage Irish“; neprovdané těhotné dcery, zabitě syny, naříkající a hartusivé manželky a pábitelsky žvanivé, věčně opilé a hlubinně šovinistické manželky.

Při projekci filmu v Limericku došlo k občanským nepokojům, vypálení kina a zničení filmové kopie.⁸¹ O'Caseym prosazovaná a Hitchcockem filmově odprezentovaná dehonestující travestie ikonografie irského kulturního nacionalismu se střetla s mentalitou davu. Ta v tomto případě odpovídá významem **podpůrnému** typu konzumace u vnějšího okruhu, tj. manifestuje hluboké zakořenění nacionalistických konceptů ve strukturách každodennosti a mentality národa.

Dokladem šovinismu nacionalistické ideologie a jejího prolnutí do každodennosti je i vysoké procento domácího násilí na ženách a ostrakizování svobodných matek, které vycházelo z „Bohem daného“ práva muže na vládu a dohled nad ženou a její přirozenou nestoudností.⁸² Symbolická i faktická nadřazenost nad ženským elementem vychází z defeminizační útočnosti irského kulturního nacionalismu (vůči

⁸⁰ Více v J.Hill, c.d. (pozn. 2), s. 47-77.

⁸¹ *The Bioscope*, 1930, č.3, s. 44.

⁸² Více v Martin McLoone, *Irish Film: The Emergence of a Contemporary Cinema*. Londýn: British Film Institute 2000, s. 142-150; Ruth Barton, *Feisty Colleens and Faithful Sons: Gender in Irish Cinema*, *Cinéaste* 24, č. 2/3, 1999, s. 40-45; Carol Coulter, *Feminism and Nationalism in Ireland*. In: David Miller (ed.), *Rethinking Northern Ireland*. Harlow: Addison Wesley Longman 1998, s. 160-78.

odvržené britské nadvládě). Zamlčované důsledky nacionalistického patriarchy odhalila až původní domácí kinematografie a vstup žen do tohoto média. Ženské hledisko přineslo ozvučení dlouhodobě umlčované skupiny a hlubinnou revizi tradičního nacionalismu z hlediska genderové nerovnosti. Byť se zrod původní domácí tvorby datuje na skloněk 50. let, irský kulturní nacionalismus čekal na revizi ještě něco přes deset let, než se objevila tzv. první fáze irské filmové nové vlny. Období od vzniku Svobodného irského státu po přechod na modernizaci a internacionalizaci kultury v 60. letech se nese v duchu parochialismu a udržování romantické povahy irské chudoby a rurálního charakteru země. Odpovídá tedy z jedné strany irsko-americké představivosti **schváleného** konzumenta, který sentimentalizuje náročnost života v přibrzdované modernitě a bující bigotnosti (nazývané pravými hodnotami a čistotou), z druhé strany sdílí s **odchylnými** konzumenty příklon parochialistické malosti a omezenosti, útlaku a vypuzování cizího a nepohodlného.

Dominantní podobu irskosti na vnitřním okruhu můžeme spolu s Martinem McLoonem⁸³ definovat skrze šest fundamentálních principů irského kulturního paradigmatu (z nichž vzchází povaha predikátů zobrazovacích schémat), všechny body vycházejí z přání a státnické potřeby definovat Irsko jako neanglické:

I. irská identita je jedinečná, tj. nemůže být nahraditelná nebo zaměnitelná za žádnou jinou, např. anglickou.

II. Irové představují starobylý, historický národ, tj. mají práva plynoucí z udržovaných tradic a práva jiného národa nemohou převyšovat jeho vlastní. Jak řekl Michael Collins, nejde o ustavení něčeho, co by před Brity neexistovalo, ale o „znovu bytí národem.“⁸⁴

III. Irové nesou esenciálně galskou tradici (nejen) skrze užívání irštiny. Tento bod označuje příznaky výše uvedené starobylé tradice a odklání se od normandské anglické tradice, vymezuje se skrze vlastní dorozumívací kód. R. 1922 byla irština ustanovena jako první oficiální jazyk a stala se jedním ze stavebních kamenů nacionalistické politiky, ale záměr vlády na

⁸³ M. McLoone, c.d. (pozn.69), s. 12.

⁸⁴ Michael Collins, *The Path to Freedom*. Dublin: Mercier 1968, s. 3.

její uvedení do každodenních komunikačních struktur selhal – na konci 80. let mluvila irsky desetina těch, kdo ji uměli v r. 1922.⁸⁵ Z ekonomických důvodů zacílení na širší distribuční rámec a protože filmové reprezentace irskosti až do konce 60. let vznikaly mimo Irsko, jedná se o převážně anglofonní snímky. Až nová vlna a současný kulturní revivalismus přišly s důslednějším užíváním irštiny (ovšem především na bázi krátkometrážní tvorby).

IV. irská identita se úzce váže na katolictví. Politické určení se v irském prostředí těsně souvisí s náboženským vyznáním, obecně platí, že katolíci jsou nacionalisté a protestanti lojalisté, tj. vyznání implikuje vztah k britskému impériu. Katolictvím kódované potlačování sexuality vneslo do irské morálky pocit vinny, zvláštní kontroly se dostalo ženské tělesnosti, jejíž správu plně ovládala církev a stát, nikoli žena sama. Motiviku mužské sexuální vinny ukazuje Neil Jordan ve snímku *Last Rites* (Irsko/VB, 1976), pronásledování a kontrolu žen například *Hříšnice* Aisling Walsh (2002).

V. irská kultura je esenciálně rurální, tj. uchovává se ve spojení se zemí, z níž pochází, a odlišuje se od industriálního a urbánního charakteru průmyslové Anglie, z rurální ekonomiky se odvinul charakter kultury. I proto nemají v Irsku tradici socialistická hnutí, odborářství a zájem o městského dělníka, protože socialismus byl chápán jako anglická pohanská propaganda.

Čtvrtý a pátý bod, které představují spojitý vliv církve a státu, určují irský charakter jako asketický, oddaný a morální, silně anti-sekulární a anti-materialistický, ekonomicky a politicky konzervativní.

VI. Irové mají (tudíž) přirozené a historické právo na zemi, z níž vyrůstají, a na její suverénní a samostatnou správu ekonomickou, kulturní i politickou. Odsud vyplývá i příklon k parochialismu, který se mimo jiné projevil jednou z nejpřísnějších cenzur v Evropě, se kterou konvenovalo

⁸⁵ J.J.Lee, *Ireland 1912-1985: Politics and Society*. Cambridge: Cambridge University Press 1989, s. 673.

obecné mínění, proti omezování kultury protestovali pouze umělci a intelektuálové.⁸⁶

Shodnými ideovými východisky se řídí i revidující nová vlna od konce 60. do 80. let, jenom přičítá starým ideologickým a zobrazovacím stereotypům odlišnou hodnotu a význam. Dokumentární hymnus *Mise Eire* (George Morrison, Irsko, 1959) ukazoval slavné události dějin irského boje za nezávislost a zcela obcházel období občanské války, v každém okamžiku prezentoval širokou všelidovou podporu revolučních snah a předváděl ušlechtilou houževnatost a pracovitost kouzelně prostých irských venkovanů, budujících silné agrikulturní Irsko. Nová vlna obrazy zachovala, ale umístila je do deromantizované perspektivy, vycházející z neoficiálních pozic a struktur každodennosti. Například Bob Quinn ve svém zlomovém filmovém vyobrazení západního Irska *Poitín* (Irsko, 1976) poukazuje na ztvrdlost a izolované osamocení obyvatel kouzelné krajiny okolo Connemary, na zahořklou mlčenlivost a omezující nevědoucnost a nevzdělanost. Oba filmy využívají irštinu, krajinný ráz, arsenál typických postav atp.; východiska filmových reprezentací irskosti se nemění, ale perspektiva vyprávění ano. „Novovlnní“ Irsko už neznamená mýtickou schránku na premodernistické hodnoty, ale zapařenou líheň bigotnosti a obtížného střetávání se mezi **modernitou** a **tradicí** – i v tomto ohledu získává symbolický charakter, protože jde o proces, kterým musí projít všechny moderní národy. Irská identita jako svrchovaně rurální a premodernistická se vyjednávala v sevření mezi dvěma modernitami, americkou a britskou, pomyslně i územně. Opozici vůči Británii vypočítává výše uvedená charakterizace irského kulturního nacionalismu, vzhledem k americké obrazovosti se ustanovuje Irsko na sérii opozic vůči USA, jimiž se řídí morální hodnota a sentimentální barvotiskovost tohoto typu irskosti:

⁸⁶ Jako vzorový příklad parochialistického uvažování slouží odvolání prvního irského prezidenta Douglase Hydea z čestného předsednictví Gaelic Athletic Association (významná nacionalisticky obrodně orientovaná sportovní organizace). GAA ho tak potrestala za to, že se účastnil roku 1938 fotbalového utkání Irska s Polskem, protože fotbal, ragby a golf patří k typickým anglickým sportům. Více v Richard Comerford, *Ireland – Inventing the Nation*. Londýn: Arnold Publishers 2003, s. 222-224.

- tradice x modernita, rurální x urbánní, příroda (nature) x kultura (culture), odpočinek, volný čas x práce, nebe ráj x peklo, odcizení.

V 90. letech, kdy se proces irské modernizace a internacionalizace dovršoval. Došlo vlivem pragmatických ukazatelů k prolnutí odstředivých a dostředivých reprezentačních modelů, protože oboje mířilo na společný, nadnárodní trh. Obraz Irska se na ose mezi Amerikou a Irskem měnil ve vzájemné výměně produktů, vykazujících rysy irskosti. Britský úzus Irska jako země osudového a neprolomitelného kruhu násilí zanikal vzhledem k těmto jevům i mírovému procesu. Vnitřní okruh ztrácel distinkci a význam, protože víceméně posluhoval požadavkům vnějšího okruhu. To se projevilo na přelomu století irskou krizí identity, která na léčení vyhledala prostředky kulturního revivalismu a ozvučování pluralitních podob irskosti poskytnutím prostředků veřejného zaznívání mnoha umlčovaným skupinám – městským dělníkům, ženám, dětem, travellerům⁸⁷, cizincům atd. I v tomto ohledu se obraz irskosti chová příznakově, protože vystihuje dilema národních identit v kontextu globální kultury a ekonomiky. Existence se už nevyjednává mezi modernitou a tradicí, ale mezi **národním** a **nadnárodním, lokálním a globálním**.

Irský film obývá široký kulturní prostor. Z hlediska původní domácí produkce je nucen umístit se mezi silné zobrazovací tradice irskosti, které ho obklopují. Vnitřní a vnější okruh cirkulace filmových (i obecněji kulturních) obrazů irskosti není možné zvažovat odděleně, protože existují v úzké provázanosti. Irskost je vnitřně dána historicky ukotvenou tradicí Británie pojímat irské jako „jiné, nebritské“ a potřebou ustanovit sebe sama jako subjekt, který si sám smí nárokovat právo určovat „jiné“. Zároveň do ní promlouvá i revizionistický zápas, kterým se irskost snažila v rámci kulturní debaty od 60. let zbavit izolacionismu a parochialismu. Z druhé strany musí určovat svoji identitu vzhledem

⁸⁷ Travelleri jsou kočovné irské skupiny, které se zformovaly během let anglického záboru, přístup k půdě byl omezený a někteří Irové se namísto jejího obdělávání rozhodli žít broušením nožů a výrobou kovového nádobí. To prodávali na svých kočovných poutích.

k Hollywoodu a americké pop-kultuře, ve které je redukována na ideologickou performanci a kinematografickou konvenci. Odstředivé procesy musejí reagovat na dostředivé síly, protože vzhledem ke globálnímu trhu je původní domácí produkce marginalizovanou, umlčovanou skupinou.

Nejzásadnějším bodem proměny reprezentace Irska je to, že se transformovalo ze země, odkud se utíká, v místo, ke kterému se utíkají sentimentální naděje a touhy. Na úrovni většinové produkce, případně koprodukce, splynula irská a irsko-americká obrazivost na hranici rozlišitelnosti. Oboje vytváří produkty blízké kýči – ve snaze uchovat tradiční a národní specifika či hodnoty - pokud ho definujeme jako nositele tradičních a stereotypních kulturních obrazivostí, produkujících smysl náležení v rytmických vzorcích rutinizovaného zažívání. Ekonomické změny v Irsku v 90. letech, tzv. boom Keltského tygra⁸⁸, přizpůsobovaly nabídku zahraniční poptávce a propagaci turistického ruchu. Země se otevřela zahraničnímu obchodu a spolu s finančními zdroji přejímala i ideologické, protože zaplacení výrobku znamená zároveň nárokování si práva na určení jeho významu. Irsko se zakonzervovalo jako denotace sebe samého, jako pohlednicová představa odpovídající investici do snu, jíž americké peníze posílily irskou ekonomiku a oslabily suverenitu domácího zobrazovacího paradigmatu. Obranou proti tomuto dominantnímu paradigmatu ze strany původní domácí produkce je pluralita narativů a jejich náležení/významů a situování kořenů irskosti před de valenciánskou éru konstituce irského kulturního nacionalismu jako oficiální státní ideologie.

⁸⁸ Obecná historie období v T.Moody, c.d. (pozn.18), s. 294-312; v souvislostech s filmovým kontextem M.McLoone, c.d. (pozn.69) , s. 163-183.

3. Irsko mezi mýty. Typy reprezentací, mentální a žánrové mantinely.

Pro pochopení významů, jakých irskost nabývá v různých územních a ideových kontextech, bylo nezbytné provést taxonomické členění v předchozí kapitole. Zároveň je třeba nepouštět ze zřetele, že vzhledem k historickým procesům, skrze něž se irská národnost (případně etnicita) utvářela, musíme americko-britsko-irský kontext pojímat jako spojitou množinu vzájemně se vyměňujících vlivů a souvislostí. Kolonizační zábor Irska z rukou anglických Normanů spoluurčoval tvářnost země od raného 12. století, vytrvale se upevňovala faktická i duchovní unie Irska a Británie, mezitím se radikalizoval a zase oslaboval diskriminační útlak katolického obyvatelstva, podle povahy anglického premiéra nebo jeho irského místodržícího.⁸⁹ Na začátku 20. století fiasko Velikonočního povstání⁹⁰ jasně prokázalo, že většina irského obyvatelstva si nepřeje zrušení personální unie s Británií (tj. přísaha loajality Koruně, sdílení obchodní a zahraniční politiky), podporu mělo pouze zrušení reálné unie, tj. existoval obecně sdílený požadavek na autonomní řízení vnitrostátní politiky. Nepřiměřené represe, po nichž britská vláda v odpověď na

⁸⁹ Pro přehledně strukturované informace o politické historii ostrova Ivo Šlosarčík, *Politický systém Irska*. Praha: Sociologické nakladatelství 2007. Represe katolického obyvatelstva například zesílili za Olivera Cromwella v polovině 17. století, kdy se Cromwell vypořádal s irskou rebelií pomocí vojenských akcí, masakrováním civilního obyvatelstva a hospodářskými sankcemi, především vyvlastňováním katolické půdy a jejím obsazováním anglickými a skotskými majiteli (irské obyvatelstvo bylo nuceně vysídleno na západní pobřeží do oblastí Connemary, která se posléze stala rezervoárem tradiční irskosti. Nejtvrďšího režimu se Irsko dočkalo po porážce Jakuba II. Vilémem Oranžským r. 1691 (Irové vyjádřili podporu katolickému Jakubovi II. a ten se na ostrov uchýlil, aby odsud vedl tažení na Anglii). Byly zavedeny tzv. penal laws, tj. trestné zákony, které uvedli v život důslednou právně-administrativní diskriminaci katolického obyvatelstva – katolíci nesměli vlastnit půdu, studovat některé obory a zastávat některé veřejné posty (učitel, duchovní, voják, námořník, úředník veřejné správy, právník), neměli volební právo, nesměli uzavírat sňatky s protestanty nebo po nich dědit. Tyto represe přiměly bohatou irskou šlechtu konvertovat k protestantství, aby zabránila konfiskaci svého majetku; většinové chudé katolické obyvatelstvo nekonvertovalo, a udrželo tak tradiční náboženský profil ostrova.

⁹⁰ Velikonoční povstání se odehrálo během několika velikonočních dní roku 1916. Zorganizovalo ho Irské republikánské bratrstvo, skupina, kterou tvořili především intelektuálové a umělci. Cílem IRB bylo demokratické zřízení republiky, jejich požadavek většina obyvatel odsuzovala jako příliš radikální. Velikonoční povstání bylo rozprášeno, ale učinilo z popravených vůdců mučedníky a národní hrdiny, získalo pro irský boj za nezávislost podporu domácí i zahraniční veřejnosti a položilo myšlenkový i personální základ válce za nezávislost, posléze nově ustavenému Svobodnému irskému státu (autonomní zřízení od r.1921).

Velikonoční povstání sáhla, ale zvrátily sympatie na stranu politického uskupení Sinn Fein, prosazujícího kulturní a politickou deanglizaci Irska. To znamená, že ideoví vůdci irské reformace nejdříve vytvořili pevný a sdílený konstrukt národa, národní historie a hrdosti, vydefinovali kulturní a charakterovou svébytnost Irska a až z nich odvozovali vlastní existenci jakožto důsledek přirozených potřeb národa.⁹¹ Obrácením postupu, než s jakým pracovalo Velikonoční povstání, dosáhli široké podpory a uskutečnili odtrhnutí Irska od britského záboru. Potřebovali k tomu zrodit silnou ideologii, souznící s každodenními prožitky obyvatel a s historicky podmíněnými identitami, která by průkazně doložila odlišnost irského a britského národa – zároveň ale museli pracovat se známými sdělovacími strukturami a po zaužívaných komunikačních kanálech, aby reformaci zajistili pochopení a přijetí od oslovovaných. To jednoduše řečeno znamená, že irský kulturní nacionalismus přebírá rétoriku a logiku britského koloniálního imperialismu, ale využívá a vykládá je v souhře s vlastními významovými preferencemi.

Nerovnoprávnost a nevhodné životní podmínky, které anglický rasový projekt připravil irskému katolickému obyvatelstvu, způsobily rozsáhlé emigrační pohyby, do Anglie, ale především do Ameriky. Díky saturaci USA irskými imigranty mohlo od začátku 20. století docházet k zámořské finanční, materiální i politické podpoře irských reformních a osvobozeneckých snah. Symbolickou postavou tohoto proudu je Eamon de Valéra, který se narodil v Americe, trpěl sentimentem za opuštěnou vlastí, díky americkému pasu unikl popravě po Velikonočním povstání a nakonec se stal stěžejní osobností provázející Irsko na jeho cestě k samostatné republice. De Valéra ztělesňuje nejen pomoc a útočiště, kterým se stala Amerika pro Irsko, ale i ideologickou představu, kterou na Irsko on sám uplatňoval a které odpovídá americkému romantizování irské krajiny.

⁹¹ Toto stanovisko, v němž představa starobylého národa a jeho potřeb, která předchází vznik všech politických, společenských i vojenských uskupení, bojujících za právní národa, zřetelně vysvítá z politických esejů Michaela Collinse, které sepsal v roce 1922. Národ tak získává auru mystického uskupení, posvěceného vyššími zájmy, vyrůstajícího přímo z panteistické krajiny. M. Collins, c.d. (pozn. 67).

Hlavní uzly transformace irskosti se tedy shodují se zásadními politicko-spoločenskými proměnami, vznikají mezi irskými, britskými a americkými mocenskými paradigmaty a politickými rozhodnutími. Na vnitřním okruhu je můžeme pojmenovat jako **viktoriánský imperialismus, irský kulturní nacionalismus, kulturní revizionismus a revivalismus**. Období viktoriánského imperialismu není mapováno původními filmovými reprezentacemi, protože spadá před vznik kinematografického média, ale jeho charakteristiky a reprezentační stereotypy jsou nutné pro pochopení fungování zobrazovacích klišé, která přešla do filmu. Vnější okruh sestává ze dvou kinematografických tradic, **fordovské a flahertyovské**. První je nositelkou hlavně britských významových preferencí a ukazuje Iry jako atavisticky predestinované rváče a alkoholiky, kteří nejsou dost civilizovaní na to, aby se bezpečně spravovali. Druhá ukazuje drsnou krajinu, plnou srdnatých, pracovitých a mlčenlivých dřičů, kteří se denně perou s krásnou, ale krutou přírodou, tento typ romantizace přináleží americkému zobrazovacímu klišé (mezi oběma póly pak leží subžánrové množiny). Je paradoxní, že otcem americké obrazivosti je film z britské produkce a britské obrazivosti film z americké produkce. Těmito konstituujícími snímky jsou *Muž z Aran* Roberta J. Flahertyho (Man of Aran; VB, 1934) a *Denunciant* Johna Forda (The Informer; USA, 1935).

Rozdělení na vnitřní a vnější okruh v tomto případě neznamena, že se jedná o zcela odlišné zobrazovací systémy, naopak odhalíme množství styčných bodů a totožných ploch, rozdělení slouží k rozlišení uživatelů a uživatelských praktik. Například flahertysmus, irský kulturní nacionalismus a revivalismus si odpovídají v důrazu na romantický ráz krajiny, sejetí s krajinou a starobylostí národa, ale situují tyto obsahy do různých kontextů a hlavně s různými motivacemi. Pro flahertysmus se irskost rovná symbolické konotaci pozemského ráje, kde štěstí přichází prostřednictvím poctivé práce, prostého života a udržování tradičních hodnot, je lékem na shon moderního světa. Irský kulturní nacionalismus využívá stejnou romanizaci Irska, aby ve své první fázi rozdmýchal národní povědomí, obrodil hrdost na specificky rurální a keltské kořeny, ve své druhé fázi vytváří spojnicu mezi skromností a štěstím (aby

ospravedlnil a zjemnil dopad pomalého růstu agrární ekonomiky. Kulturní revivalismus pak skrze tytéž zobrazovací modely hledá hlubší kořeny irskosti, spadající před éru de valeriánství, ustanovuje na půdorysu starých nové modely sebeidentifikace s krajinou a národní hrdostí.

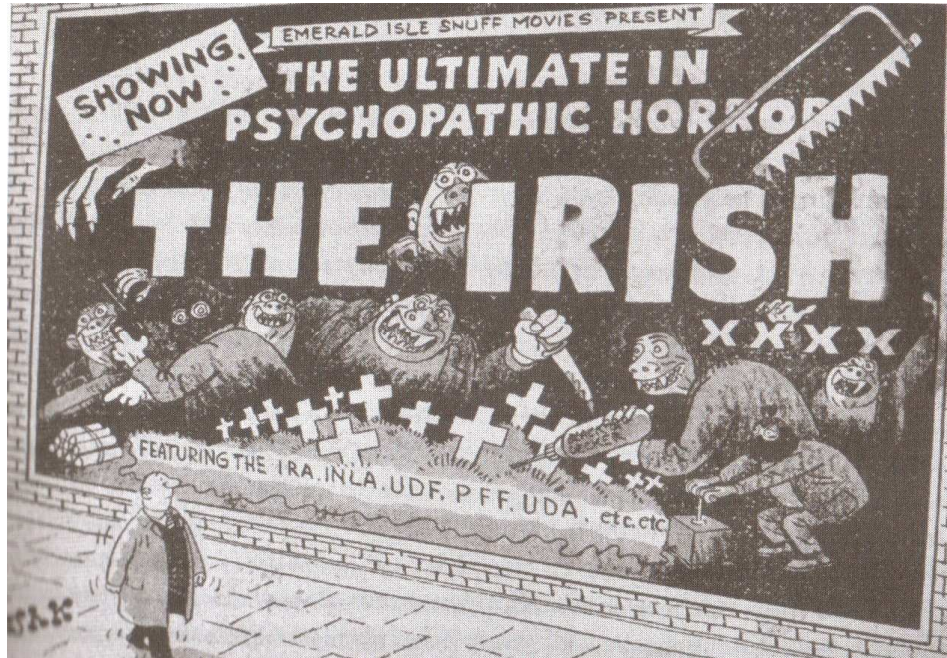
Fordismus a viktoriánský imperialismus / mýtus atavismu

Ve vzájemných souvislostech můžeme popsat fordismus a viktoriánský imperialismus, protože se oboje odráží od představy Irů jako násilnických a hrubých a vytvářejí mýtus atavismu (oproti rurálnímu mýtu). Ovšem viktoriánský imperialismus navíc operuje kategorií nižšího vývojového druhu a antropologicky-společenskou méněcenností. Už jsem dokumentovala v předchozí kapitole, jak tato ideologie používala darwinismus a frenologii spolu s dalšími pozitivistickými metodami poznání, aby vědecky doložila anglo-normandskou nadřazenost nad keltskou národností, a že k této nadřazenosti se vedle biologických parametrů počítá nadřazenost kulturní. Oboje mělo posvětit anglické právo na rekulturalizaci Irska. Fordismus a viktoriánský imperialismus se tedy především dělí o motivaci – obě linie zaměstnávají obrazy rasově podřadných Irů se sklony k násilnostem, aby se zbavily politické zodpovědnosti. To mimo jiné dokládá i míru důležitosti a veřejné důsažnosti, které jsou přičítány kulturním reprezentacím, kolujícím v médiích, i zvláštní postavení kinematografických prezentací, protože dějiny irské a britské cenzury dokazují, že tentýž obsah, který mohl existovat v médiu divadla nebo literatury, nezáskal povolení existovat ve filmové distribuci.⁹²

Pro tento typ zobrazovacího stereotypu je typické, že projevuje nechuť traktovat prezentované irské násilí jako politicky motivované, vždycky se jedná o patologický rys irské povahy, kterým trpí kultivovaná Británie a před níž se snaží Iry samotné bránit. Jako základní argumentační aparát zde fungují:

⁹² J.Hill, c.d. (pozn. 6), s. 47-78; M. McLoone, c.d. (pozn. 69), s. 111-131.

- a. „mýtus Frankensteina“⁹³, tj. monstrózního násilí, které vytvořili nesoudní a nepředvídaví irští vůdci politické rebelie.
- b. zneužití darwinismu, které prokazuje podřadnost irské rasy.



Obrázek 2 Mýtus atavismu na ilustraci Jak Cartoon z britského tisku z roku 1997.

Většinou se pojí s městskou kulturou, s prostředím Belfastu a Dublinu, nikoli s rurální krajinou, která obsahuje (v tomto případě) nežádoucí romanizaci. Města jsou redukována na příznaky sebe samých a všeobecně ušpiněnou a nehostinnou městskou kulturu. Dublin například konotuje Dublinský hrad (tradiční sídlo irských králů, později byrokratického aparátu britské vlády) nebo Four Courts (soudní budova) jako dvě nejznámější budovy, podle nichž lze na Dublin synekdochicky usuzovat. Belfast nejčastěji zastupují Albert Clock, tj. věž belfastské radnice s podsvícenými hodinovými ciferníky. Mnohdy je město, kde se děj filmu odehrává, identifikováno jen nápisem, určujícím časoprostorovou danost, a nadále sestává ze záběrů anonymních ulic, oprýskaných a polozbořených. Po zdech se táhnou nápisy vyjadřující rozštěpenost v násilném konfliktu, př. „Erin Go Bragh“ (Irsko zvítězí) nebo „Ulster Will Fight and Ulster Will Be Right“. Politizované graffiti a

⁹³ Tamtéž, s. 60.

nápisy na zdech přináležejí především k zobrazovacím konvencím 90. let a filmům mírového procesu, protože otevřeně přiznávají politický charakter konfliktu, byť to ještě nutně neznamená odbourání mýtu irského atavismu. Ve 30. a 40. letech na irských filmových zdech visela policejní oznámení o hledaných irských zločincích, tj. zdobení ulic odpovídalo kriminalizaci Irů a popírání jejich vyšších motivací.

Kamera snímá město především v nízkých úhlech, téměř nikdy neposkytne pohled na město v ustavujícím celku, který by poskytl přehled o prostorových souvislostech a vzhledu města, zároveň se málokdy objeví záběr, který by otevíral město směrem k obloze. Kamera spíše připoutává snímané postavy ke zdem budov, podél nichž se pod příkrovem tmy a mlhy plíží za zločinnou misí, velikost záběru je většinou polocelek nebo polodetail. Detaily se objevují, aby podtrhly charakterový a duševní rozklad hrdiny, smýkaného vlastními sklony k násilí. Oproti tomu celky chybí takřka výlučně (objevují se například v souvislosti se záběrem na moře, po němž pluje britská postava, nebo po němž lze uniknout do Ameriky), jejich absence vytváří stísněný a osudový pocit, uzavřený labyrint, z něhož je těžko uniknout. V rysech časoprostorové malosti a osudové determinace, důrazu na uzavřenost a stísněnost nemá tento zobrazovací stereotyp daleko ke *kammerspielu*. Podobně i postavy se rekrutují převážně z řad dělnické třídy, muži jsou hrubí opilci, ženy prostitutky nebo žebračky. Půdorysem děje je zpravidla tragédie, v níž hrdina neodvolatelně dospěje ke svému neslavnému konci. Děj se většinou odehrává v noci, za nepříznivého počasí, v budovách nebo blízko nich; všechny parametry mizanscény přispívají ke klaustrofobickému a fatalistickému pocitu.

Emblematický film mýtu atavismu představuje výše uvedený *Denunciant* Johna Forda.⁹⁴ Odehrává se r. 1922 a vypráví příběh chvástavého a duševně jednoduššího obra Gypa, který zaprodá svého

⁹⁴ To, že je *Denunciant* definován jako emblematický film mýtu atavismu, neznamená, že by tvorba Johna Forda s mýtem atavismu dále pracovala nebo mýtus vyvracela. V kontextu filmologických Irish Studies se se snímkem pracuje, protože modelově shrnuje užívané stereotypy a konvence obrazivosti, bez ohledu na další Fordovu tvorbu. Totéž platí i pro *Muže z Aranů*.

přítele Frankieho britským úřadům. Na Frankieho je vypsána odměna 20 liber, protože se angažoval v irském osvobozeneckém boji, a Gypo zradí jejich dlouholeté přátelství, aby získal peníze potřebné pro něj a jeho milenkou na cestu do Ameriky. Pod tíhou výčitek svědomí ale veškerý obnos utratí při opileckých toulkách Dublinem. Film začíná vřazením do kontextu, když se titulkem datuje do „jisté noci v Dublinu, zmítaném vnitřními rozbroji r. 1922.“ Je příznačné, že zvýraznění irských rozbrojů jako vnitřních se tu traktuje opakovaně – samotným slovem „vnitřní“ v titulku, v ročením 1922, které bylo v roce 1935 stále srozumitelně rokem občanské války, i příběhem, v němž bratr zrazuje bratra (Gypem pohrdají i okrajově vyobrazené britské pořádkové síly, které mu „krvavé peníze“ vyplatí). Tomuto motivu napomáhá hned dalším mezititulkem zavedená biblická paralela zrady Jidáše na Ježíšovi, tím se snímek zaciluje na téma osobní zrady a interpersonalizuje zobrazovaný konflikt za jeho současné, přímo úměrné depolitizace a dekontextualizace. Biblická paralela hraje důležitou roli i vzhledem k vykreslení ženským postav; Frankieho matka má charakter Panny Marie, od níž se Gypo před smrtí domáhá odpuštění,⁹⁵ opakuje se záběr na peníze a jejich vizuálně-symbolické ztotožnění s novozákonními třiceti stříbrnými. Frankieho od počátku doslova pronásleduje pokušení – film si vypomáhá sdělovacími strukturami, které odkazují na estetiku němého filmu, tj. neverbálním, zato až banálně přímočarým vizuálním zpodobením. Gypo strhne plakát s vypsanou odměnou na Frankieho a vítr mu ho nalepí při chůzi na nohu; když pak Frankieho potká, pohled na přítele Gypovi orámují nápisy a grafika z téhož plakátu, které se prolnou na reklamní maketu, prodávající cestu do Ameriky za stejnou cenu atp.

⁹⁵ Ženy v *Denunciantovi* nezastávají žádné politické stanovisko, nesou obecně pacifistické a ochranné stanovisko, ztělesňují katolicky mírnou pasivitu, toužebný cíl anglického rasového projektu. Ženské postavy se řídí výlučně soukromými motivacemi a soukromou, intimní logikou se řídí i jejich argumentace, tj. nechtějí vidět umírat své bratry a muže. I ony se tak stávají dalším nástrojem depolitizace, protože muže uvažují v soukromých, rodinných významech, vystrnadují ho svým utrpením a přáním z veřejného sektoru. Svůj díl tu získává i ikonografie irské matky, když Gypo prosí Frankieho matku v kostele za odpuštění, ta mu v loktušce a skrze šifónové svícení (vizualizace Madony) odpovídá: „Odpouštím ti, neboť jsi nevěděl, co činíš.“ Frankieho otec zcela absentuje, čímž napomáhá představě, že irská Colleen (Frankieho sestra) se stává matkou bez hříšného plození.

Přestože se ve filmu objeví členové IRA, především vůdce skupiny, romanticky uhlazený Dan, nositel „povinné“ romantické linie, většinu prostoru zabývá žvanivá, opilá a potměšile prospěchářská chátra, která se táhne za Gypem a jeho penězi, doprovází a velebí ho, dokud je má čím hostit, a baví se provokováním pěstních potyček (napadnou movitého měšťana, zřejmě protestanta, a policistu) nebo ničením restauračního zařízení.⁹⁶ Mezi nimi pak dominantně vystupuje sám Gypo, postava, kolem níž se konstituuje konflikt filmu, pronásleduje ho a odsuzuje jeho vina, podezírá, že je podezírán, a podléhá šílenství ze strachu a nejistoty. V jeho případě se jedná o osobně a osobnostně motivované selhání, nijak nesouvisející s politickými zájmy. Když je požádán, aby pomohl vypátrat donašeče, obětuje za sebe nevinného člověka, vypustí falešné obvinění, aby sám sebe chránil. Mravně selže nadvakrát – vnitřní puzení a charakterová danost rozděluje irské bratry mezi sebou a vnáší mezi ně vraždění a zradu. Ostatně po ulicích se tu nepotloukají příslušníci britské armády (která v roce 1922 už na irském území nepobývala), ale jednotky Black and Tans, zvláštních sil vzniklých při oficiálních policejních složkách RIC⁹⁷ na ochranu pořádku během války za nezávislost (které zůstaly na irském ostrově do konce občanské války). Tyto pořádkové síly se rekrutovaly z řad irských protestantských námořníků a vojáků, což podtrhává uzavřenost irského násilí do sebe samotného.

Gypovo podlehnutí puzení zradit přítele se dá číst i ironicky vzhledem ke ztrátě irské odentity, protože ho k činu přimějí ideologické tlaky z Anglie a Ameriky, jeho loajalita se rozpustí mezi dvojí inzercí. Anglickou inzercí, která za 20 liber kupuje Frankieho život, a americkou, která za stejný obnos prodává naději na nový život, na prosperitu a povznesení se do vyšších společenských vrstev. Lze říci, že pod diktátem anglické ideologie a americké ekonomiky se vytrácí Gypo jako Ir. Tento význam film nesporně obsahuje, ale nenabízel se dobovému čtení,

⁹⁶ V jedné scéně se Gypo se svým kumpánem vetře na večírek dobře situovaných lidí. Zřetelný sociální rozdíl se stírá, když Gypo prokáže, že má čím platit. Prospěchářství, charakterová ubohost a touha obohatit se je vlastní všem Irům napříč majetkovým vlastnictvím. Postavy paní domů, který pravděpodobně poskytuje i služby vykřičeného charakteru, a Gypova pábitelsky tlachavého kumpána se vylupují z tradice jevištní irskosti a jejich dialogické střetnutí přináší komické přepažení tragického narativu.

⁹⁷ Royal Irish Constabulary

protože ve 30. letech ještě nebyla problematika ohrožení národních identit globalizačními procesy aktuální. V dobovém kontextu vzniku a uvádění se význam snímku určoval mezi kriminálním žánrem, gangsterkou a psychologickým dramatem, žánrová konvence i psychologizace hrdiny na úkor jeho společenským rolím napomáhají odbourání konkrétních politických významů. Fordův *Denunciant* představil irského teroristu (Gypo díky přátelství s Frankiem také přináleží k IRA) jako charakterově malého alkoholika, chvástavého, obhroublého a končícího stejně nevyhnutelně špatně jako americký gangster. Odsud vzchází zrození kinematografické konvence, kde se irský terorista stal stejně od významnělou žánrovou figurou jako americký gangster nebo italský mafián.⁹⁸ Přestože má Gypo charakter odpadlíka a zrádce, vztahuje se jeho charakterizace k celkovému zhrocení konfliktu a irské povahy prostřednictvím jeho vazeb k ostatním postavám. Film skrze Gypovu postavu obsahuje informaci, že Irové se zrázejí mezi sebou navzájem (samotný Gypo), jejich loajalita je koupitelná a nestabilní (dav, který se za Gypem táhne) a nacionalistický odpor nevede k ničemu dobrému, což si závěrem uvědomuje postava vůdce IRA, pohnutá ženským slitovným pacifismem. V nastaveném modelu nevyhnutelně špatného konce pro charakterově malé i významnější muže nacionalistického odporu pokračují snímky jako *Šťvanec a Beloved Enemy* (H.C.Potter, USA, 1936), z mladších *Modlitba za umírající* (A Prayer for the Dying; Mike Hodges, VB, 1987), *Tichý nepřítel* Alana Pakuly (The Devil's Own; USA, 1997) nebo *Nothing Personal* (Thaddeus O'Sullivan, VB/Irsko, 1995).

Specifickou proměnou, lépe řečeno revizí, prošla fordovská vyobrazování linie s mírovým procesem v 90. letech. Jak již bylo řečeno, zobrazované město se politizovalo, zmnožily se perspektivy vypovídání a hegemonní britský diskurz, který si do té doby osoboval právo na historickou pravdu o Severním Irsku, se stal překonaným a

⁹⁸ V 70. a 80. letech britská média a vládní činovníci často používali přirovnání irských teroristů k postavám z Coppolova *Kmotra* (The Godfather; Francis Ford Coppola, USA, 1972). Líčili severoirské paravojenské aktivity jako mafii, taktika takového zobrazování souvisela s popíráním politického charakteru konfliktu. Více v M.McLoone, c.d. (pozn. 69), s. 62-64.

zpochybněným konstruktem. Mnohé z filmů tohoto období, př. *Ve jménu IRA* Terryho George (*Some Mother's Son*; Irsko/USA, 1996) nebo *Tichý nepřítel* nesou přímo ve svých narativech téma mediálního utváření reality, „patření obrazů“, poukazují nejen sebou samými coby texty na mnohost diskursivních polí pravdy a historie, ale zaobírají se polyhistoričností a relativitou paměti i ve svých subtextových strukturách. Jelikož se ale jejich vypovídací hledisko komplikuje problémem identity Severního Irsku (vůči Irsku i Velké Británii) ponechám filmům mírového procesu větší prostor v podkapitole o Severním Irsku.

Flahertysmus a irský kulturní nacionalismus / rurální mýtus

Jako zrodil viktoriánský imperialismus fordismus s jeho mýtem atavismu, coby bod, proti němuž se je třeba vymezit, stál i u základů konstituce irského kulturního nacionalismu s jeho rurálním mýtem o Irsku (kterým se inspiroval flahertysmus). Zásadní rétorickou figurou, kterou užívala kolonizační logika k symbolickému podrobení si Irsku, byla feminizace ostrova oproti maskulinizaci Anglie.⁹⁹ Genderové zatěžkáni obou zemí spočívalo v ustavení používání zájmen, tj. „she“ pro Irsko, a v připisování tradičně ženských vlastností kolonizovanému a tradičně mužských kolonizátorovi (Anglie = moudrost, rozvaha, racionální úsudek, schopnost vést zemi k rozkvětu, progresu a prosperitě, vysoká kultura a kultivovanost x Irsko = pudovost, lascivnost, divokost, nízký stupeň inteligence a duševního rozvoje, nízká a barbarská kultura, výbušnost). K tomu přináležely i typické zástupné charaktery, jimiž se ideologie jinotajně utužovala v uměleckých textech. Soňa Nováková ve své stati **Hranice těla (Irské romány Marie Edgeworth a žena jako metafora pro kolonizované území)**¹⁰⁰ jmenuje jako typické opozitum postav mladou pannu, divokou a dosud nezkrocenou a statečného rytíře, který ji pojme za manželku a promění ji ve spořádanou ženu a matku.

⁹⁹ Symbolické podrobení feminizací nepřítele není distinktivním příznakem vztažnosti mezi Anglií a Irskem, ale mezi kolonizačním řádem a kolonizovaným územím, potažmo jakoukoli nadřazující se silou vůči podřazované.

¹⁰⁰ Soňa Nováková, *Hranice těla (Irské romány Marie Edgeworth a žena jako metafora pro kolonizované území)*. In: Eva Kalivodová – Blanka Knotková-Čapková (eds.), *Ponořena do Léthé*. Praha: FF Univerzity Karlovy 2003, s. 43-58.

V titulu uvedené metafoře zastupuje žena irskou krajinu, neobdělanou, ležící ladem, lákavou vášnivou divokostí a volající po kultivaci z rukou nadřazenějšího tvora, chrabrého a disciplinovaného rytíře. V přejetém modelu tropus matky, významově posunutá figura ženy coby metafory územního teritoria a vlasti, funguje zároveň i jako apelační zbraň nacionalistů bojující proti kolonizaci. Nacionalistická metafora zůstává stejně zranitelná a bezbranná, ale desexualizuje se. Přestože matka musí nutně počít a porodit, symbolická figura se zbavuje všech příznaků tělesnosti a slouží jako vysoce mravní a ctnostný objekt nutné ochrany. Zatímco kolonizátor získává příslib manželky, odměny v podobě požitku a lahodí středověkému typu dvorské romantiky, nacionalistická idealizace se zřejmě propojuje se svými katolickými vazbami a ustavuje nesexuální pokrevní vztah matky a jejích synů, kteří musí chránit tu, která jim dala život (biologický smysl je zastírán). Změna nastává i v počtu účastníků se subjektů; koloniální logika pracuje s binárním modelem, kde žena/nížší kultura představuje nebezpečí pro sebe samu, protože není způsobilá hospodařit ku prospěchu, záchranu a ochranu zastane maskulinní kolonizace. Nacionalistická reakce jako nově příchozí do ustavené relace musí zacházet s trilaterálním modelem, v němž vystupuje žena jako ohrožená vlast, zlá a škodlivá maskulinita cizího záboru, která mučí matku vražděním jejích synů, a konečně stateční synové, nositelé pozitivní a ochranné maskulinity, která touží vrátit matce radost a klid.¹⁰¹

Převzatý argumentační a obrazový aparát **irský kulturní nacionalismus** obohacuje o vlastní tradici ikonografie ženy, která se táhne od bardské poezie, v níž si ve velmi podobné situaci jako rytíř namlouval básník ženu, tedy zemi. Na rozdíl od rytíře ji ale nedobývá, nepodrobuje si ji, nýbrž jí pochlebují, velebí ji, uctívá a vzývá, ovšem s tím, že je ochotný a připravený obětovat jí život. Lze tak říci, že tu vzniká kontinuální tradice metaforizace a kulturních identifikačních

¹⁰¹ Příkladem slouží báseň jednoho z vůdců Velikonočního povstání Padraiga Pearse „*The Mother*“, která oslavuje krásy země i statečnost milovaných a milujících synů. Ideologická konstrukce má i svoji pesimistickou verzi, v níž si sama Matka, tj. Irsko, stěžuje na zrádnost svých synů, na opuštěnost a vydání cizímu agresorovi, př. zlidovělá „*Mise Éire*“ (Já jsem Irsko). Zpodobením negativního příkladu, nehodného následování, nabádá pesimistická verze k též ochránářské aktivitě jako pozitivní obrazy.

rámci. Mýtus primitivismu a feminizace jako symbolizace národa byly mobilizovány oběma nacionalismy, irským a britským – právě jejich značná podobnost vede k jejich neslučitelnosti. Oba nacionalismy používaly tytéž obrazy, ale za různým ideologickým cílem. Co Britové vyprodukovali jako pro-kolonizační argument, tj. důraz na nepodobnost Irů Britům, konstruovalo irskou touhu spravovat vlastní území podle svébytných národních potřeb. Panenská krajina a prostý život obyvatel nemá v irském nacionalismu příznak kulturní podřadnosti, ale kulturní distinkce a národní specifičnosti. V logice vývoje spočívá i největší ironie, že irský kulturní nacionalismus v přijetí a rozvinutí rurální identity přijal i jeden z nejvýraznějších stereotypů, vyprodukovaných viktoriánským imperialismem. Situaci lze nahlédnout i z opačné perspektivy, a sice, že ironie spočívá v tom, že ve snaze přesvědčit Iry o jejich kulturní podřadnosti, je britská konvence reprezentace vytrvale upozorňovala na jejich kulturní odlišnost a výjimečnost.

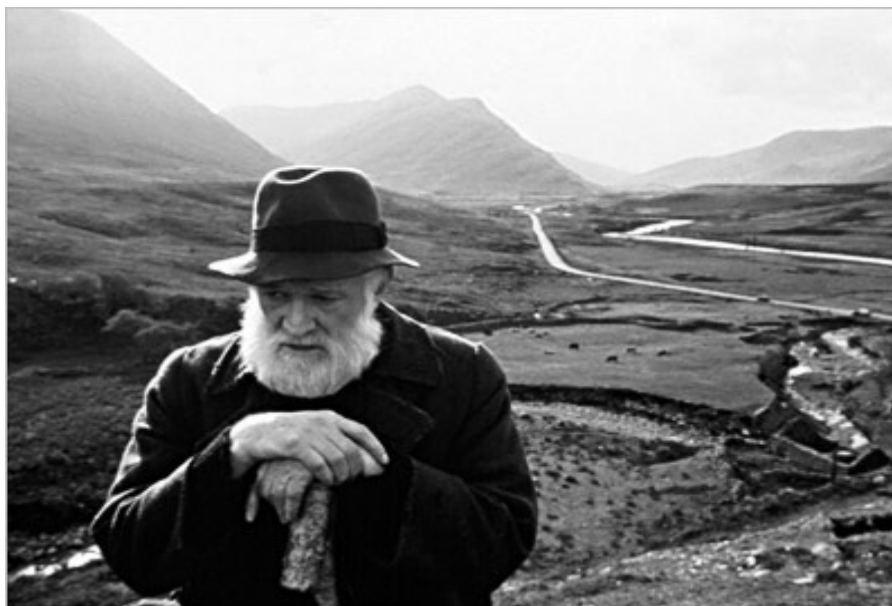
Na spojnici imperialistické feminizace irského národa a nacionalistické defeminizace téhož vzniknul pro irský kulturní nacionalismus zásadní tropus tzv. „**Mother Ireland**“, tj. příznaky feminizace irský nacionalismus z národa přenesl na území, aby potvrdil svoje maskulinní právo na to, aby mu země náležela a aby ji spravoval sám bez vměšování cizí mužské síly. Jako (z hlediska občanské rovnosti) negativní vedlejší příznak diktuje tropus podmínky života a vzorce chování i pro „mothers of Ireland“, tj. symbolická figura ovlivňuje nahlížení a požadavky kladené na irské ženy, které mají splnit nespílitelnou podmínku, aby se z panen stávaly rovnou matkami.¹⁰² Nováková tento paradox identifikuje jako „nacionalistickou katolickou konfiguraci odrážející silný mariánský kult.“¹⁰³ Povaha tropu v sobě obrází i další typický příznak, a sice

¹⁰² Rysem, důsledkem i důkazem církevních i státních opresí vůči ženám, způsobeným katolickým rázem irského nacionalismu, můžeme uvést stav opožděné modernizace: až roku 1999 zákon povolil ženám informovat se o možnostech interrupce a vycestovat za zákrokem do zahraničí, roku 1995 referendem prošlo omezené povolení instituce rozvodu, liberalizace prodeje antikoncepce byla liberalizována v roce 1992 a v roce 1991 se u Nejvyššího soudu projednával případ znásilněné nezletilé, která se domáhala práva na přerušování těhotenství.

¹⁰³ S. Nováková, c.d. (pozn. 99), s. 43. Druhá možnost zdroje silné ženské postavy je předkřesťanská bohyně svrchovanosti, náležející ke keltské irské mytologii. Tento směr interpretace by lépe vyhovoval **revivalistickému** hledisku, které se obrací do hlubší, nepolitizované minulosti a obchází úseky traumatické paměti, aby se k nim vrátila

katolickou vinu. Z jedné strany je veřejná morálka irskosti diktována vysokými mravními kodexy, plynoucími z katolických doktrín, z druhé strany, na osobní a intimní úrovni ji inhibuje v rozvoji pocit viny za tělesnost a strach z neodpustitelného. Tak se rodí hořká, zatvrzelá, osamělá a bigotní irskost, která je odvrácenou tváří rurálního mýtu o premodernistickém ne-čase v ne-prostoru, a mezi oběma póly, tj. drsnou romanizací a zvýšenou mravní bdělostí a deromantizovaným, objektivním zhodnocením brzděné modernity se kumuluje cesta od nacionalismu k revizionismu. Původní tropus Irska jako matky národa v sobě ještě nenesl mravní nároky na irské ženy a jejich vypuzení do bezprávnosti a domácností, o tento imperativ se nacionalismus rozšířil s postavením Eamona de Valéry jako svrchovaného hybatele a diktátora tvářnosti nové irské státnosti a z rigidní katolické morálky, jejíž státnostnost kódovala i ústava z r. 1937 (vypuštěno v roce 1976). Mezi osobnostmi irského národního obrození, které si tropus „Mother Ireland“ zvolilo jako zástavu, mnozí, např. James Conolly nebo Michael Collins, prosazovali rovnoprávné postavení žen, jejich zapojení do veřejného života, Conollyho nacionalismus obsahoval i parametry socialismu a zájmu o městské dělnictvo. Všechny okolní požadavky ale musely ustoupit stěžejnímu požadavku vlastní suverénní státnosti s tím, že se počítalo, že na ostatní bude vhodný čas a prostor po získání nezávislosti. Když se přání ve 30. letech naplnilo, postavení církve bylo mnohem silnější než v předchozích dvou dekadách, kdy se Vatikán postavil na stranu britského panovníka a nabádal Iry k poslušnosti vůči autoritám a upuštění od revolučních aktivit, čímž se církve a národ odcizovaly. S konzervativní osobností de Valéry se vliv církve zákonně ukotvil, propojil se státními strukturami a vypudil ženskou emancipaci i zájem o sociální otázky.

z perspektivy posílené silným historickým prazákladem. Naopak pro **revizionismus** je typické, že se soustředí přímo do uzlů traumatické paměti a namísto mýtických hrdinek zobrazuje reálné ženy, žijící v existenčním nepohodlí pod přísným katolickým patriarchátem. Žádná z myšlenkových linií a reprezentací irskosti ale nikdy nezpochybňuje legitimitu irských nároků na suverénní a samostatnou správu irského území.



Obrázek 3 Panteistická krajina a člověk jako její součást v *Pastvině*.

Ustavujícím kinematografickým zdrojem pro rurální mýtus irskosti, který dobový taoiseach de Valéra a jeho nomenklatura s nadšením uvítali, protože plně konvenoval s vládním projektem asketické zemědělské soběstačnosti, je *Muž z Aranú* Roberta J. Flahertyho. Přestože film vzniknul v britské produkci, založil tradici drsného romantismu, úzkého sepjetí panenské a neujařmené přírody s tvrdou a oddanou prací člověka, tj. odpovídá měkčené romanizaci americké obrazivosti a de valeriánství.¹⁰⁴ Anachronní podoba Irska se tu zrodila z kombinace cirkulujících ideově-obrazivých struktur irského kulturního nacionalismu a Flahertyho vlastní dokumentaristické metody, která před nepřikrášleným a nemanipulovaným záznamem reality upřednostňovala idealismus a romantismus. Do jisté míry tu může fungovat i vliv tradice

¹⁰⁴ Veřejné působení Eamona de Valéry strukturovalo Irskou republiku zásadním způsobem, ústava z roku 1937 odráží jeho světonázorová kréda a aktuální postavení. Např. většina pravomocí spadá do rukou taoiseacha, tj. předsedy vlády, prezident zastává víceméně symbolické a ceremoniální funkce, protože v době schvalování zastával se Valéra post taoiseacha. Ústavodárné shromáždění ostatně diskutovalo i o označení „taoiseach“, zda se jím bude označovat prezident, nebo ministerský předseda. Příklad slova je „první v důstojnosti“, přeneseně také „vůdce“ a z hlediska státní symboliky by přináležel spíše prezidentovi. Hlavní slovo při určování ústavního pojmosloví měl ve 30. letech de Valéra, a tak termín zůstal označením pro předsedu vlády. Kromě legislativního ukotvení svého postavení, ústavně zakořenil i konzervativně katolický charakter země. Protože ústava odráží osobnost jednoho muže, stala se i léta jeho vlády a s nimi obraz Irska v dané době stejným odrazem.

britských informačních filmů o koloniích.¹⁰⁵ Ty stavěly na kontrastu rozvinutosti a vyzrálosti britského impéria s rajskou krajinou Irska, plnou jednoduchých a muzikálních poloopic. Pro potřeby propagace skvělosti a stability Impéria opustil britský diskurz v tomto marketingovém modelu nebezpečnou formu irského primitivismu a zaměnil ji za její benigní podobu.

Irská vláda a jí loajální média podávala film jako význačnou událost „rehabilitace Irska v očích světa“¹⁰⁶ a vítali ho jako konečně správnou a spravedlivou výkladovou verzi drsné ušlechtilosti irského života oproti zlovolným reprezentacím „směšného Paddyho viktoriánských musichallů, opilých švindlířů a pistolníků.“¹⁰⁷ Jak podotýká McLoone¹⁰⁸, nevědomky společně s britskou zobrazovací tradicí odmítnula i část domácí tradice deromantizace venkova, př. dramatickou tvorbu Johna Millingtona Syngea a Seana O'Caseyho, a neproblematicky přitakala dalšímu regresivnímu stereotypu zobrazování. Mimo Irsko a v Irsku v období revizionismu ovšem *Muž z Aranů* vyvolal živou debatu a kritiku právě proto, že mýty nevyzývá, nýbrž potvrzuje.¹⁰⁹ Vyvolal obecnou debatu o postavení a sociální funkci dokumentárního filmu, především v Británii, kde zrovna vládla britská dokumentární škola se svojí sociální angažovaností a příklonem k nemanipulované realitě. Oproti tomu Flahertyho metoda spočívala v tom, že si na ostrově Man sestavil ideálně fotogenickou rodinu z tamějších obyvatel, kteří fakticky nebyli příbuzní, a sestavil si scénář z typických místních úkonů, ale nezaznamenával je při jejich bezprostředním průběhu, jejich průběh inscenoval. Zaměřil se na motiv souboje člověka s přírodou, tomu uzpůsobil techniku snímání,

¹⁰⁵ Více k tématu M. McLoone, c.d. (pozn. 69), s. 35-36; Annie E. Coombes, *Ethnography and National and Cultural Identities*. In: Susan Hiller, *The Myth of Primitiveness*. Londýn: Routledge 1991, s. 189-214.

¹⁰⁶ Slova nacionalistické historičky a skalní podpůrkyně de Valéry Dorothy Macardle, citovaná v Luke Gibbons, *Romanticism, Realism and Irish Cinema*. In: Kevin Rockett – Luke Gibbons – John Hill (eds.), *Cinema and Ireland*. Londýn: Routledge 1988, s. 194-257.

¹⁰⁷ Tamtéž.

¹⁰⁸ Mc. Loone, c.d. (poz. 68), s. 38.

¹⁰⁹ Tématu se věnují př. Arthur Calder-Marshall, *The Innocent Eye: The Life of Robert J. Flaherty*. Londýn: W.H. Allen 1963; William T. Murphy, *Robert Flaherty: A Guide to References and Sources*. Boston: G.K.Hall & Co. 1978; Luke Gibbons, *Romanticism, in Ruins: Developments in Recent Irish Cinema*. In: *The Irish Review* 2, 1987, s. 59-63; Richard Barsam, *The Vision of Robert Flaherty: The Artist as Myth and Filmmaker*. Bloomington and Indiana: Indiana University Press 1988.

stříhu a samozřejmě i výběr zobrazených aktivit. Aktéry snímá většinou buď v celkových, panoramatických záběrech, kde člověk existuje v rámci silné a panteisticky mocné přírody jako její součást, nikoli jako ten, kdo si ji podmaňuje., nebo místní rybáře heroizuje detailními záběry jejich tváří s tvrdými čelistmi v pohledu. Stříhově využívá rapidmontáž, např. mužovy práce, čímž zvýrazňuje jeho zručnost a děděnou odvěkost prováděných rituálů, schopnost přenášenou z otce na syna. Typ záběru, kde je člověk integrální a nenadřazená součást přírodního celku, který ho dalece přesahuje a určuje jeho povahu i ráz života, je typickou komponentou této linie vyobrazovacího stereotypu. David Schrire v dobovém britském tisku Flahertymu vyčítal, že opomíjí „sociální vazby, kapitalistickou exploataci, soudní vystěhovávání nemajetných, třídní boj, celou realitu, slovem – lidský boj s člověkem“.¹¹⁰ Namísto toho se Flaherty v souladu se svými autorským preferencemi soustředí na politicky korektní a nezávadný boj člověka s přírodou, který je anachronický a poplatný principu irského kulturního nacionalismu, který také nad principem realismu upřednostňuje romantismus. Je potřeba odlišit tzv. **soft romatism** a **hard romantism**¹¹¹, tj. měkčený a tvrzený. Flaherty využívá tvrzeného romantismu, který zdánlivě kopíruje realitu, protože se pozastavuje nad drsnými, nepříjemnými a náročnými složkami života, přestože je stejně výsekový, tendenční a fiktivní jako měkčený romantismus. Ten se namísto práce soustředí na příjemné volnočasové aktivity, na komunální radovánky a zdůrazňuje hebkou krásu a pohodlnost přírody (vhodnou k turistické rekreaci), do této mutace se flahertysmus vyvinul po přesunu zobrazovacího stereotypu do Hollywoodu a splynutí s tamějšími kinematografickými i myšlenkovými kódy.

Univerzální, celoírské vyznění filmu podporuje i zvolený titul filmu – podle McLoona¹¹² má zásadní význam to, že tu nejde o Liama nebo Padraiga z Aranů, užívá se slovo „Man“, což může znamenat muž, ale i

¹¹⁰ Citováno v W.Murphy, c.d. (pozn. 93), s. 70-74.

¹¹¹ Teoretický aparát Erwina Panofského, převzatý do kontextu zkoumání irskosti Lukem Gibbonsem. Luke Gibbons, *Coming Out of Hibernation? The Myth of Modernity in Irish Culture*. In: Richard Kearney (ed.), *Across the Frontiers: Ireland in the 1990s*. Dublin: Wolfhound Press 1988, s. 205-218.

¹¹² M.McLoone, c.d. (pozn. 69), s. 40.

člověk, respektive ve 30. letech mezi těmito slovy nebyl velký rozdíl. I tímto zobecněním klesá sociální apel filmu, konkrétní společenský kontext se odpařuje ve prospěch heroizace univerzálního lidského boje s přírodními živly, shodou okolností situovaného na irský ostrov Aran. Je vidět, že dekontextualizace a depolitizace neprovází jenom fordovskou linii, kde se konkrétní společensko-politická situace rozpouští v psychologických nebo žánrových vzorcích (obecně zločinecká motivace jednání). Stejně průvodní jevy vykazuje i flahertysmus, který sociální výpověď obětuje vykreslení vztahu člověka a přírody, kde politiku nahrazuje mytologie. V *Muži z Aran* a v ostatních filmových soukmenovcích je syn podáván jako pokračování otce v nekončícím cyklu lopotění se a skromné pokory, kontinuita Irska se zachovává skrze otcovsko-synovské předávání¹¹³, „Mother Ireland“ i „mothers of Ireland“ jsou tu od toho, aby plodily, živily a vytvářely pozadí pro mužský život. Těmito cestami se z Irska stala bašta tradiční maskulinity a patriarchálního pořádku, k němuž se utíkala pochroumaná obrazivost ve chvílích ohrožení (ve a po 2.světové válce, po 11. září, v reakci na ženská hnutí a emancipaci atp.).

Flaherty v polovině 30. let „zachytil“ irskou každodennost tak, jak už téměř neexistovala – i rybáři z Aranů začínali používat modernější vybavení, než film ukazuje, a v městských oblastech se rozvíjela modernita obdobně jako ve zbytku západního světa. Posloužil tím ideovým potřebám irského nacionalismu a dobové irské vlády, nostalgii amerických imigrantů, industrializací unaveným měšťákům, potažmo potvrdil i britskou kulturní rétoriku a vytvořil výchozí parametry pro rurální mýtus, v němž se Irsko stává konotací sebe samého.

Kulturní revizionismus

Na flahertysmus především reagoval irský kulturní revizionismus, jehož kinematografický nástroj představuje irská nová vlna. Tato kulturní ideologie se objevuje v časové shodě s táhlou hospodářskou recesí a odhalováním otřesných politických, církevních a společenských

¹¹³ V tomto ohledu filmy flahertysmu bezděky kopírují sociální realitu, protože až do r. 1956 bylo možno zdědit irské občanství pouze po otci, matka pro zákon neexistovala.

kontroverzí, tj. 1978-1988 (kulturní debata a internacionalizace trhu existovaly zhruba o dvě dekády déle a jsou spojeny s dočasným ekonomických vzmachem).

Revizi podléhá irský kulturní nacionalismus, který rodí a sdílí stereotypy s flahertysmem; tvrzený romantismus byl od 30. do 60. let oficiálními místy distribuován jako irský realismus. Jak již bylo řečeno, revizionismus většinou nenahrazuje staré obrazy novými, ale podrobuje přezkoumání a redefinici **významy** těchto obrazů. Zároveň přináší mediální reprezentaci dosud opomíjené městské kultuře a dělnictvu, pionýrskou roli zde sehrál Joe Comerford, představitel nové vlny, ale městská problematika se váže hlavně k proudu New Irish Cinema, nový irský film, který se objevil začátkem 90. let. Tato posloupnost se odvíjí od míry palčivosti a zatuhlosti reprezentačních konvencí – nejdříve se musel revizi podrobit obraz venkova, protože právě na ten se irský kulturní nacionalismus výsekově soustředoval. Problém urbánní kultury byl méně zřetelný, protože mu zobrazovací tradice víceméně chyběla (městskou zločinnost předkládá fordismus, ale ten se mívá se zájmy vnitřní irské politiky a vnitřními zobrazovacími stereotypy). Revizionismus se zrodil v 60. letech, popud k němu daly i ekonomické změny a nástup liberálnějšího Seána Lemasse na post taoiseacha namísto konzervativního de Valéry, s ekonomickými změnami směrem k otevřenosti a globalizaci přišly i stejně orientované společensko-kulturní změny. Stěžejním představitelem kulturní debaty, která se zrodila v akademických kruzích, a v následujících třiceti letech ovládla veřejný sektor (i v tomto případě se struktury mentalit opožďují za systémovými změnami), byl Connor Cruise O'Brien, doktor filozofie a od roku 1976 ministr kultury. Odmítnul nacionalismus obecně a militantní republikánství zvlášť, tj. odvrhnul celý koncept irskosti, jak do té doby na domácí půdě existoval. Veden ekonomickou slabostí země usuzoval na nutnost nejen ekonomických změn, ale i společenských a politických. Nacionalismus chápal jako překonaný koncept, zpátečnický a tmářský, a zasazoval se za otevření a internacionalizaci irského trhu i společnosti. Typické pro revizionismus je, že nepřichází s pozitivní definicí národností distinkce irskosti, protože odmítá samotný koncept

národní specifičnosti – to znamená, že za odmítnutý irský kulturní nacionalismus nabízí multikulturní, obecně evropskou identitu. Tento rys revizionismu, byť je jediné logické a správné, že se potřeboval zbavit bigotnosti, izolacionismu a parochialismu, pojmenovává jeho největší slabinu, protože nenabídl žádnou pozitivní identifikaci, skrze niž by se Irsko sebedefinovalo vůči globální kultuře.

Na rozdíl od této společensko-politické vlny kulturní revizionismus ve filmu zpravidla řešení hledá. Například ve filmech Joe Comerforda je řešením založení nového typu rodinného uskupení, neinstitucionálního a nepodléhající patriarchální logice. V jeho *Reefer and the Model* (Irsko, 1988) žijí ve spokojené komunitě bývalá narkomanka, která je těhotná a zastává post matky, protestantský homosexuál, bývalý příslušník IRA ze Severního Irsku zbavený všech ideálů, a v roli otce zapálený republikán a drobný zlodějíček.

Druhou linii řešení přináší redefinice maskulinity, která se stává otevřenější, chápavější a citlivější, zároveň s tím, jak se femininita mění v průbojnější, samostatnější a racionálnější typ (*Nezvaný /The Snapper*; Stephen Frears, Irsko/VB, 1993/, *Hříšnice, Ve jménu otce /In the Name of the Father*; Jim Sheridan, Irsko/VB, 1993/ atd.). Naopak příkladnou ukázkou pesimistického zhodnocení starých zobrazovacích stereotypů nalezneme v Quinnově *Poitínu*, kde konec filmu zůstává postavy v ještě zoufalejší bezvýchodnosti a izolaci, než v jaké jejich příběh začínal.

Vzorový příklad revize poskytuje *Pastvina* Jima Sheridana (*The Field*; Irsko/VB, 1990). Vyprávění je situováno do 30. let na západní pobřeží Irska a soustředí se na drobného pachtýře a jeho syna. Jejich rodina po mnoho generací obdělává kousek půdy, náležící protestantské rodině. Otec doufá, že pozemek získá do vlastnictví, všechno a všechny, včetně tragicky zemřelého staršího syna, obětuje svojí touze po vlastní půdě. Doufá, že ji bude moci synovi odkázat a ten zase svému synovi atd., aniž by si uvědomoval, že syn o půdu nestojí. Otce strukturují veškeré devaleránské stereotypy irskosti (úmorná a poctivá práce, skromný, až asketický život, nenávislný parochialismus vůči cizincům a modernitě, trauma z koloniálního záboru), ale nepřináší mu to smíření s Bohem a

spokojenost, naopak ho dovede k šílenství a sebevraždě po té, co obětuje oba dva syny. Chmurné, ale přeci nadějně poselství filmu spočívá v přerušení otcovsko-synovské kontinuity. Zůstává tu matka a těhotná milenka mladšího syna, která patří k travellerům, tj. lidem bez půdy – budoucnost se vylíhne z rukou matriarchálně založené rodiny.

Postavení žen ve společnosti pochopitelně okupovalo značný díl veřejné debaty mezi liberálním a konzervativním křídlem, protože irský kulturní nacionalismus ženu důsledně symbolicky ošetřuje a vřazuje ji do podřadnosti vůči muži s ohledem na katolická dogmata, jimiž se řídí. V osmdesátých letech společností otřásl několik skandálů okolo svobodných matek, často znásilněných nezletilých, které tajily svoje těhotenství, protože se bály odsudku komunity. Tato panika často ústila v úmrtí matky, dítěte nebo obou.¹¹⁴ Události poukázaly i na narůstající mentální propast mezi venkovem a městem; zatímco urbánní kultura byla zděšená zastydlou bigotností venkova a tuhými církevními příkazy, komunální kritika obviňovala těhotné dívky z hříšnosti a mravní zkaženosti. Emotivní společenská debata vyústila v referenda o povolení potratu roku 1983 (právo nenarozených na život dáno ústavou) a referendu o rozvodu roku 1986 (rozvod zakázán ústavně); ani jedna změna neprošla, ale proces rozkladu starých mentálních struktur už se nezastavil. Postavení ženy začalo podléhat významným legislativním úpravám v 90. letech s nástupem dvou žen po sobě na prezidentský úřad.¹¹⁵ Na debatě se od konce 80. let podílela i vlna ženských režisérek (Margo Harkin, Pat Murphy, Aisling Walsh).

Filmaři nové vlny se snažili od většinového úhrnu stereotypních filmových reprezentací irskosti odlišit i využíváním nekonvenčních výrazových prostředků. Bob Quinn natočil příběh o katolickém knězi v osobní krizi *The Bishop's Story* (Irsko, 1994) jako němý černobílý film s klasickými mezititulky se situačně rámcovými a dialogickými informacemi, několikrát se objeví barevné a ozvučené pasáže, v nichž farář rozmlouvá se svým představeným. Joe Comerford zase ve svých

¹¹⁴ McLoone, c.d. (pozn. 69), s. 93-110; Nell McCafferty, *A Woman to Blame*. Dublin: Attic Press 1985.

¹¹⁵ Více v I.Šlosarčík, c.d. (pozn. 75), s. 47-54 a 78-93.

filmech rozbíjí linearitu vyprávění a vrství obrazy bez časové nebo prostorové souvislosti, nepomáhá divákovi vyznat se ve filmu žádnými předpřipravenými strukturami, nenabízí jednoduchá řešení, naopak střídá množství nekonvenujících hledisek a obrazů, snímaných chladným a odtažitým způsobem. Nebyla to jenom tematická revolučnost, ale i nerespektování konvenčních vyprávěcích postupů, co vzdálilo filmy nové vlny od všeobecné divácké známosti a obliby. Široká veřejnost od dob konsolidace Hollywoodu ve 30. letech velmi vřele přijímala americkou populární kulturu, která díky silné produkční základně tvoří množstevní majoritu na trhu, recipient se s jejími produkty setkává nejčastěji, jejich konzumace na něj neklade zvýšené nároky, protože je po ní zpětně i nejvyšší poptávka. S tím vědomím ovšem filmaři nové vlny pracovali, s uvědomělým postojem opozice vůči globální kultuře a nutnosti jejího naředění národní kulturou na jedné straně, a se znalostí domácího prostředí, jeho krizí a potřebou zbavit irskost rezistentního a defenzivního vtahu k vlastní identitě na straně druhé.

Zásady kulturního revizionismu ve vztahu k revidované mytologii a konvencím lze shrnout v následujících bodech:¹¹⁶

I. problematizování rurální mytologie vzhledem k irskému kulturnímu nacionalismu. Hlavní argument říká, že nuzný a zaostalý způsob života není ušlechtilý a neplodí vysoce mravní povahy. Odmítnutí tradičního výkladu historie a udržovaných tradic, ve filmu nejčastěji zpodobeno jako generační konflikt (př. *Korea, Maeve* /Pat Murphy, Irsko/VB, 1982/). Nejvýraznější obrazoborec v tomto ohledu je Bob Quinn (*Poitin, The Bishop's Story, Budawanny* /Irsko, 1987/).

II. zájem o urbánní kulturu, o městského dělníka a prožitek modernity. Těmto tématům prošlapal irskou kinematografickou cestu Joe Comerford (*Traveller* /Irsko, 1982/, *Reefer and the Model, High Boot Benny* /Irsko, 1993/). Comerford i Quinn využívali při natáčení místní lokace a místní neherce, což je praxe, která nemá v irské kinematografii tradici.

III. snaha odhalit sociální a politické chyby nezávislého Irska, zároveň i poukázání na nejednoznačnost ekonomického zázraku (tj. pozitivní obraz

¹¹⁶ Jako stěžejní motivy je identifikuje M.McLoone, c.d. (pozn. 69), s. 128-129.

nemá ani odvržená nacionalistická historie, ani přijímaná evropská identita).

IV. problematizování náboženství, především ve vztahu ke vzdělání, genderu a sexualitě. Problematizování vztahu státu a církve se věnoval třetí z nejvýznamnějších představitelů irské nové vlny, Cathal Black (*Our Boys, The Invisible World* /Irsko, 1997/).

V. ženská otázka, hlavně ve vztahu ke katolické mytologii, pojmenování absurdity debaty, kdo je vlastníkem ženina těla, zda žena sama nebo církev.

VI. zájem o severoirskou problematiku, zabývání se rozpornou identitou regionu jako jablkem sváru. Do oblasti irského a severoirského pohraničí často umísťuje filmy Joe Comerford, odehrává se tu i *Angel* Neila Jordana (Irsko/VB, 1982).

VII. zmnožení obrazů irskosti, zájem o různé perspektivy, často se objevuje postava dítěte, kterému přináleží vyprávěcí perspektiva. Díky dětské nenaučenosti společenským stereotypům se kritizované struktury demaskují (*The Boy From Mercury* /Martin Duffy, Irsko/Francie/VB, 1996/, *Malý řezník* /The Butcher Boy; Neil Jordan, Irsko/USA, 1997/, *Knoflíková válka* /War of the Buttons; John Roberts, VB/Francie/Japonsko, 1994/).

VIII. posunutí výrazových prostředků, snaha naleznout svébytnou domácí estetiku obrazivosti za využití existujících výrazových prostředků.

Kulturní revivalismus, kromě objevené městské kultury, zachovává tradiční identifikační a prezentační atributy irskosti, ale zbavuje je romantického měkčení, výsekovosti a významové preference v duchu jediné historické pravdy.

Kulturní revivalismus

Specifický postoj k mýtu atavismu i rurálnímu mýtu zaujímá kulturní revivalismus. Ten se objevil jako reakce na internacionalizační nihilismus revivalismu, který odvrhnul tradiční irskost a tradiční výkladové modely identity a historie, ale nenabídl nové zdroje sebeurčení a hrdosti. Revivalismus, který se časově shoduje s mírovým procesem

v Severním Irsku, hledá kořeny a prameny irskosti v před de valeriánské éře, v hlubší historii, v keltské mytologii a nekatolické ikonografii. Z tohoto výchozího bodu nově nalezené identity zkoumá uzly irské traumatické paměti a reflektuje současní potřeby a rozvrstvení moderní irské společnosti. K tomu patří i exploze kulturně-obrodných aktivit a průnik irskosti do struktur každodennosti. Vláda a kulturní instituce, obecně především **Culture Ireland**, z filmových **Irish Film Institute (IFI)**, nabídla různá podpůrná schémata na rozvoj původní domácí tvorby, tj. s distinktivními irskými motivy a ideálně v irštině. Ta zažívá renesanci hlavně v krátkometrážní tvorbě a její návrat do veřejného sektoru značí i stále větší obliba užívání irské transkripce občanských jmen a místních označení; mnoho veřejně činných osob, ať z oblasti kultury nebo politiky se uchyluje k irské podobě svého jména a významné instituce nabízejí obsah svých webových stránek, včetně grantových formulářů, nejprve v irštině, sekundárně pak v angličtině. IFI uvádí do obnovené distribuce remasterované verze domácí irské tvorby, která existovala při okraji všeobecného známosti a zájmu, např. Quinnův *Poitín* nebo objevená kopie domněle ztraceného filmu z roku 1916 *Irish Destiny* (George Dewhurts, USA), natáčeného ve studiích KALEM a patřícího do linie nacionalistických snímků, respektujících irsko-americký sentiment.

Soustředěná vládní podpora začala v roce 1992 s nástupem Michaela D. Higginse na post ministra kultury, změnil celý systém financování kinematografie, upravil roli státu ve vztahu k produkci původní domácí tvorby, ustavil regule náplně obsahu vysílání RTÉ.¹¹⁷

¹¹⁷ Začal fungoval systém, v němž vláda poskytuje daňová a administrativní zvýhodnění zahraničním velkoprodukcím, které si jako natáčení lokaci zvolí Irsko a využijí irská filmová studia s domácími kvalifikovanými pracovníky. Takto vydělané peníze jdou na financování nezávislých projektů, na podporu původní domácí kinematografie. K tomu byly zřízeny i pravomocné komise – **Irish Film Board** pečuje o původní domácí produkci, **Screen Commission** o nabízení Irska jako lokace zahraničním produkcím, **Irish Film Institute** zajišťuje archivaci a vzdělávání a **Screen Training Ireland** koordinuje výcvik odborných filmových specializací. Kromě toho existuje množství podpůrných projektů na krátkometrážní formát, př. **Short Short Short**, Více na www.ifi.ie. Další vlády pokračovaly v Higginsově kulturní politice.

Stěžejní rysy kulturního revivalismu irskosti byli už průběžně uvedeny v předchozím textu, následný výčet je shrnuje:

I. návrat před de valeriánskou éru, hledání nových kořenů národní historické kontinuity a hrdosti. Revizionismus odmítl tradiční konzervativní, bigotní struktury, které stavěly na genderové nerovnoprávnosti, katolické morálce, agrární kultuře a parochialistické izolovanosti. Revivalismus proto musel naleznout nové zdroje národní specifičnosti, protože na otevřeném mezinárodním, globalizovaném trhu hrozilo irskosti, že se stane výhradně obchodním artiklem. Proti tomuto pojetí stojí např. rétorika politických esejů Michaela Collinse - ten chápe národ jako živou a žitou každodennost, z níž se teprve rodí společenské potřeby a procesy. Sbíрка esejů **The Path to Freedom**¹¹⁸ byla v 90. letech vydána a dnes je dostupná i její elektronická verze, vychází biografické studie o Collinsovi¹¹⁹ a po úspěchu stejnojmenné filmové biografie (*Michael Collins*; Neil Jordan, USA/VB/Irsko, 1996) došlo v Clonakilty (rodné město) i k odhalení Collinsovy sochy (během hojně navštíveného slavnostního ceremoniálu měl oslavný proslov filmový představitel Collinse, Liam Neeson).¹²⁰ Cokoli z jmenovaného bylo za de valeriánství nemyslitelné.

Revivalismus ovšem sestupuje ještě hlouběji a nalézá irskost v keltských prapředcích, panteistické úctě k přírodě a slavných dějinách vzdělanosti, kdy irské kláštery byly centry evropské vzdělanosti, odkud vycházela kristianizace i kultivované umění knižní iluminace (8. - 9. století). Vzorem takové „objevené“ kulturní památky je **Leabhar Cheanannais**, tj. Kniha Keltů, latinský opis čtyř evangelií s předmluvou a genealogickými přehledy irských králů, dílo známé a ceněné právě pro vysokou úroveň umění iluminace. Právě obrazový doprovod biblického

¹¹⁸ M. Collins, c.d. (pozn. 70).

¹¹⁹ Např. Tim Pat Coogan, *Michael Collins*. Londýn: Arrow Books 1991 (podle této knihy vznikl i zmíněný film). T.P.Coogan sepsal i životopis Eamona de Valéry – *De Valéra. Long Fellow, Long Shadow*. Londýn : Arrow Books, 1992. „Dlouhý stín“ v titulu knihy má odkazovat k mohutnosti vlivu, který jeho osobnost měla na podobu moderní irskosti.

¹²⁰ Záznam ceremonie na www.youtube.com pod názvem „Liam Neeson Unveiling the Michael Collins Statue“ (dostupné 19.9. 2009), více informací o revivalistické exploataci Collinsovy osoby na www.michaelcollinscentre.com.

textu a kaligrafická zpodobení iniciál vyjadřuje svébytný ostrovní charakter a domácí mytologii, tj. přináší nový význam propojení mezi křesťanstvím a irskostí bez znehodnocených implikací. Tuto nově objevenou hrdost zpracovává animovaný film režiséra Tomma Moorea a výtvarníka Rosse Stewarta *The Secret of Kells* (Irsko/Francie/Belgie, 2009). Film se točí okolo životního příběhu mnicha Brendana, ikonické postavy keltské irskosti, který zasvětil svůj život dokončení výzdoby Knihy Keltů a šíření křesťanství po světě.¹²¹ Díky zvolení animace jako média výpovědi film oživuje slávu keltské iluminace i na úrovni výtvarného zpracování filmu a zabydluje prostor mýtickými postavami, irštinou a přírodou, která není soustavou organických a neorganických hmot k využití člověkem, ale oduševnělým organismem. Celé Irsko je tu podáno jako mýtický prostor, plný legend, snů a pohádkových motivů, které konstituují irskost stejně jako empirická historická fakta, př. existence keltských klášterů nebo barbarské nájezdy Vikingů. Mooreův snímek předkládá bohatou keltskou fantazii jako výchozí bod irské kultury a obrazivosti. Ponechává ostrov v aureole mytologického prostoru, ale jeho specifičnost vyjímá z amerického typu obrazivosti a zasazuje do potřeb nové irské národnosti. Tj. Irsko neslouží jako rezervoár premodernistických hodnot a zastaveného času, nýbrž díky neumrtveným vazbám na keltskou mytologii a schopnosti pojímat krajinu jako antropomorfizovaného partnera dosahuje vysokého standardu i míry jedinečnosti národní vzdělanosti a kultury.

II. otevírání témat traumatické paměti, doposud tabuizovaným historickým událostem se dostává veřejné debaty a filmového zpodobení. Nová otevřenost vůči dějinám plyne z konjunkce společenských přerodů v překonání de valenciánských mentálních struktur a zahájení mírových

¹²¹ Podle některých nových historiků, zkoumajících dějiny objevení Ameriky, byl irský mnich Brendan prvním nebo druhým Evropanem, který dosáhl břehů nového kontinentu (první mohli být i Vikingové, tradiční historický model s Kryštofem Kolumbem je třetí v pořadí – prvenství v územně-politickém využití objevu mu nadále přináležejí). Tato vazba přináší revivalistické irskosti pocit nové kulturní vyspělosti, díky níž napomohla strukturovat americké prostředí a vytváří si nový typ vztáhnosti k irsko-americké diaspoře. Více k souvislostem Brendana a Ameriky Terry McNamee, *Discovering America Before Columbus*, dostupné na www.nativeamericanfirstnationhistory.com (dostupné 19.9. 2009).

jednání v Severním Irsku. Revivalismus chrání před šokem dvojí jistota a optimismus: první plyne ze společensko-ekonomické stability perspektivy současnosti, druhá z upevněných historických pozic neo-keltské irskosti. Sevřeny stabilitou z obou stran a nahlíženy perspektivou dneška, který implikuje dobrý konec a šťastné rozuzlení, se umenšuje bolestnost potlačovaných vzpomínek a jejich vyplavování je významným příznakem kulturního revizionismu a revivalismu. Na plátno se tak dostalo Velikonoční povstání ve filmu *Michael Collins* (a samozřejmě i samotný Michael Collins), irská občanská válka ve *Zvedá se vítr* (*The Wind That Shakes the Barley*; Ken Loach, VB/Irsko/Německo/Itálie/Španělsko, 2006), selhání tradičních autorit a bída 50. let v *Malý řezník* (*The Butcher Boy*; Neil Jordan, Irsko/USA, 1997) a *The Boy from Mercury* (Martin Duffy, Irsko/Francie/VB, 1996), brutalita a absence lidskosti církevních představitelů v *Písni za chudého chlapce* (*Song for a Raggy Boy*; Aisling Walsh, Irsko/VB/Dánsko/Španělsko, 2003), *Hříšnicích* a *Padlých ženách* (*The Magdalene Sisters*; Peter Mullan, VB/Irsko, 2002), společenský útlak žen v *Hush-a-Bye-Baby* (Margo Harkin, VB, 1990) a *Guiltrip* (Gerard Stembridge, Irsko/Francie/Itálie, 1995), občanská válka v Severním Irsku a revize britského zobrazovacího paradigmatu v *Krvavé neděli*, *Ve jménu IRA*, *Ve jménu otce* (*In the Name of the Father*; Jim Sheridan, Irsko/VB, 1993) a vykořenění imigrace v *In America* (Jim Sheridan, Irsko/VB, 2002) nebo *I Could Read the Sky* (Nicola Bruce, Irsko/VB, 1999), domácí příčiny emigrace ze špatných společensko-ekonomických podmínek ukazuje třeba *Korea Cathala Blacka* (Irsko, 1995).

Revivalismus spolu s mírovým procesem přinesl i používání dosud nepříliš častých žánrů, především romancí (dosud dominovala tragédie, tj. milostný příběh nebyl naplněn a končil smrtí jednoho nebo obou milenců) a komedií, kde se uplatňuje černý humor, ironie a nadsázka. Komedialní zpracování severoirského konfliktu nabízí *Puckoon* (Terence Ryan, Irsko/VB/Německo, 2002) nebo *Nejlepší obchodníci* (*An Everlasting Piece*; Barry Levinson, USA, 2000).

III. zájem o současnost a aktuální problémy společnosti namísto obracení se do minulosti. Irský kulturní nacionalismus se upínal k flahertyovskému anachronismu, zvýrazňoval západní pobřeží a saturoval veřejnost obsahy skromného a tradičního agrárního života, přestože takový obraz dávno neodpovídal společenskému vývoji a praxi. V éře revivalismu se objevil tzv. nový irský film, filmový proud spojitý zájmem o urbánní kulturu a upřednostňováním realismu výpovědi (nejde o organizované hnutí s manifestem, spíše samostatně tvořící individuality s obdobným zájmem a světovým názorem, na stejně rozvolněné bázi se identifikuje i nová vlna). Filmové reprezentace se zapojily do debaty o zločinnosti (*Veronica Guerin* /Joel Schumacher, Irsko/VB/USA, 2003/), bytové krizi a nezaměstnanosti (*Commitments*), užívání drog (*Adam & Paul* /Lenny Abrahamson, Irsko, 2004/), kosmopolitního vykořenění (*Goldfish Memory* / Elizabeth Gill, Irsko, 2003/) nebo naplňování volného času (*Borci* /Studs; Paul Mercier, Irsko, 2006/).

Vedlejším produktem zájmu o problémy městské kultury je zpětná idealizace venkova, podílí se na tom i vnější okruh irské obrazivosti. Nová idealizace ale spíše míří k oslavě panteistické přírody a zklidnění, méně už se pojí s morální čistotou obyvatel a neproblematickými tradičními hodnotami, zjednodušeně lze říci, že irská ne-městská krajina zůstává líbezná. Tento motiv zachycují třeba *Poslední ze slavných králů* Davida Keatinga (*The Last of the High Kings*; Irsko/VB/Dánsko, 1996) nebo *Yu Ming Is Airm Dom* Daniela O'Hary (Irsko, 2003). První z nich se soustředí na poslední léto, během něhož se z chlapectví stává mužnost, a romantické krajinné scenérie vytvářejí malebné pozadí pro hrdinovo vyzrávání, zároveň slouží i jako paralela ztracené panickosti (volnou přírodu nahrazuje městská zástavba). Druhý snímek sleduje čínského studenta, rozhodnutého žít v Irsku. Na internetu se dočte, že prvním oficiálním jazykem státu je irština, a tak si ji osvojí. Po příjezdu do Dublinu propadá deziluzi, protože mu nikdo nerozumí – místní se domnívají, že hovoří čínsky, a dožadují se angličtiny. Až v jedné hospodě Yu Ming narazí na starého muže, který ho pošle na západní pobřeží, do oblasti Gaeltachtu. Zde Yu Ming konečně nalezne štěstí a

rozvine svůj keltský potenciál. V intenci filmu je venkov nejenom výspou tradiční irskosti a národních hodnot, ale prostorem otevřeným vůči cizím kulturám, protože Čínana asimiluje mnohem hladčeji než město.

Pozoruhodně jasnozřivý nadhled, který demaskuje sumář všech fází zobrazovacích klišé irskosti, uzlů irské traumatické paměti i zhodnocení postavení irskosti v rámci globální kultury, nabízí snímek Johna Boormana *Na hřbetě Keltského tygra* (The Tiger's Tail; Irsko, 2006). Boorman svoji kroniku irské společenské strukturace zasadil do současného Dublinu, který nalézá ve „stavu kocoviny“ po bujarých oslavách ekonomického zázraku a internacionalizace irského trhu. V popředí snímku se odehrává příběh dravého obchodníka a projektanta Liama O'Learyho, oceněného za rozvoj a industrializaci Irska právě ve chvíli, kdy mu jiný projekt selhává a hrozí krachem celé firmě. Liamovi se zjeví dvojník a jeho divoká tvář na něj vykukuje nepozorována nikým jiným, čímž ostatním sugeruje přesvědčení o Liamově podlomeném duševním zdraví. Jde o navraceného bratra, odložené dvojče, odhodlaného zmocnit se života svého šťastnějšího sourozence. Rodinná tragédie vznikla tak, že Liamova domnělá sestra, ve skutečnosti matka obou bratrů, těhotná po zneužití farním knězem, musela dát jedno z dětí do sirotčince (tematizace církevní nadvlády nad intimním životem v 50. letech, tutlání sexuálního obtěžování, sociální útlak žen, existence sirotčinců, v nichž dorůstali budoucí vykořeneční jedinci).

Nejzajímavější z filmu *Na hřbetě Keltského tygra* je to, co se odbývá v pozadí a co zdánlivě vypadá jako nástroj humorného zakotvení. Scény z psychiatrické léčebny, poslední oázy klidu a (chemicky navozeného) štěstí v překotně mechanizovaném Dublinu, nebo apokalyptické výjevy z přeplněné nemocnice ve zkratce vytyčují základní problémy současného irského zdravotnictví, ulice přeplněné opilými, zvracejícími lidmi parodují stav večírkových oslav ekonomického vzruchu a uvolněnou morálku kosmopolitní identity. Nezůstává opominut žádný zobrazovací stereotyp, historická vina a tabu nebo příznak sociálního rozkladu, související s obrazem Irska, jaký uchovává domácí i neirské kolektivní povědomí: ortodoxnost a katolická rigidita státní ideologie

v 50. letech, zákaz potratů a maloměšťácká mentalita, skandály okolo nezákonných a amorálních praktik uvnitř církevních institucí, paramilitaristický náboj společnosti, vycházející z hlubokých historických pramenů, nekontrolované opilectví a hrubiánství, třídní rozdíly ve společnosti, která prudkým rozkvětem a napojením se na struktury Evropské unie posunula část obyvatel vysoko na příjmovém žebříčku, ale zároveň dala vzniknout subkultuře našťvaného a zfetovaného lumpenproletariátu, ztráta svébytné kulturní identity atd.

V souřadnicích dvojkoľejnosti, v jejíž intenci se film odehrává – jako melodrama s prvky thrilleru a komedie a jako dokumentace vývoje irské společenské mentality – získává scéna, v níž se za přihlížení matky ztracení a rozdělení bratří obejmou v syntéze zápasu a sblížení, mýtické zabarvení a symbolickou hodnotu. Matka symbolizuje „Mother Ireland“ a smíření odvrženého nuzáka s hýčkaným kapitalistou před jejími zraky a k její úlevě, na pobřeží kouzelné irské krajiny, mí ve své nadějeplné vzletnosti až rysy ironie.

Mýtus osobnosti

Mýtus atavismu a rurální mýtus spolu-strukturují reprezentace irskosti všech zmíněných kulturních ideologií, buď jako úhelný kámen nebo stereotyp, který se překonává. Pro obě tyto hlavní linie typů reprezentací irskosti, tj. pro mýtus atavismu/fordismus/ nalezneme v moderních irských dějinách dvě emblematické historické postavy, jejichž naturel se shoduje s rysy reprezentací, a obě tyto postavy stály při vzniku svobodného irského státního zřízení, položily nové státnosti ideologické i legislativní základy. Michael Collins, významný člen Irského republikánského bratrstva a projektant irské guerillové války, ministr obchodu první Dáil Éireann¹²² a generál Irské republikánské armády¹²³, personifikuje ideově-kulturní paradigma přelomu 19. století do 20. let 20.

¹²² První parlamentní uskupení z irských poslanců z Sinn Fein, zvolených ve volbách 1918 do westminsterského parlamentu. Do toho ale odmítli zasednout, vyhlásili se autonomním irským shromážděním, přijímali legislativní úpravy a podnikali reálné kroky, jimiž se mýlili odtrhnout od Británie.

¹²³ V probíraném období figurovala IRA jako oficiální obranná složka, zodpovědná autoritě irské vlády, tím zůstala i po podepsání anglo-irské dohody a postupně se její neradikalizovaná část transformovala ve stabilní státní armádu. Radikální křídlo pomalu přesouvalo působnost do Severního Irsku.

století. Jeho i reprezentované paradigma mýtu atavismu charakterizují přívlastky bujarý, veselý, společenský (až po negativní pól alkoholismu a hrubosti), odvážný a revoltující, váže se k městskému prostředí, především Dublinu. Příkladným společenským představitelem je voják/terorista. Mýtus atavismu v kulturních reprezentacích osciluje mezi sklony k brutalitě, násilí a absencí humanistického cítění (př. terorista Tommy Lee Jonese ve *Zděšení* nebo despotický manžel a otec, př. v *Maeve* /Pat Murphy, Irsko/VB, 1981/) až po polohu obecního křiklounství (zlomyslní leprechauni v *Kouzelné zemi skřítků* nebo vtipný opilec v *Přepadení* /Stagecoach; John Ford, USA, 1939/) a boдрého otcovství (otcové Colma Meanyho v **Barrytown Trilogy**¹²⁴) nebo citu pro hudbu, literaturu a umění (hudebníci z *Commitments* nebo James Joyce ve filmu *Nora* /Pat Murphy, Irsko/VB/Itálie/Německo, 2000/).

Rurální mýtus zosobňuje Eamon de Valéra, spojený s přísnou mravností a asketismem ekonomické konsolidace nové republiky ve 30. - 60. letech. Jím prosazovanou irskost popisují přídavná jména konzervativní, usedlý, zbožný, klidný a pracovitý. Typickým představitelem sociální infrastruktury je zemědělec nebo kněz. Na úrovni měkkčeného charakteru se s prototypem setkáme v *Tichém muži* nebo *Muzikantech z Clare* (The Boys from County Clare; John Irvin, Irsko/VB/Německo, 2003), bez romantizování tutéž figuru ukazuje *Poitín* nebo *Korea*. Jelikož se rurální mýtus zaměřuje takřka výlučně na zobrazování venkovské krajiny, života a práce, irským městským dělníkům bylo dlouho upíráno právo na mediální reprezentaci, jejich zájmy se odsouvaly na okraj, neexistovala účinná odborářská ochrana nebo reflexe jejich situace, jako se to dělo například v Anglii. Městská kultura se dočkala vlastního vyobrazování až s kulturním revizionismem, především ve filmovém díle Joe Comerforda (*Reefer and the Model* /Irsko, 1988/ nebo *Down the Conner* /Irsko, 1978/), v období revivalismu se s městskou tematikou nejsystematičtěji zabývají Roddy Doyle v literatuře (**Barrytown Trilogy** nebo **The Woman Who Walked Into**

¹²⁴ *Commitments* (The Commitments; Alan Parker, Irsko/VB, 1991), *Nezvaný* (The Snapper; Stephen Frears, Irsko/VB, 1993), *Maringotka* (The Van; Stephen Frears, Irsko/VB, 1996).

Doors o domácím násilí) a ve filmu John Boorman (*Generál /The General*; VB/Irsko, 1998/ nebo *Na hřbetě Keltského tygra /The Tiger's Tail*; Irsko, 2006/) a Stephen Frears (zfilmování dvou třetin Doylovy **Barrytown Trilogy**).

Ikonografie Collinse a de Valéry byla dlouho ve veřejném prostoru neslučitelná, protože zavražděný Collins upomínal na období občanské války, které se stalo zdrojem traumatické paměti, tudíž tabuizace, a zároveň se po zvyku, že Irsko má rádo své mrtvé, stal národním mučedníkem (zatímco de Valéra žil a mohl být kritizován¹²⁵). Za de Valérova života (zemřel r. 1975) nebylo dovoleno produkovat ikonografické objekty, uctívající Collinsovu památku. Michael Collins se jako historická postava dočkal obrození společně s vlnou kulturního revivalismu v 90. letech, která se upínala právě před de valeriánskou mytologií. Navrácení Collinse do oběhu kulturních veličin a příznaků irskosti umožnil i mírový proces v Severním Irsku a podepsání Velkopáteční dohody¹²⁶, v době občanské války v Severním Irsku nebylo možné se jím zabývat, protože je příliš těsně spojen s republikánskými a nacionalistickými ideály a paravojenstvím. Zároveň můžeme říci, že zatímco de Valéra patří k období irského kulturního nacionalismu a konzervativismu, zastupuje Collins revivalistický liberalismus.

3.1. Žánrová vymezení.

Jednotlivé kulturní ideologie a jejich nároky na významové preference se pojí s různými žánrovými schémata, jejichž typ zjednodušení a

¹²⁵ Bylo by ovšem nespravedlivé ubírat de Valérovi zásluhy na konsolidaci nově vzniklého irského státu, protože jeho osobnost a politické kroky měly nesporný formující vliv.

¹²⁶ Velkopáteční dohoda, podepsaná r. 1998, představuje vyvrcholení mírových jednání, zahájených roku 1994 v Severním Irsku mezi loajalistickými a nacionalistickými paramilitantními skupinami, Irskem a Velkou Británií a nově ošetřuje vzájemné vztahy mezi Irskem, Severním Irskem a Británií. K nejzásadnějším bodům patří, že vnitřní i vnější obranné složky Severního Irsku se musely otevřít i katolickým rekrutům (do té byla policie i armáda striktně protestantská), zastupitelský parlament sestávající z tradičních rivalů se zavázal k vzájemné komunikaci a snaze o progresivní správu území, paramilitantní jednotky slíbily složit zbraně a Irská republika vyňala ze své ústavy zmínku o právech Irsku na území celého ostrova. Nové ustanovení říká, že kdokoli žije na území irského ostrova, může být irským občanem, pokud chce, a že další osud sjednocení nebo nesjednocení Irsku a Severního Irsku záleží plně na výsledku případného referenda v obou částech ostrova.

redukce nejlépe vyhovuje požadovanému záměru. Tyto postupy splývání etnického kódu s kinematografickým jsou logickým a nevyhnutelným důsledkem vstupu na mezinárodní trh a přizpůsobování se ustaveným výrazovým prostředkům. Každý filmový text s významovou preferencí odlišnou od zavedené normy se dostává do paradoxního postavení; čím více se vzdálí zaužívaným reprezentačním konvencím, tím menší bude dosažená recipientská základna i šance, že nový preferovaný význam ve veřejném sektoru zdomácní. Proto jsou žánrové konvence významným pomocníkem při ustavování myšlenkových stereotypů. Určitý objem filmových reprezentací irskosti se samozřejmě vymyká žánrovému zařazení, protože boj s myšlenkovými stereotypy vede i na úrovni bortění vyprávěcích stereotypů (filmy nové vlny, filmografie autorských individualit) – čímž zmenšuje průměr svého významového oběhu.

Fordovské linii vyobrazovacích konvencí nejvíce vyhovuje spojení s **kriminálními žánry**, gangsterkou, thrillerem, případně melodramatem, přičemž stěžejní půdorys směřování vyprávění představuje tragédie. Fordovské reprezentace irskosti mají s poetikou filmu noir společné i další rysy. Odehrávají se zpravidla v noci a za špatného počasí, postavy se vylupují ze stínů a obývají odosobněné, zašpiněné a kriminalizované město. Hlavní hrdina bývá ovšem spíše shodný s postavou gangstera než specificky zásadového detektiva, který překračuje pravidla systému, ale omlouvá ho vysoký morální kredit. Irští renegáti zabydlují ve fordovské linii prostor kriminálních žánrů právě proto, aby mohli být o morální kredit připraveni. Kriminalizací jejich jednání se vymazává konkrétní společenská a historický kontext, téma se depolitizuje, a tak posluhuje britskému kolonizačnímu imperativu o zakořeněné irské násilnosti. Mohlo by se zdát, že thriller představuje ideální formu pro zpracování politického tématu, ale zpravidla dochází právě k depolitizaci, protože se těžiště zájmu přesouvá na postavu a její psychologický profil. V druhé variantě vykreslení všudypřítomného násilí generuje obecně pacifistické poselství a eliminuje otázku politické zodpovědnosti. Odsud vzchází i dvojí typ konvencionalizovaného irského teroristy, psychopat a tzv. „noble gunman“, vznešený pistolník. Hojně se vyskytují oba dva zároveň

v jednom filmovém textu, divák se může ztotožnit se stanoviskem napraveného viníka, kterého vedly ideály, ale když nahlédl jejich marnost a nemožnost dosáhnout řešení násilím, odvrhnul staré metody a zařadil se do středostavovscky spořádané morálky. Argument o univerzálně pacifistickém smýšlení získává na síle tím, že je odmítnut *zevnitř* konfliktního pole, tj. samotným bývalým irským teroristou. Na typické zástupce narazíme v *Modlitbě za umírající* (A Prayer for the Dying; Mike Hodges, USA, 1987), *Boxerovi* (The Boxer; Jim Sheridan, Irsko/USA, 1997), *Zděšení*, ze starších snímků ve *Štvanci* nebo *Beloved Enemy*.

S komplikovanější reprezentací se setkáme i ve *Hře na pláč* Neila Jordana (The Crying Game; VB/Japonsko, 1992), ačkoli motiv ideologického přerodu tu režisér používá pouze jako rámec pro problematizaci genderových a národnostních stereotypů. Hlavním tématem filmu jsou vztahy, které překračují limity, dané společensky generovanými identitami, nutí zúčastněné k překonávání sebe-identifikačního stereotypu, založeného na vymezení se vůči kategorii „jiných“ a k překonání stereotypních reprezentací, zakládajících stereotypní myšlení a jednání. Tomu odpovídá i kamerové snímání – na události a scénérie kamera nahlíží často přes překážky, obraz je vícenásobně rámován architektonickými prvky, nábytkem, průhledem dveří nebo oken. Vytváří se tak první překážka, kterou musí divák při dívání překonávat spolu s tím, jak hrdinové překonávají osobní a národnostní hranice, v druhém sledu má pak být i divák veden k odhalování opresivních mechanismů konvencí. Samotný stereotyp irského teroristy tu ale zůstává použit víceméně konvenčně; hlavní hrdina Fergus prchá před svojí minulostí příslušníka IRA do Londýna poté, co se sblíží se zajatým britským vojákem a namísto ideologického hodnocení začne používat individuální. Na konci příběhu ho minulost dostihne v podobě fanaticky bezcitných bývalých kolegů, kteří ho výhrůzkami nutí k další teroristické akci.¹²⁷ Fergus zlomí kruh útěku před zodpovědností, definitivně potvrdí odmítnutí starého řešení pomocí násilí

¹²⁷ Situace se tu komplikuje tím, že jedním z kolegů je žena, kterou nevede pouze stavovská čest, ale i žárlivost. Tato žena přebírá rysy tradiční maskulinity, zatímco Fergus se stále více feminizuje, čímž dochází nového typu mužnosti, kterou film posvěcuje.

sabotováním celé akce a končí ve vězení, kde se vykupuje pro nový život na svobodě.

K zamlžení politických významů přesunem zájmu na intimní vztahy mezi lidmi dochází v **melodramatech**. Přestože takto namířené filmové texty mají vysokou šanci získat pro svoje stanovisko sympatizanty, nečiní tak za pomoci odkrývání politických zájmů a osvětlování historických souvislostí, nýbrž vyprovokováním emotivní empatie, dojetí a soucitu. Děje se tak pravděpodobně proto, že nejenom v případě anglo-irského a severoirského konfliktu jsou všechny souvislosti problému tak komplikované a vrstevnaté, že není možné zachytit je ve filmu neúporným a přehledným způsobem. Takto pracuje třeba volná trilogie Jima Sheridanana a Terryho George *Ve jménu otce*, *Ve jménu IRA* a *Boxer*, revidující konflikt v Severním Irsku (patří k tzv. „mírovým filmům“, tj. filmům s takovými tématy, která byla nemyslitelná před zahájením mírových jednání v roce 1994). První film zpracovává událost ze 70. let, kdy byl britskou policií zinscenován proces s tzv. Guilfordskou čtyřkou, falešně obviněnými a odsouzenými lidmi za teroristický útok v Guilfordu. Na pozadí příběhu se vyjevuje mašinérie brutálních výslechů zadržovaných, lživých výpovědí u soudu a následné snahy Giuseppeho Conlona, posléze i jeho syna, na znovuotevření procesu a vyjevení pravdy. Tím snímek reviduje oficiální britskou verzi událostí, která existovala až do obnovení procesu o zhruba 12 let později a obviňuje britskou vládu z politické neprozřetelnosti ve vztahu k řešení severoirské otázky. Historickou událost tu zprostředkovává v popředí nastavený vztah mezi otcem a synem Conlonovými, patriarchální melodrama. Gerry musí odmítnout vábivou patriarchální autoritu bezcitně jednajícího velitele IRA, který se neštítí stejných nátlakových metod, jakých využívá policejní aparát nebo šikana silnějších vězňů (a je skutečným pachatelem bombového útoku v Guilfordu). Nahlédne, že mírové metody jeho otce (který ve vězení zemře na následky plicní choroby) si zaslouží skutečnou úctu a respekt, že velikost muže spočívá v jeho schopnosti budovat a komunikovat a že slovo má na rozdíl od násilí šanci dosáhnout výsledků. Ve jménu IRA oživuje hladovkářskou kauzu v 80. letech, kdy

vláda Margaret Thatcher odmítla uznat politický status severoirských vězňů, nedokázala naleznout smírné řešení rozkolu a svým bezcitným přístupem učinila z vězňů mučedníky. Jde tu o tradiční střet nacionalistické a britské obrazivosti, dvou radikálně odlišných konzervativismů, zda je příslušník IRA bojovník za svobodu/voják osvobozeneckých vojsk, nebo zločinec a terorista. Thatcherismus vytrvale příslušníky IRA kriminalizoval a depolitizoval – nepřiznáním speciálního statusu, odmítnutím dialogu, vnučením vězeňské uniformy atd. Oproti tomu nacionalismus využívá vlastní systém rituálů a symbolů, kterými ospravedlňuje druhý výkladový model, př. vojenský ceremoniál při pohřbech (položení vlajky, pálení čestné salvy) nebo společné modlitby v irštině.¹²⁸ Historický rámec událostí je upozaděn za mateřské melodrama (které zvýrazňuje i originální název filmu *Some Mother's Son*, slovenský distributor použil věrnější *Synovia matiek*). Jako hlavní antagonisté se nestřetají nacionalismus/příslušníci IRA a thatcherismus, nýbrž matky vězňů a Margaret Thatcher. Některé matky, nositelky tradičně soucitného a pacifistického stanoviska, pohnuty soucitem a unaveny násilím, vystoupí ze soukromého sektoru a ukončí hladovky svých synů podáním umělé výživy. Tím vyruší jejich politický akt, ale zachrání život (souvětí může stejně pravomocně stát i s opačným pořádkem vět, podle stanoviska). V kontrastu k emočnímu vypětí matek leží popřené mateřství a femininita bezcitného paušalizování a neochoty ke kompromisu Margaret Thatcher.

První dva filmy trilogie vyvolaly obrovské množství nevole a odsudků v britském tisku, který většinově vyjadřoval stanovisko, že Británie nemá zapotřebí přispívat penězi na takové filmy, které se k ní chovají neuctivě.¹²⁹ I proto se v posledním filmu trilogie tvůrci zaměřili na samotný mírový proces a těžkosti uvnitř IRA mezi těmi, kdo byli

¹²⁸ Ve filmu se objevují archivní dobové materiály, např. proslov Margaret Thatcher nebo výstřižky z novin. Tímto způsobem film vyzývá stereotypy mediálních reprezentací a upozorňuje na to, že historická realita je předmětem preferovaného výkladového modelu.

¹²⁹ Citováno a dále rozebíráno v M.McLoone, c.d. (pozn. 69), s. 69-81, J.Hill, c.d. (pozn. 6), s. 196-210; Alexander Walker, Film Propaganda, dopis otištěný v *Irish Times*, 7.6. 1996, s. 15.

naklonění dohodě, a radikální frakcí, melodramatické zjemnění tu zastává milostný vztah.

Všem těmto filmům je společné, že severoirský konflikt redukuje na střet britské vlády a ideologie s nacionalismem a jeho paramilitantními jednotkami, přičemž opomíjejí roli unionistů. Vedle toho existují snímky fordovské linie, které „Troubles“¹³⁰ umísťují jako problém mezi katolické a protestantské obyvatelstvo a gumují ze vzájemné vztažnosti politickou roli a zodpovědnost britské vlády, ačkoli tato pasáž (severo)irské traumatické paměti vzniká až v trojúhelníku.

V předmírových melodramatech fordovské linie se plně uplatňuje půdorys **tragédie**, kterou pomáhá naděje zahájených jednání odvrátit. Tragédie mívá charakter milostného nenaplnění a využívá tzv. „love across the borders“ schéma. Buď se zamilují britská aristokratka, dáma z lepší společnosti a irský nacionalista (*Beloved Enemy*) nebo katolička a protestant (*This Is My Father*). Láska sice překoná politické, náboženské a sociální rozdíly mezi dvěma lidmi, ale nezvítězí nad společenskými mechanismy, je poražena nenávisťnými procesy nadindividuálního, komunálního a národnostního rázu.

Flahertyovská zobrazovací linie se spojuje hlavně s **hudební/romantickou komedií, romancí**, případně (melo)dramatem. Významným zdrojem tu je tzv. jevištní irskost, tj. excentrické venkovské postavičky, žvaniví muži, snažící se zašít do hospody, hašteřivé ženy, komičtí kněží, z nichž se v rámci příběhu nikdo nezaobírá prací, jenom příjemnými volnočasovými aktivitami a komunálními rituály, potvrzujícími sociální zdraví „biotopu“. Soudržnost se upevňuje návštěvami kostela, tanečními zábavami, společným zpěvem a popíjením alkoholu nebo obecní bitkou. Alespoň jedno hudební číslo je takřka nezbytností, aby mohla předvést muzikálnost irskosti, stejně tak směřování k vytvoření heterosexuálního páru, posvěceného církevním sňatkem. Velmi často se příběh strukturuje kolem příjezdu irského

¹³⁰ Oficiální britský termín pro severoirskou občanskou válku poukazuje na míru banalizování, s jakou média situaci interpretovala.

Američana, vracejícího se domů hledat ztracené kořeny a zocelit pochroumanou maskulinitu.¹³¹ Irští domorodci dovedou předvídat Američanova přání a manipulují ho do zážitků, díky nimž získá všechno potřebné. Pohádkovým charakterem a sklonem k potměšilosti všichni připomínají leprechauny (*Tichý muž*), pokud jimi rovnou nejsou (*Kouzelná země skřítků*). Příběh slouží tomu, aby se kamera mohla zastavovat na přírodních scénériích. Zůstává viset na obrazech krajiny v prodloužených záběrech, nemotivovaných dějovou logikou, záběry pak získávají kvality obrazové deskripce, kdy má divák čas pokochat se. John Hill o tomto druhu filmů hovoří jako o „narativizovaných turistických průvodcích“.¹³² Jedná se vlastně o reklamní formáty, o přehlídku kvalit nabízeného zboží, zároveň se ale pravý důvod takové filmové reprezentace ustavičně popírá. Turismus je odmítán, většinou přímo v dialozích, jako zábava, které se věnují masy a která nemá nic společného s cestou do Irska. To je mýtickým ne-prostorem v bezčasí a navštívit ho znamená víc než přesun z místa na místo a prohlídku památek, tak to alespoň předkládá filmový argument. Významová podvojnost těchto filmů plyne z faktu, že za neustálého odmítání turismu a exploatace irskosti Irsko inzerují a obchodně využívají. Používá typ rétoriky, skrze niž turistický film prodává komoditu díky její vnějškové dekomodifikaci.

Tichý muž Johna Forda posouvá zmíněné stereotypy do parodické roviny, vrství je až k nepravděpodobnému excesu, čímž poukazuje na jejich konstruovanost. Průvodcem irsko-amerického boxera Seana je místní pábítel Michaleen, který ironicky komentuje sled předpokládatelných událostí a reakcí.¹³³ Například když Sean obdivuje své rodiště v barvotiskově kaširovaném záběru, upozorní ho Michaleen, že z hlediska provozu a obyvatelnosti se jedná o chatrč, nebo když Michaleen odhaluje svoje večerní plány: „Zajdu za kamarádama do hospody, naplánujeme nějakou menší vlastizradu.“

¹³¹ Již bylo zmíněno, jaké funkce plnila irskost ve válečných a poválečných muzikálech studia Twentieth Century Fox.

¹³² J.Hill, c.d. (pozn. 6), s. 6-46.

¹³³ Na extradiegetické rovině poskytuje navíc komentář vševědoucí vypravěč (hlas místního faráře).

Do parodie se posouvá i postava cudné a odbojné Colleen Mary-Kate, která touží být ujařmena. Protože se k ní Sean po svatbě chová slušně a odmítá se s jejím bratrem pobít pro odepření věno, stydí se za něj a uteče od něj. Dokud se Sean neuchýlí ke znásilnění, nedojde jejich svazek ani naplnění. Manželství se stane šťastným až tehdy, kdy se Sean před očima celé vsi porve s bratrem Mary-Kate, odtáhne ji za vlasy domů a odejde se opít do hospody. Všem je přítomna neustále celá vesnice, nic nepatří do soukromí, každou událost sdílí celá komunita a podílí se na její ritualizaci. Přetažení tradičních motivů do absurdní nadsázky (naplňování genderových rolí, komunální sevřenost, malebnost krajiny vyhnaná k omalovánkovitosti, bezpečná forma rváčství, která se vyčerpává nevinnými hospodskými šarvátkami) zvýrazňuje klišovitost zobrazovacích stereotypů a nabízí je k pohodlnější identifikaci. Efektu Ford dosahuje především kombinací stereotypních prvků a jejich vrstvením, tím do filmu vniká nepravděpodobnost a namísto zastírání reklamního charakteru takových reprezentací vyniká jejich marketingová povaha.

Stejný model, ale bez ironie, využívá o 50 let později *Kouzelná země skřítků* – přišedší cizinec je rázovitě komickými místními nenápadně a neodvratně sunut k tomu, aby si to tu zamiloval, se zamiloval a asimiloval se. V tomto schématu cizí prvek zapadne do domácího prostředí, obohatí ho (americký muž přináší kontrolovanou revizi ženského postavení, tj. omezené povolení samostatnosti v rámci tradičních struktur), ale bez narušení výchozího fundamentalismu pohlednicového Irsko.

Zajímavý moment v *Tichém muži* představuje popření sektářské nesnášenlivosti – běžně rurální mýtus řeší problém náboženského napětí tím, že ho úplně ignoruje, předkládá turistickému ruchu Irsko jako bezpečný ráj, v němž nic jako historický svár mezi katolíky a protestanty neexistuje. Tichý muž přistupuje k motivu z opačného konce: ve vesnici žijí současně duchovní obou církví a společně se podílejí na žertovných intrikách. Dokonce, když přijede protestantskému kazateli na kontrolu nadřízený, aby ho přidělil do nové farnosti, pokud ta stávající není dost početná, předstírá mnohonásobně většinové katolické obyvatelstvo pod

vedením faráře protestantskou víru. Zdánlivě neškodný komický detail nabývá podstatného významu s ohledem na kontext, který zapírá.

Specifický tvar vykazují **mírové filmy**.¹³⁴ Můžeme je chápat jako samostatný žánr, který se dále větví do sub-kategorií. Spadají sem snímky, zpracovávající období severoirských „Troubles“ formou dramatu (*Vzkříšení* /Resurrection Man; Marc Evans, VB, 1998/, *Nothing Personal*) nebo formou černé komedie (*Puckoon, Nejlepší obchodníci, Cycle of Violence* /Tim Loane, VB, 1998/), revize historické pravdy (*Michael Collins, Ve jménu IRA*) a nadějeplné romance, překonávající sektářství láskou, která už dovede zvítězit nad opozdilostí mentálních struktur společnosti (*Mambo* /Mad about Mambo; John Forte, VB/Irsko, 2000/, *The Most Fertile Man in Ireland* /Dudi Appleton, Irsko/VB, 1999/).

U komedií platí, že čím je divák obeznámenější zobrazovacími klišé irskosti a místním historicko-spoločenským kontextem, tím jsou vtipnější, protože jejich humor pramení z podvracení klišé a úšklebků nad tradičním nacionalistickým patosem a z parodického podání konkrétních politicko-spoločenských událostí. V *Puckoon* sledujeme vesnici, rozetnutou vedví dělením Irska (součást traumatické paměti jako předmět humorného uchopení) a plnou ironicky převrácených stereotypů. Vypravěč je směšován s Bohem a Bůh s tím, kdo vlastní historickou/vyprávěcí perspektivu, tj. s tím, kdo určuje význam obrazů, postavy s ním vstupují v otevřený dialog a stěžují si na špatně napsané komponenty příběhu, zapomínají svůj text a metatextovou rebelií se odmítají podílet na vytváření stereotypní irskosti. I přes hravou strukturu filmu, nerespektující ani významová, ani formální omezení zůstává v centru zájmu výsostně politické a závažné téma, shrnuté v přepracované verzi nacionalistické balady v závěru: „Komu záleží na

¹³⁴ Kromě zahájení mírových jednání umožnily vznik mírových filmů, tj. filmů s dosud tabuizovanými historickými tématy, i legislativní změny. Např. Irská republika měla v letech 1971-1994 v platnosti zákon, který bránil zobrazování teroristických skupin a jejich sympatizantů v médiích, tj. nebylo možné natočit film, který by v úplnosti mapoval situaci v Severním Irsku, protože role paravojenských organizací je tu neodmyslitelná.

tom, kdo vládne nebo jak se jmenuje město, kde bydlí, když leží pár metrů pod zemí?“

K nejvlastnějším přínosům mírových filmů patří navrácení irskosti do politického a konkrétně společenského kontextu, včetně komediální polohy, byť je tato devíza mnohdy podkopávána strukturami použitého sub-žánru. Příklad může být stejný jako u žánru melodramatu, tj. trilogie Jima Sheridana a Terryho Jonese, jakkoli se to může zdát paradoxní. Význam těchto filmů se ale vyjednává právě na pomezí mezi žánrovými a myšlenkovými stereotypy a objevováním konkrétních kontextů v jejich mnohosti a vzájemné rozpornosti. S tímto posunem přicházejí i nové figury výrazových prostředků. Například se u městských dramát objevuje záběr ptačí perspektivy, který otevírá prostor směrem k obloze (a naději) a poskytuje odstup, novou perspektivu. Zpravidla náleží k hledisku vrtulníku britského armádního dohledu, který se vznáší neúčastně nad probíhajícím konfliktem, a přestože má možnost nadhledu, není ho schopen účelně a smysluplně využít k řešení situace – takto ideově zatížený záběr používá *Tichý nepřítel*, *Veronika Guerin*, *Nothing Personal* nebo *Boxer*. Druhá novinka u zobrazování měst je ta, že Dublin i Belfast se namísto konotací odcizených městských zástaveb, plných iracionální zločinnosti a bigotnosti, stávají denotacemi sebe samých, konkrétními fyzickými místy, což kamera potvrzuje sběrem záběrů na místní lokace a příznačné budovy, názvy ulic, průčelí obchodů atp. Krátce řečeno – mírové filmy zbavují Irsko nánosu symbolických významů a pozvolna mu vrací významy konkrétní a jedinečné. Namísto typizovaných postav objevují jedinečné individuality, namísto pozitivních a tradičních hodnot se přiklání k nečernobílé morálce, ztracený ráj a ahistorickou temporalitu nahrazují aktuálními a konkrétními společenskými událostmi nebo problémy, mytologizovanou krajinu fyzickými lokalitami.

3.2. Severní Irsko. Území nikoho.

S filmovými reprezentacemi irskosti souvisí jedinečný problém, vyplývající z územně-historické danosti, a sice rozdělení ostrova na

Irskou republiku, suverénní stát, a Severní Irsko, které patří ke království Velké Británie. Ve většině ideologických systémů, které používají irskost jako ideologickou performanci, obě země často a záměrně splývají, v ojedinělých případech jsou naopak ostře oddělovány, ale jedná se o velmi specifickou produkci významů, za kterou stála severoirská protestantská samospráva v letech od rozdělení Irska, tj. 1921 do 70. let, kdy britské autority v reakci na sílící občanské nepokoje zrušily severoirskou samosprávu a vrátily dohled nad severoirskými záležitostmi do rukou westminsterského parlamentu. Matoucí reprezentace těchto dvou zemí jako jedné vyplývají z kombinace ideologicky a mocensky motivovaných manipulací a z nutnosti zjednodušené reprezentace vzhledem ke spletnosti a nedourčenosti severoirské identity, která zůstává pouze jako via negativa definovaný anti-prostor mezi Británií a Irskem, byť existuje poměrně dlouhá tradice snahy vtisknout Severnímu Irsku jedinečnou tvářnost.

Dějinné pozadí vzniku sektářského rozkolu na ostrově se táhne nazpátek až do 12. století. Na celém území irského ostrova začalo keltské osidlování asi 500 let před Kristem, následovalo období, kdy se irští vladaři museli bránit vikingským výpadům. Vládlo vícero panovníků současně, pouze Brian Boru svedl na přelomu 10. a 11. století sjednotit rozdrobená území a se stát irským velekrálem, svrchovaným vládcem celého ostrova. Stejný cíl si stanovil ke konci 12. století Dermot MacMurrough, ovšem nedařilo se mu dosáhnout na trůn svépomocí, tak požádal anglického krále Jindřicha II. o podporu. Anglonormandi začali zabírat půdu pro sebe a napevno se usazovat pod centrálním dohledem z Anglie. Na většině území Irska se obyvatelstvo víceméně s novými pány smířilo, bouřila se hlavně irská hrabata obraná o pravomoci, a oblast na severu ostrova zvláště tvrdohlavě odolávala anglickým snahám o prosazení nadvlády. Situaci vyřešil anglický panovník¹³⁵ vyvražděním

¹³⁵ K zvláště tvrdým opatřením se uchýlil Jindřich VIII. Oliver Cromwell. První zabavil většinu katolické půdy (cca 1530) a přerozdělil ji mezi anglické vlastníky, vymydlení katolíci byly nuceně vysídleni na nehostinné západní pobřeží. Druhý volil účinnou a bezcitnou metodu na potlačení neposlušnosti preventivním zmasakrováním

většiny původního obyvatelstva a zabydlením dobrovolníky z Anglie, kterým za loajalitu koruně věnoval půdu a nové místo pro život. Brzy následovalo násilné ovládnutí celého ostrova, prosazení anglické svrchovanosti a legislativně ošetřené utlačování původního katolického a keltského obyvatelstva, se kterým bylo nakládáno jako s podřadným, zaostalým a rasově méněcenným. Rozvíjel se především sever Irsku a okolí Dublinu, protože tady byli situovaní králi věrní importovaní protestanti. Staletí trvající útlak v občasných intervalech kulminoval v intenzivní revoluční aktivitě, nejbližší a jedno z nejmenších anglických držav představovalo pro rozrůstající se impérium permanentní svízeľ. Situace po mnohých událostech vyvrcholila roku 1919 vzbouřením se, vyhlášením ilegální vlády, guerillovým bojem a konečně anglo-irskou dohodou z roku 1921, v níž Irsko přijalo status dominia a vzdalo se územního nároku na šest z devíti hrabství Ulsteru, neboli na poangličtěné Severní Irsko, které se od té chvíle stává národním problémem. Léta nahromaděné řevnivost a neochota opustit zastávané pozice odsuzují toto území k životu v napětí mezi katolickým a protestantským obyvatelstvem, především mezi radikalizovanými nátlakovými skupinami paramilitantního rázu, ať už odštěpeneckými frakcemi IRA nebo protestantskými bojůvkami pod ideovým vedením Ulsterských dobrovolníků. I přesto, že v roce 1998 byla podepsána Velkopáteční dohoda, která měla řešit sektářské nepokoje a naleznout uspokojivá řešení, nové severoirské vládě se nepodařilo zastavit teroristické akce odštěpeneckých frakcí, ohrožujících mírový proces, a jednotlivé parlamentní strany, tradiční rivalové (Demokratická unionistická strana a Sinn Fein), nebyly schopné společně vládnout a docházet ke kompromisům. Na začátku 21. století se zvýšila aktivita proti-mírových teroristických složek a londýnská vláda převzala správu nad regionem – roku 2007 vzešel z voleb nový pokus o autonomní správu území severoirským parlamentem, vítěznými stranami se znovu staly DUP a Sinn Fein.

významného procenta civilního obyvatelstva. Už od roku 1366 platily tzv. Kilkennské statuty, zakazující uzavírání sňatku mezi Angličany a Iry z důvodů ochrany čistoty rasy.

Všechny vrstvy politicko-společenských vazeb mezi Irskem, Severním Irskem a Velkou Británií by vydaly na samostatnou práci a tento text, podobně jako filmové reprezentace irskosti, nemá kapacity na to, aby je popsal v úplnosti, protože by dalece přečerpal svůj rozsah i možnosti. Alespoň v základních souvislostech je ale nutné nerezignovat na porozumění situaci, protože její hodnocení jako „nepochopitelného, příliš složitého problému“ odpovídá dominantní historické pravdě, šířené britskými mocenskými zájmy, a odporuje touze po úplnějším poznání věci skrze zmnožené perspektivy vypovídání. Velikost a svízelnost problému identity Severního Irska můžeme obrysově nahlédnout skrze podoby filmových reprezentací, v nichž existuje.¹³⁶

Vlády nad Severním Irskem se po rozdělení ostrova ujala autonomní unionistická vláda. Byli to právě unionisté, kdo trvali na rozdělení, protože se báli, že by po připojení ke katolickému zbytku Irska přišli o ekonomické výsady. Majetek a půda v Severním Irsku se dělily mezi protestantské obyvatelstvo, katolíci nesměli mít větší vlastnictví, směli obývat jen vyhrazená území mimo protestantské obytné čtvrti, nesměli zastávat veřejné funkce atd. Situaci přesvědčivě dokumentuje, když přiložíme dobové filmové texty na kontext. Unionistická vláda, na rozdíl od vlády Svobodného irského státu, všemožně podporovala domácí kinematografický průmysl. Cílem všech filmů, vyprodukovaných s vládní podporou až do mírového procesu v 90. letech, bylo popřít veškeré vazby na Irsko a zvýraznit příslušnost a loajalitu k Británii. Ve filmech se neobjevují žádní katolíci, žádné sektářské napětí, žádné špinavé slumy při okrajích měst. Na místo rurálního charakteru země se klade důraz na industriální vyspělost měst, ve zvukové stopě se nesměly objevovat tradiční irské balady, které by mohly implikovat

¹³⁶ Pro bližší seznámení s problematikou identity Severního Irska viz. Paul Dixon, *Northern Ireland. The Politics of War and Peace*. Londýn: Routledge 2001; Marc Mulholland, *Northern Ireland. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press; Jack Santino, *Signs of War and Peace. Social Conflict and the Use of Public Symbols in Northern Ireland*. Londýn: Palgrave 2001. Pro kinematografické souvislosti J. Hill, c.d. (pozn. 7); Anthony Buckley (ed.), *Symbols in Northern Ireland*. Belfast: Institute of Irish Studies 1998; John Wilson Foster, *Forces and Themes in Ulster Fiction*. Dublin: Gill and Macmillan 1974; Eamonn Hughes (ed.), *Culture and Politics in Northern Ireland*. Buckingham: Open University Press 1991; John Hill- Martin McLoone – Paul Hainsworth (eds.), *Border Crossing: Film in Ireland, Britain and Europe*. Belfast/Londýn: Institute of Irish Studies/British Film Institute 1994.

nacionalismus. Mediální obsahy ve veřejném sektoru ovládl autoritářský protestantismus a severoirští katolíci oficiálně neexistovali.¹³⁷ Míru unionistické zapálenosti dokumentuje i způsob, jakým nakládali se zeměpisným názvoslovím a zobrazením. Ve svých oficiálních materiálech, kinematografické i jiné povahy, nikdy nepoužívali termíny Irsko a Severní Irsko, protože se chtěli vyhnout vyjádření souvislosti mezi zeměmi, které tyto termíny vyjadřují. Pro označení sebe sama důsledně používali slovo *Ulster*, přestože 3 hrabství územní oblasti Ulsteru patří Irsku¹³⁸, a označení je tudíž nepřesné a zavádějící.¹³⁹ Pro zbytek ostrova používali irské označení **Éire**, aby jej odlišili i jazykově. Přehlédli přitom paradox, že označení Éire, vyhlášené jako oficiální název země irskou ústavou z roku 1937 zahrnuje explicitně vyjádřený územně-politický nárok Irska na celý ostrov. V propagačních filmech, které unionistická vláda natáčela, většinou cestopisného a informačního charakteru, ráda používala mapu Severního Irska, která nevyjadřovala zeměpisnou realitu, ale ideologické preference. Setkáme se s tím např. ve snímku *Ulster Heritage*¹⁴⁰ (Stanley Willis, VB, 1961), kde unionisté sugerují hluboké historické kořeny náležení k Británii i územní blízkost. Film se tváří, že Irsko neexistuje. Nejenže o něm nepadne jediná zmínka, ale mapa je zobrazována v takové výseči, aby zbytek ostrova pod jeho severní částí ležel mimo obraz, zvýrazněny jsou části sousedního, britského ostrova ve stejném grafickém modelu jako Severní Irsko. To zabírá rozlohově i kus Irska, sugeruje dojem většího a homogennějšího

¹³⁷ Pro podrobnější informace o unionistické právně-legislativní diskriminaci katolického obyvatelstva viz. Paul Arthur, *Government and Politics in Northern Ireland*. Harlow: Longman 1980; Jonathan Bardon, *A History of Ulster*. Belfast: Blackstaff Press 1992; Paul Bew – Peter Gibbon – Henry Patterson, *The State in Northern Ireland 1921-72*. Manchester: Manchester University Press 1979.

¹³⁸ Irsko tvoří čtyři provincie: Ulster na severu, Munster na jihu, Connacht na západě a Leinster na východě. Ostrov se dále správně dělí na 32 hrabství, z nichž 26 náleží Irské republice.

¹³⁹ Ještě v roce 1959 požadovali unionisté oficiální změnu názvu ze Severního Irska na Ulster, ale utto změnu zakazoval britský výnos z roku 1949, tzv. „Ireland Act“ (součást ujednání kolem rozluky, toho roku Irsko vystoupilo z Commonwealthu a ukončilo veškeré vazby na Británii).

¹⁴⁰ Screenshot z filmu je k nalezení v J.Hill, c.d. (pozn. 6), s. 145. Celý film je k dispozici na www.youtube.com pod vyhledávacím heslem „Ulster Heritage 1961“ (dostupné 20.9. 2009).

území¹⁴¹, a má nereálně blízko ke Skotsku, tj. Velké Británii. Aby přilákala turisty a zahraniční investory, zapírala unionistická vláda ve svých filmových reprezentacích jakoukoli kontinuitu vývoje s Irskou republikou a existenci nábožensko-politické tenze na svém území.



Obrázek 4 Detabuizace kolektivní traumatické paměti; ironizace aktu rozdělení země v *Puckoon*.

Jenomže snahy unionistického parlamentu nepodporovala britská obrazivost, pro kterou Severoirové paradoxně neznamenali součást britskosti, ale nahlíželi je v tradičním rurálním mýtu, přiřítaném celému Irsku, obdobné požadavky na Severní Irsko kladl i americký trh, pro který nic jako svébytná severoirská identita neexistovalo. Požadoval líbezné krajinné záběry a rázovitost postav. Tím se severoirské náležení stalo značně roztříštěným, rozpolcuje ho nábožensko-politická charakteristika i zeměpisná poloha. Leží na irském ostrově, ale spadá pod Velkou Británii. Nevykazuje tradiční irskost, ani britskost, představuje meziprostor ležící mezi oběma zeměmi, bez vyjasněné a pozitivně

¹⁴¹ Ulster se rozdělil mezi Irsko a Severní Irsko na základě politicko-náboženské příslušnosti, proto hranice Severního Irska na některých místech odřezávají části Irska od zbytku země, hranice nerespektují územní logiku, ale politické preference, např. severozápadní cípek ostrova, ačkoli územně leží v Severním Irsku, administrativně patří k Irské republice.

vymezené identity. O tomto nepatření vypovídá i fakt, že severoirskou kinematografii ignorují britská historiografická díla, v dílčích momentech se jí zabývá irská filmová historie, ale pro obě země zůstává okrajovým zájmem, appendixovou položkou sebe-identifikačních procesů. Pro britskou obrazivost Severní Irsko tvoří součást historického problému s Irskem a ve filmových reprezentacích obě země směšuje v jednu. Díky tomuto postupu „Troubles“ vyhlížejí jako irsko-irská potyčka, pokračování mýtu atavismu, v němž se násilí Irové dopouštějí mezi sebou, protože je osudově zakořeněno v jejich povaze, a britská vláda se stršásá politické zodpovědnosti. V americké obrazovosti také neexistuje rozlišování mezi Irskem a Severním Irskem¹⁴² a je jedno, jestli se to týká rurálních romantických obrazů nebo teroristického nebezpečí. Platí, že venkovská krajina je oáza tradičních hodnot a zastaveného času, zatímco městská kultura, především Belfast, je ovládána náboženským násilím. Zpravidla se jedná o žánrová zjednodušení, v nichž nejde o konkrétní místa, ale symbolické konotace.

K tématu identity Severního Irska se snažila vyjádřit i vláda Irské republiky, která iniciovala např. natočení dvou televizních dokumentů o utlačované katolické komunitě. O vybydlování katolíků do ghett, která popírala základní hygienické návyky a nároky na lidskou důstojnost, a o svévolné manipulaci s hranicemi volebních obvodů, díky nimž si unionisté udržovali mocenský monopol (protože katolická komunita je početně prakticky vyrovnaná s protestantskou, nejedná se o menšinu), filmy *Fintona* (Gerard Healy/George Fleischmann, Irsko, 1953) a *Gerrymandering of Constituencies in Derry* (Irsko, 1954).¹⁴³ *Fintona* předkládá působivé záběry neobyvatelných slumů, v nichž žijí desítky

¹⁴² Pro průměrného recipienta globalizované kultury není lehké odlišit Irsko od Severního Irska, respektive většinu netuší, že se nejedná o regionální určení typu západní Čechy. Z většinového čtení severoirské problematiky vysvítá, jak účinně se ve veřejném povědomí rozšířila britská verze irskosti, kde má konflikt ryze vnitřní parametry a s Británií v podstatě nesouvisí. To dokumentuje např. televizní anketa, kterou během LFŠ 2005 vedl Pavel Anděl pro festivalové minuty. Účastníkům festivalu a obyvatelům Uherského Hradiště kladl otázku: „Co se vám vybaví, když se řekne Irsko?“ Všechny odpovědi odrážejí mizivou úroveň informovanosti a neproblematické přijímání hegemonní a homogenizované historické pravdy. Zaznívalo hlavně „Irská republikánská armáda“, „válka“, „opilectví a muzikálnost“, jedna paní vyjádřila přání, aby Irsko konečně získalo svobodu (50 let po tom, co Irsko svobodu má).
In: Archív LFŠ, Festivalové minuty 29.7.

¹⁴³ Druhý film už nebyl dokončen.

katolíků v jediné místnosti, obrazy mají až zrudně surrealistický nádech. K tomu jsou na kontrast postaveny rozlehlé domy protestantů, kde dvoupatrový dům mnohdy vlastní jeden bezdětný manželský pár. Filmový komentář vysvětluje, že situace pramení z unionistické vlády, která diskriminuje katolíky v bytových, právních, pracovních i občanských otázkách a že je to výsledek „nepřirozeného dělení starobylého národa.“ Unionistická vláda a její média se ostře ohradily proti takovému vměšování do jejich vnitřních záležitostí a vymínily si, aby Londýn důrazně pokáral irskou vládu, aby se nadále vyvarovala podobných „štvavých kampaní“.¹⁴⁴ Irská vláda doufala, že dostane snímek do americké distribuce, aby získala mezinárodní podporu a vůbec uvedla severoirské katolíky do mediální reality, ale z irské ambasády ve Washingtonu dostala odpověď, že „irsko-američtí katolíci a další sympatizující skupiny v USA preferují snímky, zobrazující krásu irské krajiny a rozkvět Irska před polemickými otázkami.“¹⁴⁵ Stejný parametr, tj. existence velmi silné zobrazovací konvence irskosti neumožnila ani unionistické vládě, aby ustavila svébytnou a specifickou severoirskou identitu. K tomu ostatně těžko mohlo dojít, když její reprezentace ignorovaly tvářnost a zájmy poloviny severoirských obyvatel. Unionistická politika architektury národní identity Severního Irska spočívala v tom, že popírali a potírali jakýkoli projev irskosti, která souvisela s katolíky nebo Irskem, odmítali se hlásit k této dějinné kontinuitě, britskost o zaintegrování severoirství nejevila zájem, a tak unionismus selhal v nalezení pozitivní definice.

Region Severního Irska v sobě obsahuje tak silnou politickou implikaci, že téměř není možné situovat sem film, který by byl úplně apolitický. Už jen specifická městská graffiti jsou svrchovaně politickými prohlášeními a pokud kamera snímá městskou architekturu nemůže nezaznamenat i konkrétní společenský kontext. Unikátní paradox

¹⁴⁴ Mezi-vládní korespondence a ohlasy v dobovém tisku, citováno v J.Hill, c.d. (pozn. 6), s. 130-136; Kevin Rockett – Luke Gibbons – John Hill (eds.), *Cinema and Ireland*. Londýn: Routledge 1988.

¹⁴⁵ Dopisy z Embassy of Ireland ve Washingtonu irskému ministrovi kultury Connorovi Cruise O'Brienovi z 6. ledna až 2. února 1954. Uchovávány v National Archive of Ireland, Departure of Foreign Affairs 305/14/32/2.

Severního Irska spočívá v tom, že je toto vysoce politické území ve veřejném sektoru systematicky depolitizováno (nejčastěji kriminalizací). Aktuální kontext vnímání zde diktuje význam textu mnohem zásadněji než text sám, např. odmítnutí Jordanova *Michaela Collinse* britskou veřejností, protože uvolnění do distribuce se časově shodlo s paravojenskými aktivitami. Severní Irsko a jeho filmové reprezentace nejsou uvažovatelné bez kontextu britské a irské historie/kinematografie, obojí vzniká jako průnik neslučitelných ideologií, a proto je identita Severního Irska tak komplikovaná. Z tohoto důvodu, pro ulehčení divácké recepce, ji kinematografický průmysl směšuje s irskou identitou a obtiskuje její politicko-sociální vypjatost na obraz celého Irska.

4. Podoby irskosti. Motivická analýza.

Obraz irskosti, ať už je využit pro jakékoli ideologické nebo komerční účely, pracuje s poměrně stabilním souborem motivů, které na irskost průkazně odkazují, skrze které je poznatelná a odlišitelná. John Hill nazývá tyto určující komponenty národnostní obrazivosti slovem „**mythemes**“¹⁴⁶, neboli **mytologémata**. Vychází ze studií mytologie, kde tento termín pojmenovává esenciální postatu mýtů, základní a zásadní prvky, jimiž je mytologie strukturována a skrze něž lze mytologie srovnávat napříč kulturami a časovými obdobími.¹⁴⁷ Podobnými orientačními body opakujících se motivů je poznatelná i národnostní obrazivost, protože i tu tvoří úhrn sdílené a děděné mytologie (o původu národa, o historické starobylosti a slávě, o národní povaze, významnou roli hraje zpodobňování krajiny). I pro výrazně rurální charakter, se kterým se irskost pojí, zůstávají prvky národotvorné mytologie zažitou součástí kulturního oběhu a (sebe)prezentace. Každý národ ale, byť by byl důsledně industriální a racionalistické orientace, ustavuje svoji identitu skrze identifikační mytologie, které v tomto případě znamenají úhrn strukturujících myšlenek, sdílených hodnot, komunitních rituálů a symbolů, aniž by nutně měly premodernistický charakter. Na úrovni gestaltismu, kde se za pomoci opakujících se mýtických, formálních, kognitivních, myšlenkových a dalších vzorců organizuje veškerý svět kolem vnímatele (v něm, jeho prostřednictvím), má smysl zkoumat konstituující vzorce/mytologémata, protože vyjadřují sepejetí a interakci mezi textem a kontextem. K nim do vyjednávacího dialogu ještě přistupuje interagující triáda temporalit, mezi nimiž vzniká význam textu vzhledem ke kontextům: čas filmového příběhu, čas vzniku filmu a čas jeho recepce.

Každá skupina příbuzných motivů, jimiž dochází k identifikaci irskosti, vytváří jeden pododdíl příbuzných reprezentací:

¹⁴⁶ J. Hill, c.d. (pozn. 6), s. 142.

¹⁴⁷ Více k tématu Claude Lévi-Strauss, *Mýtus a význam*. Bratislava: Archa 1993; Ivo Budil, *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie*. Praha: Triton 1992.

a) krajina (vztah k půdě, městská a venkovská zástavba, urbanizace vs. rurální mýtus, zasazení obyvatel do prostoru, panteistický charakter přírody, antropomorfizace krajiny)

b) lidé (sociální role a symbolika matky, otce a dítěte, gender, obyvatelé města a venkova, cizinci, typizované postavy /terorista, policista, kněz, opilec atp./)

Tyto skupiny motivů se projevují v úzké významové souvislosti, protože člověk je v zobrazovací tradici irskosti určován krajinou, krajinný ráz determinuje mentální. Oboje lze pojmenovat i proměnou pracovního charakteru jako vývoj od zemědělství přes průmysl ke službám (s vědomím důležité a významné tradice guerillového vojenství, která vedle figur zemědělce, dělníka a pracovníka v turistickém ruchu zavádí i figuru vojáka, případně teroristy).

c) duchovní instituce (církve, víra, Bůh, komunální rituály a symboly)

d) světské instituce (stát, státoporné symboly, historie a její postavy, traumatická paměť, politika). Započítávám sem i jazyk, protože irština má v kontextu ideologií irského nacionalismu a revivalismu nikoli dorozumivací hodnotu, ale politickou.¹⁴⁸

e) migrace (problémy irské diaspory v USA a VB, otočení migračního toku).

Na těchto motivických množinách, za pomoci konkrétních filmových příkladů, se vyjevují rozdíly mezi americkou, britskou a irskou obrazivostí Irska, protože všechny ideologie nakládají se shodným penzem motivů, se stejnými nebo podobnými obrazy, rozdílnost vzchází z naplňování odlišnými významovými preferencemi. Skrze ně zároveň poznáváme i mocenské potřeby, které je vytvářejí. Tyto procesy a jejich vzájemnost potvrzují výchozí tezi, že historie existují v množném čísle a jednotná historická pravda neukazuje na objektivní pravdivostní hodnotu, ale na sílu společenského hegemonu a situovanost produkujícího.

¹⁴⁸ To vyplývá z faktu, že běžným dorozumivacím jazykem v Irsku je v důsledku historické anglicizace ostrova angličtina, proto použití irštiny má silně příznakový charakter politického vyjádření. Kde se namísto angličtiny objevuje irština, vždycky se jedná o zdůraznění národní svébytnosti nebo etnicity, např. v *Tichém muži* se kněz při rozhovoru s Mary Kate uchýlí k irštině, když hovoří o choulostivých, sexuálních otázkách. Tím je implikována irská katolická vina za tělesnost a zároveň se docíluje i humorného zcizení.

Z mnohosti cirkulujících irskostí, z různosti jejich použití vysvítá složitost procesu národního sebeurčení a ustavení svébytné národní kinematografie vedle produkčně i distribučně dominantní globální kinematografie. Z toho ostatně vyplývá, že za politickým rozhodnutím namnoze stojí pragmatický ekonomický zájem, což zvýhodňuje zobrazovací konvence nad autorským přístupem a kolos filmového průmyslu nad malými národními kinematografiemi. Ty se kvůli rentabilitě musí přizpůsobovat poptávce a ta je dlouhodobě utvářena většinovým charakterem produktů na trhu. Tak vzniká kruhová provázanost vzájemných vlivů – globální film si vybírá nejobecněji sdílená lokální mytologémata a začleňuje je do snadno stravitelných formátů, lokální film se snaží zaujmout vůči globálnímu filmu stanovisko, buď následuje jeho pravidla, nebo je překrucuje, ale oba okruhy existence filmových textů a kontextů jsou nuceny pracovat s jedním úhrnem národních a nadnárodních identifikačních mytologií.

V rámci motivických množin nepracují s pododdíly členění podle řídících ideologií, produkujících jednotlivé texty, protože se znalostí předchozích kapitol jsou mechanismy manipulací rozpoznatelné a navíc průběžně pojmenováváné. Zjednodušeně platí, že filmy americké produkce pracují s americkým multikulturalismem, filmy britské produkce s britským imperialismem nebo urbánním mýtem, s rurálním mýtem nakládá irský kulturní nacionalismus a s revizí všeho vyjmenovaného irský kulturní revizionismus a revivalismus. Kde dochází k problematizaci a odchýlení od normy, dochází i k určení typu odchylky, např. jako je tomu v případě *Denuncianta*, který vzniknul v americké produkci, ale funguje v intencích paradigmatu britského imperialismu a urbánního mýtu.

a) krajina

Vzhledem k panteistickému charakteru a síle rurálního mýtu zastává krajina v identifikačních strukturách irskosti přední místo. Společně s hudbou, příznačnými hudebními motivy, evokujícími irskost,¹⁴⁹ patří

¹⁴⁹ Buď se jedná o tklivé baladické motivy s typickým irským zpěvem, nebo o rychlé, rytmické písně, vhodné k tanci. Tradiční hudební nástroje jsou housle, harmonika,

k nejfrekventovějším nositelům významu, na vnitřním i vnějším okruhu oběhu kulturních obsahů. Irsko má dokonce svůj kinematografický významový cestopis: západ země slouží jako depozitář premodernistických hodnot a zastaveného času, na východě panuje odcizení a izolace, vykořenění a rozpouštění v pro-evropských paktech, na severu se odehrávají sektářské a teroristické aktivity, přičemž tento sever se poddává jako neoddělená součást Irska. Kromě filmů sponzorovaných unionistickou vládou, které probírá pododdíl předchozí kapitoly a které kladli důraz na přináležení k Británii a popírali vazby na zbytek Irska, kinematografické konvence ignorují politické rozdělení ostrova a na celý aplikují jednotný identifikační rámec. Nepočetnou výjimku, zvýrazňující fakt a akt rozdělení, tvoří ještě tzv. „border films“, **filmy z pohraničí**. Patří sem například *Angel* Neila Jordana nebo *Reefer and the Model* Joe Comerforda; ukazují pohraničí jako území, které nikam nepatří a je vystaveno extrémní koncentraci výbuchů sektářské nenávisti a násilí, protože názorově opozitní skupiny žijí v těsné blízkosti až provázanosti. Území připomíná válečnou zónu, žijí v něm rádobý partizánské komunitní skupiny, sestává především z přírodních scenérií, ale bez bezpečné romantické příchuti, krajina je zdrojem nebezpečí, smrti a nepředvídatelnosti. To znamená, že pohraniční filmy odpovídají paradigmatu kulturního revizionismu, případně revivalismu.

Venkovská krajina

Zdrojem irské mentality a hodnotového žebříčku je irská **krajina**, její ráz, vzhled a charakter, obyvatelé se od ní odvozují. Díky nekomplikovanosti dedukce, podle níž jsou lidé takoví, jaká je země, kterou obývají, vzniknul stereotyp půvabně skromných venkovanů, obdělávajících půdu, a vysoce ctnostných venkovanek, rodících děti a pečujících o domácnost). Irskou krajinu tvoří rozlehlá příroda, vůbec

speciálně upravený buben z ovčí kůže natažený na obruč, na který se hraje paličkou (**án bodhran**), irská píšťala, speciálně upravené dudy, tzv. Uilleann pipes, a irská harfa, která se používá i jako státní symbol. Zvláštní charakter má zpěv v irských baladách, pro jeho provozování se používá spojení „speak a song“, tj. říkat píseň, nikoli zpívat. Formálně má blízko k liturgickým zpěvům muslimské kultury. Touto spojnicí se zabývá Bob Quinn ve své dokumentární trilogii *Atlantean* (1981/1984, Irsko), kde poměrně provokativně zkoumá, zda prapředci Irů nepocházejí z Afriky. Pikantní je, že se tím dostává velmi blízko viktoriánskému rasovému projektu „white-but-not-quite“.

nebo minimálně narušovaná člověkem a jeho kulturou. Mezi typické obrazy patří pobřeží s majestátními skalisky, o které se rozbíjí příboj, rašeliniště, nad nímž se vznáší mlha a nedohledné lány rovinaté a travnaté plochy, členěné nízkými stavbami z kamení a rašeliny a s tečkami pasoucích se ovcí. Charakter krajiny je horizontální, nevybíhá do výšky – nemá tendenci podrobovat si nebe, dosahovat k němu, vykazuje skromnost a pokoru. V kontrastu lze vzpomenout na výškové budovy, mrakodrapy, sloupy elektrického vedení, zkráceně vertikální objekty, kterými se vyjadřuje moderní společnost ke svému nadřazenému postavení nad přírodou. V kontextu tradiční irskosti neexistuje podrobení si přírody, ta je vždycky ve své nepohnuté věčnosti mocnější než člověk, dočasná veličina. S tím koresponduje i preferovaný stereotyp kamerového snímání, které často a rádo setrvává se zalíbením při pohledu na krajinu. Tento pohled narušuje, zastavuje vyprávění a má deskriptivní kvality vložených fotografií. Objevují se především statické nebo pomalu klouzající panoramatické záběry, v nichž člověk znamená drobný prvek významu srovnatelného s ostatními komponentami (přírodní útvary a ostatní živí tvorové). Příroda postavy obklopuje, mnohdy je dokonce pohlcuje, jsou s ní svázání a jako individuality neexistují bez tohoto spojení. McLoone¹⁵⁰ toto svázání se zemi určuje jako příznak katolické mentality, která na rozdíl od protestantské nevolí mezi pozemským světem a Bohem, protože se jim Bůh a svátost zjevují skrze svět, příroda je díky panteismu zduchovnělá a zbožštěná. Proto má symbolika ženy, respektive Matky, takový vliv na reálné ženství a jeho postavení ve společnosti, díky kombinaci zbožštění a zpodobňování krajiny jako „**Mother Ireland**“.

Na toto klasické, neproblematické zobrazení narazíme ve většině americké produkce, která pracuje s irskostí, od počátku konsolidace Hollywoodu až dodnes. Typický reprezentant je *Kouzelná země skrýtků*. Na začátku příběhu přijíždí Američan Jack do blíže nespecifikovaného městečka na irském venkově (ikonografie odpovídá flahertysmem a irským kulturním nacionalismem nastavené podobě západního pobřeží,

¹⁵⁰ M. McLoone, c.d. (pozn. 69), s. 48.

tj. oblasti Connemary). Zamýšlí se svojí firmou proměnit Irsko ve velké golfové hřiště pro bohaté turisty, ale pod vlivem lásky k místní dívce Kathleen a pod kouzlem krajiny se proměňuje z podnikatele a turisty v domestikovaného Ira, který nedokáže zaprodávat krajinu a ubližovat jí poté, co si ji zamiloval. Snímek využívá logiku tradice narativizovaných turistických filmů, kdy prodává krajinu tím, že ji zbavuje vší komercializace a obchodovatelnosti. Film se otevírá pohlednicovým inventářem záběrů na krajinu ve stříhové montáži, do ní vjíždí vlak s Američanem, čtoucím v bedekru. Jack ani divák v tento moment netuší, že další události dalece překonají malebnost cestovního průvodce a budou zdánlivým popírání svého marketingového zacílení legitimizovat Irsko jak romantický symbol. Případný turista se má ztotožnit s Jackem – díky lásce ke krajině a charakteru krajiny samotné je možno navštívit zemi a utrácet v ní peníze, aniž by si nákupčí musel připadat jako nákupčí, může se cítit jako objevitel tradice a účastník na magickém okamžiku zastaveného času. V druhé linii filmu se odehrává příběh střetu irských leprechaunů (titulárních skřítků) s elfy, obě linie se od počátku protnou a osud země určují spojitě síly panteisticky laděné magie a pohádkovosti s utvořením šťastného a tradičně fungujícího lidského páru. Mytičnost Irska má v *Kouzelné zemi* doslovný charakter. Mezi lidmi tu – nepozorovány, pokud chtějí – žijí kouzelné bytosti, které významně určují, jak země vypadá a kam se vyvíjí. Skřítki i lidé musejí překonat prvotní nepřátelství a přiklonit se k rodinným a komunálním hodnotám, aby Irsko mohlo zůstat zachováno. Zobrazená země nemá nic společného s Irskem coby fyzickým místem, značí mýtický prostor uchované rurální romantiky, k níž se lze utéct před moderním shonem. Irsko nese symbolickou hodnotu pozemského ráje. Svět okolo je uznán jako moderní, ale Irsko se to nedotýká, např. v celém Irsku jezdí jediný automobil¹⁵¹ a vlak, kterým přijede Jack, je historická mašinka, odpovídající designově a technologicky začátku 20. století. Umístění

¹⁵¹ Postava místního pronájemce chalupy tuto skutečnost komentuje slovy: „Je tu teďka hrozný provoz.“ Těmito postupy potměšilého sebeironizování získávají postavy nadhled nad sebou samými a získávají lehce nadpřirozenou vědoucnost a předvídatelnost, díky níž naplánují život přicestovávajícímu Američanovi (i v *Tichém muži*).

Irska do mýtického bezčasí podtrhuje nemožnost příběh konkrétně časově a místně zařadit, obojí se pouze vágně nahazuje.

Mezi leprechauny používá snímek „love across the borders“ formuli; leprechauni a elfové jsou odjakživa nesmiřitelnými protivníky, vzájemně sebou pohrdají a utkávají se v neustálých individuálních násilných střetech i celorodových válkách. Syn hlavního leprechauna, Mickey se zamiluje do Jessicy, dcery elfího krále, mladý pár hledá způsob, jak rody usmířit, aby mohl svůj vztah v klidu naplňovat. Vývoj příběhu se shoduje se Shakespearovým dramatem **Romeo a Julie** nejen ve stěžejním motivu, ale přiznané citaci klíčových scén – plesová scéna, osudové střetnutí mezi Tybaltem a Merkuciem, požití jedu k předstírané smrti atp. Pozitivní a optimistický duch *Kouzelné země* ale odvrátí očekávaný tragický konec a uzavírá se mnohonásobným šťastným koncem (nejenže nezemře ústřední pár, ale i všichni mrtví z předešlé války se proberou k životu a oba patriarchové nahlédnou pošetilost svého konání, zároveň Jack se ožení s Kathleen a zamezí přestavbě Irska na turistickou atrakci). V tomto vyprávěcím uzlu můžeme identifikovat i bezelstně naivní návod na řešení severoirského problému, protože skupiny leprechaunů a elfů nesou rozpoznatelné příznaky irských katolíků a protestantů, objeví se i druh žabích skřítků, nečestných a bezcitně netečných k nenávisti mezi rody, kteří jsou pojmenováni jako Angličané. Film se zároveň pojistil, aby vyobrazená sektářská nenávist nesugerovala turistům pocit nebezpečí, protože se netýká lidí, ale pohádkových bytostí, a může být proto chápána jako neškodný exces. Celková reprezentace podléhá ideologickému diktátu amerického multikulturalismu s privilegovanou irskou etnicitou.

Styčný bod ve filmových reprezentacích s tradičním krajinným rázem Irska v reprezentacích spočívá v naexponování hlavní ženské hrdinky, odměny pro mužského hrdinu a způsobu, jakým bude muž připoután k zemi, analogickou scénu nalezneme v *Tichém muži* i o padesát let mladší *Kouzelné zemi skřítků* (což dokládá životaschopnost zobrazovacího stereotypu). V obojím případě expozice hrdinky proběhne pro oko mužského hrdiny, který do země přijel. Muž se seznamuje s krajinou, prochází jí a propadá okouzlení – v tom se zjeví hrdinka,

vylopne se z přírody a v úzkém vizuálním propojení s ní se předvede hrdinovi jako takžka pohádková bytost o velkém stupni žádoucnosti, přitom ale zůstává neprodyšně cudná. Mýticko-kouzelným pozadím se expozice Colleen podobá mýtu o zrození Venuše, v její specifické verzi irské **Aisling**.¹⁵² Mary Kate v *Tichém muži* se zjeví mezi houfem ovčích stáda a zakomponovaná do líbezného údolí s několika stromy. Patří jí zpomalení tempa vyprávění i snímání, kamera ji nejprve ukáže v celkovém záběru, zaintegrovanou do krajiny, až potom nabídne její obličej a připustí, že nejde o vílu, nýbrž o ženu.¹⁵³ Obdobně Kathleen se zjeví Jackovi tak, že se zničehonic vynoří z luční bystřiny, v níž se potápěla. I tady se pracuje se zpomalením obrazu, zakomponováním ženy do krajiny, která se doslova vylopne ze země. Zároveň s tím, jak muž propadá ženě a věnuje jí všechnu svoji lásku, zavazuje se i Irsku, ztělesněnému touto ženou. Všechny představené irské postavy v obou filmech důsledně podléhají odvozování z rurálního mýtu krajiny, žijí v absolutní symbióze s krajinným rázem, až sami přestávají být lidmi a stávají se příznakem mýtu. Pro vnitřní oběh významové cirkulace to znamená zastření bodu, odkud by Irové zahájili a vedli vlastní identifikaci, protože rurální mýtus jim spolu s územním náležením sugeruje identitu už hotovou.

Nechtěná ironie se dostává do vztahu Jacka a vůdce leprechaunů Seamuse. Jack zachrání Seamusovi život a ten mu musí v důsledku toho sloužit. Stavba jejich vzájemnosti se podobá kulturně-ekonomické výměně mezi Irskem a Amerikou; Amerika poskytla finanční podporu i morální, např. během vyjednávání nezávislosti na Británii, za což postupuje Irsko Americe nárok na určení národní obrazivosti, poskytuje

¹⁵² Irské slovo značící pannu. **Aisling** je panenská bytost, obývající lesy, žijící ve spojení s přírodou, v podstatě je to duch lesa. Představuje mladou a vitální obdobu **Cailleach Bheary**, nesmrtelné stařeny, která se za úsvitu rodí z mořské pěny a přírodnin, aby se večer zase v moři rozplynula. Tyto archetypy keltské mytologie se v diskurzu irského nacionalismu proměňují v archetyp Matky a Colleen. Ve filmu s postavou Aisling pracují např. *The Secret of Kells* Tomma Moorea, Cailleach Bheara vystupuje ve stejnojmenném snímku Naomi Wilson (Irsko, 2007).

¹⁵³ V intenci ironického shoení zobrazovacích stereotypů, s nímž tu Ford zachází, jde o jedinou studiově natáčenou scénu, byť zbytek exteriérů se natáčel ve volné irské přírodě. Díky tomuto postupu vynikne kaširovaná barvotiskovost použité konvence. Vyznění podpoří i dialogický komentář, kde se uhranutý Sean podivuje, jestli je to vůbec možné, nebo je to sen, na což mu Micheleen odvětlí, že je to halucinace z žízně.

živou (a zároveň zneživotnělou) upomínku hodnot a kořenů. S tím konvenuje i poznání, plynoucí ze skřítkovského příběhu; když je válka, nemá se kdo starat o přírodu a ta chřadne, ochlazují se i mezilidské vazby, naopak dodržování tradičních rolí a uposlechnutí mýtických imperativů má na podobu Irska blahodárná vliv. Užíváním motivů rurální mytologie producenti a textové výstupy vyzývají k pokojné pasivitě a neprogresivnímu setrvávání v ustavených strukturách.

Stejně obrazy s novým významovým důrazem a novým typem obyvatel přináší irská nová vlna a obecněji irský kulturní revizionismus, následně i revivalismus. Poukazují na fakt, že civilizací nedotčená příroda přináší svým obyvatelům náročné životní podmínky, řídká zástavba je odsuzuje k životu v izolaci a nedostupnost komunikačních prostředků v nich zakořeňuje zaostalost, parochialismus a bigotnost.

Otevřeně a s civilní neúčastností, která upomíná na dokumentaristické metody, zmíněným způsobem reviduje krajinu *Poitín* Boba Quinna. Quinn natáčel celý film v Connemaře a až na Cyrila Cusacka v hlavní roli obsadil pouze místní herce a neherce, kteří danou oblast důvěrně znají a přirozeně hovoří místním dialektem irštiny. Zaangažování neherců v takových sociálních rolích, v jakých přirozeně fungovali i mimo filmovou situaci, užití irštiny a dokumentaristická syrovost kamery naznačují odklon od romantizovaného přizpůsobování irské obrazivosti mezinárodnímu trhu. Krajina si uchovává své panensko-majestátní vzezření i postavení, stále determinuje povahu a život svých obyvatel, jenomže nikoli k půvabně a neškodně humornému vidláctví. I v *Poitínu*, který rurální mýtus ostře reviduje, zůstává kamera viset při pohledu na krajinu, často nachází člověka uprostřed panoramatického záběru, ale mnohem větší prostor věnuje i zkoumajícím detailním záběrům obličejů. Objevují se i komponenty, které jsou cizí pro tradiční rurální mytologii, např. běžné vlastnictví automobilu.

Díky použitým postupům se snímek podobá etnografickému výzkumu, soustředí se na člověka a jeho chování, nikam nespěchá, nepodřizuje se budování dramatického konfliktu, naopak si všechno pečlivě prohlíží. Nikdy ale nesnímá v takovém modelu, který by zabíranou krajinu

prodával jako vhodnou turistickou destinaci. Původní verze filmu z roku 1976 byla kompletně bez hudební stopy, zaznívaly v ní jen dialogy a přirozené ruchy; remasterovaná verze z roku 2007 přidala ústřední píseň, táhlou a trýznivou baladu v irštině, a napínavý motiv pro scény zvýšené dramatické funkce. Tato změna dokumentuje posun mezi revizionismem a revivalismem, který kombinuje revizi s používáním konvenčního historického dědictví, respektive užívá historické dědictví revidovaně.¹⁵⁴

Hlavní (anti)hrdina Michil žije v chýši na pobřeží malebného jezera, bydlí tu se svojí zahořklou a unavenou staropanenskou dcerou a nelegálně destiluje irskou pálenku z brambor, tj. poitín,¹⁵⁵ který mu pomáhají distribuovat dva místní pašeráci, Labhrás a Sleamhnan. Labhrásovi věnuje Michil psa, k němuž si obdarovaný vytvoří silné emocionální pouto, Sleamhnan projevuje sexuální zájem o Michilovu dceru. Částečně úmyslem a částečně nedorozuměním vznikne mezi Michilem a pašeráky nevraživá nedůvěra, protože Michil věří, že ho ožebračují. V prvním návalu vzteku vezme tajně Labhrásovi věnovaného psa a umlátí ho kamenem. Napětí vyvrcholí, když k němu oba nad ránem vtrhnou, opilí a frustrovaní se dožadují poitínu, Labhrás navíc trvá na vrácení psa, Sleamhnan doufá v pohlavní styk s dcerou, oba ničí zařízení domku a ohrožují jeho obyvatele. Michil je navede na úmyslně proděravělou loďku, když je posílá k pytli uprostřed jezera, v němž skladuje láhve s alkoholem. Těsně před tím, než se oba utopí, nalezne Labhrás v pytli umláceného psa. Tento detail neumožňuje omluvit Michilovo jednání jako krizové, jako reakci na ohrožení jeho a dcery, naopak ho demaskuje jako promyšlenou a chladnokrevnou krutost. I

¹⁵⁴ Bob Quinn v rozhlasovém rozhovoru v pořadu **The Eleventh Hour** Pádraica Breathnacha roku 2007, který je přidán na remasterovaném DVD jako bonusový materiál, přiznává, že se mu stýská po tradičních irských hospodských sešlostech, kde se zpívalo, tančilo a pilo, že se bojí stará irská kultura mizí, protože dnešní Irové „pracují, řídí auta a nemají čas.“ Je zřejmé, že i jeho autorské stanovisko léto změklo, a že revivalismu je vlastní láskyplná touha po Irsku, aniž by si ho idealizovalo a přehlíželo historické chyby, z nichž musí nové Irsko vyjít poučeno. Každopádně určitá míra zjemňujícího sentimentu irský kulturní revivalismus doprovází.

¹⁵⁵ Quinn vkomponovává do díla drobné ironické momenty, kterými vyvrací tradiční irské reprezentace, zavléká je zpět do autentického, zažívaného kontextu každodennosti, který nenachází Irsko ani ve slávě revolučního boje, ani ve chvíli komunálních radovánek. Takový subverzivní detail se například objevuje, když Michil sype do barelů s alkoholovým kvasem cukr, který má na obalu ozdobně vyvedená nápis „Irish sugar“. Komoditu prodávající irskost tak dostává doslova do nového kontextu, do kvasu v barelu.

ostatní postavy k sobě navzájem nemají žádný zvláštní vztah, žijí vedle sebe, opíjejí se v hospodě, aniž by si povídali a prováděli tradiční komunální rituály; jediné opravdové citové pouto vzniká mezi Labhrásem a psem. Irskost tu už neexistuje ve sledu rituálů, potvrzujících příslušnost ke komunitě a její upevněnost, vedle sebe přežívají ostrůvky solitérů. Západní pobřeží je pořád zastavené v čase, odříznuté od procesů modernizace, ale Quinn to nepodává jako vývozní devízu irskosti, nýbrž jednu z jejích nejpálčivějších slabin, zabraňující dovršení demokratizačního procesu (patriarchálně omezeným vztahem k ženám a podezřívavou uzavřeností vůči cizincům). Tragédie je vyústěním malosti a omezenosti povahy a ta se rodí z krajinného rázu. Tímto postupem se Quinn snaží vrátit produkci irskosti zpět do vnitřního okruhu významové cirkulace, zcizit ho stereotypním myšlenkovým a zobrazovacím klišé, nikoli Irům.

Městská krajina

Druhou variantu irské krajiny zpodobují **města**, především Dublin a Belfast. Jak již bylo řečeno a rozebráno v 3. kapitole při analýze *Denuncianta*, městská podoba irskosti nemá odrážet rozvoj modernity, industrializace, případně uměleckých slohů v architektuře, ani evokovat konkrétní místo, jako například funguje v britském filmu Londýn. Filmové irské město funguje jako příznak městské kultury v jejích záporných polohách, tj. odcizenost, vysoká zločinnost, zašlost a špinavost, vymizení pozitivních komunitních hodnot. I v tomto případě platí, že charakter obyvatel se odvozuje z tvářnosti daného chronotopu. Protože městský model krajiny využívá převážně fordovská linie vyobrazení, jejímž základním ideologickým záměrem je depolitizace historické situace, město obývají redukované žánrové prototypy. Mezi ženami převažují zahořklé žebračky a prostitutky nebo naříkající a trpící matky a sestry, mezi muži psychopati nebo kriminálníci. Tak, jako rurální mýtus symbolizuje ztracené štěstí a sociální zdraví komunity, právě opačným způsobem zastupuje urbánní mýtus atavismu společenský nihilismus a rozklad.

S takovým městem nakládají zejména thrillerové a kriminální filmy, kamera se drží podél zdí ulic, málokdy až nikdy nenabízí celkový, orientační záběr nebo jedinečné městské části, vystačí si s anonymními, nerozlišitelnými ulicemi, oprýskanými zdi a polozbořenými ruinami, případně interiérem domácností. Děj se odehrává převážně v noci a špatném počasí (zatímco rurální obrazovost patří k bílému dni a slunečnu), prostory se objevují v mizerném zasvětlení, převládají hluboké stíny, pokud je den, pak mraky leží nízko, mají temný odstín a hrozí deštěm, který se nakonec spustí. Popsané parametry splňuje například *Vzkříšení* Marca Evanse. Ačkoli se neobjeví explicitní pojmenování místa děje, z ostatních indicií divák bezpečně vytuší, že se jedná o konvenční filmový Belfast. Úvodní titulek zařazuje děj do ledna 1975 a mentální ráz místa vymezuje slovy „na ulicích to vře. Ve městě, kde si teroristé vyznačují své území krví, je vražda na denním pořádku.“ Ani hudba neponechává pochybnost o pesimistických a záporných hodnotách konotovaného města, sestává z kombinace odbíjení kostelních zvonů a vojenského bubnování.

Film vypráví příběh Viktora Kellyho, psychopatickou osobnost, plnou patologických sklonů k brutalitě, nenávisti a násilnému týrání. Viktor náleží k lokální jednotce protestantské paravojenské skupiny, nikoli kvůli politickému přesvědčení, ale protože rád mučí a zabíjí a protože intenzivně nenávidí katolické obyvatelstvo. Ostatně nikdo v uskupení (organizace není ve filmu konkrétně pojmenována)¹⁵⁶, od řadových „vojáků“ až po ideové vůdce a oficiální politické představitele nejedná pod diktátem upřímného světonázoru. Výkonní pěšáci se angažují buď proto, že stejně jako Viktor nalézají v krutosti seberealizaci, nebo pro omezené pozérství, vyjádřené názorem, že přináležení ke skupině jim dává punc výjimečnosti a dělá z nich lokální elitu. Vůdce skupiny McLure uspokojuje ryze sobecké mocenské ambice a touhu po penězích, blahobytu a dostupnosti dekadentních zážitků. *Vzkříšení* se drží žánrově

¹⁵⁶ Nomenklatura filmových teroristických skupin podléhá jednoduchému pravidlu; katolicko-nacionalistické organizace se souhrnně a bez dalších diferenciací pojmenovávají jako IRA, mnohost názorově nesourodých frakcí o různých označeních zůstává filmově celoplošně ignorovaná. Kinematografie zpravidla opomíjí i existenci protestantsko-loajalistických organizací a tím pádem pro ně nevytváří žádná označení.

generovaných stereotypů, pracuje s absolutní depolitizací a kriminalizací svých postav, přesto je ve dvou ohledech výjimečné. Za prvé se zabývá protestantsko-loajalistickou teroristickou skupinou, která pro kinematografii většinou neexistuje, protože terorismus Severního Irsku se schovává pod souhrnnou množinu IRA, proti němuž stojí britské obranné složky a trápené civilní obyvatelstvo. Druhou odlišnost identifikujeme ve způsobu, jakým film jednotlivá filmová klišé spojuje. Koncentrují se tu různé konvence a aluze, žánrová specifika, charakterové prototypy, odrazy myšlenkových stereotypů i odkazy na konkrétní filmové díla. Díky tomu *Vzkříšení* v druhém plánu komentuje praktiky vytváření a požívání všech defilujících klišé. Stejně jako se demaskuje parochialismus, pokud se střetnou dvě jeho varianty,¹⁵⁷ zaostřují se i kontury stereotypních filmových reprezentací a poukazují na sebe sama jako na konstrukt. Viktorova psychopatičnost se například dostává do takového excesu, že je na místě hovořit o hororovém monstrem – ostatně k tomu svádí i tvůrce volbou filmového titulu, který odkazuje ke stejnojmenné komiksově řadě DC (*Resurrection Man*) o nesmrtelné nestvůře. Další upomínky na konstruovanost a metatextové vztahování se ke kinematografickým tradicím se objevují na začátku filmu, když osud malého Viktora započne z kombinace nenávistných sektářských řečí, které slyší od dospělých, a sledování *Veřejného nepřítele* (*The Public Enemy*; William Wellman, USA, 1931) v kině. Tím se doslovně odkazuje k původu a příbuzenským vazbám rurálního mýtu atavistické irskosti na americkou gangsterku a krimifilmy. Dále narazíme na odkaz na *Draculu* Francise Forda Coppoly (USA, 1992), postavu plamenného pouličního kazatele nebo silnou a determinující postavu matky, dohlížející s pedantským západem na synův sexuální život, čímž ho tlačí k pocitům viny a patologickým sklonům a návykům (kazatel i matka patří k typickým a typizovaným nositelům stereotypní irskosti, užívaným pro komické účely i ve vážné poloze).

¹⁵⁷ Příkladem střetu parochialismů je dialog z *Kouzelné země skřítků*, probíhající mezi princeznou Jessicou a jejím leprechaunním nápadníkem Mickeym, když ona odhalí jeho původ: „Skřítkové jsou ohavní, zkažení a vulgární.“, na což on odpovídá: „A víly jsou nudné, snobské a nafoukané.“ Zároveň oba vidí a jejich vzájemné sblížení dosvědčuje, že stereotypní myšlenkové struktury, v nichž doposud žili, neodpovídají realitě.

Zobrazené město se stává pastí pro svoje obyvatele, je plné vybydlených budov, v nichž mohou zločinci nerušeně zanechávat mrtvoly. Tísňivost ulic vyniká ve scénách, kdy Viktor se svými kumpány jezdí v automobilu a pátrají po osamělém katolíkově, kterého pak loví a mučí. Auto se sune podél chodníků a záběr nenabízí žádný otevřený výhled, prostor neprodyšně uzavírá vysoká šedivá zeď, přepažovaná temnými výklenky, kam mohou zabijáci oběť zahnat. Chycený katolík pak běží před autem, dopředu se rozléhá nedozírná chodba neměnné ubíhající ulice, není se kam schovat, není se koho dovolat – celé město se zdá být projektované tak, aby se v něm brutální zločinnosti dařilo. Vyznění směřující k nezlomnosti a nepochopitelnosti kruhu násilí, tj. jadernému argumentu britského mocenského diskurzu, podporuje i struktura filmu, který se otevírá záběrem na Viktora opouštějícího svůj dům a překvapeného najatými zabijáky, což je vrcholící scéna, k níž vyprávění dospěje a kopíruje půdorys kruhového zacyklení, nevyhnutelnosti a osudové danosti. Vina za násilí spadá na společnost, na rodinu a obyvatele zobrazeného místa, protože zakořeněná nenávist zformovala Viktora¹⁵⁸, britská strana ve filmu zcela absentuje.

Irsko jako geografický prostor

Takový obraz města vytrval coby téměř jediná reprezentace rurálního Irska po dlouhou dobu.¹⁵⁹ Až 90. léta a tzv. nový irský film resuscitovaly irská města jako konkrétní místa a uvedli do mediální reality společenskou skupinu, doposud zcela ignorovanou na úrovni nejen

¹⁵⁸ Ukáže se, že Viktor pochází ze smíšené rodiny, tj. matka je protestantka, otec katolík. Viktor byl kvůli tomu od dětství pronásledován, týrán ostatními dětmi, vysmíván a ponižován. Z druhé strany k jeho patologii přispěla matka, chorobně slepě fixovaná na syna a hluboce pohrdající jeho otcem, který je pro ni leda neschopný a k ničemu dobrý katolík. V době, kdy se film odehrává, je otec nemohoucí a připoutaný na invalidní vozík, což umožňuje jeho rodině, aby ho týrala drobnými každodenními poniženími, ohroženími a urážkami.

¹⁵⁹ S touto městskou irskostí, rovnající se symbolu modernistické násilnosti a odcizenosti, nakládají snímky mírové trilogie Jima Sheridanova a Terryho George, *Denunciant* a *The Plough and the Stars* Johna Forda (USA, 1936), *Beloved Enemy* H.C.Pottera (USA, 1936), *Šivanec* Carola Reeda, *Tichý nepřítel* Alana Pakuly atd. Většina filmů vznikla v americké produkci, přesto jsou nositelem britské obrazivosti; britský cenzurní úřad v první polovině 20. století hojně apeloval na americké úřady a studia, aby netáhli k nacionalistickému hledisku a neukazovali teroristické organizace se sympatií, viz. Roy Greenslade, *Editors as Censors: The British Press and Films about Ireland*. *Journal of Popular British Cinema* 3, 2000, s. 28-49.

potřeb, ale i samotné existence, městské dělnictvo. Průkopnickou práci v tomto ohledu provedl Joe Comerford se snímkem *Pigs* (Irsko, 1984), kde se věnuje přelidněnosti měst a bytové krizi, narůstající nezaměstnanosti a pocitům izolace. Snímky mírového procesu zase zohlednily hledisko civilistů, odstranily žánrový nános a předvedly nenapínavou a nedramatickou stranu konfliktu, která znemožňuje plnohodnotný život, teroristické útoky si vybírají zbytečné a marné oběti na životech a majetku a zabraňují tomu, aby se komunita v klidu vyvíjela. Svým způsobem přitažlivou pochmurnost a hloubku stínů nahrazuje špínou a bídou odhalenou v plném denním světle, kde zápolení renegátů se systémem už není tragicky romantické, ale ubíjející, hloupé a otravné. Tato reprezentace se zpravidla pojí s černohumornou polohou, např. *Cycle of Violence, Divorcing Jack* (David Caffrey, VB, 1998) nebo *Nejlepší obchodníci*.

Nový irský film ukazuje města jako konkrétní, **fyzický prostor**, pracuje s celkovými záběry, jimiž příběh přesně situuje, pro orientaci začleňuje známé budovy a stavby nebo záběry na každodenní chod města, které mají víceméně deskriptivní charakter, např. jízda metrem/autobusem, procházka po centru, střihová koláž snímků z ptačí perspektivy atp. Zajímá se o aktuální a autentické problémy, pložené charakterem městské kultury a dlouhodobým přehlížením dělnických zájmů, protože v konceptu rurálního Irska vládne politika do 70. let představovaly marginální položku. O existenci a problémy městského dělníka se zajímají *Commitments* Alana Parkera. Výjimečná hodnota filmu spočívá v úzké provázanosti příběhu a jeho vyprávěcí logiky s konkrétním a lokálním sociálním prostředím, s dublinským Northside, a pracující třídou, na intradiegetické i extradiegetické rovině. Parker sestavil filmovou hudební skupinu, kolem jejíhož vzniku a kariéry se film točí, ve veřejném konkurzu, do něhož se přihlásili muzikálně nadaní dublinští nezaměstnaní, aby unikli ze svého sociálního prostředí, stejná motivace determinuje i filmový příběh. Parker vychází z předlohy Roddyho Doylea, znalého glosátora severní části Dublinu, kam se soustředí průmyslové jádro města a s ním i dělnická třída. Doyleův Dublin získává novou tvářnost, přestože zástavba ulic není z nejnovějších ani

nejudržovanějších, na stísněných zadních dvorcích se válejí zrezivělé haraburdí a hořící barely a ušmudlané děti si hrají mez střepy z vybitých oken, obsahují tyto záběry i specifickou líbeznost a kouzlo. *Commitments* prezentují Dublin jako místo, které úzce souvisí se svými obyvateli, znovu platí, že jejich charaktery se shodují a vzájemně odvozují, a nové dělnické umění vytváří novou městskou poetiku, která vzchází odzdola, od kořenů a objevuje pro dělníky jejich místo a hrdost. To se děje skrze využití černošského hudebního stylu, soulu. Soul obsahuje historické implikace (zážitek bělošského rasového projektu, podřadné společenské postavení), kterými si může dublinské dělnictvo vypomoci při ustavování sebeidentifikačního modelu. Shrnující význam má úvodní scéna filmu, kde hlavní postava Jimmyho Rabitta prochází bleším trhem, plným nejrůznějšího zboží, kombinace místních výrobků, staré veteše a produktů americké populární kultury. Napovrch kamera zaznamenává zašpiněné a bezútěšné městské ghetto, hořce úsměvné, ale ve skutečnosti ukazuje na jeho povznesení nad sebou samým, na schopnost nalézat naději, poetičnost a štěstí tam, kde by ho konvenční urbánní prostor filmové irskosti nikdy nehledal. V Doylově tvorbě a filmech Johna Boormana se zakládá dosud nezakotvená tradice sociálního realismu coby opozice k rurálnímu romantismu i urbánnímu atavismu.



Obrázek 5 Nová obrazivost města v *Commitments*.

Bez optimismu a nadsázky líčí problémy moderního Dublinu *Veronika Guerin* Joela Schumachera, kde teroristické frakce mizí nahrazovány drogovými mafiemi a pašeráky zbraní. Ulice zase nejsou bezpečné, hemží se zfetovanými lidmi všech věkových kategorií, člověk buď skončí zastřelený nebo zničený sociálním systémem. Protože se Schumacher soustředí na výjimečnou historickou postavu, nikoli na „malého“ hrdinu každodennosti a vybírá si takovou událost, v níž násilí tvoří zásadní složku, stojí film na pomezí mezi stereotypními reprezentacemi a novou městskou tvářností.

Vedle vyjmenovaných kategorií vznikají i filmy, zajímající se o **každodenní prožitek** urbánní kultury bez přesahu k celospolečenské závažnosti, např. *Goldfish Memory* nebo *Borci*. První z jmenovaných se odehrává v Dublinu 90. let (vzhledem k datu produkce v současném Dublinu) a soustředí se na několik mladých lidí a jejich vzájemné eroticko-milostné vztahy. Jde o lehkonožnou romantickou komedii, zcela ignorující širší společenský kontext, Dublin prezentuje jako kosmopolitní metropoli, moderní, plnou shonu a mezinárodních komodit a kulturních komodit, jednoduše klidné a bezpečné místo pro malé problémy a starosti. Mizí ovšem i třídní rozdíly a národní distinkce, lumpenproletariát ve filmu nefiguruje, všechny postavy jsou zaměstnané a zajištěné, patří k horní společenské vrstvě, irskost postav nahrazuje internacionalizovaná identita, soustředěná do velmi malého intimního okruhu zájmů. *Goldfish Memory* lze přesadit do jakéhokoli jiného velkého města, aniž by na něm bylo potřeba cokoli měnit, kromě deskriptivních montáží ze záběrů dublinského shonu, interiérů luxusních restaurací a nákladně zařízených bytů. *Borci* se neodřezávají od specifičnosti prostředí tak důrazně, ve skulinách mezi osobními příběhy reflektují širší společenský kontext a díky tomu nevisí tak neurčitě v identifikačním vakuu jako *Goldfish Memory* (u kterého je zas třeba ocenit, že vrací irskosti právo na všední život a odbourává rurální mýtus o zastaveném čase). Ústřední téma *Borců* spočívá v konsolidaci nové mužnosti a nové mužské jednoty. Skupina rozličných mužských postav se schází na fotbalové tréninky, zpočátku je provází neúspěch a marnost,

ale nakonec ve společné hře naleznou sami sebe a skrze sportovní pravidla a vespolně strávený čas překonají existenční depresi a dojdou stability i ve svých soukromých, mimofotbalových životech. I tady se kamera ráda zastavuje na celkových záběrech krajiny, ve které objevuje novou krásu plynoucí ze symbiózy přírody a lidské kultury, tj. vedení elektrického proudu a silnice, přetínající zvlněnou zelenou krajinu s nedozírným horizontem jásavě modrého nebe nebo tovární komíny a střechy budov na pozadí večerních červánků. Krajina i lidé tu společně hledají a nacházejí novou identitu, harmonicky vyjednanou mezi minulostí a současností, a díky ní se pomáhá překonat a odstranit krize irské kulturní identity, rozmělněné mezi komodifikovaným rurálním mýtem, zakonzervovaným ekonomickými zájmy, a mezi internacionalizací, plynoucí z hledání evropské náležitosti.

b) lidé

Mnoho o filmových reprezentacích obyvatel Irska vypověděla už předchozí podkapitola, protože mentální charakter země se dovozuje od krajinného a není tudíž zkoumatelný odděleně. Byli pojmenovány typizované postavy, tj. například městský terorista a dělník, matka, venkovan ad. Tyto typy se staly součástí obecně kinematografického kódování a propojily se s žánrovými strukturami. Shrnuto, irští muži zastávají nejčastěji role ochránců pořádku a zároveň jeho narušitelů, záleží na vyprávěcí perspektivě, na mocenské preferenci, která obraz produkuje i historickém kontextu, ve kterém text vzniká. Do mírového procesu a útoku 11. září pracovala kinematografie se stereotypem irského teroristy jako depolitizovaným symbolem veřejného ohrožení sdílených hodnot západní kultury, po té se objevil irský ochránce zákona, nositel neporušené maskulinity a privilegované etnicity. Tyto varianty se vyskytují především v irsko-americkém kontextu. Typ irského venkovana má blízko k leprechaunovi, jeho rváčství je neškodně socializační součástí komunálních sebepotvrzovacích rituálů, souvisí s komickou nebo romantickou zápletkou. Odromantizovanou, zemitou podobu venkovana nabízí *Jak se Harry stal stromem* Gorana Paskaljeviče (How Harry Became a Tree; Francie/Irsko/VB/Itálie, 2001), zároveň

zachovává mýticko-kouzelný ráz lokality. Irské ženy nejčastěji bývají vzorovými matkami, oddanými rodině, zhusta týrány svým mužem, případně bigotní morálkou týrající svoje děti, např. despotická matka Maureen O'Hary v *Sám a sám* (Only the Lonely; Chris Columbus, USA, 1991) nebo ve verzi neromantizované hollywoodským studiovým systémem, *The Fifth Province* Franka Stapletona (Irsko/Německo/VB, 1997).

Společně s upevněním národní identity, na vnitřním okruhu díky kulturnímu revivalismu a na vnějším díky ustavení irskosti jako privilegované ideologické performance, se domohlo Irsko svých vlastních „jiných“, tj. skupin obyvatel vůči nimž se vymezuje z pozice silnějšího subjektu. Týká se to především **cizinců**, kteří se do Irska dostávají v důsledku otočení migračního toku a otevření irského pracovního trhu mezinárodnímu kontextu. Může a nemusí vypadat jako paradox, že irskému kulturnímu nacionalismu byl vlastní sklon ke xenofobii, nedůvěře vůči cizincům, souvisí totiž logicky s parochialismem a opatrnickým zájmem o výlučně vlastní zájmy. Na přelomu 20. a 21. století se irskost učí sžívat s ostatními národnostmi a etnicitami a musí se naučit i odbourat zažitě vzorce chování, které zná z pozice podhodnocovaného objektu imperialistické rétoriky. Problematiku střetu etnicit (kde se irskost rovná ostatním etnicitám, tj. americká multikulturalita) ukazují *Gangy New Yorku* nebo *Ukradené léto* (Stolen Summer; Pete Jones, USA, 2002), na setkání irského národního prostoru s cizí etnicitou (kde má irskost výsadu domácího) upozorňuje např. Damian O'Donnell ve filmu *Východ je východ* (East is East; VB, 1999) nebo *Yu Ming is Ainm Dom*.

Nově se do obrazu, pozvolna a hlavně ve formátu krátkometrážního filmu, dostávají i **homosexuálové**, kteří v konzervativně-katolickém Irsku až do 21. století oficiálně neexistovali a legislativně byli postaveni mimo zákon. Krátkometrážní film v dnešním domácím irském kinematografickém médiu znamená platformu pro pluralitní vize a boření

společenských tabu, objevování zapomenutých perspektiv.¹⁶⁰ Větší svobodu výpovědi zapřičiňuje to, že krátký snímek lze kompletně zafinancovat z podpůrných státních fondů a není potřeba se přizpůsobovat preferencím jiného investora, stát vytváří nejen produkční základnu, ale i specifický distribuční oběh, především v televizním vysílání RTÉ a na festivalech.¹⁶¹ Krátké filmy se vymykají ekonomickému tlaku a na malé ploše mohou koncentrovat implikace celospolečenského dosahu a svobodně rozrušovat dominantní socio-kulturní paradigma, jako třeba neznalost a dezinformovanost kolem homosexuality. Téma zachycuje Barry Dignam v *Dream Kitchen* (Irsko, 1999), drobném skeči o dvou alternativních reakcích rodičů na synovo přiznání homosexuality. V jeho snech má kuchyně zářivé, pastelové barvy, oknem dopadá třpytivé sluneční světlo, chápavé dialogy plné porozumění upomínají na shakespearovskou angličtinu; celková stylizace leží v excesu, hyperbole a parodické upomínky na mýdlovou operu; v kontrastu se odvíjí reálná reakce, v šedivé a pochmurné kuchyni, ostře naturalisticky odehraná i nasnímaná, v níž se rodiče od syna se znechucením a zlobou odvracejí. Na úrovni celovečerního filmu vyjednává právo na složitou osobní sexuální, politickou i národnostní identitu Neil Jordan ve *Hře na pláč* i v pozdější *Snídani na Plutu* (*Breakfast on Pluto*; Irsko/VB, 2005).

Rodina jako model společnosti

Zvláštní pozornost si zaslouhuje zobrazení **rodiny**, protože rodinu vyhláší i irská ústava (od roku 1937) jako stěžejní jednotku, o kterou musí být postaráno a jejíž fungování ošetřuje státní ideologie irského kulturního nacionalismu ve spojení s dogmaty katolické církve. Pro irský

¹⁶⁰ Využití krátkometrážního formátu pro přesvědčivější a osobitější filmové výpovědi má v Irsku tradici od přelomu 60. a 70. let, kdy se z kombinace vysokoškolské práce a krátkého filmu zrodila irská nová vlna. Tvůrci se přesunuli do vysokoškolských dílen po té, co vláda kvůli ekonomické krizi ukončila v roce 1987 činnost Irish Film Board (obnovena 1993). I přes nastalé krizové období a rezignaci vlády na podporu domácí kinematografie, se v Irsku udržela kontinuita právě díky krátkometráži.

¹⁶¹ IFI každý rok vyrábí reprezentativní DVD s úhrnem nejpovedenější a nejoceňovanější domácí krátkometrážní tvorby, hrané, dokumentární i animované, a tuto kompilaci nabízí do zahraničního oběhu kulturních obsahů, především specializovaným festivalům.

kulturní nacionalismus je totiž typické, že se jedná o rigidní patriarchální systém, vysoce saturovaný mateřskými metaforami – systém spravuje ženy tím, že systematicky vytváří jejich obraz, udržuje ho v oběhu a neopouští tak ženám možnost na sebeurčení, vlastní obrazivosti. V linii historické kontinuity přebírá rétorické zvyklosti a logiku od britského imperialismu, který stejný aparát obírání o sebedefinici aplikoval na Irsko jako národ. Irská ústava dodnes kóduje důležitost tradičního postavení ženy při výchově dětí a péči o domácnost, takto fungující rodinu nálepkuje jako funkční a zavazuje se, že ženám zajistí takové prostředí, kde se budou moci soustředit na rodinné funkce a nerozptylovat svoji energii, například v zaměstnání nebo jinou vazbou k veřejnému životu země. Toto zakonzervování ženské diskriminace provokuje v posledních dvou desetiletích neutuchající kritiku, vyvolává referenda a pomalu se rozvolňuje jeho závaznost – spolu s tím, jak ve zhruba stejném časovém horizontu klesá autorita katolické církve.

Model irské rodiny fungoval po většinu 20. století jako vzor ideální vztahové rovnováhy, vedoucí ke spokojenosti a stabilitě (na individuální úrovni i vzhledem k celostátnímu zřízení), zároveň měl od počátku i svoji výsměšnou, podvratnou variantu. V tradičním, romantizujícím pojetí rodinu tvoří pracovitý otec, přirozená autorita – není příliš schopen citového projevu nebo komunikace, ale rodinu zajistí a ochrání; rodičovské duo doplňuje poddajná a submisivní matka, přivázaná k domácnosti a nabízející porozumění a servis, každému, kdo do jejího domu přibude s dobrými úmysly. K rodině – v katolickém modelu obzvlášť – patří ještě děti, dcery, které jsou matkami v malém, sedí doma a čekají, až budou moci plakat za svými syny, a konečně stateční a uctiví synové, nevyzývající otcovskou autoritu a s hrdostí pokračující v otcovsko-synovské dědičné linii. Modelově tento rodinný vzorec zapracovává např. *Irish Destiny* George Dewhursta, v posunuté variantě *Michael Collins*, ve výsměšné úrovni rodinu prezentuje *Juno a páv* Alfreda Hitchcocka (otec je opilec, matka hašteřilka, dcera těhotná před svatbou a syn zabitý v nějaké zbytečné potyčce), v podobě přichýlené k realismu a podléhající revizi drtivá většina snímků kulturního revizionismu a revivalismu.

S dialogickou doslovností a banální příznačností zachází John Ford v *The Plough and the Stars*. Muž tu chce napomáhat vlasti v době, kdy ho potřebuje (Velikonoční povstání), manželka mu pálí povolávací dopisy od IRA,¹⁶² aby ochránila jeho život. Nakonec ale vedena příkladem manželky jiného revolucionáře nahlédne, že není možné držet muže od jeho přirozenosti a osudu. Pak společně naříkají a modlí se a svoje postavení shrnují slovy: „Ženina přirozenost je milovat, ale muž musí bojovat.“ Obdobně polopaticky černobílá je závěrečná manželská glosa potom, co Britové sejmou irskou trikolóru z budovy hlavní pošty (povstalecké centrum), on deklamuje, že to neznamena konec boje: „Muži budou bojovat, dokud Irsko nebude osvobozeno.“, na což mu polepšená žena odpoví: „A ženy pro ně stále budou naříkat.“

Irish Destiny je vůbec první filmovou fikcí, účtující s okolnostmi války za nezávislost. Irové doma i v emigraci film přijali dobře, přinášel dobově populární romantizovanou verzi celonárodní revolučního odporu, neirské zahraniční publikum snímek víceméně přehlédlo, především proto, že vznikl s mnohem menšími náklady než většina hollywoodské produkce. Britská cenzurní komise (British Board of Censors) si vymínila přestřihání a přejmenování filmu, aby ho pustila do svého distribučního oběhu. Scény s irskou trikolórou a proklamativně nacionalistickým charakterem musely být vypuštěny a film vstoupil do britské distribuce pod názvem *Irish Mother*, čímž se epicentrum zájmu stočilo na psychologické prokreslení matky během války. Když se irští synové dopouštějí neposlušnosti, týrají tím svoje maminky, které musejí plakat nad jejich rakvemi. Vina za válku se tak přesouvá na rebelující, britské represe vyhlízejí jako vynucená reakce a namísto nacionalismu film propaguje obecný pacifismus a vyzývá k pokojné pasivitě.

Příběh filmu se spouští v pokojné obci Clonmore, okolo zuří občanská válka, ale sem se dosud nedostala – odehrává se ve městě, na venkově panuje pořád klid. Přestože místní jsou předvedeni jako mírumilovní a

¹⁶² Jde o anachronismus. V roce 1916 IRA ještě neexistovala, organizátoři Velikonočního povstání příslušeli k Irskému republikánskému bratrstvu, z něhož IRA v roce 1919 vznikla.

spořádaní, i sem dorazí jednotky Black and Tans, zatýkají a zastrašují. To pohne Denise O'Haru, aby se připojil k lokální divizi IRA. Má doručit důležitou depeši na ústředí v Dublinu, kde je postřelen a doma pak pokládán za mrtvého. V reakci na to Denisova matka oslepne a vůčihledě chřadne. Právě matka si drží specifické místo ve struktuře vyprávění: události se k ní neustále stácejí, důsledky mají sklon nechat se vidět jejím prizmatem, navíc je v mezititulcích označována jako „Mother“, matka s velkým „M“, matka jako funkce a instituce: tyto indicie opravňují chápat matku O'Harovou jako personifikaci Irska. Denis doma zanechává i snoubenku Moiru, která prokáže nezlomnou cudnost a schopnost trpělivě na Denise vyčkat; oběma ženám pomáhá udržovat morálku místní faráři. V přímém odkazu ke kontextu filmový text dokumentuje zachycení ženy mezi autoritou církve a státní ideologií, její vypuzení do soukromé sféry a redukci jejích práv na právo čekat a naříkat, muž zatím buduje velké dějiny. Ozývá se tu i zatím nevyjádřená implikace mužova odloučení od soukromého sektoru a jeho následné neschopnosti najít si v něm své místo. Po návratu z participace na historických událostech do rodiny muži selhávají ve svých funkcích otců a manželů; jsou buď změkčilí (*Vzkříšení*), zcela nepřítomní (*The Boy from Mercury, This is My Father*), násilničtí opilci (*Guiltrip, Malý řezník*), zatvrzelí patriarchové neschopní empatie a citu (*Korea, 32A* /Marian Quinn, Irsko/Německo, 2007/) nebo jsou změkčilí a budou nepřítomní vzhledem k ještě nenarozenému dítěti, protože se odmítají ujmout zodpovědnosti za jeho život (*Hříšnice, Hush-A-Bye Baby, Nezvaný*). Martin McLoone dokládá, že v současném filmu (míněno od 90. let) chybí tak velké množství otcovských figur a vyskytuje se tolik zcela disfunkčních, že jde nepochybně o indikátor celospolečenské krize patriarchátu, především na úrovni restrukturalizace tradičního konzervativního propojení mezi nacionalistickou vládou a církví.¹⁶³ Filmová figura disfunkční rodiny a neefektivních otců zastupuje krizi tradičních autorit v celonárodním měřítku.

¹⁶³ M.McLoone, c.d. (pozn.69), s. 131-162, 174-183, 211-223.

Společně s proměnou tradiční **maskulinity** z neproblematizované a neomylné autority se redefinuje i **femininita**. Čím neschopnější a nepřítomnější je muž, tím silnější musí být žena. Postupně se vymaňuje ze soukromého vězení a vstupuje do veřejného sektoru, z něhož byla vypuzována. Tato emancipace se může odehrávat na úrovni osobní vzpoury konvencím, které se dopustí Sharon v *Nezvaném*, když odmítne zveřejnit jméno otce svého dítěte a hodlá se o potomka starat sama, neprovdaná a bez pocitu hanby. Otěhotněla, když ji na parkovišti před hospodou znásilnil otec její kamarádky, který využil toho, že Sharon je opilá. Sharon nejdřív zapírá, kdo je otec, a vymýšlí si sličného španělského námořníka, protože se stydí, že ji oplodnil plešatějící a břichatý pán v letech. Pravý stav věcí vyjde najevo; nikdo v komunitě neodsoudí násilníka, všichni titulují znásilněnou jako děvku, všichni kromě její nejbližší rodiny, která ji přijme. To představuje nejzásadnější zlom oproti tradiční irskosti a bigotnosti komunit, jak ukazují *Hříšnice* nebo *Padlé ženy*. Ve jmenovaných filmech, oba spadají datací příběhu do 50. let, se rodina znásilněných nebo svedených dcer zříká a zavrhuje je, vydává dcery veřejnému ponížení a odevzdává je institucionálnímu týrání.

Nezvaný vzniknul jako prostřední díl doylovské trilogie o severní části Dublinu a jeho dělnickém obyvatelstvu a stejně jak předešlí *Commitments* napomáhá při novém pozitivním a přitom nezjednodušeném nalezení aktuální a autentické sebeidentifikace. Spolu s Sharon totiž podstupuje změnu stanovisek a přerod osobnosti i její otec Dessie. Bez toho, aniž by se jeho autorita za Sharon postavila, by ostatně její revolta neměla šanci nevyústit v tragédii. Postava otce má pro **Barrytown Trilogy** zvláštní význam, jediná prochází všemi díly a, ačkoli ji filmaři v každém díle pojmenovali jinak, jedná se o stále téhož jedinice (literární předloha pracuje s jednou postavou s jedním jménem, filmovou kontinuitu udržuje stabilní obsazení role Colmem Meaneyem). Prochází situacemi, které ho staví do konfrontace s dosud nezažitými podněty, v reakci na ně se musí proměňovat a revidovat svá dosavadní stanoviska – v *Commitments* se střetne s cizí kulturou, kterou se naučí oceňovat, v *Nezvaném* musí přehodnotit tradiční opresivní mechanismy,

kterým je vystavena svobodná matka a odmítnout tradiční maskulinitu jako dále neúnosnou, v *Maringotce* se stává hlavní postavou a jako nezaměstnaný zkouší soukromé podnikání, hledá svoji roli pro rodinu a svůj význam v nových společenských strukturách. Meaneyho otcové nejsou idealizované hlavy rodiny, známé z amerických rodinných filmů, ani brutální opilci, ani hrdinní revolucionáři – zastupují naopak doposud opomíjeného muže, situovaného v rodinném prostředí a nuceného naleznout se v redefinovaných genderových, historických i ekonomických podmínkách. Redefinice otcovství a vstup nové verze irskosti, který se od ní odvozuje, způsobuje, že irskost koluje v oběhu současně jako kulturní zkratka pro tradiční rodinu i pro násilí a bolest z opresivních mechanismů, které se v ní mohou realizovat.

Vyvrcholení emancipace představuje Veronika Guerin ve stejnojmenném filmu, nebojácná novinářka, obětující osobní pohodlí a bezpečnost ve prospěch veřejných zájmů. Veronika zaplní tradičně mužskou funkci; doma hraje s dětmi fotbal, zatímco manžel vaří, je veřejně známá a musí se potýkat s bezcitnými mužským nepřáteli, kteří nadále mentalitou i metodami zůstávají ve zpátečnických strukturách šovinistického patriarchátu. *Veronika Guerin* tak není jen biografický film o společenském přerodu a významné osobnosti investigativní žurnalistiky, ale kronikou bolestné redefinice společenských rolí obou pohlaví v kontextu nově vyjednávané irskosti.

Pionýrskou práci na detabuizaci nefunkčnosti tradiční rodiny a domácího i státního patriarchátu odvedly ženy-filmařky, jejichž vystoupení se časově shoduje s existencí irské nové vlny, Margo Harkin a Pat Murphy, z mladší generace pak Aisling Walsh, které svojí tvorbou systematicky ozvučují umlčované a marginalizované společenské skupiny a netabuizují komponenty tradiční historie díky těmto nově objeveným prizmatům. Zvláště dílo Pat Murphy ohledává nejširší záběr problematiky; v *Maeve* odmítá mužskou nadřazenost, hrdinka se zříká poslušnosti vůči otci a nabývá hodnoty suverénního subjektu i na úrovni kamerového snímání¹⁶⁴, v *Anne Devlin* (Irsko, 1984) nachází historický

¹⁶⁴ Nejhojněji recenzenti a badatelé uvádějí příklad scény, kde si Maeve povídá po koupeli se svojí sestrou. Kamera stojí celou dobu bez pohybu za postelí, odkud má

význam ženy a její legitimní místo v konstrukci irského nacionalismu, v nejnovější *Noře*, biografickém snímku o ženě Jamese Joyce, pracuje s konceptem vybojované rovnosti a rovnoprávnosti, která není jen věcí zákona, ale i stavem duševního rozpoložení, a přiznává ženě přirozené právo rozhodovat v úplnosti o svém těle i životě.

Dítě, třetí činitel v systému rodiny, zastává v revizi důležitou roli, protože značí bod, ze kterého je revizionistické pátrání řízeno. Představuje se svojí umlčenou a přehlíženou identitou umlčované Irsko, jehož hlas byl dlouhodobě přehlušován ideologiemi, které mu identitu diktovaly (včetně diktátu domácího irského nacionalismu). Přitom fokalizace vyprávění do subjektu dítěte přináší i naději a optimismus vzhledem k budoucnosti, protože ti, kdo další vývoj a podobu země určují, jsou už poučení a ozvučení. *Knoflíková válka* Johna Robertse používá revizní vyprávění skrze dětské hledisko a zároveň pod svoje specifické a lokální kontextuální významy zabudovává všeobecně známou francouzskou předlohu. Film ojediněle a zajímavě obrací vazbu mezi kinematografickou konvencí a národnostní reprezentací, protože v tomto případě se lokální chápe globálního, aby skrze obecně sdílené vyniklo specificky jedinečné. Půdorys příběhu o dvou rozhádaných chlapeckých grupách z horního a dolního konce obce přesazený do Irska 50. let těžkne kontextuálními přídávky, v němž dětské pŕtky analogicky odkazují k občanské válce, vysoce traumatické vzpomínce kolektivní paměti, a potažmo i sektářské nenávisti mezi katolíky a protestanty v Severním Irsku. Na modelu generačního střetu, v němž dětští hrdinové přebírají mentální chyby a negativní vzorce chování od rodičů, vysvítá podstata společenské nenávisti jako koloběh neproblematické hlouposti a osobnostní malosti. Otcové ještě nedokázali překonat

výhled na pokoj i otevřenou koupelnu v pozadí. Obě dívky jsou nahé, protože se zrovna okoupaní a nemají potřebu se před sebou stydět. Chovají se nenuceně a přirozeně, vykonávají spoustu drobných neestetických úkonů, např. stříhání nehtů na noze, dívky si lehají až těsně ke kameře, zauímají pohodlné, rozuměj neerotické pozice, vycházejí mimo rám kamery a celá scéna trvá velice dlouho. Díky kombinaci všech zmíněných prvků přestává nahota působit jakkoli eroticky, ztrácí hodnotu příslibu sexuálního vzrušení a stává se tím, čím je, absencí oblečení. Tím Murphy zbavuje ženu role erotického objektu a vybojovává jí vlastní snímací taktiku. Více viz. M. McLoone, c.d. (pozn. 69), s. 142-147 nebo Claire Johnston, Maeve. *Screen* 22, r. 4, 1981, s. 54-71.

omezenost, která je odsuzovala k životu v nepokoji, ale synové už naleznou sílu nahradit nemotivovanou zášť spoluprací, kolegií a nakonec i přátelstvím. Film rámuje hlas extradiegetické vypravěčky, dospělé dívky Marie. Marie funguje v chlapecké partě jako morální svodka, skrze ni jsou schopni nahlédnout pochybenost a neurvalost toho, co udělají. Marie z budoucnosti, z klidné a optimistické perspektivy 90. let, si vzala jednoho vůdce bandy za manžela, druhý je blízký rodinný přítel. Harmonizování vztahů znamená, že už v 50. letech, kdy započala transformace irské společnosti k její dnešní modernizované a liberálnější podobě, byly položeny pevné základy pro stávající stabilitu, respektive se o tom revivalismus 90. let skrze umístování příběhů do 50. let ujišťuje. Se stejným schématem, tj. kombinací perspektivy 90. let, komentující sebou 50. léta, a generačního konfliktu na privátní úrovni, jímž se vyjadřuje rozštěpení mezi devaleránským a moderním Irskem, nakládá i *Poslední z velkých králů*, *Malý řezník*, *Maeve* nebo *Mickybo a já* (Mickybo & Me; Terry Loane, VB, 2004).



Obrázek 6 Celospolečenská krize patriarchálních autorit v *Malém řezníkovi*. Otec již nepředstavuje instituci ochrany, ale zdroj bezprostředního ohrožení.

Odromantizování tradiční rodiny a její vazby na reprezentaci irskosti v ideálním případě propojuje i s inovativními formálními postupy, protože pak se původní domácí kinematografický ráz projevuje napříč celým výsledným textem a nabízí zcela suverénní alternativu ke globální, stereotypní reprezentaci. *All Souls' Day* Alana Gilsona (Irsko, 1997) zabudovává eliptický a zmatečný syžet na vyprávění příběhu o matce pátrající, proč zdánlivě vyrovnaný a citlivý přítel zavraždil její dceru. Střídají se tříštění výjevy náležící různým perspektivám, střídají se i použité technologie záznamu, např. 8 mm kamera, videokamera, auditivní záznamy bez obrazové stopy, záznamy z průmyslové kamery, klasická filmová surovina. Nelze jednoznačně určit, který z účastníků se diskurzů je pravdivý, který objektivní – odhalí se, že rodinné štěstí a harmonie existovalo jen navenek, zatímco dceru její otec od malička znásilňoval. Přítel dívku zavraždil v neadekvátně pojaté snaze zbavit ji trápení.

c) duchovní instituce

Duchovní i světské instituce se projevují v úzké provázanosti s mytologématy reprezentace obyvatel Irska, protože jsou zakládány, řízeny nebo spravovány lidmi. Přesto existují právě proto, aby člověka věčně i symbolicky přesahovaly a určovaly rámec pro jeho individuální i kolektivní sebeidentifikaci. Povaha těchto institucí se odvíjí od naturelu dané lokality nebo je od něj naopak odvozována, záleží na stanovisku toho, kdo je pojmenovává, jaký směr vzájemnosti zvolí. Predikát, že instituce vzcházejí z národních potřeb a specifik, klíčí při základech moderní irské národnosti, jak ji shrnul Michael Collins v již citovaných politických esejích z roku 1922.¹⁶⁵ Duchovními institucemi nemíním pouze církevní, ačkoli ty ze zřejmých příčin v irském kontextu převládají (katolická církev dlouhodobě diktovala mantinely duchovního života národa, bez přerušení od 5. století a christianizace ostrova sv. Patrikem¹⁶⁶), počítám sem i sebezpotvrzující **komunální rituály**, např.

¹⁶⁵ M. Collins, c.d. (pozn. 70).

¹⁶⁶ Více k tématu viz. Marcus Tanner, *Ireland's Holy Wars. The Struggle for a Nation's Soul 1500-2000*. New Haven: Yale University Press 2001.

společný tanec, zpěv a konzumaci, i sdílení symbolů jako jsou křesťanský kříž, kříž svatého Patrika, ale i typický krajinný ráz, synekdochicky odkazující k povaze celého národa. Světské instituce se váží na duchovní se stejnou intenzitou, s jakou se katolická religiozita pojí k irské národní kultuře, tj. jde o takřka synonymické označení. Proto také přicházejí oba typy institucí současně do krize a pod revizní přezkoumání společensko debatou, skrze společnému lpění na dogmaticky přísném patriarchálním zřízení.

Církev

Kvůli napojení katolických mocenských struktur na vládní okupuje v tradiční irskosti, tj. v paradigmatu irského kulturního nacionalismu, vrchol žebříčku duchovních autorit katolická **církev** a její pozemští představitelé. Katolická věrouka pak diktuje parametry veřejného života, včetně jeho ošetření legislativními prostředky, a je výsadním vlastníkem práva na rozhodování o především ženském těle a sexualitě. Pozitivní zkreslení obrazu katolického diktátu nad veřejným životem začleňuje převážně americká obrazivost, kladoucí po 2. sv.válce a útoku z 11. září důraz na revitalizaci tradiční maskulinity a konzervativně-pravicových společenských hodnot. Příмым nositelem je postava duchovního, v prodloužené interpretaci je zastupuje i obraz tradiční rodiny. Duchovní, jako inhibitor morální a charakterové zkaženosti, jako tlumič vášnivosti a hrubosti irské povahy, vystupuje v *Kouzelné zemi skřítků*, *Tichém muži*, *Irish Destiny*, *The Irish in Me* nebo v seriálu *M*A*S*H* (USA, 1972-1983). V období devalvace, kdy bylo postavení církve nejsilnější, nevznikaly žádné původní domácí filmové reprezentace, protože vliv církve se projevil už na samém začátku kinematografické praxe, a sice odsouzením média jako amorálního a frivolního, tedy nehodného pro kulturní rozvoj národa. Silné postavení prokázala církev i v množství cenzurních zákazů, kterými třídila filmové texty vhodné pro irskou obrazivost.

V devadesátých letech přinesla společenská debata odhalení **církevních skandálů**, které byly spojené s brutálním zacházením se

svobodnými matkami a se žáky v církevních školách, s fyzickým i psychickým mučením, a se sexuálním zneužíváním dětí faráři. Už v roce 1981 dotočil Cathal Black vizionářský semi-dokument *Our Boys*, kterým předběhl dobu, a nenašel žádný distribuční subjekt, ochotný ujmout se filmu pro domácí distribuci,¹⁶⁷ na zahraničních festivalech ale získával ocenění. Black vychází z vlastní vzpomínky na církevní výchovu v koleji Katolických bratří, která byla s ohledem na změnu vzdělávacího systému ke konci 70. let zavřena.¹⁶⁸ Propojuje hraný, fiktivní příběh o psychicky týraném chlapci s autentickými záznamy rozhovorů s bývalými žáky a bratry z koleje, krom toho přidává archívni záběry Eucharistické konference a veřejné mše papežského nuncia z dublinského Phoenix Parku v roce 1932 a průvodu na den sv. Patrika z raných 60. let. Starší záznam dokládá až fanouškovskou hysterii a oddanost irských katolíků vůči církevní autoritě, veřejné mše se tehdy zúčastnilo kolem dvou miliónů věřících. Představitelé tehdejší nacionalistické vlády líbají papežský prsten, sklánějí se před církevním hodnostářem a nechťic tak vyjadřují způsob, jakým byla formována legislativa a směřování nového státu. Mladší odráží ducha rodící se liberalizace společnosti, nástup veřejnoprávní televize, zrod kulturní debaty mezi intelektuály atp. Hořký kontrast dotváří naturalisticky podané drama ubíjené osobnosti dospívajícího chlapce i s odstupem hodnocené vzpomínky skutečných žáků a promluvy mnichů, kteří se doznávají ke krutému chování, ale zřejmě hluboce věří, že používanými metodami tříbí dětský charakter a morální kodex. Black se domníval – to dosvědčují záběry průvodu na den sv. Patrika a jejich obrodně-společenský duch, že slouží rekviem za překonané pořádky, ale odmítnutí distribučním oběhem a ostrý odsudek ze strany zodpovědných autorit, tj. především cenzurního úřadu, mu

¹⁶⁷ Práva se vzdala i RTÉ, která přispěla na výrobu, Black jinak financoval tříleté natáčení z vlastních zdrojů a za využití dobrovolnické práce svých přátel.

¹⁶⁸ Vláda zrušila monopol katolické církve na poskytování vzdělávání a otevřela i státní školy bez církevní správy. V novelizaci z roku 1984 má stát zajišťovat vzdělání a církev výchovu. I nadále většina Irů absolvuje církevní školu, byť toto procento rok od roku klesá. Více viz. Niamh Hardiman – Christopher Whelan, *Changing Values*. In: William Crotty – David Schmitt (eds.), *Ireland and the Politics of Change*. Londýn: Longman 1998; Gerald Whyte, *Some Reflections on the Role of Religion in the Constitutional Order*. In: Tim Murphy – Patrick Twomey (eds.), *Ireland's Evolving Constitution, 1937-97, Collected Essays*. Oxford: Hart Publishing 1998.

dokázal, že předstihnul většinovou dobovou mentalitu. S mimovolní jasnozřivostí se Black svým filmem trefil do chvíle, kdy Irsko navštívil papež Jan Pavel II. a roznítil novou vlnu katolické devótnosti, čímž načas ubrzdil liberalizační přeměnu společnosti. Black tuto vazebnost a poddajnost přesně vystihnul, čímž zároveň dosáhl bodu kontroverze, za kterou nebyl ochotný jít žádný irský distributor. Filmový text a jeho setkání s kontextem dokládají, jak pevně je katolictví zakotveno ve struktuře irskosti a její národnostní sebeidentifikace, potažmo mezinárodní identifikace.

Nezastavitelná vlna liberalizace, na které nese nesporný podíl obklopení zahraniční kulturou, stále snazší přístup k informacím a navázání Irska na evropská politicko-ekonomická uskupení, dospěla v polovině 90. let k důrazné revizi církevních autorit, jejich nevratnému zpochybnění a potřebě nalézt nové zdroje religiozity, kterou představuje již jmenované nalezení revivalistického zbožštění země a obcházení církevního zprostředkování v komunikaci s duchovními principy. Black vyjmenoval opozitní principy, mezi nimiž se začala nová, post-revizionistická irskost vyjednávat: liberalizace x konzervativismus, sekularizace x katolictví, tradice x modernita, parochialismus x multikulturalita. Vyhýbá se jednoduchému odsudku, ukazuje církevní bratry s pochopením, že i oni jsou oběťmi systému a její ideologie, věřili, že konají správně, jsou hluboce, chorobně věřící (zmenšuje se jejich schopnost samostatného úsudku a nepaušalizovaného reagování na situace) a zároveň nesmírně vyděšení z obvinění, jejichž původu nerozumí.

Katolický výchovně-vzdělávací model spočíval v kombinaci zjednodušené historie, tj. důrazu na vybrané vhodné kapitoly, komplexní teologie, náboženských nápěvů, irštiny a rituálního ponižování, odbourávání „pýchy“, tj. osobní důstojnosti. Z vypočtených položek lze snadno najít spojnicí ke stěžejním atributům tradiční irskosti, tj. skromnost, asketismus, pocit viny za vzletná tělesnost a parochialistické upnutí se k zájmům komunity a dovodit si obrovskou míru vlivu církevní regulace na stereotypní irskost. Katolické symboly koření tak hluboko v irské mentalitě, že ani Bob Quinn ve svém obrazoboreckém *Poitínu* si

neodpustil vážně míněný vizuální symbol předzvěsti závěrečné katastrofy rozbitím mariánské podobizny.

Revize duchovní autority

Zásadní revizi tradičních duchovních institucí provedla trojice filmů z let 2002/2003 *Hříšnice* a *Píseň za chudého chlapce* Aisling Walsh a *Padlé ženy* Petera Mullana.¹⁶⁹ *Padlé ženy* a *Hříšnice* vznikaly souběžně, souběžně vstoupily i do distribuce. Oba sledují osudy několika hrdinek, žen otěhotněných za svobodna, včetně znásilněných, nebo jinak provinivších se katolickému morálnímu krédu, které jejich rodiny odložily do tzv. Magdalene Laundries. Jednalo se o církevně spravovaný útulek pro morálně nevyhovující ženy, případně ženské sirotky, které neměly žádného mužského příbuzného. Pokud mužský rodinný příslušník nepodepsal revers, neexistovala pro odloženou ženu možnost odsud odejít. Ženy zde praly prádlo pro okolní rodiny a usedlosti a podstupovaly sérii ritualizovaných každodenních úkonů; měly tak smýt svoje viny a připravit se na posmrtný život. Ústřední hrdinku, kumulující naději na změnu poměrů a perspektivu odbojné emancipace 21. století, hraje v obou případech Anne-Marie Duff, v *Hříšnicích* dokonce sdílí s postavou křestní jméno. Vytváří se tím subtilní spojnice mezi fiktivními a reálnými ženami, snímek se tak upíná na historickou realitu a dotvrzuje změny mentálních a společenských struktur, představitelka role se částečně ztotožňuje s rolí a vytváří objektivní korelát ke konsensuální realitě. Obě hrdinky ztělesňují nový typ femininity, nezlomené a nerozmělněné ritualizovaným ponižováním z rukou duchovní instituce, naopak síla jejich osobnosti se rodí z konfrontace a vymezení se vůči zažívanému bezpráví. Obě v závěru filmu vysvobozuje mužský nositel redefinované maskulinity a společným vykročením do svobodného prostoru vyjadřují radikální proměnu společnosti od překonaného bigotního tradicionalismu k rovnostářské liberálnosti.¹⁷⁰ V obou

¹⁶⁹ Nejde o úmyslně nebo proklamativně spojenou trilogii, filmy k sobě váže téma a způsob jeho zpracování, formálně, vizuálně i argumentačně se vzájemně zřetelně podobají.

¹⁷⁰ V *Padlých ženách* si pro hrdinku přijde bratr, který dosáhl plnoletosti a má právo za sestru rozhodovat namísto otce. V *Hříšnicích* se Anne-Marie snaží utéci z prádelny i se

případech ženská postava dosáhla vrcholného stupně duchovního posílení, demaskulinizované prostředí církevní prádelny ji dovede k pochopení vlastní hodnoty a toto uvědomění si podrží i mimo zdi instituce.

Nejzásadnější rozdíl mezi filmy spočívá ve vykreslení duchovní instituce. Walsh se snaží pochopit i stanovisko řádových sester a ukazuje je coby stejné oběti patriarchálního systému, jako jsou odložené dívky. Jeptišky jsou sice privilegované ženy uvnitř a z hlediska instituce, kterou představují, ale zároveň podléhají a musí se podřizovat stejným opresivním a restriktivním nařízením jako padlé ženy, pouze s tím rozdílem, že jeptišky přijaly katolický diktát bezvýhradně a sugesci viny za tělesnost pojaly absolutně. Jeptišky i chovanky obývají uzavřený mikrosvět, který neopouštějí, a všechny, každá po svém, trpí tím, že nikdy nebudou matkami. Sestry zacházejí s chovankami přísně, ale neuchylují se ke krutosti a sadismu pro vlastní potěšení, zřejmě jednají v souladu se svým svědomím. *Hříšnice* vystihují zmatený rozklad irské společnosti v 60. letech sofistikovaněji a méně dramaticky než *Padlé ženy* – neustálou konfrontací ženských postav s jejich v podstatě rovnocenným postavením coby vězňů mužské pořádkové logiky. Přestože v symbolickém systému neexistuje nic svatějšího a váženějšího než matka, sociální systém ženám všemožně zabraňoval, aby se matkami staly. *Padlé ženy* se soustřeďují na bestialitu řádových sester, které si otevřeně a pro vlastní patologické potěšení vychutnávají trýznění chovaneček, nemotivuje je upřímně míněná, byť principiálně pochybená,

svým novorozeným synem, aby zabránila jeho adopci. Na útěku se schová v domě ovdovělého Franka, který ji v prvotním popudu vydá zpátky institucionálnímu pořádku, kde sestry Anne-Marii odeberou dítě a trestají ji za provinění fyzickým mučením i symbolickým ponižením (ostříháním vlasů). Ve Frankovi se pohne svědomím a přijde se na dívku podívat. Postupně se zaplétá do jejího životního příběhu a vidí, čeho se na ní komunita dopustila. Zvláštní význam má scéna, kde se Frank u sebe doma rozhoduje k definitivnímu řešení situace. Sedí v obýváku, kolem něj visí fotografie odhalující, že už je mnohonásobným otcem, že se osvědčil v tradičních společenských strukturách a funkcích. Za ním běží televize a v ní zprávy o americkém prezidentovi Johnu Kennedym, jeho návštěvě Dublinu a další zprávy ze světa. Skrze ně k Frankovi promlouvá postupující modernita a na bigotní venkov se prolomuje okolní kultura. Frank si vezme Anne-Marii za manželku (jinak by ji nesměl od řádových sester odvést), přestože ona dopředu odmítne sexuální styk, přestože na jeho krok komunita nebude nahlížet se sympatií. On a Anne-Marie mají odvalu nehledět na komunitní imperativy a vyjadřují takovou míru mentální odlišnosti, které zřetelně odkazují k paradigmatu dosažené a usazené modernity 20. století, vyprávěcí perspektivy.

touha utužení dívčích charakterů. Zvláště sugestivní a průkazná je v tomto směru scéna ze společných sprch, kde sestry dívky ponižují před celým kolektivem tak, že zdůrazňují jejich nahotu, tělesnost a sexualitu, aby je za to vzápětí ostouzely a trestaly. Tento postup, kterým chtěl Mullan odhalit praktiky církevních zařízení a sociálního bezpráví, poskytuje v celkovém vyznění filmu medvědí službu, protože konflikt se stahuje mezi jedince, mezi zvrhlé sestry a mučené dívky, marginalizuje se podíl zavinění, který na situaci neslo státní ideologie a komunitní mentalita. Byť Mullanova verze obsahuje dramaticky působivější výjevy a provokuje silnější divácký odsudek chování sester, zároveň ale také povrchnější, a postavení filmu vůči tradiční historické pravdě je víceméně konvenční. Duchovní instituce se v něm mohou zbavit viny odstraněním několika jedinců, nikoli zásadní a hlubinnou restrukturalizací.



Obrázek 7 Ponižování skrze vinu za tělesnost v *Padlých ženách*.

V podobném duchu funguje i *Píseň za chudého chlapce*, zaměřená na církevní školství, Walsh zde zapojuje postavu pokrokového a empatického učitele, aby zdůraznila chybu systému, aniž by byla redukovatelná na individuální pomýlenost. Ve všech jmenovaných případech si téma filmů a jeho souvislost s kolektivní traumatickou pamětí vyměňuje realizaci ve formátu melodramatu.

d) světské instituce

Světské instituce zahrnují zřízení, která spravují chod země a určují její tvářnost (včetně napojení na duchovní instituce), tj. legislativní, exekutivní a soudní orgány. Zároveň reprezentují výkladový model **národní historie** (které události zvýrazňuje, které zamlžuje) a **významné osobnosti**, pomocí jejichž biografii potvrzuje vládnoucí ideologie svá stanoviska. Krom toho se počítám i státní symboly, jak je definuje irská ústava, postuláty irského kulturního nacionalismu, případně symboly obecně srozumitelné jako příznak irskosti.¹⁷¹ První kategorii zastupuje irská trikolóra¹⁷² a irština¹⁷³, průnik první a druhé irská hymna **Amhrán na bhFiann**, tj. “The Soldier’s Song”, která používá slova lidové rebelantské písně, vyzývající ke společnému boji proti těm, kdo by chtěli Irsko uzurpovat, třetí pak exploatace čtyřlístku a malůvek leprechaunů marketingovými strategiemi. Ústavou dané symboly a ikonografie irského kulturního nacionalismu se do značné míry překrývají, protože stávající ústava vznikla v roce 1937 pod ideovým dohledem Eamona de Valéry a do dnešního dne byla pozměněna pouze v dílčích bodech na základě rozhodnutí referenda.¹⁷⁴ Mezi nejzásadnější obraty patří vypuštění zmínky o speciálním postavení katolické církve (1972) a pozměnění znění zákona o právu na život, kde série úprav mezi 80. léty a současností, uznala v omezené míře vedle práva na život nenarozeného dítěte i právo na život matky.¹⁷⁵ Postavení a význam duchovních a

¹⁷¹ Státní symboly nejsou samy o sobě institucí, ale jsou bezprostředními příznaky instituce státu. Nemohou být opominuty, protože se jimi stát a státnost projevují.

¹⁷² Trikolóra se poprvé objevila v polovině 19. století v souvislosti s obrozeneckými snahami irských kulturních a sportovních spolků. Obsahuje tři svislé barevné pruhy, zelený znázorňující katolíky /zelená je tradiční barva pláště sv. Patrika, irského věrozvěsta/, oranžová /podle oranžského rodu/ pro protestanty a mezi nimi bílá jako symbol míru mezi oběma skupinami. Od Velikonočního povstání se začala oficiálně používat jako státní symbol, který potvrdila ústava z roku 1922, 1937 a platí beze změn dodnes.

¹⁷³ **Irština** představuje důležitý prvek národního sebeurčení, v ústavě stojí jako první oficiální jazyk, je vyučovacím jazykem, s nástupem nové vlny tvoří nejvýraznější rys odklonu od formátů globálního filmu a zaměření se na původní domácí tvorbu, má až manifestativní charakter. Její význam, postavení a příklady jejího použití už zmiňovaly předchozí kapitoly.

¹⁷⁴ Irský ústavní řád nepovoluje změnu ústavního zákona jinak, než schválením ve všelidovém hlasování. O otázce sjednocení ostrova pak musí rozhodnout výsledek referenda, vyhlášeného v Irsku a Severním Irsku, tuto klauzuli obsahuje irský ústavní řád i britský.

¹⁷⁵ Od roku 1980 povoleno užívání antikoncepce mezi manžely, od roku 1985 umožněn nákup osobám starším osmnácti let, 1995 zaručeno právo na šíření a přístup

světských institucí se v Irsku vyjednávají v těsné provázanosti, protože světská institucionalita v sobě kóduje mnoho z duchovních imperativů. Ve filmových reprezentacích bývají buď zobrazovány odděleně, především v britské reprezentační tradici, která světské instituce rodící se irské státnosti depolitizuje a kriminalizuje – pročež jim neponechává ani duchovní pohnutky a souvislosti¹⁷⁶, nebo v intenci irského kulturního nacionalismu není důvod mezi nimi rozlišovat, církve tvoří součást státního zřízení.

Katolická církev v průběhu irských osvobozeneckých snah povstalice nepodporovala, protože nechtěla v místních probouzet odpor k autoritám, navíc na začátku 20. století uzavřela britská vláda s Vatikánem dohodu, že ponechá irské dominium pod katolickou správou výměnou za podporu v udržování pokojné irské pasivity.¹⁷⁷ Situaci katolického vlivu na sekulární oblast odráží význam postavy kněze v *Irish Destiny*. Duchovní je ve snímku prezentován přimknut k matce hlavního hrdiny, utěšuje ji v bolesti nad domnělou ztrátou syna. Společně s ní formuluje obecně pacifistické stanovisko, odsuzující vzpírání se autoritám jako zdroj zbytečné bolesti a ztrát. V původní verzi, tj. verzi neupravené britským cenzorem, tíhne toto vykreslení až k poloze kritiky církevní instituce jako nebezpečné, protože utlumující revolučního ducha, ve verzi britské naopak podporuje tradiční imperialistické pořádky.¹⁷⁸

Terorismus x státnost

V pro-britském diskurzu připomínky duchovnosti irskosti častěji absentují a světské instituce se redukuje na anarchistické, protistátní organizace, souhrnně zjednodušené do amorfnní množiny IRA, př. v mírové trilogii Sheridana a George nebo ve *Štvanci*. Celé období od r. 1972, kdy britská vláda zrušila severoirskou samosprávu a začala region

k informacím o antikoncepčních a interrupčních metodách v zahraničí a právo vycestovat. Více viz. I.Šlosarčík, c.d. (pozn. 76), s. 47-54; pro podrobnější přehled Chrystel Hug, *The Politics of Sexual Morality in Ireland*. Londýn: Macmillan 1999; Cornelius O'Leary – Tom Hesketh, *The Irish Abortion and Divorce Referendum Campaigns*. *Irish Political Studies* 13, r. 1, 1998.

¹⁷⁶ Výjimkou jsou patologičtí kazatelé, fanatické figury, př. ve *Vzkříšení*.

¹⁷⁷ Více viz. T. Moody, c.d. (pozn. 25), s. 226-240.

¹⁷⁸ S ironickým propojením nacionalistického odboje a církevních struktur pracuje „mírová“ černá komedie *Puckoon*; místní kněz je zároveň hlavou odboje.

spravovat sama přímo, do poloviny 90. let a mírového procesu, lze charakterizovat jako období boje o reprezentaci. Šlo o to, jaká definice situace převládne ve veřejném mínění a získá konsensuální posvěcení, zda se bude hovořit o instituci terorismu, nebo občanské války a osvobozeneckého boje, nebo jestli budou „Troubles“ pokračováním stereotypní irskosti mýtu atavismu, nebo britská vláda přizná pochybení a vstoupí v dialog.¹⁷⁹ Až do poloviny 90. let existoval ve veřejném oběhu pouze britský výkladový model událostí, veřejnoprávní média selhala ve svém závazku poskytovat objektivní informace, některé informace byli vládně cenzurovány, jiné rovnou zakazovány, především politické požadavky a sebecharakterizace příslušníků paravojenského odboje.¹⁸⁰ K nejradikálnější filmovým rozrušováním instituce oficiální historické pravdy pak patří *Krvavá neděle* Paula Greengrassa (rozbor použitých postupů se objevil už v druhé kapitole) a *Ve jménu IRA* Terryho George. Oba filmy se ve svých intratextových strukturách zabývají mechanismem vytváření reality skrze média, nahrazováním přímé zkušenosti medializovanou a dosahováním konsensuální legitimizace za pomoci nasycení mediálních obsahů vlastními preferovanými významy.¹⁸¹ V *Krvavé neděli* jsou například očití svědkové, zúčastnění příslušníci

¹⁷⁹ Oficiálně britská vláda nikdy lítost nebo omluvu za severoirské události nevyjádřila, protože v britském ústavním řádu jsou panovník a vláda neomylní a žádní jejich rozhodnutí nemůže být klasifikováno jako chybné. Přesto došlo k řešení situace a množství smírných kroků ze strany britské i irské vlády. Například kauza projednávaná před Evropským soudem pro lidská práva, zabývající se nelidským zacházením britských úřadů s osobami podezřelými z terorismu v 70. letech, přinesla soudní zákaz konkrétně jmenovaných praktik při výslechu (spánková deprivace, vystavování intenzivnímu hluku a světlu, dlouhodobé stání v nepohodlných pozicích, dlouhodobé zahalování hlav kápěmi). Britové se zavázali techniky nadále nepoužívat, čímž via negativa doznali jejich užívání. Nejvýznamnější důkaz zájmu o smírné řešení situace je Velkopáteční dohoda z roku 1998, upravující poměry v Severním Irsku a vztahy mezi ním, Irskem a Velkou Británií. Více k porušování lidských práv během „Troubles“ viz. Laura Donohue, *Counter-Terrorist Law and Emergency Powers in the United Kingdom 1922-2000*. Dublin: Irish Academic Press 2001; Clare Ovey – Robin White, *European Convention on Human Rights*. Oxford: Oxford University Press 2002. Více k Velkopáteční dohodě viz. Hynek Melichar, Dlouhý Velký pátek: konsocionalismus a mírový proces v Severním Irsku, 1973-1998. *Mezinárodní vztahy* 30, r. 4, 2005; Paul Dixon, *Northern Ireland. The Politics of War and Peace*. Londýn: Routledge 2001. Tématem selhání britských médií v poskytování objektivního zpravodajství se zabývaly hned zraje 80. let dva sefereflexivní dokumentární filmy z produkce Channel 4, *Acceptable Levels* (Belfast Film Workshop, 1983) a *Giro City* (Karl Francis, 1982).

¹⁸⁰ Viz. J.Hill, c.d. (pozn. 6), s. 190-196; Liz Curtis, *Ireland: The Propaganda War*. Londýn: Pluto 1984.

¹⁸¹ To znamená, že britské zpravodajství se v klíčovém období přiblížilo spíše parametrům propagandy.

britské armády, přinucení nahradit přímou zkušenost oficiální verzí události, byť přímou zkušeností disponují. Na začátku *Ve jménu IRA* sledujeme zasedání krizového vládního štábu kabinetu Margaret Thatcher, kteří si vytýčí tři kréda postupu proti severoirskému terorismu: izolace, demoralizace, kriminalizace. Na jejich důsledném dodržování zřídí systém ustavičného drobného ponižování, kvůli němuž vstoupí vězňové do protestní hladovky. Toho se chopí politická strana Sinn Fein a nechá Bobbyho Sandse, vůdce vězňů, za sebe kandidovat do westminsterského parlamentu. Zahájí mohutnou kampaň založenou především na osobním styku s voliči a pouličním agitováním, ale dostanou se i do médií (film se odehrává v roce 1981, kdy veřejnoprávní média prolamovala informační embargo kolem Severního Irsku). George začleňuje i autentické archívní záběry, především s předsedkyní vlády, jejíž uhlazený projev a nesporně i gender kontrastují s nesoucitným, ostrým zacházením s vězni. Díky motivu volebních kampaní se zpřítomňuje boj o reprezentace, jak na přelomu 70. a 80. let probíhal, mezi politickým bojovníkem a zločineckým teroristou.¹⁸² George v jednom z dialogů přímo a celkovou koncepcí nepřímo vyjadřuje závěrečný konsensus veřejného mínění, které věnovalo svoje sympatie na stranu mučedníků, jimiž se vězňové díky bezcitnému zacházení stali.

Ve filmu se nikdy nepoužije označení „severoírský“, konflikt je hodnocen jako „írský“, nezmiňuje se ani existence rozdělené země a „Troubles“ se tváří jako záležitost celého ostrova, ačkoli Irská republika byla až do roku 1985 vůči událostem neutrální a nenárokovala si právo vměšovat se do jejich řešení. Stejně zjednodušení a zmatečné sjednocení severoirské a írské identity se vyskytuje v *Tichém nepříteli*, *Krvavé neděli*, *Ve jménu otce*, *Zděšení*, *Modlitbě za umírající* a dalších, přestože

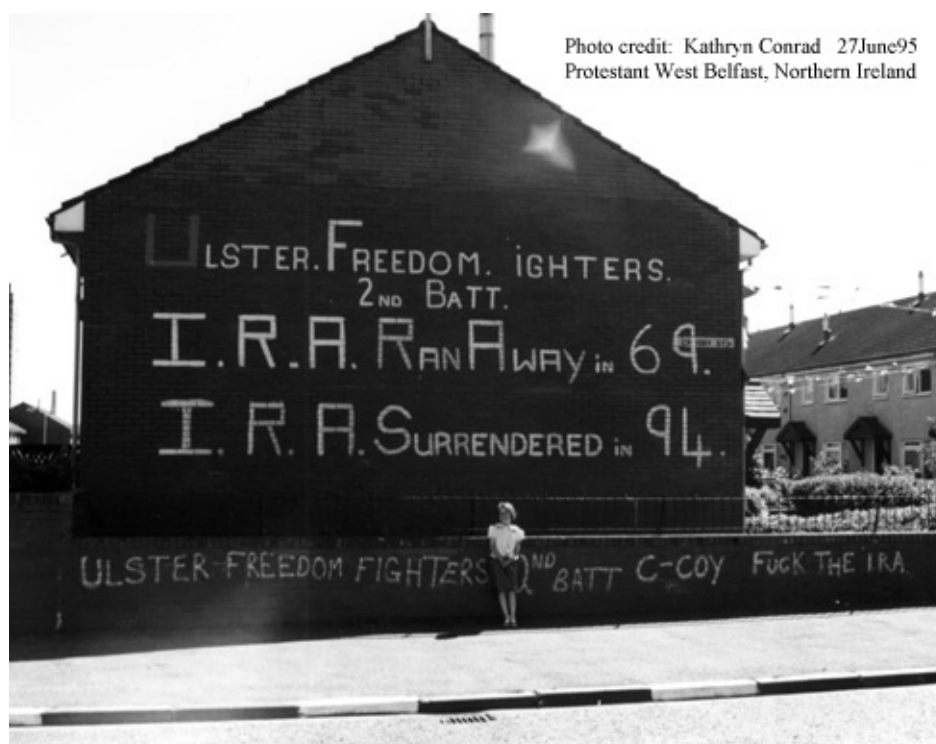
¹⁸² Boj mezi reprezentacemi a o reprezentaci se kumuluje do scény vyhlášení výsledků sčítání volebních lístků. Na jedné straně haly stojí voliči Bobbyho Sandse, oblečení v přírodních odstínech a stylově rozrůzněných, ženy jsou převážně rusovlasé. Mávají írskými trikolórami a zpívají nacionalistickou rebelantskou píseň. Vedle nich, oddělení uličkou stojí voliče opozičního, konzervativního kandidáta (loajálního královně), jsou oděni do černobílé barvy a obleků nebo kostýmů, často mají brýle a tmavé vlasy. Mávají „Union Jackem“ nebo ulsterským praporem, zpívají britskou hymnu. Mezi oběma skupinami v uličce hlídají britští vojáci. Rozvržením sil a za použití příznačných komunitních symbolů scéna z volební místnosti synekdochicky zachycuje komplex střetávajících se sil a ideologií v Severním Irsku.

akt rozdělení ostrova a specifická historická danost Severního Irsku oproti většinově katolickému Irsku byly stěžejními zdroji občanské války a paravojenských aktivit. Pokud některé z postav opouští Belfast nebo jiné severoirské město, odjíždí do Anglie, nikdy do Irsku. V *Boxerovi*, *Tichém nepříteli* i *Ve jménu IRA* vyjádří některá z postav názor, že „tady se nedá žít.“ Hodnoceno podle informací, které filmy předkládají, znamená „tady“ Irsko, protože prchají do Velké Británie. Zamlčuje se, že Severní Irsko je součástí Velké Británie. Pomocí smlčováním faktu rozdělení nebo nepoužíváním přívlastkového dourčení „Severní“, pomáhají filmy udržovat pro-britský mýtus atavismu, že Irsko ovládá nemotivované, hluboce zakořeněné násilí, k němuž vytváří kontrast civilizovaná kultivovanost Británie, přestože se v mnoha případech jedná o filmy provádějící revizi oficiální historie.

Výjimečnou perspektivu na severoirské „Troubles“ nabízí debut Steve McQueenova *Hlad* (*Hunger*; Irsko/VB, 2008). Zachycuje stejnou událost jako *Ve jménu IRA*, tj. boj zadržených nacionalistických příslušníků paravojenského odboje za uznání statusu politického vězně. McQueen zahrnuje do vyprávění i „no wash“ protest, který spočíval v odmítnutí veškerých hygienických úkonů, v rozmazávání exkrementů po stěnách cely a vylévání moči pode dvěřmi na chodbu. Kamera snímá v dlouhých a detailních záběrech stísněný prostor cely, špinavá a hubnoucí těla uvězněných, pozoruje události s neúčastným odstupem a nemilosrdnou neúhybností, se stejnou syrovostí jsou inscenovány i scény brutality dozorců na obnažených tělech vězňů. Neustálým důrazem na tělo a tělesnost, na fyzické aspekty člověka, na jeho zranitelnost a biologické potřeby se téma paradoxně politizuje a kontextualizuje mnohem účinněji, než při usilování o intelektuální pochopení problému (typické pro dokumentární filmy) nebo při vyvolávání empatie a soucitu (jako je to v melodramatech). Divák je zachycen a zavřen ve filmu stejně jako nacionalisté ve vězení Maze a skrze senzomotorickou responsi prožívá obdobné pocity fyzického nepohodlí a frustrace.

K výrazným a jedinečně severoirským symbolům městské kultury, využitým ve většině severoirských filmů, se řadí tzv. „**murals**“, politická

graffiti.¹⁸³ Jedná se o typ kulturní reprezentace, blízké kinematografickému médiu, skrze niž dostávají zájmové skupiny do veřejného oběhu svoje významové preference, neshodující se s oficiálními výkladovými modely. Díky výzdobě zdí, pokud kamera snímá severoirské reálie, ač by chtěla být bezpříznaková nebo sugerovat nekonvenující významy, nemůže se vyhnout zúčastněným politickým implikacím regionu.



Obrázek 8 Loajalistické politické graffiti v západním Belfastu.

Pomocí politických graffiti si nacionalistické a loajalistické slupiny vyznačují teritorium, parcelují Belfast na městské státy a jednoznačně politicky pojmenovávají prostor – umění a samotné médium se vyvinulo jako odpověď na britskou tradici depolitizace regionu. Jim Sheridan v *Boxerovi* zapojuje graffiti do významové skladby mizanscény, opakovaně se nápis na zdi vyjadřuje k akci, která se před ním odehrává,¹⁸⁴ apelativní charakter má záběr z ptačí perspektivy, který tu

¹⁸³ Podrobně se tématem zabývá Judy Vannais, *Postcards from the Edge: Reading Political Murals in the North of Ireland*. *Irish Political Studies* 16, r. 2, 2001.

¹⁸⁴ Například když se hlavní hrdina Danny rozhodne opustit Severní Irsko, mjí nacionalistické graffiti s obrázkem maskovaných mužů se zbraněmi a nápisem „Time to

znamená britský dozor, odhalující, že mezi obrovskou nacionalistickou a loajalistickou malbou stojí jediná zeď. Jakoby mimochodem se politická graffiti vynořují v *Nejlepších obchodnících*. Postavy ve filmu, dva přátelé katolického a protestantského vyznání, kteří společně podnikají, se pokoušejí žít depolitizovaný život, snaží se ignorovat kontext, který obývají. Stejně jako se ale vkrádá konkrétní politická situace do obrazu zjevováním graffiti, nemohou ani hrdinové opomíjet národní problém, který je rozděluje.

Specificky znázorňuje světské instituce irskosti pododdíl filmových reprezentací, zabývající se výkladem **irské národní historie**¹⁸⁵ skrze konsensuální událost nebo osobu.¹⁸⁶ Zvýšený výskyt takových filmů se objevil po zahájení severoirských mírových jednání, protože zklidnění politické situace spolu s ekonomickou stabilizací a vytvořením efektivního podpůrného systému pro rozvoj domácí kinematografie umožnilo účtovat s událostmi, vytvářejícími kolektivní traumatickou paměť. Sem patří především irská občanská válka – objevila se v *Michaelu Collinsovi*, *Koreji* nebo *Zvedá se vítr*, hluboká společenská a ekonomická deprese v 50. letech spojená s korozí tradičního rodinného modelu do despotickeho patriarchátu (na úrovni rodiny i státu), jak je revidováno například v *Malém řezníkovi* nebo *The Boy from Mercury*, a severoirské „Troubles“, selhání politických představitelů autonomní severoirské vlády, ubíjející zacyklení v sektářském násilí mezi loajalistickými a nacionalistickými paravojenskými organizacemi i

go“. V původním kontextu graffiti text povolává k osvobozeneckému boji a vyjadřuje, co si nacionalisté přejí, aby Britové udělali. V kontextu konkrétní filmové scény vyjadřuje Dannyho potřebu opustit zónu zla a hledat klidnější podmínky pro život; v kontextu celého filmu značí výzvu k opuštění násilných metod a sektářské nenávisti.

¹⁸⁵ Narozdíl od pravých mírových filmů se nezabývají primárně mezinárodními problémy Irska, ale součástmi jeho národní historie, vlastního vyjednávání identity skrze stopování kořenů a revizního zhodnocení oficiálního národního dědictví.

¹⁸⁶ Malé osobní historie každodennosti mají tendenci rezignovat na vykreslení světských institucí ve prospěch intimního melodramatu, př. *Šance pro lásku* (Circle of Friends; Pat O'Connor, Irsko/VB/USA, 1995), kde v pozadí probíhá boj žen za právo na vlastní tělo a povolení antikoncepce. Odlišnou odnož pak tvoří filmy, které skrze malé osobní historie ozvučují tradičně umlčované skupiny, např. *Anne Devlin* od Pat Murphy, které hledá pozitivní hodnotu ženy pro irský nacionalismus, ale i zde se jedná o historickou postavu, hospodyni Roberta Emmetta, vůdce rebelie z roku 1798.

civilisty a brutalita britského zacházení se Severoiry v 70. a 80. letech, což ukazují *Krvavá neděle*, *Ve jménu otce* nebo *Ve jménu IRA*.

Jako vhodný příklad slouží *Michael Collins* Neila Jordana, protože zpracovává de valeriánstvím tabuizovanou událost i osobnost a poukazuje i na ráz kontextu produkce a recepce. Vznik filmu je typickým příznakem kulturního revivalismu, revidujícího uzly traumatické paměti (občanská válka) a hledající kořeny národní identity v před-de valeriánské éře (v opozitní osobnosti Michaela Collinse), v Irsku se setkal s nadšenou diváckou responsí¹⁸⁷, ale v mezinárodním distribučním oběhu ho poškodila časová shoda s obnovených výbuchem politického násilí v Severním Irsku, Američané ho přijali bez zájmu a Britové popudlivě – podle McLoona nejpodstatnější bod nepohodlnosti filmu spočívá v Collinsově politickém odkazu, který se díky ztotožňování Irska se Severním Irskem vztáhne i na Severní Irsko a popírá britskou depolitizaci regionu.¹⁸⁸ Krom toho rozštěpil film i domácí kulturní debatu svým výkladem ikonické osobnosti pro moderní Irsko, znovuobjevení Collinse vyvolalo spor mezi revizionisty a revivalisty.¹⁸⁹ Revizionisté, propagující irskou integraci do mezinárodních, především evropských struktur a liberalizační sekularizaci země, nechtěli přijmout symbol Collinse, protože podle nich potvrzoval a oceňoval tradiční irský nacionalismus a republikánské násilnictví a především oslavuje Irsko, které už neexistuje a které se radikálně proměnilo přijetím otevřeného pro-evropanství. Revivalisté film uvítali, protože vysvětluje násilnou minulost Irska jako nutnou obranu proti imperialismu, útoku zvenčí, a že podává obraz, kde z Collinsova odkazu a oběti mohlo vzniknout moderní Irsko. Významy, odečítání z filmu, vznikají spíše až samotným preferovaným čtením, než že by byly pevně kódovány ve filmovém textu, protože Collins nemůže být současně podvrácením i potvrzením

¹⁸⁷ Irish Film Board ve spolupráci s tradičním mecenášem domácí kinematografie, destilačními závody Jameson, uspořádala v roce 2005 laické celonárodní hlasování o nejlepší irský film **Jameson Best Irish Film**. Michael Collins se umístil na šestém místě. Více na webových stránkách Irish Film and Television Awards www.ifta.ie. Co se týče domácích tržeb z kin, jde o druhý nejuspěšnější film po Titaniku, viz. M.McLoone, c.d. (pozn. 69), s. 217.

¹⁸⁸ Tamtéž, s. 217-219.

¹⁸⁹ Tamtéž.

moderní irské identity. Film svojí strukturou ovšem přitakává spíše glorifikaci a legitimizaci Collinse jako národního hrdiny, od něhož lze odvozovat svůj původ, byť přiznává, že válka za nezávislost přinesla krutost a oběti na obou stranách a nezapírá ani vnitrostranické a vnitrostátní rozkoly, především mezi Collinsem a de Valérou. Tendenčnost snímku ospravedlňuje jeho fokalizace: příběh je koncipován jako retrospektivní vyprávění Joe O'Reillyho, Collinsovy pravé ruky, který tímto způsobem utěšuje Kitty Kiernanovou, pozůstalou Collinsovu snoubenku. Film začíná ve chvíli, kdy je hlavní hrdina již mrtev, a do stejného bodu závěrem zase dospívá. Tím se zvýrazňuje pozice O'Reillyho jako vykladače, který straní mrtvému – protože ho sám obdivoval a protože pro potřeby Collinsovy ženy vypráví tak, aby Collinsova smrt vypadala smysluplně. Cílovým posluchačem tu není jenom Kitty, ale na extrafilmové úrovni příjemci kulturního revivalismu. Ten se nebrání ukázat na tabuizované momenty traumatické paměti národa, aby je vysvětlil z nové perspektivy a pomohl je usadit do kolektivních mentálních vzorců. O'Reillyho/Jordanův příběh klade velký důraz na kauzalitu a teleologii událostí - objevují se znamení, kterými se zdá promlouvat panteismem oduševnělá země a kterými se legitimizuje nárok Irska na svobodu i nevyhnutelnost jeho zdárného vývoje: motýl v barvách irské trikolóry či nečekané vítězství koně jménem Irish Republic nad favorizovanými závodníky. Nové události přicházejí jako přímé a nevyhnutelné důsledky těch předešlých. Na přichycení filmu k historické realitě používá Jordan hojně se vyskytující prostředek začlenění archívních materiálů, které zvýrazňuje tím, že je nechává přecházet nepozorovaně do hraných pasáží doslovnou vizuální citací archívního záběru.

Totální odtabuizování **občanské války**¹⁹⁰ provádí o rok dříve ve filmu *Korea* Cathal Black, který zachycuje v kontextu 50. let¹⁹¹ bývalého vojáka z války za nezávislost i občanské války Johna Doylea, dnes

¹⁹⁰ Občanská válka má pro irskou traumatickou paměť klíčový význam, protože po dobu de valeriánství neexistovala a vytvořila nehlubší propast mezi moderní a historickou irskostí.

¹⁹¹ 50. léta jsou druhý zásadní uzel traumatické paměti, protože fakticky jde o období nehlubší státní krize, vysoké emigrace a nejsložitějšího střetnutí zatuhlé mentality konzervovaného rurálního mýtu venkova s progresivní městskou kulturou.

ovdovělého otce jednoho syna a muže hluboce uchyceného v překonaných mentálních modelech. Přestože jeho sousedi posílají své syny bojovat za Američany do korejské války (která vytváří paralelu dalšího zbytečného umírání pro cizí velmoc) a do vesnice zasahuje elektrifikace, z médií i modernita a pozvolná liberalizace, stále žije v nevyslovených vzpomínkách na válku a udržuje nenávisť vůči sousedovi Benu Moranovi, který zastával v občanské válce opačný názor než John.¹⁹² Sporu je málem ochoten obětovat i syna Eamona, ten se ale vzbouří a přinutí otce, aby o válce mluvil, aby ji zbavil aury traumatu. Otce pronásleduje vzpomínka na popravu jednoho z jeho kolegů, v době, kdy byli oba ještě chlapci, a syna mučí, že je obklopen modlami, o kterým nic neví.¹⁹³ Až z dialogu mezi jejich perspektivami a opuštěním starých mentálních struktur vznikne smírný konec filmu, v němž syn přijme otce a otec syna, aniž by kdokoli musel tragicky hynout.

e) migrace

Zážitek migrace, který spadá pod irskou dějinnou zkušenost a je součástí **traumatické paměti**, významně promlouvá do podoby irských filmových, potažmo kulturních reprezentací. Jako důsledek přesunu vysokého procenta Irů do (především) americké emigrace se v zámoří ustavila silná zájmová skupina, preferující sentimentální obrazy opuštěného domova. Emigrantskou obrazivost nestrukturuje aktuální stav země, nýbrž trauma z vykořenění a touha po naleznutí ztracených kořenů. Součástí tohoto pocitu je i dojem bezpráví a útlaku rodné země,

¹⁹² John byl proti-smluvní a Ben pro-smluvní, míní se Anglo-irská dohoda, podepsaná a prosazovaná Michaelem Collinsem a Arturem Griffithem a odmítaná Eamonem de Valérou. Black ani jednomu stanovisku jednoznačně nepřítakává, ukazuje tradici i modernitu v negativěch i pozitivěch. Ostatně až odmítnutí obojího a naleznutí nové rovnováhy v překonání parochialismu a traumatické paměti – Eamon přiměje otce mluvit o minulosti a navzdory jeho vůli se sblíží s Benovou dcerou, odmítne odjet do Ameriky – přináší pevný bod pro příští irskost.

¹⁹³ V jedné scéně si Eamon prohlíží památeční knihu s fotografiemi vůdců Velikonočního povstání i představiteli první, revoluční irské vlády, obklopují ho otcovy relikvie z války a ve voice-overu vyjadřuje syn zmatek a bázeň a přiznává se, že ho otcovy vzpomínky, které ani nezná, tíží a nedovolují mu žít. Black tu velmi výstižně pojmenovává povahu traumatické paměti – jde o vzpomínky, kterými se člověk řídí, ale nezná je. Významné jsou i scény otcových nočních můr, kde se mu vrací vzpomínky na kamarádovu popravu. Zatímco upadá do horečnatého snění, je pořád slyšet rádio, u kterého usnul. Do jeho osobní, umlčované vzpomínky tak neustále zaznívá odtažitá mediální realita, která traumatický charakter minulosti popírá.

kvůli kterým museli domov opustit a prosazovat právo na národní, či spíše v cizím prostředí už etnickou identitu. Proto se americká obrazivost upíná k anachronicky historickým reprezentacím irskosti, podléhajícím diktátu tvrzeného i měkčeného romantismu rurálního mýtu (*Kouzelná země skřítků*) nebo mučednictví v melodramatické poloze (*Ve jménu IRA*), ale nemá zájem o aktuální problémy země, vymykající se tradičnímu rozdělení na irského trpitele a britského opresora nebo přírodní sílu. Jako příklad slouží v podkapitole o Severním Irsku citovaná událost, kdy americká distribuce odmítla dokument o bytové diskriminaci katolíků v Severním Irsku z rukou místních protestantů, protože neodpovídal diváckým preferencím (strana 79). Vliv americké, případně irsko-americké kultury na irskou národní identitu, uchycenou ve filmových reprezentacích, může být hodnocen ze dvou pólů:

I. jedná se o kulturní imperialismus¹⁹⁴ a vytlačování lokální kultury unifikovanou globální kulturou, kde národní specifičnost představuje cenu, kterou národ platí za prosperitu a svoji existenci v prostředí kosmetického multikulturalismu¹⁹⁵ amerického/globálního trhu. Tento strach před vnikem cizí, americké kultury vyjadřuje například *Pastvina* Jima Sheridana, negativum tu ale není jenom necitelné americké obchodnictví a neuctivé nakládání se zemí, ale i zatvrzelý irský parochialismus a patologická posedlost půdou. A paradoxem prodeje pomocí zapírání prodeje pracuje už rozebíraná *Kouzelná země skřítků*, snímek je produktem americké mentality a zároveň staví na potenciálním nebezpečí americké mentality pro irský rurální mýtus. K závažnému ohrožení ale nikdy nedojde, protože na intradiegetické úrovni dokáže rurální mýtus zformátovat vstupující americkou modernitu do bezpečné oddanosti; na intradiegetické rovině konzervuje americká mentalita irský rurální mýtus pro potřeby očišťování vlastní identity privilegovanou etnicitou.

¹⁹⁴ Praxe, kdy jeden národ, početně velký a mocensky silný, implantuje svoji kulturu do jiných národních prostorů, zpravidla menších a méně mocných národů. Moc může mít i povahu ekonomickou, nejen vojenskou.

¹⁹⁵ Jako kosmetický multikulturalismus definuje Mika Ko stav, kdy dominantní, např. americká kultura klade vnějškově důraz na koexistenci a rovnost množství etnik, ale zároveň privilegovaním bezpečné irské etnicity znovupotvrzuje tradiční rozvržení společenských sil a svoji jednoznačnou nadvládu. In: M. Ko, c.d. (pozn. 13).

II. irská národní identita, ustavovaná rigidním katolickým nacionalismem a galským revivalismem, je zpátečnická a inhibující překážka pro individuální i kolektivní rozvoj národa a pročištění zatuchlých mentalit americkou kulturou znamenalo osvobození. Tento názor je blízký vlně společenského revizionismu ze 60. let, který se přikláněl k integraci do evropských společenství a internacionalizací irského trhu i mentality. S vírou v pozitivní účinky amerického kulturního vlivu nakládá *The Boy from Mercury* Martina Duffyho. Ústřední charakter, chlapec Harry, věří, že pochází z jiné planety a na Zemi je proto, aby pozoroval místní život. Příběh se odehrává v 50. letech, kdy se pomalu rozlamovalo devalerianství a ve veřejném prostoru kolovaly obsahy uvolněné americké kultury (moderní hudba, komiksy atp.) a útěk do fantazie je Harryho způsob, jak se vypořádat s nehostinnou realitou společenské a ekonomické deprese daného období. Útěk do fantazie nabízí i cirkulující americká kultura, ztělesňovaná Harryho bratrem. Díky jeho přátelství Harry nakonec přijme svoji pozemskou identitu a je připravený podílet se na (multikulturní a otevřené) budoucnosti země.

Irové v USA

Zobrazovaný vliv má i opačný směr, tj. **zážitek irských imigrantů v Americe**, který nenabízí tak radostné perspektivy a brání se idealizací vzájemných vztahů, byť zpravidla v závěru nachází smírné hledisko. Nejpozitivnější obrazy nabízely snímky z prvních dvaceti let 20. století produkované americkými filmovými studii, zejména studii **KALEM** (usazenými v Irsku) pro potřeby irské diaspory, případně společností **Film Company Ireland** pro povzbuzení nacionalistických nálad. S modelovým případem přichází *A Lad from Old Ireland* Sydneyho Olcotta (USA, 1910 – natočeno ve studiích KALEM). Mladý hrdina pohnán bídou odchází do Ameriky, aby vydělal peníze. Po dosažení blahobytu a společenského postavení se vrací do Irsku, kde zachraňuje rodinu svojí dívky od soudního vystěhování a smrti hladem. Jedná se o jednoduchý přímočarý snímek průměrné kvality, nabízející domácímu irskému publiku víru v zámožské štěstí a v případě diaspory takové filmy

lahodily nostalgickému mesianismu. Studia KALEM se specializovala na emigrantské ságy popsaného charakteru.¹⁹⁶

Před druhou světovou válkou a všemi společenskými změnami daného období ve vztahu Irska a Ameriky znamenala Amerika mýtický ráj rovných příležitostí a nároku na půdu, důstojný život. Po druhé světové válce, kdy doznaly změn tradiční sociální funkce obou pohlaví a Irsko se stalo suverénním státem, tj. v intencích irského kulturního nacionalismu splněným snem, se zahájil opačný směr projekce. Irskost přebírala rysy mýtického bezčasí, rezervoáru premodernistickým hodnot a asanačního programu pro moderní národy. Migrace jako zdroj traumatu se objevuje až s koncem 20. století, do té doby přinášelo přemístění ve filmových reprezentacích irskosti (na úrovni emigrace i imigrace) pozitivní důsledky. Migrační trauma spočívá ve fyzickém přemístění etnika, ale v setrvání v původních mentálních strukturách, které mohou být zastoupeny i nedostatkem informací. Nevědomost pak plodí trauma nebo idealizaci. S obojím se setkáváme v *This is My Father*, společném díle bratří Quinnů, Paula (scénář a režie), Declana (kamera) a nejznámějšího Aidana (producent a herec). Quinnové jsou druhé pokolení irských emigrantů, částečně vyrůstali a žijí v USA, částečně v Irsku, což jim umožnilo zažít migrační trauma a mýtické Irsko¹⁹⁷ a pak tento konstrukt porovnat s fyzickým prostorem každodenního zažívání. Získaná zkušenost se odráží v postupech, jimiž film s mytologiemi filmových reprezentací irskosti zachází. V komplexním úhrnu integrují obrazy migrace jako traumatu i nalezení nového místa pro život, mytologické Irsko i demýtizovaný, konkrétní prostor, zvýrazňují přítomnost kinematografického kódu a vliv americké představitosti na filmovou

¹⁹⁶ Více viz. Arthur Flynn, *The Story of Irish Film*. Dublin: Currach Press 2006, s. 9-30. Požadovaná kapitola je dostupná ve formátu pdf na

www.docstoc.com/docs/2230102/Story-of-Irish-Film. (dostupné 29.9. 2009)

¹⁹⁷ Jde o rodiči zprostředkovaný zážitek traumatu. Ostatně Martin McLoone ve své knize dokládá, že migrační trauma se v etnické komunitě dědí pomocí orální historie a komunitních rituálů, M.McLoone, c.d. (pozn. 69), s. 184-188. Se stejnými závěry přichází i Stephanie Rains ve studii o rozmachu irsko-americké genealogie, S. Rains, c.d. (pozn. 24).

podobu irskosti.¹⁹⁸ *This is My Father* se odehrává ve třech vizuálně rozlišených časoprostorech¹⁹⁹, což napomáhá začlenění pluralitních vizí do jednoho textu: je tu dnešní Amerika, kde syn emigrantky, středoškolský učitel Kieran, žije a trápí se absencí otcovské figury. Je tu dnešní Irsko, kam se spolu se synovcem, rovněž bez pozitivních mužských vzorů, vydává naleznout výchozí bod pro vlastní sebeidentifikaci, a je tu Irsko minulosti, v němž se odehrává příběh Kieranových rodičů. Obě filmová Irsla prostupují v parodickém vychýlení použité typizované postavy (americký macho-pilot, neoženěný syn, žijící s despotickou matkou, chudá katolická rodina Kieranova otce a bohatá protestantská jeho matky atp.) nebo obrazy²⁰⁰, kombinované tak, aby se objevující se mýty irskosti vzájemně vyvracely. Kieran je bezdětný vdovec, otce nepoznal, celý život žil jen s matkou. Učí historii, ale cítí, že v zaměstnání nemůže dál pokračovat, protože nezná vlastní historii. Film začíná smutnou vyučovací hodinou, kde Kieran není schopen získat zájem studentů, protože ani v něm není zájem o předmět historii. Historie je odtažitý, oficiální konstrukt, který nijak nesouvisí s individuálními lidmi (nebo národy). Na konci filmu se vrací analogická scéna, kde navrátilivší se Kieran ukazuje třídě fotografii svého otce a skrze genealogii podává historii, svoji osobní, irskou národní a etnickou a nad ní americkou. Historie se proměňuje v součást jedinečného prožitku, který zároveň může být široce sdílen, na kterém se může každý podílet

¹⁹⁸ Mladý pár ve filmové retrospektivě (rodiče hlavního hrdiny) narazí během romantické procházky po pláži na amerického pilota. Objeví se odnikud a stejně zase zmizí. Rétorikou i vzhledem připomíná postavy z filmu, na kterém byl pár ve městě. Působí dojmem, že zabloudil z jiných kulis, z vedlejšího ateliéru. Několikrát se objevuje záběr, který začíná pohledem na barvotiskový malovaný obrázek Irsla, který záhy přejde do analogického obrazu ve fotografické realitě. Tento postup ve filmu zdůrazňuje, že předkládané Irsko má hodnotu oživené fantazie, nikoli reálně existujícího časoprostoru. Reálný časoprostor se objevuje ve scénách ze současnosti, v níž navrátilivší se hrdina poslouchá příběh svých rodičů. Například ve scéně, kde si prohlíží hotelový pokoj, vedle okna visí malebná fotografie typizované irské krajiny. Pak vyhlédne z okna a navzdory očekávání se dívá na střechy domů, tovární komíny a elektrické vedení.

¹⁹⁹ Současné Chicago je snímáno v hnědavých, vyšisovaných tónech, současné Irsko v ostrých a chladných odstínech, Irsko minulosti si ponechává rysy pastorální legendy, tj. světlé, pastelové barvy, důraz na krásu krajiny atp., ale zbavuje se stereotypu šťastného života, tragédie ztraceného otcovství se začíná už v dávném Irsku, do Ameriky si ji s sebou imigranti dovlékají.

²⁰⁰ Např. opakující se záběr košatého stromu v líbezně krajině. Na tomto stromě se nakonec Kieranův otec oběsí, protože neunesl, že ho rodina Kieranovy matky odmítne přijmout.

malým úlohem svých privátních dějin. V tomto smyslu film komentuje i popularitu genealogie a post-postmoderní přehodnocení historického poznání.²⁰¹ Ve vztahu k zážitku migrace snímek má směr migračního toku i tradiční výklad emigrantské destinace a jako jediný způsob, jímž je možno trauma z vykořevení překonat, je poznání osobní historie za komunálně až nadnárodně kolujícími mýty. Mytologii odbourává především v linii minulostního Irsku, kde film kombinuje tradiční malebnost snímání a vizuality prostředí a zakořeněnou nenávisťnou bigotnost obyvatel, kde zahojklá matka hlavní hrdinky nedovolí, aby si dcera vzala za muže nemajetného a navíc nemanželského katolíka. Irská matka tu funguje jako plod přísného patriarchálního pořádku (jako irská protestantka kombinuje upomínku na britský i irský kulturní šovinismus); přestože je jeho nejpostiženější obětí, je i jeho nejzapálenější vykonavatelkou. Kieranova matka volí jako řešení emigraci, protože její liberální a volnomyšlenkářská povaha se ustavila jako důsledek amerického kulturního vlivu (jsou tu traktovány její časté návštěvy dublinského kina). Přetnutí původních vazeb, tj. oslavu americké imigrace, ale film také nenabízí jako východisko. Irsko-americká trajektorie vlivu na sebeidentifikaci se připouští jako obousměrná; americká kultura posílila a navedla novou irskou generaci na cestě k modernitě, irská kultura nabízí pevný bod, ze kterého lze identifikační proces vést.

Zhusta (tj. takové filmové reprezentace početně dominují) je také používán krajinný ráz Irsku na navození dojmu panenské nezkaženosti, nezasáhnutostí modernizací, industrializací a urbanizací, představuje ostrov zastaveného času, kde přetrvává vřelá lidská vzájemnost a tradiční, rodinné hodnoty, konvenující s městským sentimentem a pravicovým konzervativismem. Hudba pak funguje jako oddenek této symboliky a užívá se tam, kde je žádoucí vyvolat příslušnou responsi, ale není možné nebo chtěné pracovat s obrazem krajiny. Takový případ

²⁰¹ Stephanie Rains ve svém textu dokumentuje proměnu osnov některých amerických škol, především ve státě New York, které zaměňují oficiální historii za pluralitní vize, protože v rasově a etnicky smíšených třídách nemůže oficiální výkladový model poskytnout rámec pro plnohodnotnou a pozitivní sebeidentifikaci. In: S.Rains, c.d. (pozn. 24).

nalezneme v *Titanicu* Jamese Camerona (USA, 1997). Lidová zábava v podpalubí se objevuje jako vícevrstevnatý kontrast k tomu, jak svůj čas tráví nobilita na horní palubě. Honorace tráví svůj čas podle přísně definovaného kodexu společenské přijatelnosti, cestuje pro radost, nikoli z nutnosti, ale žádnou radost nevykazují. Cestující ze třetí třídy plují z nutnosti, opouštějí domov, ale panuje mezi nimi živost, vitalita a komunální otevřenost, hlavním nositelem pozitivních komunitních hodnot jsou Irové (kulturně dominují). Jedná se o klasicky využívaný kontrast mezi modernitou a tradicí, vychýlený do nového kontextu; irskost neslouží jako nástroj úniku z prostředí, ze sociálního postavení k romantickému ideálu. Pije se irský stout, tančí tradiční irské tance a především hraje irská hudba. Irové tak získávají výjimečné postavení mezi ostatními etnicitami, patří jim i přitakání ve smyslu zdraví společenské struktury, protože jsou otevření, nezajímají se o třídní rozdíly a kumulují naději na nový začátek v cílové destinaci, zároveň je známo (a ve filmu se to přímo vyslovuje), že Titanic byl postaven v irských loděnicích. Tím pádem ztělesňuje energii (irských) dělníků a příslušníků neprivilegovaných tříd, která stojí za jejich prací a pudí je do příznivějšího životního prostředí, k demokracii a rovnému zacházení i příležitostí (nahrazení překonaného a zhasínajícího zřízení šlechtické Evropy multikulturním a rovnostářským modelem Ameriky).

Irové ve Velké Británii

V porovnání s irsko-americkou diasporou takřka neexistuje vyobrazování tradice pro zkušenost **irsko-britských emigrantů**, přestože Británie dlouhodobě představuje cíl především pro městské dělníky.²⁰² Na rozdíl od amerického prostředí postrádá irská etnicita, přesazená do

²⁰² Zvýšený nárůst procenta Irů, odcházejících do britských měst za prací, se časově shoduje s oběma světovými válkami, kdy zvyšovaly výrobu zbrojovky a těžký průmysl. Po definitivním zrušení vazeb Irsko a Velké Británie v roce 1949, kdy Irsko vystoupilo z Commonwealthu, Británie nadále zachovala legislativní ustanovení, v němž Irové nejsou chápáni jako cizinci, mezi oběma zeměmi neexistuje povinnost pasové kontroly (Británie a Irsko nejsou součástí schengenského prostoru), tudíž tok pracovních sil z Irsko do Británie tvoří významnou součást irského uplatnění v zaměstnání. Ve vstupu na pracovní trh neplatí reciprocita – podle irské ústavy nejsou jako cizinci pojmání pouze obyvatelé Severního Irsko, pro zbytek Velké Británie speciální zacházení neplatí. Více viz. I.Šlosarčík, c.d. (pozn. 76), s. 162-170.

Británie jakoukoli privilegovanost, protože platí historické rozvržení nadřazené a podřazené bělosti, britský kontext se neproměňuje v multikulturní redefinici. Opakovaně se tématem zabývá Neil Jordan, například v krátkometrážním *Last Rites* z roku 1976 a později ve *Hře na pláč* (1992). V *Last Rites* zavádí Jordan poprvé postavu irského dělníka, vykořeněného uprostřed kosmopolitní anonymity Londýna a konfrontovaného ve své potlačované a provinilé sexualitě s radostnou, otevřenou sexualitou černošského Angličana. Obdobný model se vyskytuje i ve *Hře na pláč*, kde podstupuje redefinici tradiční maskulinita bílého Ira Ferguse, k níž ho přinutí dvě černošské postavy, vymykající se normativním určením sexuálního chování a genderového sebeurčení. Irský dělník, přesídlený do Anglie, se musí vyrovnat s rasovou méněcenností a hluboce zakořeněnou katolickou vinou, spojenou s tělesností a sexualitou.

Jordan proti sobě staví bílého Ira a černošského Angličana, aby zkoumal otázku národních identit a latentní solidarity mezi tradičními spojenci v zážitku útlaku. Ve *Hře na pláč* problém traktují především rozhovory Ferguse a zajatého černošského britského vojáka Jodyho, přičemž se neustále vrací pojem přirozenosti jako složité a komplexní kategorie, zanesené stereotypy. Jordan pracuje i s jazykovým specifíkem angličtiny, kde ve druhé mluvnické osobě splývá rozdíl mezi jednotlivcem a skupinou. Jody vyjadřuje stereotypní představy o Irech a aplikuje je na Ferguse jednoduchou výrokovou logikou /“Irové jsou krvežízniví bastardi.“ – „Fergus je Ir.“, tj. „Fergus je krvežíznivý bastardi.“/. Vzhledem k britskému rasovému projektu jsou oba „černými“ postavami a sdílejí podřadné postavení vůči bílé anglické maskulinitě, Jodyho loajalita (příslušnost k britské armádě) mu nezaručuje rovné zacházení. Při útěku, kdy ho nedokáže zabít Fergus, irský terorista, tj. v britském reprezentačním stereotypu krvelačný nepřítel, smete Jodyho obrněný vůz britské armády, jeho mateřské organizace, aniž by si jeho smrti všiml někdo jiný než Fergus. Jen kvůli paradoxu historického vývoje a v důsledku rozšíření stereotypní irskosti stoj tradiční partneři v zážitku oprese proti sobě a profituje z toho tradiční opresor, což je další z příkladů zpřeházených a rozvrácených identit, mezi nimiž musí

hrdinové vyjednávat tu svoji, především se řeší opuštění genderových a sexuálních stereotypů. Příímý zážitek migrace se ozývá ve scénách, které zachycují Ferguse v jeho nové identitě; po útěku do Londýna už není terorista, ale dělník. Fergus musí najít sebe sama v nové situaci anonymního, přistěhovaleckého nádeníka, jehož irskost je směřována se skotským přízvukem, ztrácí národní příznačnost.

Oba motivy – sexualitu a společenské postavení - Jordan důsledněji rozebírá v předchozím *Last Rites* (*Hra na pláč* svým milostným motivem svádí ke čtení filmu jako romance), kde irský dělník neunes ztrátu sociální „bělosti“, nedovede se asimilovat jako jeho černošský kolega a umučen vinou i ponížením páchá sebevraždu.²⁰³ Ve *Hře na pláč* irský dělník naopak konfrontací s černošskými postavami vyzraje a překoná vinu, implikovanou katolickými a nacionalistickými dogmaty i britským rasovým projektem.

²⁰³ Závěrečná scéna se odehrává ve společných sprchách. Zatímco černošský hrdina při sprchování bez výčitek masturbuje a odchází do hospody, irský hrdina masturbaci zakončí obsedantním mydlením se. Protože ani tak nesvede smýt pocit viny, podřeže se.

5. Závěr. Paměť vs. Film.

Tato práce vznikla s cílem určit a popsat dominantní ideologie, případně mocenské zájmy, které v dějinách kinematografie produkovaly filmové reprezentace irskosti (jako komplexu užívaných reprezentací národa), a skrze tyto filmové reprezentace zpětně popsat kontext, jakému jejich významová preference odpovídá. Zvolený národnostní prostor irskosti příhodně slouží textově-kontextovému porovnání nejen na úrovni popsání konstituce národnostní sebedefinice, případně národní kinematografie, ale i jako privilegovaný signifikant vztahu mezi lokální a globální kinematografií. Svůj specifický status irskost odvozuje z historických vazeb na britský imperialismus a americký multikulturalismus, dva silné modely kulturního imperialismu. První kapitola popisuje, kromě struktury samotné práce, obecné vazby mezi pamětí a filmem. Struktura a vzorce fungování paměti se ze všech médií nejlépe nahrazují právě filmem, protože jde o audiovizuální, fotorealistické médium, jehož zachycování událostí se nejbližší podobají fungování paměti. Audiovizuální média, tj. především film a televize, patří k nejkontrolovanějším a zároveň ideologicky nejsaturovanějším nositelům preferovaných významů a konsensuálních výkladových modelů historie. Na rozdíl od literatury kódují přímo nezprostředkovanou obrazivost a na rozdíl od divadla se jednotlivé artefakty jako důkazy uchovávají.

Ve druhé a třetí kapitole popisují na synchronně-diachronické ose význam irskosti a produkčně-distribuční pole, která obývá a v nichž je používána za různými účely a z různých mocenských stanovisek. Definují vnitřní, tj. původní irský, a vnější, tj. neirský, kontext definice a exploatace, sestávající z britských a amerických reprezentací.

Britská zobrazovací tradice irskosti vznikla jako součást rasového a mocenského projektu, v jehož rámci mělo být Irsko připojeno k impériu. Aby mohla anglická autorita ospravedlnit legitimitu nároku na irské území a nadřazenosti nad irskou kulturou, prezentovala Iry jako nižší vývojový stupeň člověka, blízký spíše černé než bílé rase. Od počátku

využívala i zobrazovací mýtus irského atavismu, aby setřásla zodpovědnost za páchané politické násilí. V modelu mýtu atavismu podléhají Irové svojí vrozené násilnické povaze a nejsou schopni rozvinutého duchovního života. Za ustavující film zobrazovací konvence se považuje *Denunciant* Johna Forda z roku 1935.

Americká zobrazovací tradice rurálního mýtu se odvíjí od potřeb irské diaspory, která toužila po zjemňujících a anachronických obrazech opuštěného domova. Důraz se klade na mocnou, panteistickou přírodu, jíž se člověk podřizuje a od níž odvozuje svoji prostou, skromnou a pokornou povahu. To odpovídá i katolickému mravnímu diktátu, součástí třetí podstatné ideologie pro produkci reprezentací irskosti, irskému kulturnímu nacionalismu. Emblematický film rurálního mýtu je *Muž z Aranů* Roberta Flahertyho z roku 1934, který za svůj přijala i dobová irská vláda, přestože obrazivost snímku odpovídá anachronické nostalgii irsko-americké diaspory. Důraz na rurální charakter země a spokojenost ve skromných podmínkách odpovídal dobovému devaluačnímu, katolicko-nacionalistické ideologii. Kvůli důležitosti vlivu neirských reprezentací na definování irskosti tato práce zavádí rozdělení na vnitřní a vnější okruh cirkulace významů, které se projevují v koexistenci.

Mezi britským imperialismem, americkou multikulturalitou a irským kulturním nacionalismem se produkuje, distribuje a spotřebovává stereotypní irskost, jejíž zjednodušení spočívá v kombinaci etnického kódu preferovaného významu (rurální mýtus x mýtus atavismu) a kinematografické konvence (melodrama x thriller). Ustavuje se platnou normou a její konsensuální autenticita nahrazuje jedinečnou autenticitu, nahrazuje mýtickým Irskem, uchyceným v bezčase, Irsko jako fyzické, geografické místo. Normativní paradigma zobrazovacího stereotypu získává autoritu nikoli tím, že se ověřuje, ale tím, že se opakuje a reprodukuje. Největší nebezpečí takového neproblematického opakování, které je typickým příznakem snadno stravitelné a unifikované globální kinematografie, spočívá právě v poskytování autority stereotypům, plodícím šovinismus a parochialismus. Sugeruje divákovi, aby neproblematizoval to, co je problematické, například nakládání s genderem nebo rasou. Specifickou odnož představuje stávající irsko-

americká popularita komodifikované irskosti, v níž se irskost stává privilegovanou, pohodlnou etnicitou – je bílá, ale nenese vinu za bělošský rasový projekt – a namísto biologické danosti je volně osvojitelnou ideologickou performancí.

Problematizace stereotypních reprezentací irskosti se objevuje v domácím irském sektoru, tj. na vnitřním, odstředivém okruhu významové cirkulace, v 60. letech v kulturní debatě, tzv. revizionismu, ve filmu pak na přelomu 70. a 80. let s nástupem irské nové vlny. K typickým projevům patří kritické přehodnocení dosavadních zobrazovacích stereotypů a oddělování se od globálního trhu (např. používáním irštiny namísto angličtiny). Z revizionismu pak vyrůstá kulturní revivalismus, který pokračuje v odbourávání tabu a započaté revizi, novinkou revivalismu je hledání nových pozitivních kořenů pro národní sebeidentifikaci namísto odvržených, zastaralých výkladových modelů.

V dílčí podkapitole práce v obrysech osvětluje složitý vztah mezi národní identitou Severního Irsku vzhledem k Irsku a velké Británii. Uvedené příklady dokládají, že neexistuje pozitivní definice regionu a v úhrnu stereotypní reprezentace irskosti se vůbec nepřipouští jeho samostatná existence. Ačkoli na faktu rozdělení ostrova stojí valná část severoirské animozity, kinematografická konvence prezentuje Severní Irsko jako součást Irsku a severoirskou občanskou válku jako nepokoje na celém území ostrova.

Čtvrtá kapitola se zaměřuje na popis množin mytologemat, tj. úhrn strukturujících myšlenek, sdílených hodnot, komunitních rituálů a symbolů, podle nichž lze jednoznačně usuzovat na reprezentaci irskosti. Strukturující mytologémata irskosti se člení do pododdílů krajina, lidé, duchovní a světské instituce, migrace. Všechny účastníci se ideologie vnitřního i vnějšího oběhu reprezentací pracují s týmiž obrazy, motivy, situacemi nebo symboly, odlišuje je až typ organizace těchto prvků, z jejíž povahy a důrazu vysvítá významová preference a řídící ideologie v pozadí. Podle znaků a jejich použití lze usuzovat z konkrétních textů na produkující kontexty. Díky popsanému sdílení mytologemat je snažší

uvědomit si mnohost paradigmat, která se účastní vyjednávání sdíleného konsensu ohledně reprezentací, a relativní nestabilitu takových reprezentací. Jejich pravdivostní hodnota se při průchodu různými kontexty proměňuje a dokládá, že význam textu vzniká až v konkrétní situaci čtení, jak se vyjevuje na jednotlivých filmových příkladech.

Ačkoli existuje s dostatek irské, britské a americké literatury mapující irskou kinematografii a filmy o Irsku, od historiografických přehledů až po úzce tématicky určené analýzy, diplomová práce naplňuje svoji výchozí ambici včlenit problematiku do nových, širších souvislostí. Její specifický přínos spočívá v tom, že se důsledně zabývá filmovými díly jako ideologickými reprezentacemi irskosti v médiu kinematografie (ignorování uměleckých kvalit filmových textů pomáhá soustředění zájmu na vněfilmový, společenský kontext), a v situovanosti autorky mimo dominantní oblasti významové cirkulace irskosti a vyplývajícímu okrajovému (konkrétně česko-irskému) kroskulturnímu čtení. Hegemonizované myšlenkové a zobrazovací stereotypy podléhají vícenásobnému překladu a vyjednávání mezi lokálním paradigmatem autorky, irským lokálním paradigmatem a multikulturním globálním paradigmatem. Tím se vytváří další z mnoha možných pluralitních perspektiv, která pomáhá problematizovat předstíranou samozřejmost vztahů mezi objektem a subjektem identifikačních procesů a svým drobným dílem přispívá k rozrušování samojediné verze historie.

6. PRAMENY A LITERATURA

6.1. PRAMENY

6.1.1. Citované filmy

- 32A* (32A; Marian Quinn, Irsko/Německo, 2007)
Acceptable Levels (Belfast Film Workshop, 1983)
Adam & Paul (Adam a Paul; Lenny Abrahamson, Irsko, 2004)
A Lad from Old Ireland (Sydney Olcott, USA, 1910)
All Souls' Day (Alan Gilsean, Irsko, 1997)
Angel (Neil Jordan, Irsko/VB, 1982)
Anne Devlin (Anne Devlin; Pat Murphy, Irsko, 1984)
Atlantean (Bob Quinn, 1981/1984, Irsko)
Budawanny (Bob Quinn, Irsko, 1987)
Beloved Enemy (H.C.Potter, USA, 1936)
Borci (Studs; Paul Mercier, Irsko, 2006)
Boxer (The Boxer; Jim Sheridan, Irsko/USA, 1997)
Cailleach Bheara (Naomi Wilson, Irsko, 2007)
Casablanca (Casablanca; Michael Curtiz, USA, 1942)
Commitments (The Commitments; Alan Parker, Irsko/ USA/ VB, 1991)
Coney Island (Walter Lang, USA, 1943)
Cycle of Violence (Tim Loane, VB, 1998)
Denunciant (The Informer; John Ford, USA, 1935)
Divorcing Jack (David Caffrey, VB, 1998)
Down the Conner (Joe Comerford, Irsko, 1978)
Dracula (Francis Ford Copolla, USA, 1992)
Dream Kitchen (Barry Dignam, Irsko, 1999)
Fintona – A Study of Housing Discrimination (Gerard Healy/George Fleischmann, Irsko, 1953)
Gangy New Yorku (Gangs of New York; Martin Scorsese, USA, Německo/VB/Itálie, 2002)
Generál (The General; John Boorman, VB/Irsko, 1998)
Gerrymandering of Constituencies in Derry (vládní film, Irsko, 1954; nedokončeno)

Giro City (Karl Francis, 1982)
Goldfish Memory (Goldfish Memory; Elizabeth Gill, Irsko, 2003)
Guiltip (Gerard Stembridge, Irsko/Francie/Itálie, 1995)
High Boot Benny (Joe Comerford, Irsko, 1993)
Hlad (Hunger; Steve McQueen, Irsko/VB, 2008)
Hra na pláč (The Crying Game; Neil Jordan, VB/Japonsko, 1992)
Hříšnice (The Sinners; Aisling Walsh, Irsko, 2002)
Hush-a-Bye-Baby (Margo Harkin, VB, 1990)
I Could Read the Sky (Nicola Bruce, Irsko/VB, 1999)
In America (In America; Jim Sheridan, Irsko/VB, 2002)
Irish Destiny (George Dewhurts, USA, 1916)
Irish Eyes Are Smiling (Gregory Ratoff, USA, 1944)
Jak se Harry stal stromem (How Harry Became a Tree; Goran Paskaljevič, Francie/Irsko/VB/Itálie, 2001)
Juno a páv (Juno and the Peacock; Alfred Hitchcock, VB, 1939)
Kmotr (The Godfather; Francis Ford Coppola, USA, 1972)
Knoflíková válka (War of the Buttons; John Roberts, VB/Francie/Japonsko, 1994)
Korea (Korea; Cathal Black, Irsko, 1995)
Kouzelná země skřítků (The Magical Legend of the Leprechauns; John Henderson, USA/VB/Německo, 1999)
Krvavá neděle (Bloody Sunday; Paul Greengrass, Irsko/VB, 2002)
Last Rites (Neil Jordan, Irsko/VB, 1976)
Lovec jelenů (The Deer Hunter; Michael Cimino, USA, 1978)
Maeve (Maeve; Pat Murphy, Irsko/VB, 1982)
Malý řezník (The Butcher Boy; Neil Jordan, Irsko/USA, 1997)
Mambo (Mad about Mambo; John Forte, VB/Irsko, 2000)
Maringotka (The Van; Stephen Frears, Irsko/VB, 1996)
*M*A*S*H* (USA, 1972-1983)
Mickybo a já (Mickybo & Me; Terry Loane, VB, 2004)
Michael Collins (Michael Collins; Neil Jordan, USA/VB/Irsko, 1996)
Mise Eire (George Morrison, Irsko, 1959)
Modlitba za umírající (A Prayer for the Dying; Mike Hodges, VB, 1987)

Muzikanti z Clare (The Boys from County Clare; John Irvin, Irsko/VB/Německo, 2003),
Muž z Aranu (Man of Aran; Robert Flaherty, VB, 1934)
Na hřbetě Keltského tygra (The Tiger's Tail; John Boorman, Irsko, 2006)
Nejlepší obchodníci (An Everlasting Piece; Barry Levinson, USA, 2000)
Nedotknutelní (The Untouchables; Brian de Palma, USA, 1987)
Nezvaný (The Snapper; Stephen Frears, Irsko/VB, 1993)
Nothing Personal (Thaddeus O'Sullivan, VB/Irsko, 1995)
Nora (Pat Murphy, Irsko/VB/Itálie/Německo, 2000)
Our Boys (Cathal Black, Irsko, 1981)
Padlé ženy (The Magdalene Sisters; Peter Mullan, VB/Irsko, 2002)
Pastvina (The Field; Jim Sheridan, Irsko/VB, 1990)
Pigs (Joe Comerford, Irsko, 1984)
Píseň za chudého chlapce (Song for a Raggy Boy; Aisling Walsh, Irsko/VB/Dánsko/Španělsko, 2003)
Poitín (Poitín; Bob Quinn, Irsko, 1976)
Poslední ze slavných králů (The Last of the High Kings; David Keating, Irsko/VB/Dánsko, 1996)
Puckoon (Terence Ryan, Irsko/VB/Německo, 2002)
Přepadení (Stagecoach; John Ford, USA, 1939)
Reefer and the Model (Joe Comerford, Irsko, 1988)
Sám a sám (Only the Lonely; Chris Columbus, USA, 1991)
Snídaně na Plutu (Breakfast on Pluto; Neil Jordan, Irsko/VB, 2005)
Sweet Rosie O'Grady (Irving Cummings, USA, 1943)
Šance pro lásku (Circle of Friends; Pat O'Connor, Irsko/VB/USA, 1995)
Štvanec (Odd Man Out; Carol Reed, VB, 1947)
The Bishop's Story (Bob Quinn, Irsko, 1994)
The Fifth Province (Frank Stapleton, Irsko/Německo/VB, 1997)
The Boy From Mercury (Martin Duffy, Irsko/Francie/VB, 1996)
The Invisible World (Cathal Black, Irsko, 1997)
The Irish in Me (Herman Boxer, USA, 1959)
This Is My Father (Paul Quinn, Kanada/Irsko, 1998)
The Most Fertile Man in Ireland (Dudi Appleton, Irsko/VB, 1999)
The Plough and the Stars (John Ford, USA, 1936)

The Secret of Kells (Tomm Moore; Irsko/Francie/Belgie, 2009)
Tichý muž (The Quiet Man; John Ford, USA, 1952)
Tichý nepřítel (The Devil's Own; Alan Pakula, USA, 1997)
Titanic (Titanic; James Cameron, USA, 1997)
Traveller (Joe Comerford, Irsko, 1982)
Ukradené léto (Stolen Summer; Pete Jones, USA, 2002)
Ulster Heritage (Stanley Willis, VB, 1961)
Ve jménu IRA (Some Mother's Son; Terry George, Irsko/USA, 1996)
Ve jménu otce (In the Name of the Father; Jim Sheridan, Irsko/VB, 1993)
Veronica Guerin (Veronika Guerin; Joel Schumacher, Irsko/VB/USA, 2003)
Veřejný nepřítel (The Public Enemy; William Wellman, USA, 1931)
Východ je východ (East is East; Damian O'Donnell, VB, 1999)
Vysoká hra patriotů (Patriot Games; Phyllip Noyce, USA, 1992)
Vzkříšení (Resurrection Man; Marc Evans, VB, 1998)
Yu Ming Is Ainm Dom (Daniel O'Hara, Irsko, 2003)
Zděšení (Blown Away; Stephen Hopkins, USA, 1994)
Zvedá se vítr (The Wind That Shakes the Barley; Ken Loach, VB/Irsko/Německo/Itálie/Španělsko, 2006)

6.1.2. Audio-vizuální záznamy

Festivalové minuty Letní filmové školy Uherské Hradiště 29.7. 2007, záznam v soukromém vlastnictví.

„*Liam Neeson Unveiling the Michael Collins Statue*“, záznam odhalení sochy Michaela Collinse na www.youtube.com, dostupné dne 24.10.2009.

The Eleventh Hour, 9.3. 2007, záznam rozhlasového rozhovoru Pádraica Breathnacha s Bobem Quinnem na RTÉ Radio 1, bonusový materiál DVD *Poitín*.

6.1.3. Archivní materiály

The Bioscope, 1930, č.3. Soukromý archiv Johna Hilla.

Film Propaganda. Otevřený dopis Alexandera Walkera otištěný v *Irish Times*, 7.6. 1996. Archiv Irish Times, zpřístupněno po domluvě.

Dopisy z Embassy of Ireland ve Washingtonu irskému ministrovi kultury Connorovi Cruise O'Brienovi ze 6.1. až 2.2. 1954. National Archive of Ireland, Departure of Foreign Affairs 305/14/32/2.

6.1.4. Internetové zdroje (dostupné dne 24.10.2009)

www.liv.ac.uk/irish/ - Institute of Irish Studies, Liverpool University

<http://ireland.siuc.edu/> - Irish and Irish Immigration Studies, Southern Illinois University Carbondale

<http://migration.ucc.ie/> - Irish Centre for Migration Studies, University College Cork

www.ucd.ie/ibis/ - Institute for British-Irish Studies, University College Dublin

www.londonmet.ac.uk/irishstudiescentre/ - Irish Studies Centre, Metropolitan University London

www.stormfront.org – stránky stejnojmenné ultrapravicové organizace

http://www.archive.org/stream/hourglasscathlee00yeatuoft/hourglasscathlee00yeatuoft_djvu.txt - text dramatu Williama Butlera Yeatse Cathleen Ni Houlihan

www.ifi.ie – Irish Film Institute

www.michaelcollinscentre.com – stránky věnované Michaelu Collinsovi

www.ifta.ie - Irish Film and Television Awards

www.irishfilmboard.ie – Irish Film Board

6.2. LITERATURA

ARTUR, Paul: *Government and Politics in Northern Ireland*. Harlow: Longman 1980.

BARDON, Jonathan: *A History of Ulster*. Belfast: Blackstaff Press 1992.

BARSAM, Richard: *The Vision of Robert Flaherty: The Artist as Myth and Filmmaker*. Bloomington and Indiana: Indiana University Press 1988.

BARTON, Ruth: Feisty Colleens and Faithful Sons: Gender in Irish Cinema, *Cinéaste* 24,č. 2/3, 1999.

BEDDOE, John: *The Races of Britain*. 1885; reedice Washington, D.C.: Cliveden 1983.

- BEW Paul – GIBBON, Peter – PATTERSON, Henry: *The State in Northern Ireland 1921-72*. Manchester: Manchester University Press 1979.
- BORNSTEIN, George: *Material Modernism: The Politics of the Page*. Cambridge: Cambridge University Press 2001.
- BUCKLEY, Anthony (ed.): *Symbols in Northern Ireland*. Belfast: Institute of Irish Studies 1998.
- BUDIL, Ivo: *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie*. Praha: Triton 1992.
- BUTLER, Judith: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge 1999.
- CALDER-MARSHALL, Artur: *The Innocent Eye: The Life of Robert J. Flaherty*. Londýn: W.H. Allen 1963.
- CAHALAN, James M.: *Great Hatred, Little Room: The Irish Historical Novel*. Dublin: Gill and Macmillan, 1983.
- CASEY, Natasha: „The Best Kept Secret in Retail“: Selling Irishness in Contemporary America. In: Diane Negra (ed.), *The Irish In Us*. Durham/Londýn: Duke University Press 2006.
- COAKLEY, John: Society and Political Culture. In: John Coakley – Michael Gallagher (eds.), *Politics and Government of Ireland*. Londýn: Routledge 1995.
- COLLINS, Michael: *The Path to Freedom*. Dublin: Mercier 1968.
- COOGAN, Tim Pat: *Michael Collins*. Londýn: Arrow Books 1991.
: *De Valéra. Long Fellow, Long Shadow*. Londýn: Arrow Books, 1992.
- COOMBES, Annie E.: Etnography and National and Cultural Identities. In: Susan Hiller, *The Myth of Primitiveness*. Londýn: Routledge 1991.
- COMERFORD, Richard: *Ireland – Inventing the Nation*. Londýn: Arnold Publishers 2003.
- COULTER, Carol: Feminism and Nationalism in Ireland. In: David Miller (ed.), *Rethinking Northern Ireland*. Harlow: Addison Wesley Longman 1998.
- CRANNY-FRANCIS, Anne - KIRKBY, Joan – STAVROPOULOS, Pam – WARING, Wendy (eds.): *Gender Studies : Terms and Debates*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2002.
- CURTIS, Liz: *Ireland: The Propaganda War*. Londýn: Pluto 1984

- DE HART, Jane S.: Policy History, Gender History, and Interactive Learning. *The History Teacher* 31, 1997, č. 1.
- DIXON, Paul: *Northern Ireland. The Politics of War and Peace*. Londýn: Routledge 2001.
- DONOHUE, Laura: *Counter-Terrorist Law and Emergency Powers in the United Kingdom 1922-2000*. Dublin: Irish Academic Press 2001.
- EAGAN, Catherine M.: „Still Black and Proud“: Irish America and the Racial Politics of Hibernophilia. In: Diane Negra (ed.), *The Irish in Us*. Durham, London: Duke University Press 2006.
- FLYNN, Arthur: *The Story of Irish Film*. Dublin: Currach Press 2006. Dostupné na www.docstoc.com/docs/2230102/Story-of-Irish-Film_dne_23.10.2009.
- FOSTER, John Wilson: *Forces and Themes in Ulster Fiction*. Dublin: Gill and Macmillan 1974.
- FOUCAULT, Michel: *Dohlížet a trestat: Kniha o zrodu vězení*. Praha: Dauphin 2000.
- GARVIN, Tom: *The Evolution of Irish Nationalist Politics*. Dublin: Gill & MacMillan Ltd. 2005.
- GIBBONS, Luke: Romanticism, in Ruins: Developments in Recent Irish Cinema. In: *The Irish Review* 2, 1987.
- : Romanticism, Realism and Irish Cinema. In: Kevin Rockett – Luke Gibbons – John Hill (eds.), *Cinema and Ireland*. Londýn : Routledge 1988.
- : Coming Out of Hibernation? The Myth of Modernity in Irish Culture. In: Richard Kearney (ed.), *Across the Frontiers: Ireland in the 1990s*. Dublin: Wolfhound Press 1988.
- : Race Against Time: Racial Discourse and Irish History. *Oxford Literary Review* 13, 1991.
- GOMERY, Douglas – ALLEN, Robert C.: *Film History. Theory and Practise*. Soul: McGraw-Hill Humanities/Social Sciences/Languages, 1993.
- GRAYSON, Kent – MARTINEC, Radan: Consumer Perception of Iconicity and Indexicality and Their Influence on Assessments of

- Authentic Market Offerings, *Journal of Consumer Research* 31, r. 2, 2004.
- GREENSLADE, Roy: Editors as Censors: The British Press and Films about Ireland. *Journal of Popular British Cinema* 3, 2000.
- GRIFFIN, Sean: The Wearing of the Green: Performing Irishness in the Fox Wartime Musical. In: Diane Negra (ed.), *The Irish In Us*. Durham/Londýn: Duke University Press 2006.
- HAGE, Ghasan: *White Nation: Fantasies of White Supremacy in a Multicultural Society*. New York: Routledge 2000.
- HALEY, Alex: *Roots*. New York: Doubledays 1976.
- HARDIMAN, Niamh – WHELAN, Christopher: Changing Values. In: William Crotty – David Schmitt (eds.), *Ireland and the Politics of Change*. Londýn: Longman 1998.
- HILL, John: *Cinema and Northern Ireland*. Londýn: British Film Institute 2006.
- HILL John – McLOONE, Martin – HAINSWORTH, Paul (eds.), *Border Crossing: Film in Ireland, Britain and Europe*. Belfast/Londýn: Institute of Irish Studies/British Film Institute 1994.
- HILL, John – ROCKETT, Kevin (eds.), *Film History and National Cinema*. Dublin: Four Courts Press Ltd. 2005.
- HOBSBAWN, Eric: *On History*. Londýn: Weidenfeld and Nicholson, 1997.
- HOLZBACHOVÁ, Ivana: *Škola Annales a současné pojetí dějin. Antologie textů*. Brno: Masarykova Univerzita 1995.
- HUG, Chrystel: *The Politics of Sexual Morality in Ireland*. Londýn: Macmillan 1999. HUGHES, Eamonn (ed.), *Culture and Politics in Northern Ireland*. Buckingham: Open University Press 1991.
- CHENG, Vincent J.: *Inauthentic: The Anxiety Over Culture and Identity*. New Brunswick: Rutgers University Press 2004.
- IGGERS, Georg G.: *Dějepisectví 20. století. Od vědecké objektivitě k postmoderní výzvě*. Praha: NLN 2002.
- JOHNSTON, Claire: Maeve. *Screen* 22, r. 4, 1981.

- KO, Mika: Representing Okinawa: Contesting Images in Contemporary Japanese Cinema. In: John Hill – Kevin Rockett (eds.), *Film History and National Cinema*. Dublin: Four Courts Press Ltd. 2005.
- KULEZIĆ-WILSON, Danijela: Musical and Mythical Patterns in Paul Thomas Anderson's *Magnolia*. In: John Hill – Kevin Rockett (eds.), *Film History and National Cinema*. Dublin: Four Courts Press Ltd. 2005
- LAGNY, Michèle: Stavenišťe filmové historie: sociálně-kulturní praxe. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie*, Praha: Herrmann & synové 2004.
- LEE, J.J.Lee: *Ireland 1912-1985: Politics and Society*. Cambridge: Cambridge University Press 1989.
- LEGO, Caroline K.: A Thirst for the Real Thing in Themed Retail Environments: Consuming Authenticity in Irish Pubs, *Journal of Food Service Business Research* 5, r. 2, 2002.
- LEVIN, Brian: „Cyberhate: A Legal and Historical Analysis of Extremists' Use of Computer Networks in America. In: Barbara Perry (ed.), *Hate and Bias Crime: A Reader*. New York: Routledge 2003.
- LÉVI-STRAUSS, Claudie: *Mýtus a význam*. Bratislava: Archa 1993.
- LLOYD, David: *Anomalous States: Irish Writing and the Post-Colonial Moment*. Durham: Duke University Press 1993.
- McCAFFERTY, Nell: *A Woman to Blame*. Dublin: Attic Press 1985.
- McLOONE, Martin: *Irish Film. The Emergence of a Contemporary Cinema*. Londýn: British Film Institute 2000.
- McNAMEE, Terry: Discovering America Before Columbus. www.nativeamericanfirstnationhistory.com. Dostupné dne 23.10.2009.
- MELICHAR, Hynek: Dlouhý Velký pátek: konsocialismus a mírový proces v Severním Irsku, 1973-1998. *Mezinárodní vztahy* 30, r. 4, 2005.
- MOODY Theodore W. (ed.): *Dějiny Irska*. Praha: NLN 1996.
- MULHOLLAND, Marc: *Northern Ireland. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- MURPHY, William T.: *Robert Flaherty: A Guide to References and Sources*. Boston: G.K.Hall & Co. 1978.
- NEGRA, Diane (ed.): *The Irish In Us*. Durham/Londýn: Duke University Press 2006.

: Irishness, Innocence, and American Identity

Politics before and after September 11

: *Off-White Hollywood: American Culture and*

Ethnic Female Stardom. Londýn: Routledge 2001.

NOVÁKOVÁ, Soňa: Hranice těla (Irské romány Marie Edgeworth a žena jako metafora pro kolonizované území). In: Eva Kalivodová – Blanka Knotková-Čapková (eds.), *Ponořena do Léthé*. Praha: FF Univerzity Karlovy 2003.

O'BRIEN, Harvey: Irský film a jeho identita. In: *Irský film*. Uherské Hradiště: AČFK 2005.

O'LEARY, Cornelius – HESKETH, Tom: The Irish Abortion and Divorce Referendum Campaigns. *Irish Political Studies* 13, r. 1, 1998.

OVEY, Clare – WHITE, Robin: *European Convention on Human Rights*. Oxford: Oxford University Press 2002.

OWEN, Arwel: *Anglo-Irish Agreement. The First Three Years*. Cardiff: University of Wales Press 1994.

PITTOCK, Murray H.: *Celtic Identity and the British Image*. Manchester: Manchester University Press 1999.

ROCKETT, Kevin: *The Irish Filmography*. Dublin: Red Mountain Press, 1996.

ROCKETT, Kevin – GIBBONS, Luke – HILL, John (eds.), *Cinema and Ireland*. Londýn: Routledge 1988.

RAINS, Stephanie: Irish Roots: Genealogy and the Performance of Irishness. In: Diane Negra (ed.), *The Irish In Us*. Durham/Londýn: Duke University Press 2006.

SANTINO, Jack: *Signs of War and Peace. Social Conflict and the Use of Public Symbols in Northern Ireland*. Londýn: Palgrave 2001.

STEIN, Howard F. – HILL, Robert F.: *The Ethnic Imperative: Examining the New White Ethnic Movement*. University Park: Pennsylvania State University Press 1977.

SWEENEY, Ellen E.: Revisioning Vision in the Bloody Sunday Films. In: John Hill – Kevin Rockett (eds.), *Film History and National Cinema*. Dublin: Four Courts Press Ltd. 2005.

- SYMMONS, Clive: Irish Nationality Law. In: Randall Hansen – Patrick Weil (eds.), *Towards a European Nationality. Citizenship, Immigration and Nationality Law in the EU*. Londýn: Palgrave 2002.
- SZCZEPANIK, Petr (ed.): *Nová filmová historie*, Praha: Herrmann & synové 2004.
- ŠLOSARČÍK, Ivo: *Politický systém Irska*. Praha: Sociologické nakladatelství 2007.
- TANNER, Marcus: *Ireland's Holy Wars. The Struggle for a Nation's Soul 1500-2000*. New Haven: Yale University Press 2001.
- THIRD, Amanda: „Does the Rug Match the Carpet?": Race, Gender, and the Readheaded Woman. In: Diane Negra (ed.), *The Irish in Us*. Durham, London: Duke University Press 2006.
- VANNAIS, Judy: Postcards from the Edge: Reading Political Murals in the North of Ireland. *Irish Political Studies* 16, r. 2, 2001.
- WHYTE, Gerald: Some Reflections on the Role of Religion in the Constitutional Order. In: Tim Murphy – Patrick Twomey (eds.), *Ireland's Evolving Constitution, 1937-97, Collected Essays*. Oxford: Hart Publishing 1998.

ANOTACE MAGISTERSKÉ DIPLOMOVÉ PRÁCE

Jméno a příjmení autora: Kateřina Surmanová

Název katedry a fakulty: Katedra divadelních, filmových a mediálních studií, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Název diplomové práce: Filmové proměny irskosti

Podnázev diplomové práce: Filmový obraz irskosti v souvislostech vztahu uměleckého textu a mimouměleckého kontextu

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

Počet znaků: 310 816

Počet příloh: 0

Počet titulů použité literatury: 86

Klíčová slova: irskost, nová historie, nová filmová historie, Irish Studies, britský imperialismus, irský kulturní nacionalismus, irský kulturní revizionismus, irský kulturní revivalismus, americký multikulturalismus, filmová reprezentace nefilmového kontextu, motivická analýza

Charakteristika diplomové práce: Práce se zabývá filmovými reprezentacemi irskosti jako úhrnu charakteristik, podle nichž je srozumitelně identifikována irská národnostní nebo etnická distinkce. Filmové reprezentace irskosti jsou pojímány jako symptomatické ukazatele národních (americký, britský a irský) a politicko společenských (britský imperialismus, irský kulturní nacionalismus, revizionismus a revivalismus a americký multikulturalismus) kontextů, které je produkují. V širší perspektivě práce pojmenovává na konkrétním příkladu irského filmu vztah mezi lokální a globální kinematografií.

ANNOTATION OF THE THESIS

Name and Surname of Author: Kateřina Surmanová

Department and College: Katedra divadelních, filmových a mediálních studií, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého Olomouc

Title of the Thesis: Cinematic Metamorphoses of Irishness

Sub-title of the Thesis: Cinematic Representations of Irishness in Terms of Relations between Artistic Text and Non-artistic Context

Superintendent of the Thesis: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Number of Strokes: 310 816

Number of Attachments: 0

Number of Cited Publications: 86

Keywords: Irishness, New History, New Film History, Irish Studies, British imperialism, Irish cultural nationalism, Irish cultural revisionism, Irish cultural revivalism, American multiculturalism, cinematic representations of non-cinematic context, analysis of themes and motifs

Summary of the Thesis: The thesis is concerned with cinematic representations of Irishness as the complex of characteristics by what an Irish national or ethnic ensign can be clearly identified. The cinematic representations of Irishness are envisaged as symptomatic indexes of national (American, British and Irish) and political-social (British imperialism, Irish cultural nationalism, revisionism and revivalism, and American multiculturalism) contexts what are producers of the representations. In a broader perspective the thesis, by the special example of Irish indigenous cinema, points out relations between a local and a global cinematography.