

TEREZA KROUŽKOVÁ, NELA PETROVÁ / 14. 2. 2020

# Socialismus odjinud

V rámci cyklu Paralelní kino představily kurátorka Tereza Stejskalová a historička Marta Edith Holečková již dvě komentovaná pásma věnovaná tvorbě zahraničních studentů FAMU v době socialismu. První bylo uvedeno 29. dubna 2019 s názvem *Biafra ducha*, druhé, prezentované 21. října téhož roku, pojmenovaly autorky *Socialismus odjinud*. Promítané filmy *Addis Ababa* (1986) od etiopského režiséra Tesfaye Sinkeho a *Zkrocení tmy* (1976) argentinského režiséra Edgarda Díaze spojuje téma socialismu mimo země východního bloku, konkrétně Etiopie a Portugalska.

Terezu Stejskalovou s Martou Edith Holečkovou zaujalo téma pobytu studentů třetího světa v Československu a jimi zprostředkovaná kulturní výměna mezi takzvaným druhým a třetím světem v období studené války. Jak uvedla Holečková: „Obě jsme se začaly zhruba ve stejné době zabývat tím samým, což je opravdu náhoda. Stává se, že je nějaké téma přítomné ve společnosti – je „ve vzduchu“ – a lidé, podle toho, v jaké disciplíně jsou školeni, si k němu nachází cestu.“

Tereza Stejskalová se mimo kurátorskou činnost věnuje kritice, za níž dostala v roce 2014 Cenu Věry Jirousové pro etablované kritiky. V letech 2012–2015 byla redaktorkou v kulturním čtrnáctideníku A2 a webovém deníku A2larm. Od roku 2015 působí jako kurátorka v iniciativě tranzit.cz. Téma působení studentů filmové režie z třetího světa v Československu se pro ni stalo stěžejním hned v několika projektech. Na podzim 2016 proběhla v Bratislavě vernisáž *Biafra ducha*. Tu doprovázelo sympóziu, na kterém Stejskalová spolupracovala se Zbyňkem Baladránem. O rok později se ve Veletržním paláci konala výstava *Biafra ducha* – studenti z Třetího světa v Československu. U této příležitosti byla organizací tranzit vydána publikace tematických esejů *Filmaři všech zemí, spojte se!*<sup>[1]</sup>.

Na sympóziu při výstavě *Biafra ducha* v Bratislavě se svým příspěvkem vystoupila i Marta Edith Holečková, která se zabývala výzkumem tzv. druhé kultury, neboli

neoficiálního kulturního života v období normalizace, a v rámci postgraduálního studia se věnovala Univerzitě 17. listopadu.[2] Disertační práce, zaměřená na osud vysoké školy pro cizince nabízející stipendia studentům ze zemí třetího světa, vyšla v upravené podobě knižně v srpnu loňského roku pod názvem *Příběh zapomenuté univerzity. Universita 17. listopadu (1961–1974) a její místo v československém vzdělávacím systému a společnosti*. [3] Holečková vystudovala historii na Filozofické fakultě UK a v současnosti působí v Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR. Dříve pracovala v Ústavu pro českou literaturu AV ČR a v letech 2006 až 2008 spolupracovala s Českým rozhlasem na dokumentárním cyklu *Příběhy XX. století*.

Marta Edith Holečková a Tereza Stejskalová během večera přiblížily publiku autory vybraných dokumentů a témata, která snímky otevírají. Oba režiséři se do ČSSR dostali díky nadstandardním diplomatickým vztahům, které tehdejší Československo pěstovalo s vybranými státy. Autoři využili své situace „exotických studentů“, aby československému publiku nastínili cizí kulturní prostředí, ze kterého pocházeli. Význam jejich snímků spočíval mimo jiné v tom, že upřesňovaly zkreslené informace, které měli obyvatelé zemí sovětského bloku o zahraničních politických událostech během studené války.

První promítaný film uvedla Tereza Stejskalová: „Dokument *Addis Ababa* je o hlavním městě Etiopie. Natočil jej Tesfaye Sinke, který absolvoval dokumentární film na FAMU v první polovině osmdesátých let. Tesfaye původně studoval v Addis Abebě literaturu, ale přišla mu nabídka možnosti studovat na FAMU, kterou přijal. Když však přijel, byl umístěn na tzv. FAMU Speciál (dnes FAMU International), kde zahraniční studenti nemuseli mluvit česky. Tesfaye ale usiloval o regulérní studium, a tak se v rekordním čase naučil česky, absolvoval přijímací zkoušky a byl přijat. V rozhovoru, který jsem s ním vedla, Tesfaye vzpomínal, že byl ještě během studia vybízen, aby natočil nějaký film o Etiopii, odkud pocházel. Ještě v době svých studií tam tedy jel a podařilo se mu domluvit spolupráci mezi etiopskou koprodukční společností a Československou televizí. Film se pak skutečně promítal v Československé televizi. Vzpomínal také, že nad ním během natáčení drželi Etiopané ochrannou ruku. Dokonce prý o filmu věděl i ministr kultury a Tesfaye měl díky tomu nadstandardní podmínky především při terénní práci. Režisér se po studiu vrátil do Etiopie a působil tam v televizi, točil seriály a dokončil taky jeden film. Poté co v Etiopii začaly politické nepokoje, rozhodl se emigrovat do Kanady, kde žije dodnes a živí se jako tlumočnick.“

Samotný film je hodně zaměřený na urbanismus a další témata, která byla pro Etiopany v době natáčení stěžejní. Divák má díky tomu možnost si do velké míry Etiopii představit tak, jak ji vnímali její obyvatelé. Jistě tomu napomáhá i fakt, že dokument je točen v žánru portrétu a sám režisér se v něm jeví jako součást tohoto světa. Dalo by se říct, že je film trochu promarxistický, záměrem Tesfaye Sinkeho ovšem bylo dle jeho slov jediné, a to ukázat československým divákům co nejpřesnější vnímání Etiopie jako takové.

Obdobně představila Tereza Stejskalová také snímek *Zkrocení tmy*: „Režisérem druhého filmu je skoro o dvě dekády starší autor, Edgardo Díaz, původně z Argentiny. Už před příchodem do Československa točil Díaz filmy. Když v Argentině nastoupila k moci vojenská junta, utekl do Španělska, odkud odešel studovat do Československa dokumentární film, protože už věděl o FAMU a znal některé filmy československé nové vlny. Studoval FAMU Speciál, dvouletý program pro cizince, oženil se tady a měl syna Federica Díaze, který patří mezi současné české umělce zabývající se novými médii. Později s dalším absolventem FAMU Rado Likonem, který pocházel z Jugoslávie, odcestoval zpátky do Latinské Ameriky a tam točili dokumentární filmy o gerilách v Nikaragui. Poté žil v Miláně a byl součástí komunity, která se nazývala Comuna Baires. To byla skupina, která provozovala experimentální, hodně levicové divadlo. Vlastně jeho veškerá filmová nebo umělecká produkce byla silně revolučně nebo levicově orientovaná. Nyní žije v Praze, ale zdravotní důvody mu nedovolily dnes přijít.“

Díazův studentský film *Zkrocení tmy* získal v roce 1976 Zvláštní čestné uznání CIDALC. Reflektuje období, kdy se v Portugalsku schyluje k tzv. karafiátové revoluci, nenásilnému puči, vedenému armádou, který ukončil existenci přes čtyřicet let trvajících fašistického státu. Film je točený s určitým odstupem a autor se nepovažuje za součást filmu, což se projevuje například repetitivním komentářem „a tak žijí...“ Divák je tedy konfrontován i s určitou realitou dané země, například s komunistickou propagandou mezi ngramotnými rybáři. Vyznění ovšem působí více distancovaně a méně citlivě než u předchozího dokumentu.

Po projekci následovala debata. První otázka směřovala na pozici badatelek a obtíže, které mohou nastat při analyzování snímků tvořených archivními materiály a zároveň dobovými komentáři, které nepsali sami režiséři, ale jiné osoby. A jak se do toho

promítá historická zkušenost naší země se socialismem a zároveň perspektiva například postkoloniálních studií.

Marta Edith Holečková na otázku odpověděla: „Musím přiznat, že pro mě jsou tyto filmy – jako nový pramen, se kterým se učím pracovat – nová zkušenost. Myslím si, že zkušenost s ideologickou propagandou, kterou znám z československého prostředí, je výhodou. Takto poučení film sledujeme přes jakýsi filtr. Zároveň je z jiných studií zřejmé, že československý tisk tu revoluci v Portugalsku silně vnímal. Od padesátých let tady existovala exulantská komunita portugalských komunistů, což není úplně známá věc. Ti byli v dost komplikované situaci. Jejich fašistický stát, který byl formálně neutrální a byl takovou izolovanou periferií Evropy, byl sice nepřijatelný pro ostatní západní státy, ale protože disponoval územím Azorských ostrovů, které měly výhodnou strategickou polohu, tak se v roce 1949 stal jedním ze zakládajících států NATO. Díky tomuto protichůdnému postavení Portugalští komunisté nenašli azyl v západoevropských metropolích. Oni se cítili naprosto vypuzení nejen ze své země, ale i z tradičních center, jako byla Paříž, a našli útočiště právě v Praze. To bylo důvodem, proč portugalská realita, zvláště pro roce 1974, kdy došlo v Portugalsku k revoluci, byla silně reflektována naším tiskem. Československý tisk byl už v padesátých letech plný zpráv o portugalských ‚věznicích svědomí‘, kteří byli komunisty, ale samozřejmě díky tehdejší cenzuře musíme k těmto materiálům přistupovat vždycky obezřetně. Případá mi zajímavé, že souvislosti mezi zeměmi mají další hlubší úrovně, než, že jenom někde zvítězí formálně socialismus nebo komunistická strana, která vlastně může být dost odlišná od toho, čemu jako socialismu rozumíme my nebo jak byl artikulován ve střední Evropě. Tento portugalský film je pro mě zajímavý tím, že obsahuje osobní příběhy lidí, kteří tady žili. Zároveň mohl být důležitý i pro lidi, kteří se učili portugalskému, která se vyučovala na filosofické fakultě. Díky tomu filmu se jim ta země zase o něco více přiblížila.

V případě etiopského dokumentu je to složitější o to, že je tam realita té země pro nás naprosto komplikovaná a nečitelná. Například se tam několikrát hovoří o respektu ke kulturám, o němž víme, že to tak vůbec nebylo, protože tam docházelo ke genocidám. Pro nás jsou nuance mezi tamními etniky naprosto neviditelné, ale oni je dokáží rozeznat na první pohled. Etiopie byla vždycky samostatná. Nemá koloniální minulost, má jen zkušenost s italskou okupací. Přesto si jako moderní stát obtížně hledala svou identitu. Jednalo se spíš o takové různé etnické ‚slepence‘, které si hledaly nějaký

nový národní příběh, a tam často hrál hlavní roli nějaký nový nacionalismus, který byl inspirován určitě i marxismem jako sjednocující myšlenkou, která byla samozřejmě často dysfunkční. Je ale třeba tomu rozumět tak, že najít si jinou identitu bylo obtížné, mohlo to vést k tomu, že byla založena na dominanci nějakého z etnik, které pak potlačovalo jiné skupiny. Je třeba – aby to nevypadalo, že nějak hájím africký socialismus – vidět v tom logiku shody co nejvíc zájmových skupin na nějakém společném jmenovateli, a to i s vědomím, že to není ideální, ale přeci jen nějak promyšlené východisko.“

Na stejný dotaz odpovídala i Tereza Stejskalová: „Myslím si, že jde skutečně o velice komplikované, rozporuplné dokumenty, ke kterým není lehké najít nějaký klíč. V případě toho etiopského filmu mám zatím k dispozici jediný pramen, a tím jsou rozhovory s tvůrci. Samozřejmě se jedná o vzpomínky třicet let staré a musí se brát s nějakým kritickým odstupem. Když jsem se ptala Tesfaye, jestli svůj film vnímá jako ideologicky poplatný době a jestli může popsat, zda tam byly nějaké tlaky třeba ze strany FAMU nebo z té etiopské koprodukční společnosti, řekl zajímavou věc: po celou dobu prý vůbec žádný tlak necítil. Na FAMU naopak v osmdesátých letech nepotkal jediného člověka, který by byl loajální vůči stávajícímu režimu. Profesoři na FAMU mu prý říkali: „Prosím vás, hlavně ten náš československý model nikam nevozte, čímž naráželi na ideu, proč sem ti studenti mimo jiné přijížděli, aby se pak stali propagátory socialismu ve svých zemích, kam se měli vrátit a zůstat spojenci Československa. Když takto odmítl, že by po něm byla vyžadována prorežimní loajalita, ptala jsem se, jestli mu dnes nepřipadá jeho snímek ideologicky zbarvený. A na to mi odpověděl znovu záporně. Prý ho zajímal urbanismus Addis Abeby. Cílové publikum byli českoslovenští diváci, kterým chtěl zprostředkovat to město a nějak srozumitelně jim vysvětlit i historické pozadí Etiopie. Nejdůležitějším momentem filmu byl pro něj rozhovor s addisabebským urbanistou. Tím se to také trochu vymyká běžným cestopisným snímkům, kde se nejde do hloubky a kde by těžko byl rozhovor s nějakým expertem o historii nebo o přístupu k urbanistickému pojetí města.“

Další z otázek se týkala tématu kulturní výměny – zda byla reciproční, například ve smyslu obohacení kultur, nebo zda šlo o čistě politickou otázku.

První odpovídala Tereza Stejskalová: „Jedna věc je makropolitika, jiná individuální osudy lidí. Ty diplomatické vztahy měly nějaký cíl, ale samozřejmě lidé se nechovají

podle toho, co si usmyslí státníci, a často se prostě rozhodnou nějak jinak. Příkladem je třeba vietnamská komunita ve východní Evropě, což je tzv. nezamýšlená diaspora, protože na začátku té výměny nebyla myšlenka, že by tady ti lidé zůstávali. Na poli filmu je pak zajímavý příklad syrské kinematografie. Nová vlna syrské kinematografie, která je velice avantgardní, esteticky inovativní a velice politicky angažovaná, vznikla v systému státní produkce, tedy ne na volném trhu, ale skrze dotace syrského státu a většina z těch filmařů studovala ve východní Evropě. To znamená, že tady jasně došlo k předání východoevropského způsobu filmového vzdělávání, tedy toho státem garantovaného, a potom, co se studenti vrátili do Sýrie, ovlivnili i podobu státní kinematografie, která se tam institucionálně vyvíjela. A zároveň se do syrské kinematografie promítl tento vliv i po formální stránce. Když se díváte na některé syrské filmy, připomínají vám československou kinematografii.“

Marta Edith Holečková doplnila komentář Terezy Stejskalové o vietnamské diaspoře: „Řada Vietnamců přicházela na pracovní výměnu v rámci pracovní migrace, ne jako studenti. A ta kulturní výměna, na kterou byla otázka mířena, je dobře patrná třeba v obohacení české kuchyně, protože přinesla spoustu potravin, které tady předtím nebyly rozšířené. Třeba to, že si běžně dáte v kavárně zázvorový čaj, zde do začátku devadesátých let vůbec nebylo. Nesouvisí to tedy jen s otevřením hranic, ale i s tím, že tady ta komunita žila. To, že tu vznikaly různé exotické restaurace – indické, indonéské, čínské a další – souviselo s tím, že tady ti lidé zůstávali a snažili se něčím uživit. V tomhle bych viděla jednoznačně přínos. A pak je tu samozřejmě státní politika, která se konkrétně promítne do vzdělávací a vědní politiky, například v podpoře studijních oborů, které odrážely zrovna momentální přátelskou vazbu s některými zeměmi. Týkalo se to afrikanistiky, která má u nás velkou tradici, nebo iberoamerikanistiky. To jsou obory, které byly založené na začátku šedesátých let. Uvedla bych to jako pozitivní příklad, protože díky tomu docházelo i k překladům literatury z těch regionů. Byl tedy za tím nějaký státní pragmatismus, ale přineslo to řadu nových impulsů. A pro lidi, kteří se zajímali o jiné země, to mohlo být v době socialismu opravdu svým způsobem okno do světa.“

Závěr debaty věnovala Tereza Stejskalová odlišným zkušenostem soužití s kulturní jinakostí, které se promítají i do současnosti: „Po druhé světové válce se československý prostor dost kulturně vyčistil. A v šedesátých letech tady najednou byli afričtí studenti a lidé, kteří jasně vypadali nějak jinak. Československá společnost

se s tím musela nějakým způsobem vypořádat. Myslím si, že ve východní Evropě můžeme mluvit o trošku jiné zkušenosti s kulturní jinakostí než třeba na Západě, kde se vyvíjela na základě koloniální spjatosti. Ve východní Evropě toto téma má jiná historická východiska, a tak se tu řeší jiná témata a problémy.“

### **Poznámky:**

[1] Tereza Stejskalová (ed.), *Filmaři všech zemí, spojte se! / Filmmakers of the World, Unite! /: Zapomenutý internacionalismus a československý film a třetí svět / Forgotten Internationalism, Czechoslovak Film and the Third World*, Praha: tranzit.cz, 2017.

[2] Sympóziu Biafra ducha. *Artalk.cz*. [Online] 14. listopad 2016. [Citace: 6. listopad 2019.] <https://artalk.cz/2016/11/14/15-11-2016-sympozium-biafra-ducha/>.

[3] Marta Edith Holečková, *Příběh zapomenuté univerzity: Universita 17. listopadu (1961–1974) a její místo v československém vzdělávacím systému a společnosti*, Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2019.