UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut mezinárodních studií

Kristýna Kolínová

Severoirská protestní hladovka v roce 1981 ve filmu

Bakalářská práce

Praha 2015

Autor práce: **Kristýna Kolínová**
Vedoucí práce: **PhDr. Zuzana Kasáková, Ph.D.**

Rok obhajoby: 2015

Bibliografický záznam

KOLÍNOVÁ, Kristýna. *Severoirská protestní hladovka v roce 1981 ve filmu.* Praha, 2015. 50 s. Bakalářská práce (Bc.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut mezinárodních studií. Vedoucí bakalářské práce PhDr. Zuzana Kasáková, Ph.D.

Abstrakt

Hladovka irských republikánských vězňů v roce 1981, při které v severoirské věznici Maze/Long Kesh zemřelo deset mužů, byla vrcholem protestů reagujících na zrušení tzv. zvláštní kategorie, která zajišťovala vězňům odsouzeným za násilí spojené s konfliktem známým jako *Troubles* de facto politický status. Události spojené s hladovkou nejsou zapomenuty dodnes a stále vzbuzují rozpory ve společnosti. Tato bakalářská práce se zaměřuje na analýzu populárních celovečerních filmů, jejichž hlavním námětem je právě severoirská hladovka. Na teoretické úrovni práce využívá koncept kolektivní paměti, který je blíže rozveden a aplikován na problematiku filmu v první části práce. Druhá kapitola stručně představuje historický kontext, tedy samotnou hladovku a také její odkaz v dnešní době. Poslední a nejdůležitější část práce se zabývá třemi filmovými zpracováními, konkrétně snímky *Some Mother's* Son (1996), *H3* (2001) a *Hunger* (2008), která jsou srovnána s ohledem na původ jejich tvůrců, výběr konkrétních aspektů dění okolo hladovek a dobu vzniku. V závěru je kromě shrnutí předchozích poznatků obecně naznačeno, jak autoři s tématem hladovek na filmovém plátně pracují.

Abstract

The hunger strike of Irish republican prisoners in 1981 that was held in Maze/Long Kesh prison in Northern Ireland was the culmination of a protest against the abolition of Special Category Status for convicted paramilitary prisoners. Ten men starved themselves to death. The events related to the hunger strike are not forgotten to this day and still arouse disputes in the society. This thesis focuses on the analysis of popular feature films whose main theme is the hunger strike in Northern Ireland. On a theoretical level, the thesis uses the concept of collective memory which is described in more detail

and applied to the issues of cinema in the first part of the thesis. The second chapter briefly presents historical context: the hunger strike itself and also its legacy today. The last and the most important part of the text deals with three movies, namely *Some Mother's Son* (1996), *H3* (2001) and *Hunger* (2008) which are compared with regard to the origin of their authors, the selection of specific aspects of the historical events and time of their creation. Besides a summary of the main findings, there is also an outline of how filmmakers generally work with the theme of hunger strike in the conclusion.

Klíčová slova

Hladovka, film, kolektivní paměť, Severní Irsko, Bobby Sands, Some Mother's Son, H3, Hunger.

Keywords

Hunger strike, cinema, collective memory, Northern Ireland, Bobby Sands, Some Mother's Son, H3, Hunger.

Rozsah práce: 84 286 znaků

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval/a samostatně a použil/a jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 15. května 2015 Kristýna Kolínová

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí své bakalářské práce PhDr. Zuzaně Kasákové, Ph.D. za veškeré náměty, připomínky a odborné rady při vedení práce.

PROJEKT BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Jméno:
Kristýna Kolínová

E-mail:
kolin.tyna@seznam.cz

Semestr:
LS

Akademický rok:
2013/2014

Název práce:
Severoirská protestní hladovka v roce 1981 ve filmu

Předpokládaný termín dokončení (semestr, školní rok):
LS, 2014/2015

Vedoucí bakalářského semináře:
PhDr. Oldřich Tůma, Ph.D.

Vedoucí práce (není povinné):
PhDr. Zuzana Kasáková, Ph.D.

Zdůvodnění výběru tématu práce (5 řádek):
Protestní hladovka v severoirské věznici Maze/Long Kesh je dodnes považována za jednu z klíčových událostí severoirského konfliktu. Konsensus na interpretaci této historické etapy se ale i po konci násilné fáze konfliktu hledá v etnicky rozdělené společnosti obtížně. Vzhledem k tomu, že hladovka byla traumatickou událostí zejména pro nacionalistickou katolickou komunitu, většina uměleckých zpracování tohoto tématu vychází z republikánské perspektivy. Film nicméně zpravidla není dílem jediného autora, proto je zajímavé sledovat, jak se s touto kontrovezní problematikou na filmovém plátně pracuje.

Předpokládaný cíl (5 řádek):
S ohledem na v dnešní době aktuální koncept kolektivní paměti by mělo být cílem práce ukázat, jak je problematika protestních hladovek zpracována ve filmové tvorbě. Ráda bych zhodnotila, jestli se konkrétní interpretace daných historických událostí v populárních celovečerních filmech od sebe odlišují, popřípadě jak, a jaké faktory mohou celkové vyznění snímků ovlivňovat.

Základní charakteristika tématu (10 řádek):
Protesty v severoirské věznici Maze/Long Kesh, které vyvolalo nařízení britské vlády z roku 1976 rušící politický status osobám uvězněným za terorismus a násilí spojené s konfliktem známým jako Troubles, eskalovaly v roce 1981 v hladovku, při které zemřelo deset republikánských vězňů. Tyto události dodnes nejsou zapomenuty a stále vyvolávají rozpory ve společnosti, a to nejen v té severoirské. Hladovka se odráží v mnoha oblastech politického života, veřeného prostoru i umění. Práce se bude zabývat analýzou filmových zpracování tohoto kontroverzního tématu, konkrétně se jedná o tři snímky, jejichž hlavním námětem je právě vězeňská hladovka: Some Mother's Son (1996) režiséra Terryho George, H3 (2001) režiséra Les Blaira a Steve McQueenův Hunger (2008).

Předpokládaná struktura práce (10 řádek):
První část práce bude tvořit teoretický rámec, ve kterém bude nejprve stručně představen koncept kolektivní či kulturní paměti obecně a následně bude důraz kladen na souvislosti mezi kolektivní pamětí a uměleckým dílem, v tomto případě zejména filmem. V závěru této teoretické části by měly být vymezeny konkrétní výzkumné otázky. Historický kontext, tedy základní přehled informací o vězeňských protestech v Severním Irsku (včetně jejich odkazu v dnešní době), bude jádrem druhé kapitoly. Závěrečná a nejdůležitější část práce se bude zabývat zpracováním tématu hladovky v celovečerním populárním filmu, snímky budou

analyzovány s důrazem na aspekty vytyčené teoretickým rámcem. Na odpovědi na výzkumné otázky srovnávající dané filmy se pak zaměřím v závěru práce, kde by také mělo být obecně shrnuto, jak filmoví tvůrci s problematikou hladovek na plátně pracují.

Základní literatura (10 nejdůležitějších titulů):

Jan Assmann, Kultura a paměť (Praha: Prostor, 2001).

Tim Pat Coogan, The IRA (New York: Palgrave, 2002).

Barry Flynn, Pawns in the game: Irish hunger strikes, 1912-1981 (Cork: Collins, 2011).

Brian Graham a Sara Mcdowell, "Meaning in the Maze: The Heritage of Long Kesh", Cultural Geographies (2007): 343-68.

Maurice Halbwachs, Kolektivní paměť (Praha: Sociologické nakladatelství, 2009).

Kieran McEvoy, Paramilitary imprisonment in Northern Ireland: resistance, management, and release (Oxford: Oxford University Press, 2001).

Eugene McNamee, "Eye witness – memorialising humanity in Steve McQueen's Hunger", International Journal of Law in Context 5, č.3 (2009): 281-294.

Pierre Nora, "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire", Representations, č.26 (jaro 1989): 7-24.

Richard O'Rawe, Blanketmen: An Untold Story of the H-block Hunger Strike (Dublin: New Island, 2005).

Peter Taylor, Provos: The IRA And Sinn Fein (London: Bloomsbury, 1998).

Podpis studenta a datum

Schváleno	**Datum**	**Podpis**
Vedoucí bakalářského semináře		
Garant oboru		

Obsah

ÚVOD 1

1. TEORETICKÝ RÁMEC 4

1.1 Kolektivní paměť 4

1.2 Dvojí role filmu ve vztahu k paměti 10

1.3 Výzkumná kritéria 12

2. HLADOVKA A JEJÍ ODKAZ DNES 16

3. HLADOVKA NA FILMOVÉM PLÁTNĚ 23

3.1 Some Mother‘s Son 24

3.2 H3 29

3.3 Hunger 34

ZÁVĚR 40

SUMARRY 44

SEZNAM ZDROJŮ 45

Úvod

Vězeňské protesty v Severním Irsku, které v druhé polovině 70. let 20. století vyvolalo britské rozhodnutí zrušit zvláštní kategorii pro vězně odsouzené za násilí spojené s terorismem a konfliktem známým jako *Troubles*, byly fází severoirského konfliktu, jež ve společnosti vzbudila mnoho emocí a vyvolala ohlasy po celém světě. Dodnes nejsou tyto události zapomenuty a zejména hladovka republikánských vězňů v roce 1981, při které zemřelo deset mužů, je často různými způsoby a v mnoha oblastech připomínána. Výsadní místo ve vzpomínkách má strůjce hladovky, její první oběť a posléze také největší symbol, Bobby Sands.

V případě Severního Irska, kde ve smyslu konceptu Adriana Guelkeho můžeme mluvit o hluboce rozdělené společnosti,[1] mají i po skončení období násilného konfliktu obě etnicky rozdělené komunity vlastní pohled na historické události, vlastní příběhy a interpretace nedávné minulosti.

Neutrality se v otázkách Severního Irska dosahuje obtížně. Rozdělení místní společnosti se totiž projevuje také odlišnými termíny pro místa nebo události a autoři zabývající se tímto regionem v každém případě narazí na potřebu se s tímto problémem vyrovnat. Klasickým příkladem odlišné terminologie je druhé největší město Severního Irska,[2] za jehož jediné správné označení považují nacionalisté, zpravidla katolíci, kteří se více než Brity cítí býti Iry, původní název Derry. Oproti tomu unionisté či loajalisté, většinou protestanti politicky zastávající unii s Británií, přijali dnes oficiální název Londonderry. Svoji roli hraje terminologie i v případě hladovek. Věznici, kde k protestům došlo, označují republikáni, jejich přívrženci nebo autoři hovořící o problematice z jejich perspektivy jako Long Kesh, pro druhou stranu je objekt věznicí Maze.[3] V této práci budou s ohledem na konkrétní souvislosti používány oba termíny.

Konsenzus se v severoirské společnosti hledá těžko i u daleko méně rozporuplných záležitostí, než je kontroverzní odkaz vězeňských hladovek. I téměř pětatřicet let po smrti Bobbyho Sandse a dalších devíti mužů někteří obdivují sebeobětování mladých odvážných katolíků, kteří v boji za svoje ideály vsadili vlastní

[1] Adrian Guelke, *Politics in deeply divided societies* (Cambridge: Polity, 2012).
[2] Pro pravověrné republikány je však i samotný termín „Severní Irsko“ nepřijatelný a pro region většinou používají označení „Šest hrabství“ („The Six Counties“) nebo „Sever Irska“ („The North of Ireland“).
[3] Kieran McEvoy, *Paramilitary imprisonment in Northern Ireland: resistance, management, and release* (Oxford: Oxford University Press, 2001), 233.

životy, zatímco jiní jsou přesvědčeni, že vězni byli pouzí teroristé, kteří neměli nárok na zvláštní zacházení, a svoji smrt si tak zavinili sami.

Jelikož jsou hladovky traumatickou událostí zejména pro katolickou a irskou komunitu (na celém území ostrova), umělecká díla zachycující toto téma mají co říci zejména z nacionalistického úhlu pohledu. Protesty vrcholící hladovkami se staly námětem mnoha výtvarných umělců, spisovatelů i filmařů. Právě zpracováním daných událostí na filmovém plátně se bude věnovat tato práce. Na teoretické úrovni práce vychází z aktuálně často zmiňovaného konceptu kolektivní paměti, jehož prostřednictvím je poukázáno na dvě možná chápání uměleckých děl právě v souvislosti s pamětí. Hlavním předmětem zájmu práce je pak umělecké dílo, v tomto případě film, jako nástroj podílející se na vytváření kolektivní paměti. Cílem práce je srovnat celovečerní populární filmy, jejichž hlavním námětem jsou severoirské hladovky, s ohledem na původ a identitu jejich tvůrců, dobu vzniku a výběr konkrétních aspektů dění okolo hladovek. Výzkumná kritéria jsou blíže rozvedena v teoretické části práce.

Po teoretickém ukotvení v první části bude stručně zmíněn historický kontext, tedy samotné vězeňské protesty a hladovky včetně jejich společenského a uměleckého odkazu dnes. Poslední kapitolou a jádrem textu je pak analýza tří filmů, jež byly zvoleny na základě jednoduchého kritéria: jejich hlavním tématem jsou události spojené s hladovkou v roce 1981. Konkrétně se jedná o film *Some Mother's Son* režiséra Terryho George, *H3* Les Blaira a Steve McQueenův *Hunger*. V závěru jsou shrnuty poznatky z předchozích částí s důrazem na srovnání filmových zpracování v rámci výzkumných kritérií vytyčených v první kapitole. Zároveň je i nastíněno, jakým způsobem se s tématikou hladovky ve filmu pracuje obecně.

Vzhledem ke specifickému vymezení tématu jsou hlavními zdroji práce tři výše zmíněné filmy, další zdroje se odvíjejí od konkrétních částí textu. Teoretická část, pojednávající o konceptu kolektivní paměti a jeho uplatnění v případě analýzy filmu, vychází zejména z děl autorů, kteří nejvíce přispěli k diskurzu o kolektivní či kulturní paměti, Maurice Halbwachse, Pierra Nory a Jana Assmanna. Důležitým zdrojem k této kapitole je také řada doplňujících článků, jmenovitě například *Collective Memory: The Two Cultures* od Jeffrey K. Olicka, nebo přehledová díla shrnující nejdůležitější poznatky paměťových studií. Klíčovými zdroji pro druhou část práce jsou odborné publikace převážně britských a irských autorů zabývající se severoirským konfliktem,

republikánským hnutím a protestními hladovkami. Jako příklad lze uvést *Brits: The War Against the IRA* od Petera Taylora či *The IRA* Tima P. Coogana. Pro poslední část práce bylo kromě samotných filmů využito též řady článků a internetových zdrojů, mimo jiné i několika rozhovorů s jednotlivými autory snímků. Vzhledem k teritoriálnímu vymezení tématu je naprostá většina použitých zdrojů v angličtině; nedocenitelná byla možnost využít knihovního fondu univerzity v Limericku během studijního pobytu, v českém prostředí je totiž tato specifická literatura v mnoha případech nedostupná.

1. Teoretický rámec

V následující kapitole je nejprve obecně představen koncept kolektivní paměti. Ten je poté s ohledem na potřeby práce aplikován na oblast filmové tvorby. Z tohoto teoretického základu vychází výzkumná kritéria, která určují zaměření analýzy filmů ve třetí kapitole.

1.1 Kolektivní paměť

V posledních letech jsou čím dál častěji skloňovány pojmy jako kolektivní, kulturní, sociální či historická paměť. Otázka paměti se ve společenských vědách stala hojně diskutovaným tématem. Zabývá se jí hned několik společensko-vědních oborů, od sociologie, přes historiografii až po mediální a filmová studia. Každý obor má však na tuto problematiku odlišný náhled, nehledě na to, že i v rámci daných disciplín se názory, pojmy a definice jednotlivých badatelů různí. Mnoho studií se zabývá tak širokými otázkami, jako je role kolektivní paměti ve formování skupinové či národní identity nebo v udržování etnického konfliktu.[4] Často se poukazuje na politické využívání paměti a legitimizaci současných rozhodnutí, vazbu mezi pamětí a mocí a možnost zneužití paměti k nátlaku a manipulaci.[5] V souvislosti s nebývalým růstem elektronických sdělovacích prostředků mnoho odborníků sleduje vztah kolektivní paměti a médií. Paměti se také dostalo značné pozornosti v rámci orální historie. Fascinace procesem vzpomínání a zapomnění se projevuje i v rozsáhlých snahách dát nedávno zrozenému oboru paměťových studií konkrétnější a ucelenější podobu a shrnout poznatky tohoto interdisciplinárního pole. Mezi tato přehledová díla patří například *The Collective Memory Reader* (2011) sestavený J. K. Olickem, V. Vinitzky-Seroussim a D. Levym, *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (2008) Astrid Erllové a Ansgara Nünninga a *Memory: Histories, Theories, Debates* (2010), jehož editory jsou Susannah Radstoneová a Bill Schwarz.

Za autora termínu „kolektivní paměť“ a zakladatele paměťových studií vůbec je považován francouzský sociolog Maurice Halbwachs, který se jako první od 20. let

[4] Celia B. Harris, Helen M. Paterson a Richard I. Kemp, „Collaborative Recall And Collective Memory: What Happens When We Remember Together?“, *Memory* 16, č. 3 (2008): 213-230, https://www.ebscohost.com/ (staženo 2. 2. 2015).

[5] Např. Tzvetan Todorov, „Zneužívání paměti“, *Cahiers du CEFRES* 13 (2012), http://www.cefres.cz/IMG/pdf/todorov_1998_zneuzivani_pameti.pdf (staženo 16. 2. 2015). Paměť může být podle Todorova vymazávána i přemírou informací.

20. století soustavněji zabýval problematikou paměti z hlediska společenských věd. Jeho hlavní teze vychází z chápání paměti jako sociálního konstruktu. Halbwachsovy koncepty, které jsou shrnuty v posmrtně vydaném díle *Kolektivní paměť*, nesou evidentně stopy vlivu dvou jeho významných učitelů Henriho Bergsona a Émila Durkheima.

Klíčovým bodem Halbwachsova díla je sociální podmíněnost paměti. Lidská paměť podle něj může existovat jen díky tomu, že existuje paměť kolektivní, která se utváří a funguje v určitých sociálních rámcích. Do těchto rámců, které jsou kolektivně vytvářeny lidmi ve společnosti, jsou zasazeny naše vzpomínky a sociální rámce také určují, jaký pro nás mají ony vzpomínky význam, tj. na co a jakým způsobem budeme vzpomínat. Individuální a kolektivní paměť od sebe tedy nelze oddělit. Naše vzpomínky jsou nevyhnutelně deformovány názory ostatních členů společnosti. „Naše vzpomínky zůstávají za každých okolností kolektivní a jsou nám připomínány ostatními, i když se týkají událostí, na nichž jsme se podíleli sami, nebo věcí, které jsme viděli pouze my. Je to tím, že ve skutečnosti nikdy nejsme sami. Vždy v sobě neseme určitý počet různých lidí, a není proto bezpodmínečně nutné, abychom u vzpomínaných událostí byli fyzicky přítomni jako samostatné osoby.“[6]

Čistě individuální vzpomínky tak podle Halbwachse neexistují. „Jedinečnost obsahu vzpomínek, v jejímž důsledku se některé vzpomínky vyjímají mezi všemi ostatními je proto třeba chápat tak, že se nachází na průsečíků více myšlenkových kategorií, které vzpomínky pojí k řadě různých skupin.“[7] Individuální paměť je tak pouze místem propojení různých kolektivních pamětí sociálních skupin, jejichž součástí se v průběhu života stáváme a jejichž pohledem se díváme na minulost (například rodina, náboženská skupina, sociální třída, i společnost globálně). Paměť skupiny je manifestací její identity. Ten, kdo má účast na kolektivní paměti, tím osvědčuje svoji skupinovou příslušnost.[8] Trvání paměti je nutně ohraničené dobou trvání skupiny. Ani samotné sociální rámce nejsou neměnnými, jednou provždy danými strukturami. Aby zůstala paměť živá, musí odpovídat aktuálním potřebám dané společnosti, proto musí být odraz

[6] Maurice Halbwachs, *Kolektivní paměť* (Praha: Sociologické nakladatelství, 2009), 50.
[7] Ibid, 70.
[8] Jiří Šubrt, Štěpánka Pfeiferová, „Kolektivní paměť jako předmět historicko-sociologického bádání“, *Historická sociologie*, č. 1 (2010): 14.

minulosti stále znovu skládán v souladu s prioritami, zájmy a požadavky přítomnosti.[9] Halbwachs tímto vysvětluje i proces zapomínání, které spojuje právě se změnou či zmizením příslušného sociálního rámce.

Kolektivní paměť podle Halbwachse uchovává z minulosti jen to, co je z ní dosud živé nebo schopné žít ve vědomí skupiny, která ji udržuje. Dokud určitá vzpomínka přetrvává, je zbytečné ji zaznamenávat písemně, či dokonce ji jakkoliv fixovat.[10] Halbwachs od sebe důrazně odděluje kolektivní paměť a historii. Skupina má podle něj tendence k tomu vytěsnit z obrazu své minulosti změnu a svoji identitu si uvědomuje v kontinuitě. Dějiny naproti tomu vnímají především diskontinuitu a diference. „Dějiny jsou nutně zkratkou, a proto stlačují a koncentrují do několika okamžiků evoluční děje, jež často pokrývají celé epochy.“[11] Kolektivních pamětí existuje více (každá společnost má svou vlastní kolektivní paměť), kdežto historie „je jednotná a můžeme říci, že je jenom jedna“.[12] Historický svět přirovnává k oceánu, do kterého se vlévají všechny dílčí historie.

Oficiální historie je v Halbwachsově pojetí „vnější umělou rekonstrukcí kolektivních pamětí“,[13] jeho závěry o jednotě a univerzalitě dějin se však staly předmětem kritiky, jež mu vytýká pozitivistický přístup k historii, který přehlíží, že každé psaní dějin, podobně jako kolektivní paměť, je ovlivněno dobou a zájmy svého pisatele.[14] Další kritické hlasy směřují k ne zcela jasné definici termínu a obecně konceptu kolektivní paměti.[15] Ačkoliv Halbwachs správně vystihl, že sociální skupiny si vytvářejí svůj obraz světa na základě dohodnuté verze minulosti, nepodařilo se mu vysvětlit, jak kolektivní paměti vznikají a jak funguje jejich dynamika.[16] Teze o sociální podmíněnosti paměti se však stala primárním teoretickým východiskem pro další badatele a k dílu Maurice Halbwachse se dnes odvolává (nebo se vůči němu vymezuje) naprostá většina akademických prací týkajících se paměti. Podle některých je dokonce poté, co Halbwachs

[9] Jiří Šubrt, Štěpánka Pfeiferová, „Nástin teoreticko-sociologického přístupu k otázce historického vědomí“, in *Historické vědomí jako předmět badatelského zájmu: teorie a výzkum,* ed. Jiří Šubrt (Kolín: ARC - Vysoká škola politických a společenských věd, 2010), 21-30.
[10] Halbwachs, *Kolektivní paměť*, 125-128.
[11] Ibid, 157.
[12] Ibid, 129.
[13] Gérard Namer, doslov ke knize *Kolektivní paměť*, Maurice Halbwachs (Praha: SLON, 2009), 279.
[14] Jiří Šubrt, Štěpánka Pfeiferová, „Kolektivní paměť jako předmět historicko-sociologického bádání“, 17.
[15] Na toto téma hlavně: Noa Gedi, Yigal Elam, „Collective Memory – What Is It?“, *History and Memory* 8, č. 1 (jaro/léto 1996): 30-50, http://www.jstor.org (staženo 6. 2. 2015).
[16] Barbara A. Misztal, *Theories of Social Remembering* (Buckingham: Open University Press, 2003), 54.

přesvědčivě dokázal, že paměť je jevem sociálním, tj. kolektivním, nadbytečné v souvislosti s pamětí užívat adjektivum ‚kolektivní'.[17]

Dílo Maurice Halbwachse upadlo na dlouhou dobu v zapomnění, 50. až 70. léta 20. století bývají považována spíše za latentní fázi zkoumání paměti. Následná vlna zájmu o paměť v akademickém světě, na politické scéně, v umění a masmédiích, která začala v 80. letech a trvá dodnes, bývá přičítána různým činitelům. Michael Kammen mezi řadu faktorů, které přispěly k naší nedávné fascinaci pamětí, řadí historicko-politické změny, například nárůst multikulturalismu a konec studené války.[18] Hodně pozornosti se věnuje také spojitosti boomu paměti s Holocaustem a jeho dědictvím. Podle jednoho z vysvětlení s sebou doba, kdy generace svědků Holocaustu začala odcházet, přinesla důležitou změnu ve formách kulturního vzpomínání, bez autobiografických vzpomínek si společnosti uvědomily svoji závislost na médiích jako prostředku přenosu zkušeností.[19] Ne, že by tragický osud Židů za války byl první událostí, která se odrazila v umění, ale přinesl nové, a obzvláště intenzivní, formy paměti, takže sama paměť bývá někdy s Holocaustem spojována.

V uplynulých desetiletích byla otázka paměti živá zvláště mezi francouzskými badateli. Značnou pozornost věnovala odborná veřejnost zejména projektu historika Pierra Nory, který se ve svém oboru jako jeden z prvních problematikou paměti zabýval. Své poznatky o francouzské národní paměti shrnul Nora v 80. letech v sedmisvazkovém díle *Les lieux des mémoire* (*Místa paměti*). Ač podle Nory pojmy „historie" a „paměť" donedávna víceméně splývaly, „dnes si uvědomujeme, že stojí v každém bodě proti sobě."[20] „Paměť je život, který v sobě nesou skupiny živých, a právě proto je v neustálém vývoji, otevřena dialektice vzpomínky a zapomnění. Historie je vždy problematickou a neúplnou rekonstrukcí toho, co už není."[21] Paměť, která je vždy aktuální fenoménem, si

[17] Viz např. David Emler, „Politika, historie, paměť: Politické využívání minulosti ve Francii od 90. let 20. století" (doktorská disertace, Univerzita Karlova v Praze a Université Paris Ouest Nanterre la Défense, 2014).

[18] Michael Kammen, recenze knihy *Frames of Remembrance: The Dynamics of Collective Memory*, Iwona Irwin-Zarecka, *History and Theory* 34, č. 3 (říjen 1995): 245-261, http://www.jstor.org (staženo 16. 3. 2015).

[19] Astrid Erll, „Cultural Memory Studies: An Introduction", in *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, eds. Astrid Erll, Ansgar Nünning (Berlín: Walter de Gruyter, 2008), 9.

[20] Pierre Nora, „Mezi pamětí a historií: problematika míst", in *Politika paměti. Antologie francouzských společenských věd,* ed. Françoise Mayer (Praha: Francouzský ústav pro výzkum ve společenských vědách, 1998), 7-31, http://collectivememory.fsv.cuni.cz/CVKP-52-version1-Nora.pdf (staženo 30. 1. 2015).

[21] Ibid, 8-9.

vybírá především nejasné a rozporné vzpomínky, je také náchylná k přenosům a zastírání. „Paměť je přirozeně mnohočetná, skupinová, vícenásobná a individualizovaná. Historie náleží naopak všem a nikomu, což ji propůjčuje sklon k tomu, co je univerzální.“[22] Společenství paměti, jež zajišťovala uchování a předávání hodnot, jsou v Norově podání vytěsňována v procesech globalizace, demokratizace a růstu vlivu médií na masy obyvatel a paměť ustupuje imperativu aktuálnosti a historickému způsobu vnímání minulosti. Proces neustálé změny odsuzuje společnosti k zapomínání.

Paměť, která je „uchvácená historií“ potřebuje podle Nory sestavit inventář míst, do nichž se vtělila, a odvrátit tak proces zapomnění. Tak vznikají místa paměti, topografická i symbolická, muzea, archivy, hřbitovy, sbírky, slavnosti, výročí, smlouvy, památníky nebo svatyně. Tato místa paměti se podle Nory „rodí a žijí z pocitu, že neexistuje žádná spontánní paměť, že je třeba vytvářet archívy, že je třeba slavit výročí, organizovat oslavy, pronášet smuteční projevy, provádět notářské záznamy, protože tyto úkony nejsou přirozené“. Kdybychom vzpomínky uzavřené v místech paměti skutečně prožívali, byla by tato místa nepotřebná.[23] Pro dnešní paměť je také charakteristická její archivující povaha. Naše posedlost archivem, která je umožněna technickými možnostmi, vyjadřuje snahu uchovávat a konzervovat to, co už v přirozené paměti neexistuje. Ačkoliv Norova teorie bývá považována za nejkomplexnější pokus vystihnout současnou situaci paměti, jeho přístup vzbuzuje také řadu otázek; co například vzhledem k rozsahu katalogizace projektu, není místem paměti?[24]

Německé prostředí pracuje spíše s pojmem kulturní paměť. Jak říká Aleida Assmann: „Kultura vytváří kontrakt mezi živým, mrtvým a zatím nežijícím, je to rámec, který překračuje hranice minulosti, přítomnosti a budoucnosti.“[25] Její manžel, egyptolog Jan Assmann, dělí kolektivní vzpomínání na komunikativní a kulturní. Komunikativní paměť zahrnuje vzpomínky, které se vztahují k nedávné minulosti a sdílíme je se svými současníky (především pomocí řeči).[26] Typickým případem je generační paměť, která se rozvíjí u určité skupiny a zaniká se svými nositeli. „To, co je dnes ještě živoucí

[22] Ibid, 8-9.
[23] Ibid, 13.
[24] Jeffrey K. Olick, Joyce Robbins, „Social Memory Studies: From "Collective Memory" to the Historical Sociology of Mnemonic Practices“, *Annual Review of Sociology* 24 (1998): 212, http://www.jstor.org (staženo 18. 3. 2015).
[25] Aleida Assmann, „Canon and Archive“ in *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, eds. Astrid Erll, Ansgar Nünning (Berlín: Walter de Gruyter, 2008), 97.
[26] Jan Assmann, *Kultura a paměť* (Praha: Prostor, 2001), 48.

vzpomínkou, se bude zítra šířit pouze prostřednictvím médií.“[27] Tento bezprostřední zkušenostní horizont nyní představuje předmět orální historie.

Při přesunu z oblasti každodenní komunikace do sféry kultury, se ale téměř vše mění.[28] Kulturní paměť se na rozdíl od paměti komunikativní distancuje od každodennosti a místo toho se zaměřuje na fixní body v minulosti. Ani v ní se paměť nemůže udržet jako taková. Minulost je přetvořena do symbolických figur, na nichž se zachytávají vzpomínky.[29] Kulturní paměť je tak institucionalizována, exteriorizována a uchována ve formách, které mohou být přenášeny napříč situacemi i generacemi.[30] Může se jednat o různé formy textu, příběhy, rituály, památníky, oslavy, rytmy, obrazy, jídlo a pití, prostory a místa atd. Dá se říci, že v kontextu kulturní paměti se faktická historie mění v historii vzpomínanou a rozdíl mezi dějinami a mýtem se vytrácí. Kulturní paměť může sahat jen tak daleko do minulosti, jak daleko ještě může být vnímána jako „naše“. Proto tuto formu historického vědomí označujeme za „paměť“ a ne jen jako vědomost o minulosti. Na rozdíl od vědomosti v sobě totiž paměť zahrnuje také zapomnění.[31] O účast na společném vědění a společné paměti se opírá naše povědomí společenské příslušnosti, tedy kolektivní identita. Ta se formuluje promlouváním ve společném jazyce anebo obecně užíváním společné soustavy symbolů. Rozhodující není médium, nýbrž symbolická funkce a znaková struktura. Každé kolektivní identitě odpovídá určitý kulturní útvar, který ji zajišťuje a především reprodukuje. Kulturní útvar je médiem, jímž se buduje kolektivní identita a udržuje se ve sledu generací. Patřit samozřejmě můžeme k mnoha různým skupinám současně a rozmanité a polymorfní jsou proto i kulturní útvary.[32] Zároveň také platí, že paměť, jakožto i kulturní paměť, je „místní, egocentrická a specifická pro danou skupinu a její hodnoty“.[33] Zatímco podíl skupiny na komunikativní paměti je difuzní (přestože si někteří jedinci vzpomínají více než jiní, nejsou v této sféře žádní specialisté a experti), na kulturní paměti se skupiny podílí vždy diferencovaně.[34]

---

[27] Ibid, 49.

[28] Jan Assmann a John Czaplicka, „Collective Memory and Cultural Identity“, *New German Critique* 65 (jaro/léto 1995): 128, http://www.jstor.org (staženo 29. 1. 2015).

[29] Assmann, *Kultura a paměť,* 50.

[30] Jan Asmann, „Communicative and Cultural Memory“ in *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, eds. Astrid Erll, Ansgar Nünning (Berlín: Walter de Gruyter, 2008), 111.

[31] Ibid, 113.

[32] Assmann, *Kulturní paměť,* 122-123.

[33] Asmann, „Communicative and Cultural Memory“, 113.

[34] Assmann, *Kulturní paměť,* 51.

Kulturní paměť má vždy své specifické nositele. Patří k nim šamani a bardové právě tak jako kněží, učitelé, umělci, spisovatelé a učenci.[35] Ještě v jednom smyslu je participace na kulturní paměti ve společnosti strukturovaná. Oproti komunikativní paměti je zde zapotřebí určitého zasvěcení a prokázání kompetence (např. formálními zkouškami nebo ovládnutím náležitých forem komunikace), z účasti na tomto druhu vědění jsou tak některé vrstvy vyloučeny.

1.2 Dvojí role filmu ve vztahu k paměti

Přestože Assmann používá termín „kulturní paměť" v souvislosti se starověkými společnostmi a ve středu jeho zájmu stojí rituály, festivaly nebo poezie, je možné do jisté míry uplatňovat jeho koncepty i na moderní masová média a filmy. Je ale třeba vzít v úvahu, že tato média nejenže paměť skupiny udržují, ale zároveň ji distribuují a rozšiřují.

V této souvislosti je vhodné zmínit dva možné pohledy na kolektivní či kulturní paměť, které navrhuje Jeffrey K. Olick.[36] Ty vycházejí ze dvou odlišných pojetí kultury. Jedno vidí kulturu jako subjektivní kategorii významů obsažených v lidských myslích a druhé jako vzorec veřejně dostupných symbolů zhmotněných ve společnosti. Je tedy nezbytné rozlišovat dvě úrovně, ve kterých se kultura a paměť protínají: individuální a kolektivní, nebo přesněji kognitivní a společenské/mediální.[37] První úroveň se týká biologické paměti a Olick upozorňuje na to, že žádná paměť není čistě individuální, ale vždy je ve své podstatě formována kolektivními kontexty. Od lidí, se kterými se stýkáme, a z médií, která používáme, získáváme schémata, jež nám pomáhají vzpomínat si na minulost a kódovat nové zkušenosti. V tomto případě je výraz „paměť" chápán doslovně, zatímco přívlastkem „kulturní" se myslí společensko-kulturní rámec a jeho vliv na paměť. Olick tento přístup označuje termínem „shromážděná paměť" („collected memory").

Druhá úroveň kulturní paměti se týká symbolického uspořádání, médií, institucí a postupů, kterými společenské skupiny vytváří sdílenou minulost. „Paměť" je zde myšlena obrazně. Společnost sama o sobě si nevzpomíná, ale mnoho toho, co je vytvořeno

[35] Ibid, 51.
[36] Jeffrey K. Olick, „Collective Memory: The Two Cultures", *Sociological Theory* 17, č. 3. (listopad 1999): 333-348, http://www.jstor.org (staženo 20. 3. 2015).
[37] Astrid Erll, „Cultural Memory Studies: An Introduction", 5.

jako rekonstrukce společné minulosti, se podobá procesům individuální paměti, jako je selektivita či tvoření takových verzí minulosti, jaké odpovídají současným znalostem a potřebám.[38] Za nejvlivnější koncepce v rámci tohoto typu kolektivní paměti se považují právě Norovy „místa paměti“ a kulturní paměť ve smyslu manželů Assmannových.

Přestože v praxi se tyto dvě úrovně paměti protínají a zpravidla je od sebe nelze důsledně oddělit, tato práce nahlíží na problematiku paměti převážně z perspektivy druhého Olickova pojetí. Film je tedy vnímán především jako nástroj, který se podílí na vytváření kolektivní paměť. Henry Rousso v tomto smyslu hovoří o vektorech nebo nositelích paměti, které rozděluje na oficiální (např. památníky a ceremoniály), organizační (skupiny vojáků, členů odboje atd.), kulturní (literatura, film, televize) a vědecké (učebnice a školní osnovy, ale i historie jako vědecký obor).[39]

Každý z nás se dozvídá o historii třemi způsoby: okamžitou osobní zkušeností (ať už zprostředkovanou či nezprostředkovanou), mezigeneračním dialogem (převážně v rámci rodiny) a prostřednictvím příběhů o minulosti vytvořených na makroúrovni, ve filmu, televizi, ve školách a dalších místech veřejné socializace.[40] Stejně jako velká část našich zkušeností ze světa je spojení s minulostí do značné míry zprostředkované jinými jednotlivci a sociálními institucemi. Lidé si pamatují a přepracovávají své vzpomínky prostřednictvím komunikace s ostatními a vyrovnáváním se s artefakty materiální kultury, jako je například fotografie.

Vědci, kteří se zabývají obrazovou podobou prostředků paměti, podotýkají, že od antiky po moderní dobu se média paměti vyznačují „nadřazeností vizuálního“. Podle nich je jedním z důvodů tohoto výsadního postavení vizuálních obrazů v konstrukci paměti jejich výjimečná schopnost uzavřít, a někdy dokonce i vymazat, mezeru mezi zkušeností z první ruky a sekundárním svědectvím.[41] Zrak je totiž, jak říká Daniel Sherman, jediný smysl, který je dostatečně silný, aby překlenul propast mezi těmi, kdo uchovávají paměť pocházející z tělesné zkušenosti a těmi, kdo tuto zkušenost postrádají,

[38] Ibid, 5.

[39] Henry Rousso, *The Vichy Syndrome: History and Memory in France since 1944* (Cambridge: Harvard University Press, 1991), 219-221.

[40] Mark A. Wolfgram, *"Getting History Right": East and West German Collective Memories of the Holocaust and War* (Lewisburg: Bucknell University Press, 2011), 24.

[41] Wulf Kansteiner, „Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies“, *History and Theory* 41, č. 2 (květen 2002): 191, http://www.jstor.org (staženo 25. 2. 2015).

nicméně se snaží danou paměť sdílet.[42] I přes svoji významnou moc ale obrazy závisí na slovech, která jim poskytují význam a navazují vztah mezi obrazem a jeho interpretací.

V dnešních moderních technologických společnostech je tradiční orální přenos historické zkušenosti oslaben. Čím dál více získáváme povědomí o minulosti z televize a filmů, což jsou média kombinující právě slova a obrazy. To, že se obrazová forma historických informací stala dominantní, zdůrazňuje i Zdeněk Beneš, když říká, že dějiny dnes daleko více „vidíme" než „čteme".[43] Hlavní moc filmu spočívá v jeho autenticitě, neboť budí dojem nezprostředkované a přímočaré reprezentace.[44] I přesto, že si mohou diváci sledující film uvědomovat přítomnost režie a produkčního týmu, výsledný dojem ze snímku utváří především samotné obrazy, které na plátně pozorují. Není pochyb o tom, že se filmy do značné míry podílí na našem vnímání reality, filmové příběhy mají potenciál vytvářet obrazy minulosti, které mohou být udržovány po generace, a jsou tak mocným nástrojem formování kolektivní paměti.

1.3 Výzkumná kritéria

Kolektivní paměť bezpochyby není fenoménem, o jehož relevanci by panovala všeobecná shoda. Kritizována bývá jednak obecně nejasnost definice a metodologických postupů, jednak nedostatečné vymezení vzpomínek kolektivních vůči vzpomínkám individuálním.[45] Ač se o kolektivní paměti dnes zmiňuje většina textů zabývajících se historií, podle Gediho a Elama jde jen o nový matoucí termín, který se snaží vytlačit zažité výrazy jako „mýtus" nebo „tradice".[46] Podle nich je jediné legitimní užití tohoto pojmu metaforické. Faktem ale je, že i přestože paměťová studia zatím nejsou zcela zavedenou teorií a kolektivní paměť do určité míry stále „hledá svůj přesný význam",[47] nabízí bádání v této oblasti řadu možností napříč zavedenými disciplínami v rámci humanitních, společenských i přírodních věd.

---

[42] Daniel J. Sherman, *The construction of memory in interwar France* (Chicago: Chicago University Press, 1999), 14.

[43] Zdeněk Beneš, „Mezi dějinami, dějepisectvím a pamětí", in *Historické vědomí jako předmět badatelského zájmu: teorie a výzkum,* ed. Jiří Šubrt (Kolín: ARC - Vysoká škola politických a společenských věd, 2010), 11.

[44] Více např. Winfried Fluck, „Film and Memory", in *Sites of Memory in American Literatures and Cultures*, ed. Udo J. Hebel (Heidelberg: Winter, 2003), 213-229.

[45] Viz např. Kansteiner, „Finding Meaning in Memory".

[46] Gedi, Elam, „Collective Memory – What Is It?".

[47] Harris, Paterson a Kemp, „Collaborative Recall And Collective Memory", 213.

Ať už jsou ale příčiny rozmachu paměti jakékoliv, jak podotýká Andreas Huyssen, nelze se dnes již bavit o osobní, generační či veřejné paměti odděleně od obrovského vlivu nových médií jako nositelů všech forem paměti. Proto už podle něj například není možné mluvit o Holocaustu nebo jiném historickém traumatu jako vážném etickém a politickém tématu a kompletně pominout způsoby, jakými je vyobrazován a připomínán ve filmech či muzeích.[48] Koncept kolektivního či kulturního traumatu, který předkládá Jeffrey C. Alexander, hovoří o tom, že dějiny dnes již nejsou o hrdinech a heroické minulosti, vyzdvihována jsou naopak utrpení a oběti. Kulturní trauma nastává, když mají členové kolektivu pocit, že byli vystaveni hrůzné události, které zanechává stopy na jejich kolektivním vědomí a nezměnitelným způsobem poznamenává jejich identitu.[49] Severoirské hladovky je v tomto smyslu bezpochyby možné považovat za příklad kulturního traumatu.

Téma, které zohledňuje většina studií zabývající se kolektivní pamětí počínaje již Halbawchsem je vztah paměti a identity. Málokdo popírá, že jsou skupiny, stejně jako jednotlivci konstituovány příběhy, které vypráví. Bez společných příběhů o minulosti skupiny by nebyla žádná skupinová identita, nebo by byla pomíjivá.[50] Identita se manifestuje v kolektivních praktikách, a protože je paměť skupinová, musí i vzpomínka být součástí nějaké skupiny a odrážet její identitu. I reprezentace paměti v uměleckém díle musí minimálně do jisté míry vycházet z paměti skupin, jejichž součástí jsou tvůrci tohoto díla. I když se filmoví tvůrci snaží poskytnout vyvážený obraz historických událostí a věnují značnou energii historickému výzkumu, nikdy nemůžou zcela uniknout určité subjektivitě. Ani historik nemůže být stoprocentně objektivní, i on je členem mnoha kolektivů.[51] Ve filmu navíc není možné představit zdroje a kriticky je zhodnotit.[52]

---

[48] Andreas Huyssen, „Present Pasts: Media, Politics, Amnesia“, in *The Collective Memory Reader*, eds. Jeffrey K. Olick, Vered Vinitzky-Seroussi, Daniel Levy (Oxford: Oxford University Press, 2001), 430.

[49] Prostředkem šíření traumatu může být i médium.
Více viz: Jeffrey C. Alexander, „Toward a Theory of Cultural Trauma“, in *Cultural Trauma and Collective Identity*, eds. Jeffrey C. Alexander et al. (Berkeley: University of California Press, 2004), 1-30.

[50] Jeffrey K. Olick, Vered Vinitzky-Seroussi, Daniel Levy, „Part II. History, Memory and Identity“, in *The Collective Memory Reader*, eds. Jeffrey K. Olick, Vered Vinitzky-Seroussi, Daniel Levy (Oxford: Oxford University Press, 2001), 178.

[51] Susan Crane, „"Writing the Individual Back into Collective Memory", *American Historical Review* 102, č. 4 (prosinec 1997): 1372-1385; citováno v: Radmila Švaříčková-Slabáková, „O paměti, historii, vědomí a nevědomí“, *Dějiny - Teorie – Kritika*, č. 2 (2007): 239.

[52] Robert A. Rosenstone, „History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film“, *American Historical Review* 93, č. 5 (prosinec 1988): 1176, http://www.jstor.org (staženo 12. 3. 2015).

Film musí zaujmout určitý postoj ke zpracovávané látce, a ten zpravidla do určité míry závisí na pozadí jeho autorů. Opomenuto by však nemělo být ani to, že v kinematografii hraje důležitou roli otázka trhu a dostupných zdrojů. [53]

I v oblasti výzkumu toho, jak přítomnost ovlivňuje to, co si budeme pamatovat z minulosti, byl průkopníkem Halbwachs, když upozorňoval, že obraz minulosti je stále znovu skládán v souladu s prioritami, zájmy a požadavky přítomnosti. Minulost je tvořena a přetvářena v přítomnosti a pro přítomné účely. Paměť je tedy závislá na přítomných identitách a kontextech, které také určují výběr toho, co si budeme jako členové daných skupin pamatovat, a co ne. I zapomínání je významným prvkem procesu konstrukce společné minulosti. Jak říká Barbara Misztal, neselektivní paměť by mohla ohrozit koherentní vnímání sebe sama, jednotu a tedy i identitu sociálního celku.[54]

V návaznosti na výše zmíněné se analýza filmů ve třetí části práce zaměřuje na následující výzkumná kritéria:

- **Identita tvůrců**

V rámci tohoto bodu jsou zkoumány souvislosti konkrétního pohledu na dané události se skupinovou identitou tvůrců. Analýza se zaměřuje téměř výhradně na režiséry a scénáristy daných filmů, což jsou osoby, které mají hlavní podíl na celkovém vyznění snímku. Proto je důraz kladen na představení prostředí, ze kterého tito autoři pochází, a nastínění jejich osobního vztahu k tématu, pokud nějaký existuje.

- **Výběr konkrétních aspektů hladovek**

Z tohoto hlediska je pro srovnání zásadní otázka, jakým aspektům historického dění, tj. dění okolo hladovek se film věnuje především a jak je interpretuje. Současně je samozřejmě nutné poukázat na ty stránky událostí, které jsou v daném filmovém podání naopak opomenuty. V souvislosti s tímto si analýza také všímá, jak film pracuje s postavou Bobbyho Sandse, zda je pro příslušnou filmovou interpretaci zásadní, a naplňuje tak svoji roli symbolu hladovky.

- **Časové souvislosti**

Jelikož se roky, kdy byly zkoumané filmy natočeny, ve všech třech případech liší, ve srovnání je zohledněn i tento odlišný historicko-politický kontext. Upozorněno je

[53] Na toto téma například: Wolfgram, *"Getting History Right"*.
[54] Misztal, *Theories of Social Remembering,* 17.

na specifika dané doby a rozbor v širším smyslu naznačuje, jakým přítomným zájmům má daná interpretace nejspíše sloužit.

Ač by diskuze o tom, jak filmy, o kterých práce pojednává, ovlivňují publikum, a jak jednotlivci nakládají s obrazy zprostředkovanými filmem, byla velice zajímavá, tato úroveň výzkumu není předmětem této práce. Na rovinu percepce se analýza snímků proto primárně nesoustředí.

2. Hladovka a její odkaz dnes

Ačkoliv rozpuštění Stormontského parlamentu a zavedení přímé vlády Londýna v Severním Irsku bylo původně přijato jako krátkodobé řešení situace v provincii, politická jednání vrcholící podpisem Sunningdaleské dohody v roce 1973, která měla vést k vytvoření místní vlády přijatelné pro obě komunity, pro zatvrzelý odpor unionistů zkrachovala. Britská vláda se proto brzy rozhodla, že svoji přítomnost v Severním Irsku začne omezovat a bude se mezinárodně prezentovat jako nestranná a prosazující mír.[55] Podle plánu tzv. normalizace a „ulsterizace" měla být zrušena mimořádná opatření a řada kompetencí týkajících se bezpečnosti byla převáděna z rukou armády na ulsterskou policii a Ulsterský obranný pluk (*Ulster Defence Regiment,* UDR). S touto politikou souvisela také snaha prezentovat násilí týkající se konfliktu jako primárně trestní, ne politické.[56]

Konkrétních rozměrů nabyla tato „kriminalizace" na začátku března 1976, když státní sekretář pro Severní Irsko Merlyn Rees zrušil tzv. zvláštní kategorii (*Special Category Status*) pro vězně odsouzené za činy související s terorismem spáchané po tomto datu. Britská vláda po vypuknutí *Troubles* nejprve odmítala uznat, že je násilí politické povahy,[57] avšak poté, co vězni proti tomuto rozhodnutí protestovali hladovkou, přiznala členům paramilitárních organizací tento zvláštní status, díky kterému se těšili mírným vězeňským podmínkám, nemuseli nosit vězeňské uniformy, byli umístěni do klecí oddělených od běžných vězňů a mohli se vzájemně volně sdružovat. De facto tak byli považováni za politické vězně.

Nyní ale dali Britové najevo, že pro ně členové Irské republikánské armády (IRA) i loajalistických paramilitárních organizací nejsou nic víc než zločinci. Opatření se poprvé dotklo vězně odsouzeného za držení zbraně Kierana Nugenta. Byl převezen do věznice Long Kesh poblíž Belfastu, kde byly vybudované nové bloky ve tvaru písmene H (H-Bloky) a v rámci nové politiky byl objekt přejmenován na Maze. Vězni, a republikáni především, ale nový název nepřijali a nadále používali označení Long Kesh. Se slovy, že není běžný kriminálník, ale válečný zajatec, odmítl Nugent vězeňskou uniformu. Místo

[55] McEvoy, *Paramilitary imprisonment in Northern Ireland,* 217.
[56] Gordon Gillespie, *A short history of the troubles* (Dublin: Gill & Macmillan, 2010), 74-75.
[57] Barry Flynn, *Pawns in the game: Irish hunger strikes, 1912-1981* (Cork: Collins, 2011), 231.

toho se v cele zabalil do deky.[58] Jeho příklad v příštích měsících následovalo několik set republikánských vězňů.

„Protest deky“ později eskaloval v tzv. „špinavý protest“ (republikány označován jako „no-wash protest“). Podle vězňů byl způsoben brutalitou vězeňských dozorců, která vyprovokovala vězně ke zdemolování vybavení cel. Ti pak z obavy z krutého zacházení odmítli opouštět své cely, včetně používání toalet. Svoje exkrementy vězni začali roztírat po zdech cel. Za práva vězňů demonstrovali ochránci lidských práv, kardinál Thomas O'Fiaich se nechal slyšet, že by „stěží nechal zvíře žít v takových podmínkách, natož lidskou bytost“.[59] Britská vláda ale trvala na tom, že si vězni za situaci mohou sami, a na své politice neměla v úmyslu nic měnit.

Ačkoliv byl postoj IRA k protestu spíše zdrženlivý[60] a organizace si dlouho neuvědomovala potenciál, který nezávisle jednající vězni v Bloku H měli, zahájila IRA během protestů kampaň namířenou proti vězeňskému personálu v Long Kesh. Ta ještě více vyostřila již tak napjaté vztahy vězňů s dozorci. Mezi lety 1976 a 1980 bylo zavražděno osmnáct pracovníků věznice.[61]

Ani po čtyřech letech protestů, do kterých se kromě mužů z Long Kesh zapojilo také několik žen z věznice v Armaghu, se situace výrazně nezměnila. Na začátku roku 1980 vydali vězni prohlášení známé jako „pět požadavků“, v němž žádali například právo na vlastní oděvy, svobodu shromažďování a odpuštění vězeňské práce. Pro novou předsedkyni vlády Margaret Thatcherovou byl vzkaz požadavků jasný. Věřila, že vězňům nejde o zlepšení vlastních podmínek, ale že chtějí převzít moc od vězeňských autorit.[62] Ještě více než její předchůdci byla odhodlaná se nátlakům teroristů nepodřizovat.

Hladovka jako forma politické strategie nebyla v irském prostředí neznámá. Byla použita za anglo-irské války i v době Irského svobodného státu a od počátku století již takto zemřelo dvanáct mužů.[63] I přes řadu pokusů vyhnout se hladovce jako poslednímu řešení se nepodařilo ujednat kompromis a 27. října 1980 odmítlo sedm republikánských vězňů jíst. První hladovka se zatím obešla bez obětí na životech, když zdravotní stav

[58] Peter Taylor, *Brits: the war against the IRA* (London: Bloomsbury, 2001), 203.
[59] Peter Taylor, *Provos The IRA & Sinn Féin* (London, Bloomsbury, 1997), 221–222.
[60] Tim Pat Coogan, *The IRA* (New York: Palgrave, 2002), 488.
[61] James Loughlin, *The Ulster question since 1945* (Houndmills: Palgrave Macmillan, 2004), 111.
[62] Margaret Thatcherová, *Roky na Downing Street* (Praha: Naše vojsko, 1996), *267-268.*
[63] Flynn, *Pawns in the game: Irish hunger strikes, 1912-1981.*

jednoho z vězňů začal být vážný, ostatní, kteří ho nechtěli nechat zemřít, přistoupili na nabízenou dohodu, jejímiž podrobnostmi se příliš nezabývali, a 18. prosince hladovku po 53 dnech odvolali.

Ukázalo se však, že si dohodu obě strany vykládali jinak, Bobby Sands, velitel republikánských vězňů, výsledek komentoval: „Nezískali jsme nic.“[64] Počátkem února 1981 vydali vězni prohlášení o selhání britské vlády v řešení krize a vyhlásili úmysl znovu zahájit hladovku.[65] Tu se 1. března, v den pátého výročí zrušení zvláštní kategorie, rozhodl začít právě Sands navzdory vědomí, že při ní pravděpodobně zemře. Bobby Sands byl poměrně přijatelnou a mírnou tváří militantního republikanismu.[66] K IRA se připojil v osmnácti letech poté, co byla jeho rodina zastrašována loajalisty. Již dříve strávil tři roky v Long Kesh jako politický vězeň. V obou případech byl odsouzen za držení zbraní. Ve vězení se věnoval psaní poezie, psal také pro republikánské noviny, jeho články byly pašovány ven na kusech toaletního papíru. Prvních sedmnáct dní hladovky si Bobby Sands vedl tajný deník, kam zaznamenával své myšlenky a pocity. Z něj je zřejmé, že hladovku viděl ne jen jako „pět požadavků“, ale spojoval ji se širšími politickými otázkami a přítomností Britů v Irsku.[67]

Na rozdíl od první hladovky se nyní začali vězni připojovat k protestu postupně, aby byl emocionální efekt a publicita zesílena. Zásadní moment, který měl, jak se později ukázalo, hluboký dopad na celé republikánské hnutí, přišel 5. března s úmrtím Franka Maguira, nezávislého republikánského poslance za Farmanagh a Jižní Tyrone a podporovatele vězňů. Nominování Bobbyho Sandse do doplňkových voleb se ukázalo být dobrou příležitostí, jak získat pro protest pozornost veřejnosti. Po ostře sledované kampani, ve které byl hlas pro hladovkáře prezentován ne jako volba násilí, ale spíše jako hlas pro lidský život, porazil Bobby Sands unionistického kandidáta Harryho Westa. V mnoha oblastech Severního Irska probíhaly následující dny oslavy, událost poutala zájem médií, přesto však postoj britské vlády k celé záležitosti zůstával nezměněn.

---

[64] Richard O'Rawe, *Blanketmen: an untold story of the H-block hunger strike* (Dublin: New Island, 2005), 108.

[65] Coogan, *The IRA*, 493-494.

[66] Marc Mulholland, *Northern Ireland: a very short introdution* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 112-113.

[67] Deník dostupný na: „Prison diary“, Bobby Sands Trust, http://www.bobbysandstrust.com/writings/prison-diary (staženo 27. 3. 2015).

Faktem bylo, že se v nepřímém boji střetli dvě „železné osobnosti“. Ač se zvolení do Westminsteru nabízelo jako dobrý důvod k odvolání hladovky, pro Bobbyho Sandse tato možnost nepřipadala v úvahu. Ani osobní tajemník papeže Jana Pavla II. ho nepřesvědčil, aby protest ukončil.[68] Všichni ti, kteří se domnívali, že Britové poslance nenechají zemřít, se mýlili. Bobby Sands zemřel 5. května 1981. Zpráva o jeho smrti vyvolala vlnu emocí a nepokojů po celém ostrově, které si dokonce odnesly několik obětí. Přes sto tisíc lidí se účastnilo Sandsova pohřbu, čímž se podle některých událost stala největší nacionalistickou demonstrací v dějinách Severního Irska. Bouřlivé reakce vyvolala Sandsova smrt i ve světě. Avšak premiérka Thatcherová nedala najevo žádnou lítost: „Pan Sands byl odsouzený zločinec. Sám si zvolil možnost vzít si život. Tuto volbu jeho organizace mnoha svým obětem neumožnila,“ [69] zaznělo od ní v poslanecké sněmovně.

Ze smrti Bobbyho Sandse mohly těžit obě strany. Britové si dokázali, že mohou čelit vydírání fanatických teroristů a ustát emocionální nátlak podpořený zájmem veřejnosti, pro republikány bylo důležité, že se Sands stal téměř ihned skutečným novodobým mučedníkem. V následujících dvou týdnech zemřeli další tři hladovkáři, poté byl otevřen tajný komunikační kanál mezi IRA a vládou, označovaný jako tzv. „Mountain Climber“. Pátý muž nicméně zemřel, aniž by byla ujednána dohoda. Dodnes není zcela jasné, co se při jednání odehrálo a kdo odmítl nabídku Britů, zda republikánské velení či vězni sami.[70] Ačkoliv si vězni potřebovali být před dohodou absolutně jisti jejími následky, kdyby bylo kompromisu dosaženo, šest životů mohlo být ušetřeno.

Klíčovou roli v ukončení protestu nakonec sehráli rodiče a příbuzní protestujících vězňů. Ti začali využívat svého práva, nařídit umělou výživu pro umírajícího, když upadne do bezvědomí. Nátlak na rodiny, aby vzaly situaci do svých rukou, zesilovalo také katolické duchovenstvo.[71] Bylo jasné, že čím dál více rodin se nebude s to koukat na umírání svých příbuzných i přesto, že mnohdy bojovaly s pocity zmaření ideálů protestujících. Poté, co si vězni uvědomili, že je protest zásahem rodin ochromen, vydali

[68] David Beresford, *Ten Men Dead: the story of the 1981 Irish hunger strike* (London: Grafton, 1987), 123-125.
[69] „House of Commons PQs, 5. 5. 1981“, Margaret Thatcher Foundation, http://www.margaretthatcher.org/document/104641 (staženo 8. 4. 2015).
[70] „Bobby Sands and the 1981 Hungerstrike (Documentary)“, BBC Documentary/ RTE Documentary, https://www.youtube.com/watch?v=RtXCfLT9WdU (staženo 25. 4. 2015).
[71] Flynn, *Pawns in the game: Irish hunger strikes, 1912-1981*, 249.

3. října prohlášení o konci hladovky. Do té doby zemřelo deset mužů. O několik dní později oznámil státní sekretář pro Severní Irsko James Prior změny ve vězeňské politice, které umožňovaly vězňům nosit vlastní civilní oblečení, volně se stýkat s ostatními i další úlevy. Vězni tak dostali téměř vše, co požadovali. Status politických vězňů jim však vrácen nebyl.

Otázka, pro koho byla hladovka nakonec vítězstvím, je nasnadě. Britové dokázali světu, že za svoji politikou kriminalizace stojí, Margaret Thatcherová projevila svou neoblomnost a vnitřní sílu odolávat psychickému nátlaku. Tvrdit, že z krize úspěšněji vyvázla ona, by však nebylo správné, i přesto, že bezprostředně po ukončení protestu se tomu tak zdálo. Republikánskému hnutí celý protest přinesl hodně, především z propagandistického hlediska. Počet domácích a zahraničních stoupenců IRA a ozbrojeného boje se sice nikterak dramaticky nezvýšil, přesto se organizaci dostalo výrazné podpory nejen domácí veřejnosti. Ta byla nejvíce zasažena osudem deseti mladých odvážných katolíků, kteří v jejích očích nechtěli nic jiného, než slušné zacházení. Nejvýznamnější důsledek hladovky pro republikánské hnutí ale vzešel ze zvolení Bobbyho Sandse do parlamentu. Po jeho smrti získal křeslo jeho bývalý volební zástupce Owen Carron za Sinn Féin[72] a tyto úspěchy do značné míry rozptýlily antipatie republikánů k volební politice. Sinn Féin i poté začala stavět své kandidáty do voleb, ačkoliv kvůli neuznání institucí vzniklých po rozdělení Irska odmítala přijmout vyhraná křesla. Politická angažovanost ale neměla být spojena se zastavením válečného úsilí. Novou strategii „Volbami a kulkami“ ve svém projevu shrnul šéf propagandy Danny Morrison takto: „Kdo zde skutečně věří, že můžeme vyhrát za pomoci volebních uren? Ale bude někdo něco namítat, jestliže s hlasovacím lístkem v jedné ruce a se zbraní v druhé převezmeme moc v Irsku?“[73] Tato dvojí strategie násilí a politiky byla základem republikánské taktiky až do příměří v roce 1994.

Události, které se v průběhu několika dramatických let odehrály v Severním Irsku a Bloku H, nejsou zapomenuty dodnes. Toto kontroverzní téma stále vzbuzuje vášnivé debaty, přirozeně zejména na ostrově Irsko. V samotném Severním Irsku má každá z komunit svoji interpretaci hladovek. Republikáni, a ze značné části i nacionalisté, vidí v Bobbym Sandsovi a jeho druzích hrdiny, kteří zavrhnutím vězeňských uniforem odmítli

[72] Dva další hladovkáři byli zvoleni do irského Dáilu.
[73] Brendan O’Brien, *Dlouhý boj. IRA a Sinn Féin* (Brno: Zvláštní vydání, 2003), 112.

legitimizovat přítomnost Britů v Irsku a nakonec vyhnali souboj do extrému a položili za hnutí životy. Na druhé straně unionisté, a nejen oni, stále stojí za tím, že hladovkáři byli teroristi, kteří si za svou smrt mohli sami.

Obecně v případě *Troubles* stále nepanuje shoda, jak by měli být mrtví připomínáni.[74] Vzpomínání je vlastně rozděleno na dvě strany, každá má vlastní oběti, svůj příběh a představu, co a jak by mělo být zachováno, případně zapomenuto. Pro republikány byly hladovky traumatem a deset mrtvých mužů se stalo nejen mučedníky, ale také nejlepšími možnými příklady obětí na katolické straně. Proto žije jejich odkaz dál. Na památku zemřelých hladovkářů se pravidelně organizují vzpomínkové akce a pochody, mimořádnou rezonanci mají zejména v letech výročí hladovky. V mnoha severoirských městech vznikly památníky či pamětní desky honorující oběti hladovky.

Typické pro severoirský konflikt jsou nástěnné malby na zdech domů, tzv. „murals“, které ve veřejném prostoru vykreslují etnické a politické rozdělení společnosti. Zatímco loajalistická tradice se datovala už k počátku 20. století a malby byly součástí unionistických oslav protestantského vítězství nad katolicismem v bitvě na řece Boyne v červenci 1690, republikáni začali „murals“ využívat na podporu svého boje právě v souvislosti se zrušením zvláštní kategorie a vězeňskými protesty.[75] Nejznámějším nástěnným vyobrazením souvisejícím s hladovkou je portrét Bobbyho Sandse na centrále Sinn Féin v západním Belfastu. Zajímavé také je, že prakticky ihned po smrti Bobbyho Sandse po něm začala různá světová města pojmenovávat svoje ulice. V Teheránu byla ulice, ve které sídlí britské velvyslanectví přejmenována z Winstona Churchilla na Bobbyho Sandse. Sandsovu ulici můžeme najít i v několika francouzských městech včetně předměstí Paříže.

Samotný vězeňský komplex, kde k dramatickým událostem došlo, vzbuzuje neshody již od pouhého pojmenování. Dědictví objektu Maze, jež bylo jako vězení uzavřeno v roce 2000, je více než sporné a místo má odlišný význam pro různé skupiny.

---

[74] Brian Graham, Yvonne Whelan, „The legacies of the dead: commemorating the Troubles in Northern Ireland“, *Environment and Planning D: Society and Space* 25, č. 3 (2007): 476-495, https://www.ebscohost.com/ (staženo 2. 10. 2014).

[75] Tony Crowley „The Art of Memory: The Murals of Northern Ireland and the Management of History“, *Field Day Review* 7 (2011): 31-33, http://scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1027&context=scripps_fac_pub (staženo 15. 9. 2014).

Již více než deset let je další osud Maze předmětem politických debat dvou hlavních politických stran Sinn Féin a Demokratické unionistické strany (DUP).[76] Návrhů na konkrétní přestavbu místa bylo několik. V úvahu připadal multifunkční sportovní stadion, který by podle jeho zastánců mohl být prostorem sdíleným oběma komunitami.[77] Hodně dlouho se také hovořilo o vytvoření mezinárodního centra pro transformaci konfliktu (*International Centre for Conflict Transformation*, ICCT). Maze/Long Kesh, místo, které bylo po léta symbolem konfliktu, by se tak stalo symbolem transformace k míru a ostatní by se mohli poučit z problémů, kterými Severní Irsko prošlo.[78] Z toho by díky povzbuzení turismu mohl pramenit i ekonomický přínos. Pravdou ale je, že traumatické historické vazby na objekt mají téměř výhradně republikáni. Unionisté opakovaně vyjádřili obavy, že by se centrum stalo „svatyní terorismu“[79] a podávalo by obraz zaměřený hlavně na nacionalistickou intepretaci konfliktu. Dohoda ohledně dalšího využití místa tedy není jednoduchá. Tento problém do určité míry souvisí i s celým procesem vyrovnávání se s minulostí v Severním Irsku a otázkami jaké události z nedávné minulosti připomínat a jakým způsobem.

Velmi významnými oblastmi, ve kterých se dodnes odráží události z Bloků H, je umění a populární kultura. Na počest hladovkářů bylo složeno mnoho písní, některé z nich i na základě poezie, kterou psal Bobby Sands.[80] Hladovky jsou také tématem několika literárních děl, k příležitosti 25. výročí protestu se známí spisovatelé, básníci a aktivisté vyjádřili v souboru textů *Hunger strike: reflections on the 1981 hunger strike* editovaném Danny Moririsem.[81] Na motivy událostí vznikají básnická díla, divadelní hry nebo také celovečerní filmy. Právě o zpracování tématiky v populárním filmu bude pojednávat následující kapitola.

---

[76] Více např.: Louise Purbrick, „Trading the Past: Material Culture of Long Kesh/Maze, Northern Ireland“, *Journal of War & Culture Studies* 6, č. 1 (únor 2013): 58-74, https://www.ebscohost.com/ (staženo 16. 1. 2015).

[77] Brian Graham, Sara McDowell, "Meaning in the Maze: the heritage of Long Kesh", *Cultural Geographies* 14, č. 3 (červenec 2007): 349, https://www.ebscohost.com/ (staženo 16. 1. 2015).

[78] Viz např.: „Maze/Long Kesh: Masterplan and Implementation Strategy, Executive Summary“, Office of the First Minister and Deputy First Minister, http://www.ofmdfmni.gov.uk/masterplansummary.pdf (staženo 23. 1. 2015).

[79] „'Not while it's got a shrine to terrorists'“, *News Letter*, 22. června 2007, http://www.newsletter.co.uk/news/politics/not-while-it-s-got-a-shrine-to-terrorists-1-1855581 (staženo 2. 3. 2015).

[80] Jedno z nejznámějších hudebních zpracování je *The People's Own MP* od Christyho Moorea.

[81] Danny Morrison, *Hunger Strike: Reflections on the 1981 Hunger Strike* (Dingle: Brandon, 2006).

3. Hladovka na filmovém plátně

Do nynějška byly natočeny tři relevantní celovečerní filmy, jejichž hlavním námětem jsou události spojené s hladovkou roku 1981, a kterým se proto bude věnovat následující část práce. Při pohledu na roky vzniku těchto filmů (1996, 2001 a 2008) je zřejmé, že k tomu, aby mohla být událost zpracována do filmové podoby, byl nutný jistý časový odstup. Každý z filmů navíc vznikal za odlišných okolností. První z nich, *Some Mother's Son* režiséra Terryho George, Ira žijícího v USA, byl natočen nedlouho po vyhlášení příměří v roku 1994.

Scénáristé irského filmu *H3*, druhého snímku pojednávajícího o severoirské hladovce, jsou oba bývalí vězni v Maze/Long Kesh. Jeden z nich, Laurence McKeown, dokonce sám hladovkou prošel. Tento film s poměrně jasným pro-republikánským vyzněním byl uveden v roce 2001, tedy v politicky stále nestabilní době, a dalo by se očekávat, že vzbudí bouřlivé ohlasy a pravděpodobně i vlnu kritiky. Jeho uveřejnění se ale obešlo téměř bez reakcí. Mimo Irsko snímek prakticky nebyl uveden do kin, v Británii se promítal až v roce 2010,[82] a celkově se dá říci, že není příliš známý. Jelikož se ovšem práce nezabývá hodnocením divácké obliby a kritiky filmů, nýbrž primárně zkoumá interpretaci daných událostí, je pro ni *H3* stejně relevantní jako zbývající dvě filmové adaptace.

Posledním filmem, který bude tato práce analyzovat, je *Hunger* britského režiséra Steva McQueena z roku 2008. Ten výrazně upoutal pozornost mezinárodního publika i odborníků jednak díky svérázném zpracování historického tématu, jednak díky svým uměleckým kvalitám. Snímek získal řadu mezinárodních ocenění.

Každý z uvedených filmů se na problematiku hladovek dívá trochu jiným pohledem a soustředí se na různé aspekty. Právě konkrétními interpretacemi událostí s ohledem na prostředí, ze kterého pocházejí jejich tvůrci, a časový kontext vzniku se zabývají následující stránky.

Ačkoliv dva z těchto snímků byly uvedeny i v České republice a v tuzemském prostředí jsou známy pod jinými názvy než v originále, v textu jsou ponechány původní anglické názvy, protože zejména v jednom případě dochází s přejmenováním k výraznému posunu významu. Pro úplnost je ještě třeba dodat, že se kromě tří výše

[82] „H3 Release Info", The Internet Movie Database, http://www.imdb.com/title/tt0290641/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt (staženo 2. 4. 2015).

zmíněných filmů tématiky vězeňských protestů dotýká také drama *Silent Grace* (2005). Nezabývá se však děním v Maze/Long Kesh, nýbrž zapojením ženských vězeňkyň z věznice Armagh do protestů, a proto nebude předmětem zájmu této práce.

3.1. Some Mother's Son

Obrázek 1: Some Mother's Son.
zdroj: http://en.wikipedia.org/

Na rozdíl od zbývajících dvou filmů se snímek *Some Mother's Son* primárně nevěnuje protestům z pohledu vězňů a děním v samotné věznici. Hlavními postavami totiž nejsou ani tak mladí vězni, jako spíše jejich matky. Zásadní dějová linie pojednává o jejich obtížné situaci dané možností nařídit v případě upadnutí synů držících hladovku do bezvědomí umělou výživu, a zachránit tak jejich život. V českém prostředí je film znám po názvem *Ve jménu IRA*, z několika důvodů, které snad budou následně dostatečně ozřejměny, se však originální název zdá býti výstižnější, a je zde proto takto zachován.

Režisérem filmu a zároveň spoluautorem scénáře je Terry George, původem z katolické rodiny z Belfastu. V devatenácti letech byl George poprvé zatčen pro podezření z účasti na republikánských paramilitaristických aktivitách a šest týdnů vězněn. Sám jakékoliv zapojení do IRA důrazně odmítá.[83] Po svém propuštění se ale

[83] Gary Crowdus, O'Mara Leary, „The `troubles' he's seen in Northern Ireland: An interview with Terry George", *Cinaste* 23, č. 1 (červenec 1997): 24-30, https://www.ebscohost.com/ (staženo 11. 4. 2015).

angažoval v Irské republikánské socialistické straně (IRSP), politickém křídle Irské národní osvobozenecké armády (INLA). Když v roce 1975 vezl několik ozbrojených členů Belfastem, byla skupina zadržena britskými vojáky a i přesto, že George podle svých slov zbraň neměl, byl odsouzen k šesti letům v Long Kesh v sekci vězňů s politickým statusem.[84] Ve vězení pobýval mimo jiné společně s vedoucím představitelem Sinn Féin Gerry Adamsem nebo Patsy O'Harou, později třetím zemřelým hladovkářem. V době jeho uvěznění také probíhala stavba H-Bloků. V srpnu 1978 byl Terry George za dobré chování propuštěn. To bylo zrovna období začátku „špinavého protestu".

Na počátku 80. let emigroval George s rodinou do USA, kde pracoval jako žurnalista. V roce 1993 spolupracoval s režisérem Jimem Sheridanem původem z Dublinu na scénáři k velmi úspěšnému filmu *In the Name of the Father* (*Ve jménu otce*) pojednávajícím o případu tzv. Guilfordské čtyřky a nespravedlivém odsouzení Gerryho Conlona. Scénář k *Some Mother's Son* je také společným dílem těchto dvou autorů, režírování se v tomto případě ale ujal, jako svého debutu, George.

Film byl natočen jen krátce po příměří vyhlášeném IRA v létě 1994 a do jisté míry odráží tuto dobu a probíhající mírový proces. V uměleckém zpracování severoirského konfliktu koncem 90. let je patrná značná opatrnost při prezentování tématu. Zdá se, že spisovatelé a filmoví tvůrci nechtěli znovu otevírat staré rány a ve svých dílech, a filmech především, často zdůrazňovali sociální tématiku. Politické problémy, násilí a konflikt sloužily spíše jako pozadí pro osobní příběhy.[85]

Some Mother's Son je především příběhem dvou matek, jejichž synové se aktivně podílí na činnosti IRA. Postavení těchto žen a jejich názory jsou však značně rozdílné. Zatímco Kathleen je učitelka v dívčí katolické škole, která se nezajímá o politiku a rozhodně neschvaluje násilí jako prostředek dosahování cílů, Annie je rázná farmářka a odhodlaná zastánkyně republikánského hnutí, za jehož cíle již padl její nejstarší syn. Kathleen nemá tušení o tom, že je její syn Gerard členem IRA, a že se podílel na útoku

[84] Dinitia Smith, „A Prison Left Behind Becomes a Career", *The New York Times*, 1. ledna 1997, http://www.nytimes.com/1997/01/01/movies/a-prison-left-behind-becomes-a-career.html (staženo 23. 3. 2015).

[85] Tom Crowley, „Representing the 'Troubles' (Part 1) – Jim Sheridan", *Film and TV Suite* 101 (březen 2011); citováno v: Tanja Ölschläger, „„Freedom's Just Another Word for Nothing Left to Lose": Visual Representation of the 1981 Hunger Strike in Northern Ireland in the Films Some Mother's Son and Hunger" (diplomová práce, University of Vienna, 2011), 1-2.

na britský konvoj, který narušil její hodinu irských tanců. Annie je na aktivity a postavení svého syna Franka v rámci republikánského hnutí pyšná. Poté, co jsou mladíci zatčeni a odsouzeni, oba ihned odmítnou vězeňskou uniformu a připojí se tak k probíhajícímu protestu. Gerard je umístěn do cely k Bobbymu Sandsovi, jediné reálné postavě ve filmu. To, že Bobby Sands v cele stojí zarostlý, s dlouhými vlasy a zabalený v dece, komentuje Gerard slovy: „Vypadáš jako Ježíš." Tím vyjadřuje dojem, který protestující všeobecně budili a tento stereotypní obraz je divákům předkládán až do konce filmu.

Samotné dění v Long Kesh je znázorňováno poměrně mírně. Prostředí, ve kterém vězni v době špinavého protestu žili, je popsáno pouze slovně v konverzaci Gerarda s Kathleen. Diváci jsou ušetřeni i scén brutálního zacházení dozorců s trestanci, ačkoliv je násilí implicitně mnohokrát přítomno. Více pozornosti než vztahům vězňů s dozorci je věnováno vazbám, které mezi sebou mají samotní vězni. Není to možná v první řadě přátelství, ale hlavně po začátku hladovky cítíme, že vězni mezi sebou cítí jistou odpovědnost a po smrti Bobbyho Sandse ho nechtějí zradit a znevážit jeho oběť. Nastíněna je také role irského jazyka během protestu, když Bobby irsky oznamuje spoluvězňům začátek hladovky a i později komunikace ve věznici probíhá částečně v irštině.

Klíčové pro děj filmu však není ani tak dění ve vězení, ale spíše to, co se odehrává v době protestů mimo něj. Rodiny hladovějících republikánů i katolická veřejnost se aktivně angažovali v hnutí na podporu pěti požadavků a politického statusu pro republikánské vězně. Kathleen, ač byla původně politicky pasivní, se ve snaze udělat vše pro svého syna zapojí do politické kampaně. Boji o veřejné mínění a zvolení Bobbyho Sandse do parlamentu je věnována značná pozornost. Jeho smrt je spíše symbolická, více prostoru mají scény z venku; nejprve modlící se dav, později protesty a násilné projevy nesouhlasu. Důležitý je i pohřeb Bobbyho Sandse se stotisícovou účastí, po kterém se v severoirské kanceláři zmiňuje, že právě vytvořila dalšího irského mučedníka.

Obraz Británie je ve filmu podáván vcelku jasně. Již zcela první scéna filmu, ve které Margaret Thatcherová cituje Františka z Assisi,[86] vyznívá ironicky. Reprezentací a zosobněním Británie je především muž jménem Farnsworth, který nejeví téměř žádné známky lidských citů. Je to mladý zpupný funkcionář, který ve vězeňské otázce zastává

[86] „Tam, kde je nesoulad, můžeme vnést soulad. Tam, kde je mýlka, můžeme vnést pravdu. Tam, kde je pochybnost, můžeme vnést víru. Tam, kde je beznaděj, můžeme vnést naději."

tvrdou linii a odmítá dělat jakékoliv kompromisy. Začátek špinavého protestu je zde navíc podán tak, že se jednalo v podstatě o strategii britské strany, která svévolně odmítla vynášet výkaly vězňům bez uniformy. Pokus o dohodu v podobě ústupku ohledně uniformy se ukáže jako lest ze strany Britů, když vězňům není nabídnuto jejich vlastní oblečení, nýbrž uniforma civilního typu. Navíc se britští politici ani neumí dohodnout. Názory kanceláře pro Severní Irsko se podstatně liší od představ ministerstva zahraničí představovaného diplomatem Harringtonem, který se snaží s republikány vyjednat dohodu. Tím autoři pravděpodobně naráží na jednání přes prostředníka označovaného jako „Mountain Climber". Irská strana nicméně také není jednotná. Nejvážnější rozpory můžeme pozorovat mezi vůdčím představitelem Sinn Féin Danny Boylem a katolickou církví.

Obecně se dá říci, že je vyznění filmu spíše jednostranné. To je však dáno již skutečností, že hlavní složkou děje je příběh matek a synů z nacionalistické komunity. Přesto ale není pohled na IRA zromantizovaný. Dozvídáme se o tom, že IRA vykrádá banky, a vidíme, že vraždí vězeňské dozorce před jejich vlastními rodinami, ač jsou to jen letmé náznaky provinění republikánů.

Bez zajímavosti také není, že ač je republikánské hnutí, stejně jako většina nacionalistických hnutí, maskulinní a zpravidla i severoirský konflikt je ukazován jako záležitost mužů, dominantní místo v tomto příběhu mají ženy. Genderové role mají ale spíše tradiční charakter. Primární místo žen je v soukromé sféře, ženy jsou především ochránkyněmi rodinného kruhu. Do veřejné sféry politiky, která patří mužům, jsou zde vtaženy přes svoji roli matek a politickým aktivismem se snaží chránit své syny.[87] Podobný osud Kathleen a Annie vytvoří mezi původně tak odlišnými ženami zvláštní pouto. I přes vzájemné pochopení a blízkost se však nakonec v obtížné situaci každá zachová jinak. Když Kathleen vidí, že vznikající dohoda ztroskotala a že i v rámci jednotlivých stran panují rozpory, rozhodne se Gerardovu hladovku ukončit a schválí jeho napojení na umělou výživu. Annie je, jakožto zatvrzelá podporovatelka republikanismu, ve složitější pozici. Je přesvědčena o správnosti důvodů pro hladovku. Sama říká, že

[87] Více na toto téma: Raita Merivirta, „Gendered Conflicts in Northern Ireland: Motherhood, the Male Body and Borders in Some Mother's Son and Hunger", *Studies on Popular Culture Series* (2013): 235-260, https://www.ebscohost.com/ (staženo 9. 3. 2015).

nemůže zradit svého syna, a nemá tedy na vybranou.[88] Frank umírá a Annie je ponechána smutku v náručí své dcery.

I přesto, že film zjevně sympatizuje s irskou stranu, nedá se říci, že by byl zcela nevyvážený nebo zaujatý. Velkou mírou události sledujeme pohledem Kathleen, liberální ženy odmítající násilí, která často funguje jako prostředník mezi dvěma stranami, které se neumí dohodnout. Proto možná hlavní poselství snímku spočívá ve vyzdvižení univerzálního humanismu. Poté, co je Gerard zatčen a Kathleen se dozvídá o tom, co udělal, řekne: „Gerarde, byl zabitý člověk." „Ale byl to voják," odvětí Gerard. „Byl něčí syn, jako ty můj." Odtud pochází i název filmu, což svědčí o tom, že jeho celkové vyznění by mělo odrážet tento lidský pohled a odmítnutí násilí. Vzhledem k tomu, že *Some Mother's Son* byl výrazně financován americkým filmovým průmyslem, někteří odborníci v tomto vzkazu vidí paralelu k administrativě prezidenta Clintona v době mírového procesu. Podle Seana Crossona vidíme obě strany, republikány i loajalisty, stejně manipulativní a nedokonalé a východisko z neblahé situace nabízí liberální demokracie.[89] Postoj Kathleen totiž není nepodobný strategii dělení moci, kterou od počátku 90. let navrhovala americká vláda.[90] Hladovka zde tedy může být připomínána i jako událost, která stála na samém počátku mírového procesu.[91]

Terry George nikdy nebyl zastáncem tvrdého republikanismu. I hladovku viděl jako projev arogance mládí a pošetilou taktiku, kterou vězni de facto přenášeli následky svých vlastních činů na své příbuzné.[92] Proto ve filmu spíše než na událost samotnou klade důraz na její recepci a dění venku. *Some Mother's Son* je melodrama o dvou odlišných ženách, které spojí osud jejich synů. I synové jsou vnímáni více ve vztahu ke svým

[88] Když otec Daly apeluje na rodiny, aby využily svého práva ukončit hladovku svých blízkých, Annie prohlásí: „Ne, nemůžu si vybrat. Tohle nemůžu rozhodnout. Myslíte, že kdybych mohla, že bych ho nechala umřít?"

[89] Sean Crosson, „Vanishing Point: An Examination of Some Consequences of Globalization for Contemporary Irish Film", *E-Keltoi: Journal of Interdisciplinary Celtic Studies* 2, č. 1 (červen 2003): 19-20, http://www.academia.edu/2443851/ (staženo 9. 3. 2015).

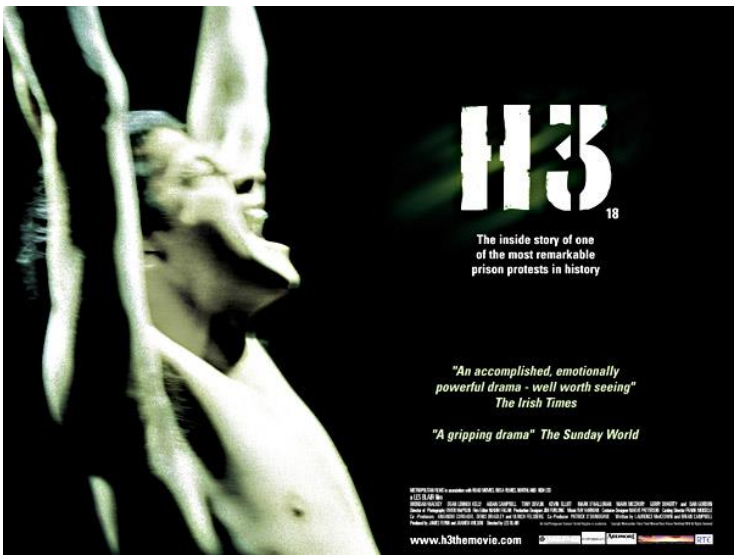
[90] Peter Flynn, „Some Mother's Son: Postcolonial, Postnational…Posthistorical?", *Bright Lights Film Journal*, 1. července 2000, http://brightlightsfilm.com/mothers-son-postcolonial-postnational-posthistorical/#.VUNkYiHtmkr (staženo 23. 3. 2015).

[91] Seán Crosson, „''All this must come to an end". "Through talking": Dialogue and Troubles Cinema'", in *The Crossings of Art: Aesthetics and Culture in Ireland*, eds. Ruben Moi, Charles Armstrong, and Brynhildur Boyce (Oxford: Peter Lang AG, 2014), 86, http://www.academia.edu/6995103 (staženo 12. 3. 2015).

[92] Robert Brent Toplin, „Interpreting History on the Screen: An Interview with Terry George", American Historical Association, duben 1999, https://www.historians.org/publications-and-directories/perspectives-on-history/april-1999/interpreting-history-on-the-screen-an-interview-with-terry-george (staženo 5. 3. 2015).

matkám než například k IRA. Soukromá sféra má více prostoru než sféra veřejná. Emoce a líčení toho, čím vším si matky musely projít je tady důležitější než politika. Sám George považuje umění a film za prostředek, kterým by jednotliví aktéři konfliktu měli vyprávět své příběhy.[93] Pak by podle něj vzájemné porozumění bylo snazší. Jedním z jeho hlavních cílů proto bylo vyvolat diskuzi. Prostřednictvím debaty lidí s protichůdnými stanovisky se podle něj můžeme přiblížit k příčině konfliktu a tím i blíže jeho řešení.[94] Otevřít debatu se tvůrcům jistě podařilo. Film byl především z britské strany kritizován jako předpojatý ve prospěch IRA či dokonce jako protibritská propaganda.[95] Nicméně fakt, že pozitivní reakce snímek nevzbudil ani u rodin zemřelých hladovkářů a bývalých vězňů,[96] jen potvrzuje závěr, že *Some Mother's Son* není propagandou republikanismu a násilí, nýbrž příběhem z irské komunity, který apeluje na lidství, které mají všichni společné.

3.2. H3



Obrázek 2: H3.
zdroj: http://indiamond6.ulib.iupui.edu:81/poster.jpg

Snímek H3 režiséra Les Blaira a scénáristů McKeowna a Campbella z roku 2001 je do značné míry typickým vězeňským filmem. Vězeňský je dokonce do takové míry, že

[93] Crowdus, Leary, „The `troubles' he's seen in Northern Ireland: An interview with Terry George".
[94] Ibid.
[95] Kritické ohlasy např.: Dragan Antulov, „Some Mother's Son (1996)", *The Internet Movie Database,* 22. října 2003, http://www.imdb.com/reviews/360/36081.html (staženo 26. 3. 2015).
[96] Kritika směřovala hlavně k tomu, že film nepodává obraz o tom, co se ve skutečnosti dělo, a je nepřesný. Např. Gail Walker, „Hunger strike movie flawed, say families", *Belfast Telegraph,* 13. září 1996, http://www.belfasttelegraph.co.uk/imported/hunger-strike-movie-flawed-say-families-28380673.html (staženo 26. 3. 2015).

se až na jednu retrospektivní scénu celý děj odehrává v samotné věznici. Film zpočátku sleduje nově příchozího vězně, velmi mladého Declana, který je umístěn do cely k Seamusovi, jenž je v Long Kesh již několik let a společně s ostatními vězni v bloku se účastní protestu deky a špinavého protestu. Declan se postupně seznamuje s každodenní realitou života za mřížemi, ostatními spoluvězni a krutými dozorci. Musí se naučit, kdy se postavit vězeňským autoritám na odpor a kdy se raději podřídit. Protest však trvá již dlouho a někteří začínají pochybovat o jeho účinnosti a smysluplnosti. Při diskuzi o další taktice se zvažuje návrh znovu zahájit hladovku. Vězni si však jsou vědomi důsledků, které by hladovka měla, a považuji ji za poslední východisko. Proto podpoří Seamusův alternativní plán a přistoupí na určitou dohodu. Tento plán nicméně ztroskotá. Poté, co možnost umýt se vyvolá obrovské nadšení vězňů, se ukáže, že se názory dozorce, díky kterému k dohodě došlo, a jeho nadřízených liší. Vlastní oblečení tedy vězni nedostanou a reagují demolováním právě získaného vybavení cel a nepokoji. Odplatou jim je tvrdý zákrok zásahové jednotky, po němž většina skončí zmlácena do krve.

Ne všichni jsou ale stále schopni snášet nelítostné zacházení a ztrácí důvěru ve smysl protestu. Seamusův nejlepší přítel Ciaran je očividně situací frustrován a po selhání dohody se podřizuje autoritám. Obléká si vězeňskou uniformu a odchází z bloku H3. Ostatní vězni se poté shodnou, že je rázná akce nevyhnutelná. Bobby Sands oznamuje, že on bude ten, kdo hladovku zahájí. Seamusovi přiděluje roli koordinátora, to on má vybírat muže, kteří nahradí zemřelé. Obrovské naděje pak vězni vkládají do nominace Bobbyho do voleb. Píší každému, kdo by pro něj mohl volit, a když se propašovaným rádiem dozví výsledek, propukají v nadšení. Euforie však pomine a zanedlouho je jasné, že ani zvolení do parlamentu jejich přítele před smrtí nezachrání. Seamus po dlouhém rozhodování napíše na papír, kterým oznamuje nástupce Bobbyho Sandse v hladovce, svoje jméno.

I přesto, že byl film režírován britským režisérem Les Blairem, hlavní podíl na příběhu a jeho vyznění mají jeho dva scénáristé, Laurence McKeown a Brian Campbell. Laurence McKeown se narodil poblíž Belfastu, jako katolík vyrůstal mezi protestanty, se kterými měl podle svých slov dobré vztahy až do té doby, kdy byl zformován Ulsterský obranný regiment (*Ulster Defence Regiment*, UDR). Pak byla podle

něj jedna z komunit ozbrojena a nezřídka toho využívala.[97] V sedmnácti letech se McKeown přidal k IRA, v roce 1976 byl zatčen a bezporotním soudem odsouzen na doživotí za výbuchy a pokus o vraždu příslušníka RUC.[98] Hladovku začal držet na konci června 1981, poté, co již čtyři muži zemřeli. Po sedmdesáti dnech nařídila jeho rodina lékařský zásah, čímž zachránila jeho život. Ve vězení McKeown získal titul ve společenských vědách, po svém propuštění v roce 1992 pracoval v organizaci bývalých vězňů a napsal mimo jiné dvě knihy o republikánských vězních v Long Kesh.[99]

S Brianem Campbellem se McKeown seznámil v Maze. Campbell se narodil v Severním Irsku, studoval v Anglii, nicméně bylo to právě období hladovek, které na něj mělo tak hluboký dopad, že se rozhodl zapojit do ozbrojeného boje.[100] Zatčen byl v roce 1986, v Long Kesh byl aktivně zapojen do vězeňského dění a politiky, zabýval se i tvorbou časopisu a vedl semináře o poezii. Propuštěn byl v roce 1994, poté se věnoval psaní a také byl šéfredaktorem měsíčníku *An Phoblacht* vydávaného Sinn Féin. S McKeownem spolupracovali na několika literárních projektech a dvou divadelních hrách. Scénář k filmu začali připravovat již ve vězení. Příběh nepopisuje autobiografické zkušenosti autorů, ale spíše se snaží vzdát úctu všem, kdo se protestů účastnili. Když se text poprvé dostal k režiséru Les Blairovi, který se věnuje hlavně televizní režii, nebyl si zpočátku jistý, zda je scénář pro něj vhodný. Co ho ovšem zaujalo, byla citlivost postav. Tito drsní muži se totiž k sobě navzájem mnohdy chovali spíš ženský a dokázali chápat problémy druhých.[101]

Film *H3* byl uveden v roce 2001, tedy tři roky po uzavření Belfastské (Velkopáteční) dohody a jen velmi krátce poté, co byli z Long Kesh v srpnu 2000 propuštěni poslední vězni.[102] Politicky bylo Severní Irsko v této době nestabilní. Stormontský parlament byl na počátku 21. století několikrát suspendován, což zapříčinily

---

[97] Melanie McFadyean, „The legacy of the hunger strikes", *The Guardian,* 4. března 2006, http://www.theguardian.com/politics/2006/mar/04/northernireland.northernireland (staženo 6. 4. 2015).

[98] „Remembering 1981: Former Hunger Striker Laurence McKeown's story", *AnPhoblacht,* 4. května 2006, http://www.anphoblacht.com/contents/15177 (staženo 8. 4. 2015).

[99] *Nor Meekly Serve My Time: The H-Block Struggle 1976–1981*, na které spolupracoval s Brianem Campbellem a Felim O'Haganem v roce 1994, a v roce 2001 *Out Of Time: Irish Republican Prisoners, Long Kesh, 1972–2000.*

[100] Pam Brighton, „Brian Campbell: Writer working for a new and better Ireland", *The Guardian,* 19. října 2005, http://www.theguardian.com/news/2005/oct/19/guardianobituaries.artsobituaries (staženo 8. 4. 2015).

[101] Peter Lennon, „A dirty way to die", *The Guardian,* 14. července 2001, http://www.theguardian.com/film/2001/jul/14/books.guardianreview (staženo 4. 4. 2015).

[102] McEvoy, *Paramilitary imprisonment in Northern Ireland,* 356.

zejména neshody mezi politickými stranami reprezentujícími dvě komunity. Dlouhodobě problematikou záležitostí bylo složení zbraní IRA. Unionisté odmítali spolupracovat se Sinn Féin, dokud nedojde k odzbrojení její paramilitaristické složky.

Jedním z nejtěžších úkolů filmového štábu *H3* bylo získání dostatečných finančních prostředků. Objevila se sice nabídka na vysokou částku od známé televizní stanice, podmínkou nicméně byly určité změny ve scénáři. Tvůrčí tým se nakonec shodl, že by požadované změny „zbavily film pravdy", a odmítl.[103] Šlo o to, jak vysvětluje Les Blair, že měli poddat vyváženější obraz událostí. Vyváženost ale podle něj zabíjí drama. „Film byl napsán bývalými vězni a měl být z perspektivy vězňů," zdůrazňuje.[104]

Perspektiva vězňů je skutečně alfou a omegou celého snímku. Svět venku je z příběhu téměř vyloučen a to i v tom smyslu, že se nedozvídáme nic o životě mužů před tím, než byli zadrženi. Nevíme, za jaké činy byl Declan a jeho kolegové odsouzeni. Je sice vidět obrovské odhodlání a přesvědčení mladých vězňů a lze pochopit, že bojují za politický status. Pokud divák něco málo ví o dějinách Irska, spojí si tuto situaci s bojem za úplné osvobození Irska od Britů. Tím to ale končí. Není zde žádný kontext, do kterého by bylo možné zobrazované děni zasadit. Očekává se sice, že divák bude s vězni soucítit, k tomu by ale potřeboval znát něco o jejich pozadí a minimálně tušit, za jakých okolností se do dané situace dostali.

Místo politického kontextu je zdůrazněn každodenní život republikánských vězňů. Diváci nejsou ušetřeni drsných pohledů na roztírání výkalů po zdi, tělesné prohlídky a kruté zacházení ze strany dozorců. Zajímavé je, že ve většině scén se zdá být násilí personálu nevyprovokované. Dozorci jsou vylíčeni jako nenávistní a pomstychtiví, jen jeden z nich dokáže oddělit práci od politiky a chovat se k odsouzeným lidsky. Ten je ovšem potlačen nadřízenými a v závěru i odvolán z bloku. Ani náznakem není nabídnut pohled z druhé strany a nežádá se pochopení, že dozorci museli pracovat v tak otřesných podmínkách a navíc jim venku neustále hrozilo, že budou obětí vražedné kampaně IRA. Spíš se situace jeví tak, že bezcitné chování personálu má za následek ještě větší odhodlání a semknutí republikánských mužů. Společné utrpení ještě více utváří pocit výjimečné komunity, který je patrný v celém průběhu filmu. Významné místo v komunitě má dozajista i komunikace v irštině. Vězni se mezi sebou domlouvají buď v průběhu mší,

[103] „H3: Telling the hunger strike as we saw it", *An Phoblacht*, 27. září 2001, http://www.anphoblacht.com/contents/7903 (staženo 4. 4. 2015).
[104] Lennon, „A dirty way to die".

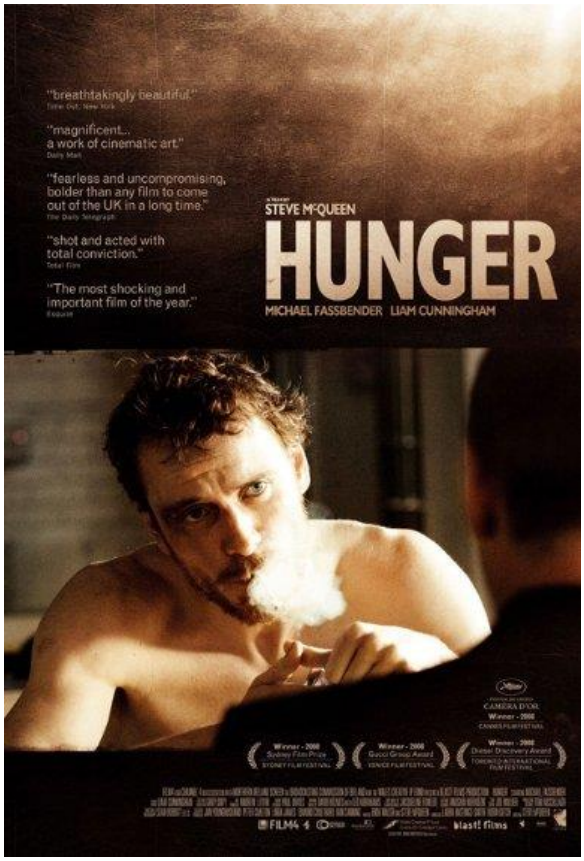
dopisy posílanými vynalézavými způsoby mezi celami nebo právě irsky. Mimo to je soudržnost zdůrazněna společným zpíváním revolučně naladěných písních.

Bobby Sands je sice jedinou reálnou postavou, která je pro příběh zásadní, v samotném ději však bezesporu nemá nejdůležitější místo. Vyzdvihováni jsou více ostatní vězni, i přesto, že jejich postavy nejsou založeny na konkrétních osobách. Objevuje se i prvek rodin a blízkých vězňů, ten ale není příliš rozpracován a zůstává spíše v pozadí. Rozhodnutí zapsat své jméno na seznam hladovkářů nebylo snadné a i zde v mnoha případech vidíme, že zejména odpovědnost vůči rodině ho mohla ovlivnit. Přesto se však dobrovolníků přihlásilo hodně a někteří tlačí na Seamuse, aby co nejrychleji učinil rozhodnutí. Je ale mimořádně těžké poslat někoho na cestu, která by mohla skončit smrtí. Zvláště když se jedná o ty, se kterými ho pojí silné pouto.

Není sporu o tom, že *H3* je jednostranný film. Je to autentický příběh napsaný bývalými vězni, který odráží lidskost a sílu emocí v brutálním vězeňském režimu. Problém však může být to, že vězni sice jsou v pozici obětí, není ale vysvětleno proč a jak se do této pozice dostali. Veškerý politický kontext zůstává stranou. Režisér Les Blair odpovídá na obvinění, že film uctívá teroristy takto: „Myslím, že každý má svůj příběh a měl by mít právo ho říct. Odepřít lidem toto právo znamená ponechat je bez možnosti volby.“[105] McKeownův a Campbellův příběh, který Les Blair zprostředkovává, je především o přátelství a loajalitě, o vězeňské komunitě, v níž zúčastněným není osud druhých lhostejný, a o obtížném rozhodnutí, jakým účast na hladovce je. Důležitost vzájemných vztahů a solidarity dokládá i závěrečná scéna filmu, ve které se Ciaran vrací zpátky mezi ostatní protestující vězně.

[105] Ibid.

3.3. Hunger



Obrázek 3: Hunger.
zdroj: http://www.imdb.com/

Úspěšný film Steva McQueena z roku 2008 *Hunger* (česky *Hlad*) je sice především o posledních týdnech života Bobbyho Sandse, hlavní postavou ale Sands (ztvárněný Michaelem Fassbenderem) není od začátku. Snímek lze snadno rozdělit do tří částí. V první části začínáme sledovat běžný pracovní den vězeňského dozorce. Vidíme zkrvavené odřeniny na jeho rukou, nejistotu i to, jak kontroluje, zda pod jeho autem není nastražená bomba. Vězeňské prostředí se představuje příjezdem nového odsouzeného, který poté, co je označen za nepřizpůsobivého, poprvé vstupuje do otřesně vypadající cely. Nejpříznačnější scény první části filmu jsou ty, ve kterých se dozorci brutálním způsobem snaží převzít kontrolu nad vězni, násilně je stříhají a myjí. Nazí vězni jsou poté, co místo vlastního oblečení dostanou pestrobarevné uniformy a v reakci na to demolují cely, surově biti a prohlíženi také příslušníky zásahového komanda. Právě při těchto scénách, ve kterých režisér diváky nešetří i těch nejdrsnějších detailů, se poprvé objevuje postava Bobbyho Sandse. Pozorujeme ho také při návštěvě jeho rodičů nebo kouření cigarety ubalené do stránky Bible. Závěrem první části je návštěva dozorce, kterého jsme

sledovali, u své senilní matky v pečovatelském domě. Ozbrojený muž vejde do místnosti, střelí dozorce do zadní části hlavy a ten se mrtvý a zkrvavený zhroutí do matčina klína.

Druhá část filmu je velmi neobvyklá. Jde o dvaadvacetiminutový filozoficko-politický dialog Bobbyho Sandse s katolickým knězem. Prvních téměř osmnáct minut je přitom jediný nepřerušený záběr. Některými kritiky je tato scéna považována za jednu z nejlepších filmových scén vůbec.[106] Samotný rozhovor se točí okolo morálnosti rozhodnutí vrátit se k hladovce, důvodů pro a proti a odpovědnosti vůči republikánskému hnutí i vůči vlastní rodině. Bobby se zdá být připraven na to, že vyhladovění skončí až jeho smrtí. „Vy říkáte sebevražda, já vražda," reaguje na výhrady otce Morana. Odmítá také, že by jeho záměrem bylo stát se mučedníkem. „Věřím, že jednotné Irsko je správná a spravedlivá věc. (…) To, že si vážím života, toužím po svobodě a jsem oddán své víře, znamená, že překonám možné pochyby. Vsadit svůj život není jen jediná věc, co mi zbývá. Je to správná věc." Tato pasáž, která spočívá v podstatě pouze v debatě dvou mužů, je v ostrém kontrastu ke zbytku snímku, ve kterém je dialog využíván zřídka.

Poslední část je o šedesáti šesti dnech hladovky Bobbyho Sandse. Pozorujeme slábnoucí lidské tělo přibližující se smrti. Zdravotní následky hladovky, krvavé odřeniny po celém těle, zvracení a halucinace jsou ukazovány bez okolků a přímo. V chování ošetřovatele ale můžeme vidět také to, že lidskost, respekt a pochopení je možné i napříč náboženskými a politickými komunitami. Samotná smrt Bobbyho Sandse, kterou film končí, je pak zobrazena citlivě.

Režisér filmu Steve McQueen, který se narodil v Londýně do rodiny grenadských imigrantů, na první pohled nevypadá jako kandidát, od kterého bychom očekávali, že se bude ve svém prvním celovečerním filmu zabývat jedním z nejtraumatičtějších momentů nedávné irské historie.[107] McQueen se věnoval hlavně krátkému (často němému) filmu, vizuálnímu umění a videoartu. V roce 1999 získal prestižní Turnerovu cenu pro britské výtvarné umělce. Působil také jako oficiální válečný umělec v Iráku.[108] V rozhovorech několikrát popsal svůj zážitek z dětství, který ho později přivedl ke zpracování hladovek

[106] „Steve McQueen's Hunger: featuring one of cinema's greatest ever scenes", Northwest Film Forum, 11. dubna 2009, https://nwfilmforum.wordpress.com/2009/04/11/steve-mcqueen%E2%80%99s-hunger-featuring-one-of-cinemas-greatest-ever-scenes/ (staženo 11. 4. 2015).

[107] Sean Crosson, „Hunger (2008)", *Estudios Irlandeses*, č. 4 (leden 2009): 160-162, https://www.ebscohost.com/ (staženo 9. 3. 2015).

[108] Eugene McNamee, „Eye witness – memorialising humanity in Steve McQueen's Hunger", *International Journal of Law in Context* 5, č. 3 (září 2009): 285, https://www.ebscohost.com/ (staženo 9. 3. 2015).

ve filmu. V jedenácti letech viděl v televizních zprávách obrázek Bobbyho Sandse, pod nímž bylo číslo. McQueen si nejdříve myslel, že jde o jeho věk, ale každým dnem číslo narůstalo a on zjistil, že značí počet dní, kolik je Sands bez jídla. Nemohl ve svém nízkém věku pochopit, jak někdo může hladovět jen proto, aby byl vyslyšen. Tato zkušenost v něm zanechala hluboký dojem.[109] Nezajímal se ani příliš o dění v Severním Irsku, spíše ho zaujalo, čeho všeho jsou lidé schopni pro to, aby dostali pozornost. Proto také *Hunger* není o politice, ale spíše o odhodlání a lidské vůli.

Na scénáři spolupracoval McQueen s irským dramatikem Endou Walshem.[110] Právě Walsh je autorem zmiňovaného rozhovoru Bobbyho Sandse s otcem Moranem. Společně pak autoři v Severním Irsku dělali rozhovory s bývalými vězni i vězeňským personálem. McQueen se zajímal především o detaily běžného života v Maze během protestů, které jiným způsobem nemohl zjistit. Ptal se, jaké to je několik let žít v cele pokryté výkaly a probouzet se mezi červy.[111]

Své pověsti experimentálního umělce dostál McQueen i v tomto snímku. Celý film je pomalý a nemluvný s typickými zdlouhavými záběry, například tím, ve kterém tři minuty sledujeme muže vytírajícího splašky na chodbě v Maze. Režisér projevuje svoje výtvarné cítění a vidí umění v lidských tělech, na chodbách i na zdech pokálených cel. Hladovku tak do velké části sleduje jako estetickou, spíše než politickou, záležitost. Vizuální stránce filmu a práci se zvuky se věnuje mnoho odborníků.[112] Pravdou je, že *Hunger* působí na smysly a daleko více ukazuje, než říká.[113]

Z hlediska historicko-politického spadá *Hunger* již do poněkud jiného kontextu než předchozí dvě filmové adaptace hladovky. Přestože kolem roku 2008 Severní Irsko stále nebylo politicky zcela bezproblémové, po pětiletém období přímé správy Londýna vyjádřily dvě nejsilnější politické strany, Demokratická unionistická strana a Sinn Féin, na konferenci v St Andrews ve Skotsku ochotu spolupracovat ve vládě. V roce 2007 byla obnovena devoluce a činnost Severoirského shromáždění. Horkým tématem v této době

[109] Simon Grant, „Interview: Steve McQueen Q&A“, TATE, 1. prosince 2011, http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/interview-steve-mcqueen-qa (staženo 16. 4. 2015).
[110] Jako scénárista je Walsh znám až druhotně, *Hunger* je v tomto směru jeho druhým počinem.
[111] Gary Crowdus, „The Human Body as Political Weapon: An Interview with Steve McQueen“, *Cinaste* 34, č. 2 (jaro 2009): 24, https://www.ebscohost.com/ (staženo 30. 3. 2015).
[112] Např.: Adam Melvin, „Sonic motifs, structure and identity in Steve McQueen's Hunger“, *The Soundtrack* 4, č. 1 (srpen 2011): 23-32, https://www.ebscohost.com/ (staženo 9. 3. 2015).
[113] John Lynch, „Hunger: Passion of the Militant“, *Nordic Journal of English Studies* 13, č. 2 (2014): 186, https://www.ebscohost.com/ (staženo 16. 1. 2015).

začínaly být otázky vypořádávání se s násilnou minulostí a připomínání nedávného konfliktu a jeho obětí.[114]

Z některých částí společnosti sklidil film kritiku za to, že je pro-teroristickou propagandou,[115] ukazuje činnost IRA v heroickém světle a oslavuje mučednickou smrt teroristy.[116] Poslanec za Demokratickou unionistickou stranu Jeffrey Donaldson, jehož příbuzní byli zabiti IRA v době *Troubles*, se kriticky vyjádřil k předmětu filmu a řekl, že by si přál, aby tvůrci podali vyváženější obraz toho, co se odehrávalo v Severním Irsku. Pozornost by se prý měla věnovat více těm, kdo neměli na výběr mezi životem a smrtí.[117] V kritických komentářích se také často zmiňuje, že *Hunger* nereflektuje širší historický kontext a probíhající konflikt. Rodiny zemřelých hladovkářů i bývalí vězni sami většinou reagovali na film pozitivně. Ocenili, že snímek realisticky a přesně zachycuje atmosféru během protestů a drsné podmínky, možná jen kamarádství a pospolitost postrádali.[118]

Faktem je, že na politický kontext není ve filmu kladen důraz. Většinu okolností se dozvídáme pouze z úvodních a závěrečných titulků a to dokonce i skutečnost, že Bobby Sands byl v průběhu hladovky zvolen poslancem britského parlamentu. Hlas Margaret Thatcherové na nás dvakrát promlouvá prostřednictvím rádia. Slyšíme dvě snad nejznámější prohlášení premiérky vztahující se k hladovkám. První o tom, že politická vražda a násilí neexistuje, a druhá o poslední kartě násilníků, na kterou se rozhodli vsadit.

I přes to, že pravděpodobně nelze být absolutně neutrální, pokud jde o tak kontroverzní událost, jakou severoirské hladovky byly, se ale nedá říci, že by byl *Hunger* jednostranný. Nevěnuje se průběhu dění pouze z jednoho úhlu, ale zahrnuje i aspekty, které jsou obvykle opomíjeny. Divák se může vcítit do pocitů bachařů, kteří nedobrovolně

---

[114] Mezi lety 2007 a 2009 fungovala tzv. Consultative Group on the Past („Poradní skupina pro minulost"), jejímž úkolem bylo zmapovat situaci ve společnosti a navrhnout možnosti vypořádání se s dědictvím minulosti v Severním Irsku. Její závěry jsou dostupné zde: „Report of the Consultative Group on the Past", Conflict Archive on the Internet, http://cain.ulst.ac.uk/victims/docs/consultative_group/cgp_230109_report.pdf (staženo 20. 1. 2015). Více např. také: Eugene McNamee, „Eye witness – memorialising humanity in Steve McQueen's Hunger", 286.

[115] Chris Tookey, „Hunger: More pro-terrorist propaganda", *Daily Mail Online*, 30. října 2008, http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/reviews/article-1081911/Hunger-More-pro-terrorist-propaganda.html (staženo 25. 3. 2015).

[116] Vanessa Thorpe a Henry McDonald, „Anger as new film of IRA hero Bobby Sands screens at Cannes", *The Guardian*, 11. května 2008, http://www.theguardian.com/film/2008/may/11/cannesfilmfestival.northernireland (staženo 25. 3. 2015).

[117] Ibid.

[118] Sean O'Hagan, „Hunger: The real maze men speak", *The Guardian*, 19. října 2008, http://www.theguardian.com/film/2008/oct/19/northernireland (staženo 25. 3. 2015).

musí pracovat v otřesných podmínkách a možná proto se vězňům mstí tvrdým zacházením. Vidíme i krutou a nesmyslnou vraždu dozorce příslušníkem IRA. Zajímavý je mini příběh velmi mladého člena zásahového komanda. Ten je nejdříve velice nejistý a nervózní ze situace, ve které se ocitl. Poté, co jednotka začne vězně surově bít, nejprve stojí stranou. Pak ale následuje záběr, ve kterém výjimečně brutálním způsobem mlátí jednoho z vězňů. V další scéně stojí mladík sám v opuštěném rohu místnosti, ochromený a plačící. Ostatní mezitím stále pokračují v bití. Tvůrci se postavou tohoto mladíka nejspíš snaží poukázat na fakt, že členové všech skupin zapojených do konfliktu byli lidské bytosti a pro nikoho situace nebyla snadná. Mladý nováček v bojovém týmu v sobě musí pro výkon své nové práce najít nenávist, i když ví, že to není morálně správné.

Politické otázky nebyly tím, co by chtěli autoři snímku v první řadě otevírat a hodnotit. Na otázku, zda se ztotožnil s Bobby Sandsem a jeho bojem McQueen odpovídá, že v takové situaci nikdy nebyl. „Nejsem irský nacionalista a v zásadě se ztotožňuji s oběma stranami konfliktu. Ve filmu ukazuji, co vězeňští dozorci dělali, ale i to, čím si prošli. (…) Je to velice složité a problematické, ale já jsem umělec. Nemám odpovědi na velké politické otázky.“[119]

Zájem režiséra spočívá především v jedinci. Pozorujeme jeho fascinaci lidským tělem a tím, čeho všeho může být člověk v extrémní situaci schopen. Lidské tělo jako prostředek odporu symbolizuje především vyhladovění a chřadnoucí tělo Bobbyho Sandse. Je zde ale i jiný příklad, jak může tělo sloužit jako politická zbraň. Ve scéně z návštěvní místnosti vidíme několik různých způsobů pašování dopisů a předmětů do věznice i z ní pomocí různorodých částí těla. Fyzičnost je jednou z priorit filmu, násilí a bití vězňů dozorci je líčeno naturalisticky až surově. Stejně tak i poslední týdny života podvyživeného Bobbyho Sandse, herec Michael Fassbender dokonce kvůli této roli zhubl čtrnáct kilogramů, aby scény působily věrohodně.

Ačkoliv cílem filmu není hodnotit politické otázky, v případě příběhu Bobbyho Sandse se jistým politickým interpretacím nelze vyhnout. Nelze pravděpodobně natočit film o mučedníkovi a hrdinovi irského republikánského hnutí a nedotknout se žádných souvislostí týkajících se cílů a boje tohoto hnutí. A protože čin Bobbyho Sandse a jeho odhodlání nemá být vykládáno jako sebevražda teroristy, ale jako do extrému vyhnaný

[119] Sean O'Hagan, „McQueen and country“, *The Guardian,* 12. října 2008, http://www.theguardian.com/film/2008/oct/12/2 (staženo 25. 3. 2015).

boj za něco, čemu on sám věří, ani IRA nemůže být zobrazena jako teroristická organizace. Osvobozeneckou armádou ale není na první pohled, spíše jen do té míry, do jaké je možné si prostřednictvím této interpretace ospravedlnit osobní přesvědčení jedinců a jejich lidský osud.

McQueen v rozhovorech často podotýká, že pro něj *Hunger* není jen o minulosti a o tom, co se před lety odehrálo v Blocích H, je i o přítomnosti, o tom, co se děje teď. V této souvislosti zmiňuje americký internační tábor v Guantánamu nebo zprávy o mučení a ponižování vězňů v iráckém vězení Abu Ghraib.[120] Obecně vzato není McQueenův snímek o republikánském hnutí a možná vlastně není ani o Bobbym Sandsovi jako historické postavě. „Nezajímám se o politiku jako takovou, zajímám se o lidi. Politici vytvářejí situace, ale mě zajímá, jak na ně lidé odpovídají. Nemyslím si, že je *Hunger* politický film, je to lidský film,“[121] komentoval režisér. Kontextem ve filmu z tohoto důvodu nemá být politická situace v Severním Irsku, protože je příběh do určité míry na historickém pozadí nezávislý. *Hunger* je o utrpení a ponížení, ale i o odhodlání a lidské vůli. Je to psychologický příběh o muži, který se rozhodne zemřít, ačkoliv lidé většinou udělají cokoliv, aby přežili.

[120] Crowdus, „The Human Body as Political Weapon: An Interview with Steve McQueen“, 25.
[121] Ibid, 25.

Závěr

Na hladovku republikánských vězňů v Severním Irsku lze jako na historickou událost pohlížet z několika stran a úhlů pohledu. I tři filmová zpracování této tématiky, která dosud vznikla, se od sebe liší žánrem, zaměřením i celkovým vyzněním.

V rámci hodnocení osobností a identit filmových tvůrců se práce zaměřila výhradně na roli režisérů a scénáristů, kteří mají zajisté největší podíl na podobě snímku. Přesto je třeba si uvědomit úskalí, které toto vymezení přináší. Film je totiž dílem kolektivním a nelze s jistotou říci, kdo za čím stojí v procesu jeho tvorby. Vliv na konečnou podobu díla mohou mít producenti či další členové štábu, kteří nebyly do analýzy zařazeni. Navzdory tomu není pochyb o tom, že v případě zkoumaných snímků jsou klíčovými osobami ovlivňujícími celkové vyznění právě režiséři a scénáristé.

Mezi autory *Some Mother's Son* a *H3* se v obou případech nachází někdo, kdo má k severoirské problematice osobní vztah. *H3* dokonce do určité míry vychází ze zážitků obou scénáristů z Long Kesh, kde jeden z nich sám sedmdesát dní držel protestní hladovku. Režisér *Some Mother's Son* Terry George také proslulou věznicí osobně prošel, byl však propuštěn ještě před začátkem protestů. Vazby na republikánské hnutí, i když jsou v obou případech odlišné, zcela jistě ovlivnily nejen výběr tohoto námětu pro umělecké zpracování, ale i jeho uchopení a interpretaci. V případě *Some Mother's Son* hraje roli i to, že George, který nikdy nebyl oddaným republikánem schvalujícím násilí, odjel nedlouho po svém propuštění do Spojených států, kde dodnes žije.

Oproti dvěma ostatním autorským týmům se na filmu *Hunger* nepodílel nikdo, kdo by byl k problematice nějak osobně vázán. Spoluautorem scénáře je sice Ir Enda Walsh, ten ale není nikterak spjat s republikánstvím a událostmi v Severním Irsku. Zatímco v prvních dvou případech lze říci, že je to z části národní identita, která se podílí na motivaci zabývat se tématem a projevuje se v jeho konkrétním zpracování, v tomto případě tomu tak není. Je to spíše profesionální identita režiséra McQueena jako umělce, která má na celkové uchopení tématu vliv. Vždyť i on sám bagatelizuje národnostní aspekt svoji tvorby: „Nepřemýšlím o sobě jako o britském filmaři, ale jen o filmaři jako takovém," říká v jednom z rozhovorů.[122] *Hunger* se na hladovku dívá pohledem člověka

[122] Aaron Hillis, „Steve McQueen Touches History in ‚Hunger'", IFC, 19. března 2009, http://www.ifc.com/fix/2009/03/steve-mcqueen-on-hunger/2 (staženo 11. 4. 2015).

mimo Irsko, který do značné míry klade důraz na estetickou stránku věci a hladovku vidí očima umělce.

Co se týče konkrétních aspektů hladovek, kterým se filmy věnují, každé filmové zpracování se zaměřuje na jiné prvky. *Some Mother's Son* je především melodramem o matkách v nesnadné pozici, *H3* podává obraz vězeňské komunity a každodennosti v Long Kesh a *Hunger* se více než čemukoli jinému věnuje příběhu jednotlivce v mezní situaci. *H3* ani *Hunger* se téměř vůbec nezabývají děním mimo věznici, veřejnost a politika je ponechána stranou. *H3* se nesnaží zastírat, že představuje republikánskou perspektivu, primárně sleduje každodennost ve vězení z pohledu vězňů a očekává se, že s nimi budou diváci soucítit. Kontextem pro *Hunger* nemá být soudržnost mezi vězni ani dění venku, kontextem je vlastně samotné lidství. Je to film o člověku, o jeho fyzické, ale i psychické stránce. Důležitější než historicko-politický aspekt hladovek je hledisko umělecké a humanistické. Humanismus je důležitý i pro *Some Mother's Son*. Tento snímek kromě rodinných dramat a bojů vězňů ukazuje mimo jiné také vyjednávání a politickou kampaň, a ze všech tří filmových zpracování tak zahrnuje asi nejvíce tváří a podob hladovek a dění kolem nich.

Za povšimnutí stojí i způsob, jakým dané filmy pracují s postavou Bobbyho Sandse. Sands je hlavní postavou pouze pro McQueenův *Hunger* (i když také ne zcela od začátku), i zbylé dva snímky ho však do děje zahrnují, ačkoliv jsou pro ně důležitější jiné osoby, ať už ve věznici či mimo ni. Ve všech třech případech je ale Bobby Sands jedinou figurou, které je ponecháno její skutečné jméno, ostatní jsou fiktivní postavy, většinou složeniny reálných osob. Z toho lze soudit, že filmaři neznámější tvář hladovky využívají ke spojení filmového příběhu s reálnými událostmi, které se na počátku 80. let odehrály.

Souvislost interpretace hladovek s dobou vzniku filmu je nejpříznačnější v *Some Mother's Son*. Ve snímku se odráží probíhající mírový proces i americká role v něm. Hlavní postava filmu představuje liberální postoj k severoirskému konfliktu, odmítá násilí a usiluje o vyjednání smíru. Autoři se proto možná snažili upozornit, že právě hladovky stály de facto na úplném počátku mírového procesu.

Přestože *H3* vznikl již po podepsání mírové smlouvy, náznaků možného usmíření ukazuje film velmi málo a ze zkoumaných filmových adaptací je právě zde nejvíce patrná republikánská předpojatost. Snímek uctívá památku všech vězňů účastnících se protestu.

Oproti tomu *Hunger* se nesnaží vyzdvihovat určitou skupinu, jeho hlavním zájmem je lidské tělo a lidský osud. Oba tyto filmy jsou především specifickými příběhy, které nekladou důraz na politické okolnosti, a proto by nejspíše mohly vzniknout v jakékoliv době.

Žádný film pravděpodobně není natočen bezdůvodně. Vždy existují motivy, proč danou látku na stříbrném plátně vyobrazit. Zatímco *Some Mother's Son* vypráví o nesnadné pozici matek a naznačuje mírovou cestu řešení konfliktu, *H3* prezentuje příběh specifické heroické komunity. *Hunger* podle jeho režiséra McQueena nechce pouze líčit události z minulosti, chce zároveň upozornit na otázky přítomnosti a vyvolat debatu o tom, čeho všeho je člověk schopný v extrémní situaci

Vyvolat debatu je ostatně s největší pravděpodobností úmyslem všech filmových tvůrců vypořádávajících se s problematikou hladovek. Právě film je prostředek, který má jedinečnou moc přinést na veřejnost témata, která by jinak leckdy zůstávala v pozadí. Vyvolat ve společnosti diskuzi se podařilo zejména Terrymu Georgovi a Stevu McQueenovi, jak *Some Mother's Son* tak *Hunger* vzbudily pozornost a přiměly širší vrstvy k reflexi toho, co se v průběhu vězeňských protestů v Severním Irsku dělo.

Ani na jeden z analyzovaných filmů nebyla reakce severoirské protestantské komunity pozitivní. Filmy pojednávající o hladovkách považují za úctu republikanismu a částečně i násilí, přesto, že ani o jednom snímku se nedá říci, že by propagoval ozbrojený boj nebo terorismus. Problémem pro unionisty je podle mého názoru spíše to, že se o kontroverzním tématu vůbec točí. Hladovky byly traumatem pro katolickou komunitu, protestanté nemají žádný zájem na tom si události připomínat. Hrdinové, míněno hlavní aktéři, byli katolíci a nemělo by moc smysl točit film o hladovkách z unionistického pohledu. Obě skupiny mají svoje příběhy, svoji historii a svoje hrdiny a sebeobětování hladovkářů je nacionalistickou záležitostí.

I přesto ale filmová zpracování nejsou primárně pro-nacionalistická, ve smyslu, že by se pokoušela vzdávat hold IRA a jejímu válečnému úsilí. Hladovky nejsou ukazovány jako součást boje za sjednocené Irsko. Filmy se věnují spíše lidským aspektům protestů, *Some Mother's Son* rodině, *H3* vězeňské komunitě a *Hunger* jednotlivcům. To může být částečně zapříčiněné i tím, že film jako umělecký prostředek má obecně tendenci podtrhávat jednotlivce, což je vzhledem k jeho možnostem pochopitelné.

Historicko-politickému kontextu se však ani přes vyzdvihnutí osobních příběhů nelze zcela vyhnout. To by ostatně nešlo ani u příběhu obyčejnějších lidí v Severním Irsku, než byli největší katoličtí mučedníci. S politickými otázkami se každý z filmů vyrovnává rozdílně, nejvíce pohledů z různých stran ukazuje pravděpodobně *Hunger*, který kromě vězňů zahrnuje například i příběh vězeňského dozorce.

Obecně se lze domnívat, že filmové tvůrce na tématu severoirské hladovky nelákají kontroverzní politické konotace, které s sebou přináší, ale spíše humanistické a celospolečenské otázky, které mohou události vyvolávat. I na hladovky samotné je možné se dívat z mnoha různých perspektiv, film si vybírá perspektivu lidskou.

Pokud by měly být poznatky této práce dále aplikovány, bylo by možné například porovnat, jak se liší zobrazování hladovky na filmovém plátně od jiných uměleckých zpracování tématu, nebo sledovat, jak se obraz hladovek vyvíjí v průběhu času. Nabízela by se též možnost rozšířit analýzu filmů o rovinu percepce a zkoumat, jak dané snímky ovlivňují vnímaní problematiky ve společnosti.

Summary

There is no single view on the events that took place in Northern Ireland in the early 1980s. Also three film adaptations of this topic differ in genre, focus and overall impression.

The personal identity of filmmakers or their relationship to the issues certainly influence final result on the screen. Among the authors of *Some Mother's Son* and *H3* there is in both cases someone who is somehow tied to the Irish Republican movement. The director of the former Terry George was a member of Irish Republican Socialist Party and even though he denies any involvement in violence, he spent a few years in Maze/Long Kesh before the protest started. Both screenwriters of the movie *H3* were later also imprisoned there. One of them, Laurence McKeown, even held a hunger strike himself.

On the other hand, Steve McQueen's *Hunger* represents a view of a man outside Ireland. For him, the hunger strike is interesting mainly from an artistic and aesthetic perspective.

Each movie emphasizes different aspects of the historical events. *Some Mother's Son* is primarily a melodrama about mothers in a difficult position, *H3* shows everyday reality and prison community in Long Kesh and *Hunger* highlights an individual in an extreme situation. Unlike *Some Mother's Son* which presents images of the events outside the prison and political campaign, neither *H3* nor *Hunger* offer a lot from the historical and political context.

Although Bobby Sands is not the main character in *H3* and *Some Mother's Son*, in all three movies he is the only one who is based on a real person. The others are fictional or composite characters. That implies that the filmmakers use the most famous victim of the hunger strike as a connection of film stories to the real events.

Some Mother's Son was filmed shortly after the ceasefire in 1994 and to some extent reflects a period of the peace process. Kathleen, the main character, is a liberal woman refusing violence and striving for conflict settlement.

Even though the films that deal with the hunger strike were often criticised for alleged pro-republican bias, none of them promote violence. What is attractive on the topic for filmmakers are not political connotation but stories of individuals. Humanity is in this case more important than politics.

Seznam zdrojů

Filmografie

Blair, Les. *H3*. Metropolitan Films, 2001.

George, Terry. *Some Mother's Son*. Castle Rock Entertainment, 1996.

McQueen, Steve. *Hunger*. Film4 Productions, 2008.

Knihy

Alexander, Jeffrey C. et al. *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley: University of California Press, 2004.

Assmann, Jan. *Kultura a paměť*. Praha: Prostor, 2001.

Beresford, David. *Ten Men Dead: the story of the 1981 Irish hunger strike*. London: Grafton, 1987.

Coogan, Tim P. *The IRA*. New York: Palgrave, 2002.

Erll, Astrid, a Ansgar Nünning. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlín: Walter de Gruyter, 2008.

Flynn, Barry. *Pawns in the game: Irish hunger strikes, 1912-1981*. Cork: Collins, 2011.

Gillespie, Gordon. *A short history of the troubles*. Dublin: Gill & Macmillan, 2010.

Guelke, Adrian. *Politics in deeply divided societies*. Cambridge: Polity, 2012.

Halbwachs, Maurice. *Kolektivní paměť*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2009.

Hebel, Udo J. *Sites of Memory in American Literatures and Cultures*. Heidelberg: Winter, 2003.

Loughlin, James. *The Ulster question since 1945*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2004.

McEvoy, Kieran. *Paramilitary imprisonment in Northern Ireland: resistance, management, and release*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

Misztal, Barbara A. *Theories of Social Remembering*. Buckingham: Open University Press, 2003.

Morrison, Danny. *Hunger Strike: Reflections on the 1981 Hunger Strike*. Dingle: Brandon, 2006.

Mulholland, Marc. *Northern Ireland: a very short introdution.* Oxford: Oxford University Press, 2002.

O'Brien, Brendan. *Dlouhý boj. IRA a Sinn Féin*. Brno: Zvláštní vydání, 2003.

Olick, Jeffrey K., Vered Vinitzky-Seroussi a Daniel Levy. *The Collective Memory Reader*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

O'Rawe, Richard. *Blanketmen: an untold story of the H-block hunger strike*. Dublin: New Island, 2005.

Rousso, Henry. *The Vichy Syndrome: History and Memory in France since 1944*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

Sherman, Daniel J. *The construction of memory in interwar France*. Chicago: Chicago University Press, 1999.

Šubrt, Jiří. *Historické vědomí jako předmět badatelského zájmu: teorie a výzkum*. Kolín: ARC - Vysoká škola politických a společenských věd, 2010.

Taylor, Peter. *Brits: the war against the IRA*. London: Bloomsbury, 2001.

Taylor, Peter. *Provos The IRA & Sinn Féin*. London, Bloomsbury, 1997.

Thatcherová, Margaret. *Roky na Downing Street*. Praha: Naše vojsko, 1996.

Wolfgram, Mark A. *"Getting History Right": East and West German Collective Memories of the Holocaust and War.* Lewisburg: Bucknell University Press, 2011.

Články a studie

Assmann, Jan, a John Czaplicka. „Collective Memory and Cultural Identity.“ *New German Critique* 65 (jaro/léto 1995): 125-133, http://www.jstor.org (staženo 29. 1. 2015).

Crosson, Seán. „‘All this must come to an end‘. ‚Through talking‘: Dialogue and Troubles Cinema.“ In *The Crossings of Art: Aesthetics and Culture in Ireland*, eds. Ruben Moi, Charles Armstrong a Brynhildur Boyce, 81-96. Oxford: Peter Lang AG, 2014. http://www.academia.edu/6995103 (staženo 12. 3. 2015).

Crosson, Sean. „Hunger (2008).“ *Estudios Irlandeses*, č. 4 (leden 2009): 160-162, https://www.ebscohost.com/ (staženo 9. 3. 2015).

Crosson, Seán. „Vanishing Point: An Examination of Some Consequences of Globalization for Contemporary Irish Film.“ *E-Keltoi: Journal of Interdisciplinary Celtic Studies* 2, č. 1 (červen 2003): 1-23, http://www.academia.edu/2443851/ (staženo 9. 3. 2015).

Crowdus, Gary, a O’Mara Leary. „The `troubles' he's seen in Northern Ireland: An interview with Terry George.“ *Cinaste* 23, č. 1 (červenec 1997): 24-30, https://www.ebscohost.com/ (staženo 11. 4. 2015).

Crowdus, Gary. „The Human Body as Political Weapon: An Interview with Steve McQueen.“ *Cinaste* 34, č. 2 (jaro 2009): 22-25, https://www.ebscohost.com/ (staženo 30. 3. 2015).

Crowley, Tony. „The Art of Memory: The Murals of Northern Ireland and the Management of History.“ *Field Day Review* 7 (2011): 22-49, http://scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1027&context=scripps_fac_pub (staženo 15. 9. 2014).

Emler, David. „Politika, historie, paměť: Politické využívání minulosti ve Francii od 90. let 20. století.“ Doktorská disertace. Univerzita Karlova v Praze a Université Paris Ouest Nanterre la Défense, 2014.

Gedi, Noa, a Yigal Elam. „Collective Memory – What Is It?“ *History and Memory* 8, č. 1 (jaro/léto 1996): 30-50, http://www.jstor.org (staženo 6. 2. 2015).

Graham, Brian, a Sara McDowell. "Meaning in the Maze: the heritage of Long Kesh." *Cultural Geographies* 14, č. 3 (červenec 2007): 343-68, https://www.ebscohost.com/ (staženo 16. 1. 2015).

Graham, Brian, a Yvonne Whelan. „The legacies of the dead: commemorating the Troubles in Northern Ireland.“ *Environment and Planning D: Society and Space* 25, č. 3 (2007): 476-495, https://www.ebscohost.com/ (staženo 2. 10. 2014).

Harris, Celia B., Helen M. Paterson a Richard I. Kemp. „Collaborative Recall And Collective Memory: What Happens When We Remember Together?" *Memory* 16, č. 3, (2008): 213-230, https://www.ebscohost.com/ (staženo 2. 2. 2015).

Kammen, Michael. Recenze knihy *Frames of Remembrance: The Dynamics of Collective Memory*, Iwona Irwin-Zarecka. *History and Theory* 34, č. 3 (říjen 1995): 245-261, http://www.jstor.org (staženo 16. 3. 2015).

Kansteiner, Wulf. „Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies.“ *History and Theory* 41, č. 2 (květen 2002): 179-197, http://www.jstor.org (staženo 25. 2. 2015).

Lynch, John. „Hunger: Passion of the Militant.“ *Nordic Journal of English Studies* 13, č. 2 (2014): 184-201, https://www.ebscohost.com/ (staženo 16. 1. 2015).

McNamee, Eugene. „Eye witness – memorialising humanity in Steve McQueen’s Hunger.“ *International Journal of Law in Context* 5, č. 3 (září 2009): 281-294, https://www.ebscohost.com/ (staženo 9. 3. 2015).

Melvin, Adam. „Sonic motifs, structure and identity in Steve McQueen's Hunger.“ *The Soundtrack* 4, č. 1 (srpen 2011): 23-32, https://www.ebscohost.com/ (staženo 9. 3. 2015).

Merivirta, Raita. „Gendered Conflicts in Northern Ireland: Motherhood, the Male Body and Borders in Some Mother's Son and Hunger.“ *Studies on Popular Culture Series* (2013): 235-260, https://www.ebscohost.com/ (staženo 9. 3. 2015).

Nora, Pierre. „Mezi pamětí a historií: problematika míst.” In *Politika paměti. Antologie francouzských společenských věd,* ed. Françoise Mayer, 7-31. Praha: Francouzský ústav pro výzkum ve společenských vědách, 1998. http://collectivememory.fsv.cuni.cz/CVKP-52-version1-Nora.pdf (staženo 30. 1. 2015).

Olick, Jeffrey K. „Collective Memory: The Two Cultures.“ *Sociological Theory* 17, č. 3. (listopad 1999): 333-348, http://www.jstor.org/ (staženo 20. 3. 2015).

Olick, Jeffrey K., a Joyce Robbins. „Social Memory Studies: From ‘Collective Memory’ to the Historical Sociology of Mnemonic Practices.“ *Annual Review of Sociology* 24 (1998): 105-140, http://www.jstor.org/ (staženo 18. 3. 2015).

Ölschläger, Tanja. „‘Freedom’s Just Another Word for Nothing Left to Lose‘: Visual Representation of the 1981 Hunger Strike in Northern Ireland in the Films Some Mother’s Son and Hunger.“ Diplomová práce. University of Vienna, 2011.

Purbrick, Louise. „Trading the Past: Material Culture of Long Kesh/Maze, Northern Ireland.“ *Journal of War & Culture Studies* 6, č. 1 (únor 2013): 58-74, https://www.ebscohost.com/ (staženo 16. 1. 2015).

Rosenstone, Robert A. „History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film.“ *American Historical Review* 93, č. 5 (prosinec 1988): 1173-1185, http://www.jstor.org/ (staženo 12. 3. 2015).

Šubrt, Jiří, a Štěpánka Pfeiferová. „Kolektivní paměť jako předmět historicko-sociologického bádání.“ *Historická sociologie*, č. 1 (2010): 9-29.

Švaříčková-Slabáková, Radmila. „O paměti, historii, vědomí a nevědomí.“ *Dějiny - Teorie – Kritika*, č. 2 (2007): 232-255, http://www.dejinyteoriekritika.cz/Modules/ViewDocument.aspx?Did=139 (staženo 17. 3. 2015).

Todorov, Tzvetan. „Zneužívání paměti.“ *Cahiers du CEFRES* 13 (2012): 92-103, http://www.cefres.cz/IMG/pdf/todorov_1998_zneuzivani_pameti.pdf (staženo 16. 2. 2015).

Internetové zdroje

Antulov, Dragan. „Some Mother's Son (1996).“ *The Internet Movie Database*, 22. října 2003, http://www.imdb.com/reviews/360/36081.html (staženo 26. 3. 2015).

„Bobby Sands and the 1981 Hungerstrike (Documentary)“, *BBC Documentary/ RTE Documentary*, https://www.youtube.com/watch?v=RtXCfLT9WdU (staženo 25. 4. 2015).

Brighton, Pam. „Brian Campbell: Writer working for a new and better Ireland.“ *The Guardian*, 19. října 2005, http://www.theguardian.com/news/2005/oct/19/guardianobituaries.artsobituaries (staženo 8. 4. 2015).

Flynn, Peter. „Some Mother’s Son: Postcolonial, Postnational…Posthistorical?“ *Bright Lights Film Journal*, 1. července 2000, http://brightlightsfilm.com/mothers-son-postcolonial-postnational-posthistorical/#.VUNkYiHtmkr (staženo 23. 3. 2015).

Grant, Simon. „Interview: Steve McQueen Q&A.“ TATE, 1. prosince 2011, http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/interview-steve-mcqueen-qa (staženo 16. 4. 2015).

„H3 Release Info.“ The Internet Movie Database, http://www.imdb.com/title/tt0290641/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt (staženo 2. 4. 2015).

„H3: Telling the hunger strike as we saw it.“ *An Phoblacht*, 27. září 2001, http://www.anphoblacht.com/contents/7903 (staženo 4. 4. 2015).

Hillis, Aaron. „Steve McQueen Touches History in ‚Hunger‘.“ IFC, 19. března 2009, http://www.ifc.com/fix/2009/03/steve-mcqueen-on-hunger/2 (staženo 11. 4. 2015).

„House of Commons PQs, 5. 5. 1981.“ Margaret Thatcher Foundation, http://www.margaretthatcher.org/document/104641 (staženo 8. 4. 2015).

Lennon, Peter. „A dirty way to die.“ *The Guardian,* 14. července 2001, http://www.theguardian.com/film/2001/jul/14/books.guardianreview (staženo 4. 4. 2015).

„Maze/Long Kesh: Masterplan and Implementation Strategy, Executive Summary.“ Office of the First Minister and Deputy First Minister, http://www.ofmdfmni.gov.uk/masterplansummary.pdf (staženo 23. 1. 2015).

McFadyean, Melanie. „The legacy of the hunger strikes.“ *The Guardian,* 4. března 2006, http://www.theguardian.com/politics/2006/mar/04/northernireland.northernireland (staženo 6. 4. 2015).

„'Not while it's got a shrine to terrorists'.“ *News Letter*, 22. června 2007, http://www.newsletter.co.uk/news/politics/not-while-it-s-got-a-shrine-to-terrorists-1-1855581 (staženo 2. 3. 2015).

O'Hagan, Sean. „Hunger: The real maze men speak.“ *The Guardian*, 19. října 2008, http://www.theguardian.com/film/2008/oct/19/northernireland (staženo 25. 3. 2015).

O'Hagan, Sean. „McQueen and country.“ *The Guardian,* 12. října 2008, http://www.theguardian.com/film/2008/oct/12/2 (staženo 25. 3. 2015).

„Prison diary.“ Bobby Sands Trust, http://www.bobbysandstrust.com/writings/prison-diary (staženo 27. 3. 2015).

„Remembering 1981: Former Hunger Striker Laurence McKeown's story.“ *An Phoblacht*, 4. května 2006, http://www.anphoblacht.com/contents/15177 (staženo 8. 4. 2015).

„Report of the Consultative Group on the Past.“ Conflict Archive on the Internet, http://cain.ulst.ac.uk/victims/docs/consultative_group/cgp_230109_report.pdf (staženo 20. 1. 2015).

Smith, Dinitia. „A Prison Left Behind Becomes a Career.“ *The New York Times*, 1. ledna 1997, http://www.nytimes.com/1997/01/01/movies/a-prison-left-behind-becomes-a-career.html (staženo 23. 3. 2015).

„Steve McQueen’s Hunger: featuring one of cinema’s greatest ever scenes.“ Northwest Film Forum, 11. dubna 2009, https://nwfilmforum.wordpress.com/2009/04/11/steve-mcqueen%E2%80%99s-hunger-featuring-one-of-cinemas-greatest-ever-scenes/ (staženo 11. 4. 2015).

Thorpe, Vanessa, a Henry McDonald. „Anger as new film of IRA hero Bobby Sands screens at Cannes.“ *The Guardian*, 11. května 2008, http://www.theguardian.com/film/2008/may/11/cannesfilmfestival.northernireland (staženo 25. 3. 2015).

Tookey, Chris. „Hunger: More pro-terrorist propaganda.“ *Daily Mail Online*, 30. října 2008, http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/reviews/article-1081911/Hunger-More-pro-terrorist-propaganda.html (staženo 25. 3. 2015).

Toplin, Robert Brent. „Interpreting History on the Screen: An Interview with Terry George.“ American Historical Association, duben 1999, https://www.historians.org/publications-and-directories/perspectives-on-history/april-1999/interpreting-history-on-the-screen-an-interview-with-terry-george (staženo 5. 3. 2015).

Walker, Gail. „Hunger strike movie flawed, say families.“ *Belfast Telegraph*, 13. září 1996, http://www.belfasttelegraph.co.uk/imported/hunger-strike-movie-flawed-say-families-28380673.html (staženo 26. 3. 2015).