

10) Viz například Macura 1991.

11) Edelman se z velké části věnuje diváckému sportu sledovanému přímo na stadionech, hřištích, či ve sportovních halách. Důležitou složkou rezistence je tak emotivní stránka a neredukovatelná spontaneita diváckých sportů. V této souvislosti poukazuje na to, do jaké míry byly emoce často spojené s obhajobou nacionalistických zájmů.

12) Ovšem i představy o poslání a chování publika se nevyhnuly definicím utvářeným v rámci přísné totalitární doktríny. I zde bylo možné nalézt důraz na aktivní roli publika. Od publika bylo vyžadováno, aby bylo nejen pasivním pozorovatelem, ale samotnou součástí sportovní události: „Není snadné být sportovním fanouškem, vyžaduje to opravdovou víru a morální sílu – tj. sebevzdělávání; opravdoví fanoušci jsou skuteční a vzdělání obdivovatelé sportu. Schopnost být skutečným fanouškem sportovních zápasů je nutné rozvíjet už od dětství.“ (Ponomarev 1981 207–208)

13) Levicově orientovaní jedinci již v době před první světovou válkou varovali před tím, co by bylo možné označit za předchůdce masové společnosti založené na zábavě; „divácké sporty, podobně jako jazz, kina, kabarety a zábavní parky, byly obviňovány z anestezizace proletariátu, který prostřednictvím iracionálních zájmů odvádějí od světa politiky.“ (Edelman 1991: 4) V podobném duchu člen britské Strany práce v roce 1904 prohlásil, že se „ocitáme v nebezpečí utváření dělnické rasy, která je schopná pouze poslouchat své pány a mysllet fotbal“. (Edelman 1991: 7) Jeho kolegové dále apelovali na skutečnost, že „jakkoli se úkol vyhnat z hlav lidí fotbal a vpravit do nich socialismus zdá být těžký, tento úkol musí být podstoupen, už pouze proto, že je zcela jisté, že fotbal není důležitý, zatímco socialismus je zásadní.“ (Edelman 1991: 7) Tato levicová kritika konzumní kultury a masové společnosti má své pokračování a zásadnější filozofické vyjádření v kritické teorii frankfurtské školy.

14) „Jedna z nejmvlivnějších statistik pochází z výzkumu amerického publika uskutečněného na konci sedmdesátých let. Z dotázaných osob si 40 procent pamatovalo, který kanál přenášel Olympijské hry v roce 1976; pouze 28 procent si dokázalo vzpomenout, ve kterém městě se konaly.“ (Whannel 1984: 42)

15) Kritéria pro zařazení konkrétního sportu do programu her definuje Mezinárodní olympijský výbor (IOC) takto: musí se jednat o sport významný alespoň v 75 (muži) a 55 (ženy) zemích a o sport dostupný ženám i mužům. Kromě těchto oficiálních požadavků se v praxi uplatňují ještě další významná kritéria – peníze, politika a zájem televize – která utvářejí podobu olympijského programu. (Vestergård 2003; cit dle Cashman 2004: 129)

16) „Pokud měl Coubertin pravdu, pak nezáleží na tom, proč děláme hrám reklamu, jestliže je tato reklama úspěšná a hry se odehrají ve velkém duchu. Pak bychom možná měli, spolu s Coubertinem, zapomenout na dobro a zlo a pohlížet na ně pouze z jejich krásné stránky a z hlediska toho, co berlínská olympiáda udělala pro úspěch olympijské myšlenky. V tomto smyslu mohou být nacistické olympijské hry považovány za postmoderní událost.“ (Krüger 2004: 49)

#### Literatura:

Booth, Douglas. 2004. „Post-Olympism? Questioning Olympic Historiography.“ S. 13–32 in *Post-Olympism. Questioning Sport in the Twenty-first Century*, ed. by John Bale, Mette Krogh Christensen. Oxford, New York: Berg.

Boyle, Raymond; Haynes, Richard. 2000. *Power Play. Sport, the Media and Popular Culture*. Essex: Pearson Education Limited.

Cashman, Richard. 2004. „The Future of a Multi-Sport Mega-Event: Is there a Place for the Olympic Games in a ‚Post-Olympic‘ World?“ S. 119–134 in *Post-Olympism. Questioning Sport in the Twenty-first Century*, ed. by John Bale, Mette Krogh Christensen. Oxford, NY: Berg.

Clarke, Alan; Clarke, John. 1985. „Highlights and Action Replays: Ideology, Sport and the Media.“ S. 62–87 in *Sport, Culture and Ideology*, ed. by Jennifer Hargreaves. London: Routledge, Kegan Paul plc.

Dayan, Daniel; Katz, Elihu. 1992. *Media Events: The Live Broadcasting of History*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Edelman, Robert. 1991. *Serious Fun. A History of Spectator Sports in the USSR*. New York: Oxford University Press.

Graham, Cooper. 1989. „Leni Riefenstahl’s Film Coverage of the 1936 Olympics.“ S. 2/3–6 in *The Olympic Movement and the Mass Media. Past, Present and Future Issues*. Calgary, Alberta: Hurford Enterprises Ltd.

Gruneau, Richard. 1989. „Television, the Olympics and the Question of Ideology.“ S. 7/23–34 in *The Olympic Movement and the Mass Media. Past, Present and Future Issues*. Calgary, Alberta: Hurford Enterprises Ltd.

Guttman, Allen. 1986. *Sports Spectators*. New York: Columbia University Press.

Hargreaves, Jennifer (ed.). 1985. *Sport, Culture and Ideology*. London: Routledge, Kegan Paul plc.

Hargreaves, John. 1986. *Sport, Power and Culture: A Social and Historical Analysis of Popular Sports in Britain*. Cambridge: Polity Press.

Hill, Jeffrey (ed.). 2002. *Sport, Leisure and Culture in Twentieth Century Britain*. Palgrave. [http://www.olympic.org/uk/index\\_uk.asp](http://www.olympic.org/uk/index_uk.asp)

Krüger, Arnd. 2003. „Germany.“ S. 57–88 in *European Cultures in Sport. Examining the Nations and Regions*, ed. by James Riordan, Arnd Krüger. Bristol, Portland: Intellect.

Krüger, Arnd. 2004. „What’s the Difference between Propaganda for Tourism or for a Political Regime? Was the 1936 Olympics the first Postmodern Spectacle?“ S. 33–50 in *Post-Olympism. Questioning Sport in the Twenty-first Century*, ed. by John Bale, Mette Krogh Christensen. Oxford, New York: Berg.

Macura, Vladimír. 1992. *Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty 1948–1989*. Praha: Paseka.

Mandell, Richard. 1987 (1971). *The Nazi Olympics*. Illini Books Edition.

Ponomarev, N. I. 1981 (1974). *Sport and Society*. Moskva: Progress Publishers.

Riordan, James. 1984. „The Worker’s Olympics.“ S. 98–112 in *Five Ring Circus. Money, Power and Politics at the Olympics Games*, ed. by Alan Tomlinson, Garry Whannel. London, Leichhardt: Pluto Press.

Riordan, James. 1991. *Sport, Politics and Communism*. Manchester: Manchester University Press.

Riordan, James; Cantelon, Hart. 2003. „The Soviet Union and Eastern Europe.“ S. 89–102 in *European Cultures in Sport. Examining the Nations and Regions*, ed. by James Riordan, Arnd Krüger. Bristol, Portland: Intellect.

Rose, Ava; Friedman, James. 1994. „Sport in America: Television Sport as Mas(s)culine Cult of Distraction.“ *Screen*, 1994, vol. 35, no. 1.

Roubal, Petr. 2003. „Politics of Gymnastics: Mass Gymnastics Displays Under Communism in Central and Eastern Europe.“ *Body & Society*, 2003, vol. 9(2): 1–25.

Rowe, David; Lawrence, Geoff (eds.). 1990. *Sport and Leisure*. Sydney, London, Orlando, Toronto: HBJ Publishers.

Taylor, Trevor. 1986. „Politics and the Olympic Spirit.“ S. 216–241 in *The Politics of Sport*, ed. by Lincoln Allison. Manchester: Manchester University Press.

Tomlinson, Alan; Whannel, Garry (eds.). 1984. *Five Ring Circus. Money, Power and Politics at the Olympics Games*. London, Leichhardt: Pluto Press.

Whannel, Garry. 1984. „The Television Spectacular.“ S. 30–43 in *Five Ring Circus. Money, Power and Politics at the Olympics Games*, ed. by Alan Tomlinson, Garry Whannel. London, Leichhardt: Pluto Press.

# Vidět krásné

I Eva Šlesingerová I

**Spojení témat moci, sportu a jejich mediálního zobrazení odkazuje jakéhokoli zájemce dříve či později také ke dvěma „velkým vyprávěním“ 20. století: k ideologii státního socialismu a k ideologii německého nacionálního socialismu. Právě v těchto sociálních kontextech můžeme vidět, jak spolu úzce souvisí pojetí těla, sportu, mocenské disciplinace a formování nacionální kolektivity. Co v této souvislosti již dávno není neznámým faktem, je důraz na otázku solidarity, symbolické a imaginativní stránky a podoby sociální integrace nacionálních komunit. Následující esej přibližuje právě tuto propagandistickou praxi německého nacismu – praxi plnou touhy, fantazie a krásy. A to na příkladu práce německé dokumentaristky Leni Riefenstahlové, která ve svém dvoudílném filmu *Olympia* osobitým způsobem ztvárnila olympijské hry v roce 1936. Jak text ukáže, imaginativní kamerou snímaná sportující těla nejsou v prostředí předválečného Německa pouze součástí dokumentu o sportujících tělech jako takových, ale také – a zejména – součástí diskurzu nepřijetí modernity, nostalgie po romantizované minulosti a vymístění nežádoucích sociálních skupin.**

„Vždy mě zajímala pouze krása – to je vše [...]. Mám averzi vůči realitě, vůči skutečnému životu. Například mi vadí, když se v nějaké filmové scéně povalují odpadky. Tohle vidět nechci. Takový realismus nemám ráda.“ (viz Hruška 2002: 14)

Toto napsala ve svých pamětech roku 1994 kontroverzní legenda německého dokumentárního filmu Leni Riefenstahlová. V těchto svých memoárech, ostatně docela nudně nereflexivních k čemukoli, co by se netýkalo osoby či ega této režisérky, vyjádřila na mnoha stranách Leni Riefenstahlová mimo jiné i svůj obdiv ke kráse, k esteticky dokonalým tělům, k dokonalému prostředí či přírodním scénériím.

Bez události 20. století, jakými byly např. holocaust, propaganda vyrábějící „druhé“, nepřivilegované obyvatele Německa, apod., by se její filmy staly „pouze“ jednou ze součástí filmových archivů či předmětem studia coby invenčně a originálně zvládnuté dokumenty a snímky zachycující estetizované věci, události, lidi.

Z perspektivy dneška však můžeme říci, že právě filmy Leni Riefestahlové se staly ukázkovým případem fascinujícího a fascinovaného zobrazení zdravých a krásných těl v prostředí pantopticismu nacionálně socialistické moci. Mezi jiným tento fakt lze analyzovat na příkladě filmu *Olympia*, kde Riefenstahlová na základě státní zakázky zachytila svébytným způsobem olympijské hry v Berlíně, pořádané v roce 1936.

Tato olympiáda, stejně tak jako mistrovské dílo nacionálně socialistické propagandy *Olympia*, byla jakýmsi prvním „živým“ televizním vysíláním. Díky rozhlasu, tisku a prvním televizním přístrojům, umístěným v recepcích různých hotelů, se olympiáda stala nejen manifestací a inscenací nacionálně socialistického režimu, ale také jednou ze zásadních událostí konzumní a mediální éry. Přibližně milionové publikum se stalo svědkem prvních světových mediálních her a manifestace síly

kulturního průmyslu. A právě snad nejspíše od této doby, od časů reflexe ze strany Frankfurtské školy, je jasné, jak mohou být takovéto megalomanské sportovní události instrumentalizovány a profesionálně inscenovány.<sup>2</sup>

V případě *Olympie*,<sup>3</sup> zobrazující olympijské berlínské hry roku 1936, nejde o dokument, jak mnohokrát ve svých pamětech zdůrazňuje Leni Riefenstahlová, ale o rekonstruovanou tradici, o metaforické spojení s romantizovanou minulostí. Symbolické spojení s řeckými olympijskými hrami a tehdejší tělesnou kulturou *Ausdruckstanz* poskytlo nacistickému mýtu spektakulární legitimaci.

Leni Riefenstahlová sportovní a kulturní události olympijských her pouze fotograficky nezdokumentovala, ale estetizovala. Stylizovala konkrétní realitu jako mytickou událost, jako „grandiózní propojení“ řecké antiky a německé současnosti. Olympijské hry měly podle ní ve filmu být ještě „krásnější než ve skutečnosti“.

Na příkladu tohoto dokumentárního filmu, který estetizujícím způsobem vypovídá o globální sportovní akci, jakou byla olympiáda v roce 1936, si tak můžeme všimnout povahy dvojí tváře Třetí říše, sestávající současně z násilí a líbivé skutečnosti, z instrumentálního vztahu zločinné politiky a svůdného lesku dekorací, mytizací a inscenování režimu. (viz Reichel 2004)

Z této perspektivy a právě na příkladu Leni Riefenstahlové je důležité připomenout, že integraci a fungování nacionálně socialistické společnosti nelze vysvětlit čistě na základě konceptu dominance a instrumentálního donucení prostřednictvím propagandy bez konceptu solidarity. Systémová integrace se nemůže realizovat bez reprodukce kultury a identity sociálních aktérů. Příslušnost individuí k imaginárním komunitám je podmíněna i emocionální identifikací s komunitou. Podle Clifforda Geertze, například, není ideologie pouze zobrazením určitého historicky



fotografie z filmu Olympia, Leni Riefenstahl

podmíněného vědomí sociálních aktérů, ale je také modelem pro vytváření a přetváření skutečnosti. Prostřednictvím ideologické propagandy se utváří mobilizační potenciál a pomocí symbolů se vytvářejí sentimenty solidarity. (viz Szaló 2003)

Riefenstahlové ztvárnění krásných těl spíše než na existenci represí, násilí a donucení poukazuje mnohem více na fascinaci sportem, na jeho přitažlivost pro masové publikum z prostředí nacionálního socialismu. Právě film se ve srovnání s rozhlasem a tiskem stal nejpůsobivějším médiem sebeinscenační snahy režimu – jako zajímavý problém se mi tudíž zdá analýza díla Leni Riefenstahlové jako součásti nacionální „svůdné“ a „fascinované“ řeči o těle.

„Na gestapáckém teroru a na hrůzách Osvětlení, které přesahují veškeré lidské chápání, nelze nic relativizovat, a to ani v historickosrovnávací perspektivě. [...] Jako neméně problematické se mi však jeví absolutizování aspektu násilí. Kdo jednorozměrně stylizuje Hitlera jako pouhého démona a Třetí říši prostě jako „říši zla“, dává výraz jen bezmocnému rozhořčení. Dvojitá tvář Třetí říše, sestávající z násilí a líbivé skutečnosti, mu zůstává skryta a tím více mu uniká také instrumentální vztah zločinné politiky a svůdného lesku dekorací, mytizací a inscenování režimu.“ (viz Reichel 2004: 21)

Jednou ze zásadních obranných či legitimujících strategií Leni Riefenstahlové je nárok na genialitu tvůrce, nárok na uměleckou, nadčasovou kvalitu díla. V tomto kontextu je důležité zdůraznit, že umění, film či fotografie jsou *historicky vytvořenými koncepty*. Jsou současně aktem *umělce* i *sociálním faktem*. Producent má „svobodu“ hráče ovládnutějšího pravidla hry, která ho směřují. To znamená, že jak tzv. autor, tak i „oko“ příjemce jsou sociálně konstruováni. (viz Bourdieu 1998)

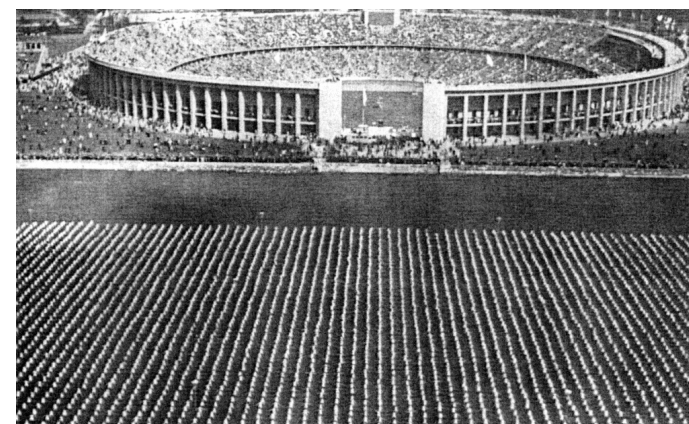
Jak již bylo řečeno, fotografie a filmy nepodávají jednoznačné svědectví, „pravdu“ samu o sobě. Před tím, než mohou být

ustaveny stabilní a uvěřitelné významy, jsou předpřipraveny rozličné interpretativní a významotvorné diskurzivní struktury vědění a moci, které jsou vnímány jako „normální“ a „přirozené“, které jsou chápány jako danost, jako „fakta“.<sup>4</sup>

Ačkoli tedy fotografii rádi připisujeme pravdivost, i ona pouze vytváří obrazy odrážející určité názory a představy o realitě, a ne realitu takovou, jaká je. Fotografie a filmy nedokumentují realitu, jejich svědectví je stejně imaginativní, jako každá interpretace, jako každá reprezentace. (viz Sontagová 2002) Fotografie či film jsou nejen produktem určitých sociálních a kulturních prostředí, ale jsou také tvůrčí silou, která může ovlivnit způsoby a cesty sebeporozumění a „vidění“. Fotografická a filmová imaginace podporují nové konfigurace vztahu mezi vědomím, tělem, pamětí a pravdou, takže spoluvytváří „protetickou kulturu“. (viz Lury 1998)

Eric Hobsbawm říká, že moc má vůči umění tři požadavky: demonstrovat triumf a slávu moci samotné, organizovat a prezentovat moc jako veřejné představení a fixovat hodnoty. (viz Hobsbawm in McFee, Tomlinson 1999) A právě moc fašistická velmi významnou měrou estetizuje politiku. Protože ideologická propaganda působí také na symbolické úrovni výtvarných, divadelních a dalších neязыkových prostředků – pomocí rétoriky uniforem, osvětlených jevišť a pochodujících orchestrů (viz Geertz 2000), je zajímavé analyzovat roli magického vědomí, síly imaginace, které jsou publiku předávány prostřednictvím filmů. Efektivní totalitarismus, a to nejen nacionální socialismus, není možný bez spirituální kontroly, prostřednictvím které jsou určité představy vloženy do srdcí a myslí lidí. Umění se tak může stát užitečným nástrojem diktátora – vkus směřovaný k oblibě monumentálního a masového podrobení se hrdinovi, reflektuje pohled vůdce a doktríny. (viz Sontag 1983)

Spojení současného ideálu a práce se vzpomínáním na řeckou imaginaci tak může v případě Prologu k filmu *Olympia* poskytnout velmi působivou legitimaci nacistické konstrukci ideálního těla. Řecká krajina a řecké olympijské sochy, proměňující se v živá, mladá, krásná těla, implikují prostřednictvím jisté estetizující konstrukce ideálních těl věrohodnost a původnost jejich současné kategorizace. Směřují tak určitou „logickou“ ces-



fotografie z filmu Olympia, Leni Riefenstahl

tou k estetickému ideálu a konstrukci ideálně typické *Gemeinschaft* kolektivity. V prostředí této demagogie autenticity je neustále zdůrazňována ladnost pohybu, síla, výkonnost, dynamika, mládí a krása olympijského boje – Riefenstahlová zde programově tihne k dokonalosti a kráse.

Ostatně v celém díle Riefenstahlové je patrná snaha lokalizovat určitý zdroj čisté homogenní fyzické esence, u lidí stejně tak jako v přírodě. Snaha najít autentické a esenciálně mystické.

Riefenstahlové *Olympia* ale nenabízí jen ztvárnění olympiády, estetizuje ducha Německa tehdejších dní. *Olympia* není nezávislým uměním, ale, ačkoli to nemuselo být zamýšleno, potvrzuje a spoluvynalézá novou nacionální tradici a nové estetiky exkluzivní tělesnosti vedoucí jako „mirror stage“ k holocaustu. (viz McFee, Tomlinson 1999)

Mytologie autenticity *Olympie* sebou přináší i mlčení či neviditelnost určitých *neautentických* či *nepřirozených* představ. Reprezentovaný ideál poukazuje a mlčky předpokládá i druhý pól, tedy nemluvíci či nevizualizované podoby těl. Riefenstahlová tím spoluvytváří nejen ideální spojení minulosti a legitimaci přítomnosti, ale zejména svět bez nepořádku, svět krásný, silný, svět „judenfrei“. (viz Wildmann 1998)

#### Poznámky:

1) Části tohoto článku byly otištěny jako text: Šlesingerová, Eva. 2004. „Žádoucí těla, paměť a vymístění“. S. 93–107 in *Sociální studia*, Brno: Fakulta sociálních studií MU Brno.

2) V kontextu kritické teorie je důležité zmínit kromě Waltera Benjamina, Ernsta Blocha i Siegfrieda Kracauera, který se zabýval především zdánlivě „nenápadnými povrchovými projevy“ nastupující mediální a masové epochy, zacílené na vizualizaci a formování recipienta. Ve formacích tiller-girls, vystupujících v kabaretech přetvořených v „zábavní kasárna“ pro „armády zaměstnanců“, v geometricky uspořádaných masách na stadionech v průběhu velkých sportovních akcí nebo ve standardizovaných úkonech dělníků při průmyslové produkci na běžícím pásu – všude tam popsal Kracauer „ornament masy“. Stále znovu jej přitahoval estetický aspekt masy. V jedné skice o problému fašistické propagandy z poloviny třicátých let napsal, že nacisté se kromě teroru snažili vytvořit „zdání reintegrace mas“. (viz Reichel 2004)

3) A samozřejmě ani ne v případě Triumfu vůle, dalším jejím dokumentu, tentokrát o sjezdu NSDAP v Norimberku.

4) „Není tomu tak, že by fakt byl jedna věc a interpretace věc druhá. Fakt je v diskurzu prezentován na určitém místě a určitým způsobem, aby potvrdil interpretaci, jejíž má být součástí. Interpretace pak čerpá sílu své hodnověrnosti ze způsobu a z pořadí, jakými jsou fakta prezentována v diskurzu. Diskurz je skutečnou kombinací fakt a významu, která mu dodává podobu *specifické* významové struktury. To nám dovoluje rozpoznat diskurz jako produkt určitého druhu historického vědomí spíše než jiného.“ (viz White 1996)

5) Nesouhlasím úplně s Mackenziem (2002), když říká, že Olympii nelze vnímat jako reprezentaci dichotomie mezi zdravými a krásnými áriji a slabými a nemocnými Židy. Domnívám se, že pokud nezkoumáme intenci autora, měli bychom analyzovat diskurz, kterým je dílo produkováno a který zároveň vytváří. V prostředí, kde „normální“ reprezentace Židů byly negativní (slabý, nemocný) nelze si nevšimnout tohoto mlčení při prezentaci ideální kolektivity.

#### Závěr

Do obrazu olympijských her nepatřilo nic škaredého. V tom se olympijská a nacistická optika překrývala. Právě totalitní stát se musel maskovat „krásou“. *Olympia* je umělecké dílo, které je součástí diskurzu o mladých krásných tělech, součástí diskurzu popírání modernity, technologie, urbanismu, tedy všeho, co zároveň měl ztělesňovat i stereotypní obraz Židů.

Není primárně rasistickou propagandou, ale používá do té míry symboliku ideje rasy, do jaké vizualizuje Owena jako objekt fascinace tělem jako fetišizovaného „primitiva“ (ať již je to Owen v *Olympii* nebo například příslušníci kmene Nuba v Riefenstahlové pozdějším díle *The Last of the Nuba*) a do míry, do jaké zneviditelňuje Židy. Nemusi ve svém díle jednoznačně ostouzet či zesměšňovat či antisemitsky zobrazovat – normalitu diskurzu reprodukuje tím, koho prostřednictvím sportu zahrne do ideální nacionální komunity a koho nikoli.<sup>5</sup>

#### Eva Šlesingerová

autorka působí na Katedře sociologie (oboru Sociální antropologie) FSS MU v Brně, zabývá se studiem identity, kulturními konstrukcemi těla a chovem včel.

#### Literatura:

Bourdieu, Pierre. 1998. *Teorie jednání*. Praha: Karolinum.  
Hruška, ml., Blahoslav. (2002): Šestý život Leni Riefenstahlové: comeback ve stylu dnešní popkultury, In: L.Riefenstahl: *V mé paměti*, 13-16, Praha: Prostor.

Geertz, Clifford. 2000. *Interpretace kultur*. Praha: Slon.

Lury, Celia. 1998. *Prosthetic Culture. Photography, Memory and Identity*. London, New York: Routledge.

Mackenzie, Michael. (2003). „From Athens to Berlin: The 1936 Olympics and Leni Riefenstahl's Olympia. In: *Critical Inquiry*, str. 303–336.

McFee, Graham; Tomlinson, Alan. 1999. „Riefenstahl's Olympia: Ideology and Aesthetics in the Shaping of the Aryan Athletic Body“. s. 86–107 in *Shaping the Superman (Fascist Body as Political Icon)* ed.by J.A.Mangan,. London: Frank Cass Publishers.

Reichel, Peter. 2004. *Svůdný klam třetí říše. Fascinující a násilná tvář fašismu*. Praha:Argo, Main:Suhrkamp Verlag.

Sontagová, Susan. 1983. „Fascinating Fascism“ in: Susan Sontag Reader. London.

Szaló, Csaba. 2003. „Sociální inkluze a předpoklad kulturní zakotvenosti politické identity občanství“. s. 35-50 in *Sociální studia: Sociální inkluze*. Č.9. Masarykova univerzita v Brně.

Šlesingerová, Eva. 2004. „Žádoucí těla, paměť a vymístění“. S. 93-107 in *Sociální studia*, Brno: Fakulta sociálních studií MU Brno. ISSN 1212-365X.

Wildmann, Daniel. 1998. *Begehrte Körper*. Würzburg: Königshausen&Neumann.

White, Hayden. 1998 „Historicismus, historie a figurativní obraznost“. In: *Reflexe(filosofický časopis)*. č.16., s. 2(1-23). Praha: OIKOYMENH.

#### Fotografie:

Mackenzie, Michael. (2003). „From Athens to Berlin: The 1936 Olympics and Leni Riefenstahl's Olympia. In: *Critical Inquiry*, str. 303–336.