

UNIVERZITA KARLOVA
FILOZOFICKÁ FAKULTA
Katedra Blízkého východu



Bakalářská práce
Bc. Veronika Macková

**Festival umění v Šírázu (1967–1977)
perspektivou historické paměti**

The Shiraz Art Festival (1967–1977)
Through the Lens of Historical Memory

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Koláček

Praha 2022

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 7. 12 2022

Veronika Macková

Klíčová slova:

archivní materiály, kolektivní paměť, kulturní diplomacie, moderní dějiny Íránu, nacionalismus, vynalezená tradice, umění

Keywords:

archival materials, collective memory, cultural diplomacy, modern Iranian history, nationalism, invented tradition, art

Abstrakt

Bakalářská práce se zabývá tématem Festivalu umění v Šírázu, který se konal v letech 1967–1977. Otázkou, kterou si autorka klade, je, zda mohl festival fungovat jako autonomní umělecká zóna, nebo zda bylo umělecké dění provázáno se sociopolitickým klimatem Íránu té doby. Za použití teorií o kolektivní a historické paměti jsou analyzovány významné festivalové události, které jsou také zasazeny do širších historických souvislostí. Zkoumány jsou jak pozitivní reakce na festival, tak ty kritické. Protože festival vstupuje také do současných kulturních diskusí, je v bakalářské práci věnován prostor polemice mezi dvěma kurátory, kteří k festivalu zaujímají opačná stanoviska. Závěrem práce autorka konstatuje, že festival neprobíhal izolovaně od politických událostí, naopak byl příznakem a později katalyzátorem komplikovaných společenských tenzí v Íránu druhé poloviny 70. let 20. století.

Abstract

The bachelor thesis deals with the topic of the Festival of Arts in Shiraz, which took place in 1967–1977. The question asked by author asks is whether the festival could function as an autonomous art zone or whether the art scene was intertwined with the socio-political climate of Iran at that time. Using theories of collective and historical memory, significant festival events are analyzed and placed in a broader historical context. Both positive and critical reactions to the festival are examined. As the Festival also enters into contemporary cultural debates, this bachelor thesis focuses on the controversy between two curators who take opposing positions on the festival. The author concludes the thesis by noting that the festival did not take place in isolation from political events; rather, it was a symptom and later a catalyst of the complicated social tensions in Iran in the second half of the 1970s.

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu práce Mgr. Jakubu Koláčkovi za jeho čas a ochotu při vedení práce, podnětné rady a připomínky.

Obsah

1. ÚVOD.....	7
1.1. METODOLOGIE PRÁCE A JEJÍ TEORETICKÉ ZAKOTVENÍ.....	10
2. OBECNÉ INFORMACE O FESTIVALU	12
3. HISTORICKÝ KONTEXT	14
3.1. BÍLÁ REVOLUCE.....	15
3.2. VZDĚLÁNÍ A KULTURA.....	18
3.3. KORUNOVACE V ROCE 1967.....	19
4. PROBLÉM DĚJINNÉ PAMĚTI.....	21
5. KONSTRUOVÁNÍ STÁTNÍ IDENTITY A ÍRÁNSKÝ NACIONALISMUS	24
5.1. PARADOXY KONSTRUOVANÉHO NACIONALISMU NA PŘÍKLADU INSCENOVÁNÍ TA'ZIEH	25
5.2. ALEGORICKÁ KRITIKA NACIONALISMU V INSCENACI MĚSTO PŘÍBĚHŮ....	27
6. KULTURNÍ DIPLOMACIE A POKUSY O MEZIKULTURNÍ DIALOG	30
6.1. VZÁJEMNÁ INSPIRACE V HUDBĚ.....	31
6.2. MEZIKULTURNÍ DIALOG V DIVADELNÍCH INSCENACÍCH UVÁDĚNÝCH V RÁMCI FESTIVALU.....	33
7. VYNALEZENÁ TRADICE	36
7.1. KARLHEINZ STOCKHAUSEN A ODCIZENÁ AVANTGARDA	37
7.2. MINISTERSTVO KULTURY VERSUS CENTRUM PRO ZACHOVÁNÍ A ŠÍŘENÍ ÍRÁNSKÉ HUDBY.....	39
8. SPOLEČENSKÉ NAPĚTÍ V 70. LETECH A JEHO VLIV NA FESTIVAL	41
8.1. POLITICKY MOTIVOVANÝ BOJKOT ZE STRANY ZÁPADU	42
8.2. PIG, CHILD, FIRE!	43
8.3. VNITROPOLITICKÝ KONTEXT 70. LET A KONEC FESTIVALU	46
9. SOUDOBE PŮHLEDY NA FESTIVAL	49
9.1. VALI MAHLOUJI A FESTIVAL JAKO OPOMENUTÝ POZITIVNÍ VLIV ÍRÁNU NA KULTURU 20. STOLETÍ.....	49
9.2. NEMOŽNOST OBJEKTIVITY INTERPRETACE PODLE ELHAM RAHMATI	51
10. ZÁVĚR	55
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	58
SEZNAM FOTOGRAFIÍ.....	61

1. Úvod

Když jsem v létě 2018, pár měsíců před začátkem studia íranistiky, navštívila slavný divadelní festival ve francouzském Avignonu, stala jsem se divákem několika inscenací tvůrců Blízkého východu, mezi něž patřili také Íránci tvořící jak v Íránské islámské republice, tak v exilu. Jednou z inscenací bylo drama *Bez léta*. Poetická a přitom silně politická inscenace v režii Amíra Rézy Kohestáního se podle anotace zabývala tématem náboženských restrikcí a sociopolitických nerovností mezi různými skupinami obyvatel.¹

Tři herci však životní útrapy obyvatel jedné země zmiňovali velmi implicitně. Ve foyer se po skončení rozvinula mezi diváky intenzivní diskuse. Zejména diváci, kteří nepocházeli z persky mluvícího prostředí, nebyli schopni popsat, co se v inscenaci dělo nad rámeček rozhovoru muže a ženy u zdi mateřské školy. Uvažovali o tom, že hra je zřejmě ideologicky nezávadná, a proto jí bylo dovoleno projít skrz cenzurní struktury a prezentovat ji na prestižním mezinárodním festivalu performativních umění. Na rozdíl od diváků, kteří byli schopni porozumět narážkám na perskou mytologii, poezii i právě rezonující vnitropolitické skandály, jsem byla odkázána pouze na francouzské titulky a tehdy značně povrchní znalost soudobých dějin Íránu. Byl to právě chybějící referenční rámeček, který mi neumožňoval porozumět skryté společenské kritice. Z toho vycházela zdánlivě neprostupná „tajemnost“ sdělení v inscenaci, stejně tak jako potřeba ptát se, jakým způsobem umí performativní umění vypovídat o společenství lidí, kteří jej tvoří. Tato divácká zkušenost podnítila můj zájem dále zkoumat kontext íránského divadla a jeho historii, v kontextu širšího společenského dění.

Při vyhledávání klíčových slov souvisejících s tématem divadla v Íránu je jednoduché najít množství informací o fenoménu multižánrového *Festivalu umění v Šírázu*, který se každoročně odehrával mezi lety 1967 a 1977, tedy v době předrevoluční. Festival s mezinárodní účastí byl pak po íránské islámské revoluci zakázán. Autor mnoha článků, v Londýně působící kurátor Valí Mahlouji, psal, že ho při rozhovorech s účastníky, diváky a umělci fascinovala prostorově a časově

1 Summerless. In: *Festival d'Avignon* [online] [cit. 17.11.2022]. Dostupné z: <https://festival-avignon.com/en/edition-2018/programme/summerless-4843>

pluralitní povaha festivalu. Tento „intelektuální projekt“ měl podle něj dlouhotrvající ohlas a především nabízel „radikálně univerzalistický model kultury“, vytvářející „dočasnou autonomní zónu“ mimo konvenční systémy umělecké produkce a politická dogmata. Podle Mahloujiho se přístup k organizaci a programy jednotlivých ročníků festivalu vyhýbaly binární opozici pojmů modernismu a tradicionalismu, domácího a cizího, za účelem prosazování demokracie a harmonických vztahů na ose Východ – Západ. Ideové směřování festivalu podnítilo lokální umělecké inovace a propojilo část íránských umělců s mezinárodními projekty. Regionální či etnografická povaha umění zde byla odsunuta na druhou kolej, zásadním se stal panoramatický pohled na světovou kulturu, utopicky jednotný ve své nejednotnosti.²

Takto podaný popis tvůrčí svobody, finančně podporované státem, byl v zásadním kontrastu s popisem současné situace umělců v Íránu. Jakkoli jsou dodnes íránské filmy oceňovaným „vývozním artiklem“ na festivaly do Cannes, Benátek, nebo na Berlinále, divadlo má zcela minimální podporu. Zhruba 50 % divadelní produkce si na sebe musí vydělat sama, a musí také projít přes cenzurní dohled.³

Mahlouji, jemuž bude v této práci věnována samostatná kapitola, si na zkoumání archivních materiálů festivalu založil svou odbornou kariéru. O festivalu v Šírázu přednáší, publikuje, učí a zejména pořádá výstavy ve významných britských a amerických galeriích (například Whitechapel Gallery v Londýně, Guggenheim Museum v New Yorku). Díky tomu získává v anglickojazyčných zdrojích na internetu nemalý prostor. Pokud bychom zůstali pouze u Mahloujiho reinterpretace festivalu, v médiích převažující, šlo by o utopicky ideální místo multi- a mezikulturní výměny, která je v dnešní Íránské islámské republice jen těžko představitelná.

2 MAHLOUJI, Vali. From Radical to Radial: Perspectives on the Festival of Arts, Shiraz-Persepolis. In: *The Guggenheim Museums and Foundation* [online] [cit. 03.11.2022]. Dostupné z: <https://www.guggenheim.org/blogs/map/from-radical-to-radial-perspectives-on-the-festival-of-arts-shiraz-persepolis>

3 NASIRI, Mehdi a Pegah SAMADZADEH. *Iranian Theatre Life in the Last Decade* [online]. 2019 [cit. 16.11.2022]. Dostupné z: <https://www.critical-stages.org/19/iranian-theatre-life-in-the-last-decade/>

Mahloujeho projekt však podrobuje kritice ve svém článku *Notes on the Archeology of the Final Decade: Retracing a Utopian Stage* v Helsinkách žijící kurátorka íránského původu Elham Rahmati. Jejím argumentem je, že při interpretaci archivních materiálů je objektivita prakticky nemožná, přičemž Mahlouji zcela vynechává antagonismus přijímání a nepřijímání myšlenek festivalu provázející všechny jeho ročníky.⁴

Šírázský festival si podle rozboru Rahmati nikdy nezískal ani popularitu, ani uznání většiny dobové íránské veřejnosti. Jakkoli přitahoval velká jména dobové západní umělecké scény, podle Rahmati místní umělci nedostávali odpovídající prostor k prezentaci své tvorby. Poukazuje zejména na pronásledované levicové intelektuály a umělce té doby, což je údajně problematika, v níž se Mahlouji neorientuje nebo ji vynechává. Také kritizuje Mahloujeho za to, že společenské tenze marginalizuje pojmem „vnitřní úzkosti“ tehdejší společnosti. Rahmati dále uvádí, že nezanedbatelné počty Íránců festival odsuzovaly pro snahu „zalíbit se Západu“ a pro cynismus vůči tradiční kultuře Íránu.⁵ Jinými slovy, zkušenost „běžných“ Íránců s festivalem mohla být radikálně odlišná od zkušeností mezinárodního publika.

Z polemiky mezi Mahloujim a Rahmati lze jednoznačně vyčíst, že ten, kdo o historickém dění vypráví, má plnou moc nad vyzněním příběhu. Různé perspektivy jsou pak předkládány díky odlišným osobním, kulturním, politickým i společenským konotacím, které v různé intenzitě tyto dva historikové umění vkládají do svých interpretací. Rámováním v odlišných mentálních obrazech, které jsou využívány k rekonstrukci minulosti, se poprvé zabýval Maurice Halbwachs (1877–1945) ve své práci o kolektivní paměti. Tato práce ho proslavila a stal se významnou osobností v dějinách sociologie. Halbwachsovou hlavní tezí je, že lidská paměť může fungovat pouze v kolektivním kontextu. Kolektivní paměť, tvrdí

4 RAHMATI, Elham. *Notes on the Archeology of the Final Decade: Retracing a Utopian Stage (1967–1977)* [online]. 2020 [cit. 03.11.2022]. Dostupné z: <http://elhamrahmati.com/notes-on-the-archeology-of-the-final-decade-retracing-a-utopian-stage-festival-of-arts-shiraz-persepolis-1967-1977/>

5 Ibid.

Halbwachs, je vždy selektivní; různé skupiny lidí mají odlišnou kolektivní paměť, která je závislá na velkém množství faktorů.⁶

V této bakalářské práci se pokusím na konkrétních příkladech poukazovat na to, jak paměťové rámce ovlivňovaly podobu festivalu. Přestože od doby konání akce uplynulo půl století, z rámců kolektivní paměti při současném referování lze i nyní jen těžko vystoupit.

1.1. Metodologie práce a její teoretické zakotvení

Bakalářská práce se proto pokouší nahlížet na mnohvrstevnaté, komplexní a rozmanité dění na festivalu z více možných perspektiv. Po úvodu, který čtenáři představí základní informace o festivalu, bude festival jako takový zasazen do historických souvislostí, v nichž se odehrával. Právě pochopení vnitropolitického kontextu země je referenčním rámcem pro následné sociologické teorie. Tyto teorie – paměť a dějiny podle Jacquese Le Goffa, vliv nacionalistických směrů na konstrukci státní identity, kulturní diplomacie a vynalézání tradic – jsou aplikované na vybraných případových studiích.

Nutno poznamenat, že desetidenní festival, jenž se konal v období jedné dekády, poskytuje velké množství archivních materiálů i otázek a rámcem bakalářské práce neumožňuje podrobné zkoumání všech jeho aspektů. Některé politické události, jež se v pozadí festivalu odehrály, jsou nenadálé, jindy zdánlivě bezvýznamná událost v rámci festivalu ovlivnila celospolečenské diskuse. Proto si práce klade za cíl představit jen několik pomyslných dílků zapadajících do velké skládačky celého historického obrazu. Perská jména a místní názvy budou transkribovány podle české fonetické výslovnosti.

V bakalářské práci se pokusím rozebrat různé nuance kolektivní a historické paměti související s festivalem v Šírázu a zasadit je do dějinného a v menší míře uměleckého kontextu. Kladenou otázkou je, zda můžeme uměleckou tvorbu oddělit od sociokulturního kontextu ve smyslu univerzalizmu navrhovaného Mahlouljim, tj.

6 *On Collective Memory* [online] [cit. 16.11.2022]. Dostupné z: <https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/O/bo3619875.html>

„mimo konvenční systémy umělecké produkce a politická dogmata“, nebo zda neoddělitelně souvisí se společenskou situací v pořadající zemi, jak nabízí ze svého úhlu pohledu Rahmati. V neposlední řadě je třeba zdůraznit, že se budeme věnovat pouze íránskému umění a několika dílům ze západního kulturního okruhu. K rozboru děl Indie, jihovýchodní Asie apod. není v této práci dostatečný prostor.

2. Obecné informace o festivalu

Festival v Šírázu se konal každoročně po dobu 11 let od roku 1967 do roku 1977. Ve středním Íránu se odehrával program zahrnující hudbu, tanec, drama, poezii a film, v doprovodu symposií a debat. Dění se odehrávalo na různých místech v Šírázu, zejména v pozůstatcích palácového komplexu Achaimenovské dynastie, a v jeho okolí. Festival umění v Šírázu zaujímal pozici jedné z nejvýznamnějších uměleckých akcí své doby, především z mezinárodního pohledu. Festival umění v Šírázu od svého vzniku vynikal mezi dalšími festivaly rozmanitostí svého programu, mimo hostující umělce byl také sponzorován vznik nových uměleckých děl přímo pro festival, z nichž mnohé vynikaly vysokou kvalitou.⁷

V rámci festivalu byli širšímu publiku představováni iránské umělci, kteří získávali prostor k uměleckým spolupracím a experimentům, společně s kolegy z Indie, Indonésie, Japonska i ze vzdálenějších zemí: Latinské Ameriky, Afriky, Evropy a Blízkého východu. Cílem bylo ukázat Íránu moderní avantgardní zahraniční způsoby uměleckého vyjádření a představit tradiční umění iránského kulturního dědictví vnějšmu světu. Jen si to představme, kvůli nesnesitelnému horku letních dnů začínala představení pod širým nebem při západu slunce. Umělci, osvětlení světlem svíček a pouštních hvězd, vystupovali před živým publikem na pozadí starobylých perských památek Šírázu a Persepole.

Festival vznikl v kontextu rozsáhlé a systematické vzdělávací a kulturní politiky 60. a 70. let, v jejímž rámci byla zřízena četná veřejná muzea, kulturní instituce, Národní iránský rozhlas a televize (dále NIRT), síť výstav, festivalů, vzdělávacích center, součástí byly archivní dokumenty, výzkumy, vývoje a šíření informací nebo také uznávaný Institut pro intelektuální rozvoj dětí a mládeže. Zahajovací představení se konalo 11. září 1967, poslední pak 26. srpna 1977. Festival řídila malá koalice stejně smýšlejících iránských kulturních pracovníků. V čele této skupiny stál ředitel nově založené vysílací společnosti NIRT Réza Ghotbí, který požádal o spolupráci Farúka Ghafarího, jenž se vrátil z pařížské la

⁷ Encyclopaedia Iranica. SHIRAZ ARTS FESTIVAL. In: [cit. 07.12.2022]. Dostupné z: <https://iranicaonline.org>

Cinémathèque française, a Kodžasteha Kia, který získal vzdělání ve významném londýnském divadle Old Vic a který vedl divadelní výzkum v NIRT.⁸

Mimo to se festival odehrával v časové souslednosti dekolonizačních hnutí a mladá postkoloniální generace afrických dramatiků mohla ukázat své inscenace mezinárodnímu publiku, a tak festival vstoupil do mezikulturního dialogu se soudobými africkými platformami, především se Světovým festivalem černošského umění v Dakaru (1966) a Panafrickým kulturním festivalem v Alžíru (1969).⁹

Festival umění v Šírázu byl realizován jako pokračování šáhova ambiciózního kulturního projektu, jehož cílem bylo vytvořit z Íránu „velkou civilizaci“, kterou kdysi byl, a proto byla jako místo konání vybrána Persepolis, topos s množstvím historických konotací, velkolepý a starodávný symbol. Měsíc před svou slavnostní korunovací v roce 1967 odcestovala šáhova manželka Farah Diba do Šírázu, aby zde festival slavnostně zahájila. Festival jakožto realizovaná myšlenka Farah Diba se stal každoroční událostí, na níž se konají živá hudební, divadelní a taneční představení a zároveň se zde prezentuje výtvarné umění a film. Týdenní festival probíhal v letech 1967–1977 a využíval místa konání v jihozápadním městě Šíráz a jeho okolí. Když královna v roce 1967 pronesla svůj zahajovací projev, formulovala čtyři hlavní cíle festivalu, které se shodovaly s jejím celkovým plánem rozvoje kultury. Těmito cíli bylo zvýšit kulturní úroveň v Íránu, podpořit národní umění, zajistit širší uznání íránských umělců a seznámit íránskou veřejnost se zahraničními umělci a nejnovějším mezinárodním vývojem. Cílem bylo postavit „*most propojující nejen minulost a budoucnost Íránu, ale také Východ a Západ*“.¹⁰

8 MAHLOUJI, Vali. The Super-Modernism of the Festival of Arts, Shiraz-Persepolis. *DIVAN JOURNAL | University of NSW Art & Design* [online]. 2017 [cit. 03.11.2022]. Dostupné z: https://www.academia.edu/79896988/The_Super_Modernism_of_the_Festival_of_Arts_Shiraz_Persepolis

9 MAHLOUJI, Vali. *From Radical to Radial: Perspectives on the Festival of Arts, Shiraz-Persepolis*.

10 CHARNEY, Joshua. *The Shiraz Arts Festival: Cultural Democracy, National Identity and Revolution in Iranian Performance, 1967–1977*. 2020, UC San Diego. s. 2.

3. Historický kontext

Je zcela zřejmé, že Írán ve druhé polovině 20. století prošel obdobím dramatických změn. Historik Ervand Abrahamian se zabývá složitou dynamikou ekonomických, politických, sociálních a kulturních změn v Íránu ve 20. století a nahlíží je z různých teoretických perspektiv. Abrahamian o situaci v Íránu píše následující:

„Proměna společnosti ve weberovském smyslu slova, poukazuje na to, jakým způsobem byla patrimoniální vláda nahrazena byrokratickým státem, v němž centrum dominuje nad periferií. Podle Tönniesovy teorie lze transformaci popsat jako přechod od malých společenství, řídicích se tradicí, zvyky a příbuzenstvím, k velkému národnímu státu ovládanému neosobními silami byrokracie, trhu a průmyslové výroby. V marxistickém smyslu slova pak sleduje přeměnu z feudalismu na státní kapitalismus. Od volně provázaného geografického regionu posetého izolovanými vesnicemi a kmenovými klany k urbanizovanému a k integrované ekonomice, kde společenské třídy bojují o moc ve státě. Stát již není samostatnou entitou, která se vznáší nad společností, ale je integrální součástí každodenního života. Ve foucaultovském smyslu vypráví o tom, jak se zaváděním nových diskurzů vytvořilo napětí mezi starým a novým, čímž se proměnily pojmy šítismus i íránství.“¹¹

Na počátku 50. let Muhammad Mosaddeq vyzval ke znárodnění koncese Anglo-íránské ropné společnosti. V březnu 1951 schválil madžles jeho zákon o znárodnění ropy a jeho moc vzrostla natolik, že šáh Muhammad Rezá Šáh Pahlaví byl prakticky donucen jmenovat ho premiérem. Znárodnění mělo za následek prohloubení krize v Íránu, a to jak politické, tak hospodářské. Mosaddeq jeho strana Národní fronta nadále získávali moc, přišli ale o mnoho příznivců, zejména mezi vládnoucí elitou a v západních zemích. Britové se brzy zcela stáhli z íránského trhu s ropou a hospodářské problémy se ještě prohloubily, když Mosaddeq nedokázal najít náhradní trh. Mezi Mosaddeqem a šáhem pokračoval boj o kontrolu nad íránskou vládou. Když se šáh v srpnu 1953 pokusil premiéra odvolat, vyšly do ulic davy Mosaddeqových stoupenců a donutily šáha opustit zemi. Během několika dní však Mosaddeqovi odpůrci svrhli jeho režim a šáh se znovu ujal moci v rámci převratu organizovaného s přispěním USA a Velké Británie. Írán si ponechal nominální

¹¹ ABRAHAMIAN, Ervand. *A History of Modern Iran*. Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press, 2008. s. 6-7.

suverenitu nad svými ropnými zařízeními, ale podle dohody uzavřené v roce 1954 se dělil o výnosy s mezinárodním konsorciem kontrolujícím prodej a těžbu ropy v poměru 50:50.¹²

Převrat v roce 1953 zanechal podle Ervanda Abrahamiana hluboké a dlouhodobé dědictví. Šáh sice zbavil bývalého premiéra politické moci, ale jeho odstranění z veřejného prostoru vedlo také k mytologizaci jeho osoby. Tato mytologie se podle Abrahamiana směle vyrovnala soudobým národním hrdinům, jakými byli Mahátma Gándhí, Gamál Abd Al-Náser nebo Sukarno. Převrat vážně podkopal legitimitu monarchie, ztotožnil šáha s Brity, Anglo-iránskou ropnou společností, imperiálními mocnostmi a v neposlední řadě s tajnými službami CIA a MI6. Mnozí Íránci začali považovat za hlavního imperiálního nepřítele nejen Británii, ale i Spojené státy americké.¹³

Navazující masové zatýkání v opozičních stranách Národní fronty a Túde, ničení jejich organizačních struktur a popravy vůdců připravily půdu pro případný vznik náboženského hnutí. Podle Abrahamiana pomohl převrat nahradit nacionalismus, socialismus a liberalismus islámským fundamentalismem. V éře republikánství, nacionalismu a socialismu se monarchie rodiny Pahlaví neoddělitelně a osudově ztotožnila s imperialismem, korporátním kapitalismem a těsným spojenectvím se Západem. „*Lze tedy tvrdit, že skutečné kořeny revoluce z roku 1979 sahají až do roku 1953.*“¹⁴

3.1. Bílá revoluce

Období let 1960–1963 předznamenávalo změny ve vývoji íránského státu. Vládnoucí režim Pahlaví podporoval průmyslovou expanzi, zatímco politické strany, které odporovaly šáhovu absolutnímu upevňování moci, byly umlčovány a vytlačovány na okraj politického spektra. V roce 1961 šáh rozpustil parlament a uvolnil cestu zákonu o pozemkové reformě z roku 1962. Podle tohoto programu byli vlastníci pozemků nuceni vzdát se vlastnictví půdy a přerozdělit ji drobným

12 Mohammad Mosaddegh | Biography & Facts | Britannica. In: [cit. 17.11.2022]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Mohammad-Mosaddegh>

13 ABRAHAMIAN, Ervand. *A History of Modern Iran*. s. 121.

14 Ibid. s. 122.

zemědělcům. Přičemž bývalí vlastníci půdy byli za ztráty odškodněni akciemi státního iránského průmyslu. Farmáři a dělníci získali podíl na průmyslových a zemědělských ziscích a družstva začala nahrazovat velké vlastníky půdy ve venkovských oblastech.¹⁵

Bílá revoluce byla v Íránu zahájena s velkou pompou v lednu 1963 po lidovém referendu, v němž se pro reformy vyslovilo 99 % obyvatel. Reformy se v původní koncepci skládaly ze šesti různých politik, později byly doplněny na celkových 11 bodů. Nejdůležitější z nich, pozemková reforma, byla zahájena již dříve a nevymykala se z politické praxe blízkovýchodních vládců té doby. Mimo to se v mnoha případech těšila podpoře vlády Spojených států. Podporovali ji také teoretikové rozvoje, kteří považovali pozemkovou reformu za hlavní prostředek, jímž by šlo zastavit rozpadající se feudální vlády a nahradit je moderními sociálními a ekonomickými vztahy, které by poskytly oporu proti pronikání sovětského komunismu.¹⁶

Reformy „bílá revoluce“, které byly podrobeny plebiscitu a byly ratifikovány, jak již bylo zmíněno výše, v roce 1963, nakonec přerozdělily půdu původně vlastněnou přibližně 2,5 miliony rodin. Cílem dalších reforem mělo být rozvinutí autonomie venkova skrz rozvoj školství a zdravotnictví.¹⁷ Revoluce se rozšířila i na ženské otázky. Ženy získaly volební právo, právo ucházet se o volené funkce a právo působit v soudnictví, nejprve jako právničky, později jako soudkyně. Zákon o ochraně rodiny z roku 1967 omezil pravomoci mužů při rozvodech, pořizování si více manželek a při získávání dětí do péče. Rovněž zvýšil věk pro vstup do manželství na patnáct let. Ačkoli závoj u žen nebyl nikdy zcela zakázán, zahalování ve veřejných institucích bylo zakázáno.¹⁸

V krátkém období dvou dekad, mezi lety 1955 a 1979, se počet obyvatel téměř zdvojnásobil, i když k významnému nárůstu došlo až po roce 1963. Vysoká míra

15 White Revolution (Iran) | History, Significance, & Effects | Britannica. In: [cit. 03.11.2022]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/topic/White-Revolution>

16 AMIN, Camron Michael, Benjamin C. FORTNA a Elizabeth Brown FRIERSON, eds. *The Modern Middle East: A Sourcebook for History*. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2006. s. 627.

17 *White Revolution (Iran) | History, Significance, & Effects | Britannica*.

18 ABRAHAMIAN, Ervand. *A History of Modern Iran*. s. 134.

urbanizace vedla k tomu, že okolo roku 1977 zaměstnanost v průmyslu téměř vyrovnala zaměstnanost v zemědělství. Zvyšovaly se státní i soukromé investice. Stavebnictví, zpracovatelský průmysl a služby se rozvíjely vysokým tempem a nové technologie se dovážely spolu se stroji a zařízeními, které byly jejich součástí. Nic z toho by ale nebylo možné bez exponenciálního růstu finančních příjmů z ropy, který měl 35% podíl na národním produktu, zatímco podíl na celkové zaměstnanosti činil pouhých 0,6 %. Proměňovalo se vzdělávání na všech úrovních, stále rostoucí počty studentů získávaly vysokoškolské vzdělání v zahraničí, především v západní Evropě a Americe, a většina z nich se vracela, aby obsadila stále se zvyšující počet volných míst ve státních i obchodních funkcích a podnicích. Ještě nikdy v moderních dějinách nebyl Írán tak bohatý, urbanizovaný, průmyslový a vzdělaný.¹⁹

Strategie přelévání zisků z ropy do rukou elit, které pak zakládaly továrny, společnosti a zemědělské podniky, by v teorii vedla k rozdělování bohatství. V praxi se však v Íránu, stejně jako v mnoha jiných zemích, stále méně financí dostávalo mezi lidi na nižších patrech společenského žebříčku. Výsledek nebyl překvapivý. V padesátých letech 20. století měl Írán nejméně vyrovnanou distribuci příjmů v rámci zemí Třetího světa.²⁰

Mnoho šíitských duchovních kritizovalo společenské proměny a tvrdilo, že liberalizační zákony týkající se žen jsou v rozporu s islámskými hodnotami. Důležitější však bylo, že šáhovy reformy oslabily tradiční základy duchovní moci. Rozvoj sekulárních soudů předal moc duchovních nad právem a judikaturou do sekulární sféry a důraz na vzdělávání s minimem náboženských konotací dále narušil dřívější monopol duchovních v této oblasti. Pozemkové reformy iniciovaly rozpad obrovských území, jež byla dříve v držení charitativních fondů (vaqf) a která tvořila značnou část příjmů této třídy. V roce 1963 se proti reformám „bílé revoluce“ ostře vyhradil tehdy poměrně neznámý člen duchovenstva Rúholláh Músaví Chomejní působící na náboženské škole (madrase) v Komu. V reakci na jeho projev nechala vláda Chomejního a několik jeho studentů zatknout. Později

19 KATOUZIAN, Homa. *The Persians: Ancient, Mediaeval and Modern Iran*. New Haven, London: Yale Univ. Press, 2010. s. 280.

20 ABRAHAMIAN, Ervand. *A History of Modern Iran*. s. 140.

byl vyhnán do exilu. Většinu času pak strávil v iráckém Nadžafu, do Francie se dostal až krátce před islámskou revolucí. Během let strávených v exilu zůstal Chomejní v úzkém kontaktu se svými iránskými kolegy a dokončil svou nábožensko-politickou doktrínu vlády právníků / jurisdikce (tzv. velájat-e fakáh), která poskytla teoretické základy šíitskému islámskému státu řízenému duchovenstvem.²¹

Šáhovy reformy také zcela selhaly v zajištění možnosti politické participace. Jakkoli byl parlament formálním nástrojem reprezentace občanů, v praxi politickou participaci neumožňoval, neboť výsledky voleb byly falšovány a přístup do aktivní politiky byl kontrolován. Jediným politickým východiskem v Íránu zůstal parlament s politickými stranami nakloněnými šáhovi. Protesty měly až příliš často podobu podvratné a násilné činnosti skupin, včetně organizací s marxistickými i islamistickými tendencemi jako například Modžáhedín-e Chalk. Všechny formy sociálního a politického protestu, ať už ze strany intelektuální levice, nebo náboženské pravice, byly předmětem cenzury, dohledu nebo pronásledování od SAVAK (v doslovném překladu Zpravodajská a bezpečnostní organizace země), běžné bylo nezákonné zadržování a mučení.²²

3.2.Vzdělání a kultura

Součástí reformy byly proměny vzdělávacího systému a vzdělávacích politik. Vzdělání se stalo hlavním kanálem pro méně privilegované členy společnosti, kteří se díky vzdělání mohli posunout ve společenském žebříčku. Postupem času se kultura a vzdělání začaly vysoce cenit a přinášet společenskou prestiž i materiální výhody. S rostoucí ekonomikou přibývalo pracovních příležitostí pro vzdělané muže a ženy. Stále více společenských vrstev očekávalo, že jejich děti budou mít terciární vzdělání. Nové školy vznikaly po celé zemi, i když Teherán si vedl lépe než většina provincií. Počet žáků základních škol se v letech 1962–1977 zvýšil více než trojnásobně. Ještě výraznější byl nárůst počtu žáků středních škol; v letech 1962–1978 došlo k více než osminásobnému navýšení. Írán byl v roce 1960 v počtu

²¹ *White Revolution (Iran) | History, Significance, & Effects | Britannica.*

²² *Ibid.*

žáků základních a středních škol daleko za Tureckem a Egyptem, ale v roce 1975 obě země předběhl. Například v Turecku v roce 1960 navštěvovalo školu pouze 46 % dětí školního věku, v roce 1974 to bylo 66 %. V Íránu vzrostly odpovídající údaje z 29 procent v roce 1960 na 70 % v roce 1975. Společně s rozvojem vzdělání měl být kladen důraz na kulturní kapitál Íránu.²³

Obrovská očekávání veřejnosti nedokázala revoluce zcela naplnit. Je pravda, píše Abrahamian, že sociální programy dosáhly pokroku ve zlepšení vzdělávacích zařízení. Přesto měl Írán jeden z nejnižších podílů vysokoškolsky vzdělaného obyvatelstva. Navíc 68 % dospělých zůstávalo negramotných, 60 % dětí nedokončilo základní školu a pouze 30 % uchazečů našlo v rámci země místo na univerzitě. Stále více jich odcházelo do zahraničí, kde zůstávali natrvalo. V 70. letech 20. století bylo v New Yorku více íránských lékařů než v kterémkoli městě mimo Teherán. V souvislosti s Íránem se poprvé objevil termín „odliv mozků“.²⁴

3.3. Korunovace v roce 1967

Dne 26. října 1967 se šáh Muhammad Rezá Pahlaví a jeho manželka, titulovaná *šáhbanú*, Farah Díba, vydali koňským povozem ulicemi Teheránu do paláce Golestán, kde proběhla korunovace. Zpravodajské stanice z celého světa přenášely událost, při níž šáh seděl na trůně se zlatou korunou ve stylu sásánovských králů. V pravé ruce držel žezlo zdobené drahokamy. Ačkoli šáh nastoupil na trůn už v roce 1941, považoval dle svých slov za nevhodné nechat se korunovat, dokud nebude mít pocit, že Írán je na cestě k pokroku. Během čtyř let od zahájení plánu se v Íránu zvýšila gramotnost a docházelo k trvalému hospodářskému růstu. Mimo to se šáhův režim zasazoval o zavedení nových kulturních programů a zlepšení těch stávajících. Plán rozvoje íránské kultury zahrnoval modernizaci země a zároveň zachování vazeb na starobylou předislámskou minulost Íránu.²⁵

Korunovace byla pro íránskou kulturu v éře Pahlaví jednou z mnoha symbolických událostí. Královna na sobě měla moderní francouzské šaty a stala se první ženou

23 KATOUZIAN, Homa. *The Persians*. s. 283–284.

24 ABRAHAMIAN, Ervand. *A History of Modern Iran*. s. 141–142.

25 CHARNEY, Joshua. *The Shiraz Arts Festival*. s. 4–5.

korunovanou v perské monarchii, šáh se prohlásil za *šáhinsáha* neboli krále králů, což je titul spojený s Kýrem I. Velikým, starověkým perským vládcem. Navečer korunovace se vládnoucí pár vydal na dvě jednoaktové opery soudobých iránských skladatelů v centru Teheránu. První opera se inspirovala příběhem o Zálovi a Rúdábe, milencích, jejichž vztah vyústil v početí největšího válečníka předislámské perské mytologie, Rostama. Druhá opera, nazvaná *Farmářská slavnost*, zobrazovala pozitivní dopad „bílé revoluce“ na iránské rolníky.²⁶

Už jen to, že program korunovace byl zakončen operní inscenací, poukazuje na snahu završit program modernizace (týkající se nejen sfér infrastruktury, vojenství, zemědělství i vzdělání) akcí „vysoké kultury“. Také festival v Širázu v tomto duchu navázal, byl štědře sponzorován a jeho dramaturgie snažila se sledovat nejnovější trendy.



Obrázek I: Korunovace Farah Diba a Muhammada Rezy (1967)

Zdroj: <https://kayhanlife.com/people/empress-farah-gives-remembers-her-coronation-50-years-ago/>

26 Ibid.

4. Problém dějinné paměti

Na festival v Šírázu lze nahlížet skrz dějiny společenské, politické i kulturní. Je možné ho jednotlivými postupy popsat, přesto by v případě výběru jednoho z paradigmat docházelo k zúžení pohledu. Navíc jak vyplývá z úvodní kapitoly, festival dodnes vstupuje do politicko-kulturních debat, které jsou rámovány kolektivní paměti diskutujících, proto je vybrána právě teorie historické paměti.

Francouzský medievalista Jacques Le Goff se ve své knize *Paměť a dějiny* zabývá tématem utváření kolektivní paměti. V souvislosti s dnešními dějinami nastiňuje možné cesty k obnově historie jakožto vědecké praxe a upřesňuje metodologii orálních dějin. Uvádí, že ve 20. století dochází k dialogu mezi historií a dalšími sociálními vědami, zejména antropologií.²⁷

Přitom paměť je podle Le Goffa „základní složkou dějin“, ale protože funguje bezděčně a kontinuálně, je náchylnější k manipulaci. Na rozdíl od historie, která jako organizovaná disciplína disponuje prostředky a postupy zajišťujícími snahu o kritickou nestrannost. Jiří Hlaváček ve své eseji problém Le Goffovy paměti shrnuje následovně: „*Paměť individuální a kolektivní je úzce spojena s problémem zapomínání a reinterpretace našich vzpomínek. I přesto se však někteří autoři domnívají, že něco takového jako „individuální paměť“ ve své podstatě neexistuje, protože jazykové a narativní vzorce užívané k vyjádření našich vzpomínek jsou neoddělitelné od sociálních standardů pravdivosti a autenticity. Tato, v exaktních vědách přinejmenším sporná, představa se stala v humanitních vědách, zejména v sociologii a historii, od druhé poloviny minulého století ve své podstatě obecně přijímaným paradigmatem.*“²⁸

Bez existence rámců, tvořených společnostmi, nemůže jedinec uchovat individuální paměť. Každý jednotlivec se totiž rodí do světa s předem danými zákony a zákonitostmi (ať už v pevně daném, nebo přeneseném smyslu slova). V důsledku socializace jedince v předem daných normách se v každé kultuře vytváří to, co významný německý historik náboženství Jan Assmann označuje jako „konektivní

27 LE GOFF, Jacques. *Paměť a dějiny*. Praha: Argo, 2007. s. 203–204.

28 HLAVÁČEK, Jiří. Kolektivní paměť a orální historie ve výzkumu soudobých dějin. *Časopis MEMO*. University of West Bohemia in Pilsen - The Center for Oral History SOHI – Department of History, Faculty of Education, 2012, č. 2. s. 7.

struktury“, které vytváří vazby a závazky v sociální a historické dimenzi. Kultura vytvářením společného souboru činností, očekávání a zkušeností poutá lidi ke společenství, v němž vzniká. Díky tomuto spojení lze diskutovat o čemkoli, co se podobá fenoménu „my a oni“, protože se připojujeme ke skupině, která má kolektivní paměť minulosti. To, co je uchováno v textu, podle Assmanna tvoří „externalizovanou paměť“, která umožňuje obnovit dlouho „zapomenuté“ informace, ale zároveň vede k postupnému ochromení přirozené schopnosti paměti, což vede ke značnému snížení potřeby „pamatovat si“.²⁹

Širokou definicí kolektivní paměti je „soubor projevů, které nejen odhalují, zviditelňují nebo vedou k reflexi přítomnosti nebo minulosti“, ale mají také odpovědnost za „strukturování identity skupiny nebo národa, tj. za jejich definování a odlišení od jiných srovnatelných entit“. Hlaváček dále specifikuje, že: „Sociální či kolektivní paměť lze tedy chápat jako obecně sdílenou vzpomínku členů dané skupiny na skupinu samotnou. V každém případě je však tento soubor projevů výsledkem společenského procesu, jenž si za zjevný cíl klade jediný: podat jistý obraz minulosti.“ Dále píše: „Nelze zapomínat také na to, že kolektivní paměť je (...) i mocenským nástrojem a cílem (...). Paměť patří mezi základní stavební kameny společnosti, které umožňují legitimizovat dávno minulé, nedávné, ale i současné události našich dějin, zejména pak jejich dopad na budoucnost.“³⁰

S konceptem identity přichází také Assmannovo rozdělení konceptu kolektivní paměti, přičemž rozlišuje dva typy: „komunikační (krátkodobou) paměť komunity a kulturní (dlouhodobou) paměť společnosti, které obě fungují jako orientační rámce pro paměť jednotlivce.“ Každý člověk si během svého života zapamatovává své zkušenosti, ale při vytváření vzpomínky na historickou událost bere v úvahu i další zdroje informací. Subjektivními asociacemi a individuálním prožíváním se tvoří nové způsoby vyprávění a převyprávování příběhů.³¹

Kolektivní paměť se pak stává sociálním konstruktem utvrzujícím jednu z forem narativu, budovanou za účelem zajištění její soudržnosti a identity. S účelem udržení soudržnosti pak nutně dochází k selekci informací a někdy i falzifikaci.

29 Ibid. s. 8.

30 Ibid. s. 9.

31 Ibid. s. 9–10.

Samotná falzifikace může a nemusí být záměrnou, vliv může mít i prosté zapomenutí. Zapomínání je typem obranného mechanismu, jehož účelem je uchránit mysl jedince před chaosem. Pokud vzpomínka není schopná zapadnout do složitého rámce blízkého určité společenské skupině, je reinterpretována, aby v pozměněné verzi mohla být znovu uložena jako pravdivá. Podle italského orálního historika Alessandra Portelliho je vzpomínání většinou rekonstrukcí minulosti, v níž se informace získané v současné době spojují s dávnými a minulými významy vzpomínek.³² Hlaváček shrnuje kolektivní paměť následovně: „*Paměť daného kolektivu je tedy vymezena vztahem k žijící skupině. Společenská skupina, která se ustavuje jako „společenství vzpomínky“ (samostatná entita), si uchovává svoji minulost především z hlediska svébytnosti a z hlediska trvání.*“³³

Problematika historické paměti se festivalu dotýká dodnes. Samotný festival byl totiž zamýšlen jako nástroj k vytváření kolektivní paměti modernizujícího se Íránu 60. a 70. let minulého století. Specificky rámoval starší vrstvy íránské kultury a předkládal nový narativ státní identity, s nímž vstupoval do mezinárodního společenství. Po zrušení festivalu se událost stala jedním z rámců pro (pře)hodnocení společenských událostí před rokem 1979.

32 Ibid. s. 10–11.

33 Ibid. s. 10.

5. Konstruování státní identity a íránský nacionalismus

Pro chápání ideologických proměn Íránu, které se bezpochyby promítly do ideových konstrukcí festivalu, je třeba zmínit koncept íránského nacionalismu. V rozhovoru pro německý časopis *Der Spiegel* v roce 1974 šáh Muhammad Rezá Pahlaví prohlásil, že koncept solidarity mezi muslimy nebere vážně. Arabové, řekl šáh, jsou Semité, zatímco Íránci jsou Árijci. Dodal, že náboženská vazba mezi muslimy není tak silná, jak někdy arabské státy tvrdí, a že etnická příslušnost je mezi Araby silnějším pojítkem než náboženská (islámská) vazba mezi arabskými státy. Šáhova interpretace odrážela jeho pojetí íránského nacionalismu, ústředního ideologického principu, o který se opírala jeho vláda: tedy že se vnitropoliticky snažil nahradit náboženskou solidaritu íránským nacionalismem jakožto hlavní silou sjednocující íránskou společnost.³⁴

Podle teoretické politologie je nacionalismus ideologií, která zahrnuje intenzivní uvědomění každého národa. Ať už je koncept národa zaměřen na politické hranice, nebo sociální solidaritu, vždy označuje osoby se speciálním statutem, odlišným od ostatních. Podle sociologického slovníku: „*Nacionalismy, resp. jejich analogie v Asii a na Předním východě, často reflektují ne tak etnické (národnostní či jazykové), jako spíše náboženské rozdíly.*“³⁵

Obrat k nacionalismu považoval Muhammad Rezá Pahlaví za zásadní pro prosazení svých politických a kulturních cílů. Při zdůrazňování etnicko-národní složky íránské identity se mimo jiné Pahlavího režim pokoušel o posílení svého postavení jako dominantní mocnosti na arabském Blízkém východě, ve světě islámu pak jako celku, i přes menšinové šíitské vyznání většiny obyvatelstva.³⁶ Historický narativ založený na tzv. árijské (indoíránské) hypotéze, podle níž dějiny íránského národa předcházely vzniku islámu v sedmém století, byl pro Muhammada Rezu velmi přitažlivý. Takový narativ mu umožnil prezentovat reformy „bílé revoluce“, zahájené v roce 1963 jako návrat k „pravému Íránu,“ a etablovat Írán jako člena

34 LITVAK, Meir, ed. *Constructing Nationalism in Iran: from the Qajars to the Islamic Republic*. London ; New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2017. s. 131.

35 Nacionalismus – Sociologická encyklopedie. In: [cit. 03.11.2022]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Nacionalismus>

36 LITVAK, Meir, ed. *Constructing Nationalism in Iran*. s. 132.

západní civilizace v rámci šáhova úsilí o posílení íránských vazeb se Západem. Podle tohoto narativu se dějiny Íránu dělí na dvě období: slavné předislámské období, které skončilo islámským dobytím v sedmém století, a temné islámské období „cizí muslimské nadvlády“, trvající od sedmého do dvacátého století.³⁷

S konstrukcí „staronové identity“ souvisí i silný obrat k předislámským dějinám. To lze v rámci teorie o nacionalismu ukázat na oslavě 2 500 let Perské říše. Během třídní oslavy v srpnu 1971 v Persepoli docházelo k prezentování moderního a bohatého národa, s odkazem na starověké dějiny a kontinuální kulturní dědictví. Francouzští designéři a architekti stvořili velkolepé stanové město pro návštěvníky, nejčastěji představitele elit a vysokých politiků různých zemí, hned vedle ruin. Také festival se konal na tomto místě z důvodu snahy podpořit a vyjádřit novou íránskou identitu.³⁸ Konstruování identity však přicházelo s několika výraznými paradoxy, které lze demonstrovat na divadelních produkcích festivalu.

5.1. Paradoxy konstruovaného nacionalismu na příkladu inscenování ta'zîi

Během jedenácti ročníků se na Festivalu objevilo přes padesát tradičních, současných i experimentálních divadelních inscenací z Íránu, Japonska, Indie, Afriky, východní i západní Evropy, Latinské Ameriky a USA. Pořadatelé si kladli za cíl oživit tradiční íránské dramatické formy a zároveň stimulovat rozvoj íránského divadla podle mezinárodních trendů.³⁹ Významnou událostí bylo inscenování ta'zîi (doslova smutek, soustrast), což se může zdát paradoxní, jelikož se jedná o nedílnou součást šíitské náboženské praxe, jejímž cílem je vyzdvihování islámských duchovních hodnot. Jedná se o náboženské drama, ve kterém postavy králů, vezírů i prostých lidí pláčou, provolávají jména hrdinů, bijí se do prsou, nebo se dokonce bičují a jinak zraňují. Jedná se o působivou exaltaci, která může

37 Ibid.

38 The Most Expensive Party Ever | alimentarium. In: [cit. 03.11.2022]. Dostupné z: <https://www.alimentarium.org/en/magazine/history/most-expensive-party-ever>

39 AFSHAR, Mahasti. Shiraz Arts Festival, 1967–1977. *Iran Namag*, vol. 4, n. 2 [online]. 2019 [cit. 03.11.2022]. Dostupné z: https://www.academia.edu/40271604/Shiraz_Arts_Festival_1967_1977, s. 7.

připomínat až davové šílenství. Je to pozoruhodná melanž uměleckého projevu, náboženského rituálu a politické události.⁴⁰

V letech 1967, 1970 a 1971 byla uvedena vždy jedna ta'zije. V roce 1976 pak bylo různých zpracování náboženského dramatu uvedeno šest, přičemž paralelně proběhlo tematické symposium.⁴¹ Náboženský rituál vidělo přes 10 000 diváků, i přesto že se ta'zije odehrávaly v době mimo měsíc muharram, kdy v jeho desátém dni, zvaném Ašúrá, mají dle šíitské tradice probíhat. Navíc se tak dělo na venkově poprvé po několika desetiletích. Faktem totiž je, že představení ta'zije byla zakázána v roce 1933 v rámci jednoho z postupů sekularizační vlády Rezy Pahlavího.⁴² V rámci festivalu se navíc stalo běžnou praxí směšování regionálních hudebních stylů i kostýmů.⁴³

Motivace pro zařazení ta'ziji do festivalového programu však mohla být podnícena snahou o nacionalisticky podložené politické stanovisko v rámci blízkovýchodního regionu. Totiž na první pohled paradoxní přístup ke kladení důrazu na primárně šíitský nábožensky motivovaný umělecký projev souvisí s příklonem k nacionální identitě Íránu za současného vymezování se vůči arabskému světu. Šáh si sice v průběhu let pěstoval image zbožného muslima, jeho politický přístup byl však antiklerikální a antiislámský. Snažil se snížit vliv náboženství na politiku a omezit moc duchovních ve společnosti. Proto se jeho režim stále častěji odvolával na islám, aby zdůraznil společný kulturně-náboženský jmenovatel, který má Írán společný s Araby a dalšími muslimy, a zároveň rozlišoval mezi islámem v jeho šíitské interpretaci – který podle šáha usiloval o mír a bratrství – a islámem v údajné sunnitské interpretaci, který usiloval o podněcování k násilí a krveprolití. Tím měl vyjadřovat kulturní nadřazenost Íránu ve většinově sunnitském regionu.⁴⁴

40 CARON, NELLY. The Ta'zieh, the Sacred Theatre of Iran. *The World of Music* [online]. [Florian Noetzel GmbH Verlag, VWB - Verlag für Wissenschaft und Bildung, Schott Music GmbH & Co. KG, Bärenreiter], 1975, roč. 17, č. 4 [cit. 03.11.2022]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/43620726>

41 Encyclopaedia Iranica. *SHIRAZ ARTS FESTIVAL*.

42 MAHLOUJI, Vali. *From Radical to Radial: Perspectives on the Festival of Arts, Shiraz-Persepolis*.

43 CHARNEY, Joshua. *The Shiraz Arts Festival*. s. 80.

44 LITVAK, Meir, ed. *Constructing Nationalism in Iran*. s. 134.

5.2. Alegorická kritika nacionalismu v inscenaci *Město příběhů*

S problémy při nalézání jednotné íránské identity se pak autorsky potýkali také další tvůrci. Hra *Město příběhů* Bijana Mofida premiérována na festivalu v roce 1968 byla jedním z takových příkladů. Alegorická satira napsaná pro muzikálovou formu odkazovala jak na tradici perského hudebního folkloru, a na formu *naqalí*, tedy vyprávění příběhů inspirovaných epickou poezií. Ve scénáři byly zakomponovány společensko-politické komentáře. *Město příběhů* se hrálo v interiéru s jednoduchými kulisami z kartonu a maskami z papírmaše. Architektonické výřezy představovaly jak venkovní íránskou vesnici, tak vnitřní madrasu neboli islámskou školu. Ačkoli se navenek zdálo, že hra je určena dětem (vystupovali v ní i dětsí herci), dotýkala se hluboké současné krize íránské identity.⁴⁵ Celá událost se pak odehrávala v hrobce básníka Háfeze.⁴⁶

Masky představovaly následující postavy: mazanou lišku – duchovního, papouška – básníka, osla – tesaře, opici – intelektuálku... Hlavní postavou hry byl slon, zahraniční návštěvník Města příběhů, který při vstupu do městské brány upadne a zlomí si kel. Zvířata nakonec slonovi „pomohou“ tím, že mu zlomený kel připevní na čelo a uříznou mu chobot. Na konci hry je znetvořený slon k nepoznání. Jeho podoba už neodpovídá té na jeho občanském průkazu a slon je nucen přijmout cizí jméno a nové doklady.⁴⁷

V postavě slona se projevilo téma změny a narušení identity. V celé hře se několikrát objevily odkazy na špatné zacházení s Íránci ze strany vlády: vysoká míra nezaměstnanosti, úpadek tradičních řemesel ve prospěch masové výroby a přetrvávající negramotnost. Inscenace nejenže nepřímou kritizovala šáhovu politiku, ale naznačovala také korupci v rostoucí moci islámských duchovních. Postava lišky, představující mulláha, byla paranoidní, pověřčivá a xenofobní. Při analýze v

45 BROWN-HEDJAZI, Alexandria. *The Shiraz Arts Festival: Communication, Heritage and Technology in 1970s Iran*. [online] [cit. 03.11.2022]. Dostupné z: https://www.academia.edu/31565833/The_Shiraz_Arts_Festival_Communication_Heritage_and_Technology_in_1970s_Iran s. 4-5.

46 AFKHAMI, Gholam R. *The Life and Times of the Shah*. Berkeley, CA: University of California Press, 2009. s. 416.

47 BROWN-HEDJAZI, Alexandria. *The Shiraz Arts Festival*. s. 6.

politickém kontextu se jedná o příběh postav, jejichž realita je proměňována vnucovanými společenskými praktikami a hodnotami.⁴⁸

Postavy z Města příběhů byly zaslepené a zvyklé na vlastní společnost plnou podvodů a klamu. Město příběhů se hrálo nejen v teheránském dialektu perštiny, ale i v lokálních dialektech jiných oblastí Íránu. To umožnilo jazykový přístup k tématu výhradně Íráncům, a to zejména těm, kteří jazyky jiných divadelních inscenací neovládali. Alegorie tak byly čitelné pouze pro specifické publikum.⁴⁹ Dále je na tomto konkrétním příkladu možné vidět, že pořadatelé festivalu dovolili kritiku identity, neodpovídající představě o pouhém nekritickém budování nové identity. Umožnění subverze potvrzuje i Farah Díba ve svých vzpomínkách na festival.⁵⁰

48 Ibid.

49 Ibid.

50 PAHLAVÍ, Farah. *Paměti*. Praha: Argo, 2004. s. 199.



Obrázek II: Herci Města příběhů Bijana Mofida v historické části Širázu



Obrázek III: Scénografie a masky Města příběhů

Zdroj obou obrázků:

https://www.academia.edu/31565833/The_Shiraz_Arts_Festival_Communication_Heritage_and_Technology_in_1970s_Iran

6. Kulturní diplomacie a pokusy o mezikulturní dialog

Mahlouji píše, že Festival umění v Šírázu vnesl do mezinárodního kulturního diskurzu hlasy z Asie a Afriky jako platné a rovnocenné, vytvořil spojovací článek mezi snahou tzv. Třetího světa o modernizaci s respektem k původním kulturám a západními modernisty, kteří se v rámci svých experimentů setkávali s odlišnými kulturami a jejich rituály, což jim pomáhalo „vymanit se z evropské umělecké tradice.“⁵¹ Proto jej lze nahlížet také jako jeden z projevů tzv. kulturní diplomacie.

Definice kulturní diplomacie mohou být různé: „*Pojem kulturní diplomacie se vztahuje na výměnu myšlenek, informací, umění a dalších aspektů kultury mezi národy a jejich obyvateli s cílem podpořit vzájemné porozumění. Kulturní diplomacie může být ale i jednosměrou výměnou,*“⁵² nebo „*Kulturní diplomacie je součástí aktivit, které státy vyvíjejí v rámci svých zahraničních politik, které si dávají za cíl vylepšit reputaci země, představit její kulturu, příběhy i potenciál, oslovit zahraniční politiky i veřejnost.*“⁵³

Během festivalu docházelo k setkávání na pomezí městského prostoru a přírody, a to zejména na poli hudby, filmu a performativních umění. Festival si kladl za cíl otevřít mladým Íráncům, zejména hudebníkům a divadelníkům, cestu k novým přístupům při tvůrčím vyjadřování, i v rámci represivního režimu. Proti tomu skladatelé, režiséři a choreografové ze Západu dostali příležitost poznat perskou kulturu a podílet se na uměleckých dílech inspirovaných touto starodávnou kulturou, přičemž tato výměna měla jen málokde na světě obdoby. Írán v sedmdesátých letech 20. století představoval pozoruhodnou ukázkou toho, jak mohla autoritářská vláda zůstat oficiálně otevřená progresivnějším západním myšlenkám a uměleckým tendencím, zatímco svým občanům neumožňovala svobodný politický projev. Takto nestabilní model nemohl přežít dlouho, zejména tváří v tvář klesající podpoře obyvatelstva.

51 MAHLOUJI, Vali. *From Radical to Radial: Perspectives on the Festival of Arts, Shiraz-Persepolis*.

52 CLARKE, David. Cultural Diplomacy. In: *Oxford Research Encyclopedia of International Studies*. 19. 11. 2020. DOI: 10.1093/acrefore/9780190846626.013.543

53 Česká centra - Praha / Kulturní diplomacie není periferií zahraniční politiky. Přináší jí náboj i emoce. In: [cit. 03.11.2022]. Dostupné z: <https://www.czechcentres.cz/blog/2021/02/kulturni-diplomacie-neni-periferii-zahranicni-politiky-prinasi-ji-naboj-i-emoce>

Apel na západní publikum lze pozorovat v samotném programu festivalu. Z filmových tvůrců se v průběhu jedné dekády představili například Luis Buñuel, Ištván Szábó nebo Jean Renoir. Své filmy prezentovali režiséři Fereydún Rahnemá, Darjúš Mehrúdzí (známý například filmem *Kráva* z roku 1969).⁵⁴

6.1. Vzájemná inspirace v hudbě

Do programu festivalu byli souběžně zařazeni skladatelé a interpreti tradiční perské hudby, komponující pro strunné nástroje *ney* a *santur*, opomenuta nezůstávala ani hudba vokální. Setkávali se zde tvůrci různých hudebních žánrů z afrických zemí jako Egypt, Senegal, Rwanda, Indie, Indonésie a dalších. Z děl evropských hudebníků zazněly interpretace J. S. Bacha, C. Debussyho, F. Chopina, C. M. von Webera nebo B. Bartóka. Na festivalu vystupovali i velikáni tehdejší experimentální tvorby jako John Cage nebo Karlheinz Stockhausen.⁵⁵

Jiným příkladem pokusů o mezikulturní dialog a snahu o přenos znalostí z Východu na Západ, nikoli obráceně, je událost ze šestého ročníku festivalu v roce 1972. John Cage v průběhu festivalu studoval u Daisetze Teitara Suzukiho, teologa zenového buddhismu. Díky tomu se Cage inspiroval starověkým čínským věšteckým textem *Kniha proměn* a pokoušel se odpoutat od narativních a kompozičních konvencí. Cílem skladeb dalšího významného skladatele té doby, Karlheinze Stockhausena, bylo dosáhnout stavu vnitřní askeze a spirituality korelující s filozofií hinduismu. Důležité bylo, že kurátorský přístup k festivalu zdůrazňoval zpětný přenos vědění z tzv. periferie do centra, čímž vyzdvihoval hloubku a kontinuitu asijského filozofického vlivu na Evropu.⁵⁶

54 MAHLOUJI, Vali. *The Super-Modernism of the Festival of Arts, Shiraz-Persepolis*.

55 AFSHAR, Mahasti. *Shiraz Arts Festival, 1967 1977*. s. 14 – 24.

56 MAHLOUJI, Vali. *The Super-Modernism of the Festival of Arts, Shiraz-Persepolis*.



Obrázek IV: Koncert Johna Cage (vpravo) a Davida Tudora (1972)

Zdroj: <https://www.irannamag.com/en/article/table-contents-volume-4-number-2/>



Obrázek V: Karlheinz Stockhausen v čajovně v Šírázu (1972)

Zdroj: https://archive.org/details/calauem_200201_omvf0000161

6.2. Mezikulturní dialog v divadelních inscenacích uváděných v rámci festivalu

Další příklad pokusu o mezikulturní dialog lze demonstrovat na příkladu divadelní produkce. Organizátoři festivalu si dali za cíl poskytnout umělcům příležitosti ke zkoumání společných kořenů dramatu, hudby a performance. Snahu o vstřícnost vůči východním kulturám lze vnímat například v tanci. Tanečník Maurice Béjart se inspiroval poezií Sa'diho a pohybovou tradicí *zúrcháne* k vytvoření choreografie pro bruselský soubor *Balet pro 20. století*. Značná část filozofie, etiky a poezie *zúrcháne* je spojena se šíitským islámem. V době, kdy byli šíité utlačovanou menšinou, se muži scházeli ve skrytých sklepeních, aby se věnovali utužování ducha i těla různorodými sportovními disciplínami.⁵⁷ Hudbu k choreografii koprodukovalo *Centrem pro zachování a šíření iránské hudby*. Na čtvrtém ročníku festivalu v roce 1970 vystoupil s tradičními tanci a hudbou Ballet National du Sénégal, v roce 1976 pak *Ensemble Lyrique du Sénégal*. V roce 1973 byla uvedena slavná opera Duro Ladipo Oba Ko So, dramaturgie jorubského příběhu o králi hromu Šangovi. Snahy o mezikulturní dialog byly v souladu se směřováním festivalu.⁵⁸

Valí Mahlouji analyzuje jednotlivé body uměleckého programu a dochází ke zjištění, že modernisté z řad organizátorů a kurátorů festivalového programu se pohybovali na hraně nativistických a ritualizujících modernistů. Tyto trajektorie byly formulovány v roce 1970 ve festivalovém tématu *Divadlo a rituál*, kde se setkávaly a protínaly různé archaické, „primitivní“ a prapůvodní rituály se současnými avantgardními experimenty. Mnozí tvůrci usilovali o autenticitu a rádi se inspirovali původními rituály, tradicemi a folklórem. K podobným inspiračním zdrojům se také obracela avantgardní hnutí, snažící se vymanit z omezení a zdánlivé nezpochybnitelnosti vlastních tradic.⁵⁹

57 DANESHFOROUZ, Devlin Nestor. *House of Strength: The History and Traditions of The Zurkhaneh* [online]. 2018 [cit. 18.11.2022]. Dostupné z: <https://medium.com/@dforouznv/house-of-strength-the-history-and-traditions-of-the-zurkhaneh-4c41c58d569a>

58 MAHLOUJI, Vali. *From Radical to Radial: Perspectives on the Festival of Arts, Shiraz-Persepolis*.

59 MAHLOUJI, Vali. *The Super-Modernism of the Festival of Arts, Shiraz-Persepolis*.

Experimentální inscenace slibovaly uvolnění univerzálních extatických sil a vhléd do nevědomého světa tvůrčího kolektivu na základě snahy o přiblížení divadla své podstatě. Ideály katarze a spojení s emocionálním jádrem dramatu byly jednotlivými základními pohnutkami. Navíc performativita reprezentovaná „primitivností“ vytlačila textovou, respektive evropskou tradici.⁶⁰

Na základě zkušeností z *Divadla a rituálu* vznikla v roce 1971 zásadní site-specific zakázka *Orghast* režisérů Petera Brooka, Arbyho Ovanessianana, Andreje Serbana, Geoffreyho Reevese, básníka Teda Hughese a dramaturga a lingvisty Máhina Tadžadoda. Účinkující pocházeli z Íránu, Kamerunu, Anglie, Francie, Japonska, Mali, Portugalska, Španělska a Spojených států. Tadžadod a Hughes vymysleli jazyk, který Hughes nazval *Orghast*, založený na středoperské avestštině a starořečtině. Pro moderní publikum byl jazyk nesrozumitelný, jeho hlavním záměrem bylo vynechání textu jako nositele symbolického významu. Což bylo učiněno vědomě v souladu s tezí Antonina Artauda. Odklon od logiky jazyka v divadelní produkci by překonal potřebu racionálního diskurzu a přivedl diváky k alternativním způsobům vědomí a vytvořil by nové společenství „mimo jakoukoli pevnou, stabilní identitu“.⁶¹ *Orghast* inspiroval vznik inscenace *Ka Mountain* podle Attárova básnického eposu *Konference ptáků*, v režii dalšího významného divadelního tvůrce 2. poloviny 20. století Roberta Wilsona.⁶²

60 Ibid.

61 Ibid.

62 AFSHAR, Mahasti. *Shiraz Arts Festival, 1967 1977*. s. 49.



Obrázek VI: Umělci (zleva doprava) Peter Brook, Arby Ovanessian, Jerzy Grotowski (1971)

Zdroj:

https://www.academia.edu/31565833/The_Shiraz_Arts_Festival_Communication_Heritage_and_Technology_in_1970s_Iran



Obrázek VII: Orghast v Persepoli (1971)

Zdroj:

https://www.academia.edu/31565833/The_Shiraz_Arts_Festival_Communication_Heritage_and_Technology_in_1970s_Iran

7. Vynalezená tradice

K porozumění toho, co se na festivalu dělo a z jakého ideového základu vznikaly polemiky, lze přistupovat také skrz teorii vynalezené tradice. Právě problematiku vynalézání tradic přinášeli doboví kritici do komentářů k festivalu, a to zejména na poli hudby, která má v Íránu dlouhou tradici.

Eric Hobsbawm píše následující: Vymyšlenou či vynalezenou tradicí „... *se rozumí soubor praktik, které se obvykle řídí (ať už explicitně, nebo v tichosti) přijatými pravidly. Tyto praktiky mají rituální nebo symbolickou povahu a jejich cílem je vštípit určité hodnoty a normy chování prostřednictvím opakování, které implikuje kontinuitu s minulostí. Ve skutečnosti se však obvykle snaží, pokud je to možné, vytvořit kontinuitu s předem zvolenou „vhodnou“ historickou minulostí.*“⁶³

Tradici je pak významově nutné odlišit od „zvyku“, který dominuje v takzvaných „tradičních“ společnostech. Předmětem a charakteristickým rysem tradic, včetně těch vymyšlených, je neměnnost. Zvyk má v tradičních společnostech dvojí funkci – motoru a setrvačníku. Nebrání inovacím a změnám až do určitého bodu, kdy se stává neslučitelným se svým precedentem.⁶⁴

Přesto si však zvyk zachovává svoji pružnost. Rozdíl mezi „tradicí“ a „zvykem“ je, ilustrováno na konkrétním případě, následující: Zvyk je to, co soudci dělají, tradice (v tomto případě vymyšlená) je paruka, talár a ritualizované praktiky provázející jejich podstatnou činnost. Odklon od „zvyku“ nevyhnutelně mění „tradicí“, s níž je zvykově spjat. Druhé rozlišení, které je třeba učinit, je mezi „tradicí“ v tom, jak ji definuje Hobsbawm, a konvencí či rutinou, která sama o sobě nemá žádnou významnou rituální či symbolickou funkci, i když ji může náhodně získat. Je zřejmé, že jakákoli společenská praxe, kterou je třeba provádět opakovaně, bude mít tendenci z důvodu pohodlí a efektivity vytvořit soubor konvencí a rutin, které mohou být *de facto* nebo *de iure* formalizovány, a to zejména v důsledku formalizace a postupné byrokratizace společenských procesů. Tam je invariantní

63 HOBBSAWM, E. J. a T. O. RANGER, eds. *The Invention of Tradition*. Cambridge [Cambridgeshire]: Cambridge University Press, 2012. s. 10.

64 Ibid. s. 11.

výkon považován za nejúčinnější, ač neumožňuje řešit nepředvídatelné situace. Sítě konvencí a rutin nejsou „vymyšlenými tradicemi“, protože jejich funkce, a tedy i jejich zdůvodnění, jsou spíše technické než ideologické. To znamená, že jsou navrženy tak, aby usnadňovaly snadno definovatelné praktické operace, a podle toho jsou upravovány – aby vyhovovaly měnícím se praktickým potřebám. Přitom se vždy počítá se setrvačností, kterou každá praxe časem získá, a s emocionálním odporem lidí, kteří se s ní sžili, vůči jakékoli inovaci.⁶⁵

7.1.Karlheinz Stockhausen a odcizená avantgarda

Časté nepochopení západních avantgard se projevilo například v reakcích místních posluchačů na dílo Karlheinze Stockhausena, výrazného skladatele elektronické hudby 20. století. Předtím než Stockhausen po svém vystoupení v roce 1972 opustil Šíráz, poskytl rozhovor íránskému novináři Amirovi Táherímu. Během festivalu Stockhausen tvrdil, že se nechal inspirovat „orientální“ hudbou a kulturou a do svých skladeb vnášel „orientální“ tóny. Amir Táherí se ptal, zda tento druh přebírání hudebních prvků není „novou vlnou kolonialismu, tedy druhem kulturního imperialismu“. Skladatel vysvětlil, že většina umělců to dělá povrchně, on se však do kultury ponoří. Dodal, že jeho cílem nebylo vytvářet hudbu, která by byla hybridní, ale spíše vytvářet osobní skladby, které zachovávají ducha původní kultury.⁶⁶

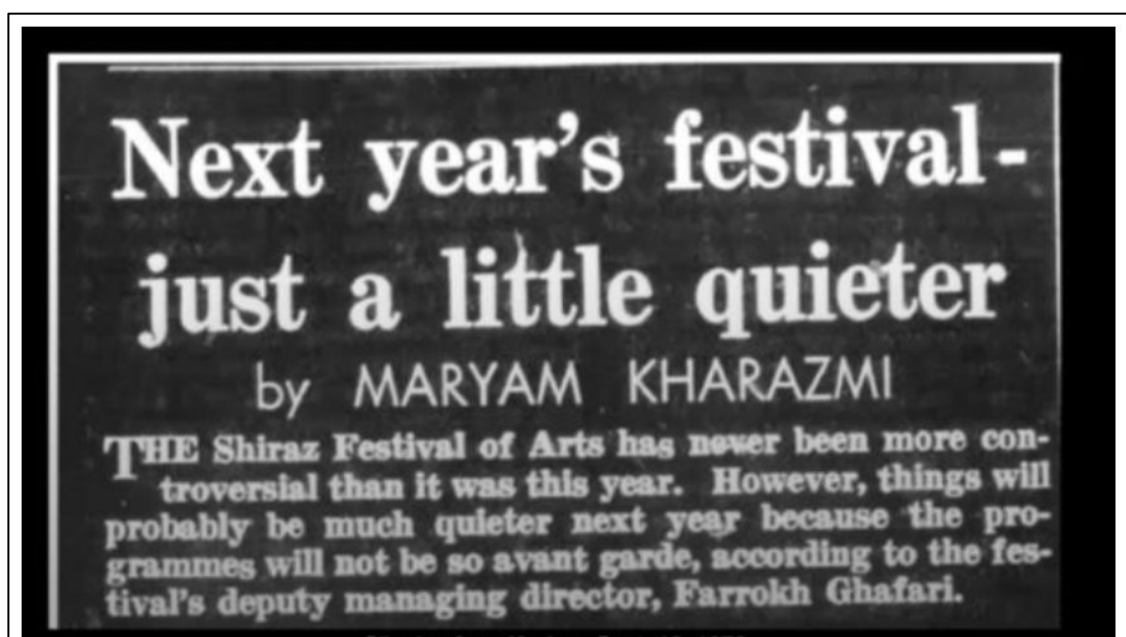
Někteří Íránci však měli pocit, že Stockhausenova disonantní hudba jim byla vnucována, a veškeré „orientální“ tradice, z nichž převážně moderní elektroakustická hudba čerpala, jim připadaly obskurní nebo povrchní. Podle Charneyho přednášky bylo však velmi paradoxní, že Stockhausenovy koncerty byly beznadějně vyprodané a mladí íránští umělci, kteří nad hudbou v diskusích vyjadřovali opovržení, zároveň lezli na sloupy vysokého napětí, aby mohli koncerty slyšet. Realita festivalu byla tedy opět velmi komplexní.⁶⁷

65 Ibid. s. 12-13.

66 Charney, Joshua. Paper Presentation: "Stockhausen at the Shiraz Arts Festival: Cultural Imperialism and the Avant-Garde in Iran, 1972" by Joshua Charney (SEMSCHC 2021) : UCLA Ethnomusicology. In: *archive.org* [online] [cit. 03.11.2022]. Dostupné z: https://archive.org/details/calauem_200201_omvf0000161

67 Ibid.

Kontroverze kolem Stockhausena obhajoval ředitel festivalu Farúk Ghafarí a tvrdil, že cílem letošních koncertů bylo seznámit studenty a mládež se současným západním uměním. Ujistil také, že příští rok bude na programu méně avantgardní hudby. Po závěrečné akci v Šírázu se ke kontroverzi vyjádřila před novináři i královna. Řekla k tomu následující: „*Festival v Šírázu každoročně provází velké diskuse. Je přirozené, že program vyvolává kontroverze. Jsou lidé, kterým se program líbí, a lidé, kterým se nelíbí... Cílem bylo pomoci iránským umělcům sdílet experimenty z různých zemí.*“ To se ale nesesetkalo s pochopením, objevovaly se hlasy, že Íránci nerozumí Stockhausenovým východiskům, a proto by neměli brát západní hudbu jako vzor či model k imitaci, i přes ujišťování od Farah Díba, že se jedná o nejvíce rozvinutou avantgardní hudbu své doby.⁶⁸



Obrázek VIII: Reakce na vystoupení Karlheinz Stockhausena v novinách Khayan ze dne 13. 9. 1972

Zdroj: https://archive.org/details/calauem_200201_omvf0000161

⁶⁸ Ibid.

7.2. Ministerstvo kultury versus Centrum pro zachování a šíření íránské hudby

Součástí reformy v oblasti kultury bylo založení ministerstva, pod které by tato agenda spadala, po vzoru stejného francouzského úřadu. Ministerstvo tělo podporovat rozvoj umění a kulturního dědictví, což ale nutně nemuselo znamenat přímou podporu íránské folkloru. Ministerstvo kultury podle Charneyho doufalo, že podpora „tradičního umění“ se bude vztahovat výhradně na hudbu, zatímco ostatní umělecké směry se budou inspirovat v zahraničí.⁶⁹ Paralelně s touto organizací existovalo také Centrum pro zachování a šíření íránské hudby, které zajišťovalo výuku hry na tradiční nástroje, pomáhalo propagovat vystoupení začínajících umělců, vydávalo noty a hudební časopisy, tvořilo muzikologické archivy. Mezi Centrem a Ministerstvem kultury se časem projevil ideologický konflikt. Centrum zastávalo stanovisko podporovat pouze „tradiční“, tedy „nezápadní“ umění a označovalo agendu Ministerstva kultury za „westernizující“. Komodifikace hudby pak podle Centra vedla k ohrožení tradic.⁷⁰

Navíc se konzervativní členové Centra domnívali, že soudobá hudba pokládá rovnítko mezi tvorbu a alkohol, drogy a prostituci. Tam docházelo k domnělému kontrastu s tvorbou tradiční perské hudby, vyžadující silné duchovní pohnutí. V roce 1977 se objevila následující kritika Dariuše Safvata: „*Kvůli účinkům westernizace se mladí hudebníci na Východě odcizili svému východnímu myšlení. Proto navzdory vynaloženému úsilí nikdy nedosáhnou úrovně tradičního mistra.*“ Festival v Šírázu se podle jeho kritiků podílel na „skomírání tradic“, způsobené mimo jiné tím, že jinověrci poslouchali náboženskou hudbu, přičemž Centrum si nadále kladlo za cíl uchovat „zdravou duchovnost“ svých studentů.⁷¹

Na obou příkladech uvedených v této kapitole se jednoznačně poukazuje na to, že představy o tradicích a modernitě se mohou dle společenského kontextu zásadně lišit.

69 CHARNEY, Joshua. *The Shiraz Arts Festival*. s. 61–62.

70 Ibid. s. 70–74.

71 Ibid. s. 70–74.



Obrázek IX: Hudebníci s tradičními perskými nástroji (1971)

Zdroj: <https://www.irannamag.com/en/article/table-contents-volume-4-number-2>

8. Společenské napětí v 70. letech a jeho vliv na festival

Konání každoročního prozápadně orientovaného festivalu, spojeného se šáhovou manželkou, celostátní televizí, a tím i celým režimem, se nevyhnutelně stalo rozbuškou sporů. S blížící se islámskou revolucí se stávala událost mnohem problematičtější. „*V polovině sedmdesátých let se z festivalu stala jedna z nejkontroverznějších kulturních událostí v zemi. Mezi nechvalně proslulé události patřila například performance brazilského uskupení, jehož členové ukusovali hlavy živým kuřatům. Ačkoli byla Farah Diba odhodlaná zachovat iránskou minulost, její umělecký vkus byl často příliš avantgardní, příliš kosmopolitní, než aby se stal pochopitelný pro její krajany. Jordánská královna Noor⁷² vzpomíná na šok, který způsobilo promítání muzikálu Hair, a říká, že si neuvědomila, jak hluboko je v lidech zakořeněn šiitský islám.*“⁷³

Navíc v době vlády Muhammada Rezy Pahlavího se objevovaly zprávy o rozsáhlém věznění a mučení politických disidentů iránskou tajnou policií SAVAK. V tomto světle a s přihlédnutím k dalším akcím, které režim pořádal v letech před revolucí, fungoval Festival umění nejen jako místo kulturní a umělecké inovace, ale stejně tak fungoval jako záměrná snaha represivní vlády odvrátit pozornost od obvinění z porušování lidských práv a také jako snaha podpořit národní image prestiže a kultivovanosti, zejména v očích amerických a evropských elit.⁷⁴

Vnitropolitické rozbroje se stupňovaly a měly několik dalších významných incidentů. V březnu 1975 šáh náhle rozpustil strany Lid (Mardom) a Nový Írán (Írán-e Novín) a s velkou pompou vyhlásil založení zcela nové strany – Strany obrody (Hezb-e Rastachíz). Oznámil, že v budoucnu bude Írán státem jedné strany; že všechny aspekty politického života budou pod dohledem strany; že všichni občané mají povinnost nejen volit v celostátních volbách, ale také vstoupit do

72 Queen Noor | Biography, Jordan, King Hussein, Book, & Facts | Britannica. In: [cit. 16.11.2022]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Noor-al-Hussein>

73 GLUCK, Robert. The Shiraz Arts Festival: Western Avant-Garde Arts in 1970s Iran. *Leonardo*. 2007, roč. 40, č. 1. DOI: 10.1162/leon.2007.40.1.20

74 GOSS, Lindsay. You Are Invited Not to Attend: Answering the Call for a Cultural Boycott of the Shiraz Festival of the Arts. *Performance Paradigm* [online]. 2018, roč. 14, č. 0 [cit. 03.11.2022]. Dostupné z: <https://www.performanceparadigm.net/index.php/journal/article/view/210> s. 10-11.

strany; že ti, kteří se zdráhají vstoupit, musí být „tajnými komunisty“; a že takoví „zrádci“ budou mít na výběr buď vězení, nebo odchod ze země. Když evropští novináři poukázali na to, že se takový jazyk liší od dřívějších prohlášení, odvětil: „*Svoboda myšlení? Demokracie? Co tato slova znamenají? Nechci s nimi mít nic společného.*“ SAVAK jednal rychle a ze všech knihoven a knihkupectví odstranil šáhovy memoáry „Mise pro mou vlast“, které s nadšením hovořily o přednostech systémů s více stranami před systémy států s jednou stranou.⁷⁵

8.1. Politicky motivovaný bojkot ze strany Západu

V srpnu 1976 vyšel v New York Times článek, v němž iránský spisovatel Reza Barahení a britský dramatik Eric Bentley vyzvali k bojkotu Festivalu umění v Šírázu kvůli opakovanému porušování lidských práv iránskou vládou. Barahení, člen Sdružení iránských spisovatelů, vystoupil proti šáhovi a strávil ve vězení 102 dní. Článek obsahoval jeho popis toho, co se ve vězení odehrávalo: „*Dostal jsem 75 ran drátěným bičem na spodní část nohou [...]. Lidé jsou věšeni hlavou dolů, jsou jim mačkány lebky, páleny páteře a vytrhávány nehty. Ženy jsou znásilňovány a děti jsou fackovány před zraky svých otců.*“ Barahení, který byl v exilu v New Yorku, se osobně setkal s choreografem Mercem Cunninghamem a skladatelem Johnem Cagem, aby jim řekl o represích v Íránu a o těžkém údělu iránských umělců a spisovatelů. O několik týdnů později oba umělci zrušili svá plánovaná vystoupení v Šírázu.⁷⁶ Přitom organizátorům festivalu v roce 1976 režim slíbil „prostor otevřený všem politickým názorům“. Šáhovými slovy: „*Budeme mít svobodu slova a svobodu tisku podle nového tiskového zákona, který může být převzat od kterékoli z nejsvobodnějších zemí světa.*“ Navzdory zrušení vystoupení umělců a zhoršenému renomé proběhl festival podle plánu.⁷⁷

Z badatelů, kteří o festivalu v Šírázu psali, se bojkotem významněji zabývají pouze Lindsay Gross a Robert Gluck, ostatní se o něm nezmiňují. Tento bojkot je momentem, kdy se festival viditelně protíná s politickou sférou prostřednictvím činů iránského umělce. Problémem je podle Charneyho to, že příběh o bojkotu příliš

⁷⁵ ABRAHAMIAN, Ervand. *A History of Modern Iran*. s. 149–150.

⁷⁶ CHARNEY, Joshua. *The Shiraz Arts Festival*. s. 107-108.

⁷⁷ Ibid. s. 108.

nezapadá do „revoluční mytologie“. Zaprvé popisy mučení, o nichž Reza Baraheni mluvil a psal, byly podle pozdějších zpráv vykonstruované. Zadruhé, a to je podstatnější, bojkot byl účinný pouze jako výzva mezinárodním umělcům. V roce 1976 žádný iránský umělec veřejně festival nebojkotoval.⁷⁸

8.2. Pig, Child, Fire!

Na festivalu se událo několik významných excesů, které neunikly veřejnosti ani náboženské obci, která hledala záminky pro další kritiku festivalu, a tedy zprostředkovaně i stále více zneprátené vlády. Čím dál tím častěji se objevovaly zmínky o tom, že se jedná o festival pro samozvané intelektuály z Teheránu a stále se zmenšující vrstvy vzdělaných Íránců.⁷⁹ V roce 1977 byla uvedena performance maďarského Squat Theatre, toho času již tvořícího v exilu v New Yorku.

Performance *Pig, Child, Fire!* – původně inspirovaná postavou Stavrogina z Dostojevského *Běsů* – byla doplněna o deformovanou aluzi na biblický příběh o pokusech krále Heroda zavraždit malého Ježíše. Squat Theatre přidal falešnou příběhovou linku Jidášovi, v němž Jidášova matka zachrání svého malého syna tím, že svede vojáka, který ho přišel zabít. Performance zahrnovala vojáky, kteří matkám zabavovali panenky (tj. jejich děti) a rozsekávali je meči, zatímco kolem stříkala falešná krev a v pozadí probíhal milostný akt Jidášovy matky a vojáka. Celá scéna byla upravena pro výlohu obchodu na bázaru v Širázu. Vypravěč seděl uvnitř obchodu, zpíval židovské písně a mezi prsty držel hořící svíčky.⁸⁰

Ředitel festivalu Farúk Ghafarí považoval performanci, kterou předtím viděl v Paříži, za vhodnou pro festival. Sexuální akt totiž interpretoval jako symbolické znásilnění Maďarska Sovětským svazem v padesátých letech 20. století. Řekl o ní: „*Voják v uniformě sovětského typu vchází do města, kde vojenský velitel nařídil zabít všechny děti mužského pohlaví. Žena převlékne svého syna za dívku, aby ho*

78 Ibid. s. 108.

79 CHARNEY, Joshua. *Paper Presentation: „Stockhausen at the Shiraz Arts Festival: Cultural Imperialism and the Avant-Garde in Iran, 1972“ by Joshua Charney (SEMSCHC 2021): UCLA Ethnomusicology.*

80 Shiraz Art Festival 1977: Squat Theatre's Pig, Child, Fire!: In: [cit. 03.11.2022]. Dostupné z: <http://squattheatre.com/shiraz.html>

*zachránila. Voják si uvědomí, že dítě je chlapec, a naznačí ženě, že je prozíravý k její lsti. Aby jí dovolil zachovat tajemství, bude se muset podřídít jeho vůli. V iránské verzi však není žádná nahota ani sugestivní pohyby.*⁸¹

Performance se odehrávala ve skladišti bázáru, kam se vešlo přibližně sto diváků. Poslední scéna, kdy voják táhne bezvládnou ženu v náručí, se odehrávala v blízkosti dveří a částečně se přesunula na ulici, kde ji vidělo i několik kolemjdoucích. Během tří hracích večerů dohlíželi na bezpečnost herců policisté. Ghafari odhaduje počet diváků na 300, možná víc, ale ne o mnoho. Poté se ale ozval ajatolláh ze Šírázu a sděloval své rozhořčení nad oplzlostmi, které mu byly nahlášeny. I přes vysvětlení, že v performanci není žádný z herců nahý, trval na tom, že byť jen imitace sexuálního aktu, bez ohledu na to, zda zobrazuje potěšení, nebo znásilnění, velmi poškozují veřejnost.⁸²

Další rozhořčené reakce na sebe nenechaly dlouho čekat. Klerici a levicoví odpůrci šáha ji líčili jako akt nahé soulože prováděné na ulici, jehož svědky byly tisíce, ne-li miliony nic netušících a zcela nevinných mužů, žen a dětí. Ostatní v Íránu i v zahraničí opakovali to, co slyšeli. Kauza byla vyzdvihována jako další důkaz absolutní zvrácenosti režimu a jeho přirozeného sklonu ke korupci a násilí. Performance měla své odpůrce i v Evropě a ve Spojených státech, kde byla kritizována za nevkusnost a zkaženost. Zajímavé však je, že tyto reakce se objevily až po uvedení v Íránu. Kritik z *New York Times* performanci *Pig, Child, Fire!* označil za „odsouzeníhodnou, odvozenou z Divadla krutosti“⁸³ (...) víc odpornou než revoluční.“⁸⁴

Farah Díba ve svých pamětech věnuje festivalu jednu kapitolu. Popisuje svou osobu jako mírotvorce mezi diváky, umělci a SAVAKem, familiárně označuje nejrůznější umělce za své dobré přátele, jimž zasvěceně popisuje realitu Íránu a prosí o shovívavost, a doplňuje, že proti žádným politickým vyjádřením nezasahovala.

81 AFKHAMI, Gholam R. *The Life and Times of the Shah*. s 419.

82 Ibid. s. 419.

83 Přitom základní tezí Divadla krutosti je, že divadlo nesmí být hrou na skutečnost – divadlo má totiž vlastní realitu, odlišnou od reality žité. Antonin Artaud explicitně zmiňuje v manifestu Divadla krutosti, že nejde o sadistickou krutost, ale o kosmickou pozici člověka, který byl na svět vyvržen bez své vůle s jistotou neodvratné smrti. Je to tedy krutost morální a psychologická.

84 AFKHAMI, Gholam R. *The Life and Times of the Shah*. s. 120.

Skandál okolo Squat Theatre komentuje následovně: „Zdá se, že pohoršení několika osob vyvolalo jen jedno představení sehrané maďarským souborem. Sama jsem inkriminovanou hru neviděla, ale lidé z opozice pasoucí po záminkách ke kritice, příslušníci tajné policie, jimž se svoboda konání ředitelů festivalu příliš nelíbila, a ti, jimž jsem byla trnem v oku, incident – zejména po revoluci – nadmíru zveličovali.“⁸⁵



Obrázek X: Výstřižek článku o *Pig, Child, Fire!* v místních novinách

Zdroj: <http://squattheatre.com/shiraz.html>

85 PAHLAVÍ, Farah. *Paměti*. s. 199.

8.3. Vnitropolitický kontext 70. let a konec festivalu

Sociální napětí se postupně proměňovalo v politický radikalismus, do kterého se promítaly rozdíly mezi moderní střední třídou, duchovními i tradičně založenou střední třídou. Dvěma výraznými kritiky, kteří tento radikalismus vyjadřovali, byli: Alí Šariátí, ve Francii vystudovaný sociolog, velmi populární mezi vysokoškolskými a středoškolskými studenty, a ajatolláh Rúholláh Chomejní. Pro některé byl Šariátí, syn venkovského učitele z Mašhadu, který zemřel v roce 1977, skutečným ideologem islámské revoluce a představitelem íránského socialismu.⁸⁶ Revoluce v roce 1979 byla často označována za fundamentalistickou, ale ve skutečnosti šlo o složitou kombinaci nacionalismu, politického populismu a náboženského radikalismu, píše Abrahamian.⁸⁷

Ve společensky velmi rozštěpeném prostředí se členové Národní fronty, strany Túdeh a jejich různých odštěpených skupin připojili k ulamá, aby vytvořili početnou opozici proti šáhovu režimu. Rúholláh Chomejní kritizoval šáhovo udělení diplomatické imunity americkému vojenskému personálu. Tuto imunitu označil za „kapitulaci před USA“ za což to byl vyhoštěn ze země. Po roce 1963 Chomejní pokračoval v exilu v kázání o špatnostech vládnoucího režimu a obviňoval šáha z podřízenosti cizím mocnostem. V sedmdesátých letech byly do Íránu pašovány tisíce kazet s kopiemi Chomejního projevů. Stále více nezaměstnaných a chudých Íránců, kteří byli rozčarováni kulturním vakuem moderního městského Íránu, se obracelo k duchovním o radu. Kulturní nespokojenost se projevila i ve vztahu k festivalu, ten byl prohlášen za dekadentní akci už v roce 1977. Šáhova závislost na Spojených státech i neuvážená hospodářská politika posílily disidentské rétoriky. Navenek, s rychle se rozvíjející ekonomikou a rychle se modernizující infrastrukturou, šlo v Íránu všechno dobře.

⁸⁶ Podle Abrahamiana vnesl Šariátí do běžných náboženských termínů radikální významy. Například *ummat* (společenství) reinterpretoval jako dynamickou společnost ve stavu permanentní revoluce, *džihád* (křížová výprava) jako osvobozenecský boj, *šáhíd* (mučedník) se stal revolučním hrdinou, *šerk* (uctívání modly) jako politické podřízení, *entezár* (očekávání Mesiáše) jako očekávání revoluce. Příběh o Kainu a Ábelovi reinterpretoval v metaforu třídního boje a topos města Karbaly (zmíněného v kapitole o *tazi'eh*) v lekci morálky o revolučním sebeobětování. Vytvořil heslo: „Každé místo je Karbala, každý den je Ašúra.“ Imáma Husajna popsal jako Che Guevaru rané doby. Není tedy divu, že mnozí přisuzovali Šariátimu zásluhu na přeměně islámu z *dín* (náboženství) a *mazhab* (víry) v politickou ideologii, která je na Západě známá pod zaměnitelnými názvy islamismus, politický islám nebo radikální islám. (ABRAHAMIAN, Ervand. *A History of Modern Iran*. s. 142)

⁸⁷ Ibid. s. 143.

Během necelé generace se však Írán změnil z tradiční, konzervativní a venkovské společnosti na společnost průmyslovou, moderní a městskou. Pocit, že vláda buď kvůli korupci, nebo neschopnosti nedokázala splnit vše, co slíbila, se projevil v demonstracích proti režimu v roce 1978.⁸⁸

V lednu 1978 vyšly do ulic tisíce mladých studentů náboženských škol (madrasy), kteří byli rozhořčeni pomlouvačnými výroky na adresu Chomejního v teheránských novinách. Následovaly je další tisíce mladých Íránců – většinou nezaměstnaných nedávných přistěhovalců z venkova. Šáh, oslabený rakovinou a ohromený náhlým přívalem nepřátelství, kolísal mezi ústupky a represemi a předpokládal, že protesty jsou součástí mezinárodního spiknutí proti němu. Vládní síly při protirežimních protestech zabily mnoho lidí, což jen podpořilo násilí v šíitské zemi, kde mučednictví hraje zásadní roli v náboženských projevech. Navzdory veškerému úsilí vlády se tak roztočil koloběh násilí, v němž každé úmrtí podněcovalo další protesty, a všechny protesty – od sekulární levice po náboženskou pravici – se schovaly pod pláštík šíitského islámu.⁸⁹

Jeden ze zásadních zlomů v revoluci nastal 19. srpna 1978. Neznámí žháři zapálili kino Rex v Ábádánu. V prostorách kina zahynulo více než 400 lidí. Státní aparát obvinil islamisty, kteří se podle něj stavěli proti všemu modernímu, včetně kin. Veřejnost uvěřila, že žhářský útok vyvolal stát, aby z něj obvinil opozici, a dokázal tak svou pravdu. Později se objevila teorie, že žhářský útok podnikli revolucionáři, aby vyvolali nepřátelství vůči státu. Zločin nebyl nikdy před revolucí ani po ní vyšetřen a dodnes není známo, kdo byli pachatelé. Festival v Šírázu, který měl začít za několik týdnů, byl zrušen. Začínala íránská islámská revoluce. Odpůrci revoluce na protest zpívali písně ze dříve zmíněné hry Bijana Mofidiho *Město příběhů*, jejíž postavy uvízly mezi prudkým náporům modernizace a ochromující stagnací tradicionalismu.⁹⁰

Na konci roku 1978 vydal ajatolláh Chomejní fatvu proti festivalu, v níž ho označil za neislámský, a organizátoři se rozhodli dvanáctý ročník neuskutečnit kvůli

88 Iranian Revolution | Summary, Causes, Effects, & Facts | Britannica. In: [cit. 18.11.2022]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/event/Iranian-Revolution>

89 Ibid.

90 KATOUZIAN, Homa. *The Persians*. s. 316.

možným bezpečnostním rizikům. Nadcházející islámská revoluce zapříčinila, že festival již nikdy nebyl obnoven a archivní materiály, poukazující na jeho minulost, byly oficiálně zakázány, zničeny nebo rozptýleny v rámci iránských exilových komunit po celém světě.⁹¹

91 “Excavated Archives: Festival of Arts, Shiraz – Persepolis (1967–77).“ *Archæology of the Final Decade*, 15 Feb. 2021, archaeologyofthefinaldecade.com/festival-arts-shiraz-persepolis-1967-77/.

9. Soudobé pohledy na festival

Odkaz festivalu, jak již bylo zmíněno v úvodu práce, rezonuje s teoretiky umění do současnosti – festivalem se zabývá i dvojice Íránců žijících v diasporních komunitách v Evropě. Oba pohledy, jak bude vysvětleno dále, podléhají odlišným, až protichůdným politikám paměti. Tyto až téměř binární opozice jsou značně podobné těm, které se odehrávaly v průběhu festivalu a které jsou popsány výše. Na dualitě ne/prospěšnosti, progresivity či podbízení se je vidět, že narativů spleťtých íránských dějin 20. století je mnoho, přičemž každý je svým způsobem legitimní.

9.1. Vali Mahlouji a festival jako opomenutý pozitivní vliv Íránu na kulturu 20. století

Vali Mahlouji je kurátor íránského původu působící v Londýně, který je autorem projektu nazvaného *Archaeology of the Final Decade – Archeologie posledního desetiletí*.⁹² Jeho cílem bylo oživit rozhovory o významu této události a její pozici jako pozoruhodné třetí plochy, na níž se projevovaly složité proměny tehdejší íránské společnosti. Mahlouji se dlouhodobě pokouší sesbírat maximální množství archivních materiálů odkazujících k festivalu, a to navzdory tomu, že veškeré materiály, jak již bylo popsáno výše, související s festivalem jsou v dnešní Íránské islámské republice veřejnosti nepřístupné.⁹³

Mahlouji svoji platformu popisuje jako „trvalý kurátorský think-tank“, který zkoumá dějiny národů odsouzených ke „kulturnímu vyhlazení nebo záměrnému zmizení“. Zabývá se výpověďmi o kulturách, které byly ztraceny v důsledku materiální destrukce, cenzurních zásahů, politických, ekonomických nebo lidských vlivů. Jeho výzkum dle vlastních slov identifikuje, zkoumá a znovu distribuuje do obecného povědomí významné kulturní a umělecké materiály, které zůstaly neznámé, nedostatečně vystavené, ohrožené, zakázané nebo v některých případech

92 *Talks and Lectures – Archaeology of the Final Decade* [online] [cit. 03.11.2022]. Dostupné z: <https://www.festivalofartsshirazpersepolis.com/aotfd-talks/>

93 MAHLOUJI, Vali. *From Radical to Radial: Perspectives on the Festival of Arts, Shiraz-Persepolis*.

zničené. Poukazuje na to, že výzkum projektu *Archeologie posledního desetiletí* se shoduje se současnou vlnou zájmu o zaměření pozornosti na historické mezery kulturních dějin, kdy se akademici snaží o rozšíření záběru na jiné než euroamerické kánony. Současně tyto oživené uměleckohistorické zájmy intenzivněji obracejí svou pozornost mimo komerčně etablované a hlavní proudy a zaměřují se mj. na okrajové formy performativního umění. To lze pozorovat zejména s ohledem na institucionální znovuobjevování informací o performativních událostech v útrobách velkých veřejných sbírek a muzeí. Opětné začlenění ztracených archivních materiálů do kulturní paměti a diskurzu působí podle kurátora proti škodám způsobeným systémovými výmazy, zaplňuje mezery v historii a dějinách umění a představuje akt „zdravého historického smíření“.⁹⁴

Mahlouji uvažuje nad tím, jak mohou být umělecká díla vyjmuta z kulturního oběhu a záměrně odsunuta k neviditelnosti publikem. A co když sbírka nebo umělecké dílo již neexistuje v konvenčním smyslu hmatatelného uměleckého objektu? Naznačuje, že archivní materiály související s Festivalem umění v Šírázu jsou „pohřbeny pod mytologickou fasádou epického přehánění a neoprávněné demonizace.“⁹⁵

Festival má podle Mahloujiho společné jmenovatele s Teheránským muzeem současného umění. Jak muzeum, tak festival představují přesvědčivé mezinárodní vrcholy rozsáhlé kulturní infrastrukturní politiky z předrevolučního období a související materiály zůstávají od roku 1979 z větší části mimo kulturní oběh. Na rozdíl od uměleckých děl uložených ve sklepeních Teheránského muzea byl však kulturní objekt vytvořený Festivalem umění v Šírázu-Persepoli pomíjivý a nehmotný. Tato abstraktnost a nehmotnost činí kulturní kapitál v podstatě neobchodovatelným, což je v přímém kontrastu s úložištěm skutečného, materiálního umění v muzeu.⁹⁶

Podle Mahloujiho bylo znovuzaražení archivních materiálů o festivalu do centra kritického zkoumání nezbytné pro rozluštění složitých oblastí nejasností a

94 Ibid.

95 MAHLOUJI, Vali. *The Super-Modernism of the Festival of Arts, Shiraz-Persepolis*.

96 Ibid.

polemických sporů. Ve vakuu záznamů, dat a archivů vznikla ve vědeckém bádání mezera, zatímco mytologie se rozšířily do obřích rozměrů. Dle Mahloujeho šlo festivalu o destabilizaci „hegemonické hierarchie kultury, dekonstrukci geopolitické binární opozice prvního a třetího světa, časoprostorovou, estetickou a konceptuální proměnu označení archaický/tradiční a současný“. Místní a mezinárodní historické danosti představovaly obrovské, často protichůdné překážky a výzvy. Uspořádat festival v mezinárodním měřítku bylo na svou dobu kolosálně ambiciózní z hlediska základní logistiky dostupné v tehdejších Íránu. Účast umělců z různých koutů světa musely často schvalovat zahraniční úřady a zpravodajské služby všech stran.⁹⁷

Prostor festivalu původně fungoval liberálně, za snahy přesáhnout politická omezení, mimo kompetence ministerstva kultury a politicky stanovené červené linie. Kontroverzi a spornost negativně umocňovala skutečnost, že v Šírázu byla většina uměleckých děl sama o sobě nejen potenciálně subverzivní tím, že byla produkována mimo instituce a rozprostřena v otevřené přírodní i městské krajině (od svatyní přes moderní ulice, archeologické památky, starobylé ruiny až po zahrady a bázár), nechráněné a příliš vystavené nezasvěceným. Festival si podle vlastního přiznání odvážně kladl za cíl vyzývat a provokovat, nikoli se přizpůsobovat. Jeho hrací pole nebylo izolováno v institucionálních zdech, na rozdíl od chráněné sbírky Teheránského muzea umění.⁹⁸

9.2. Nemožnost objektivní interpretace podle Elham Rahmati

Elham Rahmati je vizuální umělkyně a kurátorka íránského původu žijící v Helsinkách.⁹⁹ Většina toho, co bylo v průběhu let na festivalu ukazováno, argumentuje Rahmati, měla jen pramálo společného s realitou tehdejší íránské

97 Ibid.

98 Ibid.

99 Elham Rahmati v letech 2019 a 2020 pracovala jako kurátorka a producentka Academy of Moving People & Images, programu pro studenty, kteří do Finska přišli z různých důvodů, ať už jsou to imigranti, nebo žadatelé o azyl. Předtím pracovala jako kurátorka a koordinátorka v galerii Third Space, která vznikla jako reakce na nedostatek inkluзивity a rozmanitosti na finské umělecké scéně. V současné době Elham vyučuje kurz "Thinking With/From Global South's Women Filmmakers" na University-Wide Art Studies (UWAS) na Aalto University, kurz je kurátorsky založen na její magisterské práci "*Finding Your Way Out of Chinatown: A proposal to reimagine film theory education curriculums through a post-colonial, feminist and anti-imperialist lens*".

společnosti a výchozím bodem analýzy je pro ni teorie pole Pierra Bourdieu. Říká, že moderní společnosti, vznikající jako výsledek procesů, v nichž se vytvořily hierarchie, se rozpadají na četná „pole“, přičemž každé z těchto polí má svá vlastní pravidla a hodnoty. Struktura „pole“ má přímou souvislost se stavem mocenských vztahů mezi jednotlivými společenskými činiteli, kteří navzájem bojují o dominantní postavení. Rahmati z toho dedukuje, že jedině v případě, že existuje soulad mezi různými uměleckými směřováními, obyvateli a vládou (v tomto případě monarchií), která je „správcem“ a sponzorem toho, co je jako umění vnímáno, lze doufat, že je produkován kulturní kapitál. Bez tohoto sladění zamýšleného účinku festivalu s požadavky publika může dojít k tomu, že většinová společnost toto umění naopak vnímá jako gesto pohrdání a výsměch svým hodnotám.¹⁰⁰

Rahmati problém interpretuje přes následující fakta – šírázský umělecký festival byl financován na popud Farah Pahlaví a organizovali jej její blízcí spolupracovníci. Mahlouji toto považuje za pozitivní jev, zatímco Rahmati nabízí opoziční pohled ze strany levicových intelektuálů. Levicová hnutí se stavěla proti festivalu, protože podle kurátorky neměla důvěru k žádnému politickému, sociálnímu či kulturně pokrokovému kroku, který by přicházel od vládnoucích struktur v čele s Muhammadem Rezou Pahlavím. Levicová hnutí navíc považovala jakákoli podobná gesta za nástroj ve prospěch oklamání mas a odvedení jejich pozornosti od odporu vůči politickým postupům.¹⁰¹

Rahmati se ptá, kdo byl tedy zamýšlenou cílovou diváckou skupinou? Farah Pahlaví podle kurátorky uspořádala festival, který byl „zjevně určen pro pobavení západního publika, a to z veřejných prostředků.“ Zamýšleným cílem tak podle kurátorky nebylo nabourat „Mahloujiho opozice modernismu a tradicionalismu, domácího a cizího,“ ale vytvořit obraz modernizovaného Íránu, ideově založeného na západních hodnotách. Íránu, který by západní svět viděl, obdivoval a exotizoval. Z toho Rahmati vyvozuje komplex méněcennosti podrobených, který se podle ní

100 RAHMATI, Elham. *NOTES ON THE ARCHEOLOGY OF THE FINAL DECADE RETRACING A UTOPIAN STAGE*.

101 Ibid.

nikdy neprolomí, dokud se snaží být Íránci vykoupeni pohledem a chválou těch, které považují za nadřazené.¹⁰²

Rahmati zde na festival nahlíží, podobně jako Mahlouji, skrz politické koncepty. V této souvislosti je nutné připomenout, že opozičně se mimo jiné vůči těmto snahám o adaptaci západních hodnot stavěl íránský spisovatel (a opozice vůči šáhovu režimu) Džalál Ál-e Ahmad. Ten je autorem textu *Otrava západem* (Gharbzádegí), který zůstává důležitým ukazatelem formování íránské společnosti ve druhé polovině 20. století. Text se stává výraznou kritikou modernizačního a rozvojového programu vznikajícího pod hlavičkou dynastie Pahlaví. Gharbzádegí lze nahlížet i jako postkolonialistické čtení, kde se text snaží vyzdvihnout alternativní pojetí modernity v Gharbzádegí, a dekoloniální vizi, vedoucí k odpoutání se od eurocentrických vzorů, a v islámské tradici v širším kontextu jako postkoloniální obrat k náboženství. Saffariho článek tvrdí, že Ál-e Ahmadův obrat k islámu odráží postkoloniální náladu, podle níž by se národy Třetího světa měly při vytváření alternativ k evropské koloniální modernitě znovu zabývat způsoby života, způsoby poznání a normami, které byly dominantními koloniálními strukturami a systémem vědění odmítány a potlačovány.¹⁰³

Mahlouji píše o tom, jak festival v době studené války tím, že ji obcházel, usnadňoval prezentaci různých uměleckých děl za železnou oponou. Například v případě Polska poskytoval důležitou platformu pro zviditelnění – polští umělci nebyli pozváni, aby byli hlasateli komunistických dogmat, ale aby vystupovali proti východnímu bloku, a získali tak souhlas bloku západního. Rahmati uvádí, že šlo o jakýsi dvojitý metr. „*Zatímco španělští umělci utíkali z frankistického Španělska, aby v Íránu našli určitou formu svobody uměleckého projevu, Íránci byli vyháněni do exilu v Evropě, nebo sami odcházeli, aby měli možnost tvořit.*“ Jako příklad jmenuje významné íránské levicové spisovatele: Ehsána Tabarího, Bozorga Alavího nebo básníka, aktivistu a režiséra Keramata Dánešiana.¹⁰⁴

102 Ibid.

103 SAFFARI, Siavash. Jalal Al-e Ahmad's Gharbzadehi and the Spirit of Bandung: A Decolonial Reimagination of Development in Mid-Twentieth Century Iran. *Asia Review*. 2022, roč. 12, č. 1. DOI: 10.24987/SNUACAR.2022.4.12.1.131

104 RAHMATI, Elham. *NOTES ON THE ARCHEOLOGY OF THE FINAL DECADE RETRACING A UTOPIAN STAGE*.

To posilovalo v politice patovou situaci mezi vládnoucí rodinou a intelektuálními hnutími. Zůstává však otázkou, zda vůbec a nakolik jsou tyto „umělecké exily“ srovnatelné a jak úzce jsou provázány s politickým děním ve jmenovaných zemích. „Je třeba se ptát,“ říká Rahmati, „jak může systém, který pronásleduje lidi vězněním, mučením a popravami, vůbec vyžadovat reformy a prohlašovat se za propagátora umění a kultury v mezinárodním měřítku? Jakou autonomii lze mít pod přímým patronátem takového systému? Co znamená glorifikovat takovou událost tím, že ji zbavíme kontextu dobového dění, zejména nedobrovolných exilů, poprav...?“ Skrze fragmentarizaci, podle kurátorky, dochází k vytvoření nostalgického a důstojného obrazu minulosti, realita byla ale mnohem složitější.¹⁰⁵

105 Ibid.

10. Závěr

Ve své bakalářské práci jsem se zabývala problematikou náhledu na Festival umění v Širázu. Součástí tohoto zkoumání je dvojí realita. Artefakt festivalu se výrazně zhmotnil jako pomíjivá zkušenost, kterou sdílelo efemérní společenství účastníků – aktérů a diváků. Přitom se však jeho renomé budovalo i zpětně, v době, kdy se z festivalu stal dvojaký symbol. Stejná, svébytná kulturní událost byla pro jedny symbolem pokroku, hlubokého zájmu o světové kulturní dění, zatímco pro druhé „dekadentní prostor elitářského projektu, neangažovaného prostoru estetického formalismu, zkratka pro špatnou ideu prezentovanou ve špatný čas, na špatném místě.“¹⁰⁶

Motivací pro pořádání, podobně jako motivací pro kritické námitky, jak jsem se v bakalářské práci pokusila naznačit, bylo mnoho. Ať už se na události festivalu díváme skrz prizma státního nacionalismu, kulturní diplomacie, nebo vynalézání tradic, každý z bodů má své opodstatnění a zároveň nelze redukovat úhly pohledů pouze na jeden. Každý aktér si v událostech festivalu hledal to, co podporovalo jeho způsob myšlení, politickou i kulturní orientaci a směřování – a tím pádem zapadá do jeho kolektivní a dějinné paměti. Práce se nemohla vyhnout jistému zkreslení vzhledem k tomu, že byly využívány anglickojazyčné zdroje. Pro vyvážení pohledů by bylo adekvátní pracovat i s perskojazyčnými prameny, ale jak již bylo několikrát zmíněno, archivní materiály jsou téměř nedostupné.

V souvislosti s festivalem by se dalo hovořit o působení na nacionalistické smýšlení diváků, jejich obdiv i odpor vůči západním zemím, stejně jako na vynalézání tradic. V posledních několika letech festivalu se pak do programu i reakcí publika promítaly dobové tenze tehdejší společnosti zaobírající se zejména tím, co je, či není vhodné uvádět pro domácí a mezinárodní publikum.

Je třeba dodat, že tyto spory o „ne/vhodnost“ nějakého uměleckého kusu nesouvisí pouze s restriktivními politickými režimy. Ostatně závěr této bakalářské práce vzniká v době, kdy v brněnském Divadle Husa na provázku probíhá první repríza inscenace *Vykouření*, jejíž tvůrčí tým cítí potřebu reagovat na vleklý spor týkající

106 MAHLOUJI, Vali. *The Super-Modernism of the Festival of Arts, Shiraz-Persepolis*.

se inscenace režiséra Olivera Frljiće *Naše násilí a vaše násilí*, uváděné v roce 2018 v témže divadle na festivalu Divadelní svět Brno.¹⁰⁷ Pozdvížení a následné debaty se týkaly umění, politiky i náboženství, analogie z českého prostředí proto rozhodně není náhodná. Jakkoli si můžeme myslet, že umění může stát mimo politické či ideologické kontexty, ti, kdo umění vnímají v různých kontextech, vždy žijí v různých narativech, díla interpretují. Samotná „kontroverznost“ pak může spočívat v tom, že konkrétní umělecké dílo v daný moment nezapadá do původních struktur a rámců, které diváci mají. Kontextové čtení uměleckých děl však nevyhnutelně znamená jejich politizace.

Podobně se i v českém kulturním prostoru pravidelně objevují diskuze o neúctě k tradicím, velmi čerstvým případem budiž nová úprava *Prodané nevěsty* v Národním divadle v režii Alice Nellis. Přitom právě častá uvádění *Prodané nevěsty* ve scénografii „tradiční vesnice“ a v kostýmech krojů, které nelze zařadit do konkrétního kraje, jsou příkladem vynalézání tradic.¹⁰⁸

Kontroverzní režisér Frljić řekl o vztahu politiky a divadla následující: „*Každé divadlo je politické. I to nejkonzervativnější je ve své podstatě politické, protože podporuje status quo. Takže i ten, kdo si to neuvědomuje nebo říká, že se politice vyhýbá, je součástí politické situace a světa a svými činy o jeho podobě rozhoduje (...). Co se týká toho, co chci divadlem sdělit, je pro mne důležitý především neustálý a důsledný důraz na to, že divadlo může být stále společensky důležité, že umí apelovat a promlouvat do dění ve společnosti a myšlení lidí v ní.*“¹⁰⁹ Přitom se zcela běžně může stát, že umělecké dílo, ať už divadelní, hudební, nebo třeba taneční, které je jistou skupinou diváků hodnoceno jako kvalitní, jiná skupina recipientů zcela odsoudí.

Úhel pohledu, že progresivní kurátorská politika festivalu byla daleko za hranicí chápání konvenčních cenzurních definic, že umělecký obsah nebyl pod přímou

107 Vykouření | Divadlo Husa na provázku. In: [cit. 18.11.2022]. Dostupné z: <https://www.provazek.cz/cs/vykoureni>

108 Rozhovor na téma (nejen) tradic a očekávání od uměleckých produkcích je přístupný na tomto odkaze: Život vlastně není tak smutný, když se to tak vezme?! (s Borisem Jedinákem o *Prodané nevěstě* v ND). In: *Podhoubí* [online] [cit. 19.11.2022]. Dostupné z: <https://www.podhoubi.com/post/Život-vlastně-není-tak-smutný-když-se-to-tak-vezme-s-borisem-jedinákem-o-prodané-nevěstě-v-nd>

109 Oliver Frljić: *Skutečný umělec musí být levicový – Divadelní noviny* [online] [cit. 18.11.2022]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/oliver-frljic-skutecny-umelec-musi-byt-levicovy>

cenzurní kontrolou, je dle Valího Mahloujiho zcela legitimní. Argumentuje, že autonomie festivalu se rychle stala trnem v oku horlivě paranoidní státní bezpečnostní a zpravodajské službě SAVAK, která festival považovala za příležitost k disidentskému uměleckému vyjádření, za hru s ohněm. SAVAK často a ochotně podkopával důvěryhodnost festivalu, a to i přes jeho královskou podporu prostřednictvím záštity šáhovy manželky. Mahlouji dále říká, že početné kruhy intelektuální politiky, zejména levicové, se nedokázaly zapojit do kosmopolitního pohledu na svět, zatímco festival na oplátku nedokázal přímo reagovat na dogmatictější politické diskurzy, které ovládaly velkou část intelektuální komunity dobové společnosti pořádající země. Rahmati stejný fenomén komentuje skrz pojem cynismus. Kulturní akce podle helsinské kurátorky zesilovala v obyvatelstvu již existující cynismus vůči západním kulturám a hodnotám tím, že prezentovala události, které byly vnímány jako neuctivé vůči národním nebo náboženským tradicím, jichž si většina vážila. Tento cynismus, vedle dalších faktorů, přispěl k rozčilení a hněvu, které následně podnítily islámskou revoluci.¹¹⁰ Nepřekvapivě se však také období po roce 1979 se neslo v duchu vynalézání tradic a úpravy narativů tak, aby odpovídaly novému sociopolitickému uspořádání země.

Přítom však nelze pořadatelům upřít, že do programu festivalu zvali opravdové hvězdy tehdejší umělecké tvorby. Jednalo se o divadelníky, hudebníky, tanečníky celosvětového významu, z nichž o mnohých se dnes již vyučuje na školách a jejichž odkaz dále žije. Nepochybně tedy docházelo k rozvoji hodnot a parametrů mimo konvenční realitu své doby. Umělecký materiál festivalu – hudba, tanec, divadlo – byl sám o sobě v zásadě vlastní všem kulturám, historickým epochám i národům.

110 RAHMATI, Elham. *NOTES ON THE ARCHEOLOGY OF THE FINAL DECADE RETRACING A UTOPIAN STAGE*.

Seznam použité literatury

- ABRAHAMIAN, Ervand. *A history of modern Iran*. Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press, 2008. ISBN 978-0-521-82139-1.
- AFKHAMI, Gholam R. *The life and times of the Shah*. Berkeley, CA: University of California Press, 2009. ISBN 978-0-520-25328-5.
- AFSHAR, Mahasti. Shiraz Arts Festival, 1967 1977. *Iran Namag, vol. 4, n. 2* [online]. 2019 [cit. 03.11.2022]. Dostupné z: https://www.academia.edu/40271604/Shiraz_Arts_Festival_1967_1977
- AMIN, Camron Michael, Benjamin C. FORTNA a Elizabeth Brown FRIERSON, eds. *The modern Middle East: a sourcebook for history*. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2006. ISBN 978-0-19-926209-0.
- BROWN-HEDJAZI, Alexandria. The Shiraz Arts Festival: Communication, Heritage and Technology in 1970s Iran. [online] [cit. 03.11.2022]. Dostupné z: https://www.academia.edu/31565833/The_Shiraz_Arts_Festival_Communication_Heritage_and_Technology_in_1970s_Iran
- CARON, NELLY. The Ta'zieh, the Sacred Theatre of Iran. *The World of Music* [online]. [Florian Noetzel GmbH Verlag, VWB - Verlag für Wissenschaft und Bildung, Schott Music GmbH & Co. KG, Bärenreiter], 1975, roč. 17, č. 4, s. 3–10 [cit. 03.11.2022]. ISSN 00438774. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/43620726>
- CLARKE, David. Cultural Diplomacy. In: *Oxford Research Encyclopedia of International Studies*. 19. 11. 2020. DOI: 10.1093/acrefore/9780190846626.013.543
- DANESHFOROUZ, Devlin Nestor. *House of Strength: The History and Traditions of The Zurkhaneh* [online]. 2018 [cit. 18.11.2022]. Dostupné z: <https://medium.com/@dforouznv/house-of-strength-the-history-and-traditions-of-the-zurkhaneh-4c41c58d569a>
- Encyclopaedia Iranica. SHIRAZ ARTS FESTIVAL. In: [cit. 07.12.2022]. Dostupné z: <https://iranicaonline.org>
- GLUCK, Robert. The Shiraz Arts Festival: Western Avant-Garde Arts in 1970s Iran. *Leonardo*. 2007, roč. 40, č. 1, s. 20–28. ISSN 0024-094X, 1530-9282. DOI: 10.1162/leon.2007.40.1.20
- GOSS, Lindsay. You Are Invited Not to Attend: Answering the Call for a Cultural Boycott of the Shiraz Festival of the Arts. *Performance Paradigm* [online]. 2018, roč. 14, č. 0, s. 10–27 [cit. 03.11.2022]. ISSN 1832-5580. Dostupné z: <https://www.performanceparadigm.net/index.php/journal/article/view/210>
- HLAVÁČEK, Jiří. Kolektivní paměť a orální historie ve výzkumu soudobých dějin. *Časopis MEMO*. University of West Bohemia in Pilsen - The Center for Oral History SOHI – Department of History, Faculty of

Education, 2012, č. 2, s. 6–16. ISSN 1804-753X.

- HOBSBAWM, E. J. a T. O. RANGER, eds. *The Invention of tradition*. Cambridge [Cambridgeshire]: Cambridge University Press, 2012. Canto classics. ISBN 978-1-107-60467-4.
- CHARNEY, Joshua. Paper Presentation: „Stockhausen at the Shiraz Arts Festival: Cultural Imperialism and the Avant-Garde in Iran, 1972" by Joshua Charney (SEMSCHC 2021) : UCLA Ethnomusicology. In: *archive.org* [online] [cit. 03.11.2022]. Dostupné z: https://archive.org/details/calauem_200201_omvf0000161
- CHARNEY, Joshua. *The Shiraz Arts Festival: Cultural Democracy, National Identity, and Revolution in Iranian Performance, 1967-1977*. 2020, UC San Diego.
- KATOUZIAN, Homa. *The Persians: ancient, medieval, and modern Iran*. 1 print. in paperback. vyd. New Haven, London: Yale Univ. Press, 2010. ISBN 978-0-300-16932-4.
- LE GOFF, Jacques. *Paměť a dějiny*. Vydání 1. vyd. Praha: Argo, 2007. Historické myšlení ; svazek 36. ISBN 978-80-7203-862-6.
- LITVAK, Meir, ed. *Constructing nationalism in Iran: from the Qajars to the Islamic Republic*. London ; New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2017. Routledge studies in modern history 25. ISBN 978-1-138-21322-7.
- MAHLOUJI, Vali. From Radical to Radial: Perspectives on the Festival of Arts, Shiraz-Persepolis. In: *The Guggenheim Museums and Foundation* [online] [cit. 03.11.2022]. Dostupné z: <https://www.guggenheim.org/blogs/map/from-radical-to-radial-perspectives-on-the-festival-of-arts-shiraz-persepolis>
- MAHLOUJI, Vali. The Super-Modernism of the Festival of Arts, Shiraz-Persepolis. *DIVAN JOURNAL | University of NSW Art & Design* [online]. 2017 [cit. 03.11.2022]. Dostupné z: https://www.academia.edu/79896988/The_Super_Modernism_of_the_Festival_of_Arts_Shiraz_Persepolis
- NASIRI, Mehdi a Pegah SAMADZADEH. *Iranian Theatre Life in the Last Decade* [online]. 2019 [cit. 16.11.2022]. Dostupné z: <https://www.critical-stages.org/19/iranian-theatre-life-in-the-last-decade/>
- PAHLAVÍ, Farah. *Paměti*. Vyd. 1. vyd. Praha: Argo, 2004. ISBN 978-80-7203-563-2.
- RAHMATI, Elham. *Notes on The archeology of the final decade: Retracing the utopian stage (1967-1977)* [online]. 2020 [cit. 03.11.2022]. Dostupné z: <http://elhamrahmati.com/notes-on-the-archeology-of-the-final-decade-retracing-a-utopian-stage-festival-of-arts-shiraz-persepolis-1967-1977/>
- SAFFARI, Siavash. Jalal Al-e Ahmad's Gharbzadegi and the Spirit of

Bandung: A Decolonial Reimagination of Development in Mid-Twentieth Century Iran. *Asia Review*. 2022, roč. 12, č. 1, s. 131–169. ISSN 2234-0386. DOI: 10.24987/SNUACAR.2022.4.12.1.131

- :: Shiraz Art Festival 1977: Squat Theatre's Pig, Child, Fire!:: In: [cit. 03.11.2022]. Dostupné z: <http://squattheatre.com/shiraz.html>
- Česká centra - Praha / Kulturní diplomacie není periferií zahraniční politiky. Přináší jí náboj i emoce. In: [cit. 03.11.2022]. Dostupné z: <https://www.czechcentres.cz/blog/2021/02/kulturni-diplomacie-neni-periferii-zahranicni-politiky-prinasi-ji-naboj-i-emoce>
- Iranian Revolution | Summary, Causes, Effects, & Facts | Britannica. In: [cit. 18.11.2022]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/event/Iranian-Revolution>
- Mohammad Mosaddegh | Biography & Facts | Britannica. In: [cit. 17.11.2022]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Mohammad-Mosaddegh>
- Nacionalismus – Sociologická encyklopedie. In: [cit. 03.11.2022]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Nacionalismus>
- *Oliver Frljić: Skutečný umělec musí být levicový – Divadelní noviny* [online] [cit. 18.11.2022]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/oliver-frljic-skutecny-umelec-musi-byt-levicovy>
- *On Collective Memory* [online] [cit. 16.11.2022]. Dostupné z: <https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/O/bo3619875.html>
- Queen Noor | Biography, Jordan, King Hussein, Book, & Facts | Britannica. In: [cit. 16.11.2022]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Noor-al-Hussein>
- Summerless. In: *Festival d'Avignon* [online] [cit. 17.11.2022]. Dostupné z: <https://festival-avignon.com/en/edition-2018/programme/summerless-4843>
- *Talks and Lectures – Archaeology of the Final Decade* [online] [cit. 03.11.2022]. Dostupné z: <https://www.festivalofartsshirazpersepolis.com/aotfd-talks/>
- The most expensive party ever | alimentarium. In: [cit. 03.11.2022]. Dostupné z: <https://www.alimentarium.org/en/magazine/history/most-expensive-party-ever>
- Vykouření | Divadlo Husa na provázku. In: [cit. 18.11.2022]. Dostupné z: <https://www.provazek.cz/cs/vykoureni>
- White Revolution (Iran) | History, Significance, & Effects | Britannica. In: [cit. 03.11.2022]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/topic/White-Revolution>
- Život vlastně není tak smutný, když se to tak vezme?!. In: *Podhooubí* [online] [cit. 19.11.2022]. Dostupné z: <https://www.podhooubi.com/post/život-vlastně-není-tak-smutný-když-se-to-tak-vezme-s-borisem-jedinákem-o-prodané-nevěště-v-nd>

Seznam fotografií

Obrázek I: Korunovace Farah Diba a Muhammada Rezy (1967)	20
Obrázek II: Herci Města příběhů Bijana Mofida v historické části Šírázu.....	29
Obrázek III: Scénografie a masky Města příběhů	29
Obrázek IV: Koncert Johna Cage (vpravo) a Davida Tudora (1972).....	32
Obrázek V: Karlheinz Stockhausen v čajovně v Šírázu (1972).....	32
Obrázek VI: Umělci (zleva doprava) Peter Brook, Arby Ovanessian, Jerzy Grotowski (1971).....	35
Obrázek VII: Orghast v Persepoli (1971).....	35
Obrázek VIII: Reakce na vystoupení Karlheinze Stockhausena v novinách Khayan ze dne 13. 9. 1972.....	38
Obrázek IX: Hudebníci s tradičními perskými nástroji (1971)	40
Obrázek X: Výstřižek článku o Pig, Child, Fire! v místních novinách	45