

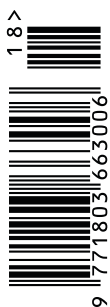
KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK
27. 8. 2014 ROČNÍK X
ADVOJKA.CZ
CENA 39 Kč

A2

18

VEŘEJNOPRÁVNÍ TELEVIZE

Ilustrace Martin Kubát, 2014
ISSN 1803-6635



**zákeřná pomsta diska
petrohradská Manifesta
Telurie Vladimira Sorokina
válečná zóna Ferguson
rozhovory s Karlem Vachkem, Martinou
Pachmanovou a Čestmírem Kopeckým**

Godot čili O naději

TOMÁŠ SAMEK

Brzy to bude dvacet pět let od doby, kdy se zhroutil minulý režim a začal se ustavovat ten současný. Tu změnu provázela především naděje, ba přímo celá řada různých nadějí. Naděje nás plní radostí, protože je očekáváním čehosi lepšího, co – jak věříme – určitě přijde, ne-li teď, tedy již zítra. Čekání přitom nemusí být pasivní: naději jdeme vstříc třeba tím, že se angažujeme a svými skutky napomáháme tomu, aby nastalo, co tak toužebně čekáme. Některé naděje se naplnily – jiné zůstávají čekáním na někoho, kdo čtvrt století nepřichází. Kam se podíváme, tam postává nějaký Godot a nemá se k tomu, aby vstoupil do veřejného života.

Godot první: životní úroveň. Pamatujete se, jak se říkalo, že do nějakých dvaceti let můžeme jako společnost hmotně dohnat západní Evropu? Dobrá, bylo to naivní. Hlavní je přece trend. Jenže právě ten dnes ukazuje, že v některých parametrech vyspělé země nejen nedoháníme, nýbrž se jim vzdalujeme. Pomyslné nůžky mezi námi a sousedem, s nímž máme nejdelsí hranici, se v posledních letech opět začaly rozevírat.

Godot druhý: média. Bylo krásné myslet si, že můžeme mít aspoň jeden seriózní deník, když to dokáže i malé Dánsko. Nebo že naše televizní zpravodajství bude ne-li stejně dobré, tedy aspoň v hlavních rysech podobné tomu, jaké jsme znali ze zahraničí. Komerčním kanálům se to víceméně podařilo. Ale naše veřejnoprávní sféra trpí řadou neduhů a nedostatečná emancipovanost od politické moci je jen jedním z nich. Nejsledovanější německé zpravodajství – Tagesschau veřejnoprávní televize ARD – je koncentrovaná, precizní a vybroušená patnáctiminutovka. Nejsledovanější české zpravodajství jsou Televizní noviny na Nově. Naše veřejné debaty vypadají podle toho. Jejich výsledky se pak překlápějí do rozprav v parlamentu, vládě, místních samosprávách a tak dále.

Godot třetí: politická reprezentace. Převrat vyvolal naději, že noví poslanci budou aspoň částečně reprezentovat naše zájmy. Místo toho opět sílí pocit, že se nám politická třída

odcizuje a vzdaluje, že tvoří do sebe uzavřený svět korupčních a klientelistických sítí a že pohrdá svými voliči. Nejčerstvější příklad? Perfidní způsob, jímž starosta Prahy 1 zablokoval zákonodárnou iniciativu regulující herny a kasina, které, jak známo, všude zvyšují kriminalitu. Není divu, že přibývá lidí, kteří jsou přesvědčeni, že zastupitelská demokracie je k ničemu. A že se sami ničeho nedomohou.

Godot čtvrtý: vzduch, který se dá dýchat. Na mnoha místech se opravdu zlepšil. Praha má však nadále větší koncentraci popílku než kdysi příslovečně zamořený Londýn a zůstává druhým nejznečištěnějším hlavním městem Evropy.

Godot pátý: školy, jež zajišťují lepší vzdělání. Místo toho vidíme, jak strmě se v posledních letech naši žáci ve výsledcích testů propadají. V důsledku dlouhodobé platové deprivace odchází z českého školství



Kresba Jiří Franta

spousta schopných učitelů a zatím není na obzoru nic, co by tenhle trend mělo změnit.

Godot šestý: kvalitní potraviny. Zkuste si v Děčíně a Drážďanech koupit ve stejném obchodním řetězci stejnou značku kečupu a porovnejte chuť. A pak se podívejte na složení popsané na etiketě. Jsme země živená čím dál víc tím, co jinde považují za odpad.

Godot sedmý: právní stát. Elementární podmínkou vlády práva je jeho jasnost a srozumitelnost. V důsledku poslaneckých přílepků k zákonům je právní systém zaplehlený neústrojnými, vzájemně se popírajícími paragrafy, takže ani profesionální právníci se v něm nedokážou vždy orientovat. Třeba čerpat evropské fondy je v českém legislativním rámci mnohem těžší než jinde. Nejen kvůli reálné korupci, nýbrž především kvůli tomu, co ji umožňuje: nepřehledným a vzájemně si protirečícím pravidlům. Namísto moderní fungující společnosti jsme občany státu, který se rozkládá. To se děje působením tří vzájemně se posilujících činitelů: rostoucí korupce, cílené politiky dobývání renty a klesající úřednické loajality vůči veřejnému zájmu. Kastrace služebního zákona opozičními a zčásti i koaličními politiky je svědectvím o tom, že rozklad u nás dosáhl takové míry, že se mu sám stát již nedokáže bránit. Jinde by média bila na poplach. Ta naše nedokázala občany přesvědčit ani o tom, že je tato věc důležitá: zájem veřejnosti o služební zákon je dlouhodobě mizivý.

Tím se kruh uzavírá: jeden Godot tu podává ruku druhému a beznaděj roste. Jestliže se ve veřejném životě objeví problém, nemusí to ještě znamenat nic hrozného – pokud ho ovšem média umějí rozpoznat a pokud v obecné rozpravě přesvědčí politickou třídu i veřejnost o nutnosti najít řešení. Tato sebezáchovná zpětná vazba však u nás funguje jen málokdy. Zpravidla selhává politická třída, média i občanská participace. Někdy se stát zhroutí hlasitě jako na Ukrajině, za plné pozornosti médií. Tomu však předchází dlouhá léta, kdy se hroutil pomalu, skoro neznatelně, tiše. Tak jako naše naděje.

Autor je antropolog.

editorial

Představme si angažovanou televizi, jejíž vedení by mělo chuť experimentovat, plnilo by program novými pořady a filmy, chytrým a sofistikovaným obsahem, a nebálo by se, že proti takovému programu bude část diváků protestovat. Televizi, která by nás nemořila idiotskou reklamou a která by zkrátka zastávala veřejnou službu tak, aby diváky v první řadě vzdělávala a kultivovala. Takovou – poněkud utopickou – představu o televizi v hrubých obrysech nastiňují tematické články a rozhovory tohoto čísla *Ádvojký*. Jako vzor nám může sloužit britská BBC, dánská stanice DR, německé veřejnoprávní televize, částečně ale třeba i některé americké komerční stanice, na nichž se zrodil fenomén *quality TV*. Dostane se i na tuzemský kulturní kanál ČT art, který po roce své existence už nezajímá ani tu hrstku odborné veřejnosti, která do něj zpočátku vkládala jisté naděje. O něco optimističtější jsou rozhovory k tématu, z nichž přese všechnu kritiku vyplývá, že ona utopická televize je aspoň teoreticky možná. Pozornost věnujte dvěma blokům poezie, která reflektuje ostře sledované válečné konflikty: východoukrajinský rodák, básník a spisovatel Serhij Žadan píše o tragických osudech několika lidí, kteří se stali oběťmi současného vojenského střetu, a palestinský básník Najwan Darwish popisuje nejen pocity Palestinců v bombardované Gaze, ale i všech příslušníků utlačovaných a pronásledovaných národů. Přejí ostrý obraz a dobrý zvuk!
Karel Kouba

z obsahu

- 6 Vášnivé sepětí s originálem? Přednosti a zápory překladatelské továrny / Kamila Chlupáčová
- 10 Genderová revize dějin umění. S Martinou Pachmanovou o Vlastě Vostřebalové Fischerové / Tereza Jindrová
- 13 Na mrtvém bodě. ČT art nedokáže informovat o současném umění / Silvie Šeborová
- 15 Zákeřná pomsta diska. Současné podoby house music / Jan Sůsa
- 18 Válčení jako sedavé zaměstnání. Od zákopů Velké války k Hitlerovi a Obamovi / Pavel Barša
- 20 Co lidé nechtějí vidět. Rozhovor s režisérem Karlem Vachkem / Lukáš Rychetský, Apolena Rychlíková
- 26 Mimo veřejnost. Česká televize veřejné služby v evropském kontextu / Milan Kruml

Petr Štengl



Nevím kdo se cítí rozpačitěji
jestli ta palma uvnitř toho baráku
nebo ten barák s palmou uvnitř

Celý šedě natřený dům si není jistý
jestli je tak docela v pořádku
když uprostřed domu roste strom
jestli by to nemělo být trochu jinak
A palma ví
že by to mělo být určitě jinak

Báseň vybral Ondřej Buddeus

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
10. ZÁŘÍ 2014

Koncept pohlcený kontextem

Desátá Manifesta se koná v Rusku

Putovní bienále současného umění Manifesta, jehož desátý ročník se koná v Petrohradě, začalo na přelomu června a července. Je tedy načase ptát se, zda zklamalo, či naopak naplnilo očekávání, případně jestli se podařilo najít smysluplný průsečík mezi uměleckou tvorbou a geopolitickým kontextem, v jehož stínu přehlídka od počátku probíhá.

VIRGINIA VARGOLSKA

Desátý ročník kočovného bienále umění Manifesta od začátku provázely diskuse a skandály. Sotva padlo rozhodnutí zorganizovat jej v Petrohradě, byl v Rusku odsouhlasen zákon o zákazu propagace homosexuality na veřejnosti. Krátce před otevřením výstavy Rusko anektovalo Krym. Obě tyto skutečnosti vedly některé umělce k volání po bojkotu bienále, přestože účast nakonec jmenovitě odřekli jen rumunský výtvarník Dan Perjovschi a polský umělec Paweł Althamer. Z bienále však odstoupila také petrohradská skupina Čto dělat, která svůj bojkot vyjádřila formou veřejného programu, ke kterému přizvala i další umělce. Ve světle těchto kontroverzí letošní Manifesta slibovala minimálně nekonvenční zážitek. Však také byla vystavená díla podrobena zkoumání, zda neodporují současné ruské legislativě. Podle Michaila Piotrovského, ředitele Ermitáže, kde se Manifesta odehrává, všechna díla touto prověrkou prošla. Otázkám po případné cenзуře či spíše autocenzuře se ovšem nelze vyhnout. A nyní přibývají otázky další: po významu samotné expozice v kontextu současného umění a po jejím přínosu Petrohradu jako městu.

Manifesta bez manifestu

Během své osmnáctileté existence se Manifesta na území východního bloku konala jedinkrát, za tu dobu se ovšem ustálila její koncepce i dílčí pravidla: například že bienále střídá lokace, že jsou záměrně vybírána místa, jež nemají vztah k současnému umění, anebo že výstavu financuje hostitelské město. Manifesta je hlavně přehlídkou nejprogresivnějších mladých umělců, zaštitěných „manifestem“ kurátorů. V Petrohradě se tato pravidla změnila – jde o první Manifestu bez manifestu. Jejím kurátorem byl zvolen Kaspar König, o němž se vědělo, že odolá politicky odvážným gestům a že mu jeho věk, autorita a kurátorská zkušenost umožní pracovat téměř v jakýchkoli výstavních podmínkách. Už po zveřejnění seznamu zúčastněných tvůrců, mezi nimiž figuruje i řada již zesnulých osobností, se letošní Manifestě začalo přezdívat „bienále mrtvých umělců“.

Königovi se především podařilo zajistit, aby na přehlídce nic nepůsobilo „příliš odvážně“. Sám se vyjádřil, že cílil „spíše k tradičnímu pojetí výstavy než k revolučnímu útoku na Zimní palác“. Hlavní expozice, která je situována mezi historické sbírky Zimního paláce a do čerstvě zrekonstruované budovy Ermitáže určené současnému umění, působí dost konzervativně. Nepřinesla ani výrazný závan umělecké progresivity, ani komentář k současnému dění v Rusku. Spíše to vypadá, jako by se do expozice naopak promítla tíha instituce s třísetletou historií. Kontext Ermitáže převážil nad koncepcí Manifesty. A to i přesto, že většina umělců vytvářela svá díla přímo pro petrohradskou expozici, snad v očekávání, že pomohou Západu k reflexi jeho vlastního pohledu na současné Rusko. Možná i kvůli snaze vyhnout se kontroverzním gestům

se přitom spousta děl pohybuje na hraně klisvého typu „dvou tří věcí, které víme o Rusku“. Příkladem je třeba projekt holandské fotografky Rineke Dijkstry, navazující na tradici ruského baletu. Podobně plytký dojem vyvolává ale i dominující rudá barva na gestických malbách Otto Zitka či zapojení obrazů sovětských avantgardistů do velkoformátové instalace Thomase Hirschhorna.

Působivé kulisy

Snad nejzajímavější na letošním ročníku jsou osobní obrazové komentáře německého fotografa Wolfganga Tillmanse nebo nabouraný žigulík Francise Alýse na nádvoří Zimního paláce. Tato instalace navazuje na autorův neúspěšný pokus z mládí, kdy se do Sovětského svazu pokusil přijet z Belgie v sovětském

Obohacující je naštěstí aspoň doprovodný program, koncipovaný polskou kurátorkou Joannou Warszou, jež se dlouhodobě specializuje na východoevropské současné umění. Pro západní publikum je přínosný už proto, že umožňuje poznat sovětské i současné ruské umění, mimo to je ale otevřenější i vůči experimentům a kontroverzím. Tohoto programu se účastní také skupina Čto dělat, která již v zahajovací den Manifesty uspořádala performance u vstupu do budovy Nové Ermitáže. Pod dohledem pěti policistů, kteří se pochechtávali na rohu, zde skupina provedla akci nazvanou *Atlas je unavený*, při níž prostřednictvím postav řeckých obrů Atlasy vyslovila stanoviska utlačovaných minorit v Rusku. A vůbec přitom nešetřila na expresivním výrazivu. Paralelní program tedy

Manifesty na krku. Ti totiž vědí, že jde o intervenci do starých sbírek. A jsou to intervence líbivé a vtipné, přestože se jim nedaří vytvořit kritický odstup, a to ani vůči instituci.

Propast mezi většinovým publikem a současným uměním se však nerozvírá jen vinou organizátorů. Ostatně i ruská byrokracie jako by se už předem rozhodla přivřít oči nad čímkoli, co se koná pod křídly Ermitáže. Vycítila, že proluka mezi běžným občanem a současným uměním je tak velká, že bienále nakonec bude stejně zajímat jen publikum, které přicestuje přímo za ním. Snad je tomu tak i kvůli postavení Ermitáže, která je v Rusku považována doslova za chrám umění a drží si status, jaký snad u jiné evropské kulturní instituce nemá obdoby. I uprostřed chudoby a kulturní nehybnosti vždy



Lara Favaretto: Kicking, 2012, site-specific instalace v sálu antických soch. Foto Virginia Vargolska

autě a uprostřed cesty havaroval. Několik děl se nakonec přece jen dotýká i ožehavých otázek – konkrétně událostí na Ukrajině a homofobního zákona. Snímky ukrajinského fotografa Borise Michailova dokumentující události na Majdanu, portréty známých ruských homosexuálů od Marlene Dumasové nebo fotografie a videa transgenderového umělce Vladimira Mamyševa-Monroea sice konstatují jistá fakta, po ničem se ale nepatí a do koncepce ani nálady expozice nic nevnašejí. Vůbec se zdá, jako by základní figurou výstavy byla baletní pirueta, tanec kolem dávno zřejmých skutečností. Celek nejen že neříká nic o situaci v současném umění, ale nevypovídá ani o tom ruském. Velkoformátové instalace – mezi nimi i dílo na Západě nejznámějšího ruského umělce Ilji Kabakova – dělají dojem působivých kulis, avšak význam postrádají.

otevřít prostor diskusi o ožehavých tématech – ať už jde o performance nebo o přednášky ruských i západních umělců a teoretiků. Doprovodné akce, které kolem Manifesty probíhají celé léto, tak nakonec částečně zastíňují konzervativní ladění samotné přehlídky v budově „generálního štábu“.

Paralelní světy se nestřetnou

Před instalací Marca Camille Chaimowicze v přepychovém pokoji Zimního paláce stojí tři ženy a diskutují, nač Kateřina Veliká asi potřebovala klekátko před zrcadlem. Byla katolička, později pravoslavně pokřtěná, zůstal jí tedy nějaký starý zlozvyk? Běžný návštěvník Ermitáže, který přijel do ruského „hlavního města kultury“ a právě vystál hodinovou frontu u pokladny, se tváří v tvář takovému výjevu ocitá v jiném kontextu než „zasvěcení“ jedinci s akreditačními kartami

působila jako enkláva přepychu a sídlo západního ducha. V mnoha ohledech pomáhala ustanovit totožnost Petrohradu jako města zasvěceného vysoké kultuře, v němž je současné umění jen jakousi zmuchlanou papírovou koulí hozenou do rohu expozice, jak tomu bylo v jedné starší instalaci Ilji Kabakova. Ermitáž zkrátka jako by „omlouvala“ vše, co se mezi jejími zdmi odehrává. V celém městě nadto není k nalezení jediná reklama na Manifestu ani nic jiného, co by konání akce avizovalo. Snad se tedy potvrdila slova ředitele Ermitáže Piotrovského o tom, že po současném umění v Rusku nikdo dvakrát nepase. A snad proto ruská Manifesta nesplnila ani své poslání, ani očekávání.

Autorka je historička umění.

Manifesta X. Ermitáž, Petrohrad, Rusko, 28. 6. – 31. 10. 2014.



Člověk se stal člověkem proto, že je fyzicky silnější, houževnatější než kterýkoli zvíře – žádný kůň by nevydržel práce na dálném severu. Foto urokiistorii.ru

Lágrová antropologie

Po Kolymských povídkách vyšel česky i druhý díl z kolymského cyklu Varlama Šalamova, nazvaný Levý břeh. Soubor je unikátní výpovědí o lágrech Sovětského svazu. Nelidské poměry jsou popsány vybroušeným stylem a výsledkem je svědectví, z něhož mrazí.

MATĚJ METELEC

Při četbě povídek Varlama Šalamova z kolymských lágrů jsme konfrontováni s něčím, co se dá velmi přiléhavě popsat dvěma koncepty francouzského sémiotika Rolanda Barthesa. Prvním z nich je rozkoš z textu, který nám přináší nejen potěšení, ale i slast takřka orgasmickou, jež nás může na chvíli vytrhnout z naší subjektivity. Tím druhým je Barthesův předpoklad ze *Světlé komory* (1980, česky 1994), že fotografie v prvé řadě říká „toto bylo“. Šalamovovy povídky nám jako literární dílo bezpochyby přinášejí nejen potěšení, ale na mnoha místech i vytržení. Na druhé straně vědomí, že to, o čem nám podávají zprávu, skutečně „bylo“, vyvolává zděšení a úzkost. Je to dvojznačnost vlastní celé lágrové literatuře. Nakolik je skutečně literaturou, natolik přináší i slast. Tím, co popisuje, ale vyvolává odpor a nevolnost.

Tragické stránky Ruska

Dějště druhého dílu cyklu kolymských povídek *Levý břeh* (Levyj bereg, 1978) je patrné z titulu knihy. Na rozdíl od pravého břehu Kolymy, na němž se nacházely tábory těch nejtvrděších nucených prací, bylo na tom levém možné „vstát z mrtvých“ a uniknout vražednému stroji na otrockou práci (Šalamov se zde potě, co málem zemřel na následky vyčerpání a podvýživy, stal sanitářem).

Mezi střípky mozaiky lágrové zkušenosti ale patří i příběhy z vyšetřovací vazby na Butyrce nebo povídka Poslední boj majora Pugačova, líčící útěk a statečnou smrt skupiny vězněných bývalých vojáků.

Bez ohledu na proměnu scény *Levý břeh* pokračuje v tom, co je do značné míry ústředním motivem prvního dílu cyklu, *Kolymských povídek* (1966, česky 1995). Tím je „lágrová antropologie“, tedy Šalamovovy úvahy nejen o tom, jak se člověk chová v prostředí tábora, ale také, co definuje člověka jako takového. K úvahám prvního druhu lze zařadit poznatky typu „mlácení je argument, kterému se skoro nedá odporovat“ nebo „pochopil jsem, že kriminálníci nejsou lidé“. Jejich sílu patřičně tlumočí výsostně literární podání, ovšem jejich platnost je omezena plotem tábora. Teprve obecnější úvahy (naplněné pochmurným heroismem, anebo snad ponurou vizí přežívání sobě navzdory) podávají znepokojivou výpověď o člověku jakožto člověku.

Šalamov píše: „Člověk se stal člověkem proto, že je fyzicky silnější, houževnatější než kterýkoli zvíře – žádný kůň by nevydržel práce na dálném severu“ nebo: „Pochopil jsem, proč člověk nežije nadějí – žádné naděje nezbyvají, ani vůlí – kde by se vzala vůle, nýbrž instinktem, pudem sebezáchovy – stejně jako strom, kámen, zvíře.“ Často je přitom nemožné rozhodnout se, je-li jeho vidění člověka optimistické či pesimistické. Nejspíš ani jedno: bylo by to jako roubovat takové kategorie na strom nebo kámen. Pravda o lidské přirozenosti pod pláštěm literární slasti atakuje čtenáře s naléhavostí až nauzeatickou. Když Šalamov na jednom místě říká: „Tragické stránky Ruska sedmatřicátého a osmatřicátého roku mají i své lyrické pasáže napsané neobvyklým rukopisem“, jako by tím mluvil o svém vlastním psaní.

Být cizincem

Šalamov byl poprvé odsouzen v roce 1929 za šíření Leninovy závěti. V stalinských pracovních táborech strávil celkem sedmáct let. Cyklus povídek, sebraných do šesti svazků, psal po svém definitivním propuštění mezi lety 1954 a 1973. Jedno z poučení, která si z táborů přinesl a jejichž výčet začíná *Levý břeh*, zní: „Spisovatel musí být v oblasti, o které píše,

cizincem; když bude znát materiál moc dobře, jeho psaní nikdo neporozumí.“ Po sedmnácti letech mu mohlo být jen máloco z táborů cizí, a je tak namístě se ptát, jestli pro čtenáře není jeho zkušenost nevyhnutelně nesrozumitelná. Dost možná ano. Můžeme přijmout, že to, co před nás předestírá Šalamovovo psaní, skutečně „bylo“. Věty jako „Taganská dobrodružství doktora Miroljubova byla každopádně zastíracím manévrem, který si bůhvíproč básníci z NKVD neodpustili“ nám bezesporu mohou přinášet literární slast v barthesovském smyslu. Můžeme i pocítit skličující melancholii slov: „Je to příliš ruské štěstí – radovat se, že nevinnému dali pět let.“ Kdo z nás by ale dokázal vyměnit svou představu o sobě samém za něco podobnějšího zvířeti, stromu, kameni?

Autor je publicista.

Varlam Šalamov: Levý břeh. Přeložili Jan a Sergej Machoninovi. G plus G, Praha 2013, 268 stran.

Polská heterotopie

Výbor z úvah, esejů a publicistiky významné současné polské spisovatelky Olgy Tokarczukové, nazvaný Okamžik medvěda, nás seznamuje s jejím myšlenkovým světem. Přesto vzbuzuje otázku, zda nemohl být uspořádán lépe.

MICHAEL ALEXA

Českému čtenáři nebyla esejistická poloha Olgy Tokarczukové, na rozdíl od té románové, dosud známá. V její nově přeložené nebeltristické knize *Okamžik medvěda* (Moment niedźwiedzia, 2012) se ovšem objevují témata, kolem nichž se tato ceněná polská autorka pohybuje už léta. Hrdinka z „morálního thrilleru“ *Svůj vůz i pluh ved přes kosti mrtvých* (2009, česky 2010) je vášnivou ochránkyní

zvířat, nomádství *Běgunů* (2007, česky 2008) naznačuje její vztah k cestování, próza *Podróż ludzi Księgi* (Cesta lidí Knihy, 1993) zpochybňuje genderové stereotypy, v knihách *Dení dům, noční dům* (1998, česky 2002) a *Gra na wielu bębenkach* (Hra na spoustu bubínků, 2001) se zase projevuje autorčina netradiční záliba v městech Dolního Slezska. To vše nalezneme i v aktuálním souboru textů.

Mouchy v jantaru

Okamžik medvěda sestává z úvah, noticек, recenzí a esejů, rozdělených do tří oddílů. První z nich, nazvaný Heterotopie, se bezprostředně a polemicky věnuje společensko-politickým otázkám našeho světa. V úvodním eseji Tokarczuková představuje deset „samozřejmých setrvačných tezí“ příznaků pro uvažování dnešního člověka. Týkájí se například nezbytnosti vědeckého pokroku, pojetí smrti jako nejneužitečnějšího jevu, lpění na tradičních rolích jednotlivých pohlaví nebo veřejného charakteru náboženství. Autorka proti nim staví jednotlivé body ústavy Heterotopianů. Ti trvají na tajemství, smrt přijímají pokorně a nebojí se jí, mužské a ženské významové kategorie v jejich světě nijak nesouvisí s pohlavími a náboženství je záležitostí ryze osobní. Tato „společenská hra“ si neklade za cíl neprůstřelnými argumenty přesvědčit o výhodách tolerantní a laskavé Heterotopie, nýbrž poukázat na alibismus tradice a krátkozrakost dogmat, která panují i tam, kde bychom je nehledali.

Jiný text nastiňuje různé způsoby uvažování nad právy zvířat v dějinách myšlení, a to od antiky až po dnešek, přičemž Tokarczuková nesouhlasí s křesťanským pojetím člověka jako pána ostatního tvorstva. Z této perspektivy představuje myšlenky Petera Singera, Elizabeth Costellové či Jane Goodallové a interpretuje román *Pod kůží* (2000, česky 2002) Michela Fabera. Ostatní, kratší texty prvního oddílu vycházejí z četby děl Jeana Rolina, Judith Butler, z prohlídky fotografií Konrada Pustoły (autorka uvažuje o darkroomech, detailu a intimitě) nebo třeba z interpretace filmu *Matrix*: „Máme strach z toho, že nás Bůh opustil, že nerozumíme světu, že nikdy nepoznáme jeho komplikovaný plán, že nám ho věda nevysvětlí, že jsme uvěznění ve svých představách jako mouchy v jantaru.“

Medvědí služba kompozice

Jakkoliv stojí intelektuální reflexe první části za přečtení, nejzajímavější oddíl knihy je ten druhý, Cestovní soubory. Jsou to krátké, úderné prozaické útvary s pointou. Amsterdamské mikropříběhy pojednávají o všelijakých kuriozitách, například o nápisu „člověk moudrý nečurá proti větru“, odhalování pomníku prostitutky nebo o reakcích Holanďanů na autorčiny dredy, které jsou údajně polským vynálezem. Proplétají se jimi ovšem i závažnější témata, navazující na předchozí oddíl. Tentokrát jsou však podána mnohem civilněji, s humorem, nadhledem a sebeironií.

Pstruh na mandlích, oddíl třetí, který za své jméno vděčí autorčině návštěvě Česka, zřejmě tvoří skupina textů, pro něž jinde nezbylo místo. Komentář smolenské katastrofy sou sedí s Okamžikem medvěda, vzpomínkou na „zázrak“ z dětství. Podobně laděný je i text Prst v soli, pouť za knihami, které Tokarczukovou čtenářsky utvářely (po recenzi *Matrixu* nepřekvapí určující setkání s Julesem Vernem a Stanisławem Lemem). Prst, který ukazuje na Měsíc, je lamentem a zároveň ódou na polštinu. Titulní Pstruh na mandlích se dotýká vztahu míst, hranic a literatury. Jiné eseje čtenáře provádějí po Valbřichu, Nové Rudě a okolí, ohyzdných polských místech, která je třeba zakoušet z perspektivy času a v nichž se skrývají poklady jako v popelu.

Nelze říct, že by některý z textů knihy kvalitativně pokulhával za jinými, medvědí službu však *Okamžiku medvěda* prokazuje kompozice: nesoudržný první a zejména třetí díl budí určité rozpaky. Oslabují dojem z celku a vyvolávají tak otázku, proč byl svazek sestaven právě do této podoby. Buď jak buď, nejnovější kniha Olgy Tokarczukové představuje bohatý myšlenkový svět mimořádné autorky. Autor je polonista.

Olga Tokarczuková: Okamžik medvěda. Přeložil Petr Vidlák. Host, Brno 2014, 198 stran.

Hranice účasti

Pět povídek Branquinha da Fonseky

Výbor z povídek portugalského prozaika, dramatika a básníka Antónia Josého Branquinha da Fonseky Baron a jiné prózy je prvním titulem Lusobrazilské knihovny, vydaným pod záštitou nakladatelství Triáda. Čtenář v této knize poznává hrdiny bez vůle, Portugalsko bez pláží a příběhy bez point.

MATOUŠ JALUŠKA

António José Branquinho da Fonseca situuje své povídky do země, která rozhodně neplývá přívětivostí. Města vyvolávají pocit malosti, příroda skličuje a v domech bydlí vykořelejší bytosti. Často tu prší, déšť roztlouká kameny a prosakuje střechou, zatímco hejna komárů vylétají z bahnitých koryt, jimiž vše uplývá směrem k oceánu a na dno. Po tomto proudu plují postavy – občas se ráchají v říčním proudu, snad se snaží brodit nebo plavat vzhůru, ale nakonec vždy zase nastoupí do lodky a plaví se dál, stále níž a níž. Název předposlední povídky českého souboru *Baron a jiné prózy* vystihuje základní charakterový rys většiny z nich – jsou to lidé „bez vlastní vůle“, schopní dívat se, popisovat, láteřit, ale ne konstruktivně jednat.

Vraždy a jiné zajímavé záležitosti se tu často odehrávají mimo zorné pole, tento hororový trik však neslouží ke zvýšení napětí. Spíše vzbuzuje pocit bezmoci. Za scénou či pod povrchem se děje všelicos, potlačené emoce mohou najednou vytrysknout a smést vše, co jim stojí v cestě, ale Fonsekoví protagonisté dál plují po hladině svých příběhů a z hlubiny je jímá závrat.

Je možné se angažovat?

Branquinho da Fonseca, od jehož smrti letos uplynulo čtyřicet let, náleží k okruhu tvůrců portugalské literární revue Presença (Přítomnost), založené roku 1927, nedlouho po převratu, který poprvé vynesl do ministerské pozice Antónia de Oliveiru Salazara,

budoucího tvůrce portugalského „nového státu“. Zatímco mladší tvůrci, neorealisté, se v následujících letech při psaní konfrontovali s realitou korporativistické diktatury, „presencisté“, představující místní druhou vlnu modernismu, hleděli dovnitř člověka a proti neorealistickému společenskému angažmá stavěli ideál živosti a originality.

Fonseca sám bývá v tomto dialogu řazen na stranu presencistů, přestože se později vydal svou vlastní cestou. Jeho prózy plné tajemství a symbolů jako by literárním vědcům ani nedávaly jinou možnost. Z textů uveřejněných v aktuálním českém výboru však vysvítá, že se přesto o obecnou problematiku



Postava Barona z titulní povídky Fonsekova výboru má mnoho společného s Donem Quijotem. Ilustrace Pavla Picassa

lidské účasti živě zajímal. Sjednocujícím prvkem všech pěti povídek je totiž kromě přítomnosti tajemných jevů a opršelého kamení zkoumání, zda je vůbec možné se angažovat. Dokáže jedinec pomoci svým bližním a nezapoknout přitom o svůj vlastní stín?

Na konci čeká ostuda

Vypravěči dvou nejdelších textů, školní inspektor z titulní novely a topograf v povídce Neklidná řeka, by měli působit jako profesionální vyslanci pokroku. Úkolem inspektora je putovat vlakem po krajině a zkoumat a hodnotit podmínky výuky. Topograf pracuje na stavbě nového letiště v široké, bahnitě říční nivě. Oba slouží společnosti, čtenář však v jejich příbězích najde především obrazy selhávání.

Inspektor, který své povolání dvakrát nemiluje, se na začátku novely služebně vydává do venkovských hor, kde jej setkání s utrpenou učitelkou bezmála dožene k činu: zařekne se, že bez prodlení napíše inspekční zprávu a z moci úřední ubohou dívku zachrání. Do rozhovoru rytířského hrdiny s dámou v nesnázích však vpadá napůl zvířecký Baron a ve zbytku textu sledujeme jen historii prodlev a odboček na cestě povinnosti. O ženě již nepadne ani slovo. Topograf se prohlašuje za historického materialistu a své první setkání s drsnými poměry na stavbě komentuje slovy: „Už dávno nehodlám napravovat svět; jenom jsem se zastyděl, že jsem taky člověk.“ Podobně jako inspektor má i on rád svůj klid a distanci umožňující pozorovat. Přesto se i on vrhá na pomoc dívce v nesnázích, jedinému objektu sexuální touhy všech místních dělníků. Ale možnost zlepšit její postavení nakonec i jemu proklouzne mezi prsty.

Ohrožené ženy vystupují ve všech pěti povídkách. Častá přítomnost tohoto motivu jasně ukazuje k jednomu z hlavních zdrojů Fonsekovy poetiky: ke zlidovělým rytířským příběhům a nejruznějším povídkám. Silvie Špánková v obsáhlém doslovu upozorňuje na to, že postava Barona má mnoho společného nejen s Donem Quijotem, jemuž školní inspektor slouží jako Sancho Panza, ale i se strašlivými

pasáky dobytka, polozvířecími venkovany a temnými hradními pány z dvorských románů, především z *Yvaina neboli Rytíře se Lvem* Chrétiena de Troyes. V osvobozování své snové krásky ostatně není Baron o nic úspěšnější než inspektor a topograf. Jeho cestu lze jistě číst jako cestu za ideálem, žádného naplnění ani katarze se však čtenář nedočká. Na konci čeká jen ostuda a bolest z utrpených ran.

Když člověku schází vůle

Kromě rytíře Yvaina či Dona Quijota však ve Fonsekových postavách rozeznáváme i rysy jiných hrdinů. Jde například o Percevala, neotesaného velšského mladíka, který v jiném Chrétienově díle, *Románu o grálu*, teprve touží po rytířské zbroji. Na své cestě za tímto cílem nejprve znásilňuje ženy, zabíjí na potkání a hlasitě se chvástá, aby nakonec tváří v tvář grálu mlčel a promarnil příležitost, která se již nevrátí. Vsa také výrazná scéna s hudebníky v titulní povídce fonsekovského souboru představuje vtipné přeznačení Chrétienovy grálské hostiny. Obdobnou situaci procházejí všichni Fonsekoví hrdinové. Ve vrcholných chvílích žalostně zklamávají své bližní i sami sebe, nekonají, co mají konat, a ještě o tom nahlas přemýšlejí. Autor je však nesoudí. Jejich příběhy ponechává otevřené podobně, jako je otevřený příběh rytíře Percevala v nedopsaném Chrétienově díle.

Jak z takové situace ven? Co dělat, když člověku schází vůle, zatímco stařena vedle něj na sedadle klidně zvrací z okna fiakru? Fonseca sám tento problém vyřešil možná až poněkud anekdoticky. Na konci padesátých let se stal ředitelem pojiždných knihoven nadace Calousta Gulbenkiana a až do konce života koordinoval pohyb omláčených dodávek po cestách, které postavy jeho Barona tolik nenáviděly. Jeho povídkám podobné pointy chybějí. To jim však rozhodně neubírá na kvalitě.

Autor je komparatista.

António José Branquinho da Fonseca: Baron a jiné prózy. Přeložili Pavla Lidmilová a Ladislav Václavík. Triáda, Praha 2014, 193 stran.

literární zápisník

Kapitalismus, přestavba a občanské ctnosti

ROMAN ROPS-TŮMA

Není chleba. Co dělá vláda? Co dělá strana? Jak to řídí, že není chleba? Klade si v kapitalismu někdo takovou otázku? Vůbec ne, vůbec ho nenapadne spojovat svoji vládu s pekařem, že neupekl chleba. Člověk má svobodu, může nadávat, může si říkat, co chce. Ale taky může přijít o práci a řekne se mu, spánem-bohem, já tě nepotřebuju, mně klesla výroba. Je to právo soukromého podnikatele, právo majitele, právo kapitalisty.

Ale i jinde probíhají, tak jako u nás, složité procesy. Velice složité procesy. Není ta přestavba jednoduchý proces, není. To je proces, abych tak řekl, v kterém se ne každý dost vyzná, a proces, do kterého mohou vstoupit nepřátelé. A vypadají přitom jako přátelé. Proto se musíme velice věnovat těmto otázkám. Mám na mysli ideologickou práci, osvětlovat tu naši cestu, naši minulost i tu naši

přítomnost. Nedovolit, aby to někdo zkusil a vydával celou historii za souhrn omylů. Prostě musíme stavět na tom pozitivním a jít dál.

A my jsme to trochu přehnali, my už jsme příliš z pohodlně. Jinde se musí lidi rvát. I v kapitalismu. Ale u nás ne, u nás je to piáno. S tím se musíme rozejít, soudruzi. To žádno životní úroveň nezvyšíme! Potřebujeme výkonnou, dobře organizovanou ekonomiku, dobře organizovaný život, vzájemnou náročnost, naplno využívat pracovní dobu...

Dnes je nespravedlivé rovnostářství, krajně nespravedlivé! To je to hlavní, s čím se musíme rozejít. Ano, zamyslet se – kde, co a jak. Jestli dáváme někomu malou hospodu, nějakou, kde jsme měli jednoho člověka a platili jsme ze státní pokladny každý měsíc čtyři tisíce ztráty za tu hospodu, tak je asi lepší dát ji jemu. Tu jsme to v minulosti trochu přešvihli, abych tak řekl, s tou socializací.

Nedávno říkal na poradě Ceaușescu: my jsme si půjčili jedenáct miliard dolarů. Kůži z nás dřeli. Diktovali, co máme dělat. Přesně nám určili, jak a na co to použít. Zaplatit jsme museli dvacet miliard. Ne jedenáct. Dvacet! To jsou úroky a splátky. A úroky byly osmnáct procent. Osmnáct procent! Tedy prakticky za pět let vrátíte dvakrát tolik, co jste si půjčili.

Proto jsou tam ty složitosti a ty problémy. Ano, oni se budou snažit vidět pomoc ze Západu, poněvadž mluví o lidských právech, mluví o demokracii. Ale používají politiky biče a cukru. Vy budete dělat, co my chceme,

a dáme vám půjčky, dáme vám peníze, odložíme vám splátky, snížíme embargo na dovoz určitého zboží a tak dál. Tímhle způsobem chtějí rozdělovat a panovat.

Nečekejte od nás, že my otevřeně budeme provádět kritiku situace v spojeneckých zemích. Budeme to vnitřně vysvětlovat, ale nepůjdeme cestou zhoršování vztahů mezi spojeneckými zeměmi na bázi takovéto někdy až neuvážené kritiky. A to požadujeme i od nich. Prostě nesmíme dělat nic, co by naše společenství dál oslabilo, co by vytvořilo podmínky, aby nás, jak se říká, rozbratřili, ty síly aby nás rozdělily.

Vždyť my dobře víme, v Praze či jinde, kolik je tam špíny! Tedy ve vzduchu, mám na mysli. To můžeme změřit, víme to, nepotřebujeme, aby nám to někdo říkal. Mám na mysli různá ekologická hnutí. Ale my potřebujeme, aby se sebrali a šli vyčistit konečně ten potok. Pomohli, ne dělali demonstrace, chodili po náměstích a křičeli.

Mnozí lidé si demokracii pletou s tím, že oni budou jen kritiky a ti druzí že jsou povinni vykonávat, co oni si přejí. Ne. Demokracie je diskuse. A většina rozhodne. A příslušné orgány rozhodnou. A rozhodnou v rámci zákonů.

Ale hledat toho viníka. Soudruzi, ano, každý z nás udělal nějakou chybu. Ono to není tak jednoduché, zítra se stát ministrem a řídit ministerstvo. Musí nabýt nějaké zkušenosti, musí být způsobilý se v tom pohybovat. To rok, dva trvá. Než pozná, co má vlastně

řídít a co má ovládat. Proč ta složitost v naší zemi? Protože my řídíme ekonomiku. Tedy víceméně jsme za všechno jakoby odpovědní. Ale vždycky kladu otázku: čím to je vláda? Je to komunistická vláda, komunistická! Byla, je – a bude. Ve své podstatě. Když vláda bude pracovat špatně, tak to odnáší komunistická strana a nejde to na nikoho svěst. Nejde začít nějakou novou éru a říct: teď to bude všechno jinak, já to zařídím.

Složité záležitosti to jsou...

A proto je tak důležitá podpora zespodu, abychom mohli říct: to je lid, kdo žádá. A my s tím souhlasíme, s tím lidem, my plníme jeho vůli. A ne abychom tam byli sami, jak kůl v plotě, neměli jedině slovo podpory. Podívejte se na Sovětský svaz, co se tam děje v těch národnostních problémech. Tam se lidi zabíjejí! Máme my zapotřebí tyto otázky v takové složité době nastolovat?

A za druhé, pokud jde o Havla. My si myslíme, že je třeba víc mlčet v té otázce. Poněvadž Havla oni si vybrali za praporečníka. Čím víc my ho budeme mlít a čím víc my ho budeme pronásledovat, tak tím větším hrdinou on bude. Druhá věc je, jestli ho někam pustíme. Nikdo takový slib nedal. Pan Genscher o to požádal a my jsme to vyslechli. A nechali bez odpovědi. Řekli jsme: zvážíme. Co se budeme o takové věci hádat, ne? To je naše záležitost nakonec, jestli Havla pustíme nebo nepustíme. No, je jasné, že ho tam nepustíme.

Autor je spisovatel.

Vášnivé sepětí s originálem?

Úroveň českých překladů krásné literatury z ruštiny bývala tradičně velmi vysoká. Fenoménem poslední doby je Libor Dvořák, pod jehož jménem vychází až neskutečné množství českých překladů ruských klasiků i současníků. Překlady přitom mají různou úroveň a ne všechny vykazují znaky jednoho překladatelského rukopisu.

KAMILA CHLUPÁČOVÁ



Kazimir Malevič: Hlava chlapce, 1928–29

Na poli krásné literatury se v posledních letech jakýmsi zosobněním českého překladu z ruštiny stává Libor Dvořák. Ne ovšem díky kvalitě překladů, ale především kvůli jejich množství. Poněkud zarážející je jejich kolísavá úroveň. Překlady děl ruských klasiků 19. století (Tolstého *Vojna a mír* v roce 2010, Gogolův *Taras Bulba* v roce 2012 a o rok později Dostojevského *Bratři Karamazovi*) nevyznívají pro Dvořáka příznivě – rozhodně nedosahují kvality překladů jeho bezprostředních předchůdců. Naopak překlady současníků (hlavně Sorokina) jsou živé, dynamické, čtivé, i když někdy s řadou věcných chyb. Dvořákově schopnosti rychlopřekládání děkujeme za množství osobitých novinek, které nás uvádějí do současného ruského literárního kontextu. Příkladem je nový Sorokinův román *Telurie* (2013, česky 2014). Zároveň truchlíme nad podobou jeho Tolstého a Dostojevského a říkáme si: Cožpak si nezasloužíme něco lepšího, kus řemesla „staré školy“? Číst další ruské klasiky v Dvořákově podání bychom nechtěli.

Budiž ti odpuštěno

Překlad klasika je práce na dlouhá léta, a měl by tedy být i spolehlivý. Zároveň by měl obsahovat dosavadní překlady daného autora jako dobrý základ a poslední fungující překlad překonat modernějším pojetím v souladu se současným stavem češtiny. Jako je originalita literárního stylu důležitým, ne-li hlavním znakem autora, tak je překladová čeština hlavním dokladem autentičnosti a poctivosti překladatele. Dvořák si však při překladu Tolstého a Dostojevského až příliš mnoho vypůjčil z dosavadních, silných a tvůrčích překladů svých předchůdců (konkrétně se jedná o překlad Sýkorových u Tolstého a Prokopa Voskovce u Dostojevského). V překladu *Vojny a míru* se pak Dvořák dopustil zásadní chyby, když se rozhodl pro čtenářovo pohodlí vymýtit francouzštinu, na které je přímo i nepřímě celý text založen: zploštil a ochudil originál a přezíravý vztah k francouzštině vedl k množství

chyb. Mnohá místa navíc svědčí o nepochopení sémantiky a syntaxe ruštiny, o neschopnosti rozpoznat metaforický význam. Zřetelně se ukazuje, že pro překlad ruských klasiků je třeba kromě francouzštiny mít biblickou průpravu a obtojnou znalost církevní slovanštiny – obojí, zdá se, Dvořákovi chybí.

Tento nedostatek se ještě zřetelněji projevuje v Dvořákově překladu Dostojevského *Bratrů Karamazových*, a sice nezvládnutím mnoha biblických citátů, parafrází a odkazů, které by bývalo bylo třeba kontrolovat pomocí biblických slovníků ruských a českých. V překladu lze zjistit řadu závažných věcných chyb zkreslujících vyznění a mnoho prohřešků proti češtině. Zjevná je urputná snaha zastřít úzkou vázanost na Prokopa Voskovce záměnou (často nepodařenou) jediného lexikálního prvku v převzaté Voskovcově konstrukci. To nepochybně souvisí s rychlostí vzniku Dvořákova překladu: v tiráži se uvádí, že je to překlad ruského originálu z roku 2012. Téměř tisíc stran českého převodu tedy vzniklo za neuvěřitelně krátkou dobu. Závažná je skutečnost, že Dvořák nerozpoznal v textu románu složité hry s jazykovým materiálem a narativními postupy, systém opakování a variací, odkazy ke skrytým obsahům, propojenost prvků ve velmi složité síti. Tam, kde Prokop Voskovec osvědčil překladatelský důvtip a prezentuje tvůrčí překladatelské řešení nepřeložitelných nebo zašifrovaných míst, Dvořák si problém buď vůbec neuvědomuje, nebo zůstává bez nápadu.

Sémantika a stylistika jazyka Dostojevského jsou tak oslabovány, mizí poetičnost výrazů, významové hříčky a vtipy. Ledabylost a nedostatek jazykového citu vedou k neobratným vyjádřením typu „Sotva jsem si to zaprála“ nebo „Váš trest nepřijímám proto, že jsem ho zabil, ale proto, že jsem ho zabít chtěl“ místo správného „Přijímám trest ne za to, že jsem ho zabil, ale že jsem ho chtěl zabít“. Někdy jsou důsledkem závažná pochybení. Známa formule jazyka i myšlení Dostojevského

„Rusko je velké svou pokorou“ („Velika Rossi-ja smirenijem svojim“) je v překladu zkreslena do podoby „Rusko je ve své mírnosti velké“. Církevněslovanský citát z náboženského textu „Nyně otpuščeješi“ (Nyní propouštíš služebníka svého) je nesmyslně předělán na „Budiž ti odpuštěno“. Cizojazyčné výrazivo, hlavně francouzština a latina, je uváděno s celou řadou chyb. Například Napoleonův výrok „Les femmes tricotent“ (Ženy pletou ve smyslu Údělem žen je pletení) je přeložen „Ženy nás matou“. Snaha odlišit se od Voskovce vede Dvořáka k vymyšlení ekvivalentů sice podivuhodných, ale neústrojných: místo „buřič“ nasazuje slovo „vzdorník“, ruské „barčonok“ překládá jako „panštátko“.

Nadbytek obecné češtiny znamená stylistický posun s možným dopadem významovým. Nepřirozeně působí slangové výrazy třeba v promluvách Míti k soudcům: „Hodte sebou a zabalte to.“ Na samém počátku překladového textu je vynecháno Dostojevského věnování ženě, na konci je vynechán rozsáhlý a pro čtenáře nezbytný obsah s množstvím těžko pochopitelných titulů, součást originálu. Jazyk Dostojevského skrývá daleko víc, než nám zprostředkovává Dvořákův rychlopřeklad, jsme ochuzeni o mnohé z vysoké hry Dostojevského, z jeho sémantizace reality podivuhodnými obrazy a jejího přiřazení k textovému světu Bible. Dvořákův překlad *Bratrů Karamazových* tak zůstal daleko pozadu za náročným a nápaditým překladem Voskovcovým. Proč tedy vůbec vznikl? A jsme v právu, když trváme na vášnivém sepětí s originálem klasika?

Smělé sorokinovské přemety

Stal se však zázrak. Negativa rychlopalného překladu neplatí pro Sorokinovu novelu *Den opričníka* (2006, česky 2009; recenze v A2 č. 26/2009). Smělé přemety (a přehmaty) jako by zde našly své oprávnění: překlad jako celek vystihuje Sorokina výtečně. Originál svými jazykovými experimenty, fantasmatickým

Přednosti a zápory překladatelské továrny

světem parodií a karikatur umožnil Dvořákovi uplatnit vyjadřovací volnost a zběhlost v lexice nižších pater. Rusko sužované svými běsy, neustále hledající svou identitu, Sorokin „vrací ke kořenům“ – nejostřejší současný problém začleňuje do historického vývoje a zároveň do odvěkého schématu lidové slovesnosti. Tím hrůzy násilí odlehčil, staly se věčným problémem historického plynutí. Je to jako vyprávění bylin. Tuto významovou rovinu Dvořák převedl do češtiny velmi dobře, stejně jako nadprodukcí brutality a vulgárnosti. V popisu přítomnosti jako projekce minulosti a zároveň satíře na současnost dochází k vyrovnání s lidovou slovesností, s folklorem, před nímž je například němčina bezradná. V německém překladu Andreae Tretnera, věcně správném a promyšleném, tato významová rovina, stylizace v duchu bylin a dalších útvarů lidové slovesnosti, úplně chybí, neboť je absolutně nepřeložitelná. Proto v něm silněji vystupuje obscenita a obsah je ve větší míře vnímán jako současná (pro mnohé i budoucí) realita. V originále i v Dvořákově překladu je to odstíněno poetikou lidové slovesnosti, i když i tato stylizace je zřejmě součástí celkového parodijního přístupu. Dvořák dává více zaznít síle Sorokinovy obraznosti a fantazie – rozsáhlý masiv veršovaných nápodob bylinných a pohádkových textů je velmi dobře a vynalézavě tlumočen. Překlad se ovšem neobešel bez řady přehlédnutí a množství chyb (hlavně v historických reáliích).

Ze Sorokinových dosavadních próz se zdá vybočovat novela *Vánice* (2010, česky 2011; recenze v A2 č. 12/2011), „polidštěná“, oproštěná od šokujících scén násilí a zhýralosti. Evokuje milé příběhy z ruské klasiky, ovšem silná literárnost navozuje otázku, zda nejde

o ironický pohled na typická témata, scény, postavy ruské literatury, na psychologický kánon ruského realismu. Nejspíš je to skutečně parodie na témata a styl ruské klasické literatury. *Vánici* lze vnímat jako symbol cesty, na níž člověk, který se cítil být velikánem, zahyne. Dvořákův překlad je i přes mnohé nesrovnalosti a sporné momenty nepochybně velmi dobrý. Obstojí i z hlediska skutečnosti, která překladateli asi známa nebyla: Sorokin převzal leccos z kostry tématu, mnohé motivy, situace a principy z krátké povídky Franze Kafky *Venkovský lékař*. V návaznosti na Kafku propojil detaily pozemské reality (spřízněné s obrazy z ruské klasiky) s určitou přízračností, nepozemskostí.

Dobře zvládnuté hry

Poslední dva Dvořákovy překlady vzbudily značnou pozornost. Román *Přízrak Alexandra Wolfa* (1948, česky 2013) od Gajto Gazdanova, ruského emigranta osetinského původu žijícího v Paříži, byl přeložen na základě ruského vydání z roku 2009 a vyšel překvapivě s doslovem Rosemarie Tietzeové z jejího (velmi kvalitního) německého překladu knihy z roku 2012. Český překlad úrovně německého převodu nedosahuje, je ale celkově uměřený, i když s určitým počtem chyb a problematických míst. Rozvláčnost vyprávění Dvořák ještě zesiluje vsouváním nadbytečných, často nevhodných, „malých“ slov – adverbií, částic a podobně. Román byl u nás poněkud nadhodnocen: roztržštěné vyprávění, jehož odvozenost je zřejmá, čerpá z Poea a z příběhů vyprávěných bělogvardějskými důstojníky v emigraci, míchá je s momentkami z pařížského podsvětí a přidává notnou dávku „filosofických“ úvah o smrti, zločinu a vině. Škoda, že je to tak úmorně upovídáné a s tolika

náběhy kýčovitosti. I tak je to ovšem knížka líbivá, navíc oblečená do hávu detektivky. Proč byl pro překlad do češtiny vybrán právě tento Gazdanovův román a německý doslov, můžeme jen spekulovat.

Poslední Sorokinův román *Telurie* (2013, česky 2014) je hodně matoucí. Sleduje mnohé známé vzorce z ruské i světové literatury i ze Sorokinovy vlastní tvorby, především jeho základní téma: parodii, ironizaci, satirické nazření na všechny ideologie (hlavně ruské a sovětské), na politickou propagandu, na rituály státní a náboženské, na hrdinské mýty, na politickou praxi. Sorokin zároveň paroduje současnou literární produkci postnabokovovského období, její jazyk a představitele: Viktora Pelevina, Michaila Šiškina, Alexeje Ivanova a další. Není to prognóza budoucnosti, není to utopie ani antiutopie, ale s geniálně vynalézavou fantazií vybudované metaforické monstrum čerpající ze středověké tradice a ruských reálií, které má být zrcadlem (častěji komickým než tragickým) aktuální současnosti poznamenané krachem všech idejí. Román je politická satira parodující především ruské moderní dějiny a božskou aureolu vůdců od revoluce roku 1917 až po autokratický režim Vladimira Putina. Současné imperiální sny jsou přizdobeny carskými atributy a mocnou silou pravoslaví.

Sorokinův přístup je poznamenán žurnalismem: jde o juxtapozici diskontinuitních scén, které stmeluje jako překlenovací princip božský telur. I obraz politické současnosti má hodně publicistický charakter. Dvořák za neuvěřitelně krátkou dobu obdivuhodně zvládl Sorokinovy imitace nejrůznějších žánrů a jejich stylistik, psané i mluvené jazyky, autorem napodobované i vymyšlené (například jazyk pohádek, bohémy nebo zločineckého

podsvětí), a podařilo se mu do češtiny převést celek, který je opět, podobně jako ve vyprávění o opričníkovi, encyklopedií ruských dějin, kultury, literatury, jazyka a zároveň jakýmsi katalogem evropsko-asijským. Všechno je ovšem převrácené naruby: Evropa i Rusko se rozpadly, nafta došla, v Moskovii se jezdí na brambory, cihly Velké Ruské Zdi byly rozkradeny – zbývá telur, nejnovější narkotikum. Je božský telur zázračný elixír, na který lidstvo dlouho čekalo? Samozřejmě, že ne. Spíš je to symbol regrese, do které lidstvo upadlo právě vlivem ideologií. A sama ideologie je možná právě tou ohlupující drogou podobně jako telur, přinášející euforii, překonání času a prostoru, splynutí s autoritou: „Náš život je radost, protože naše těla propouštějí paprsky státního světla.“ Velký imitátor Sorokin vytvořil obraz katastrofické doby, apokalyptického chaosu, a opět potvrdil, do jaké míry jsou jeho texty vázány na slovo, na ruskou literaturu. V tomto případě je třeba Dvořákovi za pohotově zpřístupnění originální novinky poděkovat.

Celkově však lze konstatovat, že překladů podepsaných Dvořákem je za krátké období příliš mnoho, než aby mohly vypovídat o analytické práci jednoho jediného výjimečně zdatného překladatele. Chybí jistota v určení autora (či autorů) toho kterého překladu, což vede k úvahám o způsobech a kvalitách překládání. Invaze rychlosti do překladu se nemůže týkat geniálních děl klasiků – pak mizí hloubka jejich sémantického zázemí. Současná doba přinesla překladatelské podnikání a jeho tržní produkty a tržní kouzla. Překladatelská továrna přináší mnoho dobrého i špatného. Překlad jako mistrovský umělecký počin nepochybně zůstává i nadále ideálem.

Autorka je rusistka.

Sláva KSSS a všem svatým

Poslední román Vladimira Sorokina evokuje vizi postapokalyptické budoucnosti. Nabízí však i řadu dalších žánrových poloh – čechovovskou povídku, deník, báchorku, horor či drama. Na hraně zániku se tak potácí nejen svět, ale i sama románová struktura.

VÍT SCHMARC

Nový román ruského prozaika Vladimira Sorokina *Telurie* (Tellurija, 2013) volně navazuje na fantasmagorickou krvavou dystopii *Den opričníka* (2006, česky 2009; recenze v A2 č. 26/2009), v níž se před čtenářem otevřel perverzní, krutý, a přitom uhrančivý svět „středověké budoucnosti“ Ruska roku 2027, viděný očima privilegovaného příslušníka vládnoucí třídy. *Telurie* sice zjevně odkazuje k analogickému fikčnímu světu, ale je na rozdíl od semknutého a jednoznačně fokalizovaného opričnického běsnění komponována jako soubor rozmanitých fragmentů.

Rej úchylek

Spojitosť částí tentokrát není zajištěna jednotlivými entitami vypravěče, ale spíše náhodnými odkazy k reáliím a dějům nebo jen velmi přibližnými návaznostmi, když děj jednoho z úlomků jakoby nahodile zavádí o některé z předcházejících vyprávění. Sorokin přitom z úlomků nebuduje složitě provázanou a rafinovanou síť souvislostí, ale naopak zdůrazňuje ostré zlomy, pomíjivost jednotlivých promlouvajících hlasů a torzovitost příběhů, do nichž je často čtenář vržen stejně prudce, jako je z nich posléze vytržen. Představu o dystopické budoucnosti je tak zapotřebí pracně budovat z rozptýlených indicií, pamfletů i bezmála encyklopedických hesel.

Střídají se formy vyprávění, úhly pohledu, jazykové stylizace, tradice i žánry. Zvolený přístup koresponduje s postapokalyptickou vizí, kterou *Telurie* načrtává. Kontinenty otřesené

náboženskými válkami se propadají do perverzní směsice pozůstatků dob pokročilých technologií, středověké stratifikace společnosti, morálního úpadku, genetických mutací a ideologických skanzenů, které zrcadlí velkolepé pokusy lidstva dosáhnout utopického ráje, „hned teď“ (jde například o stalinistický turistický skanzen obohacený o nepokryté sakrální rozměry).

Sorokinův karnevalový rej úchylek, krutosť, výstředností a permisivitu spojuje motiv vzácných telurových hřebů, které cech tesařů zatlouká lidem do hlav, a umožňuje jim tak navázat spojení s mrtvými, vymanit se ze zajetí času a obývat „paralelní světy, které vytlačily realitu“. Právě ono těkání dějinami, troskami souvislostí a věcmi zhola nemožnými je jedním z možných klíčů, jak *Telurii* vykládat – jako intuitivně komponované delirické bloudění prostorem, kde minulost ztratila posvátné kouzlo nedosažitelnosti, současnost smysl a budoucnost jakoukoli přitažlivost.

Bezedná rokle významu

Telurie je pohádkou, hororem, cyberpunkem, bylinou, deníkem, divadelní hrou, lidovou báchorkou i čechovovskou povídkou, v níž bublá samovar a vedou se boдрé řeči. Je přehlednou ichformovou zpovědí, blouznivým proudem vědomí i velmi racionálně komponovaným popisným vyprávěním. Ničím z toho ale není „především“. Je to text, který se hemží různorodými hlasy, enigmatickými významy a nespočtem aluzí, v nichž se

Sorokin pohybuje s nekompromisní chaotičností. O vytvoření přeludného řádu z chaosu se tu neusiluje, neboť „mezi významem a jeho vyjádřením leží propast nejen konvenční, ale často i ontologické dojebanosti. (...) Uprostřed je propast. Kterou dokáže překonat jedině skutečný provazochodec, hermeneutik duší, který příslušné morfosyntaktické nuncakí ovládá tak, že když jimi jebne plavovlasou bestii vyjadřovaného, tak se z lana svalí a spadne dolů, až na kamenné dno té bezedné rokle.“

Právě dojem, že disharmonický chorus *Telurie* představuje především boj o to, zda se z provazu do propasti nakonec odporoučí autor-provazochodec anebo ona plavovlasá bestie, do značné míry definuje vyšinutý čtenářský zážitek. Sorokinovo plátno plné pokřivených charakterů, lidských tvorů se zvířecími hlavami, obrů, trpaslíků, oživlých penisů a jurodivých venkovanů je jakousi literární parafrází obrazů Hieronyma Bosche. Zobrazuje svět zachvácený chaosem, který se potácí na hraně zániku, společně s ním se ale hrouští i sama románová struktura. *Telurie* nenabízí žádné vějičky adresné společenské kritiky, neboť všechny ideologie a systémy jsou tu aktéry v jedné velké frašce. Nenabízí ale ani povědomé bezpečí žánrových vzorců. Zůstává pouze prožitek „chaosu, entropie, směšných vášní a sobeckých pohnutek“.

Autor je bohemista.

Vladimír Sorokin: *Telurie*. Přeložil Libor Dvořák.

Pistorius & Olšanská, Příbram 2014, 289 stran.

Být amatér může být výhoda

Olomoučtí filmoví teoretikové za kamerou



Z filmu Případ pro Jáchyma Semiše. Foto Jan Haluza

Na letošním ročníku Noir Film Festivalu, který se konal od 21. do 24. srpna, se promítaly také dva nové filmy skupiny studentů olomouckých filmových studií, kteří se věnují natáčení amatérských snímků. Co pro ně znamená amatérská tvorba? Více se dozvíte z rozhovoru s autory obou snímků.

JANA BÉBAROVÁ

Skupinu studentů a částečně i absolventů teorie a dějin filmu z Univerzity Palackého v Olomouci, mezi něž patří i Jan Haluza, Milan Cyroň a Tomáš Uher, spojuje touha točit filmy a experimentovat s filmovou formou. Dokladem toho jsou jejich úspěchy na přehlídkách typu Mladé kamery v Uničově, pražského PAFu či olomouckého VŘ.E.D.u. Své snímky letos uváděli i na druhém ročníku Noir Film Festivalu, pořádaném na hradě Křivoklát. Sedmadvacitiletý student filmové vědy Jan Haluza zde uvedl středometrážní *Případ pro Jáchyma Semiše* (2013), noirový detektivní příběh s prvky komiksových filmů, přiznaně inspirovaný bondovkami a Indianou Jonesem. Tvůrčí dvojice Milan Cyroň a Tomáš Uher, známá též pod značkou Ovínění, se na amatérské filmové scéně pohybuje už několik let a vytvořila řadu krátkometrážních a středometrážních snímků. *Bezejmenné* (2013) se z jejich dosavadní hravé a místy až výstřední tvorby vymyká – jedná se o noirově drásavé psychologické drama s celovečerní stopáží. Všichni tři zmínění tvůrci byli ochotni odpovědět na následující otázky.

Zvažovali jste jakožto studenti filmové teorie také studium na praktické škole? Pomáhají vám při tvorbě vaše teoretické znalosti?

Jan Haluza: Párkrát jsem se hlásil na FAMU, ale nikdy jsem se tam nedostal. Myslím, že je to dáno tím, jakým žánrům se věnuji. Být student teorie a přitom se věnovat filmu prakticky má své výhody i nevýhody. Pozitivní je, že se na film dokážu dívat analyticky, a ne jen perspektivou tvůrce. Víím, že mezi praktiky a teoretiky existuje jakási těžko pochopitelná vzájemná nevraživost, kterou teď vnímám o to víc, že se setkávám s praktickými filmaři a s mnohými i spolupracuji. Samozřejmě vůbec nejlepší by bylo, kdyby se olomouckým amatérským filmařům podařilo prorazit a ukázat, že to jde i bez praktické školy.

Tomáš Uher: Já jsem o tom nikdy neuvažoval. Navíc, podíváme-li se na úroveň současné české kinematografie i snímků studentů filmových škol, jejichž kvalita je většinou nevalná, od případného studia na těchto školách to spíše odrazuje.

Milan Cyroň: Myslím, že výhodou absolventa filmové vědy je mnohem důkladnější obeznámenost s historií kinematografie. Máme více nadíváno. Jsem přesvědčen, že bez toho

nemůžete točit dobré filmy. A domnívám se, že studenti praktických filmových škol se na filmy příliš nedívají, soustředí se na své vlastní práce, aniž by se důsledně seznámili s tím, co už vzniklo. Jak mi jednou řekla kamarádka, která studuje dokumentaristiku: „Nemůžu ztrácet čas diváním se na cizí filmy, musím dělat vlastní.“

Můžete popsat svůj režijní styl a přístup? Kdo jsou vaše inspirační zdroje a filmařské vzory?

J. H.: Můj režijní styl chtě nechtě výrazně ovlivnily podmínky, ve kterých své filmy točím. To znamená nulový rozpočet, herci – přátelé, amatérská technika, málo času. Proto je nutné pracovat velmi rychle a úsporně. Není prostor na klasické záběrování, a tak často točím v dlouhých záběrech bez střihu, jsem hodně spontánní, protože se obvykle nemůžu připravit na prostor, kde budeme točit. Neherci navíc vyžadují velmi specifický přístup. Často nemá smysl s nimi rozebírat psychologii postavy nebo jim dávat nějaké složitější pokyny. Většinou je nechávám přirozeně fungovat v dané situaci a scény točím vcelku, jako by to bylo divadlo. Přerušování by je vytrhávalo z role. Inspiračních zdrojů mám více, snažím se ale nenapodobovat jiné režiséry. Spíše sleduji, jaké postupy fungují univerzálně, bez ohledu na to, co zrovna je nebo není moderní. Nakonec se vždycky vrátím k režisérům, jako jsou Steven Spielberg nebo James Cameron, jejichž styl je univerzální a nikdy nezastaral. Zároveň mám ale rád Martina Scorseseho, Stanleyho Kubricka, Terrence Malicka a další filmaře, jejichž styl je natolik výrazný a specifický, že je nemá smysl napodobovat.

T. U.: Zpravidla se snažíme každému námětu přiřadit odpovídající stylové prostředky. Někdy je velmi těžké nepodlehnout svodům, které technologie nabízejí. Řada prostředků se nadužívá – třeba kamerové filtry a efekty nebo hudba. Toho se snažíme vyvarovat.

Jaké jsou podle vás v dnešní digitální éře možnosti a limity amatérských filmařů?

J. H.: Za posledních několik let došlo k neuvěřitelnému technologickému posunu. Digitální zrcadlovky umožnily točit ve vysokém rozlišení s nádherným obrazem. Digitální střížny umožňují rychle zpracovat natočený materiál a na běžném stolním počítači můžete udělat triky, které v dobách Jurského parku vypadaly jako kouzlo. Omezení jsou naproti

tomu pořád stejná. Amatérský filmař nemá prostředky, herce a tak dále. Některé věci jednoduše není možné v amatérských podmínkách realizovat. Nedělán si ale iluze, že by se náš způsob natáčení zas tolik lišil od práce na profesionálním českém filmu. V českém filmu obecně je málo peněz a omezení zde budou vždy. Takže si říkám, že zkušenosť amatérského filmaře by pro mě v budoucnu mohla být výhodou.

Liší se nějak ohlasy na vaše filmy od běžných diváků oproti porotám amatérských festivalů? Kdy je amatérský film vděčný i pro širší veřejnost?

J. H.: Ač nerad, začal jsem svou tvorbu dělit na filmy pro diváky a filmy pro porotu. Účastnil jsem se mnoha festivalů amatérského filmu a mým žánrovějším věcem odborné poroty často vytýkají, že nemají téma a je to prostě jen zábava. Na druhé straně diváci mé filmy mají většinou rádi. Ve výsledku to ale ani s těmi porotami není tak špatné. Nakonec jsme nějaké ceny dostali. Samozřejmě nejděčnější diváci jsou ti, kteří nás znají, a skutečnou zatěžkávací zkouškou jsou tedy projekce mimo Olomouc. Ale myslím, že poslední dobou se i v tomto ohledu docela daří. Občas mě potěší, když se dozvím, že mé filmy znají i lidé mimo Olomouc.

M. C.: Mám takovou teorii, že amatérský filmař má své amatérské diváky, kteří sledují jeho filmy pouze tehdy, když v nich hrají jejich kamarádi. Takže když jsme promítali *Bezejmenné* v Lednici, přišlo tam asi deset lidí, jelikož tam nehraje nikdo, koho by znali, zatímco na snímek *Phénoménal* a *Argonauti* přišlo skoro sto diváků. Jednak se ten film natáčel v Lednicko-valtickém areálu, jednak tam hrají převážně lidé odtamtud. Naopak ve Zlíně, kde promítáme déle, už si diváci navykli i na filmy, kde nikdo z jejich známých nehraje. Zkrátka amatérský divák prochází určitým vývojem stejně jako amatérský filmař. Celá tato pseudoteorie ovšem neplatí pro „mimokamarádkské“ publikum, které je navíc ve svých kritických soudech mnohem neúprosnější.

Jaké jsou reakce na vaši tvorbu ze strany profesionálních filmařů? Setkáváte se s nějakou rivalitou ze strany studentů praktických filmových škol?

J. H.: Kupodivu reakce profesionálních filmařů na moji tvorbu jsou poslední dobou veskrze pozitivní. Většinou oceňují moji řemeslnost a schopnost tvořit za nula peněz. Na soutěže amatérských filmů občas zavítají zajímaví lidé z oboru. Díky tomu jsem se seznámil s Janem Buštou a spolupracoval jako grafik na jeho výtečném filmu *Televise* bude! Stejně tak jsem díky interaktivnímu projektu *FIND* měl možnost dát producentce Karle Stojákové svůj film a ona mě pak na základě něho nechala natočit film o filmu *Všiváci*. Takže poslední dobou se mi daří infiltrovat se mezi lidi z oboru. Rivality ze strany filmových škol jsem si nikdy nevšiml. Možná je to dáno tím, že se věnuji žánrům, kterým se u nás věnuje málokdo, takže jdu tak trochu mimo hlavní proud. Ale většinou se setkávám spíše s podporou a radami.

M. C.: Dva z našich filmů – *Chuť střílného prachu* a *Ve stínu borovic* – jsme měli na soutěžní přehlídce *Mladá kamera*, a u poroty, v níž zasedali i profesionální filmaři, vyvolaly, mírně řečeno, neskrývané rozpaky. Ale v případě prvního jmenovaného titulu bylo to, co v Uničově kritizovali, pochváleno na PAFu v Praze. Ale jinak od profesionálů žádnou zpětnou vazbu nemáme.

T. U.: S rivalitou se nesetkáváme také proto, že studenti filmových škol o naší existenci vlastně ani nevědí, natož aby věděli něco o naší tvorbě.

M. C.: A proč by také měli, že ano?

Dělat populární kvalitním

BBC a americká quality TV

Původní dramatická tvorba BBC má bohatou historii a je celosvětově uznávaná. Britská koncepce kvalitní televizní dramaturgie se však v poslední době střetává s americkými ambiciózními seriály. BBC na ně reaguje osobitým způsobem.

ANTONÍN TESÁŘ

Termín quality TV bývá většinou spojován s původní tvorbou amerických komerčních televizí. Může to působit paradoxně, protože „kvalitou“ by se měly zaštiťovat v první řadě pořady veřejnoprávních stanic, které nejsou tolik závislé na sledovanosti. Americká quality TV každopádně představuje pro veřejnoprávní televize výzvu, pokud ne rovnou hrozbu. Nejvýrazněji je to vidět na původní tvorbě BBC, jejíž produkce je v britském tisku opakovaně srovnávána s ambiciózními seriály ze zámoří a zároveň se jim snaží svým způsobem vyrovnat.

Chudý příbuzný kinematografie

Veřejnoprávní BBC a americké komerční televize přitom vycházejí z výrazně odlišných tradic. Americké stanice se musely přizpůsobit sledovanosti, od níž se odvíjí cena reklamy, která je pro ně obvykle hlavním zdrojem příjmů. Namísto orientace na vyhraněné dramatické pořady tak většinou přistoupily

až k neméně proslulým titulům jako *Pán času* (Doctor Who, 1963–1989) nebo soap opeře *East Enders* (od 1985).

Britská i americká televize svou kvalitou tradičně odvozuji od srovnání s jiným médiem. Ve Spojených státech je oním médiem film. Americká televizní dramatická tvorba je už od svých počátků vnímána jako chudá příbuzná kinematografie, vůči níž je podřadná prakticky ve všech ohledech. Možná právě proto současná quality TV klade tak velký důraz na své kinematografické kvality. Dokladem toho jsou výpravné seriály jako *Hra o trůny* (Game of Thrones, od 2011) nebo vizuálně vytříbené cykly typu *Temného případu* (True Detective, od 2014).

Kvalita programů BBC se naproti tomu vždy odvozovala od divadla a literatury. Hlavní pozornost byla věnována hereckým výkonům a scénářům a další audiovizuální aspekty ustupovaly do pozadí. Vyostřeným příkladem toho je způsob, jakým britská veřejnost dlouhodobě vnímala již zmíněný sci-fi seriál *Pán času*. Okatě laciné campové speciální efekty a masky byly omlouvány tím, že oproti bezduchým americkým spektaklům se britský seriál spoléhá na kvalitní příběhy a nepotřebuje si vypomáhat efektními atrakcemi. Ještě v roce 1996 byl tehdy natočený televizní film navazující na tento seriál označen kvůli solidnějším speciálním efektům za „nebritský“. Teoretická médií Kerry Goughová ostatně na stejnou linii navazuje i dnes: „Americké dramatické pořady mají vysoké rozpočty a speciální

mohou dovolit financovat velmi nákladné seriály. Hlavním zdrojem financování BBC jsou samozřejmě koncesionářské poplatky. BBC ovšem zároveň produkuje velké množství různých typů televizních programů a částka vyhrazená na produkci dramát se může lišit. V roce 2012 například vzbudilo výrazné ohlasy rozhodnutí ukončit hned po první sezoně respektovaný a divácky úspěšný thriller *The Fades* (Bledí, 2011), který navíc krátce nato získal cenu BAFTA za nejlepší drama předchozího roku. Důvodem údajně bylo drastické snížení rozpočtu kanálu BBC Three. V posledních měsících naproti tomu stanice ohlásila, že celý tento kanál zruší a většinu ušetřených peněz věnuje na původní dramatické pořady. Každopádně obecně platí, že BBC buď nemůže nebo nechce investovat do svých seriálů tolik peněz jako americké stanice v čele s HBO.

Na vztah BBC a americké quality TV má ale nepochybně vliv i to, že co se týče sledovanosti v Británii, neexistuje mezi britskými a americkými seriály ve skutečnosti nijak výrazná konkurence. Jeden z nejrespektovanějších amerických cyklů *Mad Men* (od 2007) má v Británii naprosto mizivou sledovanost. Divácky nejúspěšnějším americkým seriálem se stala *Hra o trůny*, jejíž první epizodu čtvrté sezony viděl milion Britů, ovšem analyticky připomínají, že některé nové epizody obnoveného *Pána času* (od 2005) mají sledovanost až desetinásobně vyšší. Do vysokorozpočtových seriálů se BBC pouští výjimečně a většinou jde o koprodukce – jako v přípa-

Symboly britskosti

Celkově asi nejlépe vystihují styl nové veřejnoprávní kvalitní televize v britském podání seriály *Sherlock* a *Pán času*. V obou případech se právem mluví o syntéze britské televizní školy s novými trendy americké televize. BBC za svou historii produkovala několik významných seriálových adaptací povídek Arthura Conana Doylea a *Pán času* je zase přímo restartem jednoho starého cyklu této stanice. Jak v *Sherlockovi*, tak v *Pánovi času* se naplňuje jeden z požadavků kladených na veřejnoprávní funkci stanice, totiž snaha o šíření britské kultury a životního stylu. U *Sherlocka* je tento rozměr zřejmý na první pohled, ale platí i pro *Pána času*. Jeho stará verze ze šedesátých až osmdesátých let se navíc sama stala významnou součástí britské popkultury. Hlavní postava, mimozemšťan s přezdívkou Doktor, dnes platí za britskou národní ikonu ztělesňující určité anglické stereotypy a je v tomto ohledu stejně oblíbená a významná jako Sherlock Holmes nebo James Bond.

V případě *Sherlocka* i nového *Pána času* lze zároveň mluvit o aktualizacích, které mají co dělat právě se současnými trendy v americké televizi. Oba seriály patří k nejnákladnějším produkcím BBC, ale jejich rozpočty ani tak nedosahují výše nákladů prestižních amerických cyklů. V případě sci-fi seriálu *Pán času* se dokonce často mluví o podfinancovanosti a příliš laciných speciálních efektech (které dnešnímu publiku evidentně vadí více než v osmdesátých letech). Zřetelné ambice jsou ovšem znát v oblasti vyprávění a způsobu prezentování složitých témat. Především *Sherlock* přichází s velmi komplexním dějem, který je navíc různými nápaditými způsoby komprimován a ozvláštňován. *Pán času* se s posledními sezonami bohužel stá le více noří do kýčovitého humanismu, přesto první sezona s Christopherem Ecclestonem v hlavní roli vnášela do seriálu původně určeného dětem poměrně dospělě problémy. Doktor je tu představen jako poslední zástupce mimozemské rasy a otřesený veterán zničující vesmírné války, který navíc pozemské dívce, již si bezstarostně vezme jako společníci na cesty, tragicky zkomplikuje osobní život. Podobné rysy je možné rozeznat i v dalších produkcích BBC, ať už je to *Ripper Street*, mapující Londýn konce 19. století, *In the Flesh*, kombinující sociální drama a zombie horor, nebo krimiseriál *Life on Mars* (2006–2007), zarámovaný nejistotou, zda jeho hlavní hrdina opravdu cestoval v čase, nebo zešílel, anebo je v kómatu.

Ve svých nejkvalitnějších titulech tak BBC dokáže osobitě reagovat na americkou quality TV, zároveň však ctí domácí televizní tradici a zachovává své veřejnoprávní krédo o dělání populárního kvalitním a kvalitního populárním.



Peter Capaldi jako nový Doktor v letošní sezoně Pána času. Foto bbc.co.uk

na dramaturgii označovanou zkratkou LOP (least objectionable programming), tedy program vytvářený tak, aby co nejméně lidem dával záminku přepnout kanál. Také zaměření dramatických pořadů BBC zásadně ovlivnil konkurenční boj o diváky. Zpočátku se stanice pokoušela o velmi ambiciózní dramaturgii založenou na vysoké kultuře, nicméně tyto snahy se střetly s konkurencí nastupujících komerčních televizí. Nízká sledovanost náročných pořadů vedla tehdejší provozovatele BBC k nové strategii vyjádřené heslem „dělat kvalitní populárním a populární kvalitním“. To vedlo k mnohem přístupnější tvorbě postavené na zavedených žánrech, od legendární sci-fi minisérie *The Quattermass Experiment* (Quattermassův experiment, 1953)

efekty a stávají se bezmála novou kinematografií. Britská dramata se vracejí ke kořenům s důrazem na vztahy a závažnost událostí, které se před kamerou odehrávají.“

Rozpočty nejsou všechno

Zásadní jsou také okolnosti související s financováním. Značná část prestižních amerických seriálů pochází z produkce kabelových stanic jako AMC, FX nebo Cartoon Network, které získávají podstatnou část svých prostředků od předplatitelů kabelového vysílání. Některé stanice, například HBO, Showtime nebo Starz, se řadí mezi takzvané příplatkové kabelové televize, za jejichž aktivaci musí diváci vlastní kabel zaplatit ještě zvláštní obnos navíc. Díky těmto zdrojům si pak uvedené stanice

dě cyklu *Řím* (Rome, 2005–2007) nebo minisérie *Top of the Lake* (2013). Na kanálech BBC se navíc také často premiérově vysílají seriály, které natočilo některé britské nezávislé produkční studio, případně vznikly v koprodukci s veřejnoprávním kanálem. Ambice nezávislých producentů se přitom mohou od hlavní linie BBC lišit. Mezi nezávisle produkováné seriály patří některé z nejprestižnějších britských cyklů, jako *Sherlock* (od 2010), *Ripper Street* (od 2012) nebo *Peaky Blinders* (od 2013). Na druhé straně i mezi seriály natočenými přímo v BBC najdeme tituly, které mají s americkou quality TV styčné body – například *Luther* (2010–2013), *In the Flesh* (od 2013) nebo již zmíněné cykly *The Fades* a *Pán času*.

Genderová revize dějin umění

S Martinou Pachmanovou o Vlastě Vostřebalové Fischerové

Rozhovor s kurátorkou a historičkou umění Martinou Pachmanovou se točí okolo historické podmíněnosti interpretace díla a podob feminismu v českém umění. Zároveň představuje malířku Vlastu Vostřebalovou Fischerovou (viz recenze na protější straně) jako radikálně emancipovanou ženu se silným sociálním cítěním.

TEREZA JINDROVÁ

Jste jednou z nemnoha českých historiček umění zohledňujících ve své práci genderové hledisko. Jak jste se k tomuto teoretickému a metodologickému přístupu dostala? K této problematice jsem se propracovávala několik let. Zásadní samozřejmě nebylo studium dějin umění. Zkraje devadesátých let se přednášející genderu stejně jako umělkyním minulosti i současnosti téměř úzkostlivě vyhýbali – a ani já jsem o těchto aspektech umění tehdy neuvažovala. Zlom přišel až po absoltoriu. Hodně času jsem trávila za oceánem, kde byla genderová metodologie nedílnou součástí uměnovědy a kde jsem se také začala potkávat s vynikajícími osobnostmi – umělkyněmi, kurátorkami i historičkami umění,

pro které bylo téma genderové politiky v umění a vizuální kultuře klíčové. Pod dojmem z této zkušenosti se můj pohled na umění, jeho teorii a historii zásadně změnil. Pochopila jsem, že umění je mimo jiné rovněž součástí spleťtých vztahů ideologie a moci a že nerovnost mezi muži a ženami se do uměleckého diskursu na osobní i institucionální úrovni nutně promítá. Inspirovalo mě mnoho žen, které byly na poli výzkumu genderu a umění skutečnými pionýrkami – třeba Linda Nochlin, Carol Duncan nebo Griselda Pollock. Také díky jejich práci jsem pochopila, že uctívání autorit snadno ústí do ideové zaslepenosti a jednostrannosti a že pro intelektuální i osobnostní rozvoj je důležitější pochybovat, polemizovat a nesmířit se s definitivní pravdou. Obecně mohu říct, že mi je cizí formalistické stejně jako pozitivistické myšlení a že daleko více mě zajímají vztahy umění a moci a to, jak ovlivňují lidské chování, myšlení i obrazotvornost. V tomto ohledu mě ovlivnil poststrukturalismus, a možná proto jsou pro mě inspirativní také některé teorie psychoanalýzy.

Jak si vysvětlujete, že se v nedávné době objevilo hned několik výstav reflektujících ženskou tvorbu – například Někdy v sukni či Grey Gold? A zároveň se diskutuje o „absenci ryziho feminismu“ v českém umění. Nejsem si jistá, že vím, co je to „ryzí feminismus“. Myslím, že každý názor je situovaný

v určitém sociálním a kulturním prostředí a že rovněž odráží lidskou individualitu. I feminismus má mnoho nuancí a projevů – od veřejných protestů až po akademickou práci. Ačkoli se na feminismus v Česku stále často pohlíží s opovržením a mnoho žen s ním nechce být ztotožňováno, nebýt jeho první emancipační fáze, nechodily bychom zřejmě dosud ani k volebním urnám, o vysokoškolské kariéře ani nemluvě. Problém celého posttotalitního prostoru tkví v tom, že zde – na rozdíl od Západu – chyběla druhá fáze feminismu, která se soustředila nejen na zastoupení žen v různých oblastech, včetně umění, ale také na distribuci moci ve veřejném i soukromém prostoru. Ačkoli se opakovane setkáváme s tím, že třeba české umělkyně bez ohledu na generaci odmítají být „stigmatizované“ jako feministky a že i skupinové ženské výstavy jsou jejich kurátorkami převážně vysvětlované v jiném než feministickém rámci, domnívám se, že jejich práce často odhalují důležité genderové kontexty a podtexty. I když nejde o explicitní feministické postoje, pro krystalizaci genderové diskuse je jejich práce zásadní – ať jsou to ženy nad pětadesát let jako v případě výstavy Grey Gold, nebo umělkyně porevoluční generace jako u výstavy Někdy v sukni. Ostatně i já jsem se k genderovému výzkumu dějin umění první poloviny dvacátého století dostala přes práci žijících umělkyní.

Dalo by se říct, že v tvorbě a životním názoru malířky Vlasty Vostřebalové Fischerové, jejíž retrospektivu jste připravila, se feministické stanovisko nějak odráží? Může to mít souvislost s jejím levicovým smýšlením? Nepochybně – svým vystoupením z církve a vstupem do komunistické strany v roce 1921 protestovala nejen proti klerikalismu, ale také proti přežívajícím buržoazním hodnotám, k nimž patřila „nukleární rodina“, v níž se žena obětovala manželovi, dětem, domácnosti a její jedinou veřejnou aktivitou byla charita. Tak tomu bylo i v případě malířčiny matky. Její otec se navíc otevřeně stavěl proti vysokoškolskému studiu žen a mladá Vlasta se přihlásila ke studiu na pražské AVU bez jeho vědomí. Z jejích osobních postojů, ze zachovaných rozhovorů a hlavně z korespondence s jejím manželem Otokarem Fischerem lze vyčíst obdivuhodnou míru radikalit. Manželství považovala, stejně jako proponenti avantgardy, za přežitek, který ženu znesvobodňuje, a ačkoli chápala mateřství jako jisté potvrzení sebe samé jakožto ženy, nesvazovala ho s rolí pečovatelky a vládkyně domácnosti ani s postavou otce. Proto také ještě jako těhotná uvažovala o tom, že bude v Paříži svého potomka vychovávat se svou přítelkyní, malířkou Miladou Marešovou. Mateřství nevnímala jako antitezi tvůrčí práce, naopak, snažila se je od počátku propojit do integrálního celku. Je proto pochopitelné, že mainstreamový prvorepublikový feminismus masarykovského ražení pro ni byl příliš umírněný a konzervativní. Fascinovala ji Marie Majerová. V malířčině díle se navíc s ženskou tematikou neustále protínala sociální otázka, což ji zajímavým způsobem sbližuje například s dílem Käthe Kollwitz. Její levicové názory na ženu se však promítly i do její nečetné, ale pozoruhodné architektonické práce: do projektu jejího vlastního „minimálního“ rodinného domku a hlavně do nerealizované stavby standardizované dívčí chaty, určené pro kolektivní bydlení svobodných pracujících žen.

V čem spatřujete nejzajímavější a nejpodstatnější aspekty tvorby této autorky a proč je pro její výstavu podle vás nosné zdůraznění biografie?

Vostřebalová Fischerová dokázala osobitým způsobem propojit imaginativní motivy se sociální kritikou. Díky tomu dokázala reflektovat společensky naléhavá témata, aniž by sklouzávala do didaktické a agitační roviny, vlastní dobovému proletářskému umění. A vzhledem k této dvojpolovosti nesklouzávaly ani její fantaskní, baladicky laděné, bizarní a někdy dokonce fantasmagorické výjevy k samoučelné výrobě tajemna. Vždy měly jasnou vazbu k realitě, k existenci v moderním světě – k jejímu vlastnímu životu nebo životu jejich současníků z okraje společnosti.

Myslím, že monografická výstava nemůže nikdy nechat zcela stranou životopisné informace a výstava v Domě U Zlatého prstenu v tomto ohledu není nijak výjimečná. Jediné, čím překračuje běžnou míru biografičnosti, je zařazení výběru z autorčiny korespondence adresované Otokaru Fischerovi. Díky zachovaným dopisům lze totiž poznat Vostřebalovou Fischerovou nejen umělečky, ale i lidsky, a také lépe porozumět jejím názorům na soudobou společnost a především komplikovanému vztahu obou manželů, který zásadně poznamenal ikonografii a výraz jejího díla. To je totiž nejen magické a v tom nejlepším smyslu slova sociálně angažované, ale také silně autobiografické. A nejde přitom o autobiografičnost ve smyslu ukřivděného sebezpytování nebo osobnostní exhibice.

Vostřebalová Fischerová si vyprojektovala vlastní rodinný dům a po válce už se volně tvorbě nevěnovala. Její díla ovšem žila vlastním životem a byla interpretována způsobem vyhovujícím vládnoucímu režimu. Dá se říct, že současná výstava autorku v určitém ohledu rehabilituje? Po smrti umělkyně její dílo propagoval především její syn Jan Otokar Fischer – s ohromným zápletem, avšak poplatně dobové ideologii. Když jsem začala o výstavě Vostřebalové Fischerové před pár lety uvažovat, mým záměrem byla nejen rehabilitace jedné z mnoha zapomenutých umělkyní meziválečné éry, tedy pokračování v práci spojené s mým zájmem o genderovou revizi dějin umění, ale také pokus o očištění jejího díla právě od nánosů politicky motivovaných interpretací. Jak jsem ale uvedla již na začátku, myslím, že každá interpretace uměleckého díla svým způsobem odráží subjektivitu a situovanost vykladače – ani můj pohled na tuto výjimečnou osobnost tedy nelze brát za definitivní.

Martina Pachmanová (nar. 1970) je historička umění, kurátorka a umělecká kritička. Působí jako odborná asistentka na Katedře teorie a dějin umění na VŠUP v Praze. Je autorkou knih Věrnost v pohybu. Hovory o feminismu, dějinách a vizualitě (2001), Neznámá území českého moderního umění. Pod lupou genderu (2004), Milada Marešová. Malířka nové věčnosti (2008), Madame Gali. Expresionistické dílo Marie Galimberti-Provázkové, 1880–1951 (2011), Vlasta Vostřebalová Fischerová (1898–1963): Mezi sociálním uměním a magickým realismem (2013, spolu s M. Frank Barnovou) a Zrození umělkyně z pěny limonády. Genderové kontexty české moderní teorie a kritiky umění (2013). Za poslední jmenovanou publikaci získala Cenu F. X. Šaldy.



Martina Pachmanová. Foto Alexandra Vajd

Sociální, magické

Retrospektiva pozapomenuté autorky

Reprízovaná výstava tvorby Vlasty Vostřebalové Fischerové v pražském Domě U Zlatého prstenu ukazuje tuto nepřilíš známou meziválečnou malířku jako svébytnou umělkyni se silným životním příběhem. Genderový přístup je v tomto případě součástí citlivé prezentace.

TOMÁŠ KLIČKA

Přestože reprízování výstav v zemi velikosti Česka může vyvolávat pochybnosti, letos přijíždějí z Moravské galerie v Brně do Galerie hlavního města Prahy hned dvě. Obě jsou věnované umělkyním, jejichž dílo je vykládáno za pomoci genderového hlediska. Zatímco na reprízu výstavy zabývající se českými autorkami devadesátých let *Někdy v sukni* (viz A2 č. 6/2014) si Praha počká do podzimu, od konce května do poloviny září je v Domě U Zlatého prstenu instalována monografická výstava malířky Vlasty Vostřebalové Fischerové s podtitulem *Mezi sociálním uměním a magickým realismem*. Plakáty s nahými, neforemnými ženami ve sprše dávají tušit, že v případě tvorby již více než půlstoletí mrtvé výtvarnice nejde o žádnou rozjařenou podívanou.

Historička umění Martina Pachmanová, která je spoluautorkou výstavy, před lety publikovala knihu *Neznámá území českého moderního umění. Pod lupou genderu* (2004). Zařadila se tak k prvním, kdo se genderovou perspektivou podívali na místní dějiny umění, konkrétně meziválečné období. Tento přístup postupně zakořenil, a také proto aktuální výstavu Pachmanová nepřipravovala sama, ale ve spolupráci s Michalou Frank Barnovou.



Vlasta Vostřebalová Fischerová: Letná roku 1922 (1926). Foto Galerie hl. m. Prahy

Emancipovaná solitérka

Malířka Vlasta Vostřebalová Fischerová se interpretaci s důrazem na genderové aspekty nabízí jak tvorbou, tak životním osudem. Patřila k prvním ženským absolventkám uměleckého vysokoškolského vzdělání v Československu, zastávala dobově nonkonformní názory na roli ženy, potažmo manželky, a stranění se spolkových aktivit, individualismus a pozice mimo avantgardu ztěžovaly její pozdější zahrnutí do dějin umění. Emancipovaná žena stojící mimo hlavní proud se jeví jako ideální „materiál“ pro genderový přístup.

Úsilí Pachmanové pomohlo v minulosti uvést do širšího povědomí i malířčinu blízkou přítelkyni Miladu Marešovou. Přes paralely existující v tvorbě obou autorek (realistická forma ovlivněná novou věcností, zájem o sociální tematiku a lidi na okraji) však působí malby a kresby Vostřebalové Fischerové tíživěji.

Své zostřené sociální citění demonstrovala záhy. Po obligátním koketování s kubismem vytvořila v první půli dvacátých let působivý soubor portrétů postav z periferie společnosti. V kontextu tohoto díla její raný vstup do KSČ rozhodně nepůsobí nijak překvapivě. Silná empatie i určitá tísnivost ji v tvorbě už neopustily. Během krátkých dvaceti let tvůrčí aktivity se Vostřebalová Fischerová soustředila

převážně na figurální motivy – dětí, starců nebo žen mnoha rolí a podob. Definitivně přestala tvořit po druhé světové válce.

Život a dílo

Aktuální výstava však usiluje o rehabilitaci imaginativní polohy malířčiny tvorby. „Magický realismus“ z podtitulu výstavy zůstával mimo zorné pole dosavadních interpretací, přestože tvoří důležitý aspekt jejího díla. Instalace se skládá z víceméně chronologicky řazených tematických celků. Skoro bezpříznakovou krajinářskou tvorbu tak střídá oddíl věnovaný výraznému dílu, které inspirovalo nešťastné manželství s germanistou a překladatelem Otokarem Fischerem. Traumatické výjevy, jejichž prostřednictvím s manželem na symbolické rovině „účtuje“, vykládají autorky výstavy psychoanalyticky. Nečiní to však nijak svěvolně. Množství zdrojů, včetně autorčiny korespondence a vzpomínek, jim dovolilo usouvztažnit její tvorbu s osobním životem, což se stalo výrazným rysem výstavy. Olejomalby s převážně tlumeným koloritem pak na výstavě doprovází značný počet výrazných uhlových kreseb, v nichž až karikaturní deformace obličejů zachází nejdál.

Přestože umělkyně dosud stála spíše stranou zájmu a z oblasti sociálního umění tak více v paměti přetrvala Sociální skupina, nelze říct, že by ji kunsthistorie zcela opomíjela. Bylo by lákavé podlehnout senzacechtivosti, zveličit malířčinu „nedoceněnost“ a podat ji jako románovou hrdinku ženské emancipace. Takové manipulativní heroizaci často kunsthistorici neodolají, ale tohle není ten případ. Pachmanová a Frank Barnová ani revolucionářsky neboří všechny dosavadní výklady, naopak v katalogu nechávají často zaznít starší názory Jana Baleky, který se tak bezmála stává třetím spoluautorem.

Výstavu doprovází kniha poskytující bohatou informační nadstavbu. Autorkami nabízené interpretace jak v ní, tak v doprovodných výstavních textech působí zpravidla přesvědčivě a nevynechávají žádné podstatné souvislosti. Pochvalu si zaslouží i lehká výstavní instalace, v níž je část obrazů zavěšena doprostřed prostoru na ocelová lanka. Zkrátka, tato opožděná, ale precizní retrospektiva patří k nejlepším letošním výstavám věnujícím se meziválečnému českému umění. Její reprízu tak lenivý pražský návštěvník musí kvitovat s povděkem. Autor je historik umění.

Vlasta Vostřebalová Fischerová. Mezi sociálním uměním a magickým realismem. Galerie hlavního města Prahy – Dům U Zlatého prstenu, 28. 5. – 14. 9. 2014.

na oprátce

Kvalifikovaně neschopní

ONDŘEJ FUCZIK

Je možné považovat dlouhodobě vyhocenou situaci kolem jmenování Rostislava Koryčánka děkanem Fakulty architektury Vysokého učení technického v Brně za nestandardní či neobvyklou? Asi těžko. Podobným procesem, kdy je nástup zvoleného kandidáta neustále odkládán, zpochybňován a napadán přímo zevnitř instituce, si v posledních letech prošlo více kandidátů na obdobná místa. Vždy se objeví skupina odpůrců, kteří se cítí příchodem nového vedení ohroženi, anebo jsou ohroženi jejich zájmy, což je ve výsledku to samé. A přesně tak vypadá i případ odkládaného Koryčánkova nástupu

na místo děkana. Petice podepsaná řadou pedagogů a architektů, jež napadá především Koryčánkova „nekvalifikovanost“, se podobá třeba těm, které varovaly před nástupem Jiřího Fajta do čela Národní galerie. Problém podle mne přitom není v takzvané nekvalifikovanosti nově zvolených, ale v jejich přístupu a plánech, které chtějí ve své funkci prosadit a které ohrožují zastánce stávajícího stavu. Obávám se, že ona neustále omílaná kvalifikovanost v těchto případech nemá příliš společného s kvalitou – spíše se jedná o záruku, že nedojde k nežádoucím změnám.

Odvolávání a následné jmenování do funkcí nám v Česku prostě nejde. A chyba není jen v ješitnosti a pocitu nepostradatelnosti na straně „držitelů“ klíčových pozic, ale především v systému, který umožňuje víceméně bezdůvodná a nahodilá rozhodnutí. Dochází pak k situacím, kdy je odvolán nebo jmenován ředitel kulturní instituce jen na základě osobních sympatií či antipatií zřizovatelů. Právě tímto způsobem byl mimochodem odvolán právě Koryčánek z funkce ředitele brněnského Domu umění.

Protestní petice zaměstnanců nebo části odborné veřejnosti, které řešily otázky oné domnělé kvalifikovanosti, provázely nástup současného ředitele Moravské galerie Jana Prese, mediálně sledovaný nástup Jiřího Fajta do Národní galerie, ale i jmenování umělce Tomáše Vaňka do čela pražské AVU. Jistě, nikdo z nich předtím obdobně velkou instituci nevedl. Znamená to ale, že nejsou kvalifikováni ji vést? Podle této logiky by se u nás mohla v čele škol a institucí pohybovat jen úzká skupina bývalých, a tedy kvalifikovaných ředitelů. Výtky, že tito kandidáti nemají zkušenost s vedením podobné instituce, nemají „potřebné“ vzdělání anebo chtějí měnit ověřené postupy, většinou jen maskuje obavy dlouhodobě usazeného vedení ze změn podle hesla „každá změna vede k horšímu“.

Opak je pravda: do sebe zahleděné instituce lehce ztrácejí schopnost přinášet nové podněty a přestávají tak sloužit svému poslání. O kvalifikovanosti jejich zaměstnanců totiž nesvědčí ani tak titul získaný na těžké fakultě, jako spíše schopnost nabízet nové alternativy a přístupy jak k výuce, tak v komunikaci s podobnými organizacemi u nás i v zahraničí.

„Například bych si přál využít Dům pánů z Kunštátu k pořádání výstav společně s Fakultou výtvarných umění. Nastupující generace architektů a umělců by měla mít bližší kontakt s Brňany. Chtěl bych také pro mladé architekty vytvořit co-working, kde by mohli levně nastartovat kariéru ve sdílených kancelářích,“ říká Koryčánek o svých plánech na brněnské Fakultě architektury. Sice nemá architektonické vzdělání, ale jeho schopnost vést a povznést podobnou instituci je patrná a snadno dohledatelná. Zásadní je v jeho případě snaha školu otevřít spolupráci s nejrozličnějšími institucemi, městskými organizacemi a samozřejmě školami (mimochodem s podobným programem nastoupili do svých funkcí i všichni tři výše zmiňovaní ředitelé). Jsem přesvědčený, že jmenování Rostislava Koryčánka je dobrou volbou, která bude mít pozitivní dopad především pro samotné studenty. Doufejme, že také ostatní „nekvalifikovaní“ ředitelé prokážou potřebnou odvahu a schopnost činit kvalifikovaná rozhodnutí směřující k očekávaným změnám.

Autor je spolupracovník galerie Tranzitdisplay.

Továrna
Ji.hlava
Factory



www.dokument-festival.cz



18. Mezinárodní festival
dokumentárních filmů
Ji.hlava

23 → 28
10/2014

▲ Továrna archivní i experimentální.

◆ Z fabrik rovnou do kinosálů.



Navštivte manufakturu
na dokumentární sny.

✕ Využijte slevy na akreditaci
do 10. září!

▼ Ji hlava Industry
Inspiration Forum
1Bt Emerging Producers
Festival Identity
Best Festival Poster
(A) Media & Documentary
Visegrad Accelerator
★ East Silver Market

12. – 14. | září 2014



Hudba
Divadlo
Performance
Visual Arts
Film

Praha | Radlická

Přijďte si užít unikátní atmosféru
ArtWay Festu, na kterém se před-
staví výběr z toho nejzajímavějšího ze
současného mladého
středoevropského umění.

Tři dny babího léta, koncerty, divadlo,
tanec, výstavy, filmy...

Těšit se můžete například na
Kill The Dandies!, Angela Gaber Trio,
Sylwestera Stabrylu,
Zuzanu Mariánkovou, NEKROteatro,
Krisztiana Palócze, Kalle, The Ills,
Lenu Galovičovou,
Divadlo TUŠ, Anniversary In June
a mnoho dalších.

Podpořte i vy život umění v srdci
Evropy, protože

"ArtWay is the only way!"

www.artwayfest.eu
FB: ArtWayFest

Wovenhand



17/9/ středa
20.00

Eurocentrum
Jablonec n. N.
www.eurocentrumjablonec.cz



NLF 2014

NOVOMĚSTSKÝ LETNÍ FESTIVAL

9. 9. 2014
Bohemia Saxophone Quartet

Pavel Fiedler, Antonín Mühlhansl,
Pavel Škrna, Kateřina Pavlíková – saxofony

Skladby Emila Viklického, Richarda Mlynáře
Eduarda Douši, Lukáše Hurníka a Víta Fialy

Novoměstská radnice Praha, od 20 h.

www.novofest.cz



MĚSTSKÁ ČÁST PRAHA 2



FILM A POLI TIKA

ZA VLAST!
PRO PUTINA!
RUSKÝ FILM
VE SLUŽBÁCH
PROPAGANDY

ČESKÉ STOLETÍ

OBTÍŽNÝ
SOUČASNÍK
JEAN-LUC
GODARD

94 CINEPUR
ČASOPIS PRO MODERNÍ CINEFILY

KAUZA
CANNES

KARLOVY VARY

ROZHOVOR
PETR VÁCLAV

KŘIVÍ MENZEL
HRABALA?

Předplatné na rok 2014:
6 čísel za 440 Kč
(cena jednotlivého čísla 80 Kč)
Starší čísla a speciální balíčky:
www.cinepur.cz/shop

Na mrtvém bodě

ČT art nedokáže informovat o současném umění



„Kapela P*ča z h*ven a docent s písni Sieg Heil, Baby!“ – komentář deníku Blesk k vysílání pořadu Tečka páteční noci.
Foto blesk.cz

Pro kulturní program veřejnoprávní televize je příznačná povrchnost a snaha zaujmout téměř čímkoli. ČT art (více o ní na straně 27) chce výtvarné umění přibližovat především laické veřejnosti. Na úkol oslovit profesionály a odborníky její dramaturgie v podstatě rezignuje. Ještě větším nedostatkem však je, že ani sami televizní redaktori se v současném umění neorientují.

SILVIE ŠEBOROVÁ

Minulý rok na podzim jsem v Moravské galerii v Brně moderovala diskusi o prezentaci výtvarného umění na ČT art. Byl to tehdy nově vznikající televizní kanál a nebylo zcela zřejmé, co od něj mohou různé typy diváků očekávat, jakým způsobem chce jednotlivé umělecké obory prezentovat, případně propojovat, jaký jim věnuje prostor, z jakých oblastí hodlá přinášet zprávy a tak dále. V podstatě jedině, o čem se v té době v souvislosti s ČT art mluvilo, bylo nedostatečné pokrytí území Česka signálem a zrušení pořadu Monoskop.

Otázka, která se nabízela, tedy zněla: Jakému publiku je vlastně ČT art určená? Nepříjemný pocit, že tento kanál patří do početné skupiny rozjíždějících se projektů, jejichž autoři si takovou otázkou nikdy ani nepoložili a ve chvíli, kdy ji dostanou, reagují univerzálním „pro co nejširší veřejnost“, tehdy rozptýlil výkonný ředitel ČT art Tomáš Motl. Přesto pro mě bylo jistým zklamáním, když řekl, že výtvarné pořady na ČT art, a ve veřejnoprávní televizi obecně, budou zacílené na laické publikum, pro které výtvarné umění představuje koníček a které se mu věnuje ve volném čase.

Podivní umělci

Profesionálové, umělci, teoretici i vzdělaná kulturní veřejnost tvoří zřejmě v Česku takovou menšinu, že pro ně není ve veřejnoprávních médiích místo (nepočítáme-li zrušený pořad Karla Oujezdského na Vltavě a pár dalších výjimek). Ze záměru soustředit se na „laického diváka se zájmem o umění“ se dá naopak těžit: právě tento divák je – a tím nijak nechci snižovat jeho důstojnost – médiu lépe ovlivnitelný. Má zájem o daný obor, avšak není natolik poučený, aby jej povrchní zpráva nudila, a hlavně pravděpodobně postrádá ostře formulovaný názor,

což dává médiím možnost s ním „manipulovat“ jednodušeji než s profesionálem. Příkladem, jak lze prostřednictvím médií, masové reklamní kampaně a ostentativní podpory Lucie Bílé pracovat s potenciálním návštěvníkem, je právě probíhající reynkovská výstava, věnovaná „géniovi, na kterého jsme měli zapomenout“.

V Česku přitom působí desítky umělců, kteří vytvářejí kvalitní díla světové úrovně. Ona již poněkud protivná diskuse o podstatě současného umění nemůže vyústit v přesvědčení, že konceptuální umělci jsou nezkušení amatéři, kteří nedokážou nic pořádného, nýbrž v poznání naší společnosti, že se v soudech jejich děl mýlí. Nemyslím si, že za současný stav nesou odpovědnost ti „podivní umělci, kteří neumějí svá díla ani pořádně vysvětlit“, ale historické okolnosti, vzdělání a masová média, která navíc mají moc celý proces sbližování umění a publika urychlit.

Když laický divák sleduje rozhovor s čerstvým laureátem Ceny Jindřicha Chalupeckého a je mu podsouváno, že nejdůležitější otázkou je, „zda není nesmyslné dělat díry v překližce, když východ a západ Slunce, podle kterých dílo dostalo název, v nich nakonec kvůli otevíracím hodinám Veletržního paláce stejně není vidět“, vcelku oprávněně získá pocit, že to celé opravdu nesmyslné být může. A takový pocit jen zesílí, když zaskočený Dominik Lang nedokáže v televizním studiu bryskně odpovědět, protože takto nad svým dílem asi ani nikdy nepřemýšlel.

Není to však Langova chyba a neporozumění nelze vyčítat ani divákovi, který si jednoduše vytváří obrázek na základě toho, co viděl na obrazovce, a sotva po něm někdo může chtít, aby se šel sám podívat na výstavu, o níž získal v televizi pocit, že je hloupá, nebo dokonce aby si sháněl další informace o díle, které přece nedává smysl... Problém je bohužel v tom, že smysl nedává samotná otázka. Vina tedy padá na hlavu moderátora (potažmo režiséra pořadu, dramaturga vysílání...), který by měl být dostatečně erudovaný, aby jeho výstup zprostředkoval smysluplné a hodnotné informace. Aby se divákovi nepodbízel „lidovými“ otázkami, které z něj, anebo z umělce, nakonec dělají hlupáka, místo aby nás obohacovaly o nové pohledy.

Kde brát reportéry?

Zde je namístě vrátit se k debatě s Tomášem Motlem zmíněné v úvodu. Probíhala až nečekaně dobře, Motl dokázal poměrně obstojně vysvětlit, kdo má zodpovědnost za výběr témat, jaká bude celková skladba pořadů i jakým způsobem hodlá využívat jednotlivé dramaturgické formy. Na závěr si ovšem posteskl, že neví, kde moderátory a reportéry,

kterí by točili zasvěcené reportáže na neotřelá témata, brát. Když se podíváme na způsob, jakým je výtvarné umění prezentováno v České televizi dnes, pochopíme, že moderátory ani reportéry stále nenašel.

V úvodu zmíněné problémy ČT art by bylo možné aktualizovat: pokrytí signálem už nikoho nezajímá a místo zrušení Monoskopu můžeme mluvit o odstoupení Kamilly Zlatuškové z funkce dramaturgyně brněnské Tečky páteční noci, označované za kontroverzní pořad, na který se stejně nikdo nedívá (respektive dívá, ale jen na internetu a až v sobotu odpoledne poté, co se vyspí z kochoviny a na Facebooku zjistí, že se v pořadu něco semlelo). Osobně se přiznám, že Tečka páteční noci pro mne byla jediným pořadem České televize, jehož prostřednictvím jsem se na obrazovce ráda setkávala s výtvarnými umělci, ať již s Václavem Stratilem či Františkem Kowolowským, ovšem pochopitelně v roli hudebníků.

Svěrák, Malevič, Alzheimer

Pokud přelétáme program ČT art: pořad Jasná řeč Josefa Chuchmy je místy až příliš suchopárný, navíc sleduje kulturní dění jako celek, výtvarné čtvrtky jsou pokryty japonským dokumentárním cyklem Galerie umění, pracovní týden před půlnocí uzavírají Televizní písničky a songy Zdeňka Svěráka. V Událostech z kultury se dozvídáme, že Malevič má výstavu v Tate Modern, do Prahy přijede terakotová armáda, výstavní síň Mánes po rekonstrukci neplánuje další výstavy a Australská národní galerie pracuje v doprovodných programech s lidmi s Alzheimerovou chorobou... To jsou vše bezesporu atraktivní zprávy, mají však dva příznačné rysy: ve všech se objevuje všeobecně známé jméno nebo dílo (Malevič, terakotová armáda, Mánes, a když nic jiného, tak aspoň ten Alzheimer) a žádná z nich se netýká současného umění. Hlavně nic kontroverzního a nikoho neurazit.

Co říct na závěr? Nejelegantnějším řešením by snad bylo celý text smazat a napsat ve třech větách znovu. Stačila by informace, že o ČT art a o prezentaci umění ve veřejnoprávní televizi nemá smysl diskutovat, protože dopad jejího vlivu je mezi zainteresovaným publikem minimální (přestože se Česká televize brání, že sledovanost ČT art stoupá a je „přiměřená“). To vše by se dalo přejít, kdyby neplatilo, že s absencí srozumitelné, ale také poučené interpretace současného umění v masových médiích se nikam jinam než do mrtvého bodu nedostaneme.

Autorka je šéfredaktorka internetového magazínu Artalk.

NOD

Ondřej David

Kitchen DRAMA

apokalypsa v kuchyni

8.9./Po/20:00

Obnovená premiéra brutální grotesky.
Jíst chci a pojídn být chci.

Darina Alster:
Novodobé formy
zařikávání reality

Galerie NoD / 18. 9. – 15. 10.
vernisaž 17. 9. → 19:00

PEKLO
~DANTOVSKÉ VARIACE~

29. + 30.9. / 20:00

Prachař, Trmíková a 420PEOPLE
v tanečně-činoherní tragikomedii o souborji se smutkem, nudou, leností a krizi středního věku.

www.nod.roxy.cz

Stanislav Jachod uvádí 9. ročník festivalu opravdového filmu a krásného teatru

2014

JAHODOVÝ JAM

HUDEBA
Květy Planety
Přehlídka Krátkých filmů z celého světa
Přednáška Doc. Wagner

DIVADLA
Radio Two
Divadlo bulet
Underground comedy
Divadlo letadylko
Vystava Šušino

PLUS
+ Design
+ Kreativní workshopy
+ Afterparty

13/09 2014

V Hůfanském biografu
od 15:00 / vstup 120 Kč

A2

www.jahodovymjam.cz

Život je tu úplně opačný

Run Dust a americký underground v Hannoveru

Luke Calzonetti alias Run Dust vydává další nahrávku a stává se výraznou osobností současné experimentální elektronické scény. Podobně jako několik dalších amerických hudebníků přitom působí v Hannoveru. Čím je toto německé město tak lákavé? Následující profilový text vychází z osobního rozhovoru s umělcem.

ONDŘEJ BĚLÍČEK

Během letošního roku jsem měl možnost seznámit se s výraznou, pro mnohé však ještě zcela neznámou postavou současné experimentální elektronické hudby, Lukem Calzonettim, který v posledních letech působí především v rámci svého jednočlenného projektu Run Dust. Calzonetti v současnosti žije v Německu a koncertuje především v evropských městech, pochází však ze Spojených států, kde od přelomu tisíciletí hrál s několika skupinami. Nejznámější z nich je bezesporu newyorská noiserocková kapela Child Abuse. Ovšem také tvorba produkovaná pod hlavičkou Run Dust se po třech letech hraní a po vydání několika nahrávek začíná postupně dostávat do povědomí fanoušků experimentálního elektr.

Letos na jaře Calzonetti vydal minialbum *Top Whack*, které vyšlo na irském labelu Nute Records (opatřené ilustrací Jürgena Gleueho, klíčové postavy německé neopsychedellie osmdesátých let, známé například ze skupin 39 Clocks, The Cocoon nebo The Phantom Payn). V těchto dnech pak v poměrně známém nezávislém britském vydavatelství Opal Tapes vychází kazeta *Zeckenentferner*. Soudě podle názvu se americký hudebník na evropské scéně i v Hannoveru dobře zabydlel. Vraťme se však o pár let zpátky.

Různé pseudonymy

„Vyrůstat v New Yorku bylo naprosto skvělé. V okolí Long Islandu, odkud pocházím, se v polovině devadesátých let scházelo hodně lidí, kteří se zabývali uměním a hudbou. O víkendech jsme obvykle zašli na hardcoreový koncert nebo jsme se projížděli v autě a poslouchali pořád dokola album *Illmatic* od Nase,“ vzpomíná Calzonetti na své mládí. Sledovat jeho životní příběh je téměř stejně zajímavé jako pozorovat jeho hudební vývoj. Skupinu Child Abuse zakládal v roce 2001 společně s Oranem Canfieldem. Ten se jejich vzájemnému vztahu obsáhle věnuje v oceňované autobiografické knize *Long Past Stop-ping* z roku 2009 (dalšími tématy knihy je autorova drogová závislost a jeho nenáviděný otec, který se proslavil příručkami učícími svépomoci a duševní pohodě).

Po šesti letech Calzonetti kapelu opustil. Rozhodl se přitom změnit nejen směřování svého hudebního vývoje, ale také působiště.

Nové útočiště našel v poklidném německém městě Hannoveru. Zde začala nová etapa jeho tvůrčího života pod zdvojeným uměleckým pseudonymem Ronald Doussier alias Run Dust. Calzonetti svůj přesun vysvětluje jednoduše: „Do Hannoveru jsem se přestěhoval, protože odtud pochází moje přítelkyně. Po několikaměsíčním pobytu jsem se rozhodl, že se tady usadím. Oproti New Yorku je tu život úplně opačný. Byl jsem však dost unavený a koneckonců i dost starý na to, aby mi klidné a malé město mohlo vyhovovat.“

Hannover je zajímavý i v tom ohledu, že se zde vytvořila jakási komunita amerických undergroundových umělců a hudebníků. V posledních letech tu sídlí třeba Tom Smith z legendární losangeleské skupiny To Live And Shave in L.A. (viz A2 č. 16/2008 a 19/2012), který je aktivní v mnoha hudebních spolupracích a navíc vydává hudbu a literaturu pod hlavičkou Karl Schmidt Verlag. Sám Calzonetti se Smithem spolupracuje na hudebním projektu Merkwürdig Riechen. Jiným americkým rezidentem známým z nezávislé hudební scény je Mike Donovan ze „shitgazeového“ dua Sic Alps (viz A2 č. 20/2011). Calzonetti se s Donovnem zná ještě z dob, kdy oba žili v Americe: „S Mikem jsme měli jeden čas společný projekt Mesh. To bylo v době, kdy jsem pár let pobýval v San Francisku, kde jsem začal dělat technonahrávky. Pustil jsem se do toho pod dohledem Williama Frye, který stojí za labelem Incomplete Records. Měli jsme tehdy skupinu s názvem The Sheath. Byla to taková ironická technobizarnost, ale získal jsem tehdy spoustu technických znalostí. Od té doby jsem produkoval řadu podobných věcí pod různými pseudonymy, které už nikdo nedohledá. A to je dobře, protože většina z toho za nic nestojí.“

Klid v Německu

Zdá se, že poklidný život v Německu poskytuje umělcům z nezávislé americké scény dostatek prostoru a energie pro hudební tvorbu. Calzonetti stihl za tři roky vydat devět nahrávek. První tři vyšly na zmíněném Smithově labelu Karl Schmidt Verlag. „Tyto nahrávky nikde na internetu nenajdete, nemám je nikde v digitální podobě a na cédéčku to má asi jen pár lidí, a to ještě zahrabané někde

v šuplíku,“ odpovídá mi Calzonetti na otázku, jaká je možnost tuto tvorbu slyšet.

Minulý rok mu však vyšla kazeta *Decency Rally*, která započala sérii několika nahrávek vydaných pod známým manchesterským labelem Tesla Tapes. Zvláště druhá z nich, rovněž loňská kazeta *Trank Gun*, vystihuje živou podobu Run Dust. Je to syrová spleť pulsujících rytmů, v nichž se ozývá techno, drum'n'base i krautrock. Calzonetti si díky těmto releasům kolem sebe postupně vybudoval určitou stabilní fanouškovskou základnu, paradoxně však ne lokální. „V Hannoveru v podstatě nikdo moji hudbu neobdivuje. Respektive nedávají to vůbec najevo. Je to takový místní přístup k věcem. Z ničeho a z nikoho nedělají velkou vědu. Nejsi nijak výjimečný, tak proč bychom tě tady měli obskakovat. Vlastně se mi takový přístup dost líbí,“ komentuje hudebník choulostivé otázky prestiže a vzájemné náklonnosti uvnitř scény.

Arzenál udělatek

Poslední desky *Top Whack* a především úplná novinka *Zeckenentferner* představují v Calzonettiho dosavadní tvorbě určitý předěl. Zatímco předchozí nahrávky se nesou v duchu brutálního a syrového techna, které Calzonetti ještě umocňoval svým expresivním vokálem, v nové tvorbě je díky pozvolnějšímu rytmu daleko více prostoru pro budování ambientních ploch. Prostornější zvuk a pestřejší aranžmá jednotlivých tracků zvláště albu *Zeckenentferner* výrazně pomáhají a zřejmě jde o dosud nejlepší počín, jaký hudebník pod hlavičkou Run Dust vyprodukoval.

Jeho koncertní vystoupení jsou přesto daleko zajímavější. Vidět Run Dust naživo patří doslova k unikátním zážitkům, už jen kvůli pohledu na arzenál všemožných hudebních udělatek, drum boxů, krabiček, syntezátorů a sample-rů. Surová zvuková energie, kterou Calzonetti při svých vystoupeních po počátečním upřeném zírání na posluchače dokáže uvolnit, je jedinečná. České publikum se o tom ostatně bude moci přesvědčit už tento podzim. Na plánovaném turné by totiž měl Run Dust mimo jiné navštívit Prahu, Brno a Bratislavu.

Autor je DJ a hudební publicista.

Run Dust: Top Whack. MC, Nute Records 2014.

Run Dust: Zeckenentferner. MC, Opal Tapes 2014.



Vidět Run Dust naživo patří doslova k unikátním zážitkům. Foto KSV

Zákeřná pomsta diska

Současné podoby house music

Nabízí house v dnešní době něco jiného než odreagování na tanečním parketu či teskné vzpomínání na jeho subkulturní začátky? Tvorba producentů jako DJ Sprinkles, Terekke, Florian Kupfer, Huerco S nebo Hieroglyphic Being ukazuje, že je stále možné s tímto tanečním žánrem zacházet invenčně a bez vyprázdňené nostalgie.

JAN SŮSA



Terre Thaemlitz aka DJ Sprinkles. Foto Bart Nagel

Co je vlastně house? Terre Thaemlitz, který je na poli experimentální taneční hudby známý jako transgenderová DJ Sprinkles, odpovídá v intru k albu *Midtown 120 Blues* z roku 2009: „House, to není ani tak zvuk, jako spíš určitá situace. Musí existovat stovky voiceoverů, tázajících se, co je house. Odpovědi jsou vždy pohlednicové fráze o životě, lásce, štěstí...“ Čím se tedy vyznačuje žánr house music? Podle Thaemlitz „house není univerzální, ale hyperspecifický“. Dvacet let po houseové revoluci se objevuje škatulka klasický house, ale často se opomíjí společenský kontext, v němž žánr vznikal: sexuální a genderová krize, osamělost, homofobní násilí, drogy, sexuální práce, rasismus, policejní brutalita, HIV, chudoba, nezaměstnanost a cenzura. To všechno house vstřebal a přetransformoval do rytmu o rychlosti sto dvaceti úderů za minutu.

Estetika nedokonalosti

Dá se původní podoba house music se všemi zmíněnými sociálními otisky přenést do současnosti? Jde samozřejmě o ukázkový případ žánru, který byl stejně jako rock ovládnut tržními mechanismy zábavního průmyslu. House zní v reklamách a nákupních střediscích. Proč se tedy pokoušet o jeho vzkříšení – není to vytahování mrtvol z hrobu? Nebo je jakási „nemrtvá“ a nezničitelná složka přítomná v samotných základech žánru? Zdá se, že jde především o strategii, jak dosáhnout i s minimálními prostředky dostatečného účinku. House je DIY podoba disko hudby, vytvářená v improvizovaném domácím studiu za použití syntezátorů a automatických bubeníků z druhé ruky – dnes kultovní nástroje značky Roland, bicí automat TR-808 a syntezátor TB-303 byly prvními producenty používány kvůli snadné dostupnosti. Nedokonalost byla povýšena na estetiku a dnes jsou tyto nástroje vyhledávány, případně složitě napodobovány. Osobitou definici vztahu house music k disku nabídl houseový průkopník Frankie Knuckles, když v rozhovoru z roku 1990 prohlásil, že „house není revivalem, ale pomstou diska“.

Prvotní zavržení houseu, který byl „černý“ a ještě navíc „homosexuální“, ztratilo význam, když ho akceptoval mainstream. Současný rádobý nostalgický návrat k počátkům žánru, který přelétavou eklektičnost nikdy nezatajoval a míchal dohromady soul, jazz, disco, synth pop nebo hip hop, se třicet let po vydání knihy Fredrika Jamesona *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*

(Postmodernismus neboli Kulturní logika pozdního kapitalismu, 1984) nezdá být příliš významnou tendencí. Neplatí to ale pro volný okruh producentů, kteří se pokoušejí z houseové minulosti vydestilovat živočišný pohyb a kteří se prostřednictvím lo-fi estetiky vyhýbají jak čistotě, tak i mnohokrát slyšeným zvukům.

Bez nostalgie

House pochopitelně z oblasti „progresivnější“ taneční hudby nikdy zcela nezmizel. Dokládají to první alba projektu Luomo, detailistický microhouse Jana Jelineka či techhouseové úlety Ricarda Vilalobose. Až na konci první dekády nového milénia se však vrátil důraz na jednoduché lo-fi tracky a řádně osekáný jackin' house. Pro mastering se znovu používají magnetické pásky a stejně tak se vracejí kazety jako fyzický hudební nosič pro distribuci. Na kazetách hybridní house šíří například vydavatelství Opal Tapes, Where To Now? nebo Reel Torque.

Producenti vydávající na labelu L.I.E.S. (Long Island Electronic Systems) tvoří často podivné houseové skladby s hybridní strukturou a lo-fi zvukem. Repetitivní tracky Floriana Kupfera se blíží chicagským acidhouseovým produkcím z pozdních osmdesátých let a zároveň zní jakoby z utopického bezčasí. Terekke vydává minimalistický house založený na smyčkách, Huerco S a Hieroglyphic Being s žánrem experimentují a kombinují digitální a analogová zařízení. Již zmiňovaná DJ Sprinkles zase používá výhradně počítač a upřednostňuje chladné digitální zvuky před obvykle vychvalovaným hřejivým soundem analogových nástrojů. Experimentální přístup se dokáže vzepřít i signifikantnímu rytmickému vzorci. Rozvolňování struktur a nesynchronizované smyčky mohou na rozdíl od předvídatelného středo-proudého houseu přinést zvláštní požitky. Není právě v elektronické hudbě vidět, jak překvapivě snadné může v tanečním kontextu být využití špinavých a někdy až nepříjemných zvuků? Ať už producenti s housem experimentují jako Huerco S či Hieroglyphic Being, anebo k němu přistupují přímočařeji jako Terekke, Florian Kupfer nebo Terre Thaemlitz, v první řadě se snaží vyhnout retromanické nostalgii.

Sympatický je také poněkud ikonoklastický přístup některých hudebníků k DJingu. Bill Kouligas, šéf vydavatelství Pan, se ve svých DJských setech nebodí mixovat house, synth pop a noise. Hieroglyphic Being spojuje frenetické přehazování zdánlivě nespojitelných

skladeb s dlouhým opakováním monotónních smyček, zatímco Huerco S místo obvyklého důrazu na dlouhé a pečlivé vrstvení tracků upřednostňuje rychlé, pouze pár vteřin trvající přechody – blíží se tak „loft“ stylu Davida Mancusa, který přechody nepoužíval vůbec a skladby hrál jednoduše po sobě. DJové v současnosti dosáhli doslova hvězdného postavení, srovnatelného s pozicí velkých rockových kapel. Přitom jde především o pouštění těch správných tracků, nikoli o unikátní hudební schopnosti. Sety Huerca S rozhodně nezní jako profesionální produkce, ale snad i proto jsou tak svěží a ukazují, že jádro houseové hudby spočívá spíš v experimentování a aplikování DIY přístupu v různých kontextech než v jednoduchém opakování zaběhaných postupů a naplňování kýžených žánrových forem.

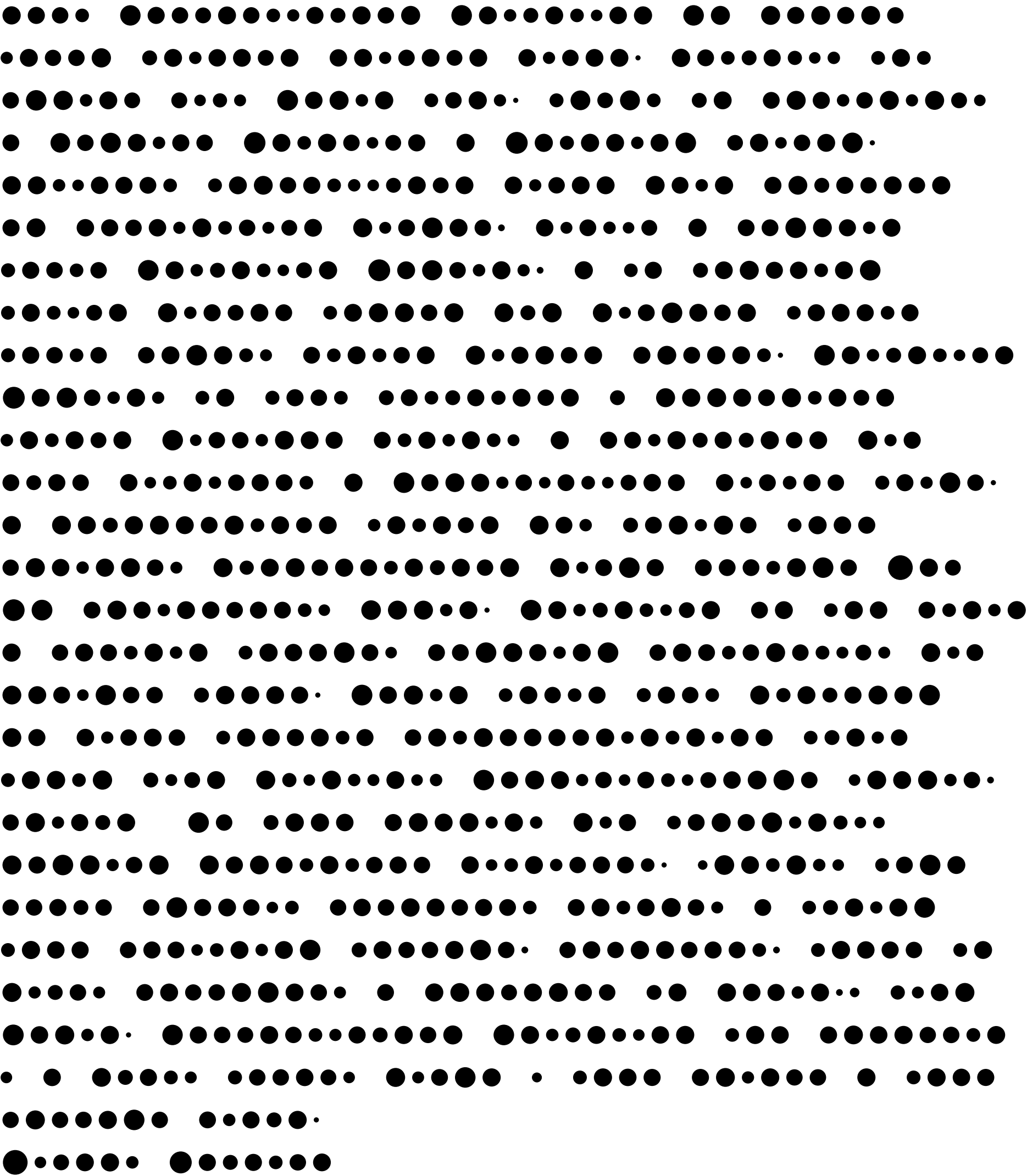
Vnitřní tanec

Nahrávky všech zmiňovaných umělců tak trochu nerozhodně stojí mezi klubovým zaměřením a určením pro domácí poslech. Nerozhodnost může být jistě příšerná vlastnost, ale často bývá také silně přitažlivá. Není právě tato rozkročenost mezi soukromým a veřejným prostorem příznačnou vlastností houseové hudby? Je snadné house označit jako relaxační hudbu a v mnoha případech nebude takové tvrzení daleko od pravdy. Nemůže být ale „pomsta diska“ přece jen zákeřnější?

Stále se však vrací klišé o neúplnosti houseové hudby bez kolektivního tance v klubu. Opakuje ho v několika textech i Hillegonda C. Rietveld, hudebnice a profesorka London South Bank University, která house dává do souvislosti s nomadologií Gillesa Deleuze a Félixé Guattariho. Proč ale omezovat funkci house music na izolované klubové prostředí? Nemůže mít také jiné použití, třeba právě v lokalitách, kde nejsou žádné taneční parkety, ale zato tam bují jevy zmíněné v úvodu článku? Nemůže být vnitřní tanec občas cennější než kolektivní rozkoš?

O tom, že spojení s kolektivním tancem není nutné, vypovídá ostatně i současné míšení houseu s různými podobami noiseu. Tuto tendenci reprezentuje například label Pan. Snad by se noise a house mohly navzájem inspirovat ještě silněji. Noise si od houseu může vypůjčit svůdnost a lehkost a house od noiseu zase suverenitu zvukového experimentu, chladnokrevnost a dost možná i uvědomění, že není vždy nutné si jen užívat.

Autor studuje filosofii.



Font Koncentrovaná Helvetika má podobu různě velkých černých kruhů. Vytvořil jej umělec **Jiří Skála** (nar. 1976) ve spolupráci s Angelou Detanico a Rafaelem Lainem. Velikost jednotlivých kruhů byla odvozena od konkrétních písmen, číslic a symbolů fontu Helvetica Regular, a to výpočtem jejich plochy (žádná dvě písmena tohoto fontu nemají stejný plošný obsah). Helvetica Regular je font vytvořený v padesátých letech minulého století a oslavovaný pro svou čitelnost a modernisticky čistou formu. V devadesátých letech byl vybrán jako základní přednastavené písmo systému Mac OS společnosti Apple. Helvetica se tak stala a zůstala jakýmsi symbolem nastupující éry designu všeho. Skála tento font převodem do kruhu jakožto nejdokonalějšího tvaru ještě více přiblížil modernistickému ideálu, zároveň mu však odebral pro typografii poměrně podstatnou čitelnost. „Chtěli jsme znovu umožnit zkušenost setkání s tvarem jako nositelem významu, zkušenost, jakou je první seznámení s abecedou ve škole,“ říká Skála. Koncentrovaná Helvetika tak odkazuje i k dvojí funkci písma – jako obrazu a jako záznamu slova.

Michal Novotný

Válčení jako sedavé zaměstnání

Před sto lety začala první světová válka. Jaké společenské změny vůbec umožnily vypuknutí tohoto historicky bezprecedentního konfliktu? Do jaké míry má jeho forma vliv i na způsob vedení dnešních bojů?

PAVEL BARŠA

Od dob středověkých rytířů se v západoevropské civilizaci usadila idea válčení jako aktivity zvláštní společenské vrstvy, jejíž příslušníci prokazují své umění a odvahu v boji, v němž zabíjejí a mohou být zabiti. Došlo tak k oddělení válečníků od okolní společnosti, která sice mohla trpět nepřímými důsledky válčení, nebyla však jeho aktérem ani terčem.

Pojetí válčení jako zápasu vojáků s vojáky i jeho oddělení od civilních činností charakterizovalo omezené války 18. století. Pro války naší současnosti platí opak. Na jedné straně se v nich každý ze soupeřů snaží vyhnout ohrožení a nastolit situaci, v níž bude schopen zničit druhého, aniž by jím mohl být zničen. Na straně druhé jsou do nich – jako aktéři i terče – vtahováni civilisté a navíc se smazává rozdíl mezi válečnými a civilními činnostmi. Prapočátky této proměny válčení sahají až k Velké francouzské revoluci a následným napoleonským výbojům. Jejím viditelným milníkem se však stala teprve první světová válka. Během čtyř desetiletí, která jí předcházela, vyvrcholily dva procesy, jimiž byly podkopány omezené války armád jakožto organizací specializovaných na boj a byla připravena půda pro neomezené války celých společností. V té době se završila industrializace důležitých segmentů evropské ekonomiky a zároveň vstoupily

do evropské politiky nižší společenské vrstvy, čemuž odpovídal i rozvoj masových sdělovacích prostředků.

Celoevropská válka v době železnic, kulometů, bojových plynů, rodícího se vojenského letectva a masové propagandy musela nutně překročit meze, které se jí pokoušelo vnutit evropské válečné právo (kodifikované v Haagu v letech 1899 a 1907), když aplikovalo na válčení národních států normy vzešlé ze středověké praxe rytířského duelu. Demokratizace a industrializace však činily tyto normy stále méně udržitelnými.

Zabíjet více civilistů

Demokratizaci politiky sice vyhlásila již Velká francouzská revoluce na konci 18. století, ve skutečnosti k ní ale začalo docházet až v průběhu a především ke konci 19. století. Odvrácenou stranou rozšiřování volebního práva však bylo zavádění všeobecné branné povinnosti. Jak politika přestávala být věcí knížat a králů a dostávala se do rukou občanského lidu, ocitl se lid v centru dění i ve válce. Tím, že se v podobě „národa ve zbrani“ stala celá společnost politicky vzato subjektem války, stala se i jejím objektem – terčem násilných aktů nepřítelů. Zápasy symetrických protivníků (jednotlivých armád) začaly uvolňovat místo asymetrickému zápasu armád s celkem nepřátelské společnosti anebo, v případě její okupace, s nepravidelnými jednotkami rekrutujícími se tajně z jejího středu. Zeď, kterou chtělo válečné právo oddělit vojáky od civilistů, se hroutila.

Podobný účinek jako demokratizace měla industrializace konce 19. století: rozvoj železnic, vynález kulometu, zdokonalování děl. Změny vedly k zákopovému patu, jenž charakterizoval velkou část první světové války. Převaha obrany nad útokem – daná nárůstem

palebné síly v kombinaci s možností rychlého železničního přesunu vojáků a zbraní na místo nepřátelského útoku – stavěla útočící vojáky do pozice bezbranných terčů nepřátelské kulometné palby. Dělostřelectvo pak činilo podobně bezbranné terče z nebojujících vojáků skrývajících se v zákopech. Prodlužování dostřelu děl navíc ohrožovalo stále širší pásmo za frontou. Německý dalekonosný kanón s dostřelem 128 kilometrů byl například používán k bombardování Paříže. Podobně dělala torpéda německých ponorek bezbranné terče z válečných lodí a jejich posádek a posléze také z obchodních a cestovních lodí. Upřednostňování tohoto nepřímého způsobu boje před čelními bitvami bylo německou odpovědí na námořní převahu Britů, využívanou k hospodářské blokádě Německa. Více než k boji byly tedy zbraně na moři používány buďto k ekonomickému škrcení nepřátelských společností, nebo k přepadům jejich vojenských i civilních lodí.

Ještě více než námořní zbraně mohly nebojujícím vojákům a civilistům škodit zbraně vzdušné. V první světové válce byla za tímto účelem poprvé nasazena letadla. V létě 1917 bombardovali Němci Londýn a Britové pak v odvetě města Horního Porýní. Ztráty byly ovšem relativně malé – újma způsobená civilnímu obyvatelstvu byla více psychická než fyzická. Skutečná ničivost letadel se ukázala teprve při potlačování povstání v britských koloniích a pak ve druhé světové válce. Vyvinutí raketových systémů v padesátých letech pak znamenalo další předěl v nabourávání reciprocit mezi zabíjejícími a zabíjenými: zatímco pilot bombardéru mohl být sestřelen stíhačkami (a později raketami země-vzduch), technik ovládající rakety se nacházel v dobře utajeném úkrytu v zázemí, a byl tudíž nezranitelný. Více než boji se jeho aktivita podobala práci

inženýra. Mohl sice nosit uniformu, obsah činností, které prováděl, byl však blíže civilním profesím než válčení ve smyslu 18. a 19. století.

Přesun technologie ničení do vzduchu činil stále obtížnějším, pokud ne přímo nemožným, dodržování norem válečného práva, mezi něž patřilo jasné odlišování vojenských terčů od civilních a stejně tak rozlišování mezi vojákem v bojové pozici a vojákem nebojujícím. Tato technologická proměna se vzájemně umocňovala s výše zmíněnou proměnou politickou. Jakmile mezi sebou již neválčili králové, ale národy, a válčení se živilo z morálních a materiálních zdrojů celých společností, nebylo již možné oddělovat vojenskou kapacitu protivníka od jejich civilních opěrných bodů, představovaných průmyslovou výrobou a dopravní infrastrukturou, ale také loajalitou a morálkou obyvatelstva.

Věk demokracie se ostatně již od dobytí Španělska Napoleonem roku 1808 – tedy záhy po svém ohlášení Velkou francouzskou revolucí – stal také věkem guerillových válek. V nich se dobrovolníci z okupovaných společností sami chápou zbraní, aby prováděli akce typu „udeř a zmiz“. Při přepadeních a sabotážích překračují partyzáni normy válečného práva, neboť útočí na nebojující vojáky a za legitimní terče považují i úředníky okupační správy či kolonisty. To, že operují tajně a jsou podporováni obyvatelstvem, pak znemožňuje, aby normy válečného práva dodržovala okupační armáda při jejich potírání. Z logiky těchto „asymetrických konfliktů“ tedy plyne, že obě strany většinou zabíjejí více civilistů než bojovníků.

Zbrojením k míru

Přestože někteří bystří pozorovatelé vytušili možnost vystřídání omezených válek totálními již v napoleonské době (například teoretik Carl von Clausewitz razil koncept „absolutní války“ v souvislosti s fenoménem „národa ve zbrani“), obecně zůstal tento trend po celé jedno století nereflektován. Nepočítáme-li koloniální války 19. století a počátku století minulého (které byly totálními v důsledku drtivé palebné převahy Evropanů a jejich představy, že vůči Neevropanům si mohou dovolit zvěrstva, která si zapovídají mezi sebou), pak prvním případem evropského válčení s totálními rysy byla právě válka mezi lety 1914 a 1918. Krátká, několikátýdenní mobilní válka, s níž generální štáby počítaly před vypuknutím bojů, se velmi rychle proměnila v dlouhou, měsíce a roky trvající válku pozici, v níž nakonec šlo o vzájemné vyčerpání zdrojů celých společností. Rukojmím této „opotřebovavací války“ bylo civilní obyvatelstvo – ať již prostřednictvím hospodářské blokády, jež v městech centrálních mocností a Ruska vedla až k hladu, nebo přímým fyzickým terorem zaměřeným na určité etnické skupiny, což byl především případ balkánské a východní fronty a Anatolie.

Jatka na frontách i hladovění civilního obyvatelstva v týlu přivodilo šok a s ním i touhu se napříště takovému utrpení vyhnout. Dnes si heslo „Nikdy více!“ spojujeme spíše s traumaty druhé světové války, obzvláště s holocaustem. Ve skutečnosti vyjadřuje široce sdílený pocit veřejného evropského mínění po válce první. Jedním z paradoxů 20. století je, že tento pocit nejen předcházel genocidě Židů, ale byl přímo jednou z motivací jejich pachatelů. To alespoň tvrdí Omer Bartov v dnes již klasické knize *Murder in Our Midst* (Vražda mezi námi, 1996). Heslo „Nikdy více!“ se podle Bartova mělo naplnit dvěma protikladnými strategiemi. První navrhovala, aby daná společnost unikla před průmyslovým zabíjením ústupem za opevnění, jež by jí zajistilo bezpečí. Druhá chtěla zajistit bezpečí dosažením dostatečné vojenské převahy. První přístup byl „pasivní, uhýbavý, únikový a ospravedlňoval lhostejnost k osudu druhých zdůrazňováním



Industrializace konce 19. století – rozvoj železnic, vynález kulometu, zdokonalování děl – vedla k zákopovému patu, typickému pro velkou část první světové války. Foto businessinsider.com.au

Od zákopů Velké války k Hitlerovi a Obamovi

vlastních zájmů, druhý byl aktivní, konfrontační, intervencionistický a prosazoval zapojení se do ničení druhých jako preventivní prostředek proti vlastnímu zničení“. Na vojenské rovině se tyto dvě strategie vtělily do přístupů Francie a Německa: první země budovala obrannou Maginotovu linii, druhá připravovala útočnou „bleskovou válku“.

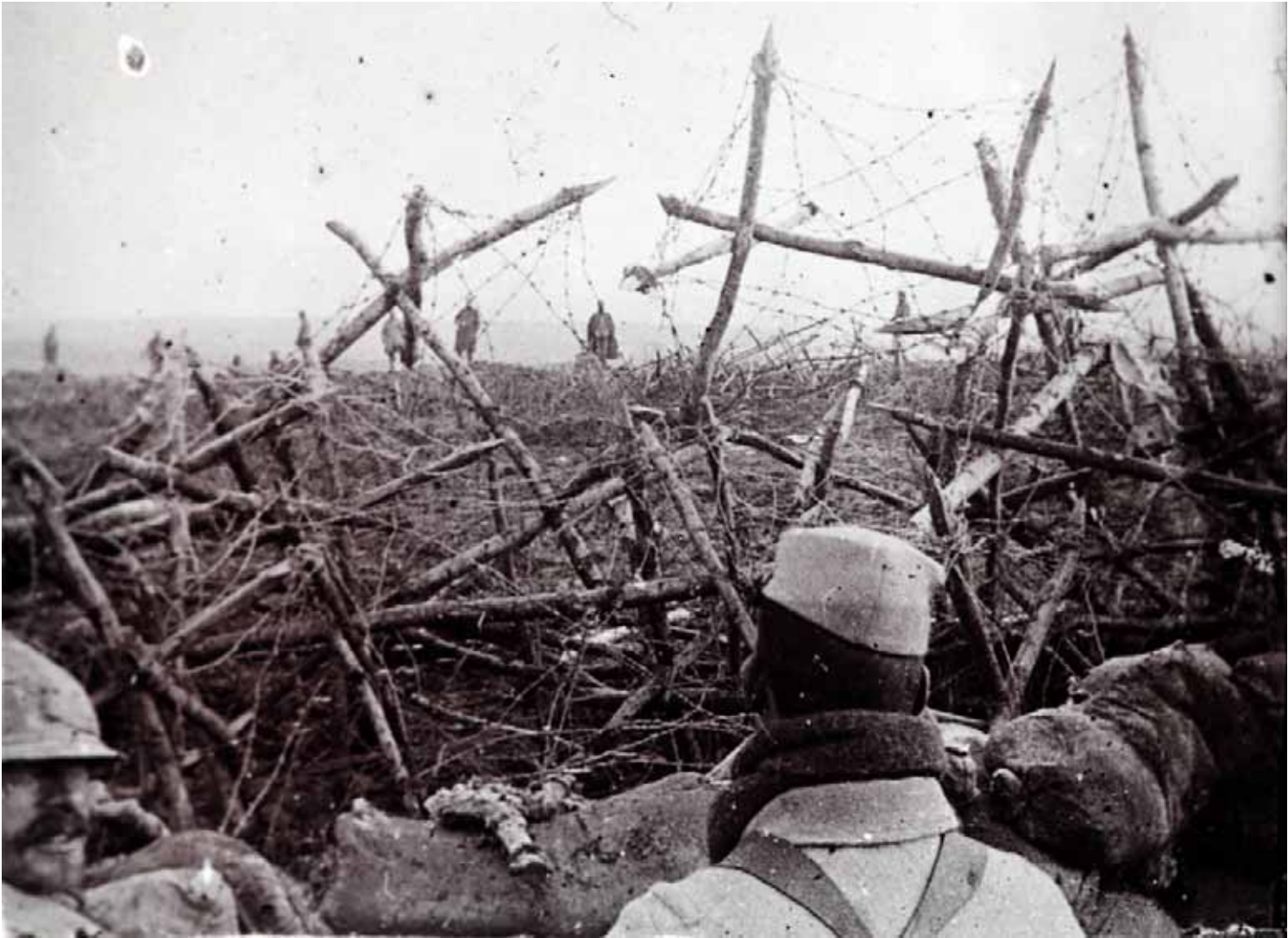
Jakousi hybridní polohu mezi defenzivní a útočnou cestou představoval podle Bartova „revoluční pacifismus“ bolševiků. K pacifistům je přibližovalo to, že ani oni se nechtěli podílet na imperialistických válkách. Tento jejich postoj však neplynul z touhy po uniknutí násilí jako takovému, ale z vyčkávání na příhodnou chvíli, v níž bude možné buržoazní násilí těchto válek proměnit do proletářského násilí socialistické revoluce. Teprve jejím prostřednictvím mělo lidstvo definitivně uniknout vzájemnému zabíjení. Bolševici tedy kombinovali humanistický projekt světa věčného míru s odhodlaností vést proti „objektivním“ nepřítelům tohoto projektu stejně brutální válku, jakou praktikovali nacisté. Byli-li úhlavními nepřáteli nacistů „nižší rasy“ v čele s Židy, pak úhlavními nepřáteli bolševiků byly „vykořisťovatelské třídy“ jako kapitalisté a kulaci. Jejich násilná eliminace byla předpokladem vstupu do nenásilného světa.

Přehrávání masakru

Nacisté podobný rozpor mezi účelem a prostředky jeho dosažení neměli. Vražedné násilí vůči nižším rasám mělo vést k neméně násilnému panství rasy nadřazené. Nehledě na tento rozdíl byl však také nacismus – podobně jako pacifismus a bolševismus – poháněn touhou uniknout opakování průmyslového zabíjení první světové války. Hitler sliboval Němcům, že takovou zkušenost již nikdy nebudou muset zažít. Místo pacifistického appeasementu a bolševického odložení tohoto „Nikdy více!“ na porevoluční milénium však měli Němci masovému zabíjení uniknout ofenzivou, při níž se stanou jeho pachatelé na jiných.

Kontinentální západní Evropa se mimo jiné i v důsledku přijetí defenzivní strategie vzdala takřka bez boje. Hitler se pak pokusil rozvinout svůj program expanzí do východní Evropy a genocidou Židů. V obou případech dovedl do všech důsledků možnosti masového zabíjení, které otevřela první světová válka. Věznění a vybijení polské elity, hladomor uvalený na miliony sovětských zajatců a obyvatele Leningradu i systematické vraždění běloruských vesničanů v rámci protipartyzánské kampaně zrušily všechny normativní distinkce evropského válečného práva 19. století. Brutální válka proti Polákům a Sovětům vytvořila scénu, na níž se mohlo odehrát masové vraždění evropských Židů. Půda pro ně byla podle Bartova připravena v zákopech první světové války: „Holocaust (...) byl novým přehráním Velké války (a s ním spojené představy pekla), ovšem s jednou důležitou opravou, totiž že všichni pachatelé byli na jedné straně a všechny oběti na druhé. Všechny ostatní prvky se však opakovaly: ostnatý drát, kulomety, zuhelnatělá těla, plyn, uniformy, vojenská disciplína, baráky. Nové přehrání mělo ovšem tu velkou výhodu, že bylo totálně smrtelné pro internované a totálně bezpečné pro jejich dozorce.“

V létě 1914 tedy v Evropě nezačal jen věk totálního váleku, ale také věk genocid. Jak píše Bartov, se vstupem průmyslového zabíjení na bitevní pole se stala proveditelnou i myslitelnou systematická genocida celých národů. Ti, kteří zažili první válku, mohli naplánovat, zorganizovat a spáchat tu druhou. Jediné, co bylo potřeba, byla vůle k činu a na konci Velké války bylo nemálo mužů, kteří věřili, že jediným unikem z pekla moderního válčení je podrobit druhé průmyslovému zabíjení, které sami málem nepřežili.



Několikatýdenní mobilní válka, s níž generální štáby počítaly před vypuknutím bojů, se velmi rychle proměnila v dlouhou, měsíce a roky trvající válku pozici. Foto businessinsider.com.au

Únik z hrůzy průmyslového zabíjení tím, že se tato hrůza jednostranně uvalí na protivníka, ovšem během druhé světové války hledaly všechny strany. Dokladem toho byla soutěž o vyvinutí „krajní zbraně“, která by umožnila definitivně srazit nepřítel na kolena, aniž by se musely riskovat životy statisíců vlastních vojáků. Touhou obou stran tedy bylo vyhrát válku bez boje. Ještě předtím, než takovou zbraň spojenci v Hirošimě a Nagasaki použili, připravili statisíce Japonců a Němců o život leteckým bombardováním jejich měst. V obou případech se řídili rozvahou, která stávela na hlavu evropské válečné právo: masové vraždění nepřátelských civilistů bylo explicitně chápáno jako způsob, jak urychlit konec války, a tak ochránit před dalšími válečnými hrůzami vlastní vojáky.

Mimosoudní poprav

Touha získat prostředek, jenž by vítězství ve válce zajistil bez boje, vedla posléze i k vynálezu balistických raket rozsávajících prostřednictvím jaderných hlavic smrt v týlu nepřítel. Vztah dvou protivníků tak byl nahrazen vztahem, v němž je jedna strana redukována na potenciální terč té druhé. Jakmile se jedné straně podaří dlouhodobě nastolit takový vztah, a tak zrušit reciprocitu ohrožení, stává se pánem situace. Na planetární úrovni byla taková asymetrie zmařena vývojem raketových nosičů a nukleárních hlavic oběma supervelmocemi studené války. Touha po dosažení této asymetrie na regionální úrovni vysvětluje, proč si státy vyzbrojené raketami s nukleárními hlavicemi tento svůj monopol tak žárlivě střeží. Samotná možnost použití „krajní zbraně“ odstraňuje protivníky od agrese a zajišťuje jejím držitelům regionální vojenskou hegemonii.

Spor Izraelců s Palestinci v Gaze zase ukazuje, jak lze současné technologie ničení a monitoringu používat k terorizaci nepoddajného obyvatelstva určitého území a zároveň minimalizovat vlastní ztráty tím, že se pozemní

operace během několika let omezí vždy na pár týdnů. Jak upozornil Eyal Weizman, přenesení těžiště dohlížení a trestání do vzdušného prostoru podkopává zavedené představy mezinárodního práva o okupaci cizího území: ukazuje se, že je možné ukončit okupaci pozemními vojsky, a přesto v ní pokračovat jinými prostředky. Pozemní vojska jsou pak vysílána jen k občasným trestným akcím. Při těchto zásazích je absolutní vojenská a technologická převaha používána v podstatě na základě podobné logiky, jakou se řídili spojenci při zdůvodňování strategického bombardování a následných nukleárních útoků proti Hirošimě a Nagasaki. Ztráty izraelských ozbrojených sil jsou minimalizovány za cenu mnohonásobně vyšších ztrát palestinského obyvatelstva, v němž, použijeme-li Maova slavného bonmotu, bojovníci Hamásu „plavou jako ryby v moři“. Izraelci tedy házejí do „moře“ bomby a rakety, které zabíjejí civilisty a ničí jejich domy a civilní infrastrukturu, přičemž se občas střelí i do některého z bojovníků Hamásu.

Posilování asymetrie izraelské moci se v posledních dvaceti letech projevilo i na operacích namířených proti politickým a vojenským vůdcům Palestinců. Ještě v sedmdesátých a osmdesátých letech prováděla jejich fyzické zneškodňování izraelská komanda, jejichž členové často riskovali své životy. Od devadesátých let jsou již takováto „cílená zabíjení“ prováděna ze vzduchu (většinou se značnými „kolaterálními“ oběťmi civilistů). Hned po 11. září 2001 volal tehdejší americký ministr obrany Donald Rumsfeld po tom, aby také Američané převzali tento způsob „boje“. Teprve za Baracka Obamy (od roku 2009) se však tyto „mimosoudní poprav“ staly jednou z hlavních taktik protiteroristických operací na afghánsko-pákistánském pomezí.

Obama byl americkou pravíci obviňován z appeasementu a izolacionismu. Ve skutečnosti však na americký intervencionismus nerezignoval. Začal pouze omezovat tu jeho formu, která vystavuje americké ozbrojence

smrtelnému nebezpečí na nepřátelském území. Ideálem se stala válka, při níž smrtící operace proti nepříteli neprovádějí vojáci na bitevním poli, ale muži ovládající bezpilotní letouny ze svých kanceláří. Jak konstatuje francouzský filosof Grégoire Chamayou, nový způsob válčení neuznává žádné právní meze zabíjení.

Zabíjení na dálku

Podobně jako Hitlerova válka s Židy i Obamova válka s terorem překonává zásadní nevýhodu první světové války, která spočívala v tom, že pachatelé smrtícího násilí byli zároveň jeho hlavními oběťmi. Bezpečí naváděče dronu, jenž zmáčknutím tlačítka na svém počítači způsobí smrt člověka identifikovaného jako terorista, je stejně tak absolutní, jako bylo bezpečí nacistických kancelářských vrahů typu Adolfa Eichmanna. Obamova „dronizace“ války s terorem tak naplňuje touhu po ofenzivní odpovědi na hrůzy průmyslového zabíjení první světové války – umožňuje vést válku a vyhnout se přitom rizikům boje.

Teprve budoucnost ukáže, zda tento posun signalizuje dlouhodobý trend. Pokud by tomu tak bylo, pak bychom mohli věk asymetrického válčení rozdělit do tří stadií. V letech 1914 až 1918 byli navzdory hospodářské blokádě, neomezené ponorkové válce a masakrům etnických skupin, především Arménů, statisticky vzato hlavními oběťmi stále ještě vojáci na bitevních polích, kteří byli také hlavními pachatelé násilí. Většinu obětí druhé světové války (zhruba dvě třetiny) již tvořilo civilní obyvatelstvo, které zahynulo v důsledku akcí vojáků. Jakmile by převládla technologie zabíjení na dálku, ocitli bychom se v situaci, kdy hlavními oběťmi budou stále civilisté (jako při současných amerických a izraelských protiteroristických operacích), ti však nebudou zabíjeni bojovníky na bitevním poli, nýbrž muži trefujícími se do „živých terčů“ na svých obrazovkách. Válčení se stane sedavým zaměstnáním.

Autor je filosof.

Co lidé nechtějí vidět

S režisérem a vedoucím pražské katedry dokumentu jsme hovořili o pokleslosti televize a úskalích její proměny. Jak zvýšit kvalitu veřejnoprávního vysílání? Zavadili jsme také o šedesátá léta, cimrmanovský kýč, současnou politiku a prohnívání revoluce. Budoucnost podle známého filmaře patří „elektronické demokracii sítě“.

LUKÁŠ RYCHETSKÝ
APOLENA RYCHLÍKOVÁ

Když jsme přišli, byla zapnutá televize. Na co se obvykle díváte a proč? Televizi mám zapnutou skoro pořád. Umožňuje mi podobný výhled, jaký kdysi měl člověk, když se vyložil v okně na peřinách a díval se na lidi v ulici, jejichž příběhy znal a pokračování předpokládal. Tady na sídlišti totiž chybí ulice, kde se žije. Televize běží, i když něco studuji, protože pak mám dojem, že jsem ve větším prostoru. Televize vám navíc ukazuje, na co se dívají ostatní, což znamená, že lidem můžete více rozumět. Proto také každý den sleduji zprávy různých stanic. Dozvim se tak o lidech spoustu pitomostí, které stačí trochu posunout do jiného kontextu a mám materiál pro scénář. Občas z televize i kradu,

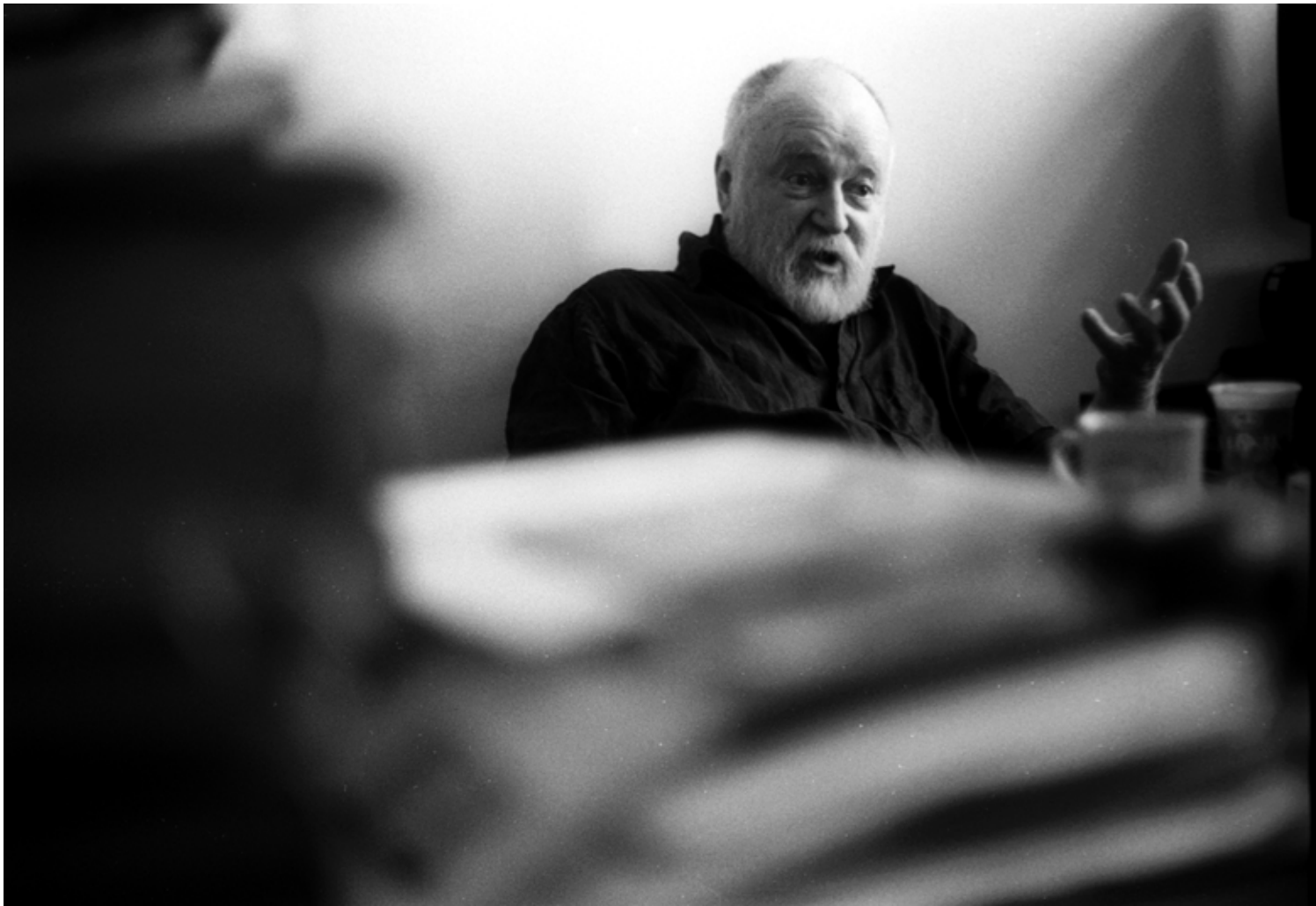
Ve skutečnosti je ale maximálně ideologická a politická. Další věc je, že lidi odjakživa zajímá soulož a vražda, zrození a smrt. Kvalitní umění na této bázi dokáže vystavět určitou úvahu o bytí a o jeho proměně. Když tento aspekt chybí, vytváří se to, čemu se říká zábava. Dokonalým svinstvem posledních desetiletí je u nás třeba Cimrman. Je to velká zábava a zároveň to obsahuje jakousi pseudofilosofii. Pseudoumění se zkrátka snaží zabrat i ten prostor, který náleží skutečnému umění. S tím se musí permanentně bojovat.

Myslíte, že v době normalizace televize produkovala jen pokleslé a ideologicky poplatné projekty?

se vytvoří nová hierarchie lumpů a vše směřuje k nové totalitě. Po revoluci většinou všichni doufají, že k nové totalitě už nedojde. Bohužel ano, pokud trvá majetková a mocenská nerovnost.

Často se říká, že lidé od veřejnoprávní televize dostávají jen to, co chtějí, protože program pouze odpovídá na jejich poptávku...

To je falešná argumentace. Pokud chce televize stále více diváků, nutně to vede ke snižování kvality vysílání a k redukování programu na vraždu a soulož. Ale pokud se vzdělaní lidé domluví, že chtějí více vzdělaných lidí, ubude sice načas diváků, ale jen proto, aby



Karel Vachek. Foto Honza Šípek

neboť jsou tam neuvěřitelné ksichty a dějí se tam neuvěřitelné věci.

Co by se muselo stát, aby televize byla skutečně nezávislá?

Stát by musel mít jinou legislativu, museli byste vlastnit stanici a navíc mít vzdělaného ředitele a občany, kteří by za tu službu dobrovolně platili. V New Yorku jsem kdysi sledoval třináctý kanál, kde bylo nejlepší politické zpravodajství, běžely tam výborné koncerty, skvělé filmy a divadlo a vystupovali tam lidé, které jste jinde jen těžko mohli vidět. Občas běžel na obrazovce titulek: „Máme už jen sto tisíc dolarů, posílejte nám peníze.“ A diváci to skutečně dělali. Nehráli tam žádné svinstvo a počítalo se s tím, že vzdělaní lidé ty peníze opravdu pošlou. Jejich politická komentátorka se po odvysílání kontroverzního pořadu o Rusech v USA ocitla i s autem v řece Delaware.

Co je charakteristické pro současnou českou veřejnoprávní televizi? Zábava?

Takřka jen zábava. U nás je veřejnoprávní televize kontrolována politiky a s veřejnoprávností pak nemá nic společného. Je to zpolitizovaná televize, a protože dnes se všichni tváří, že jsou apolitičtí, její politizace spočívá v tom, že se také tváří jako apolitická.

Když jsem se vrátil z Ameriky, měl jsem velkou radost z českých večerníků pro děti. V Americe nic takového nebylo a dětské pořady tam byly agresivní až kruté. V Česku jsou zkrátka kvality, už hluboce do kultury zapracované, které přetrvaly. Pro zcela špičkové věci znamenala normalizace konec, ale pro věci, které v sobě měly rozpuštěnou jen jistou míru kvality, to konec nutně být nemusel. A dnes je to podobné. Kvalita se opět obtížně dostává ven, protože lidé chtějí zábavu. Dříve byla určující ideologie, dnes zase zábava. Dříve se za komunismus vydávala společnost podrobená mocenskému diktátu a dnes se zase za demokracii vydává společnost ovládaná majetkem, přičemž majetek náleží několika málo lidem.

Rozlišujete mezi českými veřejnoprávními a komerčními kanály?

V podstatě žádné rozdíly nevidím, a když, tak jen nepatrné odlišnosti ve struktuře. Ve veřejnoprávní televizi třeba uvedou, že připravují seriál o sociálních otázkách, ale ve skutečnosti tvůrci nedovolí, aby šel k podstatě problému. Musel by se pak ptát, jak má vypadat demokratizace veškerého majetku a demokratizace veškeré moci. Podle mě jde vždy o to rozptýlit majetek a rozptýlit moc – pokud to společnost neudělá, okamžitě

jich později přibýlo. Když si vezmete důležité momenty v naší historii, jako bylo třeba národní obrození před rokem 1848 nebo šedesátá léta dvacátého století, můžeme mluvit o neustálém zvyšování nároků na kvalitu kultury. A nevyznělo to naprázdno.

Podle vás by tedy šlo podobným způsobem skrze veřejnoprávní televizi kultivovat diváky i dnes?

Ano, ale vedení televize by se muselo vyrovnat s tím, že by jim řada diváků psala, že nové pořady v televizi nechtějí. Museli by zkrátka nastartovat úplně obrácený proces a pouštět lidem přesně to, co zatím vidět vůbec nechtějí.

O jaké pořady by mělo jít?

Představte si, že by se v televizi znovu a pravidelně hrál třeba Shakespeare. Jsou kvality, které se nedají zkazit a nekazí se ani v průběhu času. Dnes vám naservírují zhovadilý pseudokulturní pořad, v němž vám představí bábu, která zdobí dorty, k tomu přidají ilustrátorku, jež má dvanáct dětí, vyváží to jeden šedivý literát a vytváří se dojem, že to vše je na jedné úrovni. Ve skutečnosti dnes v televizi chybí jakýkoli pořad, který by dělali vzdělaní lidé. Přitom zde máme filosofy, jako jsou Bělohradský, Keller, Kohák nebo Hauser,

Rozhovor s režisérem Karlem Vachkem

ale místo nich vídáme v televizi samé Radi-my Uzly, kteří sem tam sice náhodou řeknou něco zajímavého, ale mnohem spíše fungují v úloze lidových bavičů.

Domníváte se tedy, že pokud by se dlouhodobě zvyšovala kvalita médií, bude se úměrně tomu zvyšovat i kulturní povědomí lidí?

Ano. Někteří se kvůli tomu budou vztekat a jiní naopak jásat. Celé to bude dlouhý proces, ale my žijeme ve stavu, kdy v televizi takřka žádná kvalita není, a diváci ji tedy těžko mohou rozpoznat – přijímat, nebo odmítat. Musíte zvyšovat nárok na diváka a musí to organizovat lidé, kteří vědí, co to je zvyšovat nárok. Potřebujeme přirozené autority, k nimž se lidé mohou obrátit.

Často zmiňujete, že struktura České televize je nepropustná. Mohl byste to nějak konkretizovat?

Každý svůj film dělám dohromady s televizí a vždy mi dají nějaké malé peníze. To znamená, že v jistém smyslu jde o kulturní instituci, která pomáhá tvůrcům. Je to ale kulturní instituce té úrovně, na jaké jsou pane láky dobrým bydlením. Existuje to, je to pro hodně lidí a neprší tam, takže si lidé mohou večer pustit nějaké obrázky v televizi. Je to ale špatně postavené a mnoho věcí tam nemá dlouhou trvanlivost. Stejně tak veřejnoprávní televize nároky, které bychom po ní měli požadovat, splňuje jen minimálně. Dobře je to vidět na postavení českého filmu v šedesátých letech. V každé tehdejší dramaturgické skupině byl jeden nebo dva kvalitní spisovatelé, a ti si vyhlíželi režiséry, o nichž bylo možné říct, že měli umělecké ambice. V jedné skupině byl třeba Jan Procházka, v jiné Josef Škvorecký nebo třeba Pavel Juráček či František Kožík. To byli lidé, kteří už něco znamenali v literatuře a nechtěli dát své jméno všanc ve filmových projektech, za něž by se nemohli postavit. Proto poctivě hledali lidi, kteří pak točili filmy, jež byly na patřičné umělecké úrovni. Dnes ale takové lidi mezi dramaturgy nenaleznete. Za mnou tehdy přišel dramaturg z jedné skupiny, připadal jsem mu zřejmě zajímavý, a řekl mi: „Napište, co chcete.“ Chápete to? Oni nikdy nepřišli s hotovým scénářem. To dělali jen ti horší dramaturgové, kdežto špičkoví spisovatelé hledali režiséry, jimž dávali úplnou volnost.

Co se v tomto směru stalo s televizí po roce 1989?

V televizi po roce 1989 došlo k čistce, která se dotkla především komunistických dramaturgů, což bylo ve většině případů dobře. Na druhé straně tam ale zůstali produkční, kteří tvrdili, že s bývalým režimem neměli nic společného, a z nich se poté stali vedoucí dramaturgických skupin. Tito lidé vnesli do rozhodování o programu diktát peněz, ale o vzdělání v jejich případě nelze moc mluvit. Dnes v televizi nikdo nevyhledává lidi, od nichž by se očekávala tvorba uměleckých děl. Naopak se vyhledávají lidé, od nichž lze očekávat stabilní tvorbu, která rozhodně nebude v ničem divná. Umění je přitom založené na tom, že musíte věci dělat nějak jinak, než se to běžně dělá. Musíte vytvořit takovou strukturu, na kterou lidé narazí a nevědí, co si s ní počít, nemají předem nachystanou žádnou interpretaci – a proto je to dílo může hluboce zasáhnout.

Jak k vaší tvorbě přistupují dramaturgové České televize?

Film Spříznění volbou, natočený už v šedesátých letech, odvysílali až v roce 1996. Do té doby to bylo tabu a neustále hráli nejrůznější snímky o Palachovi a systematicky se snažili zlikvidovat vzpomínku na šedesátá léta

s jejich demokratickým socialismem. Moje filmy jsou na ně asi příliš dlouhé a nereprizují je. Já jsem rád, že jsem vše natočil, tak jak to je, a nic jsem si diktovat nenechal. Jedinkrát za mnou některý z šéfdramaturgů kohosi poslal, aby zkontroloval, jak pracuji, a já dostal hysterický záchvat a vyhodil jsem ho ze střížny. Byla to radost!

Kritizujete předem danou délku televizních formátů.

To je, jako kdybyste mi řekli, že mám tady z toho obrazu uříznout centimetr na každém okraji. Když máte z dvouhodinového filmu vyhodit pět minut, tak se lehce může stát, že tím ten film zcela zničíte. Prostor na malířském plátně je dán, prostor ve filmu jsou záběry, nemá to jasné hranice a vy s tím musíte pracovat. Film sám o sobě je spousta autentických skutečností, které se neobjeví jen proto, že je tam chcete, ale také k vám v průběhu tvorby přicházejí. Nikdy přitom nevíte, co ještě může přijít.

Kratší formáty prý mají větší šanci dostat se do zahraničních televizí. Co si o tom myslíte?

To je totální blbost. Existuje film, který se jmenuje Šoa, má kolem devíti hodin a hrály ho nejrůznější televize v řadě zemí a nikdo se to nevadilo. Já nepochybuji o tom, že se borcům v televizi dobře obchoduje, když prodávají sto krabiček se sardinkami a v každé z nich je stejný počet rybiček. Pro obchod je to určitě dobré, pro umění nikoliv. Byl bych ale nerad, abychom naši debatu zúžili jen na problém formátů. Existují ostatně geniální díla v krátkých formátech. Důležité je si uvědomit, že každý formát je v pořádku. Vždy záleží na konkrétním tvůrci, co mu zrovna sedne. Někdo píše povídky a někdo píše v podstatě jednu knihu celý život. To znamená, že přístupy jsou nejrůznější a vy musíte vycházet z toho, že televize je jen organizátor a žádný jiný vliv než na organizaci by neměla mít.

Jaký máte názor na televizní radu?

Nově v ní sedí i filosof Michael Hauser, kterého jste zmiňoval. Myslíte, že systém rad může něco zásadně ovlivnit? Rady jsou volené politiky a politikům i podléhají. Myslím, že jeden nebo dva rozumní radní nemohou ovlivnit nic zkrátka proto, že je zbytek přehlasuje. Aby to k něčemu bylo, musel by uvnitř rady být spor, a ten nemůže vzniknout, dokud je tam jenom jeden člověk nebo nanejvýš dva, kteří mají z něčeho rozum. Většinou ty dva pak přehlasuje stejně nějaká koulařka, která rozumí akorát té své kouli v rohlíku!

Většinou se argumentuje tím, že si lidé demokraticky navolí své zastupitele, a ti pak vyberou radní. My ale přece nevolíme žádné zastupitele, my volíme strany, v nichž existuje hierarchie. Volíme vlastně šéfy, kteří si pak k sobě vyberou podřízené. Moc se tedy stále rozděluje shora a lidé dole nemají vůbec žádný vliv na to, co se děje v té které straně.

To už se ale dostáváme od změny veřejnoprávní televize k systémové změně. Ano, abychom mohli mít skutečnou veřejnoprávní televizi, museli bychom mít skutečnou demokracii. My zde místo ní máme reklamokracii. To znamená, že důležitým politikem se stane ten, kdo sežene víc peněz na předvolební reklamu. Zvolený politik musí pak v nové funkci všem, kteří mu dali na kampaň, jejich peníze nějak vrátit, což znamená, že zde existuje zabezpečený systém kradení ve velkém. Obecně si myslím, že žijeme v přelomové době a systém zastupitelské

demokracie je v krizi. Internet přitom dnes umožňuje přímou demokracii. Každý z nás by mohl u svého počítače rozhodovat místo svého zastupitele, a to jak na lokální, tak na celorepublikové úrovni.

Mluvíte vlastně o jakési participativní demokracii. Nebojíte se ale, že by lidé mohli tímto způsobem dobrovolně zavést nějaký nový fašismus?

Máte pravdu v tom, že by to bylo zcela určitě zneužito a mohlo by to znamenat další masakry. Je v tom ale také jistý pokrok, stejně jako byl svého času pokrokem parlament nebo zákaz otroctví. To jsou fenomény, které dnes už beze zbytku přijímáme, a stejně tak budeme jednou uznávat, že my všichni jsme rozhodující pro politickou existenci národa a že jsme všichni výhradními držiteli jeho moci. Nic z toho ale nebude hned. Koneckonců – dodnes existují pracující otroci v Evropě.

Co doporučujete svým studentům? Mají spolupracovat s Českou televizí? Mají dělat kompromisy, nebo je kompromis už svého druhu kolaborace?

Napadá mne k tomu celá řada myšlenek a každá z nich je jiná. Mají dělat pro Českou televizi, ostatně já pro ni také dělám, ale zároveň pro ni také nemají dělat. Mají vydělávat a nemají vydělávat. Mají být konformní, ale mají být také revoluční. Záleží zkrátka na tom, kolik kdo je ochoten si naložit na svá bedra. Já nemůžu nikomu říkat, co může dělat, a odhadovat, co unese. Já jsem například unesl dobu pětadvaceti let, kdy jsem nesměl točit, jelikož ale nemyslím, že to každý přežije, samozřejmě po každém nechci, aby to zkusil. Pro některé studenty je lepší, když si s televizí nic nezačnou, a třeba z nich ještě mohou být umělci. Pro jiné je spolupráce jenom k dobru, protože by jinak z filmařského prostředí úplně vypadli a ztratili kontakt s tím, co chtějí dělat. Záleží skutečně na tom, co kdo vydrží a jaké má kdo hranice.

Je možné kultivovat televizi zevnitř?

Za a) to není možné a za b) to je možné.

To si zaslouží konkretizaci.

Představte si, že by se vám podařilo vyhodit z České televize třeba tisíc lidí a nabrat nové. Je možné, že by to mělo velký vliv na případnou změnu, ale k tomu byste potřebovali moc, kterou beztak nemáte. Pak byste museli určit, že ti noví lidé musejí mít jiné vzdělání než ti, kteří tam normálně přicházejí většinou z novinářských a ekonomických fakult. Aby se vám podobná změna povedla, museli byste být šílení – to jest, museli byste mít všechny schopnosti a parametry lidí, kteří dnes televizi vedou, a zároveň být úplně jiní. Museli byste být někým, jako byl Alexander Dubček uvnitř komunistické strany. Měl všechny parametry straníka, mluvil jejich řečí, vypadal jako oni, ale celou stranu postavil z nohou na hlavu. Jenže i jeho snahy skončilo příjezdem ruských tanků. Proto právě říkám, že to je i není možné.

Ještě zbývá možnost útěku mimo systém, třeba založení nějakého filmařského družstva. Co kdyby za vámi vaši studenti přišli s podobným nápadem?

Myslím, že časem to bude možná cesta. Několik lidí by dávalo dohromady peníze, jež by pak někdo z nich používal a musel by si pro to získat důvěru ostatních. Já jsem si kdysi představoval ještě něco jiného, a sice státem zřízené studio velikosti Krátkého filmu, kde by se postgraduálně pokračovalo po studiu FAMU a každý by si tam mohl udělat jeden, dva nebo tři filmy. Studio by bylo založeno na principech, na nichž spočívá celá škola. To znamená, že každý dělá, co chce, chodí

se ptát na různá místa po škole na názor a pak z toho často vylezou docela dobré filmy. Tím jsem se chtěl vyhnout tomu, aby studenti museli hned po ukončení školy chodit žádat o práci třeba do televizí, kde jejich tvorbě a oboru téměř nikdo nerozumí. Stačilo by jedno nevelké státní studio s pár ateliéry a technikou.

V posledních letech je zvláště u mladších českých dokumentaristů patrná snaha vyjadřovat se k palčivým sociálním a ekologickým otázkám dneška. Zdá se, že některá témata přestala být tabu a nejsou už jen doménou aktivistů. Dělá vám to radost?

Když chcete vytvořit umělecké dílo, musí vás zajímat sociální realita společnosti, v níž žijete a točíte. Myslím, že tak se to u nás i učí. Tím by mělo všechno začínat. To, že dnes existují dokumenty, o nichž mluvíte, ve skutečnosti znamená, že už si všichni uvědomují, že revoluce, která proběhla v roce 1989, je dávno shnilá, podobně jako ideály demokratického kapitalismu. Po revoluci vždy následuje restaurace, a tu teď prožíváme – blbost se opevňuje, aby neztratila své pozice! Stojíme totiž před další revolucí – elektronickou demokracií sítě! A snaha o změnu k něčemu lepšímu vždy začíná u sociálních analýz, jakými jsou třeba zmiňované dokumenty. Myslím tudíž, že jejich častější výskyt je naprosto přirozená věc a odpovídá době, v které právě žijeme a jež je doslova nabitá slovem „změna“.

Karel Vachek (nar. 1940) je český režisér a pedagog, v současnosti vede Katedru dokumentárních studií na FAMU. Vystudoval režii hraného filmu u profesora Elmara Klose. V období normalizace nemohl z politických důvodů točit filmy a pracoval jako řidič v sodovkárně. Natočil dokumentární filmy Spříznění volbou (1968), Nový hyperion aneb Volnost, Rovnost, Bratrství (1992), Co dělat? (1996), Bohemia docta aneb Labyrint světa a lusthauz srdce (2000), Kdo bude hlídat hlídače? Dalibor aneb Klíč k Chaloupce strýčka Toma (2002), Závíš, kníže pornofolků pod vlivem Griffithovy Intolerance a Tatiho Prázdnin pana Hulota aneb Vznik a zánik Československa (2006) a zatím poslední film Tmář a jeho rod aneb Slzavé údolí pyramid (2011). V současné době připravuje nový film Komunismus – Neslušné myšlenky aneb Revoluce za revolucí!

Dnešní nacisti sú profesionáli / Najwan Darwish

Poezie palestinského básníka Najwana Darwisha, ktorou prinášime ve slovenském prekladu, je v období války v Gaze více než aktuální. Autor reflektuje všudypřítomnou nejistotu, strach a vykořeněnost a identifikuje se s příslušníky utlačovaných národů.

Trochu jazzu

Vážený pán čierny konzul civilizácie bielej ako rubáš,
vážený pán čierny konzul civilizácie uhlia,
našla by sa tretia farba, s ktorou by som mohol hovoriť?
Alebo budem musieť poprosiť nejakú poslušnú slúžku, aby nám dovolila vycestovať?
Čo musíme spraviť, aby sa vám zapáčili tváre, ktoré nám Boh nadelil?
Musíme celú noc pretancovať pred veľvyslanectvami a zapáliť zulský oheň,
alebo sa musíme vyspať s vašimi starenami, aby sme im dokázali, že máme dobré úmysly?
Musíme podpísať naše postúpenie historickej nevinnosti,
opláchnuť pamäť dezinfekčným prostriedkom, podpáliť knihy Edwarda Saida a našich zaostalých matiek benzínom,
keď sa rozosmejeme, alebo zahrať trochu jazzu pre vašu manželku?

Vážený konzul,
naše tváre sa roztavili, keď sme sa prechádzali hore-dolu pred vašim vycibreným zrakom a vašimi sekretárkami, vycvičenými lepšie než policajné psy.

Tie isté tváre, ktorých črty ste vygumovali vašimi záľubami v pokusoch,
vás budú prenasledovať vo vašich nočných morách po sedem generácií najmenej,
vážený konzul,
táto báseň vás bude osobne prenasledovať.

Spať v Gaze

Budem spať tak, Fados, ako spia ľudia počas bombardovania a vzduch sa roztrhne ako živé mäso.
Budem vtedy snívať o zradách, tak ako snívajú ľudia, keď spia počas bombardovania.

Zobudím sa na poludnie, aby som sa spýtal rádia, čo sa pýtajú ľudia:
Prestalo už ostreľovanie?
A koľko je mŕtvych?

Ale mojou tragédiou, Fados, je, že ľudia sa delia na dve kategórie:
na tých, čo svoje muky odhadzujú na ulicu, aby mohli spať,
a na tých, čo svoje muky a hriechy zbierajú a vytvárajú z nich kríž, s ktorým pochodujú ulicami Bábelu, Gazy a Beirútu a kričia:

Je ich ešte viac?
Je ich ešte viac?

Pred dvoma rokmi som kráčal ulicami Dahieh, v južnom Beirúte, a ťahal kríž taký obrovský ako budovy v ruinách.
Ale kto dnes zdvihne kríž z jedných vysilených pliec v Jeruzaleme?

Zem sú tri klince a milosrdenstvo je kladivo.
Udri, Pane, udri tvojimi lietadlami.

Je ich ešte viac?

(December 2009)

Preukaz totožnosti

Čím viac, tak ako žartujú moji priatelia, sú Kurdi známi tým, že sú drsní, som ja krehkejší než letný vánok, keď objímam mojich bratov na štyroch rozhraniach zeme.
A bol som Arméncom, ktorý neveril slzám pod viečkami snehu histórie, ktorý pokrýva oboch, zavraždených aj vrahov.
Je to priveľa, po tom všetkom, čo sa stalo, ak svoju poéziu hodím do bahna?
V každom prípade som bol Sýrčanom z Betlehemu, ktorý spieva slová svojho arménskeho brata.
A bol som Turkom z Konye, ktorý vstupoval do brán Damasku.
Nedávno som vstúpil do Bayadir Wadi al-Siru a privítal ma vánok, jediný, ktorý vedel, čo

tiež bol Židom, ktorého vypovedali z Andalúzie, a že až dodnes hľadám význam tohto západu slnka.
V mojom dome mám okno, ktoré sa otvára do Grécka, a ikonu, ktorá ukazuje na Rusko, sladkú vôňu, čo po veky vanie z Hijazu, a jedno zrkadlo: sotva sa pred neho postavím, vidím sa na jar ponorený v Širázskych, Isfahánskych a Bukharských záhradách.
A už len kvôli tomu človek nie je Arabom.

Naše perie

Klietky pre kurčatá...
Nikto nevie, ako sa z nich stal hotel, ani ako som sa do neho dostal ja a zápasil s klietkami, keď som hľadal tých, ktorých letisko prehltno vo svojom

obrovskom hrdle, alebo možno zhltn aj mňa, aby som zápasil s klietkami pre kurčatá preoblečené za strechy, posteľe a izby.

Opustené klietky...
V niektorých sme narazili na ľudské perie a útržky šiat.

Klietky pre kurčatá...
Nikto nevie, ako sa z nich stali tábory nútených prác a neúprosné vlaky.
Nikto nevie, ako sa z nich stali osady.

Klietky pre kurčatá...
Nenašli sme žiadne stopy po kurčatách, len naše vlastné perie.



Francisco Goya: Z cyklu Hrůzy války, 1812–15

to znamená byť v Kaukaze, byť sprevádzaný len dôstojnosťou a kosťami svojich predkov.
A čoskoro moje srdce vkročilo na alžírsku pôdu, a ani na chvíľu som nezapochyboval o tom, že som Berberom.
A kamkoľvek som šiel, považovali ma za Iračana, a nemýlili sa. A niekedy sa cítim ako Egypťan, ktorý opakovane žije a umiera pri Níle so svojimi africkými predkami.
A pred tým všetkým som bol Aramejcom. Preto sa nečudujem, že moji strýkovia boli Byzantínci a že som bol synom Hijaza, a rozmaznávali ma Omar so Sofroniom, keď sa otvorili brány Jeruzalema.
Neexistuje miesto, ktoré by odolalo tým, ktorí ho napadli, a nepočítalo ma medzi svoj ľud, neexistuje slobodný človek, s ktorým ma nespájajú príbuzenské vzťahy, a neexistuje jediný strom či oblak, ktorému nie som zadĺžený. A moja nenávisť voči sionistom mi nezabráni v tom, aby som povedal, že som

Vzlet

Vzlietaš zo zeme, no nemôžeš sa vyhnúť ďalšiemu pádu a pristaneš na nohách či na hlave, pristaneš, aj keby lietadlo vybuchlo, tvoje útržky, tvoje atómy aj tak pristanú.
Si k nej prikľocovaný: zem, tvoj malý kríž.

Nádenník

Ráno prídem až k arkáde, sadnem si medzi vás a budem čakať.
Vari som bol niekedy viac než nádenníkom? Aj ja som Egypťan.
A zdvihnem pohľad z tejto jamy a vidím, ako moja stará mama Kleopatra

dáva Afriku svojmu milencovi Marcovi Antoniovi, potom sa pozriem naspäť do bahna, aj ja som Egypťan
a dlhú chvíľu som rozmýšľal o stavbe týchto veľkých pyramíd, než som sa vybral k arkáde a sadol som si medzi vás, zostalo mi menej vzduchu než cigarete, ktorá vám horí

medzi prstami, ale stále čakám, moje srdce je vyhasnutejšie než poludňajšie slnko,

ale stále čakám, a podojím si nádej z vemená tejto čiernej ovce, ktorú vy voláte

beznádej, viem čakať, aj ja som Egypťan.

Nemá zmysel

Nemá zmysel utekať ani zamykať sa a odsťahovať sa do budovy, kde ťa nikto nepozná,

by tiež nemalo zmysel: aj keby si skočil z útesu a ponoril sa do prázdna, dejiny sa zachytia o tvoje meno.

V pekle

1.
V tridsiatych rokoch minulého storočia Nacistov napadlo zavrieť svoje obete do plynových komôr
Dnešní nacisti sú profesionáli
A zatvárajú plynové komory priamo do svojich obetí

2.
Do Pekla, Ó 2010!
Do Pekla! Tvoji okupanti nech si idú so všetkými svojimi ikrami
Do Pekla! Celé ľudstvo ak je ako vy nech si ide
Do Pekla! Lode a lietadlá, banky a billboardy nech si idú
„Do Pekla...“ kričím
A dobre viem, že ja som jediný ktorý v ňom čupí

3.
Dovoľte mi teda ľahnúť si
A položiť si hlavu na vankúše Pekla

Z angličtiny a španělštiny přeložila **Lucia Paprčková**.

Najwan Darwish (nar. 1978) patří k předním arabským básníkům své generace. Narodil se v Jeruzalémě přesně třicet let poté, co byla jeho rodina vypovězena z domova v západní části města. Po ukončení studia práv na univerzitě v jordánském Ammánu se rozhodl věnovat literatuře. V letech 2006 až 2012 působil jako redaktor dvou kulturních časopisů v Palestině a jako kulturní kritik prominentních libanonských novin Al-Akhbar. Podílel se na organizaci mnoha veřejných uměleckých projektů, například Palestinského festivalu literatury. Od vydání první sbírky v roce 2000 je jeho poezie uznávána v celém arabském světě a byla přeložena do patnácti jazyků. Žije v Jeruzalémě.

Lepší časy nebudou / Serhij Žadan

Nové básně ukrajinského básníka Serhije Žadana reflektují aktuální dění v jeho zemi, především lidské osudy z východu Ukrajiny, postiženého válečným konfliktem. „Ale není žádného léku na to, co je bolí,/ není žádného léku.“

Jehla

Anton, třicet dva let,
ve stavu měl uvedeno, že žije s rodiči.
Pravoslavný, ačkoliv do kostela nechodil,
univerzitní vzdělání, cizí jazyk: angličtina.
Pracoval jako tatér, měl vlastní rukopis,
dá-li se to tak říct.
Jeho šikovnýma rukama, pod jeho ostrou
jehlou
prošel nejeden dav místních.

Když to všechno začalo, hodně mluvil o
politice a o historii, chodil na demonstrace,
pohádal se s přáteli.
Přátelē se uráželi, zákazníci mizeli.
Báli se, nechápali, opouštěli město.

Člověka nejvíc procítíš, když se ho dotýkáš
jehlou.

Jehla bodá, jehla sešívá. Pod teplým
kovem plátno ženské kůže
je poddajné a celtovina té mužské
je hrubá a pevná. Protínáš něčí
obal, z těla vypouštíš sametové
kapky krve, biješ, biješ, vytukáváš
andělská křídla na pokorném povrchu světa.
Biješ, biješ, tatére, vždyť jsme povoláni
k tomu,
abychom naplnili smyslem tento svět,
naplnili ho
barvami. Biješ, tetovačí, tohle
čalounění, pod kterým jsou duše a nemoci –
tedy to, proč žijeme a za co umíráme.

Někdo vyprávěl, že ho postřelili
na kontrolním stanovišti,
ráno, v rukou měl zbraň, stalo se to náhodou –
nikdo nic nestačil pochopit.
Dali ho do masového hrobu – všechny je
tak pohřbívali.
Osobní věci předali jeho rodičům.
Jeho stav nikdo neměnil.

A po čase nějaká sketa
o tom určitē napíše hrdinské básně.
A po čase nějaká sketa
řekne, že by se o tom vůbec nemēlo psát.

Vyhledávač

Hledal jsem ji dlouho. Změnila své číslo,
opustila město, sociální sítě
nepoužívala. Její známí o ní
nic nevěděli, do kostela nechodila.
A pak mi napsala sama od sebe, o tom,
jak se má,
o stěhování, o nových okolnostech,
o zvykání si.

Napsala mi o svém bratrovi, myslím, že psala
především kvůli tomu, aby mi povyprávěla
o bratrovi, o jeho smrti.
Asi jsem nebyl jediný, komu o tom psala,
přinejmenším
nebyl jsem první. Příliš klidné bylo to její
psaní.
Dostali je, psala, všechny najednou, jedinou
ranou. Pak se vrátili naši, chtěli posbírat
zabitē. To, co z nich
zbylo. Nejtěžší to bylo s nohama. Každý
by měl mít dvě nohy. Takže je skládali tak,
aby každý z nich měl dvě nohy, nejlépe
stejnē velikosti.

Bratr dělal do muziky. Měl dobrou kytaru,
stále ji někomu půjčoval.
Co s ní mám dělat? ptala se mē.
Zkoušela jsem na ni hrát, pořezala jsem
si prsty.
Moc to bolelo. Stále se to nehojí.

Sekta

Andrij a Pavlo, adventisté, studenti.
Jejich otec – podnikatel – podporoval
komunitu,
byli zvyklí brát církve
jako součást svých životů –



Francisco Goya: Z cyklu Hrůzy války, 1812–15

bývali v ní každý den, pomáhali
s opravami, dávali fotky na internet,
děkovali za podporu.

Měli je za sektáře i v časech míru,
a když to všechno vypuklo, tak na ně
uspořádali
hon. Někdo odjel, někdo se schoval.
A je oba chytili. Drželi je ve sklepě,
nutili je pohřbívat zemřelē, kopat hroby.
Chtěli se vykoupit, báli se a plakali.
Dali je do jiné díry. Pak na ně zapomněli,
jako by nikdy nebyli.
Seděli v černém sklepě, poslouchali tmu,
nejdřív se modlili, pak toho nechali –
styděli se jeden před druhým.

Víru ztrácíš tehdy, když dostáváš
možnost za ni zemřít, a využít
tuto možnost nestačíš.
K čemu je víra někomu, kdo viděl, jak to
vypadá ve skutečnosti?
Proč věřit tomu, co pro tebe nemá
žádný význam?
Nikdo neříká, co bylo se světci, jejichž
těla pokrývala stigmata. Co se dělo dál
s těmito

stigmaty? Zavírala se k večeru sama
jak růže? Nebo dlouze krvácela,
hnisala, bolela pod obvazy?

Muži s očima slepýma od temnoty
přicházeli do špitálu na převázání,
svírali zuby, když jim sestra trhala
obvazy přischlé k jejich ranám a čerstvá krev
prostupovala jejich temnou kůží. Žádali
anestetikum, aspoň nějakē.
Ale není žádného léku na to, co je bolí,
není žádného léku.

Marodér

Špatný životopis,
z takových životopisů sestavují ranní noviny.
Jeho fotr zmrzl v prosinci v prázdnē tramvaji,
máma má problémy s cukrem.
Nedodělaný učňák, dva roky podmínēně,
hrdlo vypálenē jódem,
ucho roztržené o kus lešení.

O čem jsi celá ta léta snil?
Co jsi chtěl?

Všechno, co chtěl, leželo
v nejbližším nákupním centru.

stěží vdechuje vzduch
na kamennē ulici.
A tu mu křičí
rovnou do očí,
rozlícenē jej doprovázejí,
dorážejí na něj ze všech stran,
sypou prokletí.

Scházejí se muži,
zachmuřenē mlčí ženy,
děti házejí zlatē
citrony
dlažebních kostek.

Tolik nepříjemných slov
neslyšel za celý svůj život.
Je to snad jeho vina,
že musí vléct tu
zpropadenou hudbu,
je to snad jeho vina, že
ji nemůže pohodit
přímō na ulici?
Ale komu to vysvětlíš,
kdo tě poslouchá?
Křiky trhají vzduch,
láme jej lament.
Už brzy prostoupí krev,
už brzy potečou slzy.

Muži se mračí,
ženy láteří,
děti si budou pamatovat
toto nebe do konce svých
dlouhých dnů.

A až se dostanou
za město, zastaví se
na kopci, dá svůj
nástroj na zem,
vyndá smyčec,
přilne k nalakované desce,
visí na ní,
neschopný odlepit se,
a jeho ruce jsou těžké
a na proražených dlaních
sráží se krev.
Pak

muži pláčou,
srdce žen a dětí
vadnou
a v sevřených pěstích
rostou perly
hudebního sluchu.

Z ukrajinských originálů přeložil **Alexej Sevruk**.

Serhij Žadan (nar. 1974 ve městě Starobilsk) je ukrajinský básník, esejista a překladatel (například Paula Celana). Spolupřádá umělecké performance a akce občanské neposlušnosti. Vydal mj. básnické sbírky Cytatnyk (Citátník, 1995), Pepsi (1998), Dějiny kultury počátku století (2003, česky 2013; viz A2 č. 12/2014) a Maradona (2007), sbírku povídek Big Mac (2003; česky 2011) a romány Depeche Mode (2004), Anarchy in the UKR (2005; krátký úryvek vyšel v českém vydání Ukrajinského žurnálu, 2006, v překladu Tomáše Vašuta), Himn demokratičnoji molodi (Hymna demokratické mládeže, 2006) a Vorošylovhrad (2010).

Orbánův stát práce

Levicová témata v rukou pravice

Viktor Orbán opět promluvil. Maďarský premiér jako hlavní střeoevropský politický provokatér už dávno překonal Václava Klause. Jeho projev na setkání sympatizujících mládežníků v Rumunsku právem vyvolal bouřlivý ohlas. Co se skrývá za domnělou kritikou liberalismu?

JIŘÍ KOUBEK

Maďarský premiér Viktor Orbán se znovu přihlásil k myšlence zásadní změny režimu. Přirovnal globální vývoj po roce 2008 k velkým historickým transformacím v letech 1918, 1945 a 1990. Ohlásil konec liberálního státu v Maďarsku a nástup nové neliberální demokracie založené na národních zájmech. Přihlásil se k budování nového „státu práce“ jakožto dalšího vývojového stadia po národním a liberálním pojetí i po takzvaném státu blahobytu. Kromě toho zabudoval do projevu dvě zaručené provokatéřské vábničky, na které se spolehlivě chytí každý komentátor: pochválil pěti neliberálních demokracií či přímo nedemokratických států, mezi nimi i Rusko, a zdrcující kritice podrobil maďarské nevládní organizace, které de facto označil za agenty cizích zájmů.

Blázen a levice

Příznačná je reakce jednoho z lídrů maďarské opozice. Premiér se podle něho musel zbláznit. Podobně se ostatně na Orbána dívá velká část evropské mediální scény. Orbán ale není šílenec, daleko spíše je politickým fenoménem. Jeho strana Fidesz v parlamentních volbách opakovaně získala dvoutřetinovou ústavní většinu, a i když jeho druhé vítězství bylo i dílem volebního inženýrství, faktem zůstává, že základní směr Orbánovy politiky podporuje valná část Maďarů. Ostatně

za rumunský projev Orbána pochválila i druhá nejsilnější opoziční strana, extremistický Jobbik.

Není nic snadnějšího než stanovit rychlý ortel. Obdiv k Rusku? Odmítnutí západní liberální demokracie? Stát práce? Pochvala od Jobbiku? Prostě extremismus. Lepší však je si projev přece jen důkladně přečíst. Některé prvky Orbánovy kritiky západního liberálního modelu by totiž bez problému mohl podepsat leckterý levicový teoretik. Protože to, co Orbán nemilosrdně tepe, ve skutečnosti není „západní liberalismus“, nýbrž globální neoliberalismus a jeho ponurá maďarská podoba. Příkladem je pasáž, v níž se Orbán pokouší problematizovat jeden z ústředních liberálních principů, totiž že svoboda jednotlivce končí tam, kde začíná svoboda druhého. Orbán má pravdu, že v praxi tento princip mnohdy vede k právu silnějšího. Mýlí se však v tom, že liberalismus takovou praxi schvaluje nebo že taková cynická praxe z idejí liberalismu nezbytně plyne. Jako by mu vypadla tři první písmena ze slova neoliberalismus. Přitom sám Orbán byl v raných devadesátých letech daleko spíš neoliberalem než liberálem a za to, že jím nezůstal dlouho, vděčí především svým politickým protivníkům, kteří ho v disciplíně zvané neoliberalismus předčili. Ať tak či onak, dnes se Orbán, jak v Česku rádi říkáme, „vyrovnává se svou minulostí“.

Kde vlastně Orbán politicky stojí, pomněme-li nepříliš nápomocnou skutečnost, že je evropským lidovcem? O čem vypovídají domněle nacionalistické pasáže jeho projevu? Co sděluje, když se chlubí, že jeho vláda odkoupila jednu z velkých bank, takže domácí maďarský podíl na vlastnictví bankovního sektoru nyní přesáhl padesát procent? Máme si tento fragment spojit se symbolickými patriotickými poukazy ke karpatské kotlině, maďarské diaspoře a národnímu zájmu, anebo spíš s jinými dvěma zajímavými pasážemi jeho projevu? V jedné Orbán kritizuje bývalý „liberálnědemokratický“ maďarský

režim za to, že nedokázal náležitě ochránit veřejný sektor a že jeho podíl v Maďarsku je nižší než ve většině vyspělých zemí. V jiném definuje stát jako způsob organizace komunity a volá po nápravě této organizace (vlastně tedy žádá rekonstrukci státu).

Zdá se, že je třeba současně vnímat obě dimenze – nacionalistickou i etatistickou, protizápadní i proti(neo)liberální. Maďarsko je jedním z mnoha příkladů, jak to dopadne, když se bytostně levicových témat zmocní nacionálně-konzervativní pravice. K tomu jsou ale vždy potřeba dva hráči. Aby pravice dokázala takový manévr provést, musí jí ho levice umožnit.

Náš čas přijde

Orbán není šílenec a vlastně není ani provokatér. To, co říká, myslí vážně. Jeho fenomenální politický vzestup je totiž také odpovědí na selhání předchozích neoliberálních politik uskutečňovaných převážně levicovými



Orbán není šílenec a vlastně není ani provokatér. To, co říká, myslí vážně. Foto archiv VUF

par avion

Z RUSKOJAZYČNÉHO TISKU VYBRAL ONDŘEJ SOUKUP



Kdysi všemocný vládce Donbasu Rinat Achmetov rychle ztrácí svůj politický vliv, stejně jako svůj majetek. Co se stalo s nejbohatším Ukrajincem, zjišťoval ve vydání z 5. srpna kyjevský časopis *Novoje vremja*. (Mimochodem, na jeho rozjezd dal peníze český podnikatel Tomáš Fiala a jedná se o projekt lidí z bývalé redakce ukrajinského Forbesu, propuštěných poté, co celé nakladatelství koupil společenec tehdejšího prezidenta Viktora Janukovyče, mladý byznysmen Serhyj Kurčenko.) Problémy u Achmetova začaly v okamžiku, kdy se rozhodl nepoužívat svůj vliv na východě Ukrajiny. „Stal se rukojmím situace na Donbasu a teď je závislý na nové ukrajinské vládě,“ říká politolog Vladimir Fesenko. Podle něj navíc už nikdo nemá zájem na tom, aby se Achmetov znovu stal neformálním vládcem regionu. Nová vláda mu nabízela post gubernátora Doněcké oblasti, což by mohlo situaci uklidnit. Tím spíše, že Achmetov financoval i některé organizace proruské separatistů. **Poté, co z Krymu přišel dnes již legendární velitel separatistů Igor Strelkov a další**

ozbrojenci z Ruska, ovšem Achmetov nad situací ztratil kontrolu (na rozdíl od oligarchy Ihora Kolomyjského, který je dnes gubernátorem Dněpropetrovska). „Lidé mu věřili a čekali od něho nějaké jasné kroky. Ale on se místo toho stáhl a odjel do Kyjeva. Teď kvůli tomu trpí jeho pověst i majetek,“ říká Hennadij Korban, jeden ze zástupců Kolomyjského. Podle posledních sociologických výzkumů Achmetovovi na Ukrajině důvěřují dvě procenta respondentů, osmapadesát procent mu naopak nevěří. Přitom ještě loni byl poměr prakticky vyrovnaný.

ДЕНЬГИ

Vzhledem ke stále se zhoršujícím vztahům Ruska se Západem je pojem „importozaměščenije“, tedy náhrada dovozu produkcí místních výrobců, stále populárnější. Časopis *Děňgi* z 18. srpna se pokusil sestavit výčet společností a odvětví, které na spirále vzájemných sankcí mohou vydělat. Jednou z takových oblastí je zdravotnická technika. Už v březnu ruské ministerstvo obchodu připravilo vládní rezoluci, která zakazuje pro státní zdravotnická zařízení nakupovat techniku ze zahraničí, pokud existují přístroje domácí provenience. To se týká například tomografů. „Dva největší výrobci tomografů, Elektron a MTL, kromě toho vyrábějí možná nikoli nejmodernější, ale aspoň základní rentgeny. Pokud zákaz vstoupí v platnost, právě tyto společnosti na něm vydělají. Ale jsou i exotičtější případy. Například kardiostimulátory překvapivě vyrábí vojenský závod

v Iževsku.“ Zákaz zatím neplatí. Vláda oslovila výrobce zdravotnické techniky, aby jí poskytly seznam výrobků, které jsou schopni vyrobit. Ne všichni jsou z podobné perspektivy nadšeni. Komentáře pod článkem hýří vtípký ohledně „bojových kardiostimulátorů“. Současná napjatá situace může být také ve prospěch ruského satelitního navigačního systému GLONASS. **První vicepremiér Ruska Dmitrij Rogozin označil fungování amerického systému GPS za „hrozbu národní bezpečnosti“ a současně pohrozil, že pozemní stanice, které korigují signál GPS na území Ruska, budou uzavřeny.** „Pokud bude hrozba pokračovat po 1. září, vyhraje GLONASS, protože nebude mít konkurenci. GLONASS patří z osmdesáti procent oligarchům z AFK Sistema, zbytek patří státní kosmické agentuře.“ Dodejme, že mnozí odborníci tvrdí, že vypnutí asi desítky korekčních stanic GPS povede ke zhoršení navigace jen asi o metr, takže si před cestou do Ruska novou navigaci nejspíš nebudete muset pořizovat.

власть

Zajímavému tématu se věnoval časopis *Vlast* ve vydání z 18. srpna. Každý, kdo v posledních letech jezdí do Ruska, si nejspíš všiml množství mužů v černých uniformách s výzbrojí od obušku a paralyzérů až po kalašnikovy, nedbale přehozené přes rameno. Pracovníci soukromých bezpečnostních agentur se musí registrovat u ministerstva vnitra a skládat zkoušky. Podle vládních statistik je jich sedm set tisíc. Další podobní zaměstnanci

maďarskými vládami či spíše, přesněji řečeno, neoliberálními technokraty a pragmatiky, kteří si říkají socialisté, v kulturní alianci se salonními liberály, kteří jsou v podstatě vnitřně odcizeni mimobudapeštskému zbytku země.

Jiná odpověď je připravena v záloze. Říká si „hnutí za lepší Maďarsko“, zkráceně Jobbik. A když už jsme u maďarských extremistů, přidejme ještě jednu poznámku na okraj. Kritické reakce na Orbánův projev se jen hemží osouzením z fašizujících tendencí. Škoda jen, že zpravidla bez konkrétních příkladů. Krásnou ukázkou přitom nabízí závěr projevu – odvolání se k budoucnosti, apel k odvaze a ujištění, že „náš čas přijde“. Největší chybou „antiorbánistů“ však je snažit se diskvalifikovat soupeře nálepkováním, ať už jako fašisty nebo ruského agenta. Analýzu příčin Orbánova trvajících úspěchu to nenahradí.

Autor je politolog.

jsou registrováni jako „manažeři prodejní plochy“ a podobně. Těch je podle propočtů časopisu dalších dvě stě tisíc. To ale není vše. Soukromým bezpečnostním agenturám konkuruje i stát. Samotné ministerstvo vnitra má složku, která poskytuje kromě ochrany infrastruktury (například nádraží, letišť a železnic) i služby soukromým subjektům za úplatu. Vlastní bezpečnostní služby mají také třeba ministerstva financí a zemědělství nebo státní korporace. **Celkem se počet bezpečnostních pracovníků vyšplhal na 1,4 milionu lidí, nepočítaje v to obslužný personál, což je i při celkovém počtu Rusů, který dosahuje asi 147 milionů, významný počet.** Celý tento byznys vznikl začátkem devadesátých let, kdy podnikatelé potřebovali mít ochranku proti konkurentům, napojeným na organizovaný zločin. „V devadesátých letech jsme na tom byli nejlépe. Lidé odcházeli ze speciálních jednotek armády nebo policie. Mohli jsme si vybírat ty nejlepší z nejlepších,“ říká dnešní poslanec Gennadij Gudkov. Ty doby jsou ale pryč. Dnes většinu příslušníků ochranky tvoří lidé z provincií, kteří přijíždějí na půl roku do Moskvy a pak se vracejí do svých rodiných vesnic. „U nás na vesnici práce je. Můžeš být traktorista, kombajnér, dojička. Akorát že dostaneš tři až šest tisíc rublů měsíčně. To já propiju u nás v Saransku za jeden večer, když přijedu domů,“ říká sekuriták Alexej Pyšněv. Výsledkem je, že většinu bezpečnostního personálu v Moskvě tvoří lidé, kteří nemají žádný výcvik, což je příčinou mimořádně nízké prestiže této profese. Ostatně *Vlast* opatřila svůj článek titulkem „Ochranka má nižší sociální status než uklízečka“.

Mimo veřejnost

Česká televize veřejné služby v evropském kontextu

Kritici České televize často srovnávají její vysílání s britskou BBC. Inspiraci lze ale hledat také u dánské veřejnoprávní televize DR anebo v Německu. Bohužel se zdá, že jedním z hlavních problémů České televize je sebestřednost a neschopnost se od zahraničních vzorů poučit.

MILAN KRUML

Když je řeč o televizi, je dobré začít programem. Často se u nás například ozývá výtka, že sobotní nabídka veřejnoprávní televize je příliš zaměřená na co nejširší cílovou skupinu, nabízí pouze zábavu a v podstatě se neliší od komerční konkurence. Podívejme se pro srovnání na vysílání nejznámější televize veřejné služby na světě, na BBC. První program: 19.00 – reality show s celebrity, 20.00 – zábavný pořad s losováním loterie, 20.45 – původní dramatický seriál z nemocničního prostředí, 21.30 – původní sitcom, 22.00 – zprávy, 22.30 – sestřih zápasů první fotbalové ligy, 24.00 – zábavná show o fotbale. Taková byla nabídka programu BBC One druhou srpnovou sobotu. Jak je patrné, zábavní složka tu jednoznačně převažuje nad informativní či vzdělávací. V čem tedy spočívá výjimečnost BBC, která, na rozdíl od ostatních britských stanic, svůj program financuje z koncesionářských poplatků? Odpověď souvisí obecně s tím, co se pod pojmem veřejná služba chápe jinde v Evropě. Onen stručný výčet pořadů je totiž

vyrobit každý pořad tak, aby byl originální, měl informační hodnotu, výjimečnou uměleckou kvalitu nebo nabízel původní zábavu.

Sledovat, jak funguje televize BBC a jaká je její programová nabídka i konkrétní pořady, je nejen zajímavé, ale pro ty, kteří se u nás zabývají médii veřejné služby, ať už jako tvůrci nebo její kritici, také velmi důležité. Je to totiž právě BBC, která je už po léta České televizi předkládána jako vzor, jímž by se měla inspirovat.

Od BBC se lze skutečně v mnohém poučit, jen je třeba občas připomenout, že BBC má jinou historii, působí v jiném mediálním systému (například v tom, že komerční stanice jsou svázány množstvím regulačních podmínek), pracuje s jiným rozpočtem (hodinová epizoda primetimeového seriálu dnes vyjde na cca 800 tisíc až milion liber) a část její činnosti má globální povahu (například obchod s formáty a již hotovými pořady). Kritici České televize se občas ohánějí argumenty, které vycházejí sice ze znalosti pořadů BBC, ale už nikoli z kontextu – tedy z toho, jak jsou tyto pořady zařazovány do programového sché-

matu nebo jak navazují na tradici a historii televizního vysílání ve Velké Británii.

televize v posledních letech prodávají licence po celém světě a pouštějí se do náročných témat, která by si ještě před pár lety stěželi někdo dokázat představit v nějaké formě v hlavním vysílacím čase. Přesto to jde. Je ale dobré si připomenout, že to je výsledek postupného procesu, který souvisel s tím, že se do jisté míry změnil i divák.

V tuzemských podmínkách není problém přijít například s pořadem o rasismu, třeba o tom, jak jednoduše ve společnosti vzniká. Potíž je přesvědčit diváka, aby se na něj díval. Platí totiž zásada, kterou kritici České televize příliš nezmiňují: investice do takových projektů má smysl teprve tehdy, pokud se jí podaří oslovit část většinového publika. To ale znamená hledat narativní metody, které na takové publikum „zaberou“, což například není dokument, magazín nebo publicistika typu talkshow či reportáže, ale v naprosté většině případů poměrně náročná a promyšlená forma (od docusoapu až po různé formy reality TV).

Například v Německu podobně promyšlený postup vedl k tomu, že se oběma tamním veřejnoprávními televizím podařilo po letech zaujmout víc diváků než silná komerční konkurence, která navíc přestala investovat do hrané tvorby a domnívala se, že éra mnohem levnějších primetimeových scripted reality (jejichž představitelem je u nás například pořad Křižovatky života na Primě) potrvá věčně.

Zahledění do sebe

Vraťme se k hrané tvorbě. Televize veřejné služby se dnes snaží vytvářet hranou tvorbu, jejíž kvalita ospravedlňuje vysoké náklady a umožňuje uspět na mezinárodním trhu. Aby bylo možné investovat do takových projektů, a přitom neutratit všechny finance za jeden projekt, zesílila v posledních letech mezinárodní spolupráce. Koprodukce zejména historických minisérií a seriálů jsou běžné. Do takových projektů obvykle vstupuje několik televizí veřejné služby (jako je to u velice úspěšné minisérie *Spies of Warsaw* v koprodukcii BBC a polské TVP) a někdy také nezávislý producent (jako v případě nejdražšího dánského seriálu všech dob *1864*, zachycujícího dánsko-německou válku). Historie je v současnosti po celé Evropě vedle kriminálek nejatraktivnějším tématem.

Debata o tom, co je veřejná služba, jaký má mít obsah a jaké jsou její mantinely, pochopitelně pokračuje. V tomto smyslu bude veřejná služba definována stále znovu a znovu – nelze ji považovat za něco jednou provždy přesně specifikovaného, protože požadavky společnosti se mění, rozrůstají se technologické možnosti šíření televizních obsahů a podobně.

V řadě evropských zemí je veřejnost citlivá na jakékoli porušení standardů, jimiž se televize i tvůrci řídí – od nezávislosti na politických reprezentacích, průhlednosti schvalovacích procesů a hospodaření až po nároky na profesionalitu. V tomto směru na tom v Česku nejsme příliš dobře. Televizní kritika je spíše nahodilá a nevěnuje se ani trendům, ani srovnání s nabídkou na jiných, například sousedních trzích. Celý tuzemský televizní trh je příliš zaměřený sám na sebe, zacyklil se do stadia, kdy se jakákoli inovace prosazuje nesmírně těžko – příkladem je podzemní nabídka největších komerčních stanic, která je nejméně inovativní za posledních pět let. Diskuse na téma veřejné služby se navíc často redukuje na spory tvůrců s kritiky, osobní animozity a individuální zájmy, což samozřejmě debatě neprospívá, protože se pak stává záležitostí poměrně malé skupiny lidí a širší veřejnosti se netýká. V tom se náš televizní trh odlišuje od zbytku Evropy asi nejvíce.

Autor pracuje v České televizi jako specialista vývoje.



Právě BBC je už po léta předkládána České televizi jako vzor, jímž by se měla inspirovat. Foto Duncan MacLeod

třeba doplnit o další informace. BBC vysílá kromě prvního programu ještě na dalších třech, které onen večer nabídly mimo jiné velký hraný dokument o první světové válce, dokument o skotském spisovateli, který se zasazuje za samostatnost této části britských ostrovů, speciální vydání panelového pořadu QI se Stephenem Fryem nebo stand-upy z divadla Apollo v Londýně.

Informace, kvalita, zábava

Od televizí veřejné služby se v západní Evropě mimo jiné očekává uspokojování zájmů a potřeb různých cílových skupin, od té nejširší až po diváky, které ostatní televize považují za marginální. Nejširší cílová skupina se ve většině zemí soustředí na „výkladní skříň“ veřejné televize – tedy její hlavní programovou nabídku. Ta má být složena tak, aby kombinovala zábavu s informacemi a snažila se ke každému pořadu opatřit nějakou přídavnou hodnotu. Když se podíváme na nabídku BBC One z tohoto pohledu, zjistíme, že její pořady tento požadavek i v sobotu večer splňují. Veřejná služba tedy nespočívá v tom, že by každý pořad měl být určen pro kategorii náročných diváků, kteří si velmi pečlivě vybírají, čemu věnují čas strávený u televizoru, ale v kombinaci žánrů a formátů na různých programech, v nabízení alternativ a ve snaze

matu nebo jak navazují na tradici a historii televizního vysílání ve Velké Británii.

Změna programu a změna diváka

Jiným v poslední době často zmiňovaným vzorem je dánská veřejnoprávní televize DR. Jednou z výtek směřovaných vůči České televizi je, že u nás nejsme schopni rozvinout kvalitní a originální seriálovou tvorbu – na rozdíl od Dánů, kteří v posledních letech slavili úspěchy se sériemi, jako je *Zločin* či *Most*. Podobně úspěšné projekty jsou ovšem výsledkem dlouhodobého snažení, práce s kvalitními scenáristy a nepřímo také nebývalého vzestupu skandinávských krimi románů. Na druhé straně se sociálněkritické detektivky točí i v řadě dalších zemí (příkladem může být německé *Místo činu*). Dánové ovšem – podobně jako skandinávské televize, a to i komerční – dnes představují vysokou kvalitu zejména v oblasti, která bývá označována jako reality TV či factual. To, jak s těmito informativními žánry DR pracuje, je pro Českou televizi skutečně dobrý příklad. Skandinávské pořady věnované závažným celospolečenským problémům (drogové závislosti, šikaně, stalkingu, mezigeneračním vztahům, rasismu a podobně) jsou na světovém trhu oceňovány jako inovativní a současně z diváckého hlediska velmi atraktivní. Skandinávské

Vysílání pro starší a pokročilé

Nový veřejnoprávní televizní kanál ČT art vysílá už rok. Je to důvod k oslavě? Jisté je, že přestává být namíste mluvit o počátečních neduzích, a naopak je načase, aby se nová stanice dramaturgicky vyprofilovala a našla svého cílového diváka.

TOMÁŠ STEJSKAL

Program ČT art do spektra televizních stanic nevkrečil příliš jistě. Jedním z prvních signálů o nejistém hledání vhodného formátu bylo zrušení diskusního pořadu Artefakta, místo jehož čtyř moderátorů vstoupil na obrazovky jeden jediný. Jasná řeč Josefa Chuchmy si ovšem některé neduhy Artefaktu zachovala. Pořadu se sice lépe daří podchycovat zásadní a zároveň aktuální společensko-kulturní témata, ale i nadále přetrvává nerozhodnost ohledně toho, na jakého diváka chce vlastně cílit. A právě na lavírování mezi intelektuální Katovnou a moderní zábavnou talkshow se ukazuje možná největší problém celé stanice – totiž nejistota, pro koho vlastně vysílá.

Co si myslí divák

Současné vedení České televize se snaží výrazněji podporovat původní dramatickou, seriálovou i dokumentární tvorbu, a přinejmenším částečně se veřejnoprávní televizi daří přicházet s atraktivními pořady typu Českého století nebo Českého žurnálu. Jedním z důsledků ovšem je, že se ČT art ocitá v pozici jakéhosi „béčka“, druhořadého kanálu, kam se dostávají minoritní pořady, jež se nevejdou ani na Dvojku. To pochopitelně nepodporuje image nového svěžího, specificky profilovaného kanálu, spíše to působí, jako by se z druhého kanálu část programu přesunula, aby na Dvojce mohlo být více zahraničních seriálů či cestovatelských dokumentů. To ještě nemusí být špatně, jen je otázka, co si o tom má vlastně myslet divák.

Vzhledem k tomu, že artové filmy s titulky či kvalitní zahraniční dokumenty dříve běžně bývaly na Dvojce, představuje ČT art přinejlepším návrat do „starých dobrých časů“ – a někdy ani to ne. Tváří nového kanálu ovšem nejsou životopisy umělců, vážná hudba ani umělecké filmy, ale původní pořady. Tím horší je však zmiňovaná nejistota ohledně jejich cílové skupiny. Moderátoři občas kladou naivní dotazy, jako kdyby se snažili promlouvat za náhodného diváka, který sem zabloudil při přepínání kanálů a vůbec netuší, o co se jedná. Přitom hlavně v případě Artefaktu platí, že přinejmenším Miroslav Balaštík či Jan Burian se k moderování podobného typu pořadu nehodili. Na show byli příliš nevýrazní a na opravdovou konfrontaci byli buď nepřipravení, anebo nebyli ochotni ji vést. Josef Chuchma se naopak těžko zříká

role novináře či komentátora a někdy působí spíše jako jeden z diskutujících. Uvidíme, jak bude od září fungovat nový diskusní pořad Konfrontace, moderovaný Petrem Fischerem, režírovaný Petrem Hátlem a dramaturgicky zaštitěný Ivem Bystřičanem.

Víc kuráže

Je jasné, že u podobného kanálu není snadné a asi ani možné mířit na jedinou cílovou skupinu, na jediného imaginárního „náročného diváka“ a že je potřeba oslovovat různé typy minoritního publika. Většina programu ČT art se nicméně zatím obrací především ke konzervativnějšímu a staršímu publiku, řekněme od čtyřicátníků výše, zatímco snaha oslovit nejen mladé publikum nebo střední generaci, která vyrostla na pořadech typu Paskvil, je mizivá.

Svěže koncipovaný pořad Monoskop, věnovaný televizi, byl příznačně zrušen. Důvodem byla údajná „nevyváženost a nedostatečná kvalita“. Možná se v něm skutečně vícekrát snesla kritika na samu Českou televizi než na komerční stanice, ale spíš než o nevyváženosti to ukazuje na prostý fakt, že veřejnoprávní

médium by mělo podléhat větší kontrole. Pořad přitom mohl ukázat otevřenost nového vedení České televize a odvahu k sebe-reflexi. Také mohl pomoci budovat televizi novou image.

Stále problémy má Tečka páteční noci. O některých jejích dílech se sice bouřlivě diskutuje, přitom se ale neobjevují v internetovém vysílání. Televize, která dá důvěru mladým dramaturgům, režisérům a moderátorům, by však za nimi měla stát i v případě jisté kontroverznosti a neomlouvat se za každou větičku, která by se mohla někoho dotknout. Tím spíše, že performerské šňupání kokainu z Bible či podvrtný moderátorský přístup Martina Duška (ať už byl zvládnutý jakkoli) dnes opravdu nemohou takřka nikoho pobouřit.

Možná, že mnohé z výše popisovaného jsou jen počáteční neduhy. Jak dlouho ale budou trvat? Od zahájení vysílání už uplynul rok. K prvním narozeninám tedy popřejme nové televizní stanici více pořadů, jako byl Monoskop či jako je magazín o studentské filmové tvorbě Průvan, a hlavně víc kuráže.

Autor je filmový publicista.



ČT art se ocitá v pozici jakéhosi „béčka“, druhořadého kanálu, kam se dostávají minoritní pořady. Kresba Jiří Franta

Tři různé Tečky

O stanici ČT art se příliš nemluví. To ovšem neplatí o pořadu Tečka páteční noci. Jeho tři různá pojetí vznikají ve třech různých redakcích a mimo jiné svědčí o tom, jak je těžké přicházet v České televizi s novými projekty.

TÁŇA ZABLOUDILOVÁ

Pořadu Tečka páteční noci, vysílanému na ČT art, se letos několikrát povedlo vzbudit nebyvalou pozornost. Nejdříve si kluci z reklamek zahráli ve studiu na šňupání kokainu z Bible a tímto klišé spojováním s nonkonformními kapelami se jim část diváků skutečně povedlo pobouřit. Následně se malíř Václav Stratil vyznal z toho, že má rád Adolfa Hitlera „z lidské stránky“, a po epizodě s romskou kapelou Gulo Čar rezignovala producentka Kamila Zlatušková. To, když v Tečce neodhadli, jak se v době antiromských pochodů, kdy se romské děti musí doma schovávat jako za války, chovat k Romům. Na prvního půl roku vysílání slušný výsledek.

Klusák vs. Anděl

Tečka páteční noci sterilitu televizního prostředí zdůraznila tu upoceně, tu mimoděk, a sledovat díl s Gulo Čar je čiré utrpení. Rozruch, který se pořadu podařilo vyvolat několikrát za sebou, nicméně indikuje, že se skrze něj do televize dostávají lidé, které by jinak nikdo nepozval. Většinu zajímavých hostů však přivedli do pořadu Pavel Klusák a Luboš Pavlovič, kteří jsou dramaturgy brněnských vydání. V rámci jednoho pořadu se totiž čas od času kontroverzní brněnské

večery střídají s pražskými, které pokračují v tradici lobotomické Noci s Andělem, a ostravskými, které ze všeho nejvíc připomínají pořad Dobré ráno. Zatímco v brněnské Tečce mluví divadelní inovátoři z Handa Gote, hudebníci ze skupin Schwarzprior či Vítrholc nebo výtvarník Václav Stratil, v pražském vydání vede moderátorka Lenny Trčková rozhovor s frontmanem její nejoblíbenější české kapely Michalem Hrůzou. V ostravské si zase moderátor povídá s Jarkem Nohavicou a moderátorka chystá za barem ovocné džusy.

Tři různé Tečky naznačují, že si v televizi naplní pořadu, který by měl navázat na neuvěřitelně dlouho vysílanou Noc s Andělem, nejsou vůbec jistí. Pražské Tečce dělá dramaturga dokonce právě sám Pavel Anděl – pořad se tak od jeho show liší jen nadšením a živostí moderátorky, která ho pojala jako hodinku příjemného povídání se známými lidmi v televizním obýváku. Ostravská Tečka působí jako pořad, který někdo dával dohromady na poslední chvíli. Moderátorská dvojice navíc ve studiu rozehrává kýčovitě role věcného muže a hezké ženy, kteří se spolu ve studiu ocitli jakoby omylem. Tihle dva měli skončit v Sama doma.

Žádné velké novoty

Ani moderátoři brněnské Tečky však nejsou pro pořad žádnou výhrou. Jsou jimi divadelní režisér Jiří Havelka a Adéla Elbel ze skupiny Čokovoko, romský díl uváděl dokumentarista Martin Dušek. Obsazení známých umělců je u pořadu, který to s průzkumem současné české kultury myslí vážně, logické. Bohužel jsou tito umělci zvyklí spíše se sami předvádět než naslouchat hostům. Ve volbě moderátorů se navíc projevuje zvyk České televize nezavádět velké novoty. Televize sice investovala peníze do celého nového kulturního kanálu, nové relace se ale příliš neliší od těch zavedených. Nejenže se vysílají stejné pořady a dělají je pořád stejní lidé, ale dokonce do nich zvou stále stejné hosty. Participaci například na nezávislé hudební scéně by od České televize nečekal snad ani největší optimista – a její průzkum je také zatím vidět jen za brněnskými díly.

Pražská a ostravská Tečka páteční noci jsou vlastně zbytečné, Jarka Nohavicu i Vladimíra 518 lze pozvat i do Dobrého rána. A to platí o plejádě dalších prověřených hostů. Brněnské tečce naopak můžeme být vděční – přišla na to, jak dělat Anděla bez Anděla.

Autorka je filmová publicistka.

Nic, co by zavánělo autorstvím

O nedostatku originality v českém televizním dokumentu

Nový generální ředitel České televize Petr Dvořák obnovil systém tvůrčích skupin, které by měly být do velké míry autonomními krystalizačními jádry nových námětů. O podmínkách vzniku televizních dokumentů jsme mluvili s externím dramaturgem a dokumentaristou Ivo Bystřičanem.

HONZA ŠÍPEK

divácké i finanční. Na základě něho by se pak rozhodovalo o další existenci skupiny. V současnosti skupina předvybere náměty nebo osloví režiséry a čeká, co projde. Množství radou odmítnutých námětů může kreativnímu producentovi ubírat dramaturgický elán. Navíc se může časem snažit výběrem i prezentací námětů přizpůsobit tomu, o čem si myslí, že to rada chce. A tím, že rada není zase tak velký okruh lidí, je pak celý diskurs poněkud omezený. Za poslední rok prošla spousta kvalitních dokumentů, ale i hraných filmů, třeba Sedláčkovy České století. Vedle toho se točí věci jako První republika, které směřují spíše k zábavě než k nějaké společensko-historické hodno-

vysílá, ví jenom ona sama, a to jen v pouhém výčtu. Což je špatně i pro ni samotnou. Já mám dojem, že televize je ve vleku zábavy. Ale i vážná témata lze sdělovat divácky atraktivním způsobem. Je to možná na úkor hloubky, na druhé straně je pak věc přístupnější širšímu publiku a může se stát součástí širší debaty.

Pokud jde o toho ducha, myslím, že to je zájem o vědu, techniku, společnost. Málokdy jde o politiku – témata se přesouvají spíše k prožitku člověka v jeho společenském kontextu. Ale těžko říct, jestli je to problém jen na straně televize. Obvyklé náměty jsou totiž bezpečné, zabývají se historií, chtějí jenom něco popsat, ale ne něco vyvozovat o nás

bude dobrý. Takhle se dají natáčet Třinácté komnaty a Příběhy slavných, což jsou ale jen rozhlasová díla s banálním obrazem. Produkční kapacity by měly být minimálně o polovinu vyšší, abychom byli aspoň na hranici profesionality. Jinak se téma musí zbanalizovat, aby se vůbec stihlo natočit a sestříhat.

Filmy, které k myšlení provokují, se přesto určitě natáčejí. Svého času vyvolal téměř intelektuální skandál film Hranice po našimu od Jana Gogoly o česko-polském pomezí. Ve vysílání byla k němu snad půlhodinová debata, moderátor měl provokativní otázky a diváci volali. Pokud televize vyrobí podobné filmy, měla by se o ně postarat i takto kurátorsky – uvést je a podrobit diskusi. Na nepoučeného diváka takový film působí jako současné umění na někoho, kdo jde poprvé do galerie. Chápu management televize, že nechce, aby lidi přepínali na komerční kanály, a proto divákům předhodí něco stravitelnějšího. Ale jeden extrém je film pro intelektuály a druhý debilizovaná bezduchá zábava.

Co by teď podle vás bylo potřeba natočit?

Měli bychom být společensky citliví k tomu, co se děje. Potřebná jsou politická témata: oligarchizace politiky, médií, jejich propojování. Fungování farmaceutického průmyslu, školství, výchova k práci, přičemž práce jako taková přestává být potřeba. Energie, dobývání surovin. Moc. Pak je velkým tématem umění. Pro tato témata se ale těžko hledají autoři i produkční podmínky, protože takové filmy se nedají točit během tří nebo deseti dnů.

Jaké jsou současné tendence českého televizního dokumentu?

Asi s patnáctiletým zpožděním jsou to seriály, které se snaží podle hesla britských sociologů devatenáctého století „špinit si ruce sociální realitou“. A pak je to důraz na razantní diskusní show, které jsou více show než diskusí. Celkově je to posun k zábavě, od popisnosti k situaci, vzbuzování reakcí. V dokumentu je to provokativnost a situačnost, ale důraz je kladen spíše na drama a na konflikt než na hloubku tématu. Důležitá otázka současnosti je, nakolik by televize veřejné služby měla na vytváření programu spolupracovat s korporacemi. Byli jsme zvyklí, že média, která si platíme, jsou hodnověrná a prostá komerčních vlivů. Ale pokud je podléhání komerčním vlivům nutné, měla by o tom vzniknout skutečná debata dříve, než bude pozdě.



Ivo Bystřičan. Foto z osobního archivu

S televizí jste spojený nejen jako dokumentarista, ale poslední dva roky také jako externí dramaturg. Jde to dohromady?

Je to hodně schizofrenní. Jako dramaturg, byť externí, vlastně reprezentuji instituci. Nemůžu říct, že by se mi jako režisérovi nedařilo realizovat filmy, na kterých mi záleží. Nemám ani pocit, že Česká televize je v úpadku a neplní svoji roli. Stav televize беру jako fakt, se kterým zacházím, ať už jako dramaturg nebo jako režisér.

Jak vypadá cesta od autorského námětu k odvysílání hotového filmu?

Námět, napsaný nejlépe tak, aby vznikla jasná představa o smyslu filmu, jeho charakteru, formě, postavách, tématu, se podá dramaturgovi nebo jednomu ze sedmnácti kreativních producentů. Pokud se někomu líbí, předělá se, aby prošel systémem České televize, a vyplní se formuláře. Programová rada potom některé filmy posune k realizaci.

Sebelepší nápad tedy může rada odmítnout.

Pro tvůrčí skupinu by bylo lepší, kdyby byl rozpočet daný na rok a po roce by přicházelo zúčtování – programové, dramaturgické,

tě. Obecně si myslím, že programová rada chce výrazné nápady. Nedá se říct, že by bránila třeba politickým námětům, ale jde o uchopení.

Ale dokumenty klasického televizního střihu jsou většinou natočené podle dopředu napsaného scénáře...

Taky nevím, kde se tyhle sračky berou. Během léta jsem procházel den po dni všechny pořady jednoho měsíce a zjistil jsem, že se těch banálních filmů dnes zase tak moc nedělá, jsou to často reprízy. Je to samozřejmě problém selekce, ale současně i problém autorů – často jde o věci, které slouží k rychlé a bezpečné obživě. To byl dlouho kánon televizního dokumentu – jakýsi antižánr nazývaný „klasický televizní dokument“, poskládaný z výpovědí bez vývoje, intervence, práce s obrazem. Neříkám, že současný trend docu-soapů je to nejlepší, ale je to rozhodně výrazný formální pokrok.

Jste sociolog. Dokázal byste popsat ducha televize, co chce žrát a co mu smrdí?

V tomhle jsem trochu bezradný. Nepronikl jsem televizi jako celek. Navíc žádná skutečná kontinuální analýza programu veřejnoprávní televize u nás neexistuje. Co televize

samotných. Takové filmy ovšem nic nemění, jenom se vytváří jakýsi archiv.

Je příčinou předběžná opatrnost tvůrců, kteří předpokládají, co v televizi neprojde?

To je možné. Sám jako režisér často přemýšlím, jak tu věc napsat, aby se líbila. Ale myslím si, že mnozí dnešní kreativní producenti jsou výrazné osoby s dobrým vzděláním, zkušeností a tu práci chtějí dělat smysluplně. Ožehavý politický námět tedy nemusí znamenat, že ho všichni odmítnou. Vždycky se najde někdo, kdo na téma bude slyšet, ať Petr Kubica, Čestmír Kopecký, Kamila Zlatušková, Lenka Poláková, Martina Šantavá nebo Alena Müllerová – to je třeba šest lidí ze sedmnácti, se kterými se dá mluvit. A to vůbec neznám všechny.

Je vůbec možné v televizních podmínkách udělat myšlenkově náročný film?

Snad se na mě nikdo v televizi nebude zlobit, když řeknu, že v současných podmínkách se téměř nedá dělat nic, co by zavánělo autorstvím. Na autorství musí být čas a podmínky natáčení se smrskly na naprosté minimum. Pokud jsou na půlhodinový dokument tři natáčecí dny a tři dny střihy, nedá se udělat film, který si pustíme i za několik let a pořád

Ivo Bystřičan (nar. 1980) je režisér, producent a scenárista, působí jako dramaturg tvůrčí produkční skupiny Petra Kubici. Ve své autorské tvorbě se zabývá společenskými a politickými otázkami – v posledním celovečerním filmu Dál nic (2014) zkoumá pozadí stavby dálnice D8 v Českém středohoří. Pro Českou televizi jako scenárista a režisér vytvořil řadu dokumentárních filmů, například Zločin pana Chytila (2014), Mých posledních 150 000 cigaret (2014), Klovací pořádek (2013) nebo Když děti nosí stát (2012). Působil také jako kulturní redaktor a komentátor Deníku Referendum, šéfredaktor časopisu Nový Prostor a sociolog v neziskovém sektoru.

V čele společenského vývoje

O České televizi s Čestmírem Kopeckým

S filmovým a televizním producentem a dramaturgem Čestmírem Kopeckým, který dohlíží na multižánrovou tvorbu v České televizi, jsme mluvili o tom, jak vypadá a jak by měla vypadat televize veřejné služby.

PAVEL ŠPLÍCHAL

Svůj film o televizi veřejné služby jste pojmenoval Pod dlažbou je pláž, což je heslo z revoluční Paříže roku 1968. Co má televize společného s revolucí?

Film byl natočen k šedesátému výročí založení Československé televize. Vysvětluje vznik, vývoj, stav a budoucnost televizí veřejné služby. Samozřejmě i té naší. Není zcela jednoznačný, je to mozaika různých názorů a pohledů z různých zemí. Ale většina odborníků se shodla, že veřejnoprávní televize patří jejím koncesionářům. Že je to veřejná služba. Název filmu – Sartrovo heslo pařížské revoluce 1968 – říká, že koncesionáři by si měli uvědomit, že je televize jejich. U nás se o to vede letitý spor, který začal polemikou mezi Václavem Havlem a Václavem Klausem o roli občanské společnosti.

Princip financování televize veřejné služby spočívá v tom, že televize není přímo placená ministerstvem financí z daní, ale je honorovaná přímo od koncesionářů. Peníze tím pádem nemůže televizi nikdo vzít a nemůže ji touto cestou ovlivňovat. Naši politici si to samozřejmě pojistili hned na začátku a do Zákona o České televizi nedali inflační doložku. To například znamená, že v době, kdy se zákon schvaloval a metr filmu stál dvacet korun, měla televize zhruba stejně peněz jako v době, kdy už stál metr filmu čtyřikrát víc. A pokud chce televize navýšit poplatek, ocitne se zase v rukou politiků, kteří to musí odhlasovat. Navíc je tu ještě Rada České televize, která je volena sněmovnou. Některé současné vládní strany měly už ve svém volebním programu odpolitizování mediálních a jiných rad, což by vedlo k větší samostatnosti televize a rozhlasu. Po televizi je třeba chtít, aby nám sloužila, ostatně stejně jako politici.

Jakou roli podle vás současná veřejná televize ve společnosti hraje?
Zajímavější je, jakou roli by hrát mohla. Na rozdíl od komerční televize, která má jediný

smysl, a sice vydělávat peníze, je úkolem médií veřejné služby budování informované, kulturní, životaschopné, etické a v neposlední řadě i technologicky moderní společnosti. BBC má ostatně heslo „informovat, vzdělávat, bavit“. Budoucností může být i internet veřejné služby. Nikoliv jen jako prostředek zisku, ale jako služba.

Co vám osobně jako koncesionáři vadí na současné televizi?
Reklama, aspoň pokud jde o veřejnoprávní média. Nejen proto, že potom musí brát ohledy na její zadavatele. Reklama stojí peníze, které se promítají do ceny zboží, a když si pak koncesionář koupí zboží, na které běží reklama, platí vlastně dvakrát. Platí koncesionářský poplatek a ještě se musí dívat na reklamy. Protože si platíme i za to, co nechceme vidět.

Na druhé straně platit poplatky musí i ti, kteří sledují jenom komerční televize a služby České televize vůbec nevyužívají.
Jsou služby, které se nedají rozložit na jednotlivce, například veřejné osvětlení. Není možné, aby někdo neplatil daně jen proto, že nechodí v noci ven. Jeho příspěvek potřebují ostatní, které zase potřebuje on. I ten, kdo se normálně na Českou televizi nedívá, její služby druhotně využívá. Komerční televize například nemusí informovat o povodních – pokud bude mít jiný program s větší sledovaností. Veřejná televize to dělá ze zákona.

Před dvěma lety jste v rozhovoru pro Literární noviny mluvil o „ofenzivní dramaturgii, která by měla být předvojem společnosti“. Co tím myslíte? Jakou roli by tento předvoj měl hrát?
Televize veřejné služby by měly být v čele společenského vývoje. Měly by společnosti předkládat problémy, které třeba ještě nejsou zjevné, k veřejné diskusi jako první. Formulovat společný život a společné hodnoty. Mají

k tomu všechno, co potřebují. Peníze, kredit, schopnosti, platformu, přístup k nejlepším odborníkům. Mohou vést společnost ve všech oblastech, i v těch zdánlivě okrajovějších. Když se dívám na sportovní kanál, ptám se, kde jsou pořady o korupci fotbalových rozhodčích, o dopingu, o anabolikách, o zápasech prodaných sázkařům, o smyslu masového sportu. Televize musí investovat do budoucnosti. Musí vyvíjet nové formáty, které, pokud se uplatní, pak mohou komerční televize převzít. Komerční televize nic systematicky vyvíjet nebude, protože si nemůže dovolit experimentovat nebo vysílat rok pořad s nízkou sledovaností. Nemá žádný smysl, aby veřejná televize dělala to samé co ty komerční. Mezi divadelníky se říká, že každá avantgarda nakonec skončí v Národním divadle. I to je úkol televize.

Dnes by Česká soda už asi v České televizi neprošla.
Nejen dnes. Televize nikdy neopakovala chronologicky všechny díly včetně těch nejlepších, vysílaných pod názvem Čtvrtníček, Šteindler, Vávra uvádějí. Jen občas pustila silvestrovské sestřihy. To by také byla zkouška demokracie.

Co se v rozhodování změnilo?
Od nástupu Jakuba Puchalského v roce 1998 se Česká televize už jen centralizovala. Začalo stále víc rozhodovat programové oddělení. Od té doby probíhá ten nejtěžší zápas. Třeba BBC má za povinnost uvádět i cizí dramaturgii, nejen vyrábět v zakázce.

Jak se podle vás dělá dobrá veřejnoprávní televize?
K veřejné službě musí mít člověk vztah, jako doktor, učitel nebo hasič. Jednou se mě, trochu opilého, ptala Halina Pawłowska pro pořad V žitě, jak si vybírám režiséry, a já jí odpověděl, že podle toho, jestli chtějí změnit svět.

Čestmír Kopecký (nar. 1952) vystudoval organizaci a řízení na pražské FAMU, kde nyní působí jako pedagog. Produkoval řadu významných českých a slovenských filmů, například Žiletky (1994), Indiánské léto (1995), Knoflíkáře (1997) nebo ...a bude hůř (2007). V Československé a později České televizi pracoval jako vedoucí výrobního štábu, od roku 1990 jako vedoucí tvůrčí skupiny. Byl mimo jiné producentem cyklu Bigbít a Zlatá šedesátá. Po odchodu z televize v roce 1999 se stal ředitelem Městského divadla v Karlových Varech a později brněnského divadla Husa na provázku. V současnosti působí jako kreativní producent Tvůrčí skupiny multižánrové tvorby v České televizi.



Čestmír Kopecký. Foto phil.muni.cz

Válečná zóna Ferguson

Od selhání policisty k selhání policie



Případ Michaela Browna navazuje na chmurnou americkou tradici policejní brutality vůči Afroameričanům. Foto Paul White

Před rokem byl v procesu s Georgem Zimmermanem, souzeným za zastřelení neozbrojeného černého mladíka Trayvona Martina, vyneseno rozsudek zprošťující obviněného obžaloby (viz A2 č. 16/2013). Nyní Spojené státy zažívají další nepokoje, opět související se smrtí mladého muže černé pleti.

MATĚJ METELEC

Veřejné mínění ve Spojených státech amerických rozjítřila 17. července smrt Erika Garena, neozbrojeného Afroameričana, který v New Yorku dostal při zatýkání infarkt. Že nepřežil, šlo stejně tak na vrub jeho špatného zdraví, jako nesmyslné brutality policejní procedury. Skutečný otřes přišel ale o tři týdny později, když byl ve Fergusonu, předměstí St. Louis ve státě Missouri, zabit Michael Brown. Neozbrojený osmnáctiletý Afroameričan, který nikdy dříve neměl problémy se zákonem, byl po banální potyčce zastřelen bílým policistou Darrenem Wilsonem.

Zastavit a zastřelit

Podle místní policie byl Brown podezřelý z krádeže, podle missourijských zákonů dokonce z loupeže, protože došlo ke strkanici s prodávčem v obchodě, kde Brown, doprovázený dalším mladíkem Dorianem Johnsonem, odcizil krabici doutníků. To dokazuje záznam z bezpečnostní kamery obchodu,

který policie poskytla médiím několik dnů po incidentu. Vše se odehrálo jen pár minut před osudnou střelbou, nicméně ke kontaktu mezi Brownem a policistou Wilsonem došlo i podle prvního vyjádření policie bez souvislosti s krádeží.

Brown s Johnsonem krátce před polednem 9. srpna v místním obchodě ukradli zmíněnou krabici doutníků. O pár minut později šli prostředkem silnice k domu Brownovy babičky, Wilson přijel v policejním autě těsně k nim a vykázal je na chodník. Mladíci se s ním pustili do hádky a policista se následně pokusil Browna zadržet a vtáhnout do vozu. Brown se však ubránil a utekl. Wilson ho pronásledoval a střílel. Po prvních výstřelech se Brown podle Johnsona a dvou dalších svědků zastavil s rukama nad hlavou. Wilson přesto ještě několikrát vystřelil. Brown, zasažený několika výstřely, zemřel asi jedenáct metrů od policejního vozu. Pitva prokázala, že byl střelen čtyřikrát do pravé paže a dvakrát do hlavy. Incident se odehrál během necelých tří minut.

Jen pojd'te...

Nepochopitelnost Wilsonovy kovbojské střelby a nesmyslnost smrti mladého muže, označené jeho rodinou za „popravu“, vyvolaly už následujícího dne protestní demonstrace. Hněv a frustrace černé komunity – dlouhodobě trpící rasovým hlediskem policie, nadto v oblasti, kde je přes převahu černého obyvatelstva většina policistů bílých – vcelku logicky vyústily v nepokoje, vandalismus a rabování. Ty patří ke konstantním jevům zklamání a nespokojenosti v chudých

černých čtvrtích od vraždy Martina Luthera Kinga přes brutální zmlácení Rodneyho Kinga až k loňskému soudu se Zimmermanem.

Ačkoli byla většina protestů nenásilná, policie na rabování reagovala použitím slzného plynu, gumových projektilů a psů. Vzhledem k tomu, že protesty byly reakcí na policejní násilí, podobný přístup situaci nijak neutišil a nepokoje naopak v následujících dnech eskalovaly. Došlo k masivnímu nasazení militarizovaných policejních jednotek SWAT a ulice se staly prakticky válečnou zónou. Policie zatýkala nejen protestující, ale dokonce i novináře. Na videozáznamu na stránkách nezávislé digitální stanice KARG Argus Radio je vidět policii, jak střílí slzný plyn mezi obytné domy a zakazuje novinářům natáčet. CNN zase zachytila policistu vykřikujícího na skupinu protestujících: „Jen pojd'te, vy zkurvený zvířata, jen pojd'te!“ V důsledku přetrvávajících násilností vyhlásil 16. srpna missourijský guvernér Jay Nixon ve Fergusonu výjimečný stav a zákaz vycházení od půlnoci do páté ranní. Zároveň se plánovalo stažení militarizované policie a neměl se již používat slzný plyn, což dle mnohých jen vyhrcovalo situaci. Situace však zůstala stejná i následující ráno. Jeden člověk byl postřelen a sedm dalších zatčeno.

Uklidnění celé situace prokázal medvědí službu i fergusonský policejní náčelník Tom Jackson. Během první tiskové konference tvrdil, že Brown byl podezřelý z loupeže, o několik hodin později souvislost mezi krádeží a incidentem popřel, následně se však právě na podezření z této krádeže snažil postavit motivaci Wilsonova jednání. Podobný účinek mělo i vypuštění videozáznamu z obchodu, v němž Brown kradl, do médií. Ptoti tomu se kriticky ohradil i guvernér Nixon v rozhovoru pro CBS a velmi případně to označil za snahu odvést pozornost od selhání policejních složek a diskreditovat oběť střelby.

Americká tradice

Na rozdíl od případu Trayvona Martina, kde lze mluvit o selhání občana, který se neměl plést do policejní práce, a kde selhání státních aparátů bylo sekundární a spočívalo v diskutabilním zproštění viny, případ Michaela Browna navazuje na chmurnou americkou tradici policejní brutality vůči Afroameričanům. Bez ohledu na průběh celého incidentu, který snad blíže odhalí vyšetřování a soud, rozhodně nešlo o případ legálního použití zbraně. Není se co divit, že Brownova smrt překročila rozměr lokální události. Na tom se ostatně bezpochyby podepsaly i protestní akce. Bylo otevřeno vyšetřování FBI ohledně možného porušení občanských práv a Brownově rodině vyjádřil soustrast prezident Barack Obama. Ten se také kriticky vyjádřil na adresu policie rozhánějící pokojné účastníky protestů a šikanující či zatýkající novináře.

A právě v tom spočívá skutečné selhání policejního aparátu. Místo aby se co nejrychleji a naprosto transparentně přikročilo k nestrannému vyšetřování smrti postřeleného, policejní náčelník se snažil situaci tušovat a manipulovat veřejným míněním v neprospěch oběti. Navíc nezvládl adekvátně reagovat na protesty.

Nasazení militarizované policie, slzného plynu a gumových projektilů, které z ulic Fergusonu udělaly válečnou zónu, je vzhledem ke kontextu nejen důkazem necitlivosti, ale i neschopnosti a nekompetence. V tomto smyslu se ostatně vyjádřilo i několik členů Kongresu, bez ohledu na stranickou příslušnost. Tragédie mohla být prostě selháním jednoho policisty, ale reakce na ni jen posílila už tak přítomný dojem, že jde o nepřátelství a zaujatost celého policejního aparátu.

Autor je publicista.

napětí

Centrem Prahy prošel ve čtvrtek 14. srpna pochod na podporu Palestinců a za ukončení blokády Pásmu Gazy. Několik desítek lidí protestovalo především proti izraelské vojenské akci Ochranné ostří, která probíhá od 8. července v Gaze, a uctilo památku obětí z řad civilního obyvatelstva. Na demonstraci zazněly výzvy, aby české nemocnice poskytl zdravotní péči pěti stům zraněných palestinských dětí, a také výzvy k bojkotu zboží, které pochází z ilegálně zbudovaných izraelských osad na palestinském území. Pochod směřoval z Václavského náměstí k izraelské ambasádě. Z megafonu přitom zaznělo, že rozhodně nejde o akci s antisemitským podtextem. Pár dní před tímto pochodem se odehrálo setkání mezi zástupci iniciativ, jež se zabývají otázkou okupované Palestiny, a ministrem zahraničních věcí Lubomírem Zaorálkem. Diskutovalo se o možnostech českého státu podílet se na řešení současného konfliktu v Gaze. Zástupci občanských iniciativ především ocenili, že dochází k pozvolné změně české zahraniční politiky v otázce izraelsko-palestinského konfliktu, nicméně ministr Zaorálek se vyjádřil v tom smyslu, že rozhodně nepočítá s přerušením diplomatických styků se státem Izrael.

Aktivisté z organizace Reclaim Power od 14. srpna tábořili poblíž britského města Blackpool v hrabství Lancashire, v místě, kde má vzniknout zkušební těžební vrt společnosti Cuadrilla. Přibližně tisíc účastníků zůstalo na místě šest dní. Akcí chtěli vyjádřit podporu místní komunitě, která bojuje proti plánům firmy Cuadrilla těžit v okolí břidlicový plyn technologií frackingu. Aktivistům se už v minulosti podařilo blokádami zabránit těžbě na několika dalších místech ve Velké Británii. Místní komunita zveřejnila 1 400 námitek, proč by se v jejich domově břidlicový plyn frackingem získávat neměl, a odevzdala je svým politickým zastupitelům.

Desetitisíce lidí demonstrovaly ve středu 20. srpna před pákistánským parlamentem a snažily se ho zcela zablokovat. Demonstrace namířené proti premiérovi Navázu Šarifovi jsou v poslední době v Pákistánu na denním pořádku. Poslancům se nakonec podařilo odjet zadním vchodem a ke vpádu davu do budovy nedošlo. Pořadatelem protestů je duchovní Muhammad Táhir Kadrí. Ten úzce spolupracuje s parlamentní stranou Imrana Chána, který pohrozil, že pokud premiér neodstoupí, všichni zastupitelé jeho strany rezignují na své posty. Premiér Šarif podle všeho odstoupit nehodlá a spíše spoléhá na silové řešení za pomoci policie a armády.

—lr—



Arthur Japin Černoch s bílým srdcem

Přeložila Veronika Havlíková
Vakát 2013, 400 s.

Co se stane, když se dva bratři z královského rodu jedné země v západní Africe vydají na zcela odlišnou životní pouť – jeden se snaží co nejvíce asimilovat, zapojit do majoritní bílé společnosti, zatímco druhý hrdě a tvrdošijně lpí na své identitě? Odpověď je jednoduchá: vede to k jejich vzájemnému rozkolu. Ale s takto triviální zápletkou si nevystačíme. Arthur Japin na dvou postavách své knihy, jejíž děj se odehrává mezi lety 1836 a 1900, z mnoha různých úhlů demonstruje problémy spjaté s historií dřevního kolonialismu. Kompozicí (střídání časových rovin, vypravěčských perspektiv i žánrových postupů) i uchopením tématu (typizace postav) román navazuje na současné oživení realistických postupů v próze a na návrat „velké epiky“ vůbec. Přitom cíleně bourá stereotypy, když například ukazuje, že v obchodu s otroky nestál na jedné straně zlý bílý muž a na straně druhé ubohý vykořisťovaný Afričan, nýbrž že na určité společenské úrovni se toho oba účastnili stejnou měrou. Konflikty mezi ušlechtilou ideou povznesení člověka černé pleti a koloniálními zájmy Evropanů jsou zdrojem bizarních, neřešitelných a tragických situací, které v konečném důsledku nemají vítěze, a to ani morálního. Současně se autorovi podařilo živě zachytit atmosféru panující v pozdním osvícenství a raném romantismu ve šlechtických kruzích Evropy. Japin potvrdil svou pověst vynikajícího vypravěče a poukázal na naivitu těch, kdo věří, že na problémy způsobené barvou kůže existují jednoduchá řešení.

Jan M. Heller

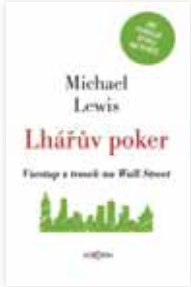


Antoine Bello Falzifikátoři

Přeložil Alan Beguivin
Kniha Zlín 2013, 417 s.

Falzifikátoři, román francouzského spisovatele Antoina Bella, jsou lehká letní četba, založená na několikanásobném uplatnění motivu přechodu. Ve vyprávění se proto objevují témata individuálního zrání hlavního hrdiny Sliva (vzdělání, profese, cestování, přátelství), jeho zasvěcení, postupu v hierarchii a následného ohledávání cílů tajemné ilegální organizace. Jejich konkrétní rozvinutí je však očekávatelné. Postavy průzračně ztělesňují své typické vlastnosti, organizace je všemocná a obyčejní lidé nekonečně manipulovatelní. Forma ani spád vyprávění rovněž ničím nezaujmou. Autor se zkrátka nebál žádného klišé. Co přináší Konsorcium pro falzifikaci reality? Hrdinův postup v hierarchii organizace s sebou nese prohloubení znalosti proslulých agentů a jejich nejslavnějších případů. Na rozdíl od obvyklého ztvárnění činnosti agenta jakožto na první pohled nezřetelné, ale o to účinnější hybné síly událostí, uvažuje Bell rafinovaněji. Agenti KFR podsunou cílové skupině vyfabulovaná fakta, konkrétně podvržené dokumenty Stasi, aby ji tak donutili k aktivitě v oblasti skutečného působení organizace, jímž je obnova upadajícího zájmu o působení totalitních systémů. Skutečnost, že se jedná o nepřímou strategii manipulace, přitom vytváří prostor pro selhání. Z toho plynou patrně nejzábavnější momenty této knihy – jsou jimi situace, v nichž hrdina sestavuje speciální scénáře pro zadané úkoly, posuzuje jejich pravděpodobnost a případně volí, které důkazy by bylo dobré vytvořit.

Jakub Blecha



Michael Lewis Lhářův poker

Přeložil Petr Holčák
Dokořán 2014, 312 s.

Barvitá, dramatická a mrazivá jako proslulý román Ohňostroj marnosti od Toma Wolfa – tak by se dala charakterizovat prvotina Lhářův poker dnes již renomovaného publicisty Michaela Lewise. Vystudovaný historik umění v ní vtipně a poutavě líčí svou krátkou kariéru tradera s dluhopisy, pracujícího v letech 1985 až 1988 u investiční banky Salomon Brothers. Díky rostoucí ekonomice, klesající inflaci, sílícímu dolaru a vysokým vládním deficitům Spojených států v osmdesátých letech investice do amerických dluhopisů enormně vydělávaly. Poklidné finanční trhy se probudily a klasické dluhopisy se ze způsobu, jak bezpečně uložit peníze, proměnily v prostředek výnosu. Stát se bankovním traderem bylo tehdy snem mnoha vysokoškoláků. Lewis ukazuje, jak se díky ekonomickým rozhodnutím na úrovni centrálního bankovního systému Spojených států proměnil trh s dluhopisy v nejlukrativnější hru Wall Streetu. Zlatá horečka ale po krátké době skončila velkým propadem akciového trhu v roce 1987. Lhářův poker, s podtitulem Vzestup z trosek na Wall Street, fascinuje nejen pohledem přímého účastníka na to, co se tehdy na Wall Streetu opravdu dělo, ale také proto, že dnes za extenzivním a neregulovaným využíváním tehdy vzniklých nástrojů a praktik, jako byly hypoteční a rizikové dluhopisy, rizikový kapitál či takzvané pákové převody, vidíme příčiny aktuální finanční krize. Čtvrtstoletí od prvního vydání má tak Lhářův poker co říct i současnému čtenáři.

Michal Kotík



Igor Malijevský Hladová kuchařka

Novela Bohemica 2014, 119 s.

„I hospodářskou krizí se můžeme úspěšně projít,“ tvrdí Igor Malijevský v úvodu své netradiční kuchařky s příznačným podtitulem Vaříme za poslední korunu. Zásadním kritériem je průměrná cena za porci, která nikdy nepřekročí deset korun. Je pravda, že mnohé recepty by autorovi mohl závidět legendární televizní potravinový inspektor Láďa Hruška, ale hodit se můžou i dumpsterům nebo prostě všem, kteří neradi plývají a jsou vděční za radu, co uvařit ze zdánlivě nepoužitelných zbytků. Dostane se především na suroviny, které jsou z různých důvodů zadarmo (houby, plané rostliny, upytlačená zvířata, hlemýždi nebo zelenina získaná paběrkováním a polním pychem) a na levné potraviny (čínské polévky, kuřecí kostry, prasečí nožičky nebo býčí koule, které jsou podle autora „nejjemnější a nejzdravější hovězí orgán, delikatesa, která nechává svíčkovou daleko za sebou“). Najdeme zde jak klasické pokrmy, jako je šoulet, kyselo nebo šhubánky, tak variace na známé receptury nebo improvizované gastronomické novinky s kouzelnými názvy jako třeba chlebaná, chlebanátky nebo knedloust. O experimentální povaze kuchařky svědčí i vtipná sekce Co se nepovedlo, v níž jsou zaznamenány kulinářské neúspěchy: řízečky z hadovky smrduté, žížaly nebo rákosová kaše. Rady z nejpraktičtějších jsou na samém konci, v sekci Netradiční způsoby stravování, kde najdete podrobnou strategii přizívování se na rautech, vernisážíh a návštěvách. Nepostradatelná příručka!

Jan Gebrt



Kouzlo měsíčního svitu Magic in the Moonlight

Režie Woody Allen, USA, 2014, 97 min.
Premiéra v ČR 7. 8. 2014

Po skvělých Jasmíniných slzách se Woody Allen svým novým filmem Kouzlo měsíčního svitu vrátil k oddechovější, nenáročnější poloze. Komedie o jasnovideckém médiu, které okouzlí i zastánce přísně vědeckého pohledu na svět Stanleyho, vlastně jen vykrádá a rozmělnjuje motivy, které jsme už u režiséra viděli vícekrát a v mnohem inspirativnější podobě. Znovu se tu rozehrává konflikt pesimistického pozitivisty a postav, které jsou ochotné poddat se iluzi nadpřirozeného neviditelného světa. Jenže tentokrát působí spor až příliš schematicky. Jednak se zdá, jako by si Allen nedokázal představit nic mezi dvěma hraničními póly zádumčivých racionalistů a optimistických zaslepců (přitom možností jiných, méně vyhraněných pozic by se našla řada). Podstatnější ale je, že film je až příliš polopatický. Postavy jsou tu pouhými nositeli určitých obecných postojů, což se navíc většinou pozná jen podle toho, že tyto postoje explicitně a hlasitě deklarují. Zejména přerod Stanleyho v nadšeného vyznavače nadpřirozena a pak zase zpět v racionalistu je příliš rychlý a účelový, což nejlépe dokládá jeho monolog s modlitbou v nemocnici. Ve Stanleyho neustálém omílání jeho pozitivistické skepse se nakonec utopí i žánrová rovina romantické komedie, která je sice také poměrně prostinká, ale rozhodně působí nenuceněji.

Antonín Tesař



Delroy Edwards Slowed Down Funk Volume II: Hate Is Beneath Me

MP3, L.A. Club Resource 2014

Delroy Edwards vydává především houseové a ghettech singly, ale na nedávné kompilaci staršího noiseového materiálu Teenage Tapes, vydané letos na labelu The Death of Rave, ukázal, že mu nejsou cizí ani ryčné kytarové plochy. Dalším příspěvkem do mozaiky jeho tvorby je již druhý mixtape hiphopových beatů s názvem Slowed Down Funk. Tvoří ho převážně devadesátkové gangstafunkové hity se sníženou rychlostí přehrávání a nechybí ani několik autorských skladeb. Zpomalování tracků v hiphopovém kontextu dovedl k dokonalosti DJ Screw, zároveň tato technika představuje jednu z prvních formativních zkušeností každého, kdo si někdy hrál jakýmkoli způsobem se zvukem. Druhý díl je oproti prvnímu delší a o poznání pestřejší. V hodinové stopáži je ke slyšení více temných a přebasovaných úderků, které trochu nahánějí strach (Bud Keepa, Game Fucked Up), ale také více sirupově sladkých šlágrů jako stvořených k letní relaxaci (It Ain't Right, Scriptures). Prostor dostávají i všední, nepříliš radostná témata (Still Smokin', All About Tha Cash). Sladkobolné chvíle střídají střízlivější hitovky a oproti Volume I se zdá, že tentokrát si DJ méně hrál s hřídelkou kazetáku. Je zajímavé, jak snadno si lze na zpomalený hip hop zvyknout a nechtít zpátky původní rychlost, a také, jak málo stačí, aby „normální“ hiphopový track zněl nepatříčně. Mixtape je zdarma ke stažení na stránce sloweddownfunk.net.

Jan Sůsa



Vladimír Houdek Kanoucí šíře

PLATO, Ostrava, 15. 5. – 31. 8. 2014

„Draperie neklidu a šířka ramen, jenž [sic!] měří naši mysl.“ Hle, ohanbí staronového člověka z vnitra obrazu pohyblivého je prádlem přiléhavým zahaleno. Zde obcuje se toliko s projektem moderním a obnažována není než podmínka vzniku. Fantom krajiny po sobě zákonitě zanechal řetavou fantomschmerz avantgardy. Rány na tváři poezie jsou celeny malířskou špachtlí. Nutnost velí šíři kruhu rozložit se vůkol. Tóny libé z pera předchůdcova mísí se s odeurem barev. Čistý řez vede jimi, mřížkou i materií napříč. Úběl i černí do všech stran kane, co „Bez názvu (Obzor ticha)“ dovolí. Expanzi blindrám ztěžka brání, slova autora velí přesáhnout v objekt. Vřak pláten pětadvacet na holou zeď vyzdvíženo bylo. V labyrintu tomtó stane divák úžasem, menší figur, jež umělec za sebou zanechal v prachu cesty svým curriculum. Rovnováhu danou všanc vysoké hře malířské opět nacházíme v černě rozklenuté náruči fatboye. V kuratelou opsaném „rozšířeném poli“ je místo pro draperie neklidu i pro nakynuté taburety šířky ramen. „Aniž by byly převodem, překladem z jednoho média do druhého.“ Čelíme vpravdě transmutaci, demiurgovu dozorování oběžnic – „Bez názvu (Tycha)“. Dokladem budiž v učencově pulpitu usazená báseň. Slova z libreta tohoto dala zdejší konstelaci jméno i střed – „Ono místo“. Tam spolu „Ona I“ a „Ona II“, „On“ je jen jeden. „Bez názvu (Toyen)“.

Lumír Nykl



Ewa Zembok Autoatlas Ukrajiny

Praha, psáno z představení 19. 8. 2014

Pražskou divadelní událostí léta se pro mnohé jistě stala hra Autoatlas Ukrajiny, kterou zrežirovala polská absolventka pražské DAMU Ewa Zembok se stávajícími i bývalými studenty této školy. Hra je vlastně site specific inscenací, která funguje jako výlet z jednoho břehu Vltavy na druhý. Diváci postupně sledují šest scén na pražské náplavce, v docích u Císařské louky, u bývalého smíchovského lihovaru a konečně v prostoru MeetFactory. Podkladem pro jednotlivé výstupy jsou texty tří současných ukrajinských spisovatelů – Serhije Žadana, Oksany Zabužko a Jurije Vynnyčuka. Právě text je ale nejslabším místem inscenace. Zejména první dva výjevy jsou až příliš dokonale básnicky zašifrované a obtížně srozumitelné. Mnohem lépe působí estrádní vystoupení na pódiu bistra U Veselé kozy poblíž zrušeného lihovaru a závěrečný výstup odehrávající se uprostřed kovové klece v MeetFactory. Nálada celého představení stojí zejména na evokaci industriálního prostředí ukrajinského Donbasu. Do toho dobře zapadá jak železniční most přes Vltavu, pod nímž loď s diváky proplovouvají, tak zejména cesta mezi doky a dále kolem frekventované silnice k bistru, kam se přemísťují mlčky, se sluchátky na uších. A industriální pouť samozřejmě skvěle završuje také prostředí MeetFactory v bývalé továrně. Částečně i díky konfliktu, který se právě v oblasti Donbasu odehrává, působí hra aktuálně. Nelze ale popřít, že zážitky, které cestou člověk sbírá, vycházejí především z cesty samotné.

Jiří G. Růžička

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRKABARET FREDA BRUNOLDA 2014

A2
ZVÍŘE
NIKDY

eskalátor

Neznám šťastnější lidi, než jsou zahrádkáři. Tento kmen v posledních letech utěšeně roste i ve městech. Zatímco pro mnohé městské lidi znamená změna ročních období jen nutnost měnit letní gumy za zimní, zahrádkář seje, sklízí a raduje se z úrody – a to obvykle měrou naprosto nekorespondující s nutriční hodnotou sklizených plodin. Spokojenost zahrádkáři projevují, na rozdíl od zbytku populace, i když prší, a až nepřírozeně veselí jim způsobuje pouhá možnost pobytu na čtverci obdělávané půdy. Kde se pohoda těchto lidí bere? Odpověď, kterou odhalila věda, zní: *Mycobacterium vaccae*. Tato běžná půdní bakterie byla poprvé izolována z kravského lejna (vacca je latinsky kráva), a ačkoliv patří do stejného rodu jako například původce tuberkulózy, její efekt na organismus je výrazně odlišný. Kontakt s ní totiž zvyšuje sekreci serotoninu, hormonu, který vyvolává pocit štěstí a navozuje ten správný relax. Cynik by řekl, že zahrádkáři jsou vlastně jen závisláci, kteří nahradili obligátní Prozac půdní bakterií. Ač na tom jistě něco pravdy je, můžeme oba druhy, bakterii i zahrádkáře, vidět také jako symbionty. Pěstitel za úplaty v podobě serotoninu a dobré nálady pracuje tak, aby zvelebil půdní prostředí pro své *Mycobacterium*. Takže až se zase srazíte s idiotem nebo prostě

jen nebudete mít svůj den, běžte si zasadit pár ředkviček nebo třeba jiriny. Ten pocit je totiž k nezaplacení.

M. Stella

Končí srpen a s ním i čas intenzivních, ale prchavých lásek v chorvatských letoviscích nebo na plážích „českého Balatonu“ – Mácháče. Těžko říct, jestli měl na podobu médií nejprovařenějšího milostného příběhu letošního léta větší vliv nedostatek financí, které si euroamerické domácnosti obvykle stírají na dovolenou, nebo spíš všudypřítomná modla individualismu, která z dlouhodobých vztahů činí nedosažitelný, a proto znovu žádoucí ideál. Každopádně letošními romantickými hrdiny se stali Don a Maxine, kalifornští manželé, kteří spolu nejenže vydrželi úctyhodných šedesát dva let, ale navíc dojali svět tím, že zemřeli stářím doslova ruku v ruce. Kde jsou ta nevázaná léta roků šedesátých, kdy Mary Lovattová trávila intimní chvíle v domácím bazénu s delfínem Peterem v rámci vědeckého experimentu svého muže, neurologa Johna Lillyho, jehož pokusy inspirovalo užívání LSD a uvolněná atmosféra doby! Zdá se, že dnes toužíme po něčem zcela jiném než po vášnivém a společensky nepřijatelném vztahu. Možná nám jen chybí trocha idyl. Anebo prostě už nejsme pro delfíny dost sexy.

M. Zajíček

Hnutí Duha ve spolupráci s Nadací Heinricha Bölla letos v červenci vydalo publikaci

Atlas masa, která se zabývá ekologickými problémy spojenými s živočišnou produkcí. Zatímco originální německé i anglické vydání silně akcentuje potřebu omezit konzumaci masa, česká verze prý byla přizpůsobena našemu prostředí, a tak zcela iracionálně doporučuje pouze přejít na bioprodukty. Bylo by hezké věřit, že zmíněná organizace jen nevědí, že kdyby všichni lidé pouze přešli na bio a dnešní bezprecedentně vysoká spotřeba nijak neklesla, museli bychom vykácet všechny pralesy světa, abychom měli pro pasoucí se dobytek dostatek místa. Bohužel se zdá, že tohoto problému si sice jsou všichni dobře vědomi, žádná organizace si ale netroufne jej otevřít jako první, protože by tím mohla odradit své příznivce. Ti by pak mohli přejít ke „konkurenční“ bohubilé organizaci (jak ostatně naznačuje i letos zveřejněný dokument *Cowspiracy*). Přemístění cílů, jak tento jev nazval sociolog Robert K. Merton, se zřejmě nevyhne žádné zbyrokratizované instituci, ani té s původně úspěšnými záměry.

T. Vandrovcová

„Sundejte ty vlajky s těma hesla, neprovokujte zbytečně,“ zklidňoval místní policejní ředitel situaci před ubytovnou v Zelené ulici v Děčíně, kde se 13. srpna po skončení protiromské demonstrace na náměstí sešlo asi dvacet neonacistů, aby vyjádřili své názory. „Mrtvej cigán je míň než pokažená věc, míň než pokažená pračka... Teď jsou tady policajti,

ale až tady nebudou, tenhle panelák bude celej hořet!“ ozývalo se před domem, kde žijí i děti. Ačkoliv dva povykující neonacisty policie nakonec odvezla k výslechu a obvinila, ve chvíli, kdy neonacisté vyhrožovali obyvatelům ubytovny smrtí, příslušníci policejního sboru považovali za důležitější starat se o odstranění protirasistického transparentu. Ostatně také „slušní“ účastníci demonstrace považují potřebu „proti cigánům se čas od času zdravě vyřvat“ za normální.

P. Šplíchal

O internetu koluje jeden klasický vtip – co se stane, když budou mít lidé pohromadě všechny informace, které v dějinách sesbírali, veškeré vynálezy, umělecká díla? Budou trávit život prohlížením obskurního porna a videí štěňátek. Podobně se nenaplnilo ani očekávání, že vznik sociálních sítí přinese rozvoj občanského aktivismu. Mnohem lépe se šíří výzvy typu „napiš, kde jsme se potkali“, „pěsťuj si v listopadu knír“, „vypij litr, pokud možno tvrdého, alkoholu na ex“ a aktuálně i takzvaná ice bucket challenge, tedy „polij se kýblem ledové vody“. Nutno říct, že poslední návrh vypadá konečně jako něco rozumného – pokud se v současné době pomalu, ale jistě smiřujeme s návratem studené války, na každém kroku pocítujeme všeobecný nárůst antisemitismu, antiislamismu a xenofobie vůbec, je možná načase, aby si hlavu zchladil pokud možno celý svět.

M. Svobodová