

A2

KULTURNÍ
ČTRNÁCTIDENÍK
8. 10. 2014
ROČNÍK X
ADVOJKA.CZ
CENA 39 Kč

21



Illustrace Alexey Klyuykov, 2014
ISSN 1803-6635



Babišova populární depolitizace

PETR FISCHER

Nejpopulárnějším českým politikem je Andrej Babiš. Podle průzkumů mu věří dvě třetiny občanů a jeho obliba dál roste. Je to zoufalý paradox: nejpopulárnějším politikem je člověk, který o sobě a o svém hnutí tvrdí, že s politikou nemají nic společného, že politiku nedělají, protože řeší problémy. Babišova popularita potvrzuje, že čeští voliči politiku neradi. Politika je pro ně sprosté slovo, za nímž se nikdy neskrývá nic dobrého. Dvacet pět let demokracie stačilo k tomu, aby se do Česka vrátil pocit znechucení z politiky, který byl cítit na konci osmdesátých let, kdy vše politické smrdělo propagandou, ideologií, lží. Babišovi se podařilo napojit na tento proud, jen z politiky paušálně udělal korupční žumpu, kterou lze vyčistit jediné tím, že se moci chopí odborní čističi z jeho hnutí.

Pozoruhodné na tom je, že sám Babiš žádnou odborností nedisponuje. Formálně je

sice vystudovaný ekonom, ale ekonomie je v jeho pojetí něco jako velké účetnictví, čímž sice navazuje na klausovskou tradici, ale Klaus, na rozdíl od Babiše, účetnickou podstatu svého myšlení dokázal chvilko- vě překrývat stylizovanými profesorskými etudami. Babišovým kapitálem není vzdělanost ani odborná zdatnost, nýbrž životní příběh, kdy se z vychytralého aktivního stvrzovače starého režimu stal úspěšný velkopodnikatel v režimu novém. Tato „success story“, jak se dnes moderně říká, či dobře zvládnutý přechodový rituál, který majitel Agrofertu zvládl na výbornou za nás všechny, je hlavní složkou Babišova charismatu.

Šikovné překlenutí starého a nového, schopnost fungovat v každých podmínkách, které je v Česku falešně spojováno s pojmem inteligence, vytváří dojem hodnotné praktické zkušenosti. Zdravý selský rozum, o nějž se opírají všichni konzervativci většinou jen velmi teoreticky, se zhmotnil v Babišovi. Ne, tohle není žádná teorie, žádné politické filosofování; tohle je drsná praxe, to je prostě fakt!

Babišova depolitizace politiky je pokusem přenést *res publica* do jednorozměrného prostoru praxe obstarávání, v němž platí přísná a jednoznačná, disjunktivní pravidla: má dát/dal, vydělat/prodělat, růst/smrštovat se. V takovém světě nemusí Babiš osvědčovat morální kvality, filosofický či jiný přesah, nemusí se zabírat idejemi a jejich logickým rozvíjením, což jsou oblasti, kde místopředseda vlády jaksi nemá společnosti co nabídnout. A nejde právě jenom o Babiše: skrze mohutnou identifikaci voličů s jeho prakticistním charismatem dochází potažmo k vylučování ideálního či idealistického konstruktivismu a projektování mimo politiku, která je nově chápána jako ryze správcovsko-manažerská služba pana Účetního.

Babišova společenská nebezpečnost nespočívá ani tak v tom, že propojuje svět podnikání a politiky; že jeho peníze ovlivňují poslance, kteří už nerozlišují, co je Agrofert a co hnutí ANO; že je v neustálém

střetu zájmů, který voliči jako slepí přehlížejí; že ovládá důležitá média a začíná jejich prostřednictvím ovlivňovat veřejné mínění; že platí mohutné předvolební kampaně, které využívají marketingové figle a ovlivňují jak prostý, tak méně prostý lid. Největší nebezpečí rétorického nepolitika Andreje Babiše je v oné totální redukci politiky na praktický rozum ve velmi limitovaném pojetí.

Z veřejného prostoru tak mizí nejenom tvořivý a tvořící střet idejí, ale mizí z něj i samy ideje. Jsou jaksi nadbytečné, neboť Účetní prostě udělá, co je třeba, protože to prostě ví. Politika se mění v čistý provoz. Vytrácí se hledání, kreativita, představivost.

Andrej Babiš je nejpopulárnějším politikem, jelikož nemá žádné ideje. Je to člověk bez idejí, ideově není nikde, a tak klidně může být – a také je – všude, a může se s ním tudíž identifikovat úplně každý: vysokoškolský profesor, herec, novinář nebo občanský aktivista. Neobtěžuje mysl voličů splétáním sociálních představ, ale servíruje jim jednoduchou představu o moderní společnosti, která možná není tak komplikovaná, jak se zdá sociologům, politologům, filosofům, když dokola mluví o jakési nehmatatelné komplexnosti, s níž politici musí pracovat.

Nejpopulárnějšími politiky v Česku bývali nejčastěji ti, kteří nic nedělali nebo kteří si nic nemysleli. Pavel Bém, ve chvíli kdy jako mladý a nadějný vstupoval do politiky a jeho politická anamnéza byla čistounká. Bohuslav Sobotka, který dokáže hezky mluvit o všem, ale ve skutečnosti si nemyslí vůbec nic. Stačí sledovat jeho „uvažování“ o ukrajinské krizi, které je tak rozkývané jen a jen proto, že si o této věci nic nemyslí. Protože nestojí nikde, může stát všude. Sobotka je nádoba, která pojme každý obsah, jenž se pro volební účely bude hodit.

Podobně se jeví i Andrej Babiš. Snad s jediným, i když velmi podstatným rozdílem. Premiér Sobotka s poradci a dalšími ještě hledá nějaký obsah, ne-místná nádoba Babiš si vystačí s tím, že prostě je.

Autor je komentátor Hospodářských novin.

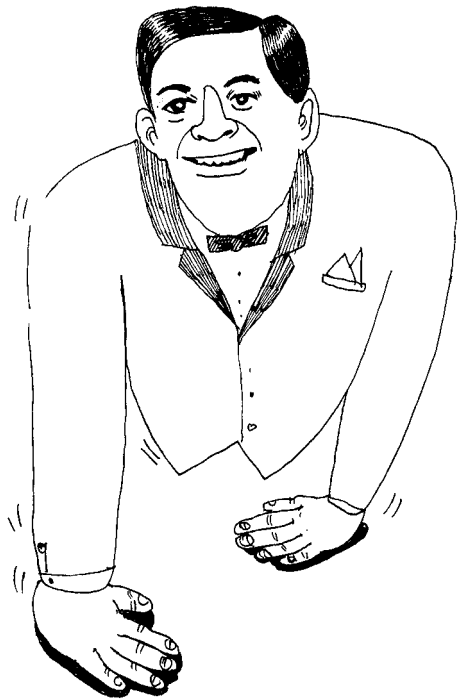
editorial

Blíží se jihlavský festival dokumentárního filmu. Po třech letech od doby, kdy zde byla představena samostatná sekce politicky zaměřených dokumentů studentů FAMU, se ptáme, zda má tvorba autorů kolem třicítky, o nichž je stále více slyšet, nějaké společné rysy a zda se o této skupině tvůrců dá vůbec mluvit jako o generaci. Ačkoli sami dokumentaristé téměř jednohlasně tvrdí, že jejich tvorba generační rysy nemá, z ankety i rozhovorů vyplývá spíše opak. Jasně to vystihl ve své odpovědi Honza Šípek, který tvrdí, že „krystalizačním jádrem současné ‚nastupující dokumentaristické generace‘ je Katedra dokumentární tvorby na FAMU“. Jako hlavního inspirátora pak většina mladých filmařů uvádí pedagoga a režiséra Karla Vachka, s nímž jste mohli číst rozhovor v letošním osmnáctém čísle A2. Pomyslné heslo oné „nastupující generace“ shrnují v úvodním textu Antonín Tesař s Tomášem Stejskalem: „Je potřeba odmítat rozptýlení a soustředit se na podstatné věci.“ S tématem volně souvisejí i literární stránky, na nichž přinášíme rozhovor s polským novinářem Mariuszem Szczygieltem a dvě recenze nových knih zastupujících žánr polské literární reportáže, tedy obdobu oněch osobitých dokumentů, o nichž pojednává toto číslo. Za podzim angažovanější! Karel Kouba

z obsahu

- 4 Tenhle vlak jezdí v kružích. O Sylvii Richterové a ideologické funkci české beletrie / Jan Bělíček
- 6 Chybí vám reportérská tradice. S Mariuszem Szczygieltem o dvaceti letech nového Polska / Lucie Zakopalová
- 7 Generace nedůvěry. Nová jména české dokumentaristiky / Tomáš Stejskal, Antonín Tesař
- 13 Atlantida u Vltavy / na oprátce Ondřeje Fuczika
- 18 Dobrý, zlý a společenský. Kde pramení dnešní zaujatí adjektivy a aké má vlivy? / Maroš Krivý
- 20 Realita vás vždy překvapí. S Petrem Hátlem a Lukášem Kokešem o českém dokumentu / Antonín Tesař
- 25 Vnější i vnitřní nepřítel. Pouliční politika na ukrajinský způsob / Miroslav Tomek

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
22. ŘÍJNA 2014



Kresba David Böhm

Joseph Goebbels



Včera: byl jsem unaven z předvčerejška.
Včera: po dlouhém spánku mnoho mrzutostí a práce.
Včera: bohužel málo spánku. Venku je moc hluku.
Včera: vydatný spánek. Dusné vedro.
Včera: nádherné počasí. Ležím na slunci a sním.
Včera: spím tak špatně. Samými starostmi.
Ty tíží mé srdce.
Včera: vyspal jsem se, a to je nádherné.
Ve Wolfgangsee se odrážejí paprsky.
Včera: ve Vratislavi jsem se probudil unaven.
Včera: v 9 hodin v Kielu.
Včera: ráno se probouzím na konci kanálu císaře Viléma.
Včera: hned brzo ráno do práce.
Venku už jásá lid.
Včera: citelné uvolnění v celém světě.
Včera: slunce svítí. A mně je k uzoufání.
Včera: zůstal jsem venku. Spal jsem jako v narkóze.

Z deníků Josepha Goebbelse v překladu Jiřího Hájka
vybral Elsa Aids

Nevzrušivě odtékající životy

Zázraky Alice Rohrwacherové

Držitelkou letošní Velké ceny v Cannes se stala mladá italská režisérka Alice Rohrwacherová se svým druhým filmem Zázraky. Ačkoli nostalgické drama ze života včelařské rodiny není zcela bez chyb, podnětně navazuje na tradici italské kinematografie.

IVO MICHALÍK

Alice Rohrwacherová, společně třeba se Saveriem Costanzem (*Osamělost prvočísle*, La solitudine dei numeri primi, 2010), zastupuje zatím spíše nenápadnou nejmladší generaci italských filmařů. Její tři roky starý debut *Corpo Celeste* (2011) sice posbíral několik ocenění na menších filmových festivalech, do historie moderní evropské kinematografie se však zapsal pouze velmi malým písmem. To letošní *Zázraky* už minimálně z canneských analů nikdo nevymaže. Nemá cenu spekulovat nad tím, jakou roli při udělování Velké ceny sehrálo feministické přesvědčení předsedkyně letošní poroty Jane Championové a kolik pravdy je na pláči Nicolase Windinga Refna po skončení projekce. Snímek je totiž v první řadě zralým a sebevědomým reprezentantem některých trendů současného uměleckého filmu, zároveň dostatečně svébytným i cinefilně poučeným.

Ledabylé zacházení s krucifixem

V *Corpo Celeste* Rohrwacherová vyprávěla příběh třináctileté Marty, která se sžívá se staronovým italským prostředím po letech

díky postavě despotického otce dále své místo třeba *Padre Padrone* Paola a Vittoria Tavianů a zdroj obživy celé rodiny upomene na *Včelaře* (O melissokomos, 1986) Theodorose Angelopoulase. Poetika těchto stále aktivních osobností autorského filmu (v Cannes rovněž nejednou oceněných) se v *Zázracích* opravdu prosazuje. Hovořit o plagiátorství by však bylo irrelevantní.

Stesk po odeznívajících hodnotách

Explicitně ústředním symbolem filmu se stává kbelík, do kterého odtéká odpad při výrobě medu. Předpubertální období plaché Gelsominy (typově přesně obsazená neherečka Maria Alexandra Lunguová) se točí kolem neustálého dohledu nad jeho pravidelnou výměnou. Podobně poklidně a nevzrušivě „odtékají“ také životy včelařské rodiny. Její členové ani při dílčích konfliktech s patriarchou Wolfgangem nepropadají filmařsky vděčné hysterii, vzdor dávají najevo pouze mimoděk.

Ale i tisíckrát včas vylitý kbelík jednou přeteče. Ne náhodou ve chvíli, která definitivně

stesk po odeznívajících hodnotách se ještě zesílí. Zatímco mládež ve zmíněných dílech italských klasiků čelila „rozptýlení“ v podobě základního vzdělání, Gelsomina a její sestry touží po jakékoli participaci na mediálně načančaném pozlátku a intelektuálně pokleslých show založených na behavioristicky pokřivené realitě. Rozsáhlejší šíří významů za takových okolností získává také skutečnost, že *Zázraky* jsou pro režiséрку částečně autobiografickou výpovědí (byť ona sama se tomuto výkladu spíše brání).

Dostatečně poutavé dílo

Kinematografická poučenost se neprojevuje pouze v rovině tematické, ale i formální. Navzdory svému mládí se Rohrwacherová znovu rozhodla vydat cestou pro umělecký film 21. století spíše méně obvyklou. Složitě komponovaná mizanscéna a postupně čím dál samoúčelnější dlouhé záběry ustupují návratu k víře v sílu filmového obrazu. Aniž by v jeho středu musel stát velbloud obklopený stádem ovcí. Stačí funkční rámování



Zázraky jsou sebevědomým zástupcem trendů současného uměleckého filmu. Foto aerofilms.cz

strávených ve švýcarském exilu. Na společnost obývající Apeninský poloostrov nahlíží jako na ovečky pokrytecky stranící katolickému přesvědčení. Právě skrze prizma křehké málomluvné dívky, kterou více zajímají proměny vlastního dospívajícího těla než zbytnělá sakrálnost, poukazuje na vyčerpávanost tradičního náboženství. Činí tak ale příliš popisným a doslovným způsobem. Karikování dogmatických učitelek, vypočítavých farářů a ledabylého zacházení s obřím krucifixem se totiž nejpozději v polovině předvídatelně koncipovaného syžetu omrzí. Filmu uškodila neukočirovaná snaha čerpat z lákavého, ale nepříliš obsažného tématu, kterou lze připsat na vrub nezkušenosti tehdy devětatdvacetileté režisérky.

Světová i domácí kritika začala v souvislosti se *Zázraky* houfně skloňovat pojem neorealismus. Vzhledem k průvodnímu tématu právem. Rodina de facto odříznutá od civilizace, naplňující podstatu asketického přístupu k životu, je další z řady aluzí na těžko překonatelný Olmiho *Strom na dřeváky* (L'albero degli zoccoli, 1978). V zástupu klasických vzorů má

rozhodne o přihlášení rodiny do pochybné televizní soutěže. Štáb v čele s moderátorkou (Monica Bellucciová) oděnou v kýčovitě starověký kostým, který na venkově, kde je kladen důraz na soukromí, klid a vlastní obyčej, působí neadekvátně. Vrcholem této linie je očekávatelně živě vysílané finále. Byť pravděpodobně záměrně, stojí až příliš mimo dosavadní opatrně budovanou atmosféru. Vytržením z kontextu, tezovitostí a naivní snahou o posezonní kritiku připomene režisérčin debut. Trapnost počínání obyčejných lidí ve vnucených rolích zde nemá ani zdaleka přesah Formanova filmu *Hoří, má panenko* (1967) nebo Passerova *Intimního osvětlení* (1965).

Ani jako kritika necitlivé urbanizace venkova a zneužívání jeho turistického potenciálu *Zázraky* neobstojí. Zajímavější výpovědní hodnotu však mediální pasáž získává ve chvíli, kdy ji uchopíme právě z hlediska historie kinematografie. Italský venkov zachycený v *Zázracích* se totiž víceméně neliší od obrazu známého z některých filmů Ermanna Olmiho nebo bratří Tavianů. A jestliže budeme snímek Rohrwacherové číst z tohoto úhlu,

a fotogeničnost jednotlivých objektů. V nejlépeším slova smyslu úsporná práce s kamerou navíc po celou dobu připravuje půdu pro závěrečný, výjimečně dlouhý záběr, jehož jednoduchost a zároveň symbolicky mnohoznaná naléhavost propůjčuje *Zázrakům* punc mistrovského díla.

A to navzdory skutečnosti, že jako celek nejsou ani zdaleka dokonalé. Ačkoli Rohrwacherová v podstatě stále stojí na začátku svého tvůrčího úsilí, posun oproti *Corpo Celeste* je až nečekaně znatelný. Italská režisérka natočila dostatečně poutavé a myšlenkově i formálně nosné dílo na to, aby v případě třetího snímku nepotřebovala v propagačních materiálech berličku v podobě odkazu na svou sestru Albu, která je známou herečkou. Autor je filmový publicista.

Zázraky (Le meraviglie). Itálie, Švýcarsko, Německo, 2014, 110 minut. Režie a scénář Alice Rohrwacherová, kamera Hélène Louvartová, střih Marco Spoletini, hrají Maria Alexandra Lunguová, Alba Rohrwacherová, Monica Bellucciová, Sabine Timoteová ad. Premiéra v ČR 14. 8. 2014.

Detaily ze života za stěnou

Polský novinář Mariusz Szczygieł není jen autorem bestselleru *Gottland*, připravil například i dvě antologie polské reportáže. Jedna z nich, 20 let nového Polska v reportážích podle Mariusze Szczygieła, vyšla letos česky. Přestože tentokrát primárně reflektuje prostředí polské, dotýká se české publicistiky velmi osobně.

BLANKA ČINÁTLOVÁ

Antologie *20 let nového Polska v reportážích podle Mariusze Szczygieła* (20 lat nowej Polski w reportażach według Mariusza Szczygła, 2009) již titulem prozrazuje a navozuje jasný horizont představ: skrze žánr literární reportáže zprostředkovat dění v postkomunistickém Polsku „podle“ – tedy na základě osobního čtenářského vkusu a profesionálního čichu jednoho z nejznámějších polských publicistů, v Česku oblíbeného Mariusze Szczygieła. Osoba editora a především podoba tohoto tradičního žánru polské žurnalistiky jsou pak zárukou mnohých překvapení i zklamání, stereotypních očekávání.

Něco jako kávovar

V předmluvě adresované českým a slovenským čtenářům nejdříve představuje žánr pro naši publicistiku poměrně neznámý (viz A2 č. 17 a 23/2012). Literární reportáž spojuje „krásu a fakta“, „je to pravda, nejčastěji vyprávěná podle literárních pravidel“. V novinách se objevuje už od konce 19. století, spisovatelé svobodného Polska dvacátých a třicátých let pochopili, že jejím prostřednictvím se mohou vyjádřit k zásadním společenským otázkám, ovlivnit myšlení a jednání lidí mnohem snáze než pomocí románu. „Tento žánr byl pro ně něco jako kávovar“, dodává Szczygieł. Není tedy divu, že klíčovou roli sehrála literární reportáž v Polsku totalitním i čerstvě se transformujícím. „Nesmělo se psát o věcech obecných, tak se psalo o detailech“, zdůrazňuje editor antologie a sám zkušený reportér zdánlivě banální situaci komunistické žurnalistiky. Žánru literární reportáže se tím ale dostává klíčové charakteristiky: „Neexistuje reportáž bez detailů. Detail text staví, je jeho základní tkání. Obecná formulace dokáže reportáž zavraždit.“ Nejsou to tedy ani tak jinota je a jiné stylistické skrývačky, jako spíš jakési poznámky pod čarou, které vycházejí z konkrétních situací konkrétních lidí a výraznou literární formou chtějí čtenáři tuto situaci přiblížit a pomoci pochopit.

Kálení bez sentimentu

Možná právě výrazná literárnost vede k tomu, že texty tak podstatným způsobem spjaté s polskými realitami mohou zarezonovat i v českém prostředí, a to nejen svou publicisticky informační hodnotou nebo tím, že automaticky vedou k uvědomění si katastrofálního stavu současné české publicistiky. Pomineme-li náměty spjaté primárně s polským prostředím (stav katolické církve, otázka potratů nebo umělého oplodnění), nalezneme v Szczygiełově výboru řadu témat společných i pro podobu „nového“ Česka – divoká ekonomická transformace devadesátých let, život na hranici chudoby, vyrovnávání se s komunistickou minulostí a schopnost a možnost potrestat její zločiny, drogová závislost, radostné objevování nových forem konzumního života a popkultury (hypermarkety, telenovely). Perspektiva reportéra ale nevyvolává žádné nostalgické vzpomínání či ostalgickou sentimentální retro něhu (a to ani tehdy, je-li řeč o bílých ponožkách posluchačů pop music).

Autorská pozice reportéra, který nemá hodnotit, soudit, přibarvovat, ale pochopit, proč se „to, co se odehrává za stěnou čtenáře“, děje tak, a ne jinak, má i řadu literárních rysů – reportér je autorem, hrdinou,



Disko polo? „Možná to jsou pouhé tři akordy na klávesách, ale ti lidé ty tři akordy potřebují, aby nemysleli na to, co zítra udělají se svým životem.“

posluchačem, vypravěčem, ponořeným a cizím současně. Nejbližší má tato pozice ke kulturně antropologické situaci zúčastněného pozorování. Ve srovnání s českou tradicí publicistických fejetonů a pokusů o reportáže chybějí autorské intelektuální a ideologické exhibice (jakkoli je většina reportáží podložena pro českého čtenáře soudobého denního tisku dávno nevídanou erudicí), lyrické líčení nálad a dojmů a především pověstný laskavý humor. Místo sentimentu tu najdeme syrovost, řada příběhů vyznívá drsně a krutě, často mají expresivní ladění, aniž jej však provází verbální expresivita nebo exkluzivita či bulvarizace tématu. Pozice reportéra často připomíná bernhardovské „kálení do vlastního hnízda“. Podobný syrový sebezpyt – káleství, jež udržuje každou kulturu zdravou – neznáme ani ze současné české publicistiky, ani z prózy.

Hlas z periferie

Žánrová pestrost odkazuje na dobrou tradici středoevropské esejistiky, která vnáší nejen do románu (Musil, Bernhard, Sebald, Gombrowicz a další) napětí mezi fikčností a autobiografičností, autenticitou a stylizací. Szczygiełova reportáž z roku 1993 *Polsko v inzerátech* připomíná altenbergovské minutové romány. Za fragmenty novinových inzerátů (Zkrachoval jsem, pro peníze udělám cokoli; Prodám větší množství použitých obálek; Péče o hroby. Můžu poslat fotku aj.) odhaluje reportér úsměvně absurdity i mikropříběhy lidského zoufalství. (Jeho deník z roku 1989 a 1990 pak v podstatě paralelně demonstuje zrod nového Polska i mladého reportéra.) Jindy čteme filmový scénář, komorní rodinné drama, thriller (například reportáž Ireny Morawské *Vdova Luiza jde na Dluh* z roku 2000 o dvou mladých podnikatelích vydíraných vymahačem dluhů, kterého pak společně zavraždí) nebo grotesku (Joanna Wojciechowská: *500 euro za tělo, které sní kilogram*, text o pašerácích kokainu z roku 2006). Reportéři přenechávají svůj hlas lidem na mediální, sociální i kulturní periférii – jako by se jednalo o svého druhu „dekolonizační diskurs“, který vrací promluvu těm, jimž byla ukradena (elitou, dějinami, médii) –, ale také sociologům, psychologům, antropologům, aniž jejich váhu hierarchizují.

Nikoli nepodstatnou roli též hrají editorovy komentáře a dovětky, jež uvádějí do náležitého kontextu a dovypravují osudy hrdinů reportáží, ale především ukazují, že publikované detaily ze života za stěnou měly reálný dopad v neliterární skutečnosti (rozpoutání celospolečenské diskuse, soudní žaloby a podobně). Potvrzují tak výzvu Wojciecha Tochmana: „Musíme se snažit psát tak, aby čtenáře přešla chuť. Aby ho to zabolelo, aby pocítil strach, mráz nebo smrad. Aby se ušpínil, pozvracel nebo rozplakal bezradností. Bylo by dobře, kdyby se čtenář aspoň na chvíli vcítil do kůže hrdiny. Aby se zachvěl a přitom ho napadlo: tohle se může stát i mně.“

Bylo by dobře, kdyby se o takovém psaní dozvěděl i český novinář.

Mariusz Szczygieł (ed.): 20 let nového Polska v reportážích podle Mariusze Szczygieła. Přeložili Michala Benešová, Barbora Gregorová, Helena Stachová a Lucie Zakopalová. Premedia, Bratislava 2014, 405 stran.

Gastrokeografické muzeum

Vydání gastrokeografické pouti Roberta Makłowicze po střední Evropě je mimořádným nakladatelským počinem. Rozšiřuje představu o polské esejistice a připomíná výjimečné chuti zemí bývalého Rakouska-Uherska.

MICHAEL ALEXA

Zářivě červený název spolu s polským jménem na šedivém hřbetu knihy z produkce nakladatelství Dokořán signalizuje zásluhou „řadu“ polských non-fiction publikací, z nichž jedna je úspěšnější než druhá. Ať už za její dosavadní vrchol považujeme populárního, opakovaně vydávaného Mariusze Szczygieła či mnohem váženějšího Wojciecha

Tochmana, jisté je, že také Robert Makłowicz se s beletristicko-kulinářskou prózou *Café Museum* (2010) dere do čela pomyslného žebříčku a naznačuje slibnou budoucnost celé edice.

Makłowiczova kniha se věnuje gastronomii, což z ní činí v překladové literatuře unikum (nebo přinejmenším velké překvapení). Devět esejů *Café Museum* provádí čtenáře po nejceněnějších gastronomických zákoutích bývalého Rakouska-Uherska. Historické, politické či sociální téma (přirozeně vlastní ostatním esejům a reportážím zmíněné edice) se u Makłowicze vyskytuje rovněž, ovšem spíše tam, kde osvětluje složité vztahy nebo lidskou a jídelní migraci v nepřehledném tyglíku střední Evropy. Nezůstává ovšem pouze u pokrmů; Makłowicz je vděčným konzumentem (a zuřivým komentátorem) nejrozličnějších likérů a vín, senzační odstavec si vyslouží jistý dalmatský olivový olej. Autorově pozornosti ovšem neujdou ani lázně či vnitřní vybavení ubytoven (milované debrecínské peřiny proti zašedlým urzicenským příkrývkám).

Dobrodružství s Bakchem

Z autorova jazyka (kniha je přeložena osvědčeným polonistou Pavlem Weigelem) sálá zaujetí pro věc, stejně jako sečtělост a stylistické mistrovství. Únavnější „cestovní“ pasáže Makłowicz střídá se svižnými popisy rozličných laskomin, cituje středoevropské literární „biblí“ – *Postřižiny*, *Pochod Radeckého* či *Švejka*, vhodně pointuje, čtenáře povzbuzuje legračními historkami, například z překonávání jazykové bariéry: „Pan Török János (...) měl velmi svérázný lexikální systém. Používal výhradně tři slova, kterým jsme rozuměli, totiž ‚program‘, ‚oblek‘ a ‚fix‘, a když jim dal patřičnou podobu a intonaci, rozuměli jsme všemu.“ Jinde zase autor informuje o převozu alkoholu přes mikulovský hraniční přechod, který neproběhl zrovna hladce, a prohlásí: „Šťastní jste vy všichni, kteří jste zahájili své dobrodružství s Bakchem až po přistoupení Čech, Polska, Slovenska a Maďarska k [Schengenu,] této nejnádhernější smlouvě v dějinách Evropy!“

Stěžejní jsou ale popisy nejrozličnějších pokrmů z Balkánu, Rakouska, Maďarska i dalších oblastí, včetně Čech a Moravy, ačkoli například s pražskou šunkou se autor seznamuje až v Terstu. (První Makłowiczova kniha se mimochodem nazývá *C. k. kuchyně*.) Ochutnávky jídel, jako jsou například škampi na buzaru, pljeskavice, štrúdl či somlói juhfark, obestírá opar poezie, která k tomuto zaujatému prožívání bezpochyby patří.

Ryba musí plavat třikrát

Některé eseje mají charakter rychlých cest po předem vytipovaných oblastech – nejprve se autor premisťuje po maďarských, slovinských, francouzských, rakouských a dalších lokálech – a tvoří tak jakousi „gastrokomparatistiku“: například v esejí Mangalica (označení cenného plemene prasat) rozebírá během četby Bohumila Hrabala různé evropské podoby zabijaček a zabijačkových jídel. Další texty jsou naopak hlubokou sondou do konkrétní kuchyně, jako třeba závěrečný Král ostrova, který je dost možná vrcholem celé knihy. Makłowicz zakouší na vlastní kůži dalmatské přísloví „ryba musí plavat třikrát: v moři, v oleji a ve víně“ a následně se znemožní „neodpovědným použitím *parmigiano grattugiato*“, který požaduje na svůj černý rižot.

Café Museum je jednou z řady Makłowiczových publikací – napsal jich přes deset. Sám je laureátem mnoha ocenění, a to jak kulinářských, tak i literárních (cena Stříbrný kalamar). Bylo by nanejvýš vítané, kdyby autorův překladatel Pavel Weigel přeložil i další z kulinárních průvodců (třeba i jeden z průvodců po Polsku, jemuž se *Café Museum* prakticky nevěnovalo). Jeho překlad můžeme směle považovat za zdařilý, přestože slavisty budou znepokojovali jisté nepravděpodobné cizí výrazy jako „szla“ (správně „szła“) v názvu polské písničky či předložka „w“ v dalmatském přísloví (správně nepochybně „u“). Zato čeština překladu senzační Makłowiczovy knihy je pestrá, svěží a spolehlivá.

Autor je polonista.

Robert Makłowicz: Café Museum. Přeložil Pavel Weigel. Dokořán, Praha 2014, 176 stran.

Tenhle vlak jezdí v kruzích

O Sylvii Richterové a ideologické funkci české beletrie

Tvorba Sylvie Richterové bývá prezentována pomalu jako rodinné stříbro české literatury. Přesto čtenáře překvapí, jak konzervativní je její poslední román, nazvaný Každá věc ať dospěje na své místo. Vydává se totiž už dávno vyšlapanou cestou, a to jak tematicky, tak i formálně.

JAN BĚLÍČEK

Ve svém eseji *A Snowpiercer Thinkpiece, Not to Be Taken Too Seriously, But For Very Serious Reasons* (Neberte Snowpiercera příliš vážně, a to z velmi vážných důvodů), pojednávajícím o snímku *Snowpiercer* korejského režiséra Joon-ho Bonga, se Aaron Bady zamýšlí nad tím, jakou společnost nám tento film ukazuje.

Přísně hierarchizované mikrospolečenství vlaku, který bez přestání uhání postapokalyptickou krajinou Země, je podle Joon-ho Bonga alegorií kapitalistického zřízení. Bady sice toto režisérovo tvrzení problematizuje, ale speciální pozornost věnuje tomu, jak jsou lidé ve vlaku rozdělení. Vepředu je záhadné centrum, které celý vlak obhospodařuje, a elita mikrospolečenství, uprostřed se odehrává klasická každodennost příslušníků střední třídy, úplně vzadu a oddělení od zbytku posádky jsou shromáždění sociálně nejslabší jedinci.

Přestože je jejich přítomnost ve vlaku závěrem neuměle vysvětlena, Badyho to úplně neuspokojuje a ptá se, jaká je skutečná funkce sociálně deklasovaných, proč je jich tolik a k čemu je zbytek vlastně potřebuje. Dochází k elegantnímu vysvětlení. Stejně jako vlak ve filmu, tak i systém, v němž dnes žijeme, potřebuje sociálně nejslabší vrstvy společnosti z ideologických důvodů. Střední vrstva díky těmto „zbytečným lidem“ nemusí přemýšlet, jak by se jejich současný život dal zlepšit, ztrácí imaginaci společenského vývoje a neklade na vládnoucí třídu žádné požadavky, protože celé své snažení upíná k tomu, aby nespadla dolů ve společenském žebříčku. Všechny jejich starosti a potíže jsou pak ve srovnání s těžkým údělem lidí v „zadní části vlaku“ pouhá legrace.

Na Badyho článek jsem si okamžitě vzpomněl, když jsem se pustil do četby nového románu Sylvie Richterové *Každá věc ať dospěje na své místo*. Ne že by se v něm proháněl vlak troskami naší planety, ale článek mi pomohl pochopit, proč stále vycházejí nové a nové knihy zabývající se hrůzami minulého režimu. Jistě, jedná se o společenská traumata, s nimiž není jednoduché se vyrovnat. Na obecnější rovině však plní kulturně-ideologickou funkci podobně jako chudina v Bongově snímku. Autoři se uchylují k tematizaci křivd minulosti, protože k uchopení těch současných nemají klíč. Čtenáři náročnější literatury se navíc rekrutují převážně z řad vzdělané střední třídy a podobná četba

může působit jako balzám na duši – ještě pořád se nemáme tak zle, ještě pořád můžeme beztravně říkat, co si myslíme, ještě pořád nás nikdo nevyhání z domovů.

Konzervativní až běda

Sylvie Richterová vybrala z katalogu křivd a utrpení ty nejtypičtější příklady (vynucená emigrace, kolektivizace, poválečné vyhnaní brněnských Němců) a vytvořila z nich mozaiku individuálních příběhů, která má ambici stát se jakýmsi celostním výkladem temných let před rokem 1989. Jak můžeme odvodit z názvu knihy *Každá věc ať dospěje na své místo*, výklad se opírá o fatalistické teorie a úvahy o povaze lidské přirozenosti. Je až pozoruhodné, jak schematicky jsou tyto zákony do knihy vtěleny. Žádná z postav nelavíruje mezi morálně kladným a záporným těžištěm. Může být buď dobrá, anebo zlá, což snad souvisí se snahou celou problematiku mytologizovat a předložit čtenáři typizované aktéry děje. Zneklidňující na této prefabrikované pozici je však její poselství. Individuum totiž za svou morální pozici nemůže nést odpovědnost. Je zrozeno buď k dobru, anebo ke zlu,

neexistuje nic mezi tím. Sympatické by snad mohlo být, že Richterová minulý režim dělí na tuhý stalinismus, politické tání šedesátých let a normalizační utahování šroubů, nebo také fakt, že mezi záporné postavy řadí i nestraníky – příslušníci komunistické strany jsou ovšem bez výhrad zápornými hrdiny.

Richterové román však není konzervativní jen svou tematickou vrstvou, ale také na rovině stylu. Vyškolená francouzským poststrukturalismem a hermeneutikou, umně vkládá do své prózy pasáže, které se dají těmito teoriemi okamžitě vykládat. V nové knize kombinuje modernistický, syntetický přístup k vyobrazení, ale i uchopení reality, s postmoderními narativními strategiemi. Přestože je tento způsob psaní v Česku stále považován za pomyslný vrchol literární tvorby, v celosvětovém kontextu jde spíše o hudbu minulosti – styl, jímž píší zavedení autoři, styl klasický. Tak musíme chápat i styl Sylvie Richterové a její novou knihu. Je skvěle napsaná, ale to je tak všechno.

Sylvie Richterová: Každá věc ať dospěje na své místo. Torst, Praha 2014, 384 stran.



Česká próza bezcílně krouží postapokalyptickou krajinou. Foto ThimFilm

literární zápisník

Kmen spisovatelů a strašidlo

PETRA HŮLOVÁ

Před pár týdnů mě v Hospodářských novinách zaujal otevřený dopis šéfů velkých evropských deníků iniciovaný Adamem Michnikiem, šéfredaktorem Gazety Wyborczé. Apeluje v něm na vlády evropských zemí, aby trvaly na tvrdých protiruských sankcích. Nemívali kdysi prsty v podobných apelech také spisovatelé? Že to bylo v době, kdy se ve společnosti těšili větší autoritě než dnes? A není dnes reputace spisovatelů úměrná i tomu, nakolik se zrekli své role svědomí národa? Jenže ani tenhle postoj není konzistentní. Na panelech rozličných literárních festivalů, veletrhů a mezinárodních setkání se totiž autoři nijak nerozpakují brát na sebe roli těch, kdo promýšlejí kromě svých textů i věci obecné, veřejné a společenské. Anglicky či německy více

či méně plynně hovoří na konferencích českých spisovatelů o budoucnosti Evropy, aktuální politické situaci, střední Evropě pětadvacet let po pádu komunismu a tak dále. Ale jen co se vrátí domů, je po jejich hlasu veta. Že by fungovali jako juke-box jenom na mince? Nebo se jim doma prostě nechce?

Jakkoli autoři nedali dohromady žádný otevřený dopis svým vládám, aby táhly v rámci Evropské unie společně za jeden protiputinovský provaz, v Knižovně Václava Havla na toto téma proběhl v polovině září aspoň jeden literární večer. Nazýval se Literární a jiná Ukrajina. Autoři četli nahlas texty svých ukrajinských kolegů, křtilo se ukrajinské číslo časopisu Plav, překladatelka Tetiana Okopna uvedla studentský film přibližující poslední události v zemi prostřednictvím komentářů běžných Ukrajinců. Šlo tedy o poněkud slabší kalibr, než jakým byla Michnikova výzva, nároky na vystupující až na dvě hodiny času byly veškeré žádné, ale svůj symbolický význam ten projev solidarity jistě měl. Večera se zúčastnili kromě organizátorů i čtyři čeští autoři, ale pozvání jich dostalo nejméně desetkrát tolik.

Je tedy Havlova knihovna institucí, kam autoři neradi chodí? Anebo je takový způsob podpory trapný a přežilý? Proč na pozvání

odpovědělo ze čtyřiceti oslovených autorů pouze osm a z toho čtyři s tím, že děkují, ale z různých důvodů se nemohou zúčastnit? Co si myslí oněch dvaatřicet mlčících? Jsou-li toho názoru, že taková akce nemá smysl, proč to neřeknou? Nejde jen o Ukrajinu, jde o lhostejnost obecně. Pokud zabrousíme do literatury, dopadneme podobně. A přitom co jiného by autory mělo zajímat a pojit dohromady? Co jiného než nová kniha jednoho z nejvýraznějších autorů mladé generace, říká si nedlouho po křtu nové prózy Marka Šindelky *Mapa Anny*. Tady by měla být celá literární Praha. Narváno sice bylo k prasknutí, ovšem bez pozvaných prozaiků, takže jistá pachutí zůstala. Stejně jako v případě ukrajinské akce se navíc vtírá ono neodbytné „proč“?

V tomto případě je odpověď o něco jednodušší. Je totiž veřejným tajemstvím, že jen málo českých autorů má opravdový zájem o tvorbu svých kolegů. Čtení současné české literatury není běžné ani mezi autory, kteří ji tvoří, a jen výjimečně se tomu někdo z nich věnuje doopravdy soustavně. Kdekdo vám klidně otevřeně řekne, že českou literaturu nečte vůbec, a div na to není hrdý. Autorské ambice má a chtěl by také, aby jeho literaturu četli jiní, sám ale svůj čas investuje jinam.

Jako by česká literatura nebyla českým literátům dost dobrá, přestože si sami o sobě často myslí, že jsou neprávem nedocenění. Na nechuti zaujímat veřejné postoje a na nezájmu o tvorbu těch ostatních nic nezmění ani letošní nápad založit v Česku funkční odborovou spisovatelskou organizaci. A přesto na začátku stál pocit sdílení společné „planety“. Bohužel podobné iniciativy často končí u typicky maločeské podoby. Tedy: nechť se to nějak ustaví – jsem přece opravdový umělec, a ne nějaký spolkařský byrokrat – a ať se toho už proboha někdo ujme – nejsem kariérista, abych byl v nějakém zatraceném výboru. Ale nejde jen o smysl organizace. Jde o to, že organizace může držet pohromadě, jen pokud je co držet. A to „co“ má podobu určitého provozu, jehož součástí jsou sami autoři. A onen „provoz“ má zase rovinu nejen odborovou, všeobecně autory chápánou, na níž se shodnout je zdaleka nejsnadnější (pojďme si posvítit na honoráře a podmínky k tvorbě), ale i společensko-politickou (zajímá mě, kde žiji a co se děje v mém okolí) a uměleckou (to znamená nejen „jít si za svým“, ale i zájem o tvorbu ostatních). Kde není toto masité „tělo“, stává se z kostry organizace, jež by tělo podpírala, pouhé strašidlo. Autorka je spisovatelka.

Chybí vám reportéřská tradice

S Mariuszem Szczygielem o dvaceti letech nového Polska



Mariusz Szczygiel. Foto K. DubielInstytut Książki Polska

Rozhovorů s polským novinářem Mariuszem Szczygielem si v českých médiích můžete přečíst hodně a většina z nich se týká jeho názorů na českou kulturu. Tentokrát se rozpovídal o podobě a významu literární reportáže či o tom, zda mohou mladí čeští režiséři zpřítomnit knihu polského čtyřicátníka.

LUCIE ZAKOPALOVÁ

Proč dokáže reportáž popsat současné Polsko lépe než jiné žánry, například román?

Protože román vzniká moc dlouho. Dobré romány o současném Polsku se objevují teprve teď, třeba Kosti Ignacyho Karpowicze. Reportáž je zkrátka rychlejší. Navíc si čtenáři uvědomují, že postava v románu je fiktivní, zatímco v reportáži je hrdinou skutečný člověk, a proto je jim jeho příběh bližší. Dokážou se do něj vcítit. Uvedu jeden příklad z antologie 20 let nového Polska v reportážích podle Mariusze Szczygiela. Tomasz Kwaśniewski píše o dvou lesbičkách, které spolu chtěly mít dítě. A hledají otce. V okamžiku, kdy víme, že se to opravdu stalo, si uvědomujeme, že takové problémy v současném Polsku opravdu někdo řeší. A těm hrdinkám opravdu držíme palce jako někomu blízkému.

Co naopak reportáž popsat nedokáže? Kde jsou její hranice?

Myslím, že nedokáže – a ani nemůže – popsat lidskou duši. Spisovatel smí vstoupit do hlavy svého hrdiny a popisovat, co se v ní děje. Reportér ne. Většina polských reportérů ctí jednoduché pravidlo: zachycovat, co lidé dělali, ne to, co si mysleli. To je buď naše domněnka, nebo jejich názor, který nám sami řekli. Nakonec už Isaac Bashevis Singer jednou prohlásil, že Bible je zajímavá právě proto, že popisuje to, co se stalo, nikoli to, co si o tom kdo myslel. Dobrý reportér, třeba Wojciech Tochman, může ovšem napsat psychologickou reportáž. Popíše to, co hrdina dělá, tak geniálně, že si čtenář dokáže spoustu věcí domyslet. Nebo

položí rétorickou otázku. Ale i tak má reportáž s psychologií největší problém.

V antologii se objevuje hodně témat, která byla v té době v Polsku tabu: dítě dvou lesbiček, antisemitismus, potraty. Existují dodnes?

Vybíral jsem dva typy reportáží. První z nich ukazuje, jak si Poláci dokázali v každé situaci „poradit“. To je například text o učiteli, který začal kupovat akcie na burze. Druhá skupina reportáží pak popisuje různá tabu, naše kostlivce ve skříni. Nejkontroverznější reportáží je Vztekly pes Wojciecha Tochmana, o homosexuálním HIV pozitivním katolickém knězi. V devadesátých letech by ji v žádných polských novinách nepublikovali, možná ani dnes. Proto vyšla jen knižně. O všech tabu se musí především psát. Věřím, že to vždycky pomůže problém ventilovat. A skutečnost, že texty publikované v antologii vyšly většinou v největším polském deníku Gazeta Wyborcza nebo v časopise Polityka, určitě přispěla k tomu, že o těch tabu víme více. Ale pořád existují.

Chybí vám v knize zpětně nějaké důležité téma?

Troufám si tvrdit, že je to poměrně plastický obraz Polska a jeho společenských, mentálních a ekonomických problémů. Někdy mi lidé vyčítali, že je tam příliš málo pozitivních příběhů. Vzpomínám si asi jen na jeden text: o bezdomovcích, kteří postavili z různých starých věcí symbolický pomník World Trade Centre. To je ale způsobené tím, že dobro není tak působivé jako zlo. Když někdo v Polsku píše o pozitivních událostech, lidé jsou podezřívaví, protože jim to přijde jako agitka v padesátých letech – zprávy z továren o plnění normy a podobně. Udržet pozornost čtenáře u pozitivního příběhu je těžší. Mně se to snad občas daří, ale je pravda, že v antologii takových textů moc není.

Jaký obraz Polska tedy kniha představuje?

Její rámec tvoří dva texty Wojciecha Tochmana. Ten první je o člověku, který se probudil na kolejkách a ztratil paměť. Všechno se musí učit znovu: neví, co jsou peníze nebo Polsko. To je pro mě metafora nás všech v devadesátých letech. Také jsme se museli učit žít znovu.

První je tedy reportáž o člověku bez identity a ta poslední – Vztekly pes – o člověku, který má identit několik. Kdysi byl zkrátka svět jednodušší. Kněz byl kněz, přinejhorším měl milenkou. Ale dnes je to složitější: HIV pozitivní, gay a katolický kněz – to jsou identity, které se vzájemně vylučují. A takový je dnešní svět, po „dvaceti letech nového Polska“. Mnohonásobná identita je podle sociologů pro dnešní lidi typická.

Reportáže, a to nejen ty ve vaší antologii, jsou k Polsku velmi kritické. Jaké byly reakce?

Většinou pozitivní. Ale nesmíme zapomínat, že ty texty už předtím vyšly. Poláci jsou zvyklí poslouchat od reportérů nepříjemné pravdy o současnosti. Myslel jsem ale také na to, aby byly srozumitelné i za dalších dvacet let. Přece jen jsou to texty z novin a tam vždycky nejde všechno vysvětlit, není na to místo. Proto jsem k jednotlivým reportážím doplnil osobní komentáře, poznámku, citát nebo informaci z jiné reportáže na stejné téma.

Změnila se situace na mediálním trhu?

Má literární reportáž stále stejný prostor jako v době, kdy uvedené texty vznikaly?

Dnes jsou reportáže mnohem kratší. Páprkové noviny jsou v Polsku v krizi, jako všude jinde na světě. Noviny zkrátka nemají na reportáže tolik peněz co dřív. Já sám jsem odešel z pozice šéfa reportéřské přílohy Gazety Wyborczej, protože bych musel propouštět své kamarády. Když jsem začínal, zaměstnávali přes dvacet reportérů na plný úvazek, za mě jich bylo osm a ještě se mělo propouštět. Představte si třeba, že v antologii je reportáž Jacka Hugo-Badera o vojenské jednotce ZOMO. Její příslušníci za výjimečného stavu v roce 1981 stříleli na stávkující horníky. A on všech čtyřadvacet zomovců zkoušel po dvanácti letech najít a promluvit s nimi. Psal tu reportáž více než měsíc, mezitím nic jiného v redakci nedělal. To je drahé. Mladí reportéři proto často začínají hned psát knihy. To za nás nebylo, nejdříve jsme strávili hodně času v redakci, a teprve když člověk získal dost zkušeností, vydal knihu. Dnes se od nich začíná. Ale to už se v Polsku několikrát stalo, ve třicátých a sedmdesátých letech.

Znáte české reportáže? V čem se liší?

V Česku také vycházejí reportáže, čtu je, ale není to literární reportáž. České reportáže jsou schematictější. Chybí vám reportéřská tradice a redakce asi ani reportéry nezaměstnávají. A asi mají ještě méně místa. Před rokem měla vyjít v překladu moje reportáž, za níž jsem získal ocenění Novinář roku. Jenže má dvacet šest normostran a já ji nedovoluji krátit. Nikdo to v papírové formě nechtěl otisknout, Reflex a Lidové noviny ji umístily na webu. Vyšla nakonec v Plavu, ale to není mainstreamové médium.

Na otázku, proč u vás není literární reportáž, si tedy musíte odpovědět sami. Já můžu jen říct, že v Polsku tato tradice vznikla na přelomu 19. a 20. století, kdy si redakce od spisovatelů objednávaly texty o společenských problémech, jako jsou nezaměstnanost, chudoba nebo ženská otázka. Protože to byli spisovatelé, často jejich reportáže měly formu povídky nebo novely, byly psané s ohledem na estetické kvality. A novináři se pak pokoušeli tomuto stylu vyrovnat. Polská škola reportáže se formovala za komunismu, kdy se v reportážích pašovala pravda. V knize Hanny Krallové Na východ od Arbatu, kterou teď v našem nakladatelství chceme znovu vydat, je krásný příklad. Chtěla napsat o tom, že do jedné sibiřské vesnice nejezdí autobusy. Ale to nešlo, neboť by to byla kritika Sovětského svazu. A tak napsala, že tam jezdí autobus každý den, kromě dnů, kdy prší, sněží, je po dešti, obleva a bláto. Geniální způsob, jak něco nepřímou vyslovit. Hra se čtenářem.

V Česku vyšel sedmnáctý dotisk vaší reportéřské knihy Gottland, vznikají divadelní adaptace a naposledy stejnojmenný film. Co si o něm myslíte?

Používám takový bonmot: kdyby mi nepřišly na účet peníze za licenci, možná bych si ani nevšiml, že je to podle mé knihy. S filmem ji spojují jen témata, nic jiného. Například u mě příběh o Baťovi popisuje město, kde vznikl ideální systém kontroly. Film si všímá toho, že Baťa zavedl jako první v českých zemích pásovou výrobu. A režisér ukazuje, že celý náš život strávíme u pásu – této metafoře odpovídá i forma snímku, je to velmi depresivní, monotónní část. Nebo Lída Baarová. Já píšou o tom, že pro ni musíme mít pochopení, protože každý z nás je „jen někdo“. Ale film říká, že v dnešním světě popkultury se některé věci neodpouštějí. I když někdo jen trochu zhřešil, například měl poměr s Goebbelsem, do konce života se o tom bude mluvit. Ačkoli to byla třeba jen dvě procenta z celého jeho života. Kniha a film se na stejné příběhy dívají jinak. A já jsem velmi rád, protože by nemělo smysl, aby mladí čeští režiséři ilustrovali knihu čtyřicetiletého Poláka. Proč? Je skvělé, že ukázali, jak to vidí oni.

Mariusz Szczygiel (nar. 1966) je polský reportér a novinář, kterého v Česku proslavil soubor reportáží o Čechách a české kultuře Gottland (2006, česky 2007). Stejněmu tématu věnoval i své knihy Udělej si ráj (2010, česky 2011) a Láska nebeská (2012, česky 2012). Byl reportéřem týdeníku Na przelaj a deníku Gazeta Wyborcza, kde v letech 2004 až 2012 vedl reportéřskou přílohu Duży Format. V polské televizi uváděl talk show Na każdy temat. V roce 2010 ve Varšavě spoluzaložil nadaci Instytut Reportażu, školu reportáže, knihkupectví a kavárnu a nově také nakladatelství. Je redaktorem dvou antologií polské reportáže: 20 let nového Polska v reportážích podle Mariusze Szczygiela (2009, česky 2014) a 100/XX. Antologia polskiego reportaży XX wieku (2014).

Generace nedůvěry

Nová jména české dokumentaristiky

Téma tohoto čísla A2 se soustředí na skupinu mladých českých dokumentaristů, obvykle čerstvých třicátníků, kteří se k dokumentárnímu formátu stavějí jinak než předchozí generace. Namísto absurdní komiky je pro ně typická serióznost, větší zájem o politiku a důslednější péče o formální stránku děl.

TOMÁŠ STEJSKAL
ANTONÍN TESAŘ

Ještě v roce 2010 tvořila otevřeně politická témata v českých dokumentárních filmech znatelnou menšinu, a mezi domácí tvorbou převládaly buď portréty nebo různé variace doku-komedií či doku-frašek, prezentující tragikomickou absurditu současné společnosti. Co se týče filmů, které můžeme vidět v oficiální kinodistribuci, tenhle vyzkoušený a divácky atraktivní model pořád převládá. Stále patrněji se ovšem profiluje nová generace mladých dokumentaristů, kteří svou tvorbu stavějí na radikálně odlišných východiscích.

Odmítat rozptýlení

Za přelomový letopočet pro český dokument, případně za počátek nástupu nové generace výrazných osobností se dá označit rok 2011. Jihlavský filmový festival tehdy uvedl samostatnou sekci politicky zaměřených dokumentů od studentů FAMU, nazvanou ZOON Politikon, a také v soutěžní sekci Česká radost se objevilo několik snímků, které se k politice vztahovaly otevřeněji, než bylo dříve zvykem. Právě výrazný zájem o politiku, prakticky vždy směřovaný z levicových pozic, lze uvést jako jeden z typických znaků nové dokumentaristické generace – ať už jde o soustředění na konkrétní politické osobnosti a události či sledování společenských fenoménů v kontextu často velmi široce pojatého politického jednání. Kromě tohoto důrazu je pro řadu zástupců nové generace typická mnohem výraznější péče o audiovizuální estetickou působivost a také větší vážnost, která nutně nemusí znamenat absenci humoru, ale spíš snahu prezentovat seriózně míněné a závažné otázky a stanoviska.

V posledním bodě se také snímky mladých tvůrců (obvykle narozených v první polovině osmdesátých let) asi nejvýrazněji liší od filmů předchozí generace, reprezentované například dvojicí Klusák–Remunda, Erikou Hníkovou nebo Pavlem Abrahámem. Pro ty bylo vyhledávání či konstruování komických a absurdních situací naopak často ústředním principem. Typický cíl jejich zájmu představovala média a zábavní průmysl, jež takové situace na různých úrovních vytvářejí s vysokou frekvencí. Z tohoto pohledu na tuto generaci v jistých ohledech navazují i někteří mladí filmaři, jako Bohdan Bláhovec (*Show!*, 2013) nebo Ivo Bystřičan (*Mých posledních 150 000 cigaret*, 2013). Naproti tomu filmy

jako *Pevnost* (2012) Lukáše Kokeše a Kláry Tasovské nebo *Velká noc* (2013) Petra Hátleho představují v podstatě antiteze tohoto přístupu – jde o vizuálně vytříbené, výrazně kritické, naprosto vážné a formálně odtazižené studie komplikovaných a alarmujících společenských jevů.

Za nejvýrazněji „generační“ dílo či manifest této nové tendence lze považovat snímek Andrana Abramjana *Vládnout, pracovat, vydělávat, modlit se, hroutit se* (2013). Středometrážní film, který je zároveň autorovou bakalářskou prací na FAMU, předkládá sofistikovaný esejistický tvar, který sbírá podněty z několika různorodých oblastí (prognostické úvahy egyptologa Miroslava Bárty, vztah ateismu a islamofobie, situace gastarbeiterů...) a vytváří zvláštní kompozici složenou z izolovaných ostrůvků otevřených a naléhavých témat, která všechna ukazují na určitou nerovnováhu nebo vratkost současných společenských návyků. Otázku, co dělat ve světě, který se nachází na hraně katastrofy, nakonec autor řeší ve vtipném a zároveň výmluvném závěru: režisér odpovídá na telefonát redaktorky České televize, která po něm žádá jím natočený videozáznam Marka Zuckerberga při procházce po Praze. V situaci, která by mohla zapadnout do filmu Víta Klusáka a Filipa Remundy, ale Abramjan neeskaluje absurditu žádnými provokativními komentáři. Naopak velmi civilně a zdrženlivě redaktorce vysvětlí své stanovisko a potom její prosbu odmítne. Tato dokumentace několikanásobného pokusu, jemuž autor rychle a rezolutně odolává, dobře tlumočí stanovisko společně řadě nových českých dokumentaristů: je potřeba odmítat rozptýlení a soustředit se na podstatné věci.

Různé metody

Generační spřízněnost lze doložit i společnými projekty nastupujících tvůrců, kterým se daří tematicky závažné filmy a cykly dostávat na televizní obrazovky. Určitou iniciační roli nepochybně sehrál cyklus *Český žurnál* Klusáka a Remundy, který úspěšně naplňuje formát snímků na pomezí autorského dokumentu a publicistiky. Cyklus *Expremiéři*, iniciovaný Apolenou Rychlíkovou, zase reprezentuje potřebu vážným způsobem se zabírat politikou. Deset portrétů bývalých předsedů vlády může sloužit jako vhled do jednotlivých rodících se autorských stylů

či přístupů, od konfrontace politiků i veřejnosti s jejich mediálním obrazem (portréty Stanislava Grosse a Jiřího Paroubka od Jana Láta) přes dokumentární detektivku (Petra Nesvačilová a její „využití“ neochoty Václava Klause v portrétu vystoupit) až po snahu o přímou konfrontaci portrétovaných s jejich dřívějšími činy i politickými názory (portrét Mirka Topolánka od Apoleny Rychlíkové). Mnohé z portrétů využívají hravých postupů či hledají specifické audiovizuální metafory, ale důraz je jednoznačně kladen na analýzu a tematizaci důležité látky.

V tvorbě nejmladších autorů také zřetelně převládá potřeba uchopovat problematiku a aktuální společenská témata a přistupovat k nim novátorsky. Spřízněnost těchto autorů ale v posledku není dána formálně, jejich metody se naopak někdy zásadně liší. Již jsme zmínili, že někteří tvůrci navazují na zmiňovanou situační estetiku Klusáka a Remundy. Jiní spojují analytičnost či pozorovatelskou perspektivu s formálně výraznými prvky včetně grafiky, například Martina Malinová v čerstvě dokončeném studentském filmu *Lety*, zachycujícím aktivistickou blokádu vepřína v Letech, kde se spojují záběry na skupinku odhodlaných jednotlivců s kontrastující vizualitou i charakterem zpráv na sociálních sítích. Mnozí různé zmiňované perspektivy střídají – třeba Martin Dušek osciluje mezi situačním provokátérstvím (*Mein kraj*, 2011) a estetizovaným pozorovatelstvím (*K oblakům vzhlížíme*, 2014). Pokud však lze hovořit o generačním pojítku, dost možná nejlépe ho lze vidět na aktuálním povídkovém snímku *Gottland* (2014) pětice mladých dokumentaristů a dokumentaristek.

Odliv optimismu

Omnibus na pomezí dokumentárního a fikčního tvaru (byť právě zde slova jako hraný či fikční poukazují na limitující povahu daných škatulek, a tudíž by možná bylo nejlepší používat označení povídka) ukazuje především tvůrce, pro něž je charakteristická výrazná práce se stylem a vizualitou. Velmi volné adaptace povídek stejnojmenné knihy Mariusze Szczygiela mohou – podobně jako *Expremiéři* – částečně představit druhou silící tendenci v mladém českém dokumentu, pro niž je charakteristická estetizace a konceptuální přístup. Forma může být výrazná a očividná (Lukáš Kokeš a jeho povídka pracující se specifickým konceptem pohybu kamery jako posuvu výrobního pásu; animovaná povídka Viery Čákanyové) či nenápadná a na první pohled neviditelná (Klára Tasovská a její zdánlivě nudné pozorování všedních míst, na nichž se nic neděje, ale která se pojí s životem studenta Zdeňka Adamce). Zcela jednoznačným pojítkem všech pěti povídek však je melancholický až pesimistický pohled na dějiny a skrze dějiny i na současnost.

Generace současných třicátníků, ať už se snaží točit aktivistické dokumenty či stylizované filmy, jistě čerpá i ze světových trendů (jakkoli estetizující proud asi výrazněji než aktivistický). Ale nejcharakterističtější pro ni je onen právě zmiňovaný pocit z dějin a současnosti. Pocit generace, která si už nestihla užít „divoká devadesátá“ a nemá důvod ani žitou zkušenost, díky nimž by plula na ustupující vlně optimismu a důvěry v nové možnosti.

Autoři jsou filmoví publicisté.



Pro povídky *Gottlandu* je charakteristická výrazná práce se stylem a vizualitou. Foto kulturissimo.cz

Zrcadla a masky

Dokumentární pornofilmy Lukáše Kokeše



Individualita v Kokešových filmech většinou ustupuje geometricky průzračným kompozicím záběrů. Z filmu Pevnost. Foto nutprodukce.cz

Snímek Pevnost Lukáše Kokeše a Kláry Tasovské se stal jedním z nejopěvovanějších českých dokumentů posledních let. Extrémní péče o formu dělá z Kokeše také tvůrce, který odhaluje vratkost základů dokumentaristiky i jejích diváků.

JAN KOLÁŘ

Tvorbu Lukáše Kokeše lze popsat jako souběžné a paradoxní prolínání dvou obvykle protichůdných linií. Jeho filmy mají bez výjimky – a bez ohledu na svou stopáž, formát i okolnosti, za nichž vznikly – charakter portrétů; jeho studentská cvičení, autorské projekty i televizní publicistické reportáže se postupně vždy překlopí v pokusy zachytit detaily jednotlivých tváří, konkrétních míst nebo komunit. Avšak zatímco běžné typy portrétní tvorby zdůrazňují individualitu a nezaměnitelnost toho, co se snaží zachytit, Kokešovy snímky vzbuzují opačný dojem: idiosynkratické rysy jejich protagonistů, řečiště vrásek v jejich obličejích a nepředvídatelné klopýtání jejich končetin většinou ustupují geometricky průzračným kompozicím záběrů, mechanicky rytmické délce sekvencí a záměrně repetitivní střihové skladbě.

Podobně abstrahovaná je i topografie těchto filmů. Přejechy mezi jednotlivými lokacemi v nich zpravidla neurčuje logika příběhu ani pohyby postav, ale grafický klíč – korespondence či antagonismy mezi jejich půdorysy, barevnými škálami či hladinami světelnosti... Jako bychom místo průchodu trojdimenzionálním prostorem byli nuceni sledovat střídání mapových diagramů.

Schéma proti empatii

Tato stylistická figura, kdy konkrétní a často velmi osobní motivy stojí v ustavičném napětí vůči abstraktnímu schématu, jež je

postupně a nezadržitelně překrývá, se objevuje už v nejstarších Kokešových studentských filmech. *Zóna bezpečí* (2007) svými černobílými, měkkým světlem naplněnými záběry z venkovského stavení může evokovat špátovskou tradici „humanistického“ dokumentu, ale střihová skladba tohoto čtvrt hodinového dvojportrétu vesnického včelaře a manažera jaderné elektrárny tento dojem úspěšně a škodolibě vyvrací: film s přibývajícimi minutami klade stále větší důraz na paralely mezi vizualitou včelího úlu a velína jaderné elektrárny, mezi strukturou včelích buňek v plástvích a konfigurací palivových tyčí uvnitř reaktoru i mezi způsoby, jakými si na krajíc chleba mažou med vášniví odpůrci i vášniví zastánci jaderné energetiky.

V *Irence* (2007) však už jde o víc než jen o vršení obrazových anekdot. Film sevřený do protínajících se pravidelných linií hladiny a okrajů rodinného bazénu, do jejichž modravé sítě jsou vkomponovány dvě ženské figury, dodnes znepokojuje kontrastem mezi vycizelovaným obrazem a (možná) traumatickým obsahem dialogu, který spolu obě ženy (režisérova matka a sestra) vedou. *Irenka* tak na jedné straně předznamenává styl zatím posledního dokončeného Kokešova projektu, povídky *84 600*, která uvozuje film *Gottland* (2014) a v níž jsou historie i architektura Zlína, těla jeho obyvatel a průběh lidské práce i odpočinku semlety strukturou filmových obrazů, jež se posunují v neutuchajícím mechanickém rytmu výrobního pásu. Tento kratičká, sedm let starý film však dokazuje i to, že extrémní důraz, který autor klade na formální rysy svých filmů, není jen výsledkem prosté záliby v abstrakci, ale reflektuje problematickou pozici filmových obrazů, které skutečnost mohou stejně dobře zakrývat jako odhalovat (a často dělají obojí najednou). V Kokešových snímcích se zkrátka vyjevuje to, nač dokumentaristé i jejich diváci mají tendenci zapomenout – že dokumentární portréty mají většinou povahu zrcadel i povahu masek.

Zdůrazňování formálních složek a vizuality je typické i pro další výrazné zástupce nejmladší generace domácích dokumentaristů. Obrazy Kokešových filmů mají však poněkud odlišný charakter než vizualita například Petra Hátleho či Kláry Tasovské (s níž Kokeš dlouhodobě spolupracuje a na jejichž projektech se podílí zejména jako kameraman). Dystopické záběry městských scenerií z Hátleho *Velké noci* (2013), jejichž protějšky lze nalézt i v Kokešově filmografii, fascinují svým extatickým rozpouštěním jakýchkoli hranic, pravidel a jednoznačně interpretovatelných perspektiv. Šerosvitné záběry v *Půlnoci* (2010) Kláry Tasovské, které nasnímal sám Kokeš, pro změnu slouží k empatické evokaci tělesných pocitů bytostí, jež se vzdávají světla. Kokešem režírované filmy jako by však byly zaměřeny výhradně na sebereflexivní analýzu svých vlastních obrazů a empatie i opojení se vzdávaly ve prospěch minuciózní vivisekce různých způsobů pohledu a vidění.

Dokumenty zírání

Tento „platónsko-voyeuristický“ přístup se dokonce uplatňuje i v případě filmů, nad jejichž vizuální stránkou nemohl mít režisér úplnou kontrolu. Například *Pančovaná republika*, díl z publicistického cyklu *Český žurnál* věnovaný metanolové aféře, který natočil v roce 2013, je sestavena z velmi různorodého materiálu (včetně policejních záznamů a archivních televizních záběrů), ale i v ní se opakovaně vrací téma očí: v záběrech osleplých obětí otrav pančovaným lihem, v obrazech alkoholiků otupěle sledujících televizní obrazovky v sídlištních náleznách i v neustálém připomínání, že celou tragédií lze vnímat jako obraz stavu české společnosti. Mnohem častěji je však v Kokešových snímcích otázka pohledu zpřítomňována skrze obnažovanou perspektivu dokumentaristovy kamery – chladně distancovanou a přitom dychtivě odhodlanou zachytit i ty nejbolestnější a nejintimnější detaily.

Některé z těchto děl ve své chirurgické bezostyšnosti připomínají klasické etnografické

dokumenty, jejichž tvůrci se ve snaze zachytit vše a s maximální objektivitou podvědomě bránili jakékoli formě vcítění do situace lidí, které natáčeli. Místo bytostí s odlišnými kulturními praktikami pak jejich záběry bezděky zachycovaly odlidštěná, fragmentarizovaná těla rytmicky pulsující v prostředí, jež vykazovalo rysy radikální jinakosti – jinakosti, kterou nelze pochopit a kterou nezbyvá než donekonečna fascinovaně obzírat. Kokešovy filmy ovšem tuto „pornografickou“ perspektivu etnofilmů přebírají záměrně. Například pět let starý portrét stárnoucího osamělého muže, nazvaný *59/184/84*, představuje jeho pokusy o seznámení podobně odosobněné jako pinožení pářícího se hmyzu (a tedy stejně zvětšujícím způsobem, jakým sám protagonista filmu hodnotí profily žen odpovídající na jeho inzeráty); *Radost*, natočená rovněž v roce 2009, pro změnu zachycuje život venkovského myslivce jako sérii ritualizovaných úkonů příslušníka exotické primitivní společnosti.

Autenticita divácké perverze

Oba snímky přitom ve druhém plánu sarkasticky upozorňují na podivně perverzní, šmíráckou perspektivu diváků dokumentárních filmů, kteří jsou – stejně jako konzumenti pornografie a objektivizující etnografové – posedlí touhou spatřit na filmovém plátně nahou pravdu. Není divu, že další filmy šly ještě dál a problematickou pozici publika tematizovaly i tím, že záměrně rozostřovaly hranice mezi dokumentárním záznamem, fikcí a inscenovanou realitou. Například *Pokus o duchovní nápravu opraváře televizí Josefa Lávičky v devíti obrazech* (2008), jenž svým stylem i komplikovaným názvem odkazuje ke staršímu filmu Heleny Papírníkové *Ivan Martin Jirous – 23 záběrů* (2002), na první pohled připomíná záměrně co nejsyrověji nasnímaný portrét samorostlého, inspirativního a lehce sebedestruktivního mudrce-alkoholika. *Pokus* však zároveň ilustruje, že i sebesilnější pocit autenticity a setkání s realitou může být klamný: do zdánlivě spontánního pábení vesnického opilce totiž po celou dobu zaznívají režisérovy pokyny, jimiž svého protagonistu zpoza kamery diriguje.

Ještě komplexnější podobu diváckého znejistění přináší loňský film *V.I.P. / Vietnamese Important People*. Ve snímku nahlízejícím do nitra vietnamské menšiny v Česku je totiž důsledně převracena dichotomie „my/oni“, kterou jako čeští diváci (a zákazníci vietnamských večerek) automaticky zaujímáme – mladí vietnamští teenageři hovořící perfektní češtinou jsou totiž ve filmu zobrazováni jako členové velmi úspěšné majority, zatímco etničtí Češi se tu objevují jen sporadicky, na okrajích či v pozadí záběrů a výhradně v pozici personálu. Závratný dojem z filmu, který důmyslně zpochybňuje jednu z nejzákladnějších kategorií, jejímž prostřednictvím si zpřehledňujeme vnímání světa, navíc umocňuje fakt, že *V.I.P.* je natáčen i prezentován jako inscenovaný dokument: po jeho zhlédnutí tak není jasné, zda jsme byli v předchozích pětadvaceti minutách svědky obrazů ze skutečného života českých Vietnamců, nebo jen oběťmi manipulace ze strany českého režiséra.

Nezodpověditelnost tohoto typu otázek je možná tím vůbec nejecennějším prvkem v tvorbě pravděpodobně největšího konceptualisty mezi současnými domácími dokumentaristy – díky němu můžeme na vlastní oči zakusit to, co drtívá většina ostatních filmů tak snadno a chlácholivě zakrývá. Skutečnost, že pozice diváků je stejně vratká a sebeiluzivní jako pozice těch, které z odstupů pozorují.

Autor je filmový publicista.

Střety empatie a podezřívavosti

Umění paradoxů Petra Hátleho

Filmy vítěze loňského ročníku jihlavského festivalu Petra Hátleho se od sebe formálně i obsahově velmi liší. Spojuje je ale zájem o obrazy utrpení a zároveň zkoumání poměru autenticity a fikce v audiovizuálních výjevech.

ANTONÍN TESAŘ

Ze skromné filmografie jednatřicetiletého režiséra Petra Hátleho určitě největší pozornost vzbudil dokumentární portrét několika osob z okraje společnosti *Velká noc* (2013), který v loňském roce vyhrál českou soutěžní sekci Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Jihlava. Hátle je mimo jiné autorem padesátiminutového střihového dokumentu *Prolegomena to virtual framing of a revolution* (2011), založeného na záběrech, jež pořídili mobilními telefony účastníci arabského jara, a letos přispěl do filmové antologie *Gottland* krátkým filmem o vztahu Lídy Baarové a Otakara Vávry. Přes značnou pestrost námětů lze mezi Hátleho filmy zahlédnout určité souvislosti, které se netýkají ani tak témat samotných, jako spíš velmi obecných problémů v jejich pozadí.

Protest in my pussy

V rozhovoru pro Dok.revue Hátle říká, že „každé téma vyžaduje svůj zvláštní přístup“, a zmíněné tři jeho filmy jsou skutečně po stránce stylu i metody zásadně rozdílné. *Velká noc* se skládá z esteticky mimořádně působivých záběrů, které vznikaly spíš řízenou improvizací s aktéry než přímo spontánním způsobem. *Panenství Lídy Baarové* z *Gottlandu* vychází z nepoužitého hrubého materiálu určeného pro pořad Gen z roku 1995, ve kterém Vávra velmi nátlakovým způsobem zpovídá Baarovou, jež byla během natáčení údajně často opilá, a nutí svou bývalou kolegyni k tomu, aby mluvila o svém vztahu s Josephem Goebbelsem. Hátle měl ovšem zakázáno použít přímo samotný záznam, a tak jej místo toho zrekonstruoval s dvojicí herců a rozhovor proložil záběry z jejich společného filmu *Panenství* (1937) a ze současných záběrů míst, kde se snímek natáčel. Audiovizuální esej *Prolegomena* už se přímo soustředí na práci s převzatými filmovými materiály, které skládá dohromady do překvapivých či provokativních koláží – autentické záznamy konfliktů prokládá nejen komentáři Slavoj Žižeka či Baracka Obamy, ale také například záběry z Hitchcockových *Ptáků* (The Birds, 1963), Ejzenštejnova *Křižníku Potěmkin* (Bronenosec Potomkin, 1925), ale také cartoonu s Tomem a Jerryem nebo velmi dlouhého YouTube videa, ve kterém performerka MajelaZeZeDiamond zpívá mimo jiné „Gadaffi, protest in my pussy/ Gaddafi, protest in my cunt“. Hátle tu ale zároveň deformuje samotné záznamy – předkládá pouhé výřezy použitých videí, ve kterých ještě více vynikne nízké rozlišení obrazu, další záběry převádí do negativu a u jiných nahrazuje zvukovou stopu tlumenými ruchy.

Všem třem filmům je společná tendence ke konfrontacím s otrněně působícími obrazy utrpení. To platí nejen pro výjevy prostitutek, narkomanů a dalších „existencí“ ve *Velké noci*, ale i pro bolest, která je znát v reakcích Baarové, na niž Vávra ve zrekonstruovaném rozhovoru z *Gottlandu* klade surový psychický nátlak. A stejně tak i pro *Prolegomena*, v nichž vlastně nejde ani tak o snahu zobrazovat se v chaotické společenské situaci, jako spíš tematizovat brutalitu a chaos, tak jak je zachycen v roztřesených záběrech šokovaných svědků násilných zásahů při demonstracích. S tím ostatně souvisí i zmíněné záběry z *Ptáků*, kteří jsou často interpretováni (specifickým způsobem mimo jiné i samotným Žižekem) jako neuchopitelná vnější síla rozkládající ustavený řád.

Exhibice utrpení

Za ještě abstraktnější společný znak Hátleho filmů lze prohlásit zájem o inscenovanost, umělost a exhibici obecně. *Prolegomena* jsou pojata skutečně jako jakýsi úvod pro rozsáhlejší, ale dosud nerealizovaný projekt *Digital Prints of a Revolution*, kde měla být

autentická videa z arabského jara konfrontována s dokumentárními záběry týkajícími se jejich autorů. U *Panenství Lídy Baarové* jsou různé roviny inscenovanosti a falše, a to nejen samotných scén, ale i osobností, o nichž povídka vypovídá, zřetelné. Pozoruhodným, i když nenápadným způsobem se ale tento aspekt objevuje i ve *Velké noci*. V již zmíněném rozhovoru režisér o svých aktérech říká: „Moje postavy jsou extrovertní a rády přehrávají, ukazují se a chlubí se. Také rády hodně trpí. Nahrávalo mi, že jsou takové i v osobním životě. Jsou to profesionální herci ve svém vlastním prostředí.“ V samotné *Velké noci* je tento aspekt ale do určité míry utlučený. Naplno se nicméně projevuje v krátkometrážní Hátleho školní práci *Advent* (2010),



Velká noc je portrétem „noci“ jakožto stavu světa i duše. Foto nutprodukce.cz

na jejímž základě *Velká noc* vznikla a v níž vystupují totožní protagonisté. *Advent* bohužel působí dojmem pouhého fragmentu, jinak je ale ještě působivějším a koncentrovanějším dílem než jeho celovečerní přepracování. Hátle tu totiž daleko víc nechává své aktéry exhibovat. Ve většině scén vystupuje jen jediná osoba, navíc mnohdy v obrazových kompozicích, které ji stavějí přímo naproti kameře. Postavy tu mnohdy předvádějí přímo nějakou formu představení – tanec, případně erotickou show. Jako jistá forma hereckého projevu ale působí i jiné scény, například když přímo na kameru jiný aktér předvádí proud vulgárních nadávek adresovaných osobě, která se ve filmu vůbec neobjeví, nebo si do žíly píchne drogu, případně v posteli masturbuje viditelně znuděného partnera.

Velká noc duše

Ve *Velké noci* se tato přehlídka etud odosobňuje a stává se portrétem „noci“ jakožto stavu světa (ve dne byla natáčena jen jediná scéna celého filmu) i duše (Hátle o postavách říká, že „v sobě symbolicky obsahují více noci než samotná noc“). Už nejde o přehlídku exhibic, ale o sérii situací, v nichž jsou aktéři obvykle součástí konverzace nebo nějakého jiného, širšího kontextu. Hátle navíc protagonistům v podstatě zvenčí vnucuje melancholii, která se nejsilněji projevuje ve velmi nešťastně použité árii *Lascia ch'io pianga* z Händelovy opery *Rinaldo*. Nejen že je diskutabilní, do jaké míry se do přízračného světa hrdinů filmu tato skladba hodí, ale především se jedná o melodii, která je v současnosti spojená s Trierovým *Antikristem* (Antichrist, 2009), a to do té míry, že její použití spolehlivě tento film asociuje (Trier ostatně tuto skladbu přesně s tímto záměrem používá i v *Nymfomance*, *Nymphomaniac*, 2013.) Pořád se nicméně nepochybně jedná, obzvlášť na české poměry, o mimořádně působivý snímek se skvělou kamerou, silnými scénami a důmyslnou

a zároveň poměrně důslednou koncepcí, která na sebe bere nesnadný cíl předvést Prahu lidí z okraje společnosti coby svět sám pro sebe.

Spojení performativnosti a utrpení se nejpodnětější potkává právě v exhibicích postav z *Adventu*, které „rády hodně trpí“, ale je patrné i na krutosti Vávry, který znovu a znovu nechává nešťastnou Baarovou vypadávat z její životní role, i na zkoumáních digitální lo-fi estetiky záznamů z arabského jara v *Prolegomenech*. V Hátleho tvorbě se tak ostře střetávají protikladné principy empatie a nedůvěry, které jsou velmi podstatné pro kinematografii a obzvlášť pro dokument. Nejpríměřším příkladem je vztah tragické události a jejího filmového obrazu, který je základním

východiskem *Prolegomen* a v *Digital Prints* by patrně vystoupil ještě výrazněji do popředí. V rekonstrukci Vávrova vymítání Baarové stojí celý konflikt na jiné úrovni – sledujeme dvě velmi kontroverzní osobnosti českého filmu, z nichž jedna se velmi úporně a bolestivě snaží svléknout z té druhé její masku, ale sama zůstává v bezpečí své vlastní. A *Advent* a *Velká noc* jsou stylizované přehlídky ztroskotanců, kteří ovšem předvádějí své utrpení jako masku. Hátle se tak projevuje jako působivý umělec plodných kontrastů a paradoxů, který do (českého) audiovizuálního prostředí vnáší potřebné pochybnosti.

Ondřej Kyas | Pavel Drábek

Dýňový démon ve vegetariánské restauraci

gastronomický gesamtkunstwerk
Ensemble Opera Diversa

Ensemble OPERA DIVERSA
v REDUTĚ NdB
Národní divadlo Brno

16. 10. 2014 v 19:00
Reduta, Zelný trh 4, Brno
Vstupenky v předprodeji Národního divadla Brno.
www.operadiversa.cz www.ndbrno.cz

Sociolog českého dokumentu

Filmy Ivo Bystřičana

Z mladé generace českých dokumentaristů má Ivo Bystřičan patrně nejrozsáhlejší filmografii. Absolvent oboru sociologie se ve své tvorbě vztahuje k naléhavým problémům současnosti, na něž nahlíží formálně nezúčastněně, ale přesto empaticky.

VLADIMÍR TUPÁČEK

Ivo Bystřičan, jedna z nejvýznamnějších osobností současného českého dokumentu, vedle FAMU vystudoval také sociologii a sociální práci na Masarykově univerzitě v Brně. A právě veškerá témata, která pod tyto obory přímo i nepřímo spadají (od otázky vykořisťování pracujících přes situaci bezdomovců po řádění politicko-ekonomických médií), se stala i ústředními náměty všech jeho dokumentů.

Osobní marketingové eposy

Bystřičanovým prvním snímkem, jímž se výrazněji zapsal do povědomí odborné i divácké veřejnosti, byl famácký půlhodinový portrét známého brněnského dramatika a novináře s názvem *Sikora. Malý osobní marketingový epos* (2007). Režisér zde výstižně zachytil kauzu sympaticky otevřeného, byť poněkud exhibicionistického rebela Romana Sikory, laureáta Radokovy ceny, kterého

otázky“. Bystřičanovi byla tímto snímkem definitivně přisouzena charakteristika „sociolog tuzemské filmové dokumentaristiky“.

Páni a otroci

Středometrážní *Doba měděná* (2010) přináší podobné téma jako *Zdroj* (2005) režiséra Martina Marečka, jenž se na filmu také podílel, a sice pohled na dopady bezskrupulózního jednání korporací ve třetím světě. Film však působí mnohem méně přesvědčivě než Marečkova ceněná sonda. Jako kdyby se tvůrci spokojili s předem očekávanou silou výpovědi, opírající se o zdrcující, byť rozhodně ničím převratná fakta, a opomněli námětu vtisknout také kompaktnější filmařskou koncepci. Ta mu schází mnohem více než vyjádření druhé strany konfliktu.

Svůj zatím nejpůsobivější snímek Bystřičan natočil paradoxně pro jinak problematický televizní cyklus *Ta naše povaha česká*.

politického spektra, pro něž je takzvaná individuální svoboda (a tím i bezbřehá svoboda vlivu tabákového průmyslu) nade vše ostatní. Samotný paralelní příběh režiséra pokoušejícího se zbavit kuřácké závislosti ale nedodává filmu potřebnou nadstavbu a vyznívá spíše trapně a zdlouhavě.

Dál nic

Zločin pana Chytila (2014) byl natočen pro druhou řadu cyklu *Český žurnál* a opět se vztahuje k bémovské éře na pražském magistrátu. Tentokrát je ústřední postavou bývalý magistrátní úředník, jenž se stal obětním beránkem v nechvalně proslulé kauze Open-card. Výbušná látka je však pohřbena nepříliš invenčním zaměřením na jednu konkrétní postavu, jež sama o sobě zas tak zajímavá není, a o pozadí kauzy se v podstatě nic nového nedozvíme. Bystřičanovým zatím posledním počinem se stal celovečerní dokument



Dál nic je Bystřičanův dosud nejpoetičtější snímek. Foto dalnic.com

v době natáčení vyhazovali z místa vrátného v brněnském divadle.

Sikorovu sebestřednost přitom lze vnímat i jako příklad charakterního osobního jednání. Snímku samotnému výrazně uškodily režisérovy vysvětlující komentáře mimo obraz, které jako by diváka upozorňovaly, že jde zatím o pouhé studentské cvičení se vším všudy. Školní stylizace se Bystřičan zbavil ve svém následujícím titulu *Trvalé bydliště Praha* (2008), který lze brát jako syrovější a ideově poctivější protiváhu formálně bravurně, leč vykalkulovaně natočenému dokumentárnímu trháku Davida Vondráčka *Láska v hrobě* (2012). Bystřičan, který vedle režie obstaral i kameru, jakoby nezúčastněně, ale přesto neskrývaně solidárně sleduje trpký osud pražských bezdomovců za doprovodu tragikomických slovních „chytristik“ tehdejšího primátora Béma, jenž není schopen racionálně obhájit své „konečné řešení bezdomovecké

Obsah dokumentu *Hypermarket, jeho pán a otrok* (2011) je v citlivé zkratce shrnut už v samotném názvu – jedná se o pochmurnou zprávu o pracovních podmínkách v českých hypermarketech. Výpovědi zaměstnanců, z nichž někteří se museli zahalit do anonymity, snímek sleduje bez jakéhokoli patosu a zbytečných formálních schválností. Je proto škoda, že film bylo třeba vtěsnat do pouhé půlhodiny, předepsané rozsahem jedné epizody zmíněné televizní série. Zbytečně dlouhou stopáží naopak trpí *Mých posledních 150 000 cigaret* (2013), kde se režisér v divácky uvolněnějším duchu pokusil o jakousi českou obdobu *Super Size Me* (2004), s tím rozdílem, že zde se zaměřuje na tematiku kouření a tabákové lobby. Filmu nelze upřít takřka mooreovskou zábavnost, především ve scénkách, kdy Bystřičan převlečený do kostýmu obřího cigára zpovídá nechtěně vtipné české politiky především z pravého

Dál nic (2014). Jde o jeho dosud nejpoetičtější a nejfilosofičtější snímek, který se nicméně stále drží konkrétní společenské problematiky – vlivu budování mezinárodní dálnice na stav životního prostředí i životy občanů obecně. Oproti režiséroovým předchozím titulům méně shromažďuje fakta a více zdůrazňuje esejistickou linii, což podtrhují zcela nebystřičanovsky vizuálně vyplávané záběry doprovázené klasickou hudbou, jakoby kontrastující s nepoeticky „betonářským“ tématem filmu.

Bystřičan jistě není bezchybným tvůrcem, jeho poslední celovečerní snímek lze bez rozpaků označit za vyzrálé dílo. Síla jeho tvorby však vždy spočívala (a doufejme, že i nadále bude spočívat) v důkladné a nijak vypočítavé reflexi naléhavých problémů, o kterých mainstreamová kulturně-politická scéna stále nechce moc slyšet.

Autor je filmový publicista.

Akrobati, klauni a vládci gitru

Nad monografií o historii i současnosti českého cirkusu

Na již jedenáctém ročníku divadelně-cirkusového festivalu Letní Letná představilo Nakladatelství Akademie múzických umění svou knižní novinku *Orbis cirkus* autorů Ondřeje Cihláře a Hanuše Jordana. Publikace se zabývá nejrozumnějšími podobami českého světa komediantů.

MARTA SVOBODOVÁ

Opršalý stan na konci Horní Dolní, utržené šelmy, o jejichž práva marně bojují ochránci zvířat, provazochodecké klany, jež svou ekvilibristiku provozují především na poli pochybného propojení politiky a byznysu – cirkus v současnosti zrovna neasociuje obrazy plné bezuzdného veselí a neotřelé zábavy. Doklady o tom, že se do pompézních hal na cirkusová představení nahrnul i desetitisícový dav, že Hraběcí Nosticovo divadlo získalo plynové osvětlení až poté, co jím byl vybaven důležitější Národní cirkus, či plakáty tehdejší jedničky v oboru, cirkusu Barnum & Bailey, zobrazující stáda slonů, velbloudů, zeber, antilop a jaků a nedohledno koňských spřežení se dnes zdají být bizarním výplodem chorobné mysli, a ne součástmi dobové reality.

Dvě studie – stručnější přehled *Příběh českého cirkusu* Hanuše Jordana a rozsáhlejší

analýza *K českému novému cirkusu* Ondřeje Cihláře – spojené do knihy *Orbis cirkus* se pokoušejí jednak oprášit právě tuto dávno minulou slávu světoznámých českých cirkusových společností a jednak objasnit, odkud a kam vedou cesty, jimiž se od sedmdesátých let minulého století vydává progresivní odnož cirkusu – takzvaný nový cirkus – coby hrdá a svébytná součást dramatických umění.

Dějiny krocení šelem

Jordanova část, jež má být patrně jakýmsi historickým úvodem k tématu, je bohužel pouhým faktografickým výčtem. Sled rušivě krátkých vět je navíc nešťastně oživován prvky připomínajícími mluvenou řeč (zvolání a obracení se k čtenáři) a textu neprospívá ani opakování některých informací. Prvních sto stran knihy tak zachraňuje především humor: nuda, ta věrná sestra věčnosti bez kontextu a teoretické hloubky, totiž těžko může přijít, když řada „dějinných událostí“ sestává z odstoupení artisty z angažmá, protože ho pokoušel medvěd, přiotrávení celého souboru od cestovních kamen, neproloužení konfese, jelikož krotiteli utekl tygr, a tragikomedie osudu, když dědictví podniku přechází na mladšího syna, neboť ten starší v alkoholu podpořeném furiantství na vlastní svatbě vlezl do lví klece a ven se už živý nedostal... Ačkoli se autor zmiňuje o tom, že mu není známo, že by se někdo před ním pokusil „o hlubší analýzu na bázi

umělecké kritiky“ či „že by byl proveden rozsáhlejší etnografický průzkum slovesnosti mezi cirkusovými rodinami“, tyto mezery v reflexi cirkusového prostředí se bohužel nijak nesnaží zacelit.

Obroda cirkus a clownského umění

Teoretický kontext i faktické souvislosti našťestí nechybějí oddílu Ondřeje Cihláře, který se studiem nového cirkusu zabývá už zhruba desetiletí a je také autorem první monografie na toto téma u nás (*Nový cirkus*, 2006). Od první stránky svého textu se snaží postihovat vývojové tendence, kategorizovat jednotlivé subžánry nového cirkusu, sledovat mezidruhové vlivy a využívat koncepty jiných badatelů. Zaměřuje se na časový úsek od počátku 18. století přes protektorát, znárodnění, normalizaci až po současnost a studii zakončuje pečlivým shrnutím fungujících spolků, festivalů a center – možná proto, aby v budoucnu tyto informace nemusel pracně dohledávat jiný badatel.

Když cituje stať *O humoru, clownech a dadaitech* z roku 1928, v níž se Karel Teige zmiňuje o pozoruhodné obrodě „cirkus a clownského umění“, která může být zásadním zdrojem inspirace pro dobové divadlo, je zřejmé, že Cihlář velkou část nadšení pro podnětnost cirkusu s Teigem sdílí. Cihlář pracuje s recenzemi, programovými statěmi, předkládá scénáře či rozhovory s herci a daří se mu tvořit zábavnou, ale stále vysoce informativní koláž, z níž vyplývá, že podstata toho,

co na cirkusu přitahovalo tehdy a co mu při naší divácký ohlas i dnes, je neměnná: na rozdíl od divadla, které je vždy hraním na něco a na někoho, má cirkus vlastní hrdiny: krotitele šelem, provazochodce, klauny, akrobaty, které prostě jinde nenajdeme. Představuje tak prostředí, kde se můžeme na chvíli zbavit všeprostupujícího hladu po autenticitě světa – překvapivě tím, že vykročíme někam zcela mimo jeho hranice.

Je škoda, že pečlivě nakladatelsky připravená kniha, která přes snahu o dokumentárnost a vědecký rozměr má mnoho co nabídnout především laickému čtenáři, kulhá na slabší nohu. Ale co si stěžujeme – vždyť na skutečnost, že invalidita byla kdysi podmínkou získání koncese k pochybné cirkusové živnosti, jsme byli právě v horší části publikace hned několikrát upozorněni.

Ondřej Cihlář, Hanuš Jordan: *Orbis cirkus*. NAMU, Cirkoskop, Národní muzeum, Praha 2014, 344 + XXII stran.





Zářivý krystal

Ministr kultury ČR
Hejtmán Moravskoslezského kraje
Primátor statutárního města Ostrava

GENERÁLNÍ PARTNER GALERIE

J&T BANKA

HLAVNÍ MEDIÁLNÍ PARTNER

 **Česká televize**

MEDIÁLNÍ PARTNEŘI

Frekvence   **A2** LITERÁRNÍ NOVINY  **DNES** **iDNES.cz**

PARTNEŘI

  **OSTRAVA!!!** 

  **KODL**  

Galerie výtvarného umění v Ostravě
a Národní galerie v Praze

**Bohumil Kubišta
a české umění
1905—2013**

**Průniky
Střety
Přesahy**

3. 10. 2014—4. 1. 2015
**Dům umění
Ostrava**

Základy a elementy

Procházka po letošním architektonickém bienále

Čtrnácté bienále architektury v Benátkách jde k samotným kořenům. Dekonstruuje celek stavby, aby se dobrolo blíž k její podstatě. Koncepce architekta a teoretika Rema Koolhaase tak usiluje o potlačení hvězdných jmen ve prospěch samotné architektury.

KLÁRA BRŮHOVÁ

Pod kurátorským vedením Rema Koolhaase vznikla na letošním bienále architektury v Benátkách výjimečně ucelená koncepce s výjimečným počtem participujících zemí. Koolhaas ve svém pojetí reaguje na trend, který tyto přehlídky přibližuje jejich protějšku – bienále současného umění. Místo na hvězdy současné architektury a jejich nejnovější projekty se proto rozhodl zaměřit na samotnou podstatu architektonické tvorby. Pod lakonickým názvem *Fundamentals* se bienále stalo jakousi výzkumnou laboratoří architektury a jejích principů.

U obou hlavních expozic, *Elements of Architecture* a *Monditalia*, je patrná propracovaná teoretická báze, z níž výstava vychází. *Elements of Architecture* umístěná v Giardini je v podstatě doplňkem knihy, jež vznikla v rámci dvouletého výzkumného programu studentů Harvardovy univerzity pracujících pod vedením Rema Koolhaase a Stephana Türbyho. Autorský tým jako metodu pro svou práci zvolil rozklad na „prvočinitele“. Z celku označovaného slovy „architektura“ či „budova“ vypreparoval patnáct základních elementů (schodiště, okno, stěna, podlaha...), jimž je věnována samostatná pozornost. Návštěvník tak není postaven před jednotný výklad dějin architektury, nýbrž před jeho dekonstrukci, která nabízí zmnožené úhly pohledu. Lze tak sledovat patnáct různých příběhů jednotlivých architektonických prvků a porovnávat jejich vývoj i role, jež hrály v různých historických epochách.

Příběh schodiště

Zatímco kniha chronologicky zachycuje dějiny každého elementu, výstava je zaměřena na „výběr těch nejsdělnějších, nejpřekvapivějších, bizarních nebo neznámých momentů“. V sekci „strop“ je tak využita původní výmalba kopule vstupní dvoraný výstavního objektu, která je vsazená do souvislosti s konstrukcí moderních stropních systémů naplněných technickými instalacemi. U „balkonů“ je kladen důraz na jejich politickou roli, přičemž je připomenut i pražský Melantrich. Místnost „schodiště“ je téměř výhradně věnována výzkumu Friedricha Mielkeho, zakladatele vědy o schodištích (scalology) a jeho velkolepému dílu – pětadvaceti obsáhlým spisům a sebraným archivním materiálům. K alespoň bazálnímu pochopení souvislostí je však přesto potřeba dosti hutný textový doprovod a poměrně velká dávka diváckého soustředění (což je ostatně jedním z dalších typických rysů letošního bienále). Doplnění knihy o médium výstavy návštěvníkovi nabízí bezprostřední zkušenost s vystavovanými objekty i daleko širší pole vjemů (vynikající je například úvodní filmová sekvence zaměřená na pojetí architektonických elementů v rámci světové kinematografie), na druhé straně je však množství prezentovaných informací vycházejících z formátu knihy tak velké, že návštěvníkovi v zásadě neumožňuje uchopení celku. Expozice tak v jistém smyslu působí jako prolistování knihy, které naviguje k další četbě.

Na principu přiblížení celku pomocí části je do jisté míry založena i druhá z hlavních

expozic, *Monditalia* v Arsenale, dotýkající se problémů a výzev, které provázely historický vývoj Itálie a jimž tato země v současnosti čelí. Netrvá však dlouho a návštěvník zjistí, že předložená témata jsou v zásadě globálního charakteru a že jde o formu revize architektury překračující hranice Itálie. Z jedenačtyřiceti případových studií se ocenění dočkala například velmi sugestivní instalace *Intermundia*, vztahující se ke středomořskému ostrovu Lampedusa, respektive k problematice přistěhovalectví. Tu se autoři rozhodli tematizovat prostřednictvím silného individuálního prožitku, kdy je divák v uzavřeném prostoru vystavován zvukovým a světelným vjemům.

Modernita jako východisko

Jak upozorňuje hlavní kurátor této expozice, Ippolito Pestellini Laparelli z AMO, *Monditalia* má zároveň ambice stát se „polyfonním“ portrétem Itálie, k čemuž má sloužit propojení implicitně statické výstavní formy s performativním uměním, přítomným prostřednictvím divadelních, tanečních či hudebních doprovodných programů a takzvaných weekend specials. Nejtěsnější spojení však funguje s filmovým médiem, které prolíná celou expozicí a pomocí úryvků z dvaosmdesáti italských filmů doplňuje vizi krajiny Apeninského poloostrova.

Jednotící myšlenka byla vtisknuta nejen hlavním expozicím, ale také instalacím ve všech šedesáti šesti národních pavilonech, pro něž Rem Koolhaas zvolil společné téma: *Absorbing Modernity 1914–2014*. Vůbec poprvé tak kurátoři jednotlivých států čelí stejným otázkám: Jak země s různým kulturním, politickým i ekonomickým pozadím vstřebaly globální fenomén modernity, jakým způsobem ji přijaly či transformovaly v rámci své architektury a jak se vypořádaly s jejím vývojem?

U řady zemí převládla touha zprostředkovat co nejucelenější informace o staletém vývoji

jejich stavitelství, což se však ve výsledku částečně projevilo jako kontraproduktivní. Všudypřítomnost časových os, srovnání času s týmiž slavnými příklady světové architektonické moderny a množství údajů může totiž návštěvníka jednoduše zahltnit. Jako daleko úspěšnější se ukázala strategie zaměřit se na omezené množství témat, jako to udělalo například Irsko, které prezentuje deset objektů souvisejících s infrastrukturou. Jasnou formou je tak kontextualizován vývoj od poštovních úřadů po nejmodernější digitální technologie a dochází ke srovnání měřítek či dopadu na krajinu. Několik států, jako Černá Hora nebo Dominikánská republika, také otevřelo téma nevyužívaných a opuštěných objektů, jež jsou reminiscencemi optimistických a zpravidla megalomanských plánů dob minulých. V této souvislosti kurátoři upozorňují nejen na kontext vzniku těchto staveb, ale také na palčivou otázku jejich současného využití.

Otevřený konec

Jako oblíbený a úspěšný výstavní koncept se ukázala rovněž forma archivu, kterou netradičním způsobem využilo Japonsko nebo Spojené státy. Švýcarsko naopak zůstalo věrně standardní archivní praxi, jejímž prostřednictvím představuje dílo vizionářského architekta Cedrika Price a sociologa a zakladatele „vědy o procházkách“ (Spaziergangswissenschaft) Lucia Burckhardta. Švýcarští kurátoři dokonce angažovali několik „archivářů“, kteří se v pravidelných intervalech zjevují s vozíčky, na nichž ze „skladu“ přivázejí archivní materiály. Přítomným návštěvníkům pak poskytou krátký výklad a opět zmizí v útrobách pavilonu. Koncept vzniklý pod vedením Hanse Ulricha Obrista tak návštěvníka nejen obohacuje o informace, ale stává se i osvěžujícím zážitkem.

Důležitým motivem několika národních pavilonů je téma bydlení. Chile za svůj

pavilon vyprávějící příběhy prefabrikovaných panelových obytných domů, vyráběných po vzoru Sovětského svazu, obdrželo dokonce jedno z nejvyšších ocenění – Stříbrného lva. Kurátoři z Chile vycházejí z teze, že vstřebat modernitu je úlohou nejen architektů, ale zejména obyvatel. V této souvislosti upozorňují na zásahy do interiérů panelových bytů, jež se vzhledem k původní ideji racionality a prefabrikace jeví poněkud bizarně. Jasně však ukazují rozdíl mezi vizí a její aplikací do reality. Bydlení je tématem také československé expozice s názvem *2 × 100 mil. m²*. Kurátor Martin Hejl a studio Kolmo prezentují architekturu obytných celků, od baťovského rodinného domku přes socialistickou kolektivní výstavbu až po porevoluční satelity. Příběh pak dokresluje informace o historii projekčního ústavu nebo o vývoji panelové prefabrikace v Československu.

V souvislosti s rozvojem československé architektury je vhodné upozornit ještě na společný projekt Polska, Maďarska, Chorvatska, Rakouska a České republiky (CCEA) s názvem *Lifting the Curtain*, který mapuje vývoj architektury nikoli v rámci jednotlivých participujících států, ale v kontextu celé střední Evropy. Sleduje jakousi síť klíčových osobností, idejí a institucí, přičemž z těchto jednotlivostí nejjasněji vysvítají právě nadnárodní vztahy a mezioborové souvislosti. Na rozdíl od ostatních součástí bienále je projekt mapování středoevropských architektonických vazeb teprve na svém začátku – výstava *Lifting the Curtain* je prvním výstupem. V budoucnu se tedy bude možné dočkat výsledků dalšího výzkumu na tomto bohatém, avšak dosud málo zpracovaném poli.

Autorka je architektka a historička umění.

14. Biennale architettura – Fundamentals. Giardini a Arsenale, Benátky, 7. 6. – 23. 11. 2014.



Elements of Architecture: balkony. Foto Stanislava Brůhová

Výstava jako sebereflexe

Odlišné strategie konceptuálního umění v díle Mileny Dopitové

Milena Dopitová nepovažuje svou výstavu *Miluji a přijímám* za retrospektivu. Přehlídka její aktuální tvorby má vyšší ambice než pouze bilancovat. Navazuje dialog s autorčinou pozicí na umělecké scéně a snad se ji pokouší i přehodnotit.

JITKA ŠOSOVÁ

Milena Dopitová patří mezi umělce, kteří se prosadili na počátku devadesátých let. Stejně jako její soupeřníci ze skupiny Pondělí i ona patřila na přelomu osmé a deváté dekády ke studentům pražské Akademie výtvarných umění a v nové politické a společenské situaci čelila následkům dlouhodobé kulturní izolace. Česká umělecká scéna trpěla nejen nedostatkem povědomí o aktuálních teoretických debatách, ale vyrovnávala se také s absencí reflexe konkrétních uměleckých proudů druhé poloviny 20. století. Nejvýznamnějším z chybějících střípků byla role konceptuálního umění coby předpokladu postmodernismu.

Reakcí na tuto situaci se do značné míry stalo generační a programové vymezení celé skupiny Pondělí vůči soudobé umělecké scéně – odmítnutím návratů do historie a jistým odosobněním role umělce. Autoři z tohoto volného seskupení si tak ponechali svobodu v otázce výrazových prostředků, ale právě konceptuální linie tvorby je v určité podobě přítomná v díle většiny z nich. V případě Mileny Dopitové můžeme mluvit o takřka sociologickém zkoumání.

Banalita všedního, identita, ženskost

Dopitová se od devadesátých let soustavně zabývala otázkou identity. Z jejího zájmu o společenskou i osobní totožnost přirozeně vyplynula reflexe ženského světa. Ženské prožívání reality je obsaženo nejen v tématech, ale i v materiálech, s nimiž umělkyně pracuje. Nejde přitom pouze o realizace minulých desetiletí. Výstava *Miluji a přijímám* v pražské Městské knihovně, představující tvorbu několika málo uplynulých let, rovněž obsahuje díla s podobnou tematikou. Na ikonický objekt *Nepočítám se svou proměnou* v aktuální výstavě navazuje instalace *Jana Markéta II.* Odpovědí na prostorovou realizaci, kombinující motiv gynekologického křesla s atributy ženskosti, jako jsou červená vlna či jistá organičnost celé skulptury, je instalace, jež využívá totožný motiv jako svůj základní prvek. Výsledek však není zakotvený v genderové problematice a svým vrstvením nalezených uměleckých děl ohlašuje další rovinu autorčina uměleckého zkoumání, totiž dialog s uměním minulosti. Partnerem v této výměně je Mileně Dopitové – příznačně ke zvolené strategii ready-made – především avantgardní tvorba.

Autorka však zároveň nijak nerezignuje na své stávající zájmy. Banalita všedního, ženskost i identita jsou, soudě alespoň podle aktuální výstavy, témata, kterým se



Milena Dopitová: JÁ, POJĎ, MÁM, JÁ, JDU, 2012, holografická videoprojekce

věnuje s neztenčenou intenzitou. Jedná se však o radikální rozšíření záběru její práce, mimo jiné i o polemiku se statusem „genderové“ autorky. Se stejným dokumentárním zaujetím i empatií nyní zkoumá i mužský svět. Tento posun zdůrazňuje nikoli genderovou situovanost, nýbrž umělecký úhel pohledu, jehož samozřejmou součástí je i ženská zkušenost.

Touha po bezprostřednosti

Cílem rozsáhlé výstavy Mileny Dopitové je soustředění na univerzálnější rovinu působení uměleckého díla – na emoce. Zároveň se tu tak ukazuje aspekt tvorby, který autorka podle svých vlastních slov v současném umění postrádá. Instalace výstavy odráží tuto touhu po bezprostřednosti. Celá přehlídka je koncipována jako živý a proměnlivý celek. Divák tak není svědkem konceptuálně chladné vivisekce emocionální zkušenosti, je mu naopak nabídnuta možnost citového prožitku.

Tomu odpovídá i výrazná role zvuku či proměnlivá a rafinovaná světelná režie. Výstava *Miluji a přijímám* využívá scénických kvalit instalací, sugestivního potenciálu prostorové

projekce i tajemné nejasnosti překrývajících se zvukových stop, aby vytvořila atmosférou nabitý celek. Nelze popřít, že velmi úspěšně, byť za cenu menšího objemu informací. Jde však o vědomé kurátorské rozhodnutí a utajená datace jednotlivých děl či absence vysvětlujících popisků skutečně může fungovat jako pobídka k divácké participaci.

Stejně účinným postupem se ukázalo být i uchopení prvního, obvykle vzdorujícího sálu Městské knihovny jako přechodové komory z vnější reality do mnohotvárného labyrintu aktuální tvorby Mileny Dopitové, jež se nám otevře navzdory seznamu všech významných autorčiných děl v časové přímce, která by snad mohla vzbudit očekávání klasické lineární retrospektivy.

Miluji a přijímám, jak už bylo řečeno, však retrospektivou není a bilancujícimu tónu se vyhýbá. Spíše představuje počátek mapování možnosti odlišného zacházení se strategiemi konceptuální tvorby. A to není na scéně posledlé neokonceptualismem vůbec málo. Autorka je historička umění.

Milena Dopitová: *Miluji a přijímám*. Galerie hlavního města Prahy – Městská knihovna, 3. 9. – 30. 11. 2014.

na oprátce

Atlantida u Vltavy

ONDŘEJ FUCZIK

Utopické podoby nově definovaných měst, lidských společenství nebo uměleckých kolonií jsou oblíbeným uměleckým námětem. Jen málokdy jsme však svědky jejich vzniku. Asi i proto, že často vznikají na odlehlých místech a jejich životnost bývá kratší než sepsání jejich pravidel. Ani mě nikdy během minulých let, kdy jsem míjel opuštěné tovární haly na břehu Vltavy, nenapadlo, že se jednou stanou zdi nové Národní galerie. A vida.

V září se ve Vraném nad Vltavou pro veřejnost otevřely prostory Perly, budoucí Národní galerie, a zároveň uplynuly tři měsíce od nástupu

nového vedení současné Národní galerie. Oba objekty reprezentují tváře jejich hlavních představitelů a ideologů a vzbuzují zájem především odborné veřejnosti a dlouhodobých pozorovatelů současného stavu českého výtvarného umění.

„Tvrdím, že nejlepší řešení problému Národní galerie je založit si svou vlastní. Oslovíme všechny bývalé ředitele Národní galerie, jestli by se nechtěli přihlásit do konkursu na ředitele. Jednou z podmínek ale je, že za svou pozici budou muset platit, nepůjde tedy o placené, ale zaplacené místo. Na rozdíl od té nynější Národní galerie se totiž v našem případě jedná o post skutečně prestižní,“ říká iniciátor projektu Perla Ivan Mečl.

Mečl na budování podobných podniků častěji založil svou identitu již v devadesátých letech a vždy je dokázal dovést do konce, který rozhodně nebyl neúspěchem. Tím zásadním, co je – alespoň v mých očích – spojovalo, byl kromě nezbytného nadšení a energie jistý odstup či nadhled. I díky zázemí tvořitému přáteli a podporovateli a schopnosti

vystihnout ve zkratce podstatu toho, co dělá (ale také díky schopnosti využívat a současně kritizovat soudobý establishment), je Mečlův vliv na podobu a vývoj současné výtvarné scény nezanedbatelný. To všechno jsou v výsledku důvody, proč na první pohled přestřelený nápad učitele-separatisty (jak se v citovaném rozhovoru sám označuje) vybudovat novou Národní galerii vzbuzuje zvědavost i očekávání. Facebooková „kampaň“, mapující každodenní změny v prostorách továrny, i inscenované fotky „pohodičky kamarádů od řeky“ tento zájem šikovně přiživují. Něco takového ze strany naší oficiální Národní galerie čekat nemůžeme.

O dění v Národní galerii toho moc nevíme. Nastupuje nový, poprvé zahraniční kurátor s úzkými vazbami na naši výtvarnou scénu. Jeho mediální vyjádření jsou zatím opatrná a směřují spíš do let budoucích. Můžeme se dočíst o menších interních změnách, jména nových kurátorů či spolupracovníků jsou zatím neověřená. Nový ředitel je, obzvlášť v porovnání s pozicí „ředitele“ Perly, v odlišné situaci.

Na rozdíl od Mečla ho nečekal prázdný prostor, který by stačilo zamést a zaplnit zajímavými osobnostmi a projekty. Situace v NG je právě opačná. Jediné, co oba projekty snad spojuje, je havarijní stav většiny budov. I v případě vyjádření Jiřího Fajta o budoucím směřování NG je však na místě mluvit o utopii. Tímto termínem alespoň jeho veřejně představené snahy hodnotí podstatná část zainteresované veřejnosti.

Utopické budování čehokoliv vzniká prostě lépe na opuštěném ostrově nebo v prázdné tovární hale, ale jen těžko se mu daří ve státní instituci. Přesto se domnívám, že nikoliv peníze, ale podobné sny a snahy o jejich naplnění jsou tím nejpodstatnějším, co současná Národní galerie potřebuje.

Utopie obecně označuje něco žádoucího, ale zároveň neskutečného a nemožného. I kdyby Mečlův projekt selhal, což se zdá být nevyhnutelné, i kdyby nedostál očekáváním, už teď splnil účel svého vzniku. Ta myšlenka na podobné místo v našem světě mi sama o sobě stačí.

Autor je spolupracovník galerie Tranzitdisplay.

Zachránci z vesmíru

Kosmický hip hop Shabazz Palaces

Nové album experimentálně-rapového projektu Shabazz Places bylo hudebními kritiky označeno za „budoucnost hip hopu“. Toto seattleské duo vydává méně než jednu nahrávku ročně a po šesti letech existence přichází teprve s druhou deskou. Stejně jako v případě předchozích počínů jde opět o událost.

BENJAMIN SLAVÍK

Tvorba dua Shabazz Palaces by se dala označit za „postrapovou“, tak jako v případě jiných žánrových mutací mluvíme o postpunku nebo o postpsychedelii. I když není pochyb o tom, že jde o hip hop, je zároveň jasné, že produkce Tendaie Maraira a Ishmaela Butlera, známého spíše pod nickem Palaceer Lazaro, z této příhrádky opakovaně vyčnívá. Nejnovějším a zřejmě i nejlepším příkladem žánrových přesahů je aktuální album *Lese Majesty*, vydané na značce Sub Pop.

Shabazz Palaces evokují postupy a styly v hudební popkultuře velmi dobře známé, nejde však o recyklaci, spíše o ohlédnutí z nové perspektivy. Z potemnělé atmosféry, v níž jako by hiphopová rytmika byla zanořena, se tak ozývají samplý kosmického jazzu, ozvuky trip-hopu, rytmické destrukce, šumy a především rapový přednes, který je zvrstven, a působí tak snovým dojmem. Bude-li muset hudební kritik jejich tvorbu nakonec nějakým způsobem kategorizovat, možná ji označí za jednu z nejnečekanějších inkarnací psychedelického zvuku. Podle některých publicistů se produkce Shabazz Palaces má k hip hopu podobně, jako se tvorba Captaina Beefhearta z konce šedesátých let měla k blues. Ale možná že výstižnější by bylo přirovnávat *Lese Majesty* k Hendrixovu psychedelickému albu *Electric Ladyland* (1968), spíše než k Beefheartovu opusu *Trout Mask Replica* (1969). Stejně tak případné je ovšem mluvit o tradici hudebního „afrofuturismu“, tedy o tvorbě hudebníků, jako byli jazzový experimentátor Sun Ra nebo newyorský rapper a graffiti umělec Rammellzee. Pokud jde o bližší kontext žánrových souputníků, je třeba zmínit aspoň experimentální hiphopovou skupinu cLOUDDEAD, která se rozpadla před deseti lety.

Špína a islám

Zajímavá popkulturní spojnice vyplývá také ze skutečnosti, že jsou Shabazz Palaces usazení právě v americkém Seattlu. Svádí to k tomu, aby byla hudba této kapely interpretována ve vztahu ke grunge z počátku

devadesátých let. Nejde samozřejmě o to, že by Shabazz Palaces jakkoli rozvíjeli právě tento rockový žánr – spíše tu hraje roli předpoklad, že určité hudební nálady mohou odrážet atmosféru téhož místa. Konkrétně se jedná o dojem špinavosti přenesený do zvuku. Ostatně jeden z argumentů pro toto tvrzení zní asi takto: „Není náhodou, že Shabazz Palaces svá alba vydávají právě na labelu Sub Pop, tedy na značce, kde se hudební špíně vždycy dobře dařilo.“ Jistou spřízněnost obou žánrů posilují i některé motivy, jež se vynořují ze značně fragmentárních a kryptických textů. Kromě „psychedelické“ spirituality či spíše „kosmičnosti“ skrze texty prosvítá také nihilismus, negativismus a podle některých dokonce i schopenhauerovský antinatalismus.

Další kontext, který Shabazz Palaces částečně definuje a ke kterému se sami hlásí už obalem aktuální desky, je černošský islám. Podle některých náboženských představ dojde afroamerický lid spásy díky zachráncům z vesmíru, kteří si pro něj jednou přiletí velkým vesmírným korábem. Tracky *Lese Majesty* pak lze chápat jako určitou metaforu právě této utopické ideje.

Šamanský rituál

Přestože Shabazz Palaces doposud vydali pouhý dvě alba a tři EP, jde o tvůrce s množstvím zkušeností. Ishmael Butler, ústřední tajemný hlas Shabazz Palaces, je v hiphopové subkultuře dobře znám už z devadesátých let, kdy rapoval v newyorské formaci Digable Planets. Její tvorba byla ovšem mnohem čitelnější a bezstarostnější než současná produkce plná spirituálních či kosmických, ale stejně tak kryptických odkazů. Přesto ani v případě Shabazz Palaces nejde o hudbu, která by měla být analyzována a složitě vykládána. U obou alb záleží především na atmosféře. Duo netvoří díla, u kterých by měl posluchač přemýšlet nad umístěním a funkcí každého jednotlivého zvuku. Stejně tak není důležité, co přesně je obsahem sugestivně vznešených Butlerových rapových deklamací, ale spíše

jaké vibrace v každém jedinci vyvolá. Mají-li něco společného zmínky o Marxovi, Hendrixovi a Moby Dickovi, zřejmě nebude nikdy zcela vyjasněno.

Fakt, že tvorba Shabazz Palaces může evokovat jakýsi imaginární šamanský rituál, kde káže rapový kněz, je možné vnímat jako projev eskapismu. Jako by se tímto způsobem dával najevo nezáměr o materialismus současného světa a naopak sugeroval imaginární stav duševní a tělesné katarze. Tento postoj je zároveň žánrovou hrou – hip hop je totiž zpravidla chápán jako styl plný peněz, sexu, drog a hédonismu. V tvorbě Shabazz Palaces však lze objevovat i další zajímavé kontrasty a zdánlivě nesourodé prvky. Jejich experimentálnost nespočívá jen v občasném zvukovém novátorství, ale také ve způsobu, jakým balancují na hraně originality a efektnosti.

Mezi miliony jednotlivostí

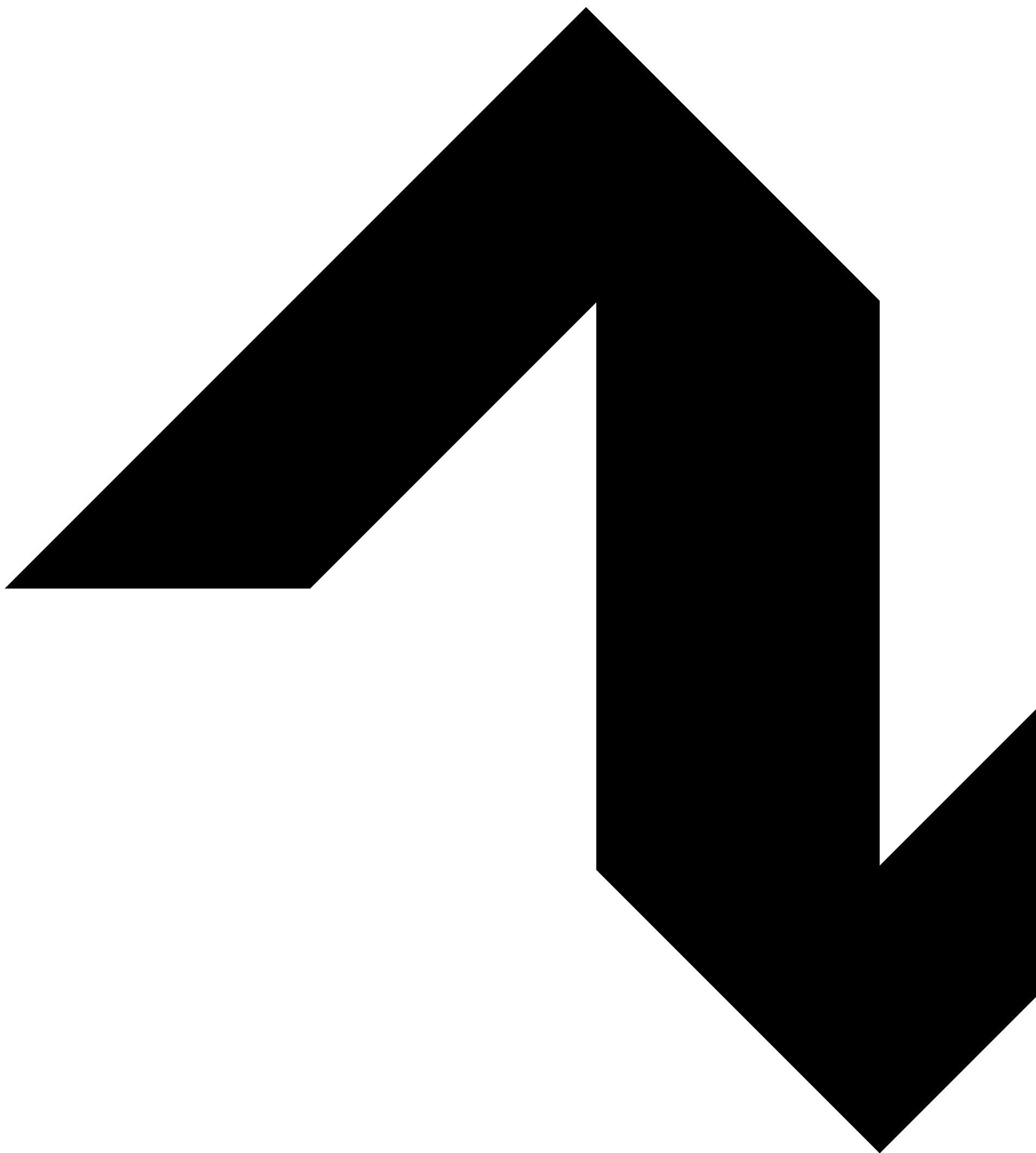
Aktuální album *Lese Majesty* v diskografii kapely navazuje na kolekci *Black Up* (2011). Zvukový vývoj, kterým skupina během tří let prošla, je logický a obvyklý. Nové album je koncentrovanější, sebevědomější. Jako by si oba hudebníci přesně uvědomovali, čeho chtějí v komunikaci s posluchačem dosáhnout, a věděli, jaké nástroje pro kýžený efekt zvolit. Zatímco první deska byla rozprostřena do poměrně tradičních stopází skladeb od dvou do pěti minut, na novince track obvykle netrvá ani minutu. Právě zásluhou této třířtivé kompozice se pak jako posluchači ztrácíme mezi miliony jednotlivostí a jen těžko nacházíme záchytné body. A právě to je zřejmě jeden z největších kladů desky, neboť bloudění v tomto labyrintu má ryze očištný účinek. Dalo by se to říct ještě jinak: s každým dalším poslechem nového alba Shabazz Palaces ze sebe smýváte část špíny, kterou se dnes už nelze nezašpínit.

Autor je publicista.

Shabazz Palaces: Lese Majesty. LP, Sub Pop 2014.



Palaceer Lazaro. Foto subpop.com



Jan Šerých (nar. 1972) pracuje s přenosy znaků. Geometricky a kontrastně vyvedené nápisy jako ABBA, BLA BLA či BLACK SABBATH na bílém nebo černém obdélníkovém plátně se stávají jen jakousi vyprázdněnou nálepkou, logem, znakem, u něhož obsahová složka již nehraje roli. V práci *Test intelligence* z roku 2008 Šerých přenesl do nástěnné malby vystřihovací skládačku, podobnou těm z korespondenčních soutěží v časopisech poskytujících informace, rady a nápady. Zatímco v původní práci zdůrazňoval dekontextualizaci, která sdělení vyprázdnila, ale zároveň zvýraznila jeho vizuální charakter a ještě více podtrhla jeho snadnou rozpoznatelnost, v projektu pro A2 *Test intelligence* vrací do jeho původní podoby, avšak v jiném kontextu. Ukazuje nám, že ve společnosti formálně sofistikovaného diváka mohou znaky libovolně cestovat a zároveň si až materiálně uchovávat stopy cest předchozích.

Michal Novotný

www.dokument-festival.cz

18. Ji.hlava

23 → 28

10/2014

Továrna
Ji.hlava
Factory

Mezinárodní
festival doku
mentárních
filmů Ji.hlava

„Rolí dokumentárních filmů je upozorňovat na iluze a mýty, kterým – často i rádi – podléháme. Filmy uváděné v programu jihlavského festivalu vždy více pochybují, než vytvářejí či nahrazují jednu iluzi druhou. Zároveň ale víme, že dokumentární filmy umějí snít. I proto znělo jedno z našich předchozích zvolání ‚Snít dá práci‘.“

Marek Hovorka, ředitel festivalu.

Neznámé známé

Slavný filmař *Errol Morris* opět portrétoval amerického ministra obrany. Donald Rumsfeld, kouzlo osobnosti a děsivá odhalení. Skvěle sestříhaný, ironický i ostře analytický pohled do zákulisí americké zahraniční politiky a na důvody, které vedly k invazi do Iráku. „Jedno z nejdivnějších interview, které jsem kdy dělal,“ vzpomíná na natáčení režisér.

„Pro Morrisovy filmy, z nichž většina byla v minulosti uvedena v Ji.hlavě v České republice vůbec poprvé, je příznačná demytizace americké současnosti, ať jde již o válku ve Vietnamu, skandály ve vězení Abu Ghraib či právě invazi v Iráku,“ komentuje povahu dokumentaristovy tvorby Marek Hovorka.



Opus Bonum

novinky světového dokumentu

Rock v kostech /*Caroline Troubetzkoy*/ Ruská nezávislá hudební scéna, rock kopírovaný na rentgenové snímky, osobní performativní film o kapele The Oz, o punkrocku i politice.

Ming z Harlemu /*Phillip Warnell*/ Antoine Yates choval doma tygra i krokodýla. Meditace o svobodě, divokosti a vztahu ke zvířatům, podbarvená básní filosofa Jeana-Luca Nancyho a hudbou Islandanky Hildur Guðnadóttir.

Povolání: Dokumentaristka 7 iránských dokumentaristek, 7 autobiografických pohledů na zemi, zmítající se neustále na pomezí války. O odvaze a potřebě dokumentovat svět kolem sebe.

Honba za větrem /*Juan Camilo Olmos Feris*/ Portrét kolumbijského drogového dealera Gustava, rušná noční zákoutí, kontemplanční o pomíjivosti i o zanikající pouliční komunitě.

Dopisy Maxovi /*Eric Baudelaire*/ Pozorovatelská optika, zkoumavá kamera, dopisy mezi Francií a Abcházíí, zemi uvízlou mezi dvěma skutečnostmi. Intimní film o geopolitickém paradoxu.

20 centů /*Tiago Tambelli*/ V Brazílii se má zdrazit MHD o 20 centů. Indiáni ve sněmovně, sociální nepokoje a dvacetník jako metafora bouřlivé doby.



Alain Resnais

„Taková už je povaha kinematografie, že je vždy dokumentární.“

Unikátní přehlídka takřka neznámé, v České republice nikdy neuvedené tvorby letos zesnulého klasika míří přímo ke zdroji svébytné poetiky, v níž se mísí vypravěčské i žánrové experimenty s ohledáváním hlubin lidské paměti. Dokumentární portréty umělců Felixe Labisse, Christine Boumeester či Paula Gauguina odrážejí autorský přístup k tvorbě stejně výrazně jako dokument o umělé hmotě, přetavený do podoby audiovizuální symfonie, v níž „zní“ stejnou měrou Resnaisova režie, kamera Sachy Viernyho a textový doprovod Raymonda Queneaua.

Navštivte manufakturu na dokumentární sny.

Mezi moři

to nejlepší ze střední a východní Evropy

Srbský právník /*Aleksandar Nikolic*/ Portrét muže, který obhajoval Slobodana Miloševiče i Radovana Karadžiće. Nejen o osudech bývalé Jugoslávie a o válečných zločincích, ale především o rozpadu osobnosti, sonda se silou psychologického románu.

Kainovy děti /*Marcell Gerö*/ Tři muži, kteří v dětství zavraždili člověka. Tři zmrzačené životy, tři různé pohledy do hlubin maďarského kriminálu, tři mrazivé výpovědi z okraje společnosti.

Přicházíme jako přátelé /*Hubert Sauper*/ Neokolonialismus a brutalita v jižním Súdánu, země uvězněná mezi minulostí a postapokalyptickou budoucností, ale také mezi humanitární pomocí a necitlivými kapitalistickými investicemi.

6 kroků od sebe /*Bartosz Dombrowski*/ Mezi jakýmkoli dvěma lidmi na Zemi se vine řetězec známých o maximálně 6 článcích. Experimentální aplikace teoretického konstruktu i působivé podobnosti o mezilidských vztazích na trase mezi Varšavou a Mexikem.

Euromaidan: Hrubý sestřih Protesty na Ukrajině pod drobnohledem skupiny mladých ukrajinských dokumentaristů. Hrubozrnná mozaika sugestivních pohledů, aktivismus extrémně zblízka.



Filmové korespondence mezi Barcelonou, Jihlavou a zbytkem světa

Umění nezná hranic. Projekt vzniklý pod záštitou Centra současné kultury v Barceloně nespojuje pouze filmaře z různých koutů světa, ale pohybuje se též na pomezí filmu, literatury a výtvarného umění. Pětice audiovizuálních korespondencí, které probíhaly vždy mezi jedním španělským a jedním zahraničním filmařem, odhaluje tvůrce světového formátu, ověřené cenami z nejprestižnějších festivalů včetně Cannes či Benátek, ve velmi intimní poloze. Meditativní autorka Naomi Kawase. Dědic bratrů Lumièreů José Luis Guerín. Legenda newyorské avantgardy Jonas Mekas. Solitér Albert Serra. Kritický kronikář současné Číny Wang Bing. Argentinský minimalista Lisandro Alonso. Subtilní pozorovatel lidského chování Jaime Rosales. Tanečník na pomezí fikce, dokumentu a výtvarna Isaki Lacuesta. Citlivá pozorovatelka mezilidských vztahů So Yong Kim. Mexický mistr filmového rytmu Fernando Eimbcke.

Dopisy všech zmiňovaných tvůrců se budou promítat ve speciálně vzniklém prostoru, který je trochu kinem a trochu galerií a podtrhává tak osobní atmosféru korespondencí, v nichž vládne zvláštní tón a také čas v nich plyne podle jiných zákonitostí než na filmovém plátně. Některé dopisy trvají pár minut, jiné mají podobu celovečerního filmu, ale všechny umožňují dobrat se až k samotnému jádru estetiky velkých autorských filmařů a zároveň se jejich tvorby dotknout opravdu zevnitř.



Česká radost domácí dokumenty ve světové premiéře

Danielův svět /Veronika Lišková/ Pedofilie, poslední tabu moderní společnosti. Portrét citlivého, osamělého studenta a jeho boje s prokletím, touhou i vlastní identitou. O lásce, která musí zůstat platonickou.

Lovu zdar! /Jaroslav Kratochvíl/ Vizualně podmanivý, empatický i komický ponor do světa lovecké vášně, která se snadno stává posedlostí. Trofeje, deset mrtvých myslivců, lovci i sběrači a zvěřina jako základ lidské inteligence.

Pavel Wonka se zavazuje /Libuše Rudinská/ Příběh posledního vězně komunistického režimu, který zemřel ve vězení, a zároveň spolupracovníka StB. O minulosti i přítomnosti a o tom, jak nebezpečné je redukovat lidi na symboly.

Evangelium podle Brabence /Miroslav Janek/ Portrét zahradníka, evangelíka a hudebníka Plastic People of the Universe. Jeden falešný tón saxofonu, smutek stárí, exil a všechno, co zbylo z dějin.

K oblakům vzhlížíme /Martin Dušek/ Garážový tuning jako metafora společenské situace na severu Čech, kde kutilsky vyrobená součástka má větší váhu, než by se mohlo zdát.

Gottland /Lukáš Kokeš, Petr Hátle, Viera Čákanyová, Rozálie Kohoutová, Klára Tasovská/ Pět melancholických pohledů na dějiny a současnost i nenápadný manifest nastupující dokumentaristické generace.

Plán /Benjamin Tuček/ Město jako veřejný prostor, či volná aréna pro developer-skou lobby? Časosběrný pohled na jednání o územním plánu vykresluje obraz rezignovaného veřejnoprávního aparátu.

Proč došlo ke kupónové privatizaci? /Martin Kohout/ Jak dlouho je třeba nechat trh bez dozoru, než se dokončí koncentrace majetku? Seznamy privatizovaných podniků defilují na plátně přes obličej Tomáše Ježka, který podává neradostnou zprávu o povaze moci a rané demokracie.

Lety /Martina Malinová/ Portrét aktivisty Míry Brože a blokády vepřína v Letech. Zpráva o méně známých zákoutích českého aktivismu i o rozdílu mezi skutečností a jejím obrazem na sociálních sítích.

Doc-fi filmy na pomezí dokumentu a fikce

Requiem za krásu Filmová báseň laureáta Nobelovy ceny za literaturu Gao Xingjian. Poezie, malba i několikajazyčné monology, dotýkající se témat, o nichž už lidé nemluví.

Až za zmrzlou zem Muž, žena, dítě a neviditelný žijí ve stejném filmu, ale ne ve stejné skutečnosti. Kronika zamrzlého času, koláž obrazů z mizejícího světa.

Ale nezapomeňte, že snít dá práci.



Reality.tv nejnovější trendy v televizních „reality“ formátech

Den, kdy zmizela vláda Jedna ulice v anglickém Prestonu se na šest týdnů ocitne bez veřejných služeb, jako osvětlení, škola či odvoz odpadků. Dopady na mezilidské a sousedské vztahy jsou větší, než by vás kdy napadlo.

The Big Racism Experiment Třicet Holanďanů se stane součástí experimentu zkoumajícího kořeny rasismu. Reality show, kde o kvalitě lidí rozhoduje barva očí. O diskriminaci a touze diskriminovat.

Želimir Žilnik „otec“ dokudramatu a letošní porotce Opus Bonum

Srbský režisér a pedagog není jen pokračovatelem tradic cinema verité či newyorské avantgardy. Jeho společensky angažované snímky se už v sedmdesátých letech zaobíraly kritikou režimu a v podobném duchu se nesly i po rozpadu Jugoslávie. Letošní host Ji.hlavy a jediný porotce soutěže světových dokumentů Opus Bonum vždy věděl, že si musí pustit skutečnost co nejvíce k tělu. A tak například neváhal pozvat si k sobě domů několik bezdomovců, čím nechtěl jen překvapit svou ženu, ale i samotné vládní struktury počátku sedmdesátých let, jejichž oficiální stanovisko znělo, že společnost se postará o všechny. Zájem o minoritní společenské skupiny ho provází napříč celou tvorbou.

„Neskrývám kameru. Neskrývám před lidmi skutečnost, že natáčím a že dělám film... Když natáčím, uvědomuji si, že do jisté míry zrazuji skutečnost, která se mi nabízí,“ načrtává Žilnik na pár řádcích povahu i problematiku dokumentaristické tvorby. V Ji.hlavě uvede své krátké filmy a v rámci masterclass umožní nahlédnout do tajů svých metod, které vycházejí z rozvíjení odkazu marxismu a v nichž se ironická kritika snoubí s vášnivým aktivismem.

Zvláštní uvedení exkluzivní novinky a jihlavské předpremiéry

Poslední z nespravedlivých O méně známých aspektech holocaustu od Clauda Lanzmanna, autora Šoa. Hloubavý čtyřhodinový opus natáčený v Terezíně stojí na rozhovorech s Benajminem Murmelsteinem, který stál v čele terezínského ghetta.

1971 /Johanna Hamilton/ Dramatický pohled na první vyšetřovací komisi FBI, důsledek akce šesti aktivistů, kteří pronikli do kanceláře tehdejší tajné služby. Nad zkoumáním FBI J. Edgara Hoovera, která představovala svět s vlastními zákony, se vznáší zcela současné přízraky Edwarda Snowdena a Juliana Assange.



Továrna

„Továrna je pro nás mnohvrstevnatou metaforou dnešního světa i znakem, který ukazuje, jak se naše společnost za posledních 120 let proměnila. V důsledku ekonomické krize i globalizace bylo mnoho fabrik po celém světě zavřeno, zatímco jiné tovární haly se často v jejich těsném sousedství stavějí na zelené louce. Hodiny dějepisu, kde se vyučuje o stěhování národů, můžeme doplnit o kapitoly o stěhování továrních budov i celých průmyslových odvětví, stejně jako o vytváření nových oborů a budování nových továrních hal. Takový pohled o naší současnosti vypoví víc, než vnímání světa přes národní hranice. Navíc byl-li konec Rakousko-Uherska dobou zakládání muzeí a období první republiky budováním škol, jsou znakem dnešní doby právě nově projektované tovární haly, skladiště a nákupní centra. Skutečnost, že majitel zmíněné továrny již nebydlí naproti ní či ve stejné zemi, ale často ve vzdálenosti tisíců kilometrů nebo přímo kdesi v daňových rájích, je zajímavým fenoménem, který proměňuje jeho vztah k vlastním zaměstnancům i roli vlastní firmy v daném místě.“ Marek Hovorka



Továrna experimentální

Historie zobrazování továrny v experimentálním filmu. Od jedné z prvních kamerových jízd z roku 1904 až po současnost. *Harun Farocki* bojuje s napalmem tam, kde se vyrábí: v továrně. *Peter Tscherkassky* čte film bratří Lumièreů Odchod dělníků z továrny jako hudební partituru. *Gustav Deutsch* sleduje racionalizaci výroby dortů.

Hudební program

hvězdy budoucnosti a ti nejlepší z méně známých a nedoceněných

Dramaturg Pavel Klusák připravil pestrý koncept, klenoucí se napříč mnoha žánry a formáty, který ukazuje, že dění na okraji je mnohem podnětnější než život v úzkoprsmém mainstreamu. Úvodní večer zahájí zvukově i aranžérsky bohaté produkce *Aid Kida*, zádumčivého kluka s Abletonem, a progresivní, melancholické, minimalistickým technem ovlivněné beatologie *Murder Bear Douga*. Následuje radikální shoegazový zásah projektu *Kalle*, letošního objevu domácí klubové scény, spolu s *Manon Meurt*, jejichž hudba se raduje z věčných návratů do zvukových maelströmů shoegaze, postrocku či dream popu. Zazní i živelný akordeon, basa, zpěv a smyčce romské lidovky *Giňovci* a DJ set od členů hipohopových *Pio Squad*. Dále nejinteligentnější crazy songy na scéně od *Debbi Love* a potměšilý, názorově i zvukově radikální hip hop *Kyklos Galaktikos*, nástrojově oscilující mezi iPadem a kravím rohem. Neméně živelný grooveový výsadek podnikne *Jindra Holubec Y Amigos* a v extatických beatech v rozpětí od acid jazzu, diska, latina a reggae po breakbeat či trip-hop naváží *DJ Ultrafino* a *Romario*. Elektroswing *Mydy Rabycad* roztančí prý i nábytek a naopak do nitra devadesátkové nonkonformnosti a plných ledniček se

obrátní poslední vystoupení dua *Monika Načeva & Justin Lavash*. Na jednom pódiu se potkají tři generace propojené společnou energií. Subverzivní *Samčo, brat dážďoviek* a jeho příval akustických i digitálních nápadů. *Jiří Stivín* v dialogu s loop machine, vybranými zvukovými filmy i sebou samým. *Martin Tvrďý & Jiří Havelka III* a jejich ryze současné coververze osmdesátkového a devadesátkového rocku. O taneční finále se postará *Kewu* a jeho dravé beaty z oblastí minimal techna, juke a francouzského elektra. A také *MGDLN*, femme fatale nastupující české elektro scény, jejíž sety i produkce stojí po boku hvězdných světových producentů, jako je Diplo či Rustie. Na specifických místech mimo tradiční jihlavské hudební prostory zazní také spirituální zenové volání *Oldřicha Janoty* a *Vladimíra Kokolii*. *Martin E. Kyšperský*, kapelník skupiny *Květy*, v sérii mini-koncertů pro jediného posluchače vyzve k výměně snů a do dalšího dne probudí posluchače ranní zvukové detonace českobudějovického dua *Depakine Chrono*. A na závěr setkání dvou improvizátorů: *Ivana Palackého*, vybaveného pletacím strojem *Dopleta* a dalšími objekty, s rakouským kytaristou a multiinstrumentalistou *Burkhardem Stanglem*.

Továrna archivní

Obrazy tovární výroby z hlubin Národního filmového archivu. Tlukot strojů v předválečných i poválečných československých podnicích. **Výroba mýdla. Jak vzniká psací stroj? Motory – naše chloubka.** A také **Deset sladkých minut** mezi cukrovinkami. Filmový průmysl ve službách dalších průmyslových odvětví.

O výrobním pásu na filmovém pásu.

Nicolas Philibert

V rámci workshopu Ex Oriente Film, pořádaného Institutem dokumentárního filmu, navštíví Ji.hlavu francouzský režisér Nicolas Philibert, kterého dlouhodobě fascinují témata komunikace, jazyka a moci. Během masterclass odhalí divákům svůj neobvyklý přístup k vyprávění a k natáčení, který lze shrnout do věty: „Čím méně toho vím o tématu, tím lépe se cítím!“ Zvědavost a ignorance se v jeho podání proměňují v účinnou metodu. Philibertovy dokumenty se dotýkají chmurných představ o budoucím světě ovládaném finančním sektorem, všedního života jednotřídky v odlehlé horské vesnici či zachycení jediného dne v rozhlasové stanici Radio France, ale vždy jde především o cestu, na niž je třeba se vydat bez mapy, zato však s odvahou.



Fascinace novinky experimentální tvorby

Temná hmota /Karel Doing/ Vzpomínky na otce obestřeného tajemstvím skrze stovky portrétů a momentek z rodinného alba. Fragmenty paměti, fraktály historie, koláž Rorschachových skvrn.

L /Jacques Perconte/ Uhrančivá jízda krajinou, v níž se stírá rozdíl mezi kinematografií a malbou, mistrovství obrazové manipulace posouvající percepci uměleckého díla do nových dimenzí.

Dead Reckoning /Zbyněk Baladrán/ Statistiky, psychoanalýza, příjem a paranoia jako základní atributy současné společnosti. Čtyři zdánlivě nesourodé video sekvence, jež spojuje intenzivní prožitek prázdnoty a sterility.

Radiodokumenty zvukový střet se skutečností z archivů Českého rozhlasu

Rozhlasová sonda do pozadí slavného dánského dramatu Thomase Vinterberga **Rodinná oslava**, realita a mýtus jednoho díla v podání Lisbeth Jessen. Sex, lži a manipulace. Co zbylo **Po „Oslavě“?** **Anatomie moravské vesnice** očima další Dánky Brit Jensen. Mikrokosmos dědiny na Vysočině vs. kontaktní dánský dokumentaristický styl.

Dokumentárním hrdinou může být kdokoli. Staňte se Doc.Manem!

Více na www.dokument-festival.cz/docman



MINISTERSTVO KULTURY

Jihlava

Kraj Vysočina

Visegrad Fund

ROP Jihovýchod

CEI

AC/E

Evropská komise

ČESKÁ CENTRA CZECH CENTRES

US embassy

Kingdom of the Netherlands

festival podpoři

partneri

exkluzivní TV partner

hlavní mediální partneri

oficiální přepravní partner

oficiální vůz festivalu

partneri industry programu

partner inspiračního fóra

spolupořadatel industry sekce

partnerský projekt

A2

AZLARM

art

Aktuálně.cz

cinema

CINEPUR

DR

FILM A DOBA

LITERÁRNÍ NOVINY

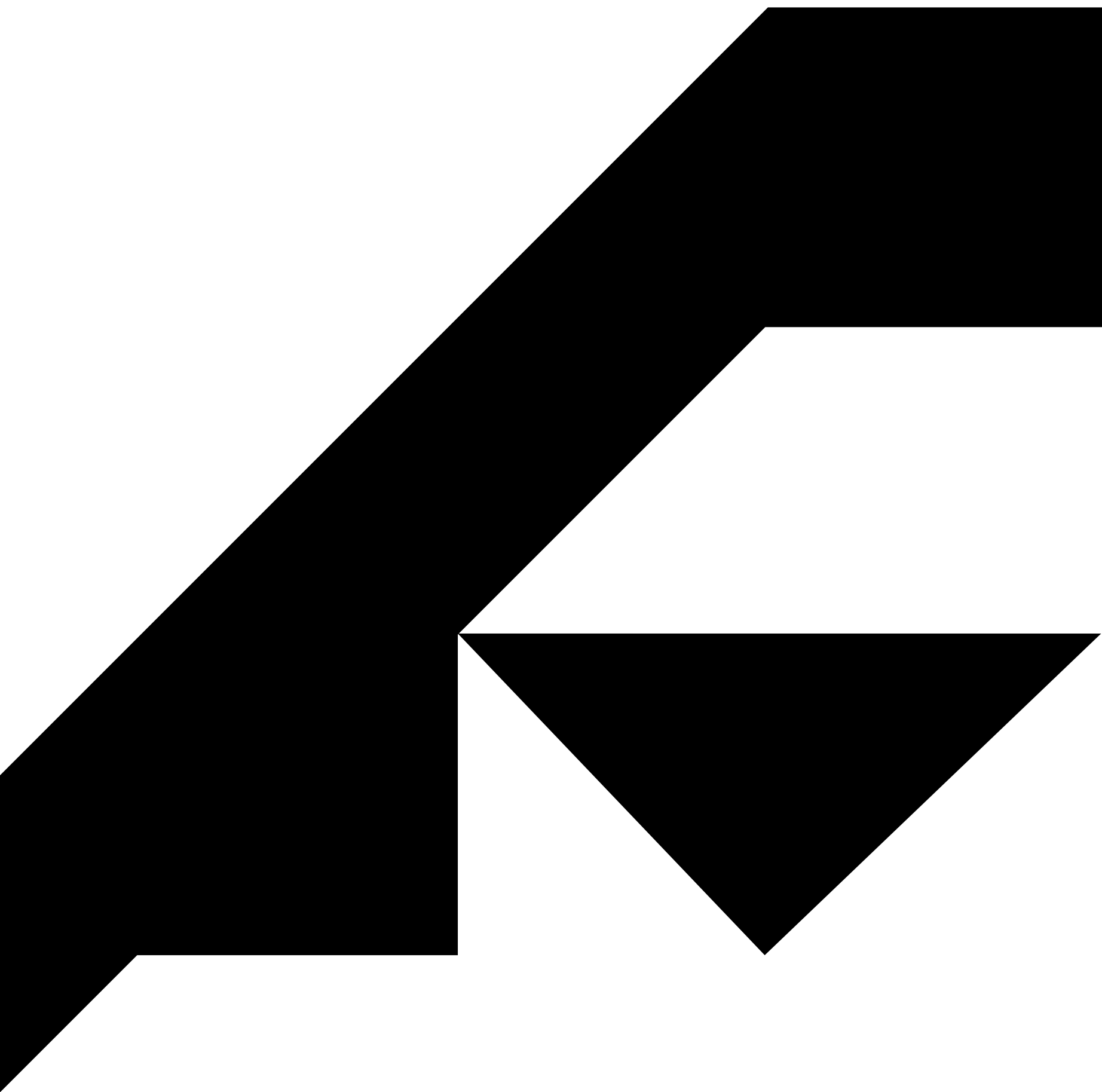
PLAKÁT s.r.o.

XANTYPA

KINEČKO

hlavní internetový partner

regionální mediální partneri



Dobrý, zlý a spoločenský

Označíme-li výrobek nebo podnikatele za poctivé, odsuzujeme ostatní členy téže kategorie automaticky k živoření s nálepkou nekvality. Proč i o sobě ochotně uvažujeme jako o produktu, který lze s pomocí vhodného přídavného jména snáze prodat? A proč je už načasť vzít znovu v potaz i kritérium kvantity?

MAROŠ KRIVÝ

Dobrý trh, poctivé masáže, úprimné kurča: medzi ponukou výrobkov a služieb, ale aj v politických programoch sa nachádza čoraz viac prídavných mien. V tomto zdanlivo nezaújímavom jazykovom fenoméne sa vyjavuje séria významných spoločensko-ekonomických premien.

Prídavné meno nielenže charakterizuje predmet a bližšie určuje jeho vlastnosti, ale v prvom rade vnáša rozdelenie do predmetnej kategórie. To platí obzvlášť v situácii, kedy je predmet trhovou komoditou a existuje v situácii konkurencie s inými podobnými komoditami. Prídavné meno hodnotí a zhodnocuje, vydeluje – v našom prípade – dobrú časť z celku a implicitne charakterizuje nerozlišený zostatok ako jej protiklad, teda ako niečo nedobré.

Už nie je lepšie a horšie mäso, ale mäso dobré a nedobré. Mäso nedobré nie je ničím iným, než ne-mäsom. Jedná sa o kvalitatívne rozdelenie, pričom spoločným menovateľom dobrého, poctivého, či úprimného je dôraz na kvalitu. Jeho zmysel však nie je skrytý v čiastočnom skvalitnení výrobku (lepší–horší), ale v obrátení vzťahu medzi podstatným a prídavným menom: podstatné meno sa sprídavňuje do takej miery, do akej sa prídavné meno spodstatňuje. Môžeme povedať, že samotná zmena je kvalitatívna, podržujú oba významy tohoto výroku. Spoločnosť adjektivizácie kladie do popredia kulinársky, telesný alebo politický zážitok kvality. Môžeme hovoriť o trhu dobrosti, masáži úprimnosti a podobne.

Návrat k prirodzenosti

Adjektivizácia sa odlišuje od starších (no naďalej existujúcich) spôsobov produktovej

diferenciácie, ktoré kladú výnimočné oproti bežnému, v jednom výraznom aspekte. Výnimočné tu nie je charakterizované technologickým pokrokom, ako napríklad chemickou účinnosťou molekúl, ale špecifickou formou návratu. Vektor výnimočného je obrátený do minulosti, a v konečnom dôsledku nie je nič viac, než mýtické znovupriklonenie k prírodnému a prirodzenému, k overeným tradíciám, či k zdravému rozumu.

To vysvetľuje, prečo zážitok kvality – na rozdiel od luxusu a okázalej spotreby – kladie taký dôraz na rozprávanie príbehov ako ďalšieho naratívneho rozšírenia prídavného mena. Príbeh „dobrého“ výrobku v sebe zahŕňa a povyšuje na nový významový stupeň predpony bio-, eko- a fair-, ktorých rozšírenie v uplynulých dekádach predstavuje akýsi zárodok procesu adjektivizácie. Príbeh je vypracovaním rozsiahlejšej genealógie výroby, v ktorej sú prepletené mýty rešpektovania prírody, ukotvenosti v tradíciách a remeselnej poctivosti. Príbeh je príbehom prirodzenosti, ktorý sa vymedzuje voči umelým prísadám, továrenskemu pôvodu a námedznej práci.

Podobne ako je dnes bežná interpretácia obdobia takzvaného reálneho socializmu ako iracionálneho prerušenia akéhosi prirodzeného historického vývoja, a znovuzavedenia demokratického kapitalizmu v deväťdesiatych rokoch ako naviazania na medzivojnový demokratický kapitalizmus (táto interpretácia sa samozrejme premietla do kľúčových vlastnicko-právnych reforiem, najvýraznejšie do procesu reštitúcií), výnimočné-kvalitné je dnes založené na mýtickej predstave návratu k remeselnému, malopodnikateľskému kapitalizmu, neprirodzene prerušeného znárodnením a centralizovaným štátnym

hospodárstvom. Výnimočné-kvalitné sa však zároveň dištancuje od éry monopolného a oligopolného kapitalizmu a s ním spojenej moci nadnárodných korporácií, masovej výroby a produktovej štandardizácie. Príbeh výrobku, ktorý je vlastne mýtom jeho genealógie, nám má ukázať, že je v ňom zhmotnená neodcudzená ľudská práca. Je to mýtus konkrétnosti: nie už továreň, ale dielňa a štúdio; rovnako nie úrad, ale nadácia. V prídavnom mene a príbehu sa vlastne rozpúšťa rozdiel medzi výrobkom a službou: v princípe je nepodstatné, či pracujúce ruky masírujú vaše telo alebo poctivý steak.

Mýtus podnikateľa-aktivistu

Ako negatívny menovateľ sa tak ukazuje veľkokapacitný industrializmus a jeho homogenizujúci estetický výraz, či už vo svojej socialisticko-štátnej alebo kapitalisticko-korporatívnej forme. Vidíme, že sprídavňovanie je vo svojom jadre založené na romantickom mýte, pretože vyzdvihuje malé voči veľkému, a to bez ohľadu na konkrétnu formu veľkého. Táto kvalitatívna zmena znamená, že na všetko kvantitatívne je nazerané s odporom a nedôverou. Kvantita a veľkosť sú synonymami nekvality.

Romantický mýtus je v adjektivizácii prepletený s inštrumentálnym rozumom. No už nie s inštrumentálnym rozumom štátneho kapitalizmu – takzvaného fordismu-taylorizmu, ktorý analyzovala Frankfurtská škola, ale s inštrumentálnym rozumom postfordistického kapitalizmu, pre ktorý sa hodnoty flexibility, kreativity a čoraz rapídnejšej inovácie stávajú rozhodujúcimi pre zhodnocovanie kapitálových investícií. Inovácia si tu nijak neodporuje s vyššie spomínaným dôrazom na tradície; v našom prípade jednoducho ide o čoraz inovatívnejšie interpretovanie tradícií.

Práve na priesečníku týchto dvoch vektorov – romantického, obráteného do minulosti a inštrumentálneho, obráteného do budúcnosti – sa nachádza predstava malého, samostatného podnikateľa ako základnej jednotky ekonomickej organizácie. Na spoločensko-politickej úrovni sa táto predstava potom manifestuje v ideále komunity (susedskej, záujmovej, virtuálnej) ako jednotky zohrávajúcej kľúčovú socializačnú, kultúrno- a politicko-aktivistickú úlohu.

Čo sa týka spoločnosti, ako argumentuje Boris Buden, tá prestáva existovať, respektíve existuje už len ako sociologický fakt a ako neutrálna pôda, na ktorej kľúčia úspešní (a poctiví) podnikatelia a vznikajú najrôznejšie komunity organizované podľa partikulárnych záujmov (miesto bydliska, záujmová činnosť). V každodennom jazyku sa dokonca ustálil pojem „kvalitní ľudia“ na pomenovanie takto aktívnych jednotlivcov a skupín.

V tomto kontexte sa dajú vysvetliť rôzne formy liberálnej kritiky štátu: obmedzovanie možností rýchlo začať podnikáť, negatívna fascinácia korupciou (ako politicko-ekonomické prepojenie „veľkého“), ako aj náreky na kultúrnu politiku, ktorá podporuje konzervatívne umenie na úkor mladej a experimentálnej tvorby. Úlohou nie je odmietnuť tieto paralelné kritiky ako neopodstatnené, ale zamyslieť sa, do akej predstavy štátu sa zlievajú. Ak môžeme charakterizovať postfordistickú spoločnosť ako neutrálnu pôdu, z ktorej kľúčia kvalitní ľudia, aká je odpovedajúca úloha štátu? Už nie socialistické štátne vlastníctvo, ani neoliberálny minimálny štát (ktorý však takým nikdy nebol) – ideálom je štát-záhradník, ktorý zveľaduje a obhospodaruje pôdu (rozumej: populáciu), aby z nej vyklíčili kvalitné suroviny (rozumej: kvalitní ľudia). Na okraj Budena treba poznamenať, že spoločnosť stále existuje práve v tejto podobe: ako nerozlišený substrát biopolitiky startupov a filantropie.



Spoločnosť existuje už len ako sociologický fakt a ako neutrálna pôda, na ktorej kľúčia úspešní a poctiví podnikatelia. Foto autor

Kde pramení dnešní zaujatie adjektívami a aké má vplyvy?

Adjektivizácia rozdeľuje

Na rozdiel od neoliberalnej thatcherovskej verzie zrušenia spoločnosti, v ére postfordizmu spoločnosť pretrváva, ba dokonca sa stáva kľúčovou, vo forme potenciálne zhodnotiteľného kapitálu. Hoci sa existujúca debata o spoločenskom týka skôr procesov, ktorými je voľne prístupné privatizované a podrobované rente, spoločenské vstupuje do nami skúmaných otázok vo forme jeho využitia ako spoluvykonávateľa podnikateľského zámeru. Úspešný podnikateľ je niekto, kto dokáže okolo seba združiť komunitu záujmu o ponúkané výrobky či služby. Jeho zákazníkmi nie sú spotrebiteľia, ale spoluširitelia príbehov a prídavných mien. Podnikateľ kvality je akýsi „role model“ – vzor, ktorého zisk je priamoúmerný jeho úspešnosti v inšpirovaní populácie potenciálnych zákazníkov k reflektívnej zmene individuálnych hodnôt a životného štýlu. Takýto podnikateľ-aktivista je akýsi malý biopolitik, ktorého ekonomické aktivity sú zároveň morálnymi výzvami jednotlivcom, či už podniká v oblasti výživy, kultúry, využitia mestských priestorov, alebo jednoducho vytvára nové formy „aktívneho trávenia času“. Figúra podnikateľa sa tak spája v jedno s figúrou aktivistu, pričom sa zároveň obrusuje politický rozmer lavicového aktivizmu. Vzorom sa stáva podnikateľ-aktivista. Ambícia nastoliť spravodlivú spoločnosť je nahrádzaná snahami o rozvoj dobrých komunít a hodnoty individuálnej poctivosti a zodpovednosti zatieňujú politickú myšlienku spoločenskej rovnosti.

Otázkou samozrejme zostáva, aké má takáto vízia politické dôsledky pre burinu, neúrodnú pôdu, nekvalitné suroviny (implicitne: nekreatívnu populáciu, nekvalitných ľudí). Adjektivizácia rozdeľuje a vydľuje: jej rozmach produkuje množstvá produktov, služieb a ľudí ako nedobrych, nekvalitných, nepoctivých. Je možné, aby prístup k dobrému a poctivému bol rovnomerne distribuovaný naprieč spoločnosťou, bez toho, aby sme obnovili politickú myšlienku spoločnosti? Je dobré a poctivé zo svojej povahy tovarom, ktorého kvalita je úmerná umelému obmedzeniu jeho kvantity? Kto si môže dovoliť dobré a kvalitné? Je možné, aby to bolo všeobecne ekonomicky dostupné? Ak áno, aké kvantitatívne opatrenia by bolo potrebné za takýmto účelom zaviesť?

Hoci je možné správne namietnuť, že vyššie načrtnutý jav je relatívne zanedbateľný v porovnaní s ekonomickým a politickým monopolom, ktorým operujú vlastníci a manažéri veľkého kapitálu, koncentrovaného v investičných skupinách a nadnárodných korporáciách, spoločensko-ekonomické usporiadanie založené na dekoncentracii kapitálu a rozvoji malého, remeselného poctivého a zodpovedného podnikania predstavuje v súčasnej postkrízovej situácii zvodnú alternatívu pre čoraz väčšiu časť verejnosti, nevynímajúc skupiny hlásiace sa k lavicovej politickej orientácii.

Preto je potrebné podrobiť remeselnomalopodnikateľskú utópiu kritickému skúmaniu už v zárodku. Za ružovým obrazom dobrej spoločnosti založenej na všeobecnej produkcii a spotrebe kvality, ktorý však nijak neproblematizuje problém kapitálu ako kapitálu, sa skrývajú minimálne tri hrozby.

Malý podnikateľ

Predstava malého podniku ako základnej jednotky slobody je v kontraste s neskorokapitalistickou tendenciou k rozdrobovaniu vertikálnej integrácie trhu (korporácia) a jeho horizontálnej reintegrácie (clustering, outsourcing). Malí podnikatelia tak častokrát „slobodne“ vykonávajú činnosť, ktorú by vo fordistickej organizácii ekonomiky vykonávali ako zamestnanci. Svoju prácu už nepredávajú konkrétnemu vlastníkovi výrobných

prostriedkov, ale voľne na trhu (pričom tento voľný trh môže byť stále monopolizovaný tým istým konkrétnym vlastníkom). Rozdiel je v tom, že ako zamestnanci mali nárok na určitú politicko-právnu ochranu, za ktorú sú ako malí podnikatelia individuálne zodpovední. Väčšia závislosť malého podnikateľa na trhu (ktorý je vlastne vo vnútri vertikálne organizovanej korporácie zrušenej), respektíve požiadavka čoraz väčšej flexibilitnosti voči dopytu znamená, že s prechodom k malému podnikaniu je zrušenie vnútroodnikových odborov len s ťažkosťami nahradzované inými mechanizmami kolektívnej organizácie, ktoré by boli schopné politicky sa postaviť abstraktnej logike ekonomickej moci, a to jednak reprezentovaním zamestnancov malých podnikov, jednak spochybnením zdanlivej nevyhnutnosti modelu, v ktorom sa podnikanie stáva jediným možným spôsobom zhodnocovania čoraz širšieho okruhu ľudských činností.

Mýtus dobrého podnikateľa, pre ktorého sa jeho hobby stalo remeslom a remeslo živobytím, tak zastiera každodenné skúsenosti tých, ktorí sú k podnikaniu štrukturálne „odsúdení“: tých, ktorí nemajú schopnosti alebo možnosti vytvárať si svoj vlastný trh, ktorí sú koncovými dodávateľmi bez politickej reprezentácie či spoločensko-právnej ochrany, a ktorí podnikajú s tým, s čím môžu, a nie s tým, s čím chcú. Mýtus dobrého a poctivého nielenže zastiera tieto otázky, ale navyše – tých, čo boli k podnikaniu štrukturálne odsúdení, nespravodlivo kategorizuje ako nedobrych a nepoctivých.

Jednotlivec-ako-podnikateľ

Limitným bodom malopodnikateľského mýtu je moment všeobecnej entrepreneurializácie, kde sa počet firiem prekrýva s počtom jednotlivcov. Až v tomto postfordistickom momente sa naplnia skrytá pravda koncepcie *homo economicus*, ktorá býva mylne interpretovaná ako predstava racionálne a efektívne jednajúceho jednotlivca, a ktorú Foucault načrtol ako koncepciu jednotlivca-ako-podnikateľa, tj. jednotlivca, ktorý je podnikateľom so sebou samým.

Spoločnosti jednotlivcov-ako-podnikateľov, v ktorej je úloha štátu a politickej aktivity vo všeobecnosti zredukovaná na kultiváciu podnikateľského étosu, chýbajú prostriedky na uznanie tých, čo sa podnikateľmi nechcú, nevedia alebo nemôžu stať. Neochota, neschopnosť alebo nemožnosť predat samého seba na trhu práce sú v takto usporiadanej spoločnosti interpretované ako individuálny nedostatok motivácie, kreativity, či flexibility. Jediným dostupným riešením sa stáva intenzívnejšie pestovanie týchto hodnôt.

V konečnom dôsledku sa tu obracia vzťah medzi formou ľudskej činnosti a jej obsahom, podobne ako sme to vyššie uviedli o vzťahu medzi podstatným a prídavným menom. Kreativita či flexibilita ako spodstatnenie akejkoľvek činnosti sa stáva dôležitejšou, než konkrétny obsah tejto činnosti. Hlavným kapitálom jednotlivca-ako-podnikateľa je motivácia, kreativita a flexibilita, pričom produkcia kvality ako výrobku či služby je akýmsi derivátom týchto hodnôt, ktorá sa uskutočňuje v konkurenčnom boji s inými jednotlivcami-ako-podnikateľmi. Sprostredkovane platí, že kto neponúkol kvalitu, bol nedostatočne kreatívny či flexibilný, ale tiež nedobry a nepoctivý, a vypadáva z ekonomickej hry (a tiež z politickej pozornosti a siete ochranných opatrení).

Kreativita a flexibilita sú hodnoty, ktoré existujú iba vo forme potenciálu. Jednotlivec-ako-podnikateľ je definovaný potenciálom kreativity a flexibility, ktorý musí neustále realizovať (tj. musí sa „sebarealizovať“) vo forme produkcie kvality. Ešte presnejšia charakterizácia jednotlivca postfordistickej



Príbeh „dobrého“ výrobku je príbehom prirodzenosti, ktorý sa vymedzuje voči umelým prísadám, továrenskemu pôvodu a námedznej práci. Foto autor

spoločnosti by teda bola jednotlivec-ako-potenciálny-podnikateľ, kde schopnosť či neschopnosť realizovať a rozvíjať tento potenciál figuruje ako červená čiara vykresľujúca nové kontúry spoločenskej nerovnosti.

Komunita namiesto spoločnosti

Bolo by omylom tvrdiť – ako to robí konzervatívna kultúrna kritika – že spoločnosť zložená z takýchto jednotlivcov je individualizovaná. Naopak, združovanie sa v najrôznejších komunitách a ich spoluvytváranie je základným predpokladom realizácie seba samého ako podnikateľa. Predpokladom podnikania s dobrým mäsom je vytvorenie komunity, ktorá jednak ocení a zaplatí kvalitu, jednak sa stane spoluširitelom príbehu o dobrom a nedobrom, a teda aj spolupodnikateľským subjektom. Limitným prípadom je crowdfunding, kedy je samotné zabezpečenie vstupného kapitálu identické so schopnosťou potenciálneho podnikateľa mobilizovať (virtuálnu) komunitu.

Komunita je tiež objektom podnikateľovej pozornosti vo forme filantropie (pričom symetrickou aktivitou je fundraising, kedy sa komunita aktívne uchádza o podnikateľovu podporu). Obsahom filantropickej činnosti je vytvorenie podmienok pre realizáciu potenciálu jednotlivcov-ako-potenciálnych-podnikateľov, a teda aj podmienok pre vytváranie komunít, v rámci ktorých sa budú títo jednotlivci združovať. Filantropickú činnosť musíme zároveň pochopiť ako dôležitú formu morálnej legitimizácie podnikateľskej činnosti, ktorou je rozvíjaný mýtus podnikateľa-aktivistu.

Nesprávnu tézu o individualizácii spoločnosti môžeme nahradiť nasledovnou: neosobná, nadindividuálna, politicko-právna regulácia

ekonomiky je nahrádzaná kultúrne-morálnou reguláciou orientovanou na ekonomické jednanie individuálnych členov spoločnosti. Rozpad spoločnosti nemôžeme vnímať ako jej individualizáciu, ale ako univerzalizáciu princípu náhody, ktorý podmieňuje organizovanie a distribúciu jednotlivcov naprieč spektrom najrozmanitejších komunít, pričom rozhodujúce sú dva momenty: jednak to, že sa jedná o nepolitický princíp podnikateľského úspechu či neúspechu a jednak to, že komunita nahrádza spoločnosť ako hlavnú jednotku zabezpečovania kolektívnej spotreby. To, ktoré partikulárne potreby a záujmy budú rozvíjané či ignorované, a to, ktoré partikulárne záujmové a miestne komunity budú rozkvitať či zanikať, zostáva, pri redukcii spoločnosti na akýsi morálno-ekonomický substrát, podriadené takémuto princípu náhody. Malopodnikateľský étos sa tu spája s aristokratickým princípom dobrého pána, ktorý je jednak nositeľom kvality (tradičia, vkus, prirodzená vznešenosť), jednak sa cíti morálne zodpovedný za rozvoj spoločenskej a fyzickej infraštruktúry. Na to, kto sa stane pánom a kto bude odkázaný na jeho podporu a výstrednosti, bez politicizácie konceptu spoločnosti prestávame mať dosah.

Na všadeprítomné sťažnosti na nedostatčnú kvalitu a na aktivitu pionierov kvality môžeme odpovedať nasledovne: problém je v kvantite. Je potrebné znovu nastoliť kvantitatívne otázky o množstve a jeho rozdelení: o spoločenskej a ekonomickej rovnosti, o vzťahu medzi produkciou kvality a nerovnosťami, o distribúcii vlastníctva a výrobných zdrojov, o limitoch ekonomickeho potenciálu. Jednoducho povedané, potrebujeme trochu menej kvality a trochu viac kvantít.

Autor je doktor urbánnych štúdií.

Realita vás vždy překvapí

Coby vítězové posledních dvou ročníků jihlavského festivalu patří Lukáš Kokeš a Petr Hátle k nejvýznamnějším zástupcům nastupující generace českých dokumentaristů. Spojuje je mimo jiné vážnější přístup ke zpracovávaným tématům i větší zájem o vizuální složku děl.

ANTONÍN TESAŘ

Jak se vám v českém prostředí daří realizovat vaše projekty? Myslíte si, že u nás je dobré zázemí pro filmovou dokumentaristiku? Jaké jsou jeho největší slabiny?

Petr Hátle: V posledních několika letech vzniká velké množství kvalitních dokumentů, zdá se mi, že přibývá i diváků, kteří jsou schopni přijmout dokumentární film jako plnohodnotnou součást kinematografie. Je to určitě i tím, že český hraný film se dlouhou dobu protáčí v kruhu a nenabízí v podstatě nic, co by poučenějšího diváka mohlo zaujmout. Pro autory, zejména ty začínající, je většinou těžké najít producenta, který by jim umožnil natáčet film v odpovídajících profesionálních podmínkách, bez přílišného zasahování do výsledného díla. Je to trochu demotivující, vstupovat po veselé „chráněné dílně“ FAMU, plné tvůrčí svobody, do banálního, často tupého prostředí různých institucí a přizpůsobovat se podmínkám, které vám nevyhovují, ale které nemůžete aktuálně změnit. Avšak z vlastní zkušenosti vím, že i v institucích typu ČT nebo HBO můžou vznikat filmy v relativní svobodě. A s radikální proměnou a zlevněním technologií natáčení a distribuce, jaká se začala v posledních letech, bude doufám stále jednodušší vytvářet filmy v nějakých alternativních, nezávislých platformách. Lukáš Kokeš: Já osobně jsem zatím mohl své projekty realizovat vždy dobře. V českém filmovém prostředí bývá dost často zvykem neustále si stěžovat na nedostatek financí. Mají k tomu sklon někteří tvůrci dokumentárních i hraných filmů. Nepopírám, že například v Dánsku je zázemí pro kinematografii obecně příznivější, ale třeba ve srovnání s Rumunskem jsme na tom ještě dobře. A přesto je rumunská kinematografie mnohem zajímavější a v evropském kontextu významnější než ta česká. Takže problém bude spíš někde jinde než v zázemí. Největší slabiny vidím v sobě samotném, ve vlastních limitech a neschopnostech. Protože jinak se mi zdá, že možností, jak financovat filmy, je v dnešním digitálním a mezinárodně průchodném kontextu dost.

Které české dokumentaristy považujete za důležité osobnosti a podnětné autory pro vaši vlastní tvorbu a proč?

L. K.: Na tuto otázku nemám jasnou odpověď. Zajímám se o to, co se děje nejen v českém dokumentárním prostoru, ale hlavně v tom evropském a světovém. Už pouhý divácký kontakt s cizími filmy mě nějak ovlivňuje. Snažím se kontinuálně sledovat většinu české dokumentární produkce, s kterou pak vedu nějaký vnitřní dialog. Snažím se poučit z chyb, které v nich vidím, vymezit se vůči nim, odmítnout je nebo se jimi někdy nechat inspirovat. Pokud se omezím na vlivy, které na mne působily třeba na FAMU, tak pro mne byli, každý svým způsobem, důležité lidé, jejichž dílnami jsem prošel – hlavně Martin Mareček, Karel Vachek, Alice Růžičková, Helena Třeštíková, Miroslav Janek, Jan Gogola ml., Vít Klusák, Petr Kubica – právě pro totální různorodost, kterou jejich uvažování o dokumentu představovalo. Zásadní pak byla setkání se spolužáky Klárou Tasovskou, Vierou Čákanyovou, Petrem Hátlem, ale třeba i s producenty Pavlou Kubečkovou a Tomášem Hrubým. Řekl bych, že nás spojuje právě zájem o dění spíše v zahraničním kontextu.

P. H.: Nejvýznamnější osobností českého dokumentárního filmu je pro mě nepochybně Karel Vachek. Mimochodem jeho filmy, které jsem v raném mládí dost nekriticky obdivoval a vážím si jich dodnes, byly jedním z důvodů, proč jsem se vůbec rozhodl pro studium na Katedře dokumentární tvorby FAMU, přestože mě v té době klasický dokumentární film moc nezajímal a ani jsem příliš

dokumentárních filmů neznal. Karel Vachek jako vedoucí katedry ovlivnil myslím všechny studenty svou myšlenkovou energií, otevřeností, nekompromisním přístupem k tvorbě a životu a v neposlední řadě svou láskou k pop music. Pro mé osobní hledání nějakého jasného autorského postoje bylo určitě nejpodstatnější setkání se spolužáky, které jmenuje Lukáš.

Vaše filmy jsou oproti snímkům dokumentaristů starší generace, jako dvojice Klusák–Remunda nebo Erika Hníková, mnohem vážnější a kritičtější. Myslíte si, že dokumentární film může být výrazným kritickým hlasem v naší společnosti? Přejete si svými filmy podněcovat širší společenskou debatu? Nebo přímo vytvářet cosi jako angažovanou tvorbu?

P. H.: Nemyslím si, že by moje filmy byly kritičtější nebo angažovanější než filmy zmíněných autorů, možná spíš naopak. Vít Klusák s Filipem Remundou v průběhu času dovedli svou metodu k jisté dokonalosti, jsou schopni hovořit k velkému množství lidí o důležitých politicko-společenských otázkách, navíc zábavnou formou, což je v pořádku. Jaký to má vliv na společnost, nakolik jejich filmy podněcují nějaké reálné pozitivní změny, to nevím. Je otázka, do jaké míry dnes klasický film jako médium může vůbec být významnou společenskou silou, jak tomu snad někdy bylo dřív. Z masy audiovizuálních záznamů, které jsou dnes k dispozici, si stejně většinou běžný divák vybere to, co odpovídá jeho myšlenkovému světu, a na nějaký alternativní pohled na věc se vykašle.

Známy je například paradox lidskoprávních festivalů, jejichž publikum bývá tvořeno zejména lidmi, kteří o důležitosti lidských práv samozřejmě nepochybují, a tedy vlastně ani žádnou filmovou osvětu o lidských právech nepotřebují. Já sám nemám a priori ambici svými filmy rozpoutávat širší společenskou debatu. Pokud ve výsledku vzbudí nějaký ohlas nebo kontroverzi, je to v pořádku, nikdo nerad nemluví do větru. O vážnější, soustředěnější filmový pohled na skutečnost než zmíněná starší generace dokumentaristů se snažím, trochu mě to jejich oblíbené, skoro povinné dokumentaristické vtipkování irituje. Když se celé kino řehťá nějakému pitomci na plátně, přijde mi to spíše obscenní.

L. K.: Určitě bych neřekl, že jsou mé filmy nebo ty, na nichž jsem spolupracoval s Klárou Tasovskou, kritičtější než třeba Český sen nebo Ženy pro měny. Je pravda, že osobně jsou mi v dokumentárním filmu dost cizí a někdy až protivné pojmy jako sranda, vtipnost a komika, které se v určité době staly takovou poznávací značkou českého dokumentu. Na plakátech bylo neustále vidět heslo „dokumentární komedie“. Snažím se na dokumentární film aplikovat odlišné metody; zajímá mě spíš průnik dokumentárního a hraného stylu nebo dejme tomu dokumentu a videoartu než průnik dokumentu a komedie, detektivky či jiných zábavních žánrů. Nejde mi o legraci, natáčení filmů si většinou moc neužívám.

Dokumentární film určitě může být kritickým hlasem v naší společnosti, ale tohle není úplně to, o co bych se nějak programově snažil. Zajímá mě spíše abstraktnější debata – jak může dokumentární film vůbec vypadat. Takže bych rád vytvářel esteticky, metodologicky angažované filmy, které svá témata artikulují stylově alespoň trochu jinak, než jak jsme v českém lokálním dokumentárním kontextu zvyklí.

Vaše filmy spojuje pečlivá práce s kompozicí záběrů a kamerou obecně. Do jaké míry připravujete záběry svých

filmů dopředu a do jaké necháváte tvůrčím způsobem působit náhodu?

P. H.: Vizuální složka je pro mě zásadní. Film mě fascinuje zejména jako obrazové médium. Nemám ale nějakou specifickou metodu, kterou bych používal. Vždycky se snažím vycházet z prostředí, ve kterém se s kamerou pohybuji, najít neobvyklý způsob, jakým zaznamenávat, ale zároveň příliš nenarušovat to, co mi přijde autentické. S kameramanem Prokopem Součkem, se kterým spolupracuji od svých filmových začátků, se také snažíme nevyrabět velké množství materiálu, přestože je s digitálním záznamem možné natáčet neustále a každou pitomost. Vede to k většímu soustředění a zodpovědnosti.

L. K.: Důraz na kompozici záběrů, tedy v podstatě takový filmově-vypravěčský styl, je součástí zmíněné snahy pracovat s dokumentem jinak. Zabývat se „záběrováním“ je pro mě důležité. O různém typu rámování přemýšlím v podstatě neustále, i když zrovna nedržím kameru nebo foťák. Míra připravenosti ale vždycky záleží na situaci. Někdy jsou lidé, kteří v našich filmech vystupují, ochotní fungovat jako sociální herci a nevdají jim chovat se podle mých pokynů a naplnit předem připravený záměr/záběr. Jindy se situace odehrává živelně a zásahnout do ní by znamenalo ji zastavit. Pak působí i v záběrování náhoda. Oba případy se mohou setkat v těle jednoho jediného filmu. Pevnost je přesně takovým mixem náhodných a pečlivě komponovaných záběrů.

Jaká byla geneze vašich filmů Velká noc a Pevnost? Změnilo se nějak téma, metoda či stanovisko filmu během natáčení?

P. H.: Dlouho jsem uvažoval o natočení filmu, který by se celý odehrával v noci, s lidmi, se kterými jsem se občas potkával, pro něž je noc přirozeným životním prostředím, jak ve smyslu času, tak ve smyslu symbolickém. Shodou náhod si můj projekt vybrala HBO a film produkovala. Před natáčením jsem sepsal nějaký scénář, producenti to tak požadují...

Výsledek se vzhledem k tomu, že jsem natáčel s reálnými lidmi v jejich prostředí, od prvních představ dost liší. Ale to je na dokumentární metodě zajímavé a vzrušující: realita se vzpírá tomu, co po ní autor žádá. Natáčeli jsme skoro rok, takže nejvhodnější způsob snímání a práce s postavami jsme mohli hledat „za pochodu“, bez zbytečného stresu, že většinu materiálu musíme použít. Každý měsíc jsme se stříhačem Šimonem Hájkem natočené záběry zkoumali ve střížně, zjišťovali, co je funkční, autentické, esteticky silné, a podle toho jsem pak postupoval při dalším natáčení.

L. K.: S nápadem natočit Pevnost přišla Klára Tasovská, takže geneze filmu je její zásluhou. Stanovisko k problému Podněstří se u mě osobně mění neustále, například teď v souvislosti s děním na Ukrajině. Nicméně základní pocitové, atmosférické nastavení Pevnosti bylo od začátku poměrně konstantní – v Podněstří na nás prostě nejsilněji působila marnost a bezmoc kombinovaná s absurditou. I když je pravda, že v prvních dnech nám lidé opakovali, že v Podněstří žádný problém není. Až jsme si na moment začali říkat, jestli náhodou nemají pravdu. Téma myslím dost závisí na metodě, jakou jsme pro natáčení zvolili. Od začátku jsme věděli, co nechceme – investigaci, reportáž, klasický doku-styl s otázkami. Zároveň hned při prvním návštěvě Podněstří působilo tamní prostředí jako zvláštní filmová scéna nějakého existenciálního dramatu. Takže jsme logicky směřovali k obrazovému využití prostředí a co největšímu potlačení dokumentaristických klíšé.

U dokumentů se často mluví o opozici „nezaujateho“ zachycování událostí

Petr Hátle (nar. 1983) studoval filmovou vědu na Filozofické fakultě UK a nyní studuje dokumentární tvorbu na FAMU. Jeho studentský snímek *Advent* získal na FAMUfestu 2010 cenu časopisu *Cinepur*. *Celovečerní film Velká noc*, natočený v produkci HBO Europe a Nutprodukce, vyhrál hlavní cenu za nejlepší český dokument na MFDF Jihlava 2013. Autor se podílel na povídkovém snímku *Gottland* (2014).

Lukáš Kokeš (nar. 1983) studoval filmovou vědu na Filozofické fakultě UK a v současné době pokračuje na Katedře dokumentární tvorby FAMU. Jeho krátký snímek *Pokus o duchovní nápravu opraváře televizí Josefa Lávičky v devíti obrazech* získal zvláštní uznání poroty MFDF Jihlava 2008. *Celovečerní film Pevnost*, natočený v produkci Nutprodukce a FAMU, vyhrál hlavní cenu za nejlepší český dokument na MFDF Jihlava 2012. Autor se podílel na povídkovém snímku *Gottland* (2014).

KAVÁRNY NAŽIVO

PRVNÍ ROČNÍK
KAVÁRENSKÉHO
FESTIVALU

20 KAVÁREN
18 UDÁLOSTÍ
200 ÚČINKUJÍCÍCH
OD 3. ŘÍJNA
DO 1. LISTOPADU
ZDARMA



10. 10. Neustadt 11:00

JAZZOVÁ IMPROVIZACE

V 11 hodin ráno začíná hrát něžný jazz, pijete ranní kávu. V průběhu dne se kolem Vás vystřídá 8 jazzmanů z pražské konzervatoře. Celý program eskaluje večerním vystoupením jazz bandu. Nebeský Neustadt tančí.



17. 10. Café Jedna 18:00

GENEZE HUDBY IWASAKI

V pátek v Café Jedna proběhne syntéza klasické a současné hudby v podání filharmonického orchestru Iwasaki a DJ's. Přijďte si poslechnout genezi hudby od jejího počátku po současnost.



22. 10.

Barevná kavárna 19:00

PERSEIDY

Hra o obyčejných lidech, kteří mají zázemí, rodiny, práci a přece je jejich spokojenost jen zdánlivá a povrchní. V duchu trierovské poetiky se v absurdních dialozích objevují zoufalé definice lásky a nedsažitelného štěstí. Hra umístěna ve finále Cen Alfréda Radoka.



1. 11. Podnik 15:00

ZAKONČENÍ KAVÁREN

Závěrečné odpoledne se přehoupne do večera plného umění. Básně, fotografie, koncerty, mexičtí indiáni, ochutnávky kávy, obrazy, latinsko-americké tance, portréty, stand-up. To vše se spojí na oslavu měsíce, kdy kavárny ožily.

info@kavarnynazivo.cz
fb.com/KavarnyPecivo

NOD



20. – 26. 10. 14
22nd Anniversary



Ken Mai:
Dhyana / Meditation
20. 10. / Po / 20:00

Moderní japonské butó, tanec silně
ovlivněný expresionismem a burleskou.
Jedinečné, strhující a inspirativní
představení plné energie.



S. Ch. Repar:
Slovenka na kvadrát
21. 10. / Út / 20:00

Reality kabaret v mezinárodní slovensko-
slovinšské koprodukcii. One woman show
charizmatičké Lucie Siposové.



Do-Theatre:
Gofmaniana. Dust of
Dreams
23. + 24. 10. / 20:00

Tanečně-divadelní show o světě
surreálných představ, inspirovaná
nerealizovaným scénářem A. Tarkovského.

www.nod.roxy.cz



Společný večer kulturního čtrnáctideníku A2 a literárního obtýdeníku Tvar

na večeru vystoupí

Václav Kahuda

Marie Iljašenko

S.d.Ch.

František Dryje

Jan Nemček

zahrají Leto

(Silver Rocket, MámaMrdáMaso)

+ knižní tombola

24. 10. 2014

Od 19 hodin v Podniku

(ex DIVUS – stanice

metra Vltavská –

Bubenská 1, Praha 7)

Vstupné dobrovolné

www.advojka.cz / www.itvar.cz

A2

TVAR

PE

MINISTERSTVO
KULTURY

ZENIT

Místo kde se "to" děje

Pivo, vino, jídlo, jekor

Krymská 24, Praha 10

Po - Pá 8:00 - 01:00

So : 9:00 - 01:00

Ne : 12:00 - 24:00

fcv : zenit

www.zenitcafe.cz

info@zenitcafe.cz

tel : 267 314 903

Železná košile / Zuzana Lazarová

Nové básně Zuzany Lazarové ukazují nové odstíny její drsně fyzické a hravé, lehce nadreálné poezie, která je plná vnitřních prožitků. „Čí je ta díra/ plná těžké rtuti a pekelného kamení/ Čí rozkošná díra se to tu na mě ze tmy šklebí?“

Dlouhé chvíle

Ne teď
Až bude čas
Až slezete třeba z kolotoče
a opilé kulisy na vás přestanou dotírat
Zhotovte past
a chyťte si krtka tmáře
Kominíka tuneláře
A pro tentokrát zapomeňte
na hravý aparát odpor ve vás budící
I na ten nejbrutálnější penis v přírodě
Svou pozornost věnujte slepé hlavě
Protože ty oči
Ty oči tam kdysi byly, pánové

V růženci času

Ty, sobě nikterak nepodoben
Pokousán vzteklým psem další probdělé noci
Skrýváš se
spolu s lidskými rybami u dna
Přibít ke kříži těla
Krátíš se
Uhoříváš
Pavouk tvé ruky hladově ohledává
zvědavé zbytky mé jeskyně
Kolik dní ti ještě zbývá prosedět
na vychladlých vejcích našeho zájmu
než tě prosejou mezi prsty
Můj nejnevinnější
Kolikrát ještě zakopneš o stupně vítězů
než naposled přepočítáš
uschlé jeřabiny dní
v růženci času

Zaječí úmysly

A zase budeme bosi
na plese tančit jako jediní
Úsporně
a na špičkách
Jako pulsující hvězdy v horečkách
na rozpálené čepeli horizontu
Ty budeš držet prapor vysoko nad zemí
Svlékat mě z kůže
a olizovat jak známku
Budem se na sebe šklebit
jako dvě zubatá slunce
na rozlité obloze
Dvě tržné rány k smíchu
Sešití
Od ucha k uchu
Do nepříčetnosti
Do smilování
Do posledního metra
Dokud se ti nezprotivím
jako kukače
představa vlastního vejce

Zde leží

Vichřicí temnou vyražen
Poslední krystal cukru
z huby hluchého netopýra



Zuzana Lazarová: Avalon II, 2014

Milenkou chtíče ohlodán
Domestikován
Ustřižen

Zbloudilý
bachratý beránek slov
Šupin a žezla zbavený
Král samozvaný
Člen rodiny
Paprsek v kruhu zalíbení
Zpuchřelý vak
vykrmen kamením

Pletl sis opice s anděly, příteli
A za to se věší do průvanu

Přesýpací žena

Vyhledejte cizí ženu
Nekonfliktní do té míry
abyste se ji naučil mít rád

Nakladte vejce své nesnesitelnosti
a přinutíte ji po nich kráčet

Něžně ji krmte
kvalitní slámou
šiškami a měkkým tvarohem

Protože taková žena
se vám vyplatí
Aniž byste si musel
v hlavě otevřít hračkářství

Poslední zhasíná

Pečlivě omyté tělo bez orgánů
se probouzí zazdžené v místnosti
Ve které nelze rozsvítit
ani zhasnout
Všichni zúčastnění hovoří mužským hlasem
Někteří však v ženském rodě

Tělo se s nelidskou námahou sune prostorem
Za sebou vlekouc alegorický vůz

k němuž je upoutáno
Mechanickou husu žluklého másla
již oslovuje vlastním jménem

Tělo: Jak vylákat vránu z jejího hnízda?

Zazdění: Oživ mrtvého a žehnej tomuto činu
Neboť jen pomalý oheň vnitřního tlení
uschopňuje k plození

Tělo: Jak neusnout v kruhu
který kolem sebe člověk sám narýsoval?

Zazdění: Z jeskyně vyjdi
a od té doby nestůj o nic jiného
nežli se do ní vrátit

Tělo: Jak přelstít ducha zemřelého?

Zazdění: Odlákat vlka pozornosti
Nechat ho vyletět z kůže
a nahého jej spatřit mizet v lese
Povýšit ponížené
Neboť jen světlo je smíchem věčnosti

Tělo: Jak přestavět světla v povídkách dnů
unášených kometou lhостejnosti?
Čím uplatit písaře v domě života?

Zazdění: Okno příležitosti je otevřeno jen krátce

Tělo se probouzí podruhé
V původním stavu člověka
Zašité do ještě teplého vaku
z kůže dvouhlavého zvířete

Nenarozený: Co je to slovo?

Bestie: Škvíra co si do tebe prořezala ústa
Dva opuchlé opičí jazyky
které se nešikovně milují
Dva mrzáci třesoucí si pravicí

Nenarozený: Čí je ta díra
plná těžké rtuti a pekelného kamení
Čí rozkošná díra se to tu na mě ze tmy šklebí?

Bestie: Těch kteří nepředstírali své šílenství

Nenarozený: Je to snad znamení
že v člověku bůh znovu se ztopoří?

Bestie: Jen hadím bičem mrsknutí

Nepřítomné tělo procitá naposledy
Tentokrát vprostřed všech věcí
Je požehnáno milostí věčného vyvázání z kódu
A proto již neklade žádné sdělitelné otázky

Železná košile

Copak to trčí ve tmě
Odfukující černá plíce
Scvrklá ruka Adamova
loučící se s bohem
Kozí dech starce všech dní?

Vlastním dvě ruce
Z čehož jen jedna
se dokáže podepsat
A prostořeké ryby po kapsách
Vařím pro dva
A pak to vyhazuju
Vrážíme do sebe
jako dva trojští koně
s břichy plnými divočiny
V tvé hlavě zacyklený lapsus
V té mé odpovídající řeznictví
Milovala jsem se jen s dalším avatarem
Chybí mi ztracené kopyto do páru
Kolikrát ještě se nakloním
Abych ve vašem domě
sfoukla tu lhостejnou svíci
Kolikrát ještě
mi chytne marnivý podbradek
Než bude zváženo
tajemství pyramidy mého srdce

Zuzana Lazarová (nar. 1986), básnířka, fotografka, studovala v ateliéru Miroslava Vojtěchovského. Spolupracuje se surrealistickou skupinou, publikovala v *Analogonu*, *A2*, *Tvaru a* v antologii *Nejlepší české básně 2013*. Připravovaná sbírka *Železná košile* vyjde v nakladatelství Fra.

Továrna
Ji.hlava
Factory



www.dokument-festival.cz



18. Mezinárodní festival
dokumentárních filmů
Ji.hlava

23 → 28
10 | 2014

▲ Současné obrazy továrny

◆ Továrna v naší minulosti i jako
vizuální fenomén

☼ Z fabrik rovnou do kinosálů

✕ Navštivte manufakturu
na dokumentární sny

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



ŽIVÉ KVETY (SK)

CALM SEASON //
HOLDEN CAULFIELD ///
MARTINA TRCHOVÁ ////
PETR NIKL //// EMOZPĚV
//// A DALŠÍ!



DĚTI VÍTÁNY

100%
CHARITATIVNÍ
PROJEKT

HUDBA
LITERATURA
DIVADLO

FESTIVALOVÝ
TRH

POŘÁDANO PRO:



8.11.
ROCK CAFÉ

www.pozdnisber.net

mediální partner festivalu:

A2
kulturní čtení

FESTIVAL ⁺ 13

uvádí inscenaci studentů DAMU

JAKO SEN
(na motivy W. Shakespeara)

DIVADLO
V DLOUHÉ

Sobota
18. 10. 19 h

PRAHA
PRAHA
PRAHA

Balet v kině

PŘIHLAŠTE SE
K ODBĚRU
NEWSLETTERU

WWW.VICNEZFILM.CZ

ROYAL
OPERA
HOUSE

SEZONA 2014-15
S KRÁLOVSKÝM BALETEM V LONDÝNĚ

PŘÍMÉ PŘENOSY

čt 16. 10. 2014 20:15
Jules Massenet | Kenneth MacMillan
Manon

út 16. 12. 2014 20:15
Joby Talbot | Christopher Wheeldon
Alenka v říši divů

út 17. 3. 2015 20:15
Petr Iljič Čajkovskij | Marius Petipa, Lev Ivanov
Labutí jezero

út 5. 5. 2015 20:15
Ferdinand Hérold | Frederick Ashton
Marná opatrnost

ZÁZNAMY

ve vybraných kinech
Sergej Prokofjev | Kenneth MacMillan
Romeo a Julie

Joby Talbot | Christopher Wheeldon
Zimní pohádka

Praha Bio Oko a dalších 29 kin v ČR
www.baletvkině.cz

OPERA, BALET, DIVADLO, KONCERTNÍ A SPECIÁLNÍ PŘENOSY NA JEDNOM MÍSTĚ.
PROGRAM, RECENZE, AKTUALITY, BLOG, NEWSLETTER I VAŠE ZÁŽITKY Z PŘENOSŮ.

Aero
víc
než film

Vnější i vnitřní nepřítel

Pouliční politika na ukrajinský způsob

Politické síly, které na Ukrajině podle všeho v příštích parlamentních volbách oslaví úspěch, jsou ve svém vypjatém populismu i nacionalismu podobné těm, jež hrají důležitou roli na ruské politické scéně. Obavy vzbuzují i ukrajinské polovojenské jednotky, které začínají rozpoutávat pouliční násilí.

MIROSLAV TOMEK

Po uzavření dohody o zastavení palby z 5. září se ukrajinský konflikt z „horkého“ pomalu mění na „chladný“ – již snad minimálně po celý jeden den, jak 25. září řekl prezident Porošenko, na Ukrajině v důsledku válečných operací nikdo nezemřel. Společnost, lépe řečeno ta její část, která podporovala Majdana a volila nového prezidenta, se však stále nachází v excitovaném stavu. Ukrajinská vláda vyzývá ke sjednocení národa tváří v tvář vnějšímu nepříteli. Nepřítel ohrožující Ukrajinu nutně musí být vnějšího původu, proto je nezbytné ze všech sil a na všech frontách bojovat proti nebezpečnému termínu „občanská válka“ (jako by z historie nebylo dostatečně známo, že v občanských válkách obvykle dochází i k vměšování ze zahraničí). Ze vzrušené atmosféry se rodí vlna výtržností a násilí, zatímco korupce, která byla hlavním tématem zimních protestů, prý přežívá dále, změnila se jen stará schémata.

Nacionalisté v uniformách

Průzkumy veřejného mínění ukazují, že v parlamentu, který vzejde z voleb na konci října, patrně získá nejsilnější zastoupení Blok Petra Porošenka, následovaný politickým uskupením Oleha Ljaška. Tento podivínský politik s výrazem agresivního sociopata se proslavil díky nahrávce na YouTube, kde vyslýchá do naha vyslečeného vůdce separatistů. Dnes by pravicově populistická Radikální strana Oleha Ljaška ve volbách obdržela deset procent hlasů zúčastněných voličů a v parlamentu by vystřídala ultranacionalistickou Svobodu, která přízeň občanů naopak ztrácí. Sociolog Volodymyr Iščenko píše, že nová Nejvyšší rada „bude svým složením pravděpodobně připomínat něco mezi ruským a maďarským parlamentem“. Podle publicisty Oleksije Radynského mohou Ukrajinci doufat, že jim vláda nové, „extrémně protiruské, nacionalistické, proevropské a pronatovské Ukrajiny, která se od Ruska v praxi bude lišit hlavně barvou státní vlajky“, alespoň nezakáže LGBT propagandu.

Na Ukrajině se v posledních týdnech šíří vlna pouličního násilí, tiše trpěného bezpečnostními orgány. Pocit ohrožení a vlasteneckou euforií mohou nacionalisté v uniformách polovojenských dobrovolnických jednotek, které jsou pod záštitou ozbrojených složek, využít k vyřizování starých účtů. Tak tomu patrně bylo v případě Vasyla Čerepanyna, kulturologa a šéfredaktora ukrajinské verze časopisu Krytyka Polityczna, kterého 23. září napadlo sedm mužů v maskách přímo před univerzitou, kde přednáší. Útočníci vykřikovali, že je „komunista“ a „separatista“, srazili ho na zem a zkopali. Napadený musel strávit týden v nemocnici. O „separatismus“ tu však nejspíš nejde. Čerepanyn, který byl jedním z organizátorů konference Ukraine: Thinking Together, jež do Kyjeva v květnu tohoto roku přivedla řadu intelektuálů světového významu, se netají svou levicovou politickou orientací, nestojí ale v žádném případě na straně východoukrajinských separatistů. Nacionalisté ho nenávidí už dlouho. Na stránkách kyjevské organizace Svobody se můžeme dočíst, že pedagog „systematicky pořádá akce propagující toleranci homosexuality a úchylů, kteří si nechávají měnit pohlaví“.

O vyšetření události sice důrazně žádá i současný ministr školství Serhij Kvit, zatím však bezvzásledně. Sám ministr byl ještě nedávno představitelem stejné vysoké školy, kde napadený působí. V roce 2012 mezi nimi dokonce došlo ke konfliktu – prezident univerzity nařídil uzavření výstavy *Ukrajinské tělo*, pořádané Centrem vizuální kultury. Ředitelem této volné platformy, poskytující prostor pro interdisciplinární spolupráci mezi umělci, aktivisty a akademiky, je právě Čerepanyn. Ačkoliv se na výstavě objevila díla předních ukrajinských umělců, konzervativní hlavě univerzity exponáty příliš připomínaly obyčejnou pornografii. Na Ukrajině s sebou některá témata prostě přinášejí určité problémy.

Místo Putina musí stačit Lenin

Hlavním nepřítelem Ukrajiny ovšem nejsou homosexuálové ani nekonformní intelektuálové, nýbrž Putin. Vládce Ruska je obtížné

zasáhnout přímo, nahrazuje ho proto Lenin. Jeho sochy za Sovětského svazu naštěstí postavili téměř všude, nepřítel je tedy na dosah kdykoliv a kdekoliv. Památníky po celé roky nikoho netrápily a postupně pokojně mizely, jako třeba v Oděse v roce 2006. Nyní se však z jejich odstraňování stala show, na niž se neopomenou dostavit nacionalisté ani místní hipsteři, aby poté na Facebooku prohlásili, že Ukrajina se zase o krok vzdálila od své sovětské minulosti. Podobně jako zničením Lenina lze Ukrajině „pomoci“ třeba tím, že nabarvíte plot či cokoliv jiného barvami ukrajinské vlajky.

Poslední happening se konal v Charkově, centru východní Ukrajiny. Padesátitunový kolos přežil bouřlivé události v březnu a dubnu, kdy kolem něj probíhaly potyčky přívrženců jednotné Ukrajiny s místními separatisty. Z piedestalu ho však srazil proukrajinský mítink 28. září. Bez zbytečných ceremonií, a také bez obtěžování ze strany policistů, sochu strhli mladíci v kuklách, patrně fotbaloví hooligans, kteří si za tím účelem přinesli bourací kladivo, rozbrušovačku a lana. Příslušné rozhodnutí o odstranění památníku gubernátor vydal dodatečně, ač ještě nedlouho předtím mluvil o tom, že musí proběhnout civilizovaně.

V Charkově je takový incident o to nebezpečnější, že zde reálně existuje separatistické hnutí, jehož přívržencům by nebylo proti mysli vyhlásit Charkovskou lidovou republiku, další součást Nového Ruska. Když proukrajinskí aktivisté zničili symbol sovětské historie města, dali jim záminku k aktivizaci, která se během uplynulých dnů už projevila ve formě drobných pouličních konfliktů.

Další novou módou, která si rychle získává oblibu, je symbolické vzhazování politiků do popelnic. Ne všichni Ukrajinci ale považují takovou cestu do Evropy za rozumnou. Čerepanynův případ již donutil k vyjádření ministerstva školství i kultury a stal se předmětem zájmu médií. Snad Ukrajina dokáže své problémy řešit i bez vlastenecké hysterie a pouličního násilí.

Autor je ukrajinista.

par avion

Z ČÍNSKÉHO TISKU VYBRALA ANNA ZÁDRAPOVÁ



Stejně jako v západních médiích i v těch čínských se věnuje značný prostor demonstracím v Hongkongu. „Není na světě nikoho, komu by budoucí osud Hongkongu ležel na srdci tak jako Číňanům,“ hlásá titulky nad textem uveřejněným na stránkách zpravodajské agentury Nová Čína z 29. září. Není na škodu si občas připomenout totalitní rétoriku oficiálních čínských médií, která se vždy spolehlivě odhalí při příležitostech, jako jsou současné hongkongské demonstrace. Dozvídáme se nepřekvapivě, že čínská vláda se již sedmáct let snaží o dialog s představiteli Hongkongu, nicméně její snaha je narušována demokratickou klikou, jejíž příslušníci se již dříve poučili u angloamerických protičínských sil, a dokonce také u studentského hnutí za nezávislý Tchaj-wan. Obyvatelé Hongkongu by si měli uvědomit, že protesty proti centrální vládě oslabují jejich vlastní hospodářství a že prosperita a síla „perly Východu“ budou tím větší, čím pevněji budou lidé držet pospolu s ústředím. Svým způsobem pravdivá

je věta „na světě neexistuje žádná vláda, která by si prosperitu a stabilitu Hongkongu přála víc než ta čínská“. Menšinová nespokojenci nikdy nemohou narušit pevnou základnu, na níž spočívá spojení s Čínou, stejně jako nemohou zničit vřelé novorozenecké city, které Hongkong chová k zemi, z níž původně vzešel. „Historie ukazuje, že jakkoli se okupanti a agresori snaží způsobit hospodářskou a kulturní válku, pokrevní pouto mezi Čínou a Hongkongem nemůže být nikdy přefáto.“

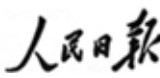


První den letošního října si Číňané připomněli pětadesáté výročí vzniku Čínské lidové republiky. K tomuto jubileu uveřejnil Pekingský deník koncem září online článek s příběhy mužů čtyř generací, kteří nesou jméno podle tohoto státního svátku, Kuo-čching, a všichni čtyři pracují na železnici. „Všichni budou letos pracovat, místo aby využili celostátního volna k odpočinku s rodinou.“ Pan Wang, nejstarší Kuo-čching z dotyčného textu, se narodil na Svátek republiky v roce 1958. Dělá nebezpečnou práci: čistí vagony od koroze a jedů. „V létě se při mytí vagonů na chemikálie odpařují jedovaté látky, které jsou pro nos opravdu nepříjemné. Dokonce i přes ochranné hledí se může stát, že takto pracující dělník má oči podrážděné až k slzám a trpí závratě.“ Pan Mao se narodil v šedesátých letech a od roku 1986, kdy absolvoval technickou školu, se věnuje opravování motorů lokomotiv. „Sice má jenom střední

technickou školu, ale díky vlastní pili a šikovnosti se dopracoval až na techniku nejvyšší třídy, což je jeho životní úspěch, na který je právem pyšný. O své práci říká: „Odehrává se na lokomotivě, to je moje jeviště, na kterém se potím a jsem šťastný!“ Pan Pcheng také slaví narozeniny spolu se svou republikou. „Světla lokomotiv jsou moje narozeninové svíčky,“ říká čtyřicetiletý technický inspektor, který byl loni nucen kvůli schvalování projektu zrušit dovolenou, již slíbil manželce. Během necelého půl roku musel spolu s kolegou překontrolovat skoro čtyři a půl tisíce mašin, z nichž přes tři sta vyřadili. Lai, který se narodil v osmdesátých letech, je zase kuchařem v jídelním voze a letos v létě byl povýšen na pozici do dálkového vlaku Čcheng-tu – Wu-chan. „Vaříme klasiku z čínské kuchyně i menší občerstvení či mlsy pro děti, aby měli cestující na výběr,“ svěřil se.

Koncem září si Číňané připomínají ještě výročí narození Konfucia, kterážto událost, stejně jako současné nepokoje, může posloužit – a také sloužit – oficiálnímu tisku k utvrzování jednotnosti čínské civilizace a stále platnosti některých pravd. I Pekingský deník přičinil jeden kulturní komentář. „V posledních letech jsou v oblibě studia staré Číny a prodej Konfuciových Lun-jü je na vzestupu.“ Každý si v Hovorech (Lun-jü) najde to své – někdo je čte jako útěchu pro duši, jiný jako důkaz toho, že cokoli, co je dnes v čínské kultuře přítomno, bylo její součástí už za Konfuciových časů. Dědictví konfucianství tkví dle autora textu nejen v možnostech individuální sebekultivace, ale také ve způsobu, jak se

chovat jeden k druhému. „Jenom jedna věc: za časů Konfucia a ještě hodně dlouho potom byli obyčejní lidé masou, davem. Dnes jsou to diferencovaná individua. To je bod, jemuž se tradice nemůže vyhybat. Každopádně nemůžeme být kulturními nihilisty – Čína byla nejdříve civilizací, kulturou a až potom státem.“



Stručná zpráva v Lidovém deníku ve vydání z 30. září přináší informace o tom, jak se propagací zdravější výživy snaží Čína čelit neutěšenému zdravotnímu stavu seniorů. Pekingská komise pro hygienu totiž vydala v kapesním formátu výživovou směrnici pro staré lidi. Ta seniorům pomůže stravovat se tak, aby složení jejich denního jídelníčku bylo pestré a napomáhalo jejich dobré kondici. „Komise soudí, že každodenní jídelníček starších lidí lze schematicky shrnout do takzvaného pravidla deseti pěsti – seniori mohou z vlastní pěsti vytvořit jakousi jednotku pro měření správného poměru složek potravy. Množství odpovídající jedné pěsti připadá na živočišné produkty jako maso, drůbež, vejce, ryby; dále dvě pěsti obilovin a luštěnin, dvě pěsti mléka a sojových produktů; a zbylých pět pěsti připadá na čerstvé ovoce a zeleninu.“ V hlavním městě je zhruba 20 procent obyvatel starších šedesáti let. Tři čtvrtiny z nich trápí vysoký krevní tlak, čtvrtina má cukrovku, 43 procent nadváhu, skoro 60 procent vysoký cholesterol a 25 procent trpí obezitou.

Hledání jedné generace

Lze mluvit o „nové generaci českých dokumentaristů“ a o jejich angažovanějším a kritičtějším přístupu k současnosti? Zda odpovědi samotných filmařů vyvracejí, anebo naopak potvrzují relevanci označení oblíbeného mezi filmovými publicisty, posuďte sami.

1. V posledních letech často slyšíme o nové či nastupující dokumentaristické generaci, která se liší od těch předcházejících. Je toto spojení oprávněné? A pokud ano, cítíte se být součástí této generace a dokážete ji definovat?
2. Český dokument bývá kritiky hodnocen jako zajímavější a svěbytnější než český hraný film. Čím to podle vás je a jakým směrem se ubírá dokumentární film v Česku?

Andran Abramjan

1. O nastupující generaci dokumentaristů se mluví průběžně už minimálně deset let, ale nějaká nastupující generace je tu vlastně vždycky. Faktem je, že zhruba od roku 2000 došlo k výraznému posunu v rámci dokumentární tvorby směrem k autorskému, angažovanému, situačnímu a humoru se nebránícímu dokumentu. Tento trend do značné míry pokračuje dodnes, ale pokud bych měl charakterizovat, v čem se liší dnešní studenti a čerství absolventi katedry dokumentu na FAMU od svých starších soupeřníků (a částečně dnešních pedagogů, jako jsou Jan Gogola, Martin Mareček, Vít Klusák, Erika Hníková nebo Lucie Králová), nejspíš to bude větší rozmanitost co do filmového uchopení. Příkladem budiž třeba nedávno uvedený Gottland. Každá z jeho pěti povídek představuje osobitý přístup překračující hranice dokumentu směrem k hranému filmu, konceptu, videoartu či animaci.

2. Dokumentární film si sice vede dobře, ale momentálně je hraný film bohužel natolik slabý, že je to pro dokument až příliš snadné vítězství. Hraný film stále jako kdyby doufal, že si na sebe vydělá, takže zčásti hraje na strunu většinového vkusu či spíše nevkusy, přičemž mu chybějí témata, která by jakkoli přesahovala dobu projekce samotného filmu. Část produkce se zase uchyluje ke „vztahovkám“, odpovídajícím chorobopisům emočních stavů. S výjimkou komerčních filmařů, kteří mají jasno o tom, co chtějí, si většina ostatních režisérů hraných filmů snad ani neklade otázku, k čemu má být jejich film dobrý. Navíc tu vládne i jakýsi strach hrát si s možnostmi filmového vyjadřování. Dokumentární film je v tomto zřejmě svobodnější, jelikož sice nemá tak širokou potenciální diváckou základnu, ale se svými diváky je v užším kontaktu. Vybírá si aktuální celospolečenská témata, snaží se je analyzovat a nebojí se ani formálně experimentovat. Budoucnost vidím právě v rozvíjení tohoto úzkého spojení mezi autory a diváky, v promítání za účasti tvůrců, následných diskusích po projekci a v internetové distribuci. Na projekci vám přijde dohromady třeba jen pět set lidí, ale víte, že je to bude zajímat. Na internetu to pak může vidět celý svět.

Bohdan Bláhovec

1. Mluvit o nástupu generace a cítit se být její součástí bez nějakého hodnotícího odstupu vlastně nejde. Tím pádem odpovídám, že nevím. Co vím, je, že mám kolem sebe partu kriticky smýšlejících soupeřníků, kteří chápou život jako scénářové pole a jsou v jeho rámci schopni vygenerovat postavy jakožto materiál pro vyprávění, aby filmovou řečí dali divákovi prostor přemýšlet o světě každodennosti, v kterém společně žijeme. Osobně se mi líbí tendence nedoslovnosti, tichosti a s tím související snaha navázat emocionálně-intelektuální dialog, do něhož divák sám dobrovolně vstoupí. Filmy často postrádají jednoznačně lineární vyprávění, což je určité posun od dob dokumentárního filmu z přelomu tisíciletí, který měl podobu jakýchsi návodných osobních manifestů tvůrců.
2. Myslím, že je to tím, že dokument dokáže okamžitě a bez zpoždění reagovat na klíčová témata doby. V hraném filmu toto vždy trvá déle. Sám nevím, či vinou...

Ivo Bystřičan

1. Mluvit o nastupující dokumentaristické generaci oprávněné je. Každá doba vysoustruhuje skupinu lidí odlišnou od předcházejících

i následujících podmínkami, v kterých tvoří. Naše generace se dokumentaristicky socializovala v období ekonomických krizí, radikalizace části obyvatel vůči slabším, oligarchizace médií, nárůstu populismu, snah státu zpoplatnit kdeco a kriminalizovat chudobu. Myslím, že proto je více orientovaná na sociální problémy a politicky je vyhraněnější, zároveň jaksi semknutější, s tendencí veřejně řešit otázky televize veřejné služby a tvorby v ní. A také diskutovat morální a etická dilemata, například ta, která se týkají nezávislosti tvorby a financování korporacemi. Stejně jako v jiných sektorech se už nemůžeme spolehnout na práci pro „kapitány průmyslu“, která je v tuzemské dokumentaristice vázána na Českou televizi s jejími nevyzpytatelnými prioritami a příklonem k zábavě.

2. Na FAMU, což je hlavní líheň české dokumentární tvorby, už léta učí několik skvělých osobností, které představují určitý étos a vyžadují hledání témat nesoucích možnost zobecnění a širší výpovědi o světě. Nemluví se zdaleka jen o tom, jak věci technicky natočit, ale co je skutečným tématem, jak se k němu filosoficky postavit a jakou formu pro něj najít. Navíc se dokumentární film jako takový vyznačuje naprosto svobodnou strukturou, nezměrnými možnostmi vyprávění, využití forem a jejich kombinací. V dokumentu je možné téměř všechno a nestojí to tolik peněz. Film všeobecně spěje k dokumentarnosti. Čistě fikční forma je příliš omezující. Český dokument se podle mě bude stávat světovějším, náš distribuční a televizní píseček je malý a už teď je cítit snaha oslovovat publikum univerzálněji.

Viola Ježková

1. Spojení „nastupující dokumentaristická generace“ mi připadá trochu vágní, ošemetné a domyšlené kontexty nevyslovené. Jestliže chceme pro současnou dokumentární tvorbu hledat společného jmenovatele, neuzavírala bych ji do generačního patosu. To, že se v českém kontextu těšíme z filmů s novým společenským potenciálem, je výsledkem svereposti nejen dokumentaristů, ale i ostatních sverepých mediátorů napříč generacemi i institucemi. Dostanou-li se tyto nové filmy k širšímu spektru diváků, je to též dílem marketingu, trhu a poptávky. Zároveň využití politického potenciálu filmu, společenská angažovanost tvůrců i etický apel jsou tím, co od počátku umožňuje dokumentární film jako takový vůbec definovat. V tomto smyslu, ale i po formální stránce mi pak připadají nové dokumenty v podstatě velmi tradiční. Osobně se necítím být součástí ničeho nastupujícího a jako dokumentaristka jsem součástí nemalého společenství dokumentaristů. Z těch, které potkávám, mě v poslední době několik přizvalo ke spolupráci. To vnímám jako nový vítr. Společné usilování, schopnost se vzájemně podpořit, ale i ochota k reflexi vlastního místa, odkud a jak se dívám já. Pomyslná tvůrčí jednotka „režisér a spolupracovníci“ se otevírá poněkud velkorysejšímu prostoru. Jím je společná vize, která pak jistě proměňuje i samotné procesy výroby filmů.

2. Český hraný film téměř vůbec nesleduju. Dokumentární film se ubírá mnoha směry. Proniká více do školství, dokumentaristé si organizují projekce sami a mají internet – to jsou důležité pohyby. To, že jsou některé tendence dominantnější, nemusí nutně vypovídat o směřování, může jít jednoduše o konvenci a ta potenciál filmového dokumentu nevyčerpává. Různost považuji za jednu z mála záruk, že se z pomyslného ubírá ní někam nestane pouze tvůrčí návyk nebo, nedej bože, dokumentaristický tik.

Martin Kohout

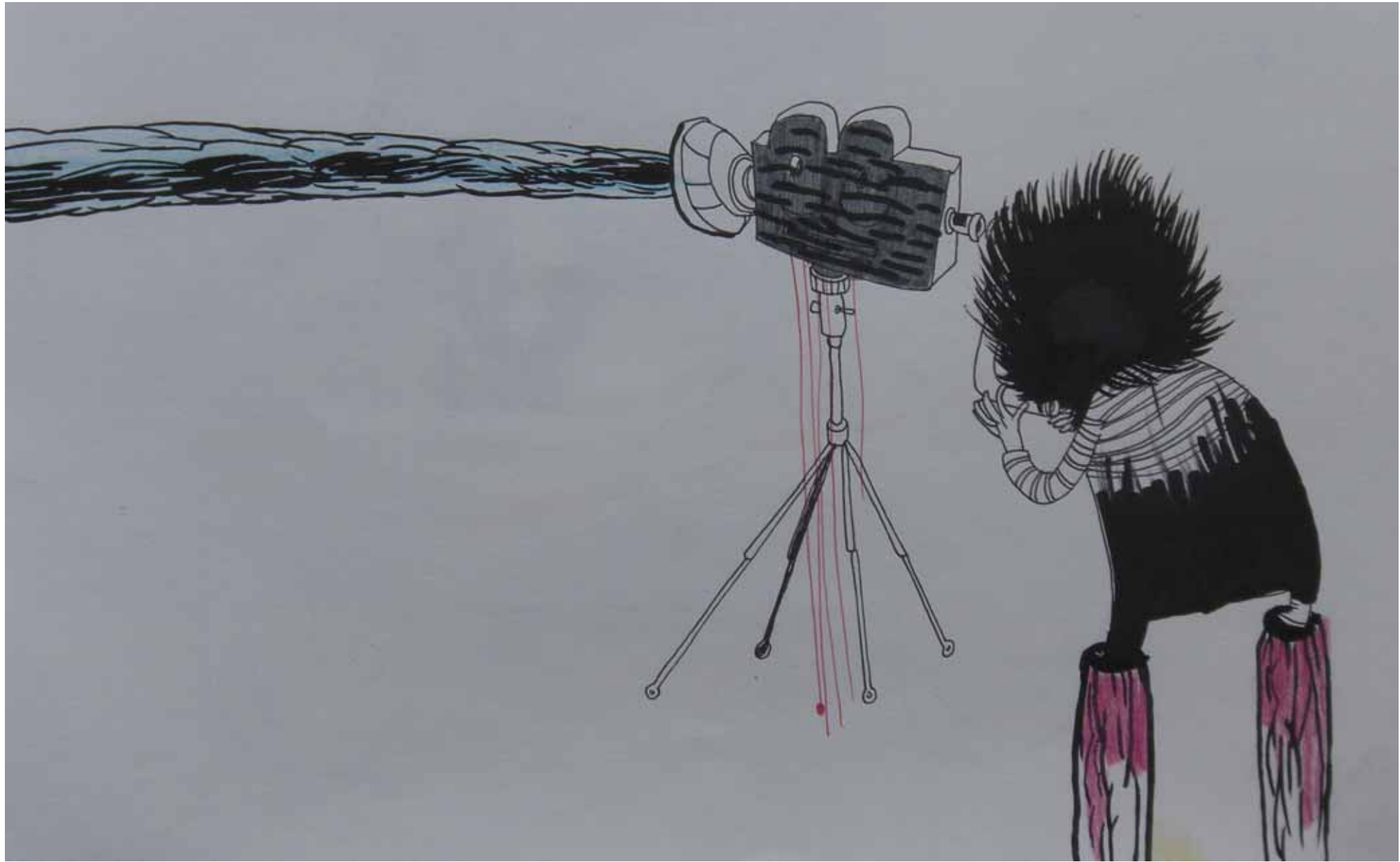
1. Nechci filosofovat, ale spíš než o „nastupující mladou generaci filmařů“ jde o způsob, kterým jsme se u nás naučili realitu v dokumentech zobrazovat. Víme, že to, co se děje v jedné konkrétní situaci, má svoji obecnou váhu a že jde o to najít důležitý obecný problém, k jehož konkrétním projevům se můžeme dostat s kamerou. Karel Vachek to učí studenty po léta a dokáže je o tom vahou své všestranně vzdělané osobnosti přesvědčit. Nebýt jeho, měl by český dokument podobné potíže jako teď hraný film.

2. Základní problém je, že hraná kinematografie nedokázala věrohodně popsat českou společnost, nevynalezla potřebnou estetiku, nerozumí rytmu současného života ani mentálnímu rozpoložení obyvatelstva. Režiséri nechápou celospolečenské tlaky, kterými jsme formováni, a proto nedokážou s konkrétní situací pracovat zároveň jako s obecninou (způsobem, jímž například Carlos Saura ve filmu Starý dům uprostřed Madridu dokázal na vztazích uvnitř jedné rodiny demonstrovat společenské problémy celého frankistického Španělska). Současní režiséri jsou jen odrazem současného intelektuálního mainstreamu, tedy končícího postmoderního relativismu a nekončícího individualismu, a v posledku tedy myšlení vyhovujícího vládnoucím ideologiím. Žijí ve vakuu svých příběhů, které se snaží vytvářet jako zajímavé hračky pro dospělé. Například Jan Svěrák, velmi talentovaný režisér, který dokáže vystavět dramaturgii tak, aby dávala smysl, a zároveň dokáže i české herce přesvědčit k tomu, aby hráli aspoň trochu věrohodně, točí pohádky a filmy o svém tatínkovi. Ale ani zpravodajská média nereprezentují svět, ve kterém žijeme, o mnoho lépe. Lidé trpí konspiračními teoriemi a despektem k čemukoli společnému. Dokumentární film, který pojedná nějaký problém do hloubky a do obecných souvislostí, působí téměř spiklenecky, jako některá divadla v osmdesátých letech. Mezi hranými filmy bych ocenil jako světlou výjimku Petra Václava a jeho film Cesta ven.

Tereza Reichová

1. Nemyslím si, že by existovalo něco, co by mě do nějaké generační skupiny řadilo, či že by vůbec taková skupina existovala. To, čemu se naposledy říkalo „mladá dokumentaristická generace“, jsou lidé, kteří se potkali na škole a pomáhali si. Martina Marečka, Vítka Klusáka, Lucii Královou či Eriku Hníkovou vlastně přitom moc věcí nepojí. Přístupy k dokumentu jsou různé, ale když se člověk podívá do titulků starších filmů, vidí, že si tito lidé pomáhali. Asi to bude podobné i s námi, kteří jsme čerstvě vyšli ze školy nebo na ní ještě jsme. Navzájem se respektujeme, jsme ovlivněni Karlem Vachkem a zmíněnou předešlou „mladou generací“, ale točime tak odlišné filmy s tak rozdílnou tematikou, že bych mezi námi větší pojitko než kamarádství a vzájemnou podporu nehledala.
2. Máme to jako dokumentaristé jednodušší. Témata leží všude. Formální postupy dokumentu nejsou zdaleka vyčerpány, každé téma si říká o jiné zpracování. Můžeme natočit dokument jako hraný film nebo jako mluvící hlavy, a když máme o čem vyprávět, stojí to za to. Současnému hranému filmu chybí dech. Volnost, kterou jsem naposledy viděla u Petra Marka. Prostě všechny kánony hodit za hlavu. A pokud to tvůrci nejde, vždy si může najít schopného scenáristu. V posledním patře na FAMU píše do šuplíku řada nadaných lidí, kteří se často s režisérem z druhého patra ani nepotkají.

Anketa s mladými dokumentaristy



Kresba Jiří Franta

Apolena Rychlíková

1. Pokud mám mluvit za sebe, nějaké generační spříznění necítím. Je to víceméně náhoda, s kým se na škole potkáte, a já si strašně vážím toho, že jsem stihla mít za spolužáky filmaře, jako je Petr Hátle, Tereza Reichová nebo Lukáš Kokeš a Klára Tasovská, i když se každý z nás věnuje něčemu jinému, a to formálně i tematicky. Těžko hledat společnou definici, a snad i proto je to zábava. Ale jen tak od boku: pro filmaře mně stylově blízké, jako jsou Tereza Reichová, Ivo Bystřičan nebo Martin Kohout, určité pojítko, myslím, představuje uchopování sociálních problematik, hledání vlastní angažované pozice skrze filmové médium nebo třeba práce s dokumentem jako s jednou z možných stran celospolečenského dialogu.

2. Je to tím, že český dokument opravdu zajímavější a svébytnější je. Ale i proto je tohle věčné srovnávání k ničemu, je to taková rána z milosti, porovnávání trupíka s vozičkářem. Nedávno Marek Hovorka na jednom semináři říkal, že je nízká úroveň hraných filmů pro český dokument na škodu. S tím se ztotožňuju a jsem spíš pro to, abychom byli stavěni vedle současných světových dokumentárních děl. Jedině tak lze nacházet něčím inspirující srovnání, navzdory tomu, že tahle optika spíš bolí, než hřeje. A kam se dokument ubírá? To je stejné jako s první otázkou: směřuje pořád tolika směry, kolik lidí ho navzdory všem normalizačním snahám v televizi, na filmovém trhu i ve společnosti obecně opravdu se zápalem dělá.

Honza Šípek

1. Když člověk přemýšlí nad československou novou vlnou, sleduje výpovědi jejích autorů

v cyklu Zlatá šedesátá a čte třeba deníky Pavla Juráčka, získává dojem, že celá nová vlna je vlastně synergií mezi spolužáky z pražské FAMU, jejich několika zásadními pedagogy a podmínkami ve filmovém průmyslu té doby. Stejně tak Devětsil byl původně třídní časopis na gymnáziu v Křemencově ulici a Teige, Vančura i Hoffmeister byli spolužáci z ročníku. Jako kdyby „vlny“ vznikaly z lokálních skupinek o pár lidech. Krystalizačním jádrem současné „nastupující dokumentaristické generace“ je podle mého Katedra dokumentární tvorby na FAMU. V roce 2002 proběhla na FAMU malá revoluce, z čerstvých absolventů se stali pedagogové, děkanem Michal Bregant a vedoucím katedry dokumentární tvorby Karel Vachek, jenž kolem sebe shromáždil špičkové a velmi různorodé pedagogy. V punkově svobodném prostředí jde hlavně o to, aby filmy něco měnily, byly autorské a něčím podstatné. Jan Gogola, Vít Klusák s Filipem Remundou i Lucie Králová jsou Vachkovými žáky. Sdílená estetika jako by se vznášela i nad hloučky spolužáků, kteří spolu seděli u jednoho stolu v hospodě po škole – spřízněnost vidím ve filmech Petra Hátleho, Viery Čákanyové, Lukáše Kokeše a Kláry Tasovské. Pak jsou tu „aktivisté-levičáci“ Tereza Reichová, Apolena Rychlíková a Vladimír Turner. Jestli mám někde zařadit sám sebe, tak leda snad mezi solitérní mimoně, jako jsou Helena Vsetečková, nedávno zemřelý Vladimír Voříšek a Viola Ježková.

2. Výraznou podporou všem autorským dokumentárním filmům je jihlavský festival a podpůrné organizace jako Institut dokumentárního filmu nebo distribuční portál DAFilms, které pomáhají sehnat peníze pro natočení filmu a případně najít mezinárodní

distribuci. Nejsem si jistý, jestli české hrané filmy mají podobně dobré zázemí.

Klára Tasovská

1. Myslím, že je celkem přirozené, že se po zavedené dokumentaristické generaci objeví nějaká jiná, která se od té stávající odlišuje. Tak po generaci dejme tomu Jana Špáty, Heleny Třeštíkové, Olgy Sommerové nebo solitéra Karla Vachka nastupují Jan Gogola, Vít Janeček, Martin Mareček a krátce po nich silná generace Víta Klusáka, Filipa Remundy, Eriky Hníkové, Lucie Králové a dalších. Buď se vůči předchozím dokumentaristům nějakým způsobem vymezují, nebo na jejich práci navazují. Myslím si, že právě naše generace je zajímavá tím, že ji nejde úplně lehce definovat. Rozbíhá se různými směry k různým buď lokálním nebo mezinárodním tématům, k různým formálním postupům a snaží se nějak přehodnocovat i samotný pojem „dokumentární film“.

2. Od autorského dokumentárního filmu jaksi automaticky očekáváme hlubší ponor do skutečnosti a analýzu problému. Realita je asi nejen pro mě vždycky silnější a přesvědčivější než fikce. Zdá se mi, že hraný film je v českém kontextu i samotnými tvůrci vnímán většinou tak nějak konzervativně, hlavně jako zábava, a problémům či experimentům se spíš vyhýbá. Proto u nás podle mě vznikají hrané filmy, které jsou spíše diváckým kompromisem než zajímavým gestem. Dokumentární film nabízí širší prostor pro pokusy a omyly. Dva hrané filmy z poslední doby však jsou pro mě osobně pozoruhodné. Jsou to snímky 80 dopisů a Cesta ven. Nevím, jakým směrem se ubírá český dokument, ale doufám, že naše filmy

budou čím dál otevřenější mezinárodnímu srovnání a že v něm obstojí.

Helena Vsetečková

1. Existují generace těch, kteří spolu studují. Protože sama studuju dlouho, potkávám už druhou nebo třetí takovou generaci. Když se mluví o generaci, jsou to ti, kteří učí, nebo ti, kteří se učí, anebo ti, kteří dělají hodinové televizní série a filmy? Patří sem i ti, kteří udělali dokument a žádnou školu nemají? Vznikly dobré filmy, dokumentární festivaly, okna v televizi. Ale jestli je nějaká generace, nevím, kdy a kde by měla vést její hranice. Bývalí Vachkovi studenti učí každý jinak a dělají vzájemně odlišné filmy. I když je nyní více politických témat, nějaká úplně jasná společná tendence vidět není. Osobně patřím mezi současné i minulé studenty – rozumím si s Helenou Papírníkovou i mladšími dokumentaristy, ale jsem s dětmi doma a už tam vlastně moc nepatřím.

2. Že jsou české dokumenty lepší než hrané filmy, slyšíme už zhruba od konce devadesátých let. Hraný film je mnohem náročnější na přípravu, finance, počet lidí, organizaci natáčecích dnů. Chybí zde generace po Chytilové, Němcovi, dokonce i na FAMU mezi pedagogy. Od koho se pak chcete učit? Kromě toho doba si žádá jednoduchou zábavu, a ne každý je pro to stavěný. Pokud jde o dokument, nyní se například vyrojilo více dokumentů o zdraví organismu – bez legrace. Dobré filmy tedy stále jsou, mohou být i o zdraví, a ještě pořád mě baví si myslet, že všichni dohromady něco udělají.

Anketu připravili Lukáš Rychetský a Matěj Metelec.

Galerie hlavního města Prahy, Dům U Kamenného zvonu, Staroměstské náměstí 13, Praha 1, otevřeno denně kromě pondělí 10–20 h

JOSEF VÁCHAL magie hledání

17. 9. 2014 — 4. 1. 2015

partneři / partners:



Canon



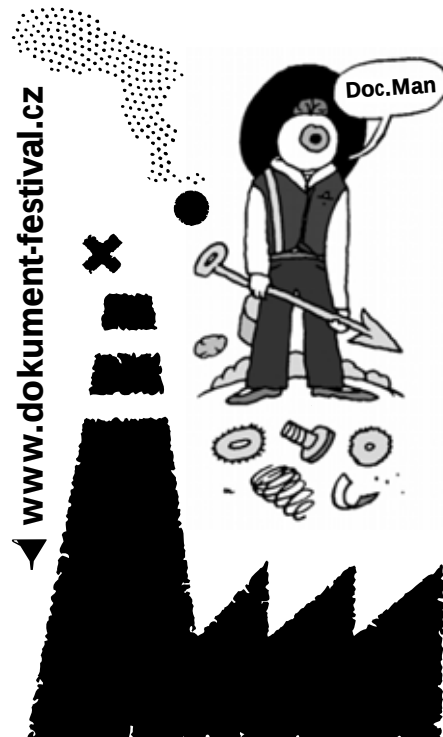
pořadatelé / organizers:



Ji.hlava 23 → 28 10 | 2014

18. Mezinárodní festival
dokumentárních filmů

Dokumentárním hrdinou
může být kdokoli.
Staňte se Doc.Manem!



BAOBAB

Bjørn Rune Lie

Lyžníci Z Plískanic

eva volfová: *echt bilderbuch*

Rybička

daniel pennac *Pro školu & domácnost*

UČENÍ MUČENÍ

BAOBAB-BOOKS.NET

Fotograf
Festival
#4

1. – 31. 10.
2014

SEEING IS
BELIEVING

VIDĚT
A VĚŘIT



Diskuzní fórum
Stadium zrcadla

3. 10. 2014 • 14.00–18.00
Korzo Veletržního paláce NG

www.
fotografestival.cz

ČR: 69 Kč | Předplatné: 42 Kč | SK: 3,50 € | Předplatné SK: 2,10 € | www.magazin-legalizace.cz

Legalizace®

Magazín, který vám rozšíří zorníky

69,-

CHCETE SE LÉČIT KONOPÍM
NEBO SE JÍM UŽ LÉČÍTE?

Ptejte se svého lékaře a čtěte magazín Legalizace

Novinky, odborné studie, návody na léčebné preparáty,
příběhy pacientů, rady lékařů a další informace
ze světa léčby konopím.

Magazín koupíte v síti trafik po celé České republice
nebo si ho můžete předplatit na www.magazin-legalizace.cz

Největší dobrodiní lidstva

Kniha o dějinách medicíny

Britský historik Roy Porter nepatří v našem prostředí mezi příliš známé autory. Dějiny medicíny jsou dosud jedinou jeho prací přeloženou do češtiny. Jde o zásadní dílo, jež však nevychází z foucaultovské koncepce výkladu historie. Kniha se před časem dočkala druhého českého vydání.

JAKUB RÁKOSNÍK

První pohled na vskutku objemnou knihu *Dějiny medicíny od starověku po současnost* (The History of Medicine: Past, Present and Future, 1983) od již zesnulého britského historika Roye Portera běžného čtenáře spíše odradí, třebaže jde často o strhující čtení, které nepostrádá dokonce kvality beletristické četby. Už samotný fakt, že tak rozsáhlé kompendium – jak z hlediska chronologického, tak i tematického – má jediného autora, je z dnešního pohledu neobvyklý. Praxe dnešní historické vědy totiž zpravidla vede k tomu, že podobné publikace vytvářejí početné kolektivy autorů, specializujících se na dílčí časové a tematické úseky. Jedinéčné autorství má ovšem klady i zápory. Výhodou je jednotná koncepce a vypravěčský styl, záporům pak nevyrovnanost zpracování jednotlivých časových epoch.

Psáno bez Foucaulta

Porter se během svého aktivního vědeckého působení profiloval jako sociální historik 18. století a vždy se přitom důsledně bránil tvrzení, že je historikem lékařství, třebaže s tímto oborem byl vždy spojován především. Patrně právě proto kapitoly, které pojednávají o rozvoji lékařství v novověké Evropě 17. a 18. století, patří v celé knize k nejpracovanějším. Jisté zklamání naopak přináší pojednání o medicíně století minulého, což samozřejmě nemusí být v první řadě vinou samotného autora. Problematika lékařské vědy se v minulém století rozrostla do takové šíře, že ji lze stěží popsat v nějaké sevřené formě. Proto se také Porterovo vyprávění ke konci začíná rozpadat do nepřehledného encyklopedického přehledu hlavních událostí na poli jednotlivých oborů lékařské vědy, které jen těžko drží pohromadě obecné kapitoly o státní zdravotní politice a postojích společnosti ke zdraví a zdravotnickému systému.

Autor sám v úvodu připouští, že jeho koncepce dějin medicíny může působit staromódně. Diskursivní konstrukce těla a nemoci a pojetí medicíny jako nástroje ovládnutí – tedy otázky, v nichž se vyžívají historikové medicíny posledního čtvrtstoletí – zůstávají mimo Porterův zorný úhel. Příznačně je, že Michel Foucault, hlavní inspirační zdroj současných přístupů, je v knize citován jen dvakrát: poprvé v souvislosti s koncepcí „velkého uvěznění“ (zde nepřesně přeloženo jako „velké vězení“) lidí na okraji společnosti v raném novověku a podruhé ve vztahu k hnutí proti zastaralým azylovým zařízením pro duševně choré v sedmdesátých letech. Na okraj poznamenejme, že Porter ve své knize o dějinách novověké psychiatrie Foucaultovo „velké uvěznění“ zcela odmítá jako zjednodušující a zavádějící.

Dějiny medicíny se soustředí na „lékařský pohled na nemoci, lékařské posuzování lidského těla ve zdraví a nemoci a konečně i na lékařské modely života a smrti“. Ústředními aktéry příběhu se tak stávají osobnosti a týmy odborníků, které takové pohledy vytvářely a prosazovaly. Ačkoli jsou v knize i kapitoly věnované čínské a indické medicíně, naprosto dominantní postavení zaujímá tradice západní medicíny, jejíž vliv se v průběhu staletí v důsledku imperialismu a euroamerické ekonomické dominance rozšířil do ostatního světa.

Historie vítězů

Porter byl dobře obeznámen s metodologickými spory v sociální historiografii druhé poloviny 20. století, což zanechalo výraznou stopu i v jeho syntetické práci na *Dějínách medicíny*. V úvodu cituje britského historika dělnického hnutí Edwarda P. Thompsona, který bývá považován za původce kulturalistického obratu v dějepisectví. Thompson ve svých pracích soustavně kritizoval prezíravost

potomků k činům předků. Běžnou historiografickou produkci chápal jako takzvanou historii vítězů. Ta klade důraz na studium genealogického původu společenských institucí naší současnosti, jež se historicky prosadily, zatímco koncepce, jež prohrály, taková historiografie odsuzuje či je prostě přehlíží. Tím se ovšem dopouští ahistorických a anachronických hodnotících soudů. Na Porterovi je sympatické, že poučen Thompsonem usiluje spíše o porozumění než o souzení. Proto také věnuje značnou pozornost slepým vývojovým větvím lékařského vědění. Přesto se však – pokud se nechce vzdát přehledné linearitě vyprávění – musí historie vítězů přidržet, což sám vtipně komentuje: „Nedomnívám se, že by historik měl automaticky privilegiovat vítěze, nicméně pro takové privilegium existuje velmi dobrý důvod. Zabýváte-li se pouze vítězi, nemůžete se dostat na vedlejší koleje.“

Nicméně Porterova vize pokroku je velmi nelineární. Důraz na rozličné přístupy, vzbuzující ve své době naděje a posléze zatracené, svědčí o citlivosti v duchu thompsonovských přístupů. Čtivost knihy posiluje četné prokládání textu citacemi z dobové beletrie nebo i osobních dokumentů velkých literárních osobností. Zdůrazňování osudů jednotlivých osobností a jejich aktivit namísto odosobněného výkladu o pokrocích lékařské vědy posiluje spád Porterova vyprávění. Fakt, že autor je především sociální historik, a nikoli úžeji zaměřený historik medicíny, posiluje jeho vnímavost k institucionalizaci lékařských profesí, působení lékařů jako vlivné nátlakové skupiny a rovněž k mocenským nárokům spojeným s lékařským vědáním, což jsou otázky, jimž věnuje v knize značnou pozornost.

Přítel a odborník

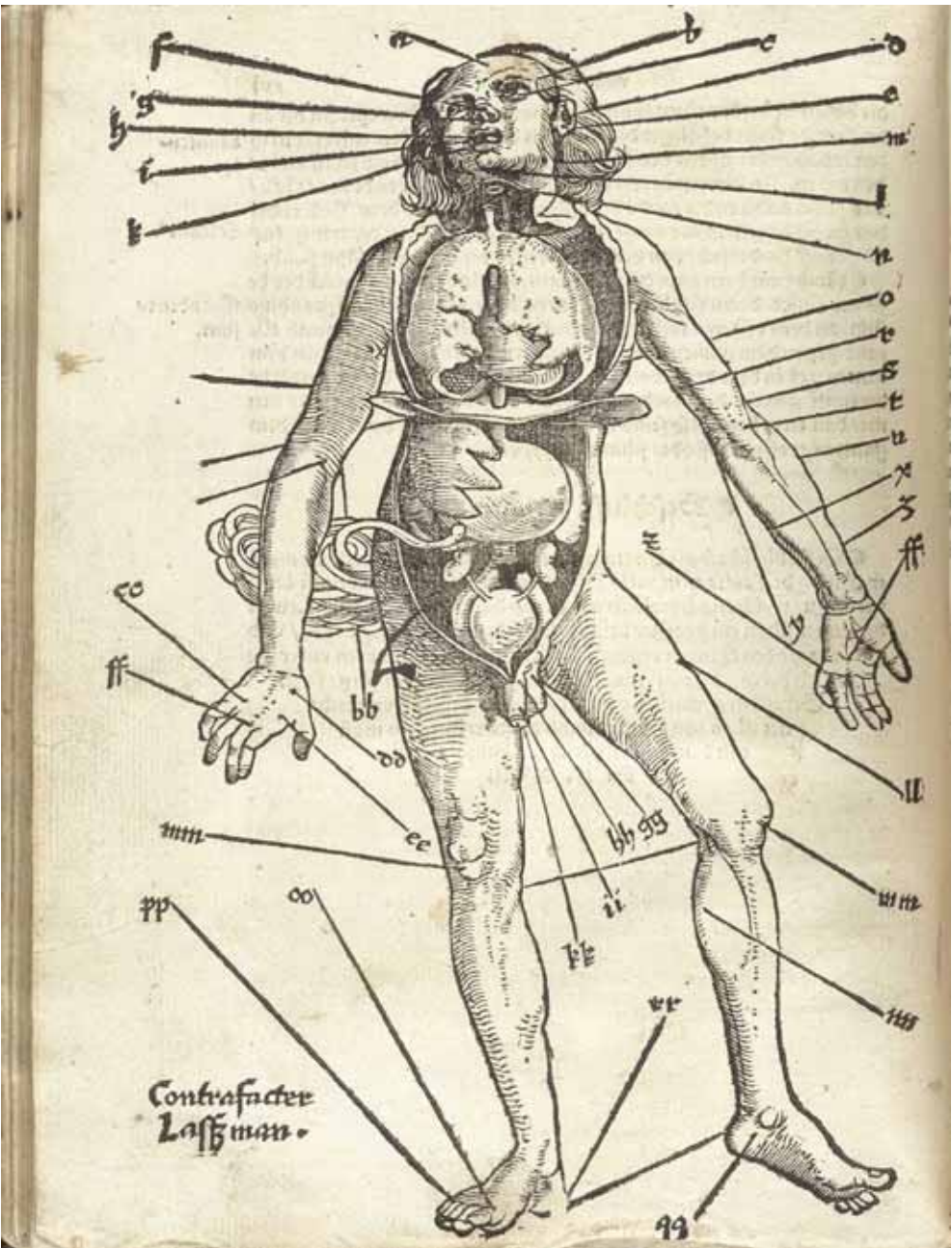
Neobvyklý, ale pro širší čtenářskou obec jistě sympatický je závěrečný seznam literatury. Zatímco v odborných knihách v závěru zásadně nalezneme seznam použitých zdrojů, v tomto případě nakladatel zvolil jiný postup. Je zde umístěn více než pětistránkový seznam výhradně české či do češtiny přeložené základní literatury k dějinám medicíny a jejím jednotlivým oborům.

Škoda jen, že se v druhém českém vydání knihy nepodařilo odstranit některé překladatelské nedostatky. „Whiggish history“ není Whiggishova historie, nýbrž whigovský historický narativ ve smyslu teleologicky koncipovaného a pokrokářsky zaměřeného výkladu dějin prostřednictvím činů velkých osobností. Obdobně to jistě není „sekta scientistů“, kdo věří v úradek prozřetelnosti a působení nadpřirozených sil. Jinak lze ale překlad Jaroslava Hořejšího nejen z důvodu obrovské kvantity textu, nýbrž i kvůli terminologické náročnosti považovat za velmi solidní. Pozorného čtenáře pak jistě zaujme věnování vepsané drobnými písmeny na jedné z úvodních stránek knihy: „Mikuláši Teichovi, skutečnému příteli a odborníkovi.“ Porter s Teichem po jeho emigraci dlouhodobě spolupracoval a vydali spolu řadu sborníků k zásadním tématům evropských dějin. Snad i tato drobná douška přispěje k připomenutí jednoho z největších českých historiků vědy, který však u nás zůstává takřka neznámý.

Autor je historik.

Roy Porter: Dějiny medicíny od starověku

po současnost. Přeložil Jaroslav Hořejší. Prostor, Praha 2013, 812 stran.



Dějiny medicíny se soustředí na „lékařský pohled na nemoci, lékařské posuzování lidského těla ve zdraví a nemoci a konečně i na lékařské modely života a smrti“. Hans von Gersdorff, 1517

Zelené město v Hrdlořezích

Jak developersky vykořistit území

V Praze 9 se vede spor o třetí etapu rozsáhlého obytného komplexu Zelené město. Tento projekt je modelovým příkladem způsobu, jakým se dnes – za vydatného přispění magistrátu – obcházejí závazné procedury zkoumání vlivu staveb na životní prostředí.

PETR KUŽVART

V současné době je vedeno územní řízení o umístění třetí etapy mohutného obytného souboru nedaleko mimořádně dopravně zatížené křižovatky ulic Koněvova, Spojovací a Českobrodská. Příklad se podobá řadě jiných stavebních kauz v metropoli.

Nynější závěrečná (a nejméně rozsáhlá) etapa obytného souboru Zelené město má devadesát devět parkovacích stání, což samo o sobě zavání obcházením zákona o posuzování vlivů na životní prostředí, protože limitní počet je podle zákona sto. Jedno parkovací stání je totiž zejména v tak zatížené lokalitě zanedbatelné. Musíme přitom počítat s tím, že ve skutečnosti budou automobilům přístupné zpevněné i nepevněné plochy, a parkovacích míst bude na povrchu tedy nejméně dvojnásobek.

Pražský magistrát jakožto orgán posuzování vlivů na životní prostředí nechal všechny tři etapy projektu Zelené město projít bez řádného zhodnocení. Má samozřejmě úřednické alibi – ministerstvo životního prostředí se před lety drželo výkladu, že pro obytné soubory limit sto parkovacích stání neplatí, ač zákon zněl i tehdy naprosto jasně. Toto nezákonné výkladové lavírování způsobilo, že řada nově zamýšlených obytných celků procedurou posuzování vlivů vůbec neprošla. Někjaký čas totiž trvalo, než se neudržitelný výklad podařilo odstranit.

A tak první část celého komplexu nejen stojí, ale také se v ní již bydlí. Druhá je ve výstavbě, třetí se projednává, a dokonce se uvažuje o další části, výškovém polyfunkčním domě. Je přitom zřejmé, že mělo proběhnout přinejmenším zjišťovací řízení a mělo se tak stát při společném projednání všech etap výstavby. Pokud k tomu nedošlo, je o to důležitější projednat alespoň třetí etapu, a to s přihlédnutím k provozu a dopadu již postavených částí.

Na to vše byl stavební úřad v Praze 9 upozorněn. Pokud by se zjistilo, že již stávající zátěž přesahuje zákonné limity, mělo by být vyhlášeno záporné stanovisko EIA a projekt by měl být zastaven stavebním úřadem. Účastníci sporu proto napadli alibistické vyjádření magistrátního Odboru životního prostředí z června 2014, podle něhož záměr nepodléhá ani zjišťovacímu řízení. Toto vyjádření je

smyslu lze konstatovat, že nedaleko od lokality je značně frekventovaná křižovatka ulic Koněvova, Spojovací a Českobrodská, již využívá automobilová, tramvajová i autobusová doprava (celkem 912 průjezdů autobusů MHD v obou směrech) a jež má klíčový význam pro dopravní obsluhu okolních oblastí včetně Zeleného města. Tato křižovatka, její ramena i navazující extrémně zatížené komunikace jsou převážně v přímém dotyku s obytným územím. V nejzatíženějších místech je překračována i stará hluková zátěž. Jde o jednoznačně nezákonný a pro zdraví rezidentů škodlivý stav, jenž se dotýká i Zeleného města. Naštěstí je tento vliv poněkud redukován vzdáleností. Nicméně i tak jsou již naměřené a vypočtené hodnoty akustického tlaku v obytném souboru vysoké, zejména proto, že jde o chráněný vnější prostor staveb pro bydlení se zvýšenými požadavky a nižšími limity.

Je zkrátka nepřipustné krok za krokem zhoršovat současný, již nadlimitní stav a v sousedství budovat stovky bytů v rámci komerčního záměru, aniž by došlo na řešení neutěšeného stavu okolních lokalit. Nejprve je nutno zajistit pokles akustického tlaku na zákonnou úroveň a teprve pak lze uvažovat o nové výstavbě, která by neměla překročit závazné hranice.

Pokud jde o imise sledovaných znečišťujících látek v ovzduší, je v území třetí etapy překročena celoročně výrazně nebezpečná



Je nepřipustné zhoršovat nadlimitní stav a v sousedství budovat stovky bytů, aniž by došlo na řešení neutěšeného stavu okolních lokalit. Foto archiv VUF

Salámová metoda

Obcházení zákona úřadem nebo žadatelem – případně oběma ve vzájemné dohodě – by mělo způsobit neplatnost učiněných úkonů. U nás se ale dělá jakoby nic. Ještě problematičtější je fakt, že jeden urbanistický i funkční soubor je záměrně rozdělen tak, aby přinejmenším některé jeho části procesem posuzování vlivů na životní prostředí vůbec nemusely procházet. Jde přitom o nezákonný postup, jenž byl zcela jednoznačně odmítnut správními soudy. Soubor staveb bude vždy na okolí působit v celku, nikoliv po částech či etapách. Proto měl být procedura EIA (posuzování vlivů staveb na životní prostředí) podroben také celek. Nejvyšší správní soud dokonce poznamenal, že takové dělení signalizuje použití „salámové metody“. Takto bývá neformálně označována taktika, kdy se kontroverzní nebo obtížné cíle a řešení rozdělí na dílčí kroky a prosazují se postupně.

kvůli fragmentaci záměru a obcházení limitu parkovacích stání nezákonné a nelze je brát jako podklad dalšího rozhodování. Takovým podkladem může být pouze závěr zjišťovacího řízení nebo stanovisko EIA.

Závazné limity překročeny

Nyní se čeká, jak stavební úřad rozhodne. Zatím to prakticky vždy v Praze dopadlo tak, že se stavba schválila a následovala odvolání, které magistrát převážně zamítal. Okolním rezidentům pak nezbyvá než se obrátit na správní soud a žádat, aby jejich žalobě byl přiznán odkladný účinek. Je totiž vysoce trapné, když po jednom nebo dvou letech soudní spor sice vyhrajete, ale sporná stavba už mezitím stojí nebo se alespoň vesele staví. Na místě, kde má být stavební zásah uskutečněn, ale ani v jeho sousedství nesmí být překročeny závazné limity škodlivých látek v ovzduší a akustického tlaku. V tomto

látka benzo(a)pyren. Argument, že tomu tak je v Praze skoro všude, neobstojí. Jediný racionální závěr je řešit situaci v celé metropoli a nevynechat žádnou z nadlimitně zatížených lokalit. Všechny údaje signalizují, že v místech, kde se počítá s třetí etapou Zeleného města, jsou limity buď překročeny nebo pozvolna dosahují hraničních hodnot. Do takového území nelze vnášet další a další záměry, protože jak třetí část projektu Zelené město, tak výšková stavba Trojlístek znamená jen další přetížení. Proto je namístě aplikovat zásadu předběžné opatrnosti a do vyřešení situace s imisemi výstavbu pozdržet. Obdobně ostatně vyznívá i současná judikatura správních soudů. Úředníci na radnicích se ale chovají, jako by neuměli číst nebo jako by je veřejné přístupné rozsudky vůbec nezajímaly – pokračují starým, protiprávním a devastáčním stylem.

Autor je environmentální právník.

napětí

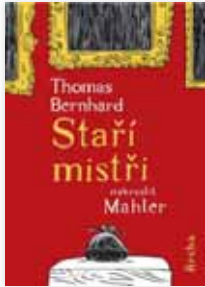
V Hongkongu došlo v posledních dvou týdnech k velkým občanským nepokojům, na něž místní městská rada reagovala nasazením pořádkových jednotek, které proti tisícům demonstrantů použily obušky, pepřový sprej a slzný plyn. Naposledy se podobné pouliční bitvy v Hongkongu udály v roce 1997, kdy Velká Británie předala správu nad svou bývalou kolonií Číně. Současné nepokoje vypukly poté, co čínská vláda oznámila, že bude v Hongkongu regulovat volby plánované na rok 2017 a kandidáti budou muset být nejdříve schváleni dosud neexistující komisí. Lidé v ulicích požadují demisi premiéra Leung Cchun-jinga a změnu připravované volební reformy. V pondělí 29. září byla nečekaně z ulic stažena pořádková policie, která přitom ještě tři noci předtím sváděla ostré boje v ulicích. Rozhněvaní obyvatelé již týden kontrolují významné hongkongské ulice a blokují vládní budovy. Podle většiny pozorovatelů ale příměří nebude trvat dlouho, neboť nelze očekávat, že čínská vláda ustoupí ultimátu demonstrantů.

Při příležitosti třetího výročí od vraždy řeckého rappera a antifašisty Pavlose Fyssase, kterou spáchali neonacisté ze strany Zlatý úsvit, se v Athénách 18. září konala demonstrace proti rasismu, jíž se zúčastnilo dle odhadů kolem deseti tisíc lidí. Nedlouho po začátku pochodu ale policejní těžkooděnci bez důvodu obklíčili černý, anarchistický blok a následně došlo k bitvě, při níž policie použila slzný plyn a zábleskové granáty a anarchisté zase Molotovovy koktejly. Anarchisté se rozutekli do okolních ulic, kde byli pronásledováni a odchytáváni skupinami policistů. Bylo zatčeno více než sto lidí. Radikální antifašistické organizace vzápětí označily policejní zákrok za fašistický a plánovaný, neboť je obecně známo, že více než polovina řeckých policistů volí Zlatý úsvit.

Po dlouhých tahanicích kolem chystané stavby mrakodrapu Šantovka Tower v Olomouci je zřejmé, že developéři svůj spor s občanskou veřejností překvapivě prohráli. Nový územní plán totiž s žádnými výškovými budovami nepočítá ani je neumožňuje stavět. Tuto podmínku si vymínilo ministerstvo kultury.

V pátek 26. září proběhl v centru Prahy happening za práva zvířat, který pořádala iniciativa Hnutí 269, známá svými radikálními protesty. Aktivisté se rozhodli na náměstí Republiky simulovat porážku zvířat a někteří z nich se skutečně nechali napíchnout na háky, jiní byli zavření a namačkáni v klecích. „V hlavních rolích netrpěla zvířata, ale lidé,“ sdělila členka iniciativy Martina Marešová, která akci spolupořádala, a vysvětlila, že podobné zacházení se zvířaty je ve velkochovech naprosto běžné. Hnutí 269 pochází z Izraele, ale rychle našlo sympatizanty po celém světě. V minulosti si jeho aktivisté nechávali například veřejně vypálit cejch v podobě číslíce 269.

—lr—



Thomas Bernhard, Nicolas Mahler Starí mistři

Přeložil Bohumil Šplíchal
Archa 2013, 158 s.

Jeden z nejzábavnějších románů Thomase Bernharda si vzal na paškál komiksový výtvarník Nicolas Mahler a vytvořil vlastní ilustrovanou verzi. Původní text je výrazně zkrácený – na jednu stranu se vešla pouze jedna až dvě věty. Zápletka románu je patřičně minimalistická: dva přátelé, Reger a Atzbacher, se pravidelně scházejí ve vídeňském Umělekohistorickém muzeu před Tintorettovým obrazem Muž s bílým plnovousem. Jednou Reger Atzbachera požádá, aby přišel mimořádně i v sobotu. Atzbacher přijde o chvíli dříve a sleduje Regera, jak pozoruje zmíněný obraz. Přitom si přehrává Regerovy promluvy o výtvarném umění, zejména o takzvaných starých mistrech, jimiž Reger pohrdá. Reprezentuje tak klasickou bernhardovskou figuru sečtělého intelektuála, který odmítá kanonizovaný pohled na svět a místo toho si vytváří svět vlastní, vyplněný dobře vyargumentovaným opovřením. Žádné komiksové bubliny tu nenajdete, Mahler román především ilustruje. Mnohé obrázky se – podobně jako text – s drobnými změnami opakují. Specifický humor původního díla pak kreslír doplňuje humorem vlastním: karikuje postavy a hyperbolizuje Bernhardovy věty. Bernhardovu románovému eseji o výtvarném umění Mahlerova kresba svědčí a obraz tu nefunguje samoučelně jako u většiny komiksových adaptací literárních děl. Tohle provedení rozhodně má smysl.

Jiří. G. Růžicka



Annelies Verbeke Spaste ryby

Přeložila Jana Pellarová
Kniha Zlín 2014, 157 s.

Co stojí v pozadí snah fanatických ochránců přírody a netolerantních vegetariánů? V případě hrdinky románu belgické spisovatelky Annelies Verbeke to je milostné zklamání. Mladé spisovatelce Monique Champagne se rozpadne dlouholetý vztah a ona se nemůže vzpamatovat. Zanechá psaní a jediné, co poutá její pozornost, jsou problémy světových oceánů: místo románů píše emotivní texty vyzývající k záchraně ryb. Pozvání vystupovat na ichtyologických konferencích ji nadchne, brzy však přichází rozčarování. Odborníci její nadšení nesdílejí, světy literatury a vědy se míjejí. Známosti, jež ve vědeckých kruzích naváže, jsou přinejmenším podivné. Nová přítelkyně ji považuje za dávnou známou, Rakušan se zálibou v sebetržnění zase připomíná postavy z románů své krajanky Elfriede Jelinekové. V devíti kapitolách, nazvaných podle evropských a asijských moří, se Monique nedá odradit komickými, trapnými ani tragickými příhodami a stále se kamsi žene, byť není jasné, zda jí více jde o záchranu ryb nebo o zapomení. Její reflexe minulého vztahu jsou působivé, ale ona i vedlejší postavy se chovají až příliš nepochopitelně, jako by měly jen naplňovat autorčin plán o pouti od jednoho moře k druhému. V závěru své anabáze se Monique „jako Jan Palach marinní ekologie“ vrhá do mořských vln, místo smrti však nachází osvobození. Konec vyprávění, nesoucího se v duchu tragikomické nadsázky, zanechává čtenáře v rozpacích: šlo o satiru, alegorii či příběh o posedlosti?

Miroslav Tomek



Michael Bobelian Děti Arménie

Přeložil Milan Dvořák
Paseka 2013, 318 s.

V mezích let 1915 až 1923 byl arménský národ obětí genocidy vedené na území Turecka Osmanskou říší. Zahynulo přes půl druhého milionu lidí, dalšího půl milionu bylo vysídleno. Vzniklo celosvětové hnutí na podporu přeživších, vedené prezidentem Woodrowem Wilsonem; marný boj hrstky arménských vojáků s tureckou přesílou literárně zpracovává román Čtyřicet dnů od Franze Werfela. Mezinárodní společenství však až na výjimky stále ignoruje oprávněné nároky dědiců obětí genocidy. Mezi zástupce Arménů v kultuře patří mnoho známých osobností – spisovatel William Saroyan, zpěvák Charles Aznavour, zpěvačka Cher, herec Gregory Peck, sportovci Alain Prost a André Agassi, houslový virtuos Tigran Petrosjan, televizní celebrita Kim Kardashian. Tureckou společnost názory na tehdejší události rozdělují, kritická vyjádření jsou zákonem stíhána coby „urážka turectví“ – spisovatel Orhan Pamuk, nositel Nobelovy ceny, byl na jeho základě přinucen k vyhnanství. K uznání „události roku 1915“ jako genocidy došlo dosud ve dvaceti svrchovaných zemích, čtyřiceti třech státech USA a v Evropském parlamentu. Česká republika mezi nimi dosud chybí. Roku 1923 podal v knize Hrůzy východu českým čtenářům zprávu o arménské genocidě spisovatel a cestovatel Karel Hansa, který zároveň založil Hansův fond pro arménské sirotky při Českém červeném kříži. Jako paradox působí fakt, že se na genocidě Arménů podíleli též Kurdové a Jazidové, již jsou nyní sami oběťmi útlaču.

Vít Kremlíčka



Radek Míkuláš, Radoslava Schmelzová, Dagmar Šubrtová

Současná umělecká díla v krajině
Academia 2014, 266 s.

Na knize Současná umělecká díla v krajině spolupracovala sochařka, historička umění a geolog. Publikace je bohužel podobně obsahově nesourodá jako celá edice průvodců nakladatelství Academia, v níž najdeme tituly jako Ledové Čechy, Praha avantgardní nebo Cesty s Karlem Hynkem Máchou. V první třetině se autoři snaží čtenáře vtáhnout do problematiky vztahu krajiny a umění obsáhlým historickým úvodem, částí věnovanou náboženským dílům, ale i pomíjivým uměleckým akcím nebo sochařským sympoziím. Vzhledem k ambici nastínit širší kontext tedy snad můžeme textům prominout jistou povrchnost. Samotný průvodce je seřazen abecedně podle jmen autorů. Jde o tvůrce etablované i mladé, některé realizace už hmotně neexistují, nebo se dokonce od prvopočátku jednalo o čistě konceptuální díla. Vedle děl sochařů či volných umělců se setkáme i s projekty architektonického charakteru. Čtenář se ovšem nedozví, jaký klíč byl zvolen k výběru děl – proč je například mezi díla v krajině začleněna i realizace Krištofa Kintery pod Nuselským mostem? Vedle informací o umělci a díle uvádí kniha také GPS souřadnice, návod, jak se na místo dostat, a popis okolní krajiny. Chtělo by se říct, že pokud chodíte rádi na túry a vedle toho pěstujete zájem o současné umění, je tato kniha určená právě vám. Ve skutečnosti si ale zřejmě ideálního čtenáře bude hledat obtížně. Grafická úprava příliš nepotěší estétu, odbornost textů není vysoká a skutečný turista by už mnoho děl na místě ani nenašel...

Tereza Jindrová

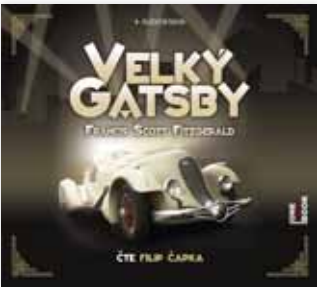


Čtyřikrát Le quattro volte

Režie Michelangelo Frammartino,
Itálie, 2010, 88 min.
Premiéra v ČR 7. 10. 2014

Na pomezí dokumentu, festivalového autorského filmu a surrealismu balancuje bizarní snímek Michelangela Frammartina Čtyřikrát, jehož hlavními hrdiny jsou stárnoucí pastýři, kůzle a strom. Dílo téměř beze slov nejprve sleduje minimalistickým observačním způsobem starce, který vede své stádo z pastvy. Do všedních výjevů ale postupně pronikají stále surreálnější prvky, které vyvrcholí extrémně dlouhým záběrem, kdy do městečka najednou přijede autem oddíl starořímských vojáků a začne se připravovat na ukřižování. Poté ovšem snímek tuto linii zcela opustí a zaměří se na skupinu koz v opuštěné stodole. Zvěř přitom zachycuje za použití stejného stylu, jakým současní festivaloví tvůrci trpělivě pozorují chování svých lidských hrdinů – v dlouhých distancovaných záběrech bez hudby. Poslední dějství filmu pojednává o vzrostlé jedli, konkrétně o procesu jejího kácení a přeměny na dřevěné uhlí. Finální pasáž této tetralogie je potom věnována uhlí samotnému. Film lze snadno vnímat jako škodolibou provokaci zacílenou na festivalové publikum, ale pokud si odmyslíme ironické pasáže první části, také jako meditativní snímek, který se pokouší opustit pro kinematografii běžnou antropocentrickou perspektivu. Každopádně v současné autorské tvorbě představuje mimořádně radikální gesto směrem k „vyprázdněným“ filmovým obrazům. Gesto, jež je, dost možná zcela záměrně, dovedeno ad absurdum.

Antonín Tesař



Francis Scott Fitzgerald Velký Gatsby

CD, One Hoot Book 2014

Nejproslulejší dílo amerického spisovatele Francise Scotta Fitzgeralda, Velký Gatsby, se svým rozsahem blíží spíš novele než románu a tomu odpovídá i snesitelná délka zvukové podoby (pět a půl hodiny). Pro českého čtenáře může být text poměrně aktuální, vždyť podobných zbohatlíků, jako je Gatsby, se u nás v devadesátých letech vynořilo víc než dost. Nepříliš aktuální je však překlad knihy, jehož autorem je znalec jazzu, a tedy samozřejmě i „jazzového věku“, během nějž se román odehrává, Lubomír Dorůžka. Pochází z roku 1960 a některá řešení už zkrátka nejsou živá. Místo do drogerie se chodí do dragstóru a příliš se nectí místní názvy – hrdina bydlí ve čtvrti s trochu směšným názvem Západní Vejce. Modernější překlad přitom v roce 2013 pořídil Martin Pokorný a před ním i další překladatelé. Vydavatelé však na přebalu zmiňují, že Dorůžkův překlad považují za mistrný. Mistrný je rozhodně přednes herce Filipa Čapky, který v dialogických scénách hlasově odlišuje jednotlivé postavy: ze seriózního vypravěče přeskakuje k úlisnému Gatsbymu nebo nafoukané Daisy. Fitzgeraldův lehce zasněný styl a vyprávění, v němž se často sděluje jen prostřednictvím narázek, je náročné sledovat i při běžném čtení, natož při nesoustředěném poslechu audioknihy. Rozhodně nejde o nahrávku do auta nebo do kuchyně při vaření – je potřeba se do četby pozorněji zaposlouchat. Otázka je, zda se pak spíš nevyplatí vzít do ruky původní knihu...

J. G. Růžicka



Zkrat Kratochvíl MMXIII

Free download, 2014

Zkrat Kratochvíl je pro leckterého tuzemského posluchače možná zcela neznámé jméno. Nyní vydal sólovou desku o šestnácti skladbách a nahrávka je navíc volně ke stažení. MMXIII je album zajímavé z několika důvodů. Jednak konceptuálně zdáile propojuje historii českého rapu s aktuálním zvukem, jednak působí dostatečně svěbytně na to, aby oživilo místní scénu, která se v současnosti nejistě utápí ve slepém přebírání zahraničních trendů. Krizi autenticity Zkrat neřeší, zato ale nabízí osobitý přístup a zvuk, o který se postaral výkvět nastupující nejmladší generace českých producentů. Mezigenerační mix „upečený“ v DIY podmínkách pokoje v jednom plzeňském paneláku zní překvapivě organicky a přirozeně. Textové se Zkrat chová jako eklektik vytvářející různorodé stavby z prvků vlastního života i různých citací. Množství přizvaných hostů z Aristokratovy minulosti i Zkratovy současnosti však možná až příliš oslabuje autorský rozměr celé nahrávky, která místy může působit spíše jako přehlídka spřízněné rapové komunity. V tom ovšem MMXIII nevybočuje z řady releasů, na kterých se za posledních patnáct let Zkrat podílel. Album jistě není revolučním dílem originálního trendsettera, ale to ani nikdo nečekal. Jde spíše o pozoruhodnou variaci. A přesto výsledek vzbuzuje otázku, proč tak evidentní talent zůstal po dlouhá léta na okraji zájmu a jestli není namístě pro jeho nahrávku vyvzdorovat aspoň trochu pozornosti.

Mikuláš Odehnal



Klára Hajdinová, Alexandra Ptáčková ME

...příští vlna/next wave..., Balbínova 21, Praha,
premiéra 2. 10. 2014

Autorský projekt ME Kláry Hajdinové a Alexandry Ptáčkové je pokusem ztotožnit každodenní realitu a divadelní prostředí. Text inscenace vznikl na základě improvizací protagonistek na témata sebeláska, sebepoznání a nezdravé vztahy, a logicky tak odráží jejich osobní životní zkušenosti. Snaha dramaticky zpodobnit „co se skutečně stalo“, je pak znásobena tím, že se představení odehrává v reálném bytě v Balbínově ulici. Publikum v omezeném počtu jednadvaceti jedinců je usazeno na připravené židle a sleduje vzrušený dialog dvou dívek, během něhož se dozvídá především o jejich milostných karambolech. Voyeurské nahlédnutí do toho, co se děje za sousedovic zavřenými dveřmi, odkud bychom jinak slyšeli jen rychlé kroky, hysterický pláč nebo bezuzdný smích, poskytuje něco přes hodinu spolehlivou zábavu. Hlásit se k obnovení tradice bytového divadla ale možná znamenalo nabídnout si trochu velké sousto perníku, jehož vůně se po celou dobu inscenace line z trouby. Pokud dříve mnozí navzdory hrozbě represe považovali za nutné přesunout divadlo do domácího prostředí, aby tak oponovali tomu, co se děje ve veřejném prostoru, nyní je stejný pohyb zajímavý především proto, že je na odiv stavěno cosi velmi intimního – to je ale přesně v souladu se současnými pravidly světa venku. Ohledávat rovinu, na níž jsme si všichni podobní – a přiznat se třeba ke čtení nápisů na čistících prostředcích při vykonávání potřeby –, má za následek pocit spiklenectví, který je sice v danou chvíli příjemný, na ulici si jej už však neodnese.

Marta Svobodová

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRKABARET FREDA BRUNOLDA 2014

advojka.cz

A2

ZVÍ

NIKDI

eskalátor

Rusko starostlivě podporuje nově vzniklé státy na východě Ukrajiny. Kromě humanitární pomoci tam přicházejí zásilky zbraní, dobrovolníci i příslušníci ruské armády. Ruští novináři vidí zločiny ukrajinské armády vždy jako první. Leckdy i ty, k nimž vůbec nedošlo. Pochopení pro federalizační tužby vlastních obyvatel však Kremlu očividně schází. V srpnu se měly odehrát pochody za federalizaci v Krasnodaru a Novosibirsku. Nejde o vážnou politiku, spíš o recesi několika stovek lidí, která vznikla na sociální síti Vkontaktě jako reakce na invazi ukrajinských separatistů do ruského mediálního prostoru. Zatímco na Sibiři organizátory zatkli s několikadenním předstihem, stránky akce zablokovali a později aktivisty propustili, v kubánském Krasnodaru pochod 17. srpna proběhl. Hlouček účastníků napadli místní provládní nacionalisté a na celou akci se poté zdánlivě zapomnělo. V září ale policie v Krasnodaru zatkla jednu z organizátorek, Darju Poludovovu. Členka radikální Levé fronty se stále nachází ve vazbě. Další dva inspirátoři teď hledají útočiště na Ukrajině. V Rusku se po nich pátrá jako po teroristech. Co kdyby ale obyvatelé Kubáně doopravdy zatoužili po autonomii? V letech 1918 až 1920 tu existovala nezávislá Kubánská lidová republika, jež bojovala proti bolševikům i bělogvardějcům. Část místních tvoří potomci

ukrajinských kozáků, které sem Kateřina II. nechala přesídlit na konci 18. století. V třicátých letech 20. století byla na Kubáni ukrajinština ještě minimálně stejně rozšířená jako ruština. Recese pod heslem „Už nechceme žít Moskvu“ se tak dostatečně podezřívavému pracovníkovi ruské bezpečnostní služby může jevit jako pomsta Ukrajinců.

M. Tomek

Trat' 076 v úseku mezi Mělníkem a Mšenem se postupně rozpadá a hnije. Léta nevyměňované pražce se ztrácejí v porostu, šrouby upevňující kolejnice se uvolňují a mizejí. Ví se to dlouho: v roce 1997 byl na lokálce kvůli havarijnímu stavu zastaven provoz, slibovala se oprava, nakonec se vyměnilo pár nejhorších prážců a místní i turisté směřující na Kokořínsko mohli opět jezdit vlakem. Po letech se situace opakuje: správa železniční dopravní cesty tu v září snížila z bezpečnostních důvodů rychlost na deset kilometrů za hodinu. To už bylo příliš málo i pro České dráhy, a tak zavedly náhradní autobusovou dopravu. SŽDC coby správce infrastruktury čile vybírala „poplatek za použití dopravní cesty“, aniž by ji byla schopná udržet v provozuschopném stavu. Středočeský kraj tu přitom objednával vlaky v závazku veřejné služby. Ve Mšeně a okolí se mezitím začala podepisovat petice za urychlené obnovení provozu. Teď SŽDC mluví o jaře příštího roku. Pamatujeme si ten termín, ale nebudme pesimisté: lokálka měla namále už za ministra Martina Římana (ODS),

který chtěl třetinu tratí rozprodat nebo zrušit, a přežila; proto by měla přežít i ty, kdo chtějí řídit stát jako firmu.

M. Špína

PhDr. Jana Müllerová, Ph.D., ředitelka příspěvkové organizace Činoherní studio města Ústí nad Labem a shodou okolností šéfka odboru školství, kultury, sportu a sociálních služeb na radnici tamtéž, je ženou na svých místech. Myslí na to, jak sehnat publikum svému divadelnímu spolku Amulet, který sice zatím stále neexistuje, ale přesto mu zastupitelé města už stihli přiklepnout dvacet čtyři milionů. Navíc se rozhodla, že se pustí i do vzdělávání prvňáčků – dopisem zve ředitele ústeckých základek na povídání o dvou včelích medvídcích, jejichž „dobrodružství ožívají uprostřed rozkvetlé louky, na které se čmeláčci učí nejen létání (...), ale také odvaze k překonávání nástrah lučního světa“. Paní ředitelka je nabízí all inclusive a s Dopravním podnikem domlouvá i zajištění odvozu, jen vše tak trochu befelem. To, že oceňovaný a stále existující soubor Činoherního studia (vyhnaný do bývalého kina Hraničář) nikdy neobdržel dlouholetý grant a že jej magistrát skrz různé úřední štáty šikanuje, už nikoho nezajímá. Konkurenční boj prostě není fér a je dobré mít na své straně veřejné peníze. Jen mne tak napadá, že s ohledem na své šéfování by paní ředitelka měla založit i nějaké divadlo pro seniory, svozy z domovů důchodců by mohla mít rovněž v gesci svého odboru.

T. Čada

Zlatou medaili za kanalizaci a privatizaci podvratného umění získává umělecká skupina Ztohoven, která se rozhodla, že už bylo dost nerozvážných, mladických činů, a svou nově nabytou dospělost oslavila nájmem domu, v němž hodlá vytvořit projekt Paralelní polis. „Už delší dobu si říkáme, že nějaká forma institucionalizace je nevyhnutelným krokem“, vysvětluje mluvčí skupiny a dodává: „Nemohli jsme se zacyklit v mladistvých akcích.“ To by snad ani nestálo za řeč, kdyby se skupina zároveň nehonosila tím, že v místě hodlá vytvořit jakési sídlo nezávislé, alternativní ekonomiky, která bude vzdorovat skutečnosti, v níž se „autoritářské tendence zakusují do našich svobod“. Jak tedy vypadá taková nezávislá institucionalizace v pojetí přestářlých uměleckých raubířů? Především je placená z peněz, které nejsou podvratné v žádném slova smyslu a pocházejí buď od bank, nebo z kapsy burzovního spekulanta Karla Janečka. Přispět může sice každý, ale jako na potvoru peníze posílají především ti, kteří patří spíše k finanční oligarchii než k idealistickým mecenášům, co by rádi změnili svět. Jako kdybyste za peníze zbrojařských firem chtěli bojovat s vojenským průmyslovým komplexem či z prostředků drogových kartelů provozovali léčebny pro závislé. Disidentská paralelní polis se v postmoderní době zkrátka smrškla na antisystémové alibi užitečných idiotů. Nebyla nakonec podle této logiky i Charta 77 placená Státní bezpečností?

P. Chodec