

A2

PROBLÉMY ČESKÉHO FILMU

BIENÁLE SOUČASNÉHO UMĚNÍ
MANIFESTA

FESTIVAL PRO LIDI Z POUŠTĚ

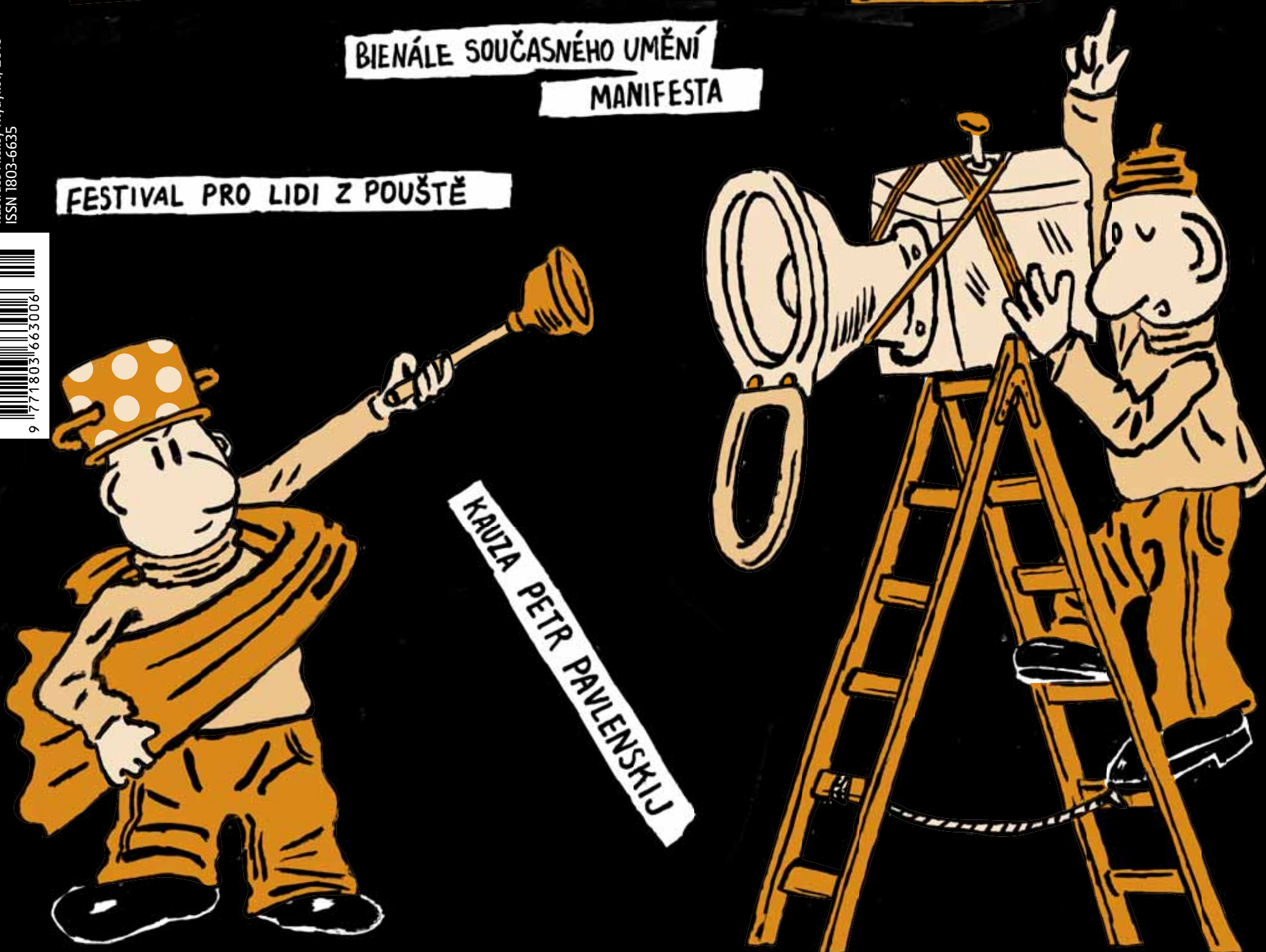
KAUZA PETR PAVLENSKIJ

PEDOEROTISMUS V LITERATUŘE A UMĚNÍ

AMULET ROBERTA BOLAÑA

KAMIL FILA O FILMOVÉ NOSTALGII

Ilustrace Alexey Klyuykov, 2016
ISSN 1803-6635



Žebrácká sociologie, politická hegemonie

JIŘÍ PŘIBÁŇ

Přes vysokou míru vnitřní diferenciacie moderní společnost často trpí politickou iluzí, že tvoří „jedno tělo“ s jedinou vůlí a představami i hodnotami, které sdílají všichni, kdo jsou její součástí. Protivit se obecné vůli se považuje za zločin, zatímco poslušnost politické autoritě se popisuje jako univerzální zvyk. Taková společnost má své údy a orgány, vyvíjí se a roste jako živý organismus, má jedinečný charakter a spolu s ním i dějinné určení. Lidstvo tak může vytvářet pomyslné univerzální společenství zahrnující celý lidský rod, ve skutečnosti však tuto totalitu utváří bezpočet různých kultur s jejich zvláštními hodnotami, zvyky a tradicemi. Snad nikde se tento romantický paradox univerzálních ideálů naplňovaných kulturními odlišnostmi neprojevil tak silně jako v díle německého filosofa Johanna Gottfrieda von Herdera, který považoval národní kultury za specifické a žádal, aby každý národ žil podle svého charakteru. Současně však předpokládal, že kulturní odlišnosti budou přispívat k univerzálnímu rozumu a historickému pokroku lidstva. Kultura se tak stala klecí, ze které není úniku. V tomto zajetí dějinami, zvyky a tradicemi na člověka ovšem měla čekat svoboda a naplnění individuální i kolektivní identity.

Univerzalita se od romantických dob stala myslitelnou jako souhrn nekonečných variací partikulárních kultur. Absolutní nároky rozumu se projevují jako relativní srovnávání různých forem sociálního života. Tento obecný filosofický paradox má vážné politické důsledky. Romantický důraz na možnost donekonečna srovnávat kulturní rozdíly a relativizovat každý zvyk, přesvědčení nebo myšlenku v sobě vždy nese riziko, že taková diferenciacie skončí v představách o nadřazenosti nebo přímo vyvolenosti jednotlivých kultur a národů.

Evropská unie donedávna představovala úspěšný pokus tento paradox relativní platnosti absolutních hodnot a partikulární kultury kosmopolitismu – vystižený unijním heslem „Jednota v rozmanitosti“ – využít tak, aby politiku neparalyzoval,

ale naopak otevíral a posiloval. Když se proto v posledních několika letech začalo hovořit o Německu jako „přirozeném hegemónovi Unie“, nastalo znepokojení nejen mezi evropskými nacionalisty, ale i mezi těmi, kteří proces evropské integrace chápali jako politický příslib, že doba hegemonů v Evropě skončila a nadnárodní politika Evropské unie bude směrem dovnitř i ven důsledně multilaterální.



Kresba Adelruna

Hegemonie je nadřazenost, která se pro-sazuje bez ohledu na politickou legitimitu. V živé paměti máme například vznik tak-zvané Trojky, diktující ekonomickou politiku eurozóny bez ohledu na to, že pro tento mimořádný institucionální paskvil neexistovala opora v evropském právu. Podobně brutální byl i postup německých diplomatů při migrační krizi, když se nakonec dohodli za zády evropské diplomacie s autokratickým režimem tureckého prezidenta Erdoğana. Proklamovaná „Evropa hodnot“ tak bezskrupulózně vydala všechny uprchlíky vládě, která již delší čas systematicky porušuje základní lidská práva. Jako kdyby transportů a selekcí lidí za ostnatými dráty nebylo v evropských dějinách dost!

Touha být hegemónem v dnešní Evropě rychle roste a získává mnoho různých podob. Jedna z nich se projevila i během referenda, v němž se občané Spojeného království rozhodli pro vystoupení jejich země z Evropské unie. Obavy z migrace, pocit rostoucí nerovnosti a protest proti politickým elitám by k vítězství stoupenců brexitu nestačil, kdyby ho nedoprovázely postimperální fantazie o Británii, která se stane znovu velkou, odhodí zátěž evropské byrokracie a vypluje na moře globálních ekonomických a politických příležitostí.

Jen společnost, která žije iluzí, že je jedním tělem, se touží stát politickým hegemónem. Americká filosofka Seyla Benhabibová takový holistický přístup ke společnosti, kultuře a hodnotám označuje za „žebračskou sociologii“. Ve skutečnosti žádná kultura nedokáže integrovat dnešní složitou společnost. Každá kultura je diferencovaná, a proto i každá kolektivní identita spočívá ve vnitřních a vnějších rozdílech. Jinými slovy, kultura neintegruje, ale diferencuje – je vymyšlená a vede se o ni neustálý spor.

Historickým úspěchem Evropské unie bylo převedení touhy po hegemonii z totální destrukce moderních válek do konstruktivní politiky sdílených zájmů i osudu. V důsledku neschopnosti Unie řešit současnou ekonomickou, politickou a migrační krizi však dochází k rozpadu této politiky, založené na paradoxu relativní platnosti absolutních hodnot. Na její místo se opět dere hegemonické vládnutí, které jsme dosud mohli sledovat za unijními hranicemi. Vedle Putina, Erdoğana a dalších tak i v dezintegrující se Unii začíná převládat slovník „žebračských“ politiků, kteří by nejraději převedli všechny ekonomické a politické problémy na kulturní konflikty a pod záminkou střetu civilizací se prohlásili za ochránce „vůdčí kultury“ Západu proti všem „cizákům“, ať jsou jimi syrští uprchlíci, východoevropští dělníci a řemeslníci nebo zbídačení řečtí důchodci.

Autor je profesor právní filosofie na Cardiff University ve Velké Británii.

editorial

Do loňského roku se zdálo, že zásadní problém českého filmu posledních let spočívá v tom, že většina vzniklých snímků je průměrná až podprůměrná. Poté, co si Státní fond kinematografie nechal od týmu Masarykovy univerzity vypracovat Studii vývoje českého hraného kinematografického díla, už víme, proč tomu tak je. Právě tato studie, jež podrobně zkoumá produkční podmínky současné české filmové tvorby, se stala podnětem k tematické části aktuálního čísla, kterou připravil Antonín Tesař. V čem tedy tkví problémy tuzemského filmu posledních let? Mohlo by se zdát, že většina neduhů, od kvalitativní rozkolísanosti po volbu námětů fixovaných na české prostředí, je spojena zejména s nedostatkem financí. To je ale jen část pravdy. Zmíněná studie totiž působí dojmem, jako by domácí kinematografie existovala navzdory tomu, že v ní nefunguje prakticky nic. Petr Szczepanik, vedoucí výzkumného týmu, který studii připravil, ovšem v rozhovoru nepopisuje jen největší slabiny českého filmu. Uvádí také kladné příklady a dokonce nachází několik příslibů lepší budoucnosti. O nostalgickém ohlazení se diváků po „starých dobrých časech“, kdy se ještě točily „hezké české filmy“, píše Kamil Fila. Vlně nových detektivních seriálů a jejich zakotvenosti v ideologické tradici tohoto žánru se věnuje Ondřej Pavlík. A konečně od Tomáše Stejskala, který bilancuje výraznější filmy posledních let, se dozvídáme, že přeci jen není až tak zle. Karel Kouba

z obsahu

- 5 Temný klenot z Londýna. Hawksmoor Petera Ackroyda / Pavel Kořínek
- 8 Houština českého filmu. Produkční problémy naší kinematografie / Antonín Tesař
- 12 Je to také jen práce? Manifesta po dvaceti letech / Lenka Lindaurová
- 14 Roztroušená shakespeareiáda. Inscenace Fénix Adély Laštovkové Stodolové / Nina Vangeli
- 20 Mladá generace film nespasí. S Petrem Szczepanikem o současné české kinematografii / Antonín Tesař
- 22 Amulet / Roberto Bolaño
- 25 Když se z noční mýry neprobudíš. Poznámky k nepovedenému puči v Turecku / Josef Kedi
- 26 Příliš kreativní disident Petr Pavlenskij. Intuice umělce a litera lidských práv / Jan Machonin

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
17. SRPNA 2016

Tadeusz Dąbrowski

Dopis spící ženě

Hledím, jak spíš a pod tvými víčky se třepetají motýli. Jsi všude a nikde, tvůj zrychlený dech může znamenat návrat z obchodu s taškami s nákupem nebo divoký sex s kolegou z firmy, který tě v poslední době tak ochotně vozí domů. Tvoje fáze REM, to je Rychlá Evoluce Mravní nebo Rozkošná Epizoda Mariňácká na jedné báječné zámořské lodi. Časný úsvit. V tom světle jsi tělesem nebeským. Hledím na tebe a zdá se mi, že ti tím pohledem dodávám smysl. A sobě také.

Báseň v překladu Jiřího Červenky vybral Petr Borkovec

Anarchie je nyní

Robert Nozick a jeho libertariánská teorie

Americký politický filosof ve své knize Anarchie, stát a utopie kritizuje sociální stát a přerozdělování a vyzývá k privatizaci a ekonomizaci veřejného života. Po čtyřech desetiletích se jeho libertariánská vize v mnohém naplnila. Možná více, než si dokázal představit. Ke sladění svobody jednotlivců s prospěchem všech, zdá se, nedošlo.

ONDŘEJ CÍSAŘ

Na začátku sedmdesátých let, na vrcholu poválečného hospodářského zázraku demokratického kapitalismu, který na rozdíl od toho dnešního byl mnohem více založen na rovnováze mezi tržní soutěží a společenským konsensem o rozdělování plodů této soutěže, vyšla slavná *Teorie spravedlnosti* (1971, česky 1995). Americký filosof John Rawls si v této knize klade otázku, jestli je politicky regulovaný liberalismus, který počítá s redistribucí společenského produktu, výhodný nejen pro ty, kdo v něm žijí, ale jestli je také správný ze svých vlastních důvodů. Vybrali by si lidé instituce, které by vyrovnávaly přirozené nerovnosti mezi nimi, kdyby nevěděli, v jaké pozici ve společnosti skončí? Anebo by volili jiné politické uspořádání? Rawlsova kniha je propracovanou argumentací ve prospěch rovnostářského liberalismu, podle níž při realizaci svobodné a zároveň ekonomicky spravedlivé společnosti nerovnosti ve společnosti „musejí sloužit k co největšímu prospěchu nejméně zvyhodněných členů společnosti“. Podle Rawlsovy teorie jde o takzvaný princip difference. Ten se stal jedním z hlavních bodů kontroverze, již kniha vyvolala.

Pokud Rawlsovu knihu považujeme za nevlivnější spis politické filosofie 20. století, odpověď filosofa a politologa Roberta Nozicka – knihu *Anarchie, stát a utopie* (Anarchy, State and Utopia, 1974), v níž kritizuje Rawlse z jeho vlastních liberálních východisek – musíme zařadit hned na druhou příčku pomyslného žebříčku.

Jízda na pokraj deprese

Teorii spravedlnosti máme v českém (velmi špatném) překladu k dispozici již od poloviny devadesátých let. Tehdy se teprve ustavovala česká terminologie, a tak je dnes tato verze málo použitelná. Kniha *Anarchie, řád a utopie* vyšla v překladu, jemuž z terminologického hlediska nelze nic zásadního vytknout. Její četba je skutečná jízda, i když řadu čtenářů nakonec zavede na pokraj deprese. To, co Nozick popisoval v roce 1974 jako teoretickou pozici, se totiž díky politickým událostem a ekonomické globalizaci podstatně promítlo do podoby společnosti, v níž dnes žijeme a která patrně obsahuje mnohem více prvků Nozickem obhajovaného libertarianismu, než si sám dokázal představit.

V českém prostředí známe libertarianismus především v jeho hayekovském pojetí, které ospravedlňuje trh na základě jeho výsledků. Podle Friedricha Augusta von Hayeka je tržní koordinace ve složitě moderní společnosti nejefektivnější, a zajišťuje tak společenský pokrok. Nozickova kniha začíná z opačného konce – od principu, totiž od základního práva člověka na sebe sama a na výsledky jeho vlastní práce. Přijmeme-li takové právo za nezpochybnitelné, je podle slavné druhé věty Nozickovy knihy otázkou, „co všechno – pokud vůbec něco – smí stát a jeho úředníci dělat“. Lze na základě tohoto východiska

vůbec ospravedlnit stát? Může nás stát nutit, abychom platili daně? Podle Nozicka to možné je, ale stát musí existovat jen v minimální podobě, která je nezamýšleným důsledkem individuálního jednání.

Nozick tak s odvoláním na osvícenského ekonoma Adama Smitha představuje svou verzi společenské smlouvy, která ve skutečnosti na žádné záměrné dohodě nespočívá. Díky „neviditelné ruce trhu“ povstává z postupných tržních rozhodnutí jedinců vystavených nevýhodám života v přirozeném

nutí je pracovat ve prospěch někoho jiného. Jinak řečeno, zbavuje je individuální svobody ve jménu nějaké společenské „nadosoby“. Taková nadosoba ale podle Nozicka neexistuje, a proto v jejím jménu nemůžeme utlačovat skutečné jedince, z nichž se společnost skládá. Rawls se podle Nozicka svým – v základu totožným – východiskům zpronevěřuje, když jednotlivce podřizuje požadavkům redistributivního modelu.

Oproti Rawlsově teorii distributivní spravedlnosti staví Nozick teorii oprávnění, která má

spravedlnosti a k tomu, že lidé se rodí s různým přirozeným, ale také sociálním „nadáním“. To si sice nijak nezasloužili, vyjma toho, že se „uměli narodit“, ale přesto jim při neexistenci pravidel dává ve srovnání s těmi, kdo se narodit neuměli, zcela disproportionální výhodu. Příklady nemusíme dlouho hledat. Pro řadu lidí i v průmyslově vyspělých zemích dnes nozickovská svoboda spočívá v nutnosti manévrovat v prostředí rostoucích nerovností a uzavírajících se příležitostí ke společenskému vzestupu. Svět se



Margaret Thatcherová uváděla některé Nozickovy myšlenky do praxe. Foto likesuccess.com

stavu, kde neexistují žádné instituce zajišťující bezpečnost a elementární vymahatelnost práva. Od ochranných sdružení, která lidé začnou dobrovolně vytvářet, se postupně dopracujeme až k minimálnímu státu. Zůstane-li omezen na své minimální funkce, je podle Nozicka ospravedlnitelný, protože si ho můžeme představit jako výsledek tržního jednání.

Společnost neexistuje

Je-li však ospravedlnitelný stát, proč není ospravedlnitelná státem prováděná redistribuce? Zatímco u nás známější Hayek reprezentoval „pragmatický“ libertarianismus vyrůstající z obecné skepse ke státním zásahům a jejich důsledkům, podle Nozickovy lockeovské perspektivy redistribuce porušuje základní lidské právo, které spočívá ve vlastnictví sebe samého. Pokud máme právo na sebe samé, máme také právo na všechny výsledky své práce, a každá redistribuce založená na zdanění je proto jen nelegitimní nucenou prací. Podle Nozicka nepřicházejí věci na svět „jako božská mana“, aby mohly být přerozděleny, ale vždy jsou již něčí majetek.

Pokud jedinci nabyli věcí legitimně, mohou je mezi sebou legitimně směnovat a žádná autorita nemá právo je části nabytého majetku bez jejich souhlasu zbavovat. Činí-li tak,

respektovat jednotlivá individua. Svůj argument opírá o příklad slavného basketbalisty Wilta Chamberlaina. Za předpokladu původní rovné distribuce zdrojů bude po basketbalové sezóně mít Chamberlain velmi nadprůměrný příjem. Oproti tomu přirozeně znevýhodněná osoba, která na trhu nemá co nabídnout, pravděpodobně vyčerpá své původní zdroje a bude na pokraji hladovění. Intuice by nám mohla namlouvat, že je legitimní zdanit Chamberlaina, abychom zabránili hladovění jiné osoby. Podle Nozicka má však Chamberlain absolutní právo na svou osobu, a má tedy i absolutní právo na svůj příjem, který získal díky tomu, že prodal svůj talent. Podle principů Nozickovy teorie oprávnění neexistuje způsob, jímž by mohla být ospravedlněna kompenzace sociálních či přirozených nerovností. Nikoli redistributivní schéma, ale neregulovaná tržní směna představuje dle Nozicka ideál spravedlnosti, který respektuje lidská práva. „Žádná společnost neexistuje, existují jen individuální muži, ženy a také rodiny,“ řekne o něco později mnohem méně sofistikovaně Margaret Thatcherová.

Umět se narodit

Jak upozorňují jeho kritici, Nozick je jako každý libertarián necitlivý k okolnostem

dezintegruje a společnosti se rozdělují – což se politicky manifestuje mimo jiné v brexitu nebo podpoře Donalda Trumpa.

Jiný americký liberál Ronald Dworkin zdůrazňoval, že trh by byl nejspravedlivějším uspořádáním jen tehdy, pokud by se ve skutečném světě lidé lišili jen ve svých preferencích, a ne ve svých nadáních. Volný trh je proto i z liberálního hlediska neobhajitelný. Podle Dworkina je totiž pro liberální koncepci nepřijatelné, aby někdo dostal víc jen proto, že on nebo jeho rodiče měli náhodou více štěstí. V jaké společnosti budeme žít, je pak otázkou nastavení politických institucí, a nikoli nějakých nezpochybnitelných principů. Ani libertarianismus, ani žádná jiná normativní pozice ovšem není ničím jiným než sadou teoretických východisek, která uvádí do praxe až konkrétní politika. Ta dnes na mnoha místech Nozickovo myšlení z *Anarchie, řádu a utopie* odráží tolik, že má knihu smysl číst už jen proto, abychom domysleli možné důsledky a dokázali se jim bránit. Jen pokud budeme hájit společnost jako celek, ubráníme také svobodu jednotlivců, kteří v ní žijí.

Autor je sociolog.

Robert Nozick: Anarchie, řád a utopie. Přeložila Zuzana Gabajová. Academia, Praha 2015, 380 stran.

Sejít z hor

Nad novou prózou Romana Szpuka

Prozaická kniha Romana Szpuka nazvaná *A zavaž si tkaničky nás, stejně jako jeho předchozí texty, vystavuje větrům a bouřím Šumavy. Její vypravěč však stále častěji sestupuje dolů, k lidem na okraji společnosti, a uvědomuje si trýznivou závislost na světě mezilidských vztahů.*

JAKUB VANÍČEK

Szpukovy *Chraplavé chorály* z roku 2013 mi byly svého druhu literárním úkazem – zatímco ve velkoměstském provozu se literatura čím dál častěji omezuje na psychologizování postav a líčení historických epoch, z věže meteorologické stanice Churáňov k nám mluví postava velmi úzce svázaná se světem, který ji obklopuje. Svou knihou básnických próz Roman Szpuk dokázal, že literární dílo stále ještě může vzejít odjinud než z jednorozměrného světa automatické produkce stipendistů sepisujících podle předpisu intelektuálně-analytické psychologické obrazy nebo pohnuté scény ze životů drcených nelístopnými dějinami.

Kdo četl *Chraplavé chorály*, jistě si vybaví jejich observační metodologickou přísnost. Báseň tu neustále kolísá mezi atmosférickým a psychickým napětím, formálně se pak pohybujeme mezi dvěma body: na jedné straně to jsou numerické zápisy předkládané pracovníkem meteorologické stanice, na straně

řada – a některé z nich známe už z *Chorálů*. Stejně se to má i s místy, na nichž se obě knihy odehrávají. Není třeba dlouho vyzvídat, i letmý průzkum internetu potvrdí, že Szpuk patří k autorům, pro něž je důležité neustále překlápet život do literatury, a to včetně těch, kteří jej jakkoli ovlivnili. Jedna z postav, navázaná na vypravěčovy klíčové vzpomínky z dětství, totiž řadová sestra Bonifáca, nejspíš opravdu existovala – řádila v dětské psychiatrické léčebně v Dubí, kde po jistou dobu pobýval i sám Szpuk. Totéž by snad mohlo platit i pro jiné postavy, volně přecházející mezi světem *Chorálů* a *Tkaniček*. Titíž lidé, tatáž místa. A autorova role? Především sledovat a popisovat.

To, co se před námi se změnou observačního modu z počasí na společnost v *Tkaničkách* otevírá, je jakýsi horizont humánního; lidové jako doplněk ke knize přírody. Ne že by snad *Chorály* nebyly formovány specifíkem „lyricko-meteorologické črty“, její razidlo ale ztratilo na síle. Jen díky tomu se mohl uvolnit

závislý, který jej lapá ve všech jeho drobnostech, který cítí záškuby jeho těla a dokonale ovládá figle, o nichž si člověk interiéru může nechat leda tak zdát.

Takto silná účast na světě je ale vykoupena různými útrapami; a to už jsme v jádru, v ústředním bodě *Tkaniček*. Tím, co tu tak nesnesitelně tlačí, je jakási zákonitost sociálních vztahů, chcete-li determinace. Na trase mezi Vimperkem a Teplicemi totiž pendluje postava zchudlá, nekumulující, v mnoha ohledech bezstarostná, a proto také holé existenci vystavená. Při čtení neustále tušíme bezprostřednost zažitého – a dochází nám, jak hluboká strž nás dělí od příslovečného pohodlí bytu, od okázalých výjezdů do přírody a občasných procházek s přáteli. Odevšad tu lze vycítit, jaké to je být tulákem; nikdy tu nejde o únik od lidí, vždy je to naopak silná touha po lidech, překlopená však až k osudové nemožnosti se s lidmi setkat. Výmluvná je například scéna, ve které vypravěč leží v noci na zemi vedle pastýřky Martiny. Chtěl bys, aby scéna gradovala, a možná nejsi sám, vždyt v následující odstavci kůň přičichává k vulvě klisny – jenže mezi oběma lidmi leží hlídací pes, Martinin ovčák.

Konec horského dobrodružství

Na takovou neprostupnost hranic mezi lidskými bytostmi narazíme jen zřídka, a pokud ano, často bývá nakaširovaná zaručenou autorskou tvůrčí metodou; vše se o ni opírá. Ne tak ve Szpukových *Tkaničkách*. Nad scénou, ve které vypravěč v hrůze vyskakuje z auta, aby se nemusel zúčastnit lovu na domnělou prostitutku, se mi vybavuje pasáž ze *Zápisů z Tibetu* (2003, česky 2015), kde tibetská spisovatelka Chering Özer líčí, jak její přátelé jen tak pro zábavu z auta zabíjeli zvířata. V obou případech zeje mezi lidmi bytostná a také bytostně procítěná propast. Nejde tu o žádné literární divadélko Petry Soukupové, která tak snažně hloubí jakousi mizernou existenciální roztržku v kokpitu automobilu, až se jako její přísedící cítíš nepatříčně a trapně.

Tento neustále probíhající vnitřní rozvrat, překonávaný v nárazech nečekané Boží milosti, v zahlédnutém a prožitém přírodním úkazu, tato postupující eroze vypravěčovy mysli i jeho těla, určitá forma příklonnosti ke smrti coby nejsilnějšímu tvárnému momentu života, do jisté míry zaceluje i fragmentárnost Szpukova textu. Možná text přehlížím z příliš pevného stanoviště, nabízí se mi však jeho jisté vyústění. Tulákovy myšlenky se trhá se sdělením: „Už jen přemýšlím, jak to dokonat.“ Náklad, který byl na vypravěče uvalen, se zmnožuje, sil přitom ubývá. Tam, kde dříve zůstával prostor ke zkouškám (šilené náročné pochody a běhy po horách, zakončené téměř úplnou ztrátou dechu), tam, kde se vypravěč nakonec ocitá sám, vzdálen od lidí (připomínajících se snad už jen esemeskami), se najednou vimperský chodec bortí sám do sebe. Důsledek takového rozvratu je zřejmý: zákonitě ubývá i předmětné reality, rozpojují se vazby mezi člověkem a mravencem, člověkem a jirovcem, člověkem a mračnem. Ve světě, který byl najednou zaplněn žebráky, epileptiky a alkoholiky, kde se vyvalilo ono známé břicho Paříže, není již možné pokračovat v přísné observaci. Nastupuje trýzeň světa, která umenšuje vnímání – vypravěč sám kdesi v závěru praví, že deprese mu bere slovní zásobu.

A tu se také posunujeme od *Chraplavých chorálů* k poslední Szpukově knize. Z *Tkaniček* už prostě nedostaneme žádné vyčištěné horské dobrodružství, *Tkaničky* jsou uvězněny ve světě mezilidských vztahů. A z něj lze uniknout jen s vypětím všech sil.

Autor je literární kritik a antikvář.

Roman Szpuk: *A zavaž si tkaničky*. 65. pole, Praha 2016, 348 stran.



Oldřich Straka: Tulák, 1935

druhé pak divoké prožitky přírodních smrtí. Svět této knihy je napájen energií bouřkového mračna, útvaru, který se v určitých cyklech vytváří, aby rozmetal kulisy našeho pohodlného světa, v němž mnohdy nemáme o počasí ani potuchy. Z této bouřkové dynamiky vyrůstalo podivné Szpukovo dílo. Kdo chtěl, jistě mohl vnímat jeho vypravěče jako novodobého hrdinu, člověka, který je nucen poměřovat život s hraničním okamžikem zranění, nemoci nebo smrti – ať už by měla přijít ve sněhové závěji, anebo na hrotu rozhledny. A kdo chtěl, mohl textu rozumět také jinak, číst ho jako vzpomínku na jakýsi původní a velkolepý život tváří v tvář rozzuřeně přírodě.

Od počasí ke společnosti

Nyní, když Szpukovi vyšla kniha próz *A zavaž si tkaničky*, jsem se k *Chraplavým chorálům* vrátil a uvědomil jsem si, jak důležitá v nich je ona observace. Měření a technický zápis zpřesňují kresbu. V *Tkaničkách* už meteorologická zkoumání nehrají tak důležitou roli – jako by je vytlačila autorova potřeba zabydlet svět bouří a čísel, do nichž byly bouře přepsány, dalšími lidmi. Těch se v knize objevuje celá

potenciál, který se v předchozím textu projevoval pouze okrajově. Vypravěč nás už tak často nevodí na „audience ke gigantům“, ale ukazuje nám samoty podivínů nebo prochází městy a líčí životní trampoty zúčastněných.

Hlídací pes mezi lidmi

Pokud jsme ponejprv znali především hrdinu vystavujícího hlavu bleskům na nejvyšších místech republiky, nyní máme co dělat s kumpánem, otcem nebo pochybujícím přítelem. Jeho oči najednou sledují úplně jiné scény – jednou cítíme úzkost ze smrti, jindy se pohybujeme na hraně bizarního skeče: „Další žebrák ke mně přichází Na Knížecí. Je vychrtlý. Odhaluje sako a pod rozepnutou košili mi ukazuje ohromný krvavý nádor. Nebo si jen šikovně přidržuje flák masa? Tvrdí, že byl na operaci a že nemá na jízdenku. Když mu dávám třicet korun, je rozmrzelý. To tu budu na nádraží tvrdnout ještě do noci,“ stěžuje si a bez poděkování odchází.“ Vypravěčův svět se zabydluje, způsob, jakým se tak děje, je ale stále do jisté míry odvislý od metody pozorovatele – a to pozorovatele nikoli nezájímavého, nýbrž pozorovatele-tuláka, který je nakonec na světě naprosto

Temný klenot z Londýna

Hawksmoor Petera Ackroyda

Po více než třech desetiletích od původního vydání vychází v češtině román Hawksmoor britského spisovatele Petera Ackroyda. Zápletka pečlivě prokomponované knihy, mísící prvky thrilleru a historické prózy, spojuje historii sedmi londýnských kostelů se sérií vražd spáchaných o čtvrt tisíciletí později.

PAVEL KOŘÍNEK

Nestává se zrovna často, že by domácí nakladatelé zařazovali do svých edičních plánů texty vzniklé před více než čtvrtstoletím: v hektickém knižním byznysu 21. století se mnohem spíše licituje o rukopisy tak „čerstvé“ a „svěží“, že z nich mnohdy ještě ani není k dispozici rozsáhlejší ukázka. Vydání slavného a důležitého, v českém překladu však dosud nedostupného románu Petera Ackroyda *Hawksmoor* (1985) proto nelze než přivítat. I po jednatřiceti letech od prvního anglického vydání se bezesporu jedná o knihu, která si zaslouží pozornost.

Stručná charakteristika díla by přitom mohla leckoho odradit. Složitě komponovaný postmoderní román – přeskakující mezi počátkem osmnáctého století a koncem století dvacátého, vyprávějící dílem o vzniku sedmi londýnských kostelů, dílem o sérii vražd spáchaných o dvě stě padesát let později a částečně napsaný v historickém jazyce se všemi jeho kudrlinkami, syntaktickými schválnostmi a archaismy – může po letmém prolistování působit jako dílo fanatického autora non-fiction (jímž je ostatně Ackroyd také). Ovšem tomu, kdo se odhodlá začíst a překoná několik prvních stran, se román odvděčí strhujícím zážitkem. Vyprávění o staviteli Nicholasi Dyerovi a detektivu Nicholasi Hawksmoorovi patří k těm, na která se nezapomíná. Čte se jako ten nejdivočejší konzumní thriller, zároveň ale otevírá témata a klade otázky, jejichž zodpovídáním se lze zaobírat roky.

Spisovatel jako architekt

Působí to možná jako klišovitá obezlička bezradných recenzentů, ale u Ackroydova

Hawksmoora skutečně platí, že čím méně toho čtenář předem ví o zápletkce a románové kompozici, tím více si své první čtení užije. Neméně otřepaným tvrzením pak lze dodat, že se jedná o román, který přímo vybízí k opakovanému otevření. V nikterak rozsáhlé knize – vše se vměstnalo do necelých tří set stran – se skrývá příběh do posledního detailu promyšlený a chirurgicky přesně realizovaný. Odkrývání všech náležitostí dechberoucí tematické a kompoziční konstrukce, působivé podobně jako architektura svatostáneků v londýnském East Endu, představuje nesporně jednu z největších potěch při prvním čtení, teprve pomalé, opakované procházení textu ale umožní docenit všechny jeho vrstvy a valéry.

Román nabízí spoustu vrstev k rozkrytí a před čtenářem se otevírá množství interpretačních cest a motivací k četbě. Zájemcům o moderní britskou literaturu, ale vlastně i těm, kdo upřednostňují prozaickou tvorbu domácí, by kniha neměla ujít coby text dnes už vlastně svým způsobem klasický a kanonický. Jeho studium nám umožní lépe pochopit vývoj anglického historického románu v okamžiku jeho čelního střetu s postmodernou. Jakožto jeden z erbovních textů literární psychogeografie pak *Hawksmoor* přímo vybízí ke komparacím kupříkladu s Mooreovým a Campbellovým komiksovým románem *Z pekla* (1989–1996, česky 2015) či *Deštníkem* (2012, česky 2014) Willa Selfa. Domáctější interpretační klíč pak nabízí srovnání se *Sedmikostelím* (1999). Tento román Miloše Urbana z Ackroydovy knihy přiznaně vychází a pokouší se snad o jakési její aktualizované rozvinutí.

Autentický jazyk

Bezmála unikátní je *Hawksmoor* po jazykové stránce. Autoři historických próz používají archaizující lexikum či stylové prostředky poměrně běžně, dobře jim slouží při vyvolávání pocitu autenticity vyprávění v čase odlehklých dějů. Míra důslednosti, s níž Ackroyd konstruuje v pasážích z počátku 18. století dobovou angličtinu, se ale z běžně vídaného standardu zásadně vymyká. Na tomto místě je ovšem třeba vyjádřit obdiv také překladatelce Johaně Labanczové, která po konzultacích s odborníky na starší češtinu vytvořila české



Leon Kossoff: Kristův kostel, Spitalfields, 1990

znění. Nevyznačuje se možná onou obsedantní historickou přesností (čeština a angličtina ostatně prošly za poslední čtvrttisíciletí značně odlišným vývojem a důsledné užití pozdně barokní češtiny by vedlo k faktické nesrozumitelnosti pro moderní čtenáře), to málo, co ztrácí na věrnosti, však bohatě nahrazuje čtivostí a redakční vycizelovaností. Při četbě tak samozřejmě vnímáme, že se text

od současného jazyka výrazně odlišuje, a užíváme si rozkrývání pozapomenutých spojení a výrazů, nikdy však nemáme pocit nějaké konstruovanosti. Archaizovaný jazyk překladu zkrátka působí uvěřitelně.

Autor je bohemista.

Peter Ackroyd: Hawksmoor. Přeložila Johana Labanczová. Paseka, Praha 2016, 296 stran.

literární zápisník

Databáze RIV na ruském kole

PETR A. BÍLEK

Ruské kolo nebude lacinou pouťovou atrakcí, prohlásil prý majitel firmy, která je hodlá vztyčit do výše šedesáti metrů na smíchovském břehu Vltavy, a to s nadšeným souhlasem a podporou radnice Prahy 5. A nám nezbývá než způsob, jímž je prezentován další projekt, který svou jurodivostí snad i překonává pověstné obří květináče v ulicích stejného obvodu, označit za paradigmatický zlom v teorii rétoriky.

Po staletí se totiž předpokládalo, že znaky fungují právě díky tomu, že mají svůj – často arbitrární, ale konvencí již stabilizovaný – význam. A ruské kolo z hlediska své znakovosti jinak než do oblasti pouťových atrakcí významově nesměřuje. Ruské kolo není znkem, který by měl svoji významovou hloubku uvnitř, jako třeba Zenónovy paradoxy nebo socha, která sděluje něco víc než jen jmenné označení vysochaného. Ruské kolo bylo

dosud vnímáno jako atrakce, kde vznášeným jde o to zažít trochu legrace, s níž je překonáván strach a nepříjemné stahy žaludku, zatímco těm, kdo kolo provozují, jde o to přijít si na nějaký ten kapitál. Není, pokud vím, zaznamenán případ, že by kroužení na takovém kole někomu poskytlo inspiraci tvůrčí, spirituální či jinak duchovně obohacující. Říká-li investor, že jím zamýšlené ruské kolo není tím, za co se běžně považuje, čekali bychom v duchu dosud platných argumentačních pravidel, že nabídne vymezení nové: čím tedy to kolo bude? Jenže ouha, on už domluvil. Vyčerpal se negací výroku. A proto musí do hry vstoupit zanícený zastánce kola, zástupce starosty Martin Slabý: „Praha se svého kola dočká co možná nejdříve.“ A to už jsme z hlediska rétoriky ve staré dobré škole – u personifikace matky měst, která mluví a netouží po ničem tak moc jako po tom, aby se toho kola dočkala. Je v tom i trocha spirituality – jak vidno, zastupitelé pouhým aktem zvolení začnou slyšet jednotně artikulované touhy lidu, ba i neživých objektů.

Na Praze 5 nechť si postaví třeba velkou čínskou zeď. Celá příhoda je však bohužel symptomatická, protože tytéž postupy, v podobách jen o něco zastřenějších, se derou i do oblastí, kde jde o víc než jen o prachy. Od konce května nefunguje nechalné známý, ale po dvanácti letech používání už také prakticky nepostradatelný Rejstřík

informací o výsledcích vědy a výzkumu (RIV). Šok z odstavení je pochopitelný: takřka jakákoli žádost o granty vyžaduje, aby žadatel doložil své dosavadní výsledky výpisem z tohoto rejstříku. Ale stejně jako u elektrošoků, jednou je málo: ukázalo se totiž, že podobně jako u pražské Opencard ani zde nebyl tento bypass k byrokratickému srdci české vědy vlastněn Radou vlády pro výzkum, vývoj a inovace, ale konsorciem ČVUT v Praze a soukromé firmy InfoScience Praha. Smlouva měla vypršet na konci května, nicméně činitelé rady vlády oslovili dané konsorcium k prvnímu jednání necelý měsíc před tímto datem. Dohodnout se nestihli, a protože provozovatel nechce bez smlouvy šířit databázi, v níž je řada citlivých údajů, byl provoz zastaven. RIV přitom zachycuje, kam a s jakým výsledkem náš stát vynaloží z veřejných peněz třicet miliard každý rok.

Člověk by čekal, že situace přímo volá po nástupu akčního hrdiny, podobně jako když premiéři navlékají maskáče, hlásí-li někde povodeň. Namísto toho ale na webu vyzkum.cz čteme, který kraj zrovna navštívil místopředseda vlády Bělobrádek a s kým jednal. Sice se tu najde i článek o tom, že na spuštění nového systému se pracuje, ale v něm se skrývá jen printscreenový obrázek budoucí grafické podoby a odkaz na nové stránky už víc než měsíc nabízí jen budoucí menu a po kliknutí na vyhledávání se dozvíte: „Na obsahu

pracujeme.“ V tiskové zprávě ze zasedání rady vlády na konci června je stoické: „Rada jednala také o obnovování provozu informačního systému výzkumu, vývoje a inovací a harmonogramu spuštění dalších částí informačního systému. První spuštěný modul informačního systému byl hodnocen velmi pozitivně.“ Jen na vysvětlenou: onen pochválený modul, který už je v provozu, nabízí soupis českých poskytovatelů podpory a vyčerpává se sdělením, že třeba Akademie věd ČR má identifikační kód AV0 a má ty a ty webové stránky.

Jak už jsem psal, člověk by čekal, že hned druhý den po takto fatálním selhání nastoupí místopředseda vlády pro vědu a výzkum, ba možná i premiér, protože daná rada vlády funguje pod Úřadem vlády. Že budou vysvětlovat, jak k takto fatálnímu pochybení mohlo dojít, že budou překerní situaci řešit a že i hlavy úředníků, kteří toto zanedbali, na špalek položí. Ale také je už zjevně oslovil nový typ rétorické argumentace – není to žádný problém, nic se neděje. Na školách se sice s novým školním rokem prodlužují či neprodlužují smlouvy a k rozhodnutí nyní chybí autoritativní ukazatel jedincova vědeckého výkonu, ale z hlediska volebních hlasů představují ti, které to trápí, zanedbatelný elektorát. Je-li nyní označení „laciná pouťová atrakce“ volné, mohli by si je oba pánové pro slavný RIV присvojit. Či afirmovat, aby to znělo vědecky.

Autor je literární teoretik a vysokoškolský pedagog.

Forma mě nezajímá

Italský spisovatel, scenárista a režisér Folco Terzani před nedávnem navštívil Prahu u příležitosti českého vydání knihy svého otce Tiziana Terzaniho Ještě jedna jízda na kolotoči. Mluvili jsme o vyprávění příběhů, neschopnosti psát fikci, o tom, že už nikdo nečte poezii, a o šťastném umírání.

ANNA FAUKNEROVÁ
JAKUB HANKIEWICZ

Narodil jste se v Americe; když vám byly dva roky, odstěhovali jste se s rodinou do Asie, kde jste vyrůstal, a teď žijete v Itálii. Cítíte se jako Ital, jako Američan, anebo jste doma v Asii? Asi jsem víc Ital než cokoliv jiného, ale myslím si, že to, odkud jste, už dnes není tak zásadní otázka. Samozřejmě, je tu jazyk a kultura, ale ta je čím dál globálnější. Podobně víra už neznamená, že musíte patřit k nějakému jednomu náboženství. Ona jsou si vlastně všechny dost podobná... Pak je ale těžké říct, kdo vlastně jsem. Jistě, nejspíše Ital. Ale mnohem více jde o vztah k planetě. Jedna věc je jistá: jsem obyvatel planety Země, a ne třeba Měsíce.

Co v poslední době děláte?

Co dělám? Přemýšlím. Hodně přemýšlím a snažím se dát tomu nějakou psanou podobu – aspoň občas, je-li to nevyhnutelně nutné, protože něco člověk dělat musí. Takže nepíšu moc. Píšu jen minimum nezbytné k tomu, abych se uživil. Nechci napsat dvacet knížek.

to vidíte, dáte to na plátno, a stejné je to, když píšete. Není to tak, že by můj otec, novinář Tiziano Terzani, vedle sebe kladl slova, která dobře znějí. Viděl věci a kladl je jednu vedle druhé. Když píšete, vytváříte dialogy a děj, a když natáčíte, musíte směřovat myšlenku do pohybu postav, ale v zásadě je to jeden a týž proces. Ještě před filmem jsem studoval literaturu a filosofii na Cambridge, ale pak jsem si uvědomil, že to vlastně nikoho nezajímá. Nikdo nečte poezii, nikdo se nedívá na sochy, nikdo nechodí do divadla – až na těch deset stále stejných lidí, kteří mají peníze, a tak se vyšňoří a jdou zhlédnout představení. Ale to už je pasé. A tak jsem si řekl: takhle já mluvit nechci, a navíc stejně nechci mluvit k těmto lidem, protože to jsou jen kulturní mrchožrouti. Já chci mluvit k normálním, aktivním lidem, ne k těm, co jen konzumují kulturu. Film promlouvá ke všem. Ale přijel jsem do Hollywoodu a zjistil, že to, jak zde film funguje, má své meze: ano, promlouvá ke všem, ale neříká nic. Je to taková zajímavá hra či vzorec: muži potřebují výbuch nebo nějaké fyzické

byl natočen německý film s Brunem Ganzem v hlavní roli. Jedná se tedy o tutéž myšlenku ve třech různých formách? Přesně tak. Je to stále tatáž myšlenka. Nejsilnější formou komunikace je přímá komunikace. Když s někým mluvíte o samotě a díváte se mu do očí, zasáhne vás to jako nic jiného. Během pěti minut vám to dokáže změnit život. To umí jen tělesná přítomnost. Další fází je to, že použijete jednu z uměleckých forem. Je jedno jakou, všechny jsou stejné. Jistě, být s mým otcem bylo něco jiného než přepisovat to do knihy a vytvářet film bylo něco jiného než psát knihu, ale vždy šlo o totéž. Pokud se to podaří, měly by všechny tři způsoby komunikovat přesně totéž. Liší se to jen intenzitou – například film se dostane k více lidem než kniha, ale má menší údernost.

Ponechal jste i knize formu rozhovoru?

Nakladatel nám nejdříve řekl, že rozhovory nefungují, dokonce prý ani J. K. Rowlingová s rozhovorem neprorazila. Jak to ale, že nefungují? Bhagavadgíta je rozhovor, Platónovy



Folco Terzani. Foto Jakub Hankiewicz

Jestli se mi podaří udělat za život tři nebo čtyři věci, bude to fajn. Snažím se pracovat vždy jen na jediné, a to mi pokaždé zabere pět nebo šest let. A když to pokazím, budu žít pod stromem, protože něco nového mi zabere dalších pět nebo šest let. Řídím se svými zájmy – dělám to, co mě baví. V tomto ohledu mám docela štěstí.

Říkáte, že hodně přemýšlíte a píšete.

Také jste však studoval film. Co vás přimělo přejít od filmu k psaní? Jak odlišná jsou pro vás tato média?

Nejsou vůbec odlišná. Je to jedno a totéž. Když píšete, nejde o psaní, ale o přemýšlení. Psaní je ve skutečnosti přemýšlení. Ráno jsem si znovu pročetl Ještě jednu jízdu na kolotoči a celé je to přemýšlení, ne psaní. Jde o to něco jasně vidět, a když to vidíte, pak to popsat, jak nejjednodušeji lze. Můj dědeček Hans-Joachim Staude byl malíř a říkal, že nejde o malování, ale o to naučit se vidět. Jakmile

drama co deset minut a ženy zase emocionální chvilku co deset nebo patnáct minut. Z filmu se najednou stává matematika.

Takže ten přechod od filmů k psaní byl spíše praktického rázu?

Ano. Mně je ve skutečnosti úplně jedno, jakým způsobem promlouvám. Můžete mluvit, psát, zpívat. Jde jen o předání myšlenky. Forma mě nezajímá.

Netvaruje však forma myšlenku?

Nevím. Myslím si, že můžete vytvářet myšlenku tak, aby se vešla do různých médií, můžete klidně udělat sochu – problém je jen v tom, že sochy už nikoho nezajímají. Uděláte sochu, a nikdo se na ni nepodívá.

Váš otec vás těsně před svou smrtí pozval k sobě s tím, že se ho můžete na cokoli zeptat. Z oněch rozhovorů pak vznikla kniha Konec je můj začátek, podle níž

knihy jsou rozhovory, takže nefungují teď, dříve fungovaly výtečně. Využili jsme tedy formu z minulosti, je to stará indická, ale i řecká forma. Dostala se do ní dynamika vztahu „otec-syn“, situace „já umírám“, a tenhle náboj dal knize formu, která zabrala. Konec je můj začátek byl zpočátku mnohem úspěšnější než všechny ostatní terzaniovské knihy. Bylo v tom něco univerzálního.

V této souvislosti bychom snad mohli zmínit váš vztah k Hvězdným válkám...

Ano, s Hvězdnými válkami mám zajímavou zkušenost. Nejdříve si však ujasněme jednu věc: v Hollywoodu jsem nikdy neuspěl. Když jsem tam ale přijel pracovat, měl jsem tam strýce Irvina Kershnera. A to nebyl jen tak nějaký strýček. Vytvořil totiž jednu z epizod Hvězdných válek, navíc tu nejlepší, Impérium vrací úder, takže v Hollywoodu byl něco jako bůh, protože Hvězdné války jsou to nejúspěšnější, co tam udělali. Takže jsem přišel

S Folcem Terzanim o psaní, filmu a smrti otce

do Hollywoodu a šel jsem k Irvinu Kershnerovi. Byl to vážně úžasný stařík. „Co tady děláš?“ zeptal se mě a já mu řekl: „Chci dělat film.“ Tak se mě zeptal, co jsem dělal, a já mu řekl, že jsem studoval na Cambridge, a byl jsem nafoukaný a sebejistý, protože jsem byl inteligentní mladý muž, který se chystal dobýt Hollywood. Optal se mě na pár nápadů a řekl: „To jsou sračky! To jsou ty nudné evropské filosofující nápady o nějakém týpkovi, který sedí v pokoji a přemýšlí... Vy jste úplně zapomněli, jak se vyprávějí příběhy.“ Naprosťto mě zničil a já dva roky propadal, protože jsem nepochopil, co mi tenkrát řekl. Až pak jsem za ním jednoho dne přišel a povídám mu: „Už to zkrátka nejde. Myslím, že to vzdám. Zbýl mi už jen jeden nápad a ani to už vlastně není film. Chtěl bych se vrátit do Indie a natočit dokument o svatých mužích.“

„To je dobrý nápad. Potřebuješ producenta? Seženu ti producenta.“ A tak začal můj nový život. Odjel jsem do Indie točit film o indických sádhuech. A tenhle člověk, který o všem ostatním řekl, že jsou to sračky, ale o tomhle řekl, že to bude ono, měl pravdu. Takže mám lidi z Hollywoodu a jejich schopnost vyprávět příběhy ve velké účtě. Kershner byl nesmírně inteligentní, byl to fotograf, hudebník, básník a spoustu toho věděl, byl velice kulturní, ale také věděl, jak udělat Hvězdné války.

Jak jste reagoval na otcovu nabídku přijet a položit mu jakoukoli otázku?

Byla to výborná příležitost a já se jí chtěl chopit, protože z mého otce se na sklonku života vyklubal velmi zajímavý člověk. Byl uznávaný novinář, ale mě celá ta jeho novinářina vůbec nezajímala. Politika Číny a komunismus a Japonsko a Saigon a všechny ty ekonomické problémy, to mi bylo úplně ukradené a on o tom pořád mluvil. Ale pak na konci na něco přišel a to něco mě nesmírně zajímalo, ale nevěděl jsem, co to je, protože jsem ho v posledních letech vídal velmi málo. Odešel žít do Himálaje, neměl telefon, a pokud jsem se s ním chtěl vidět, musel jsem nasednout na letadlo, letět do Indie, jet vlakem, pak autobusem, hodiny a hodiny, a nakonec projít džunglí, v níž jsou slyšet všechny ty záhadné zvuky a pokaždé si myslíte, že je to leopard, který na vás co nevidět vyskočí a sežere vás. Nakonec jsem dorazil k osamocenému domu na hoře a byl tam otec a mluvil s havrany. Bylo to krásné místo a on se zcela změnil, ale já to neviděl. A pak se najednou vrátil do Florencie, seděl v křesle, nevstal, jen si nadzvedl košili a ukázal mi řez od páteře po břicho a nahoru k hrudníku a povídá: „Vidíš to tělo? Hnije, dokonává, jen se podívej! Pamatuješ? Takový krásný muž jsem býval!“ A pak řekl: „Já tu to tělo teď nechám, ale než ho tu nechám, pojďme si promluvit.“ Strávil jsem spoustu času vyhledáváním lidí, kteří měli nějakou moudrost, a teď jsem najednou někoho, kdo ví, našel přímo doma a znal jsem ho, takže nemohl podvádět a já jsem mohl zjistit, co opravdu ví. Byla to skvělá příležitost přijít na to, jak dospěl do bodu, kdy se nebojí smrti. Dobrá, směje se vlastní smrti. Tak se na to podívejme, podívejme se, zda je to skutečně pravda, a pokud je to pravda, jak to dokázal. Jaký proces se za tím skrývá. Můj tajný, zlomyslný plán spočíval v tom, že mě ani tak nezajímalo, co mi řekne, ale chtěl jsem vědět, jak bude vypadat, až zemře. Opravdu se dokáže postavit oněm posledním dnům tváří v tvář, anebo se zhroutí?

Zkušenosti s umírajícími už jste ale měl?

Ano, věděl jsem, jak vypadá mrtvý člověk, protože jsem s mrtvými pracoval řadu měsíců v Kalkatě. V tom spočívala moje práce: být s umírajícími. Pracoval jsem v hospici a tam lidé umírali každý den. Mrtvolý jsem čistil a pállil na hranici. V tomto případě mě však

zajímal tátův obličej, až zemře. A tak když zemřel, šel jsem se podívat. Vešel jsem sám do pokoje, podíval jsem se a... Pane bože, ty jsi to dokázal, ty jsi to, do prdele, dokázal! Ten výraz byl jako triumf, ten klid. Hahá! Bylo to úžasné. Duše opustí tělo, které je pak jako socha, jež zatuhla v posledním výrazu, který jste nesli. Poslední výraz zatuhne... Na té tváři byl skoro maličký úsměv. O dvě hodiny později přilezli dva mravenci a lezli okolo jeho rtů. Byl to zvláštní den. Vzpomínám si, jak jsem věděl, že každý bude říkat, jak je mu to líto, a pak jsem mluvil s kamarádem z Indie, který se mě zeptal, jak se mi daří. Řekl jsem mu: „No víš, zrovna mi umřel táta“, a on se zeptal: „No, a jak zemřel?“ Tak jsem mu to popsal a on mi odpověděl: „Jestli zemřel takhle, tak musíš slavit!“

Řekl jste, že vás novinářina nikdy nezajímala. Otec vás ale bral na řadu svých reportážních cest. Zdědil jste po něm z profesního hlediska něco? Koneckonců i vaše filmy a knihy jsou povahy spíše dokumentární.

To, co nás spojuje, je nedostatek talentu pro psaní fikce. Táta se mimo jiné pokoušel napsat román a absolutně ztroskotal. Já teď píší něco, co vypadá jako fikce, ale není v tom ani drobet ničeho fiktivního. Je to stejný trik, který používal on, to znamená, že si poznamenáváte každou maličkost a pak to poslepujete dohromady a vytvoříte něco neskutečného, ale je to neskutečnost poskládaná ze skutečností.

Kniha vašeho otce Ještě jedna jízda na kolotoči začíná tím, že se váš otec rozhodne skončit se žurnalistikou a konečně nachází něco, co ho od žurnalistiky osvobodí: rakovinu. Tátova nemoc byla také chvíli, kdy jsme se setkali. Ke konci jeho života jsme mluvíli o stejných věcech, a dělalo nám proto radost spolu hovořit. Byla to radost pro mě a byla to radost i pro něj, protože neměl tolik lidí, se kterými by o těchto věcech mohl mluvit. Když začal přemýšlet o otázkách věčnosti, řada jeho kamarádů novinářů si myslela, že se zbláznil. O čem ten týpek mluví? Proč má bílé vousy, žije na vrcholu hory a blábolí o Indii? Tohle novinář nedělá, novinář má sledovat fakta. Ale on říkal: „Dobře. Ale to už jsem dělal, teď se pojďme posunout dál a zkusit něco nového.“ Jenže o tom novém s nimi nemohl mluvit, protože oni dál psali články o válce v Iráku a teď píšou články o válce v Sýrii. On však nechtěl psát o válce v Iráku. Už psal o válce ve Vietnamu a je to pořád ta samá válka, která se opakuje, ty samé lži. Se mnou mohl mluvit o něčem jiném, protože šel žít do Himálaje a já se zatím po Himálaji potuloval s indickými sádhuy, takže jsme se dívali na stejné věci a byla radost si o nich povídat.

Dával vám rady?

Vzal mě na úžasná místa a poznal jsem tam úžasné lidi. A pak jsem vyrostl a šel svou cestou. Otec nedělal to, co jsem dělal já. Já jsem s těmi lidmi rád cestoval a spal venku v lese a v jeskyních. To on ne. Občas mi říkal: „Počkej, jdeš trochu moc hluboko!“ To byl i případ Matky Terezy: on k ní přijel, udělal s ní rozhovor, zůstal u ní dva dny. Já přijel a bum! Byl jsem u ní skoro rok, oženil jsem se u ní, pracoval jsem u ní jako dobrovolník a vedl oddělení pro umírající. „Ty skáčeš do polívký!“ říkal mi otec. „Máš ji jen ochutnat!“ Ale já mu odpovídal: „Ale tati! Jestliže je ta polívka tak dobrá jako tahle, tak šup do ní! Jaký smysl má o tom někomu podávat zprávu? Já nechci nikomu říkat: ‚Tahle polévka je výtečná!‘ Chci se tou polévkou stát!“ To byl odlišný přístup. On byl novinář a vyprávěl

příběhy. Já měl občas pocit, že to chci zažít sám, a ne o tom jen někomu vyprávět! Proto byl lepší reportér. Měl větší odstup.

Jaký je podle vás hlavní přínos knihy vašeho otce Ještě jedna jízda na kolotoči? Vidíte, a já se vás chtěl zeptat na totéž...

Tak tedy: kritický přístup k věcem, zpochybňování všeho, neustálé dotazování se. Jistě, je to také krásný příběh, člověk se dozví řadu věcí o východních náboženstvích, o západní medicíně a o takzvaných medicínách alternativních, ale to všechno jsou jen informace. Zásadní je skutečnost, že kniha vybízí k tomu, abychom si nikdy nepřestali pokládat otázky, zda to, co děláme, opravdu dělat chceme, zda směr, kterým jdeme, je opravdu ten pravý. Přesně tak. Snažíme se naučit naše děti kriticky uvažovat, ale všichni se jen řídíme schématy. Prý jsme svobodní. Ale jestliže vaše děti nechodí do školy, půjdete do vězení. Cože? Kdo? A neměli bychom radši být někde v lese, kde si každý dělá, co chce? Místo toho máme všechna ta schémata a procházíme jimi jako ovce.

A nepřípadá vám, že to lidem vyhovuje?

Možná. Je to jednodušší, to ano. Otázkou zůstává, zda je to plnohodnotný život, ale funguje to. Aby to fungovalo, všechno zprůmyslníme. Zprůmyslníme zeleninu a dáme ji do řádků, zprůmyslníme zvířata, která pak už nežijí, ale jen rostou v klecích, zprůmyslníme lidi, aby mohli jíst zvířata z klecí, a tak je nás v kleci stále víc a klece jsou nám menší a menší. Je to naplněný život? Nevím. Žijeme jako kuřata v kleci. Otec se neřídil pravidly. Vyrostl v kleci a opustil ji, jen co k tomu měl dost sil. Jel do Asie a žil svůj život po svém. Každý mu říkal: „Takhle to nejde, nemůžeš vzít své děti do Číny, musí mít vzdělání.“ Ano, Čína je jejich vzdělání. Prostě udělal, co chtěl, a cítil se volný, když se toulal po Zemi, a na konci si řekl: „Tohle byla legrace, tohle byl dobrý život, bylo to úžasné.“ A všichni ostatní říkají: „Jak to, že jsem neměl svobodný život?“ A on na to: „Zkus uvažovat mimo zajeté koleje. Když vyjdeš z univerzity, máš před sebou všechny možné zajeté koleje, můžeš být právník, můžeš být to a ono, a ptáš se, po jaké koleji pojedeš. Ale nemusíš jet po žádné koleji, vyrob si vlastní život.“ To je vize života, která mě inspiruje. Nejde o to vydělat si na živobytí, ale uvědomit si, jak kouzelné je být naživu.

Folco Terzani (nar. 1969) je italský režisér, scenárista a spisovatel. Jakožto syn novináře Tiziana Terzaniho, dálnovýchodního dopisovatele německého deníku Der Spiegel, vyrůstal v Asii. Na počátku osmdesátých let absolvoval studium na čínské škole. Z Asie později čerpal řadu námětů pro své knihy a filmy: natočil například dokument o Matce Tereze, u níž několik měsíců pracoval jako dobrovolník, či o životě indických svatých mužů. Stará se o odkaz svého otce, se kterým se sblížil zejména v posledních měsících jeho života. Z tehdejších rozhovorů vytvořil knihu *La fine è il mio inizio* (Konec je můj začátek, 2006), která se stala námětem pro stejnojmenný německý film s Brunem Ganzem v hlavní roli. U nás vyšla kniha *Tiziana Terzaniho Ještě jedna jízda na kolotoči* (2004, česky 2015), pojednávající o autorově životě s rakovinou.

ÍDIOT DÝCHÁ

Kabaret U Neožvástu

S.d.Ch.

Doba rozhodně pokročila. Pryč jsou časy, kdy se dělal kabaret jako kabaret, jen tak, třeba taková Červená sedma, na divoko, před diváky, kteří se přišli pobavit, bez umělecko-a sociálněvědního zázemí, a za peníze. Ona doba také nebyla tak složitá, sice se schylovalo k první světové válce a v umění se kdoví-proč stále výrazněji uplatňovaly existenciální polohy, možná se lámalo evropské paradigma, ale proti dnešku nic velkého.

Také to v té Červené sedmě podle toho vypadalo. Nenechme se mýlit faktem, že tam vystupují umělci a intelektuálové, kteří se později proslaví. Je známo, že se hádali, kdo půjde dřív na jeviště, a Hašek přicházel opilý a padal ze židle. Nedbal bych ani marketinových řečíček herce Františka Černého, že se tam bavilo s vkusem a vysokými uměleckými nároky. To těžko, protože není známo, že by právník Červený, zakladatel kabaretu, rozesílal autorské výzvy s důležitými dramaturgickými podněty. Co si asi ten opilý Hašek nebo Eduard Bass s E. A. Longenem měli počít, když předem nevěděli, že mají svá témata „pojímát z individualizovaných a rozmanitých, pozitivních i kritických úhlů pohledu a v různých kontextech, ovšem s celkovým východiskem a zastřešující tezí pro jednotlivé části i celou inscenaci, přičemž to může být míněno vážně, kriticky, ironicky... fantazii se meze nekladou“. Museli být jak nazi v trní, když jim nikdo nebyl schopen dodat ani „základní podtematické kategorie, ze kterých lze vybírat“, tedy podkategorie zahrnující veškerý sociologický (to dnes znamená i filosofický) aparát současnosti, Lipovetského a Žižeka, gender a prekarizaci, ani doporučení k „zakomponování kontrastu mezi Generací X a Y“. Jakou tak mohli asi mít motivaci, když se na konci výzvy nedozvěděli, že „autorská spolupráce je primárně nabízena jako nehonorovaná“, a když nevěděli, kdy je deadline, čára, za kterou chcípnete.

Doba rozhodně pokročila. Namísto kabaretu máme kabaretní inscenace, takže řízkový faktor zvaný divák nepřijde rozjařený a nesoustředěný na složitá společenská témata, kterými ho chcete nakrmit jako husu, protože vám v divadelní škole řekli, že je to tak správně, protože je to dobré pro budování lepší společnosti, která to blbě, občas, ale přece cáluje, a že divadlo už není pláč a smích (a to mezi tím), ale složitý a dosud řádně neuchopený fenomén, předpokládající zevrubnou znalost korejského undergroundového filmu, současného německého naddivadla (die Übertheater) a paraprincipů zenového punku. I proto snad nezbyl čas na varování, abyste stejné žvásty, jaké píšete do grantových žádostí, neposílali autorům starší generace, které jste si vytipovali ke spolupráci, protože možná neprošli současným všeakademickým osvětlením a nemuseli by zadání rozumět. Je také možné, že by je vaše grantová hantýrka mohla vytočit a považovali by vás za představitele další naletivší generace nalité další idiotskou ideologií až po deadline, umělecké generace intelektualizované nivelizace opatřené vulgární tolerancí k simplicitnímu fenoménu autorské práce bez odměny, znehodnocující každý profesní princip.

Doba rozhodně pokročila, bohužel ale nestačila smést primitivy, kterým stačí napsat, že chcete legrační skeč například o penězích, a jim je jasné, že nechcete nudnou, rozvleklou, přechytralou sračku, na které si diváci nenajdou nic, čemu by rozuměli nebo čím by žili. Podivíni chodící na divadlo jsou nevyzpytatelní a schopní nudit se u projekcí, obrazovek, hologramů, šedesát let nově explicitní sexuality i virtuálním generovaných angažovaných témat, kterými zasíráte jeviště, a toužit po herci animujícím (oduševňujícím) pouhý dramatický text. Posraného Lakomce třeba, když už jsme u těch prachů a vulgarit.

Houština českého filmu

Produkční problémy naší kinematografie

Loni vydaná Studie vývoje českého hraného kinematografického díla, kterou si nechal vypracovat Státní fond kinematografie, analyzuje podmínky, za nichž se u nás natáčejí filmy. Odhaluje problémy s financováním, ale také neprofesionalitu a nezájem o aktuální světové trendy.

ANTONÍN TESAŘ

Tvrzení, že tvorba umění je druh práce, je v kinematografii ještě evidentnější než v jiných uměleckých oborech. Výroba filmů je finančně a organizačně náročná kolektivní činnost, vyžadující kooperaci řady vysoce specializovaných profesí. Je velmi obtížné točit filmy v amatérských podmínkách a brát je jako koníček nebo nadšeneckou obsesi. Pozorovatelé filmových průmyslů se vesměs shodnou na tom, že největší šance na vznik nějakých kvalitních novátorských filmů je naopak tam, kde soustavně vzniká velké množství snímků ve stabilním a zaběhnutém profesionálním prostředí. Soudě podle *Studie vývo-*

samozřejmě také svůj vliv na podobu výsledných děl. Podstatné je, co malé množství peněz v celém průmyslu dělá s nastavením produkční praxe. Filmy u nás vyrábějí malé nezávislé produkční společnosti, které tvoří jen malý počet filmů v nepravidelném tempu. Většina rozpočtů jde přímo do výroby filmů, která se bez vyšší investice neobejde. Fáze developmentu, jehož klíčovou součástí je psaní scénáře, bývá naopak zkracována a finančně podhodnocována. Konkrétně profesi scenáristů *Studie* dokonce otevřeně označuje za prekarizovanou, tedy krajně nestabilní a finančně nejistou. Honoráře scenáristů



Jaké jsou šance nových nadějí českého filmu, že natočí další díla? Z filmu Já, Olga Hepnarová. Foto Black Balance

je českého hraného kinematografického díla, kterou si nechal loni vypracovat Státní fond kinematografie od týmu Masarykovy univerzity, má ale současný český film k nadšeneckému, nesoustavnému a neukotvenému natáčení, které není plnohodnotným zaměstnáním, nebezpečně blízko.

Samotní filmaři často svalují vinu za problémy českého filmu na nedostatek financí nebo na to, že u nás úplně zmizela profese dramaturga, který by korigoval scénáře a obecně věnoval péči celé přípravné fázi filmového projektu před samotným natáčením, tedy ve stadiu takzvaného developmentu. *Studie*, založená především na anonymních rozhovorech s filmaři, ale podává mnohem komplexnější a svízelnější obraz současného českého filmařského prostředí. Z některých popisů to dokonce vypadá, jako by domácí kinematografie existovala jaksi navzdory tomu, že v ní prakticky nic nefunguje.

Scenáristika jako hobby

Studie obsahuje řadu podnětů a ohledů, na jejichž rozvedení a zohlednění zde není prostor. Obecně a zjednodušeně by se ale dalo vyvodit, že česká kinematografie se dnes potýká se třemi různorodými trsy problémů, které se vzájemně prorůstají a tvoří obtížně proniknutelnou a těžko rozpletitelnou houštinu.

První, nejzjevnější problém představují rozpočty. Filmové produkce jsou silně podfinancované a jen těžko si hledají podporu. Nechme teď stranou zdroje, odkud se peníze do rozpočtů získávají, přestože ty mají

bývají podhodnocené nejvíce (existují i případy, kdy „producent spoléhá na scenáristovu touhu realizovat vysněný film, a z ní pramenící ochotu pracovat zadarmo“). Ze scenáristiky se tak stává hobby, kterému se daný tvůrce věnuje doslova ve volném čase mezi prací, kterou si vydělává na obživu. Nerežirující scenáristy, kteří se psaním scénářů živí, bychom podle *Studie* spočítali na prstech jedné ruky.

Dalším důsledkem podfinancovanosti českého filmu je skutečnost, že si producenti nemohou dovolit financovat development projektů, které nakonec nejsou realizovány. Zatímco v Evropě se realizuje jen 16 až 20 procent všech projektů, na jejichž vývoji se pracuje, v Česku se do fáze natáčení dostane prakticky každý projekt, do jehož přípravy producenti vložili aspoň desítky tisíc korun. Tím pádem jsou dokončovány i takové projekty, které by v rozvinutějším produkčním prostředí byly zastaveny už ve fázi příprav, protože nejsou dostatečně atraktivní, domyšlené, progresivní nebo jinak „životaschopné“.

Auteurský film bez auteurů

Druhý problém souvisí s mírou kultivovanosti českých filmařů. Celá tuzemská profesní komunita je silně roztržštěná a uzavřená. Jednotliví tvůrci se obvykle obklopují týmem stabilních spolupracovníků, se kterým pracují po zbytek kariéry. Navíc vesměs nemají zájem nejen o díla kolegů z domácího prostředí, ale nesledují ani aktuální zahraniční filmy, neúčastní se filmařských workshopů a nečtou manuály pro filmovou tvorbu. V návaznosti na to ani aktivně neusilují

o úspěch v zahraničí a spokojí se s orientací na domácí trh. Tím se vytváří prostředí, které je izolované a „sektářské“ uvnitř i navenek – tvůrci se nenechávají ovlivnit aktuálními vlivy odjinud a zároveň vytvářejí díla rezonující především v domácím publiku, ale pro zahraniční diváky odtaziťatá nebo nesrozumitelná.

S uzavřeností české filmové scény se pojí i její konzervatismus. Ze *Studie* je často patrné, že její autoři mluví zcela jiným jazykem než samotní filmaři. Zatímco filmoví vědci vycházejí ze slovníku standardizovanějších evropských a amerických produkcí s precizněji vymezenými profesemi a kompetencemi, tuzemští tvůrci a producenti přemýšlejí spíše v rámci auteurského pojetí kinematografie, ve kterém je středobodem tvorby silný režisér realizující svou uměleckou vizi. V úhrnu tak můžeme říct, že současný český film je poněkud nešťastný paradoxní případ auteurské kinematografie bez auteurů. Producenti obecně vkládají do režisérských osobností velkou a často z praktického hlediska neopodstatněnou důvěru, která ale zpravidla není odměněna originálními a novátorskými díly. Vytváří se tak zvláštní prostředí plné kvaziautorů, jejichž jména jsou sice známá a často i spojovaná s nějakou „tvůrčí vizí“, ale jejich filmografie bývají nejednotné a kvalitativně rozkolísané (Jan Hřebejk, Bohdan Sláma, Robert Sedláček, Viktor Tauš, Petr Václav a další).

Vrtochy tvůrčích géníů

Třetí problém spočívá v nízké standardizaci filmařské praxe. Český filmový průmysl v podstatě není průmyslem v pravém slova smyslu, protože produkce obvykle nedodržují žádný přesně daný a systematicky následovaný postup práce. Nejvíce se to opět projevuje na fázi developmentu. *Studie* obsahuje celou řadu výpovědí producentů o tom, jak tvůrci sepisují scénáře víceméně intuitivně, bez dělení práce do různých fází, nedělají technické scénáře ani storyboardy, nevytvářejí synopse, kterými by mohli oslovovat poskytovatele podpory, neuvažují nad projekty z marketingového hlediska. Kromě toho zde často chybí pozice dramaturga (respektive script editora), který by daný scénář kriticky četl a poznámkoval. Tento problém samozřejmě úzce souvisí se dvěma výše uvedenými trsy potíží. Podfinancovanost kinematografie vede tvůrce k uspěchanému nebo naopak laxnímu přístupu, vědomí auteurské suverenity zase k různým „vrtochům“ domněle svrchovaných tvůrčích géníů. Požadavek kontrolovanějšího vytváření scénáře přitom není jen byrokratickým nárokem. Souvisí například s tím, že takový postup očekávají zahraniční partneři, ale také s prostým faktem, že film je velmi nákladný a organizačně náročný, a vyžaduje proto disciplinovaný a ekonomický přístup.

Studie vývoje českého hraného kinematografického díla srovnává český film se západoevropskými kinematografiemi, které dává českým tvůrcům za vzor. Pro naši, středoevropskou kinematografii jsou takové vzory nejbližší a nejsmysluplnější. Z tohoto hlediska je bezesporu pozitivní, že *Studie* otevírá obecnou a zásadní debatu o tom, jak náš hraný film vypadá nebo by mohl vypadat. Tím spíš, že vznikla v roce, který lze z hlediska české hrané filmové produkce považovat za výjimečný v několika ohledech. V tomto kontextu pak například můžeme přemýšlet o „nových nadějích“ českého filmu, za něž jsou považováni tvůrci jako Štěpán Altrichter (*Schmitke*, 2015) nebo duo Tomáš Weinreb a Petr Kazda (*Já, Olga Hepnarová*, 2016), a například se ptát, jaké jsou za současných podmínek šance, že natočí další filmy, a jakými tlaky budou tyto případné budoucí projekty formovány.

Nakročení správným směrem?

Roky 2015 a 2016 v českém filmu

V současnosti se mluví o nástupu nadějných českých filmařů, jejichž umělecky ambiciózní díla se leckdy dostanou i na evropské festivaly. Přes řadu posunů však domácí filmová tvorba setrvává ve starých poměrech. Důvodem je především nejisté zázemí tuzemské kinematografie.

TOMÁŠ STEJSKAL

Mohl by to být hezký příběh o tom, jak mainstreamové české filmy už zdaleka netáhnou do kin miliony diváků, a také o tom, jak debutující mladí čeští autorští filmaři prorážejí na světové festivaly. Avšak už jen letmý pohled na českou filmovou produkci posledního roku žádný jasný a srozumitelný příběh o zrodu nové „nové vlny“ a úpadku komerčních hitů neskýtá. Patrné je spíše rozpačité produkční a obecně průmyslové pozadí tuzemské kinematografie.

Festivalové úspěchy

Nedávno uveřejněné statistiky tržeb kin za první pololetí letošního roku ukazují, že na prvních příčkách se stále drží české tituly (konkrétně v první čtveřici jsou hned tři). První *Lída Baarová* (2016) Filipa Renče přilákala 403 576 diváků a čtvrtá *Padesátka* (2016), komedie režijně debutujícího Vojtěcha Kotka, by se při započtení diváků z prosince minulého roku dostala ještě o kousek blíže k půl milionu, konkrétně na počet 425 447. Zajímavější než čísla je povaha těchto titulů. Oba představují střet nemalých filmařských ambicí s nedostatkem soudnosti, koncepce a řemeslné zručnosti. Zkušený Renč pravděpodobně nechtěně natočil nejpodivnější brak nedávné tuzemské kinematografie a začínající Kotek se neobratně pokusil přenést vyhraněnou divadelní poetiku scenáristy Petra Kolečka na plátno. Renč chce vyprávět velký příběh a často končí u nezáměrné parodie, Kotek by rád spojil lidovou komedii s groteskním dramatem, ale nedaří se mu to.



Polednice je příkladem produkčně neodbytého filmu. Foto falcon.cz

Letošní a loňský rok přinesly celou řadu pozoruhodnějších debutů, než byl ten Kotkův, ale také výrazných návratů tvůrců, kteří točí od devadesátých let. Především, že tyto filmy nejsou podstatně nutně jen svou kvalitou. Po vlně debutů uvedených loni na festivalu v Karlových Varech se začalo diskutovat o nastupující generaci tvůrců a jejich sebevědomých, filmařsky zručných dílech, která mají potenciál oslovit i zahraniční publikum. Z tehdy promítaných titulů nejvíce vynikalo absurdní česko-německé drama z Krušnohoří *Schmitke* (2015) od Štěpána Altrichtera a středometrážní *Furiant* (2015) Ondřeje Hudečka. *Schmitke* triumfoval kamerou a zvukem, ale také neotřelým herectvím Němce Petera Kurtha, jenže formálně výrazné dílo se poněkud utopilo ve spleti témat, vlivů a inspirací. *Furiant* si za vizuální i vypravěčské hrátky s literárním romantismem a realismem, které zahraničnímu publiku i kritice připomněly amerického režiséra Wese Andersona, odnesl prestižní cenu za režii z festivalu Sundance.

Festivalově úspěšný byl i *Rodinný film* (2015) Olmo Omerzua, snímek, který se asi nejvíce přibližuje evropským standardům jak produkčně, tak esteticky. Dlouhá práce na scénáři, pečlivý výběr lokací i herců a jejich přesné režisérské vedení patří k důvodům, proč toto všeobecně (pro někoho až moc) srozumitelné, vizuálně výrazné rodinné drama vyčnívá nad většinu tuzemské produkce. Podobně dovedl diváky i kritiku uspokojit Jan Prušinovský zcela jinak založeným rodinným dramatem *Kobry a užovky* (2015), kde dokázal, že umí velmi dobře pracovat s postavami a přirozeným komediálním načasováním.

Radost z hororu

Prušinovský ani Omerzu nejsou debutanti, ale jde o tvůrce na počátku kariéry, kteří mají talent a daří se jim produkčně zaštitit svá díla. U mnoha slibných debutů je naopak vidět, že by potřebovaly mnohem více času, ať už ve vývoji či během produkce a postprodukce. Dle moderních festivalových trendů nasnímaný *David* (2015) Jana Těšitele o výletu autistického chlapce do hlavního města místy uhrane nejen snímáním (intenzivní scéna na jeřábu, která spolkla většinu rozpočtu), ale i subtilním a zároveň až bolestivě fyzickým herectvím (mlčenlivé požívání ananasu holýma rukama v noční tramvaji). Přesto se nelze zbavit pocitu, že toto zkoumání osamělosti v moderním světě hledá ideální stopáž i tempo. Nedostatek natáčecích dnů pohřbil snímek *Road-movie* (2015) Martina Jelínka, ovšem i samotný jeho scénář by si zasloužil

Andyho Fehu a *Polednice* (2016) Jiřího Sádka ukázaly, že tento žánr lze natočit s minimem financí, a přesto přesvědčivě. Oba se dílem inspiroují v zahraniční tradici (hororové komedie osmdesátých let u *Tiffany*, americký jižanský horor u *Polednice*), dílem doma (pohádkové motivy u *Tiffany*, přepracování klasické Erbenovy balady v *Polednici*). *Polednice* je – navzdory slabší druhé polovině a nedostatečnému ujasnění, zda má jít o horor či psychologické drama – ukázkou produkčně neodbytého filmu, jehož tvůrci si například pozvali amerického hereckého kouče. Snímku se daří vytvořit působivé prostředí slunné, leč hororově zlověstné české vesnice a jejich uvěřitelně působících obyvatel.

Nejisté zázemí

Polednice je dílem mladých tvůrců, u nichž se prostupují role scenáristy, režiséra a producenta, respektive se mění projekt od projektu. Podobné je to i s detektivním thrillerem *Rudý kapitán* (2016) od autorů o generaci starších. Producentsky ho zaštitil režisér Viktor Tauš a režijně tu naopak debutoval jeho producentský kolega Michal Kollár. Temný, nihilistický obraz porevoluční Bratislavy vyniká snímáním a stříhem a vypovídá o snaze autorů o kritickou reflexi domácího prostředí, bez potřeby exploatovat vděčné společenské či politické motivy. S mnohem větší invencí a řemeslnou bravurou než tvůrci nedávných exploatačních snímků *Příběh kmotra* (2013) či *Kajíněk* (2010) se do „politického braku“ pustil další debutant Jan Pachl v dvojdílném *Gangsterovi Ka* (2015). Strídání prostředí, atraktivní akce a schopnost nenuceně charakterizovat drsné mafiánské postavy pomocí všednodenních průpovědek – to není na české žánrové poměry málo.

Mnohé loňské návraty zkušených tvůrců, kteří v devadesátých letech patřili k miláčkům kritiky a dokázali leckdy zabodovat i na světových festivalech, naznačují, jak nejisté je zázemí naší kinematografie. A jak předčasné je tudíž ve světle několika nadějných debutů mluvit o nějaké vlně, ať už v užším estetickém smyslu či v širším smyslu nějaké společné energie režisérů, producentů a dalších profesí. Petr Nikolaev se po undergroundovém dramatu *...a bude hůř!* (2007), historickém snímku *Lidice* (2011) a zmiňovaném *Příběhu kmotra* vrátil ke svým vieweghovským kořenům. Jeho novinka *Vybíjená* (2015) je však o poznání horší adaptací Vieweghovy o poznání horší knihy, než byl Nikolaevův debut *Báječná léta pod psa* (1997). Někdejší ambiciózní adaptátor *Krále Ubu* (1996) a *Kytice* (2000) F. A. Brabec, který je rozhodně mnohem horším režisérem než kameramanem, převzal po Zdeňku Troškovi sérii *Kameňáků* s filmem *Vánoční Kameňák* (2015). Autorka *Času sluhů* (1989) a *Corpus delicti* (1991) Irena Pavlásková se zase pustila do nesoudného portréta Jana Saudka, nazvaného *Fotograf* (2015). Snad jen Alice Nellis překvapila pozitivně svým úkrokem do pohádkového žánru. Jejich *Sedmero krkavců* (2015) patří k vrcholům současné české pohádky. A tak jediný Petr Zelenka zůstává věrný své poetice v mystifikačním historickém dramatu *Ztraceni v Mnichově* (2015).

Letos v Karlových Varech proud nových jmen nepokračoval. Z debutů zde soutěžila jen *Polednice*, uvedená však už dříve v domácí distribuci. Počátkem roku nicméně české koprodukční drama *Já, Olga Hepnarová* (2016) zahajovalo nesoutěžní sekci Panorama na Berlinale. Jde o příklad vizuálně i tematicky výrazného, a přitom festivalově minimalistického snímku, který dokáže přitáhnout pozornost a získat poměrně uctivé zahraniční recenze, nicméně zároveň trpí ne zrovna nejjasnějším konceptem a uchopením titulní hrdinky. Zatím je to jen nakročení správným směrem.

Autor je filmový publicista.

Opravdoví detektivové

Ideologické pasti české televizní krimi

V posledních letech ožívá na českých televizních stanicích žánr krimiseriálu. Zatímco normalizační detektivní cykly byly poplatné totalitní ideologii, dnes se heslem soukromých producentů stává co největší autenticita. To však neznamená, že by se současné seriály oprostily od ideologických vlivů formujících dnešní společnost.

ONDŘEJ PAVLÍK

Dějiny československých krimisérií jsou neodmyslitelně spjaty s dobovou ideologií. Především nechvalně proslulý seriál *30 případů majora Zemana* (1974–1979) se stal normalizačním emblémem komunistické propagandy, která detektivní scénáře používala k manipulaci historie a vštěpování politicky žádoucích stanovisek divákům. S koncem totalitního režimu a postupným příchodem neoliberálního kapitalismu by se mohlo zdát, že ideologie z televizní krimi vymizela. Ve skutečnosti však můžeme hovořit jen o transformaci, při níž se role dominantního nositele ideologie přenesla ze státu na tržní ekonomiku. Místo centralizované, „shora“ diktované politické ideologie tak získaly na důležitosti „zdola“ vycházející produkční ideologie řízené komerčním úspěchem a sledovaností. A právě rozbor těchto produkčních ideologií – procesů a způsobů uvažování, skrze něž jednotlivé seriály získávají svou tvář a zároveň se od sebe diferencují – nám umožní lépe se vyznat v dnešní poněkud nepřehledné situaci, kdy se tvorba veřejnoprávní televize, komerčních stanic a předplácených kabelových kanálů v mnoha ohledech překrývá.

Ve jménu autenticity

Společným rysem současných českých krimisérií různých televizních stanic je autenticita – či spíše různá pojetí autenticity. Podobně jako v případě produkčních ideologií bychom totiž o autenticitě měli hovořit v množném čísle – ne jako o jednotně sdílené, neměnné vlastnosti, ale jako o škále přístupů, které zásadně ovlivňují vývoj detektivních seriálů. Při pohledu na tuzemské televizní kriminálky posledních let vystávají dvě hlavní koncepce autenticity. První z nich si udržuje silnou návaznost na historii tuzemských krimisérií a zakládá se na těsném vztahu k reálným událostem a věrném zobrazování detektivní praxe. Ta druhá naopak čerpá z tradice zahraniční – zejména severské – kriminální tvorby a dojem věrohodnosti vyvolává prostřednictvím syrového stylu.

S „autenticky“ ztvárněným detektivním pátráním se čeští televizní diváci mohli setkat už za minulého režimu. Pravdivě vykreslit každodenní práci obvodního oddělení Sboru národní bezpečnosti se pokoušel například normalizační *Malý pitaval z velkého města* (1982, 1986), jehož některé epizody byly inspirovány skutečnými událostmi. Na to, aby činnost fiktivních kriminalistů pokud možno odpovídala realitě, navíc dohlížela dvojice důstojníků SNB. Hodnověrnost vyšetřovacích metod byla stejně tak klíčová pro seriál s majorem Zemanem, kde sloužila přesvědčivému šíření propagandistických sdělení. Dnes detektivní autenticita nemá tak výrazný politický rozměr. Stává se hlavně „prodejním“ nástrojem v konkurenčním boji s ostatní domácí produkcí a dalšími žánrově spřízněnými seriály vyrobenými v cizině.

Skutečné případy a skutečná kvalita

Divácky oblíbené pořady jako *Kriminálka Anděl* (2008–2014) z dílny TV Nova a *Případy 1. oddělení* (2014–2016), vyprodukované v České televizi, lze chápat jako novodobé aktualizace normalizačních detektivek. Jsou ukotvené v reálných kauzách a přinášejí civilní, všedně působící představu o vyšetřovacích postupech, sestávajících hlavně z papírování v kanceláři a pobíhání v „terénu“. Produkční ideologii založenou na tomto typu autenticity naplňují zejména *Případy 1. oddělení*. Plukovník Josef Mareš zde neplní jen funkci odborného dozoru, ale je dokonce prezentován jako jeden ze scenáristů. Při psaní seriálu s ním nespolupracoval absolvent některé z filmových škol, ale novinář Jan Malinda. Vznikla tak televizní detektivka, jejíž autoři nečerpali ze scenáristických pouček, ale z vlastních

profesních zkušeností, získaných při „opravdové“ práci. Tímto „antižánrovým“, v souvislostech televizní praxe vlastně amatérským přístupem se *Případy 1. oddělení* razantně vymezily vůči své seriálové konkurenci. Jednak jde o dříve vzniklý seriál *Expozitura* (2011, natáčela se v roce 2008) z produkce TV Nova, odkud Mareš s Malindou převzali skutečný případ zavražděných advokátek a podle svých slov jej zpracovali věrněji, a pak jsou to americké seriály typu *Kriminálky Las Vegas* (CSI: Crime Scenes Investigation, 2000–2015), které většinové české publikum trochu pohrdavě vnímá jako „pohádky“, v nichž tým vyšetřovatelů dopadá pachatele odněkud z hypermoderní laboratoře div ne vědecko-fantastickými metodami.

Alternativu k *Případům 1. oddělení* a *Kriminálce Anděl* tvoří kriminální seriály, které se do tuzemského prostředí pokoušejí přenést řemeslné standardy spojované převážně se zahraniční Quality TV. Díla jako *Pustina* (2016) a *Mamon* (2015), obě z produkce HBO, nebo *Cirkus Bukowsky* (2013–2014), vytvořený Českou televizí, se přibližují autenticitě svou stylizací, jež se dle vzoru severských kriminálků, respektive filmu noir, vyznačuje nehostinným prostředím a ponurým vizuálem. Jestliže tedy v předchozím případě byli důležitou zárukou autenticity takřka amatérští tvůrci, zde jsou to naopak ostřílení filmoví a televizní profesionálové, kteří s odpovídajícím rozpočtem dokážou vymodelovat „opravdové“ vyhlížející fikční světy. Očekávanou *Pustinu*, kterou HBO zařadí do vysílání na podzim, tak například kromě filmařky Alice Nellis režíroval uznávaný autor reklam a festivalových znělek Ivan

že se České televizi a HBO podařilo natočit zdařilé televizní krimisérie. Z hlediska produkční ideologie se jim ale každopádně povedlo vytvořit produkty, které dostatečně silně rezonovaly u osloveného publika. Podobně jako se deklarovaná autenticita *Případů 1. oddělení* jen minimálně promítá do struktury a formálního pojetí seriálu, protože jakékoli zásadnější vybočení ze zažitých televizních norem by odradilo mainstreamové diváky, autenticita *Pustiny* a *Mamonu* se zase neobejde bez patřičně zdůrazňovaných vysokých „produkčních hodnot“. Především u dvojice seriálů stanice HBO je tato ideologická trhlina mezi skutečností a vyprodukovanou autenticitou dobře patrná – mostecká hnědouhelná pánev ani porevoluční, divoce se privatizující Praha nepůsobí věrohodně, ale až nepříjemně načančaně. Namísto pozorné a citlivě vybudovaných kulis sledujeme luxusní, jen v patřičných mezích ušpiněné fantazie stravitelné pro vyšší střední třídu, která si může dovolit kabelovou televizi.

Pokud bychom chtěli mezi současnými českými krimisériemi jmenovat takovou, která se ani do jedné z obou dominantních produkčně-ideologických „pastí“ nechytíla a ubírá se vlastní cestou, museli bychom zřejmě uvést *Detektivy od Nejsvětější Trojice* (2015–2016), jejichž dosavadní tři sezóny zaštitila Česká televize. Na tvorbě tohoto svébytného hybridu se zatím podíleli dva autorští režiséři – Jan Hřebejk a Viktor Tauš – a každý po svém se ujali scénářů Petra Jarchovského, psaných podle knižní předlohy Michala Sýkory. Hřebejkova nepochybně slabší verze se sice zamotávala v náhlých



Modré stíny provokovaly výstředním, divácky nekomfortním stylem. Foto ceskatelevize.cz

Zachariáš. Soudě podle úvodních dvou epizod, exkluzivně promítaných na letošní karlovarské přehlídce, dokázali tvůrci pod Zachariášovým vedením vydolovat ze severočeských lokací řadu fotogenických momentek, evokujících drsnou, přesto však půvabnou krajinu.

Špína pro vyšší střední třídu

V jakém smyslu zde lze mluvit o ideologii? Setkáváme se tu s hromadně sdílenými iluzemi, které nejen že společně vytvářejí producenti, autoři a instituce, ale také se na ně napojují cíloví diváci. Tolik žádaná autenticita je totiž v obou případech konstruktem, jenž dle potřeby nese různé konotace, jednou „lidovost“, jindy „kvalitu“. Vysoká sledovanost *Případů 1. oddělení* a pozitivní reakce kritiků na *Mamon* a *Pustinu* nutně neznamenají,

změnách tónu a bizarních situacích, ale originálně přitom roubovala prvky situační komedie na kriminální žánr. Taušovy suverénní *Modré stíny* pak mnohé provokovaly výstředním, divácky nekomfortním stylem, ovšem současně zachycovaly oprýskané olomoucké interiéry, třeba prostory Konviktů či prozatímních kanceláří vyšetřovatelů, dosud nevidaným způsobem, který navíc souzněl s celkovým paranoidním, vnitřně rozpolceným laděním seriálu. Pokud má česká televizní detektivka, a český seriál obecně, najít vlastní identitu, musí se na jedné straně oprostít od svého normalizačního dědictví a na straně druhé nepropadat lákavé, ale dnes už trochu vyvanuté zahraniční „tradiční kvalitě“.

Autor je filmový kritik.

Nepřekonatelná propast nostalgie

Proč už si nemůžeme v kinech krásně zavzpomínat

Část českých diváků se programově vyhýbá domácím filmům se současnou tematikou a naopak se soustředí na retrosnímky ohlížející se po „starých dobrých časech“. Poskytuje však nedávná česká minulost domácím filmařům vůbec nějaký prostor pro nostalgii?

KAMIL FILA

Následující komentář jsem na Facebooku zahlédl náhodou, ale je v něm tolik postojů, které jsou pro určitou část českých filmových diváků typické, že jej lze brát jako reprezentativní: „Český film za posledních pětadvacet let je přehlídka podivností. Skoro všichni točí o něčem nenormálním, výstřednostech, úchylnkách, anebo natočí něco, co naopak nemá vůbec žádný děj. V podstatě se jen promítají dialogy a obrazy na plátno. A úplně nejhorší je, že většina režisérů si myslí, že zachytila něco originálního,

převládá návrat do minulosti – ať už přímo v historickém zakončení děje, anebo v tom, že stárnoucí hrdinové chtějí být znovu tak trochu kluci. Filmy ze současnosti s mladými hrdiny si všeobecnou oblibu nezískávají.

Když zabrousíme do předlistopadových filmů, zjistíme, že z období osmdesátých let se nejvýše nacházejí snímky *Vesničko má středisková* (1985), už zmíněná *Smrt krásných srnců*, *Vrchní, prchni!* (1980) a *Postřižiny* (1980) a ze sedmdesátých let jsou nejvýše hodnoceny fil-

kritičnost, protože takové je základní ideové naladění tvůrců, kteří začali točit v devadesátých letech.

K tomu je nutné přičíst ještě jeden překvapivý a ne zcela zjevný fakt: pohled do minulosti v době normalizace znamenal nejen nostalgii, ale i „odpor“ vůči tehdejšímu režimu, jaké si pěstování kinematografické utopie. Tento aspekt nacházíme jak u filmů „cimrmanovských“, tak u Brdečkových a Lipského snímků (typicky se scénářem Miloše Macourka), anebo třeba u Menzelových *Postřižin*. Filmové „vzpomínky“ na Rakousko-Uhersko nebo první republiku pomáhaly udržovat snění o lepších časech. Tyto filmy nebyly vůči dějinám kritické, byly jen komické a nostalgické. Pod pláštíkem obligátní lehké kritiky „buržoazní společnosti“ se skrýval sen o úniku z šedi normalizace. Výše zmiňovaná *Smrt krásných srnců* je sice film odehrávající se za druhé světové války, ale tato doba je tu podána tak, že většina publika by se do ní ráda vrátila.

Svět bez zlatého věku

Nyní už je jasnější, v čem tkví ona „nepřekonatelná propast nostalgie“. Dnešní retrofilmy o padesátých až osmdesátých letech by musely na základě stejné logiky být odporem proti nynějšímu režimu. Musely by nám říkat, že za socialismu bylo lépe než za nynějšího reálného kapitalismu. Ne že by si to řada dnešních (potenciálních) diváků nemyslela. Naopak, ve společnosti se skutečně potýkáme s krizí důvěry v současný režim. Jenže současné generace aktivních filmařů nemají sebemenší zájem na tom, aby se padesátá až osmdesátá léta ukazovala jako období nevinnosti, zlatý věk a staré dobré časy. Jediný žijící přesvědčením komunistický režisér je Jiří Svoboda, který ovšem po převratu natočil kritický film o padesátých letech *Jen o rodinných záležitostech* (1990) a od té doby se věnuje tématům, jako je mafianský kapitalismus devadesátých let či reinterpretace postavy Jana Husa.

Ačkoli existuje drobná nostalgie například po normalizačním popu, jak to ukazuje letošní hit *Padesátka*, nebo po roztančených šedesátých létech, k nimž se vrací muzikál *Rebelové* (2001), neobejdou se tyto filmy bez kritických odkazů k srpnové sovětské okupaci (která onu nevinnost a radost ukončí), případně se odehrávají z větší části v současnosti, přičemž se lpění starších postav na minulosti neukazuje jako trapné.

Ona propast se nyní zdá být nepřekročitelná. Ukazují to například rozporuplné reakce na příliš hezoučkou adaptaci *Obsluhoval jsem anglického krále* (2006) nebo koneckonců i slabá návštěvnost *Něžných vln* (2013). Dříve zavedení hitmakeři Jiří Menzel a Jiří Vejdělek se potkali s nepochopením, a to si ani oni netroufli líčit minulé časy zcela nekriticky. Zkrátka, česká kinematografie se nyní nachází v období, kdy se nemá kam obracet za idylou a nostalgií. Velkou část naší nedávné národní historie dnes není možné interpretovat jako místo pro bezstarostnou zábavu a úsměvné vzpomínky. Dlouho jsme žili zakonzervování v bezčasí a unikali do dob před tím, než zavládl reálný socialismus. Nyní se naopak na bezčasí minulého režimu díváme jako na příznačně problematickou dobu, v níž žádná zábava nemohla být zcela nevinná a do níž nelze vnášet jednoduchá žánrová schémata.

Tuto nostalgickou propast již nejspíš nikdy nezaplní retrofilmy umožňující denní snění nad tím, jaké by to bylo, vrátit se v čase. Současnost možná leckdy nesnášíme a neumíme se vyrovnat s její rychlostí a roztržitostí, ale zároveň víme, že si nemůžeme ani dovolit snít o nevině minulosti. Možná ještě lpíme na starších filmech, u nichž si dovedeme leccos odmyslet, ale u nově vzniklých to už nedokážeme.

Autor provozuje stránku jestevetsikritik.cz.



I filmy jako *Pelišky* obsahují jasně antikomunistický postoj. Foto ceskatelevize.cz

něco, čeho si nikdo nevšiml anebo to nedokázal správně interpretovat. Na nové české filmy už se nedívám tak deset let. Ale když na mě přijde splín, rád se podívám třeba po osmdesáté na *Smrt krásných srnců*. Mám pocit, že filmy tohoto typu už asi neumí natočit vůbec nikdo.“ Takový názor je v něčem až komický. Pochopitelně, má-li někdo za etalon vynikajícího filmu *Smrt krásných srnců* (1986), což je krotká adaptace nenáročné literatury a navíc dílo, jež bylo v zásadě zastaralé už v době svého vzniku, lze ho těžko pokládat za znalce kinematografie. Ale elitářství teď nechme stranou. Citovaný komentář totiž především odhaluje, jaké filmy jistá skupina nostalgiků chce sledovat a jaké odmítá.

Hezké české filmy

Pochopitelně zde nemůžeme nabídnout žádnou komplexní teorii o tom, jak se proměnila skladba českých filmů za poslední čtvrtstoletí, ani v úplnosti popsat změnu očekávání průměrného publika, které dnes chodí do kin. Spíše se zaměříme na jistý typ konzervativní divácké zkušenosti, která se už nedá replikovat. Frustrace jisté skupiny diváků, kteří už do kina dávno nechodí, pramení právě z této nemožnosti. Co přesně nám tedy zmíněný facebookový komentář říká? Co zavinilo odklon padesátníků a starších lidí od současné domácí kinematografie? Jednou z příčin je patrně něco, co zde můžeme pracovně nazvat „nepřekonatelná propast nostalgie“.

Podívejme se například na žebříčky nejlépe a nejvíce hodnocených českých filmů v Československé filmové databázi (ČSFD.cz). Vezmeme-li si pouze snímky posledního čtvrtstoletí, na prvních příčkách se objevují *Obecná škola* (1991), *Pelišky* (1999), *Kolja* (1996), *Musíme si pomáhat* (2000), *Tatínek* (2004), *Babí léto* (2001), *Rok ďábla* (2002), *Saturnin* (1994), *Teorie tygra* (2016), *Báječná léta pod psa* (1997) či *Občanský průkaz* (2010). Samozřejmě, tyto retro-nostalgické či obecně „hezké české filmy“ jsou proloženy i vážnými dramaty typu *Hořící keř* (2013), *Je třeba zabít Sekala* (1998), *Ve stínu* (2012), *Želary* (2003) či *Zapomenuté světo* (1996), případně časosběrnými dokumenty Heleny Třeštíkové. I tak ale jednoznačně

my *Na samotě u lesa* (1976), *Marečku, podejte mi pero!* (1976) a *Páni kluci* (1975). V celkovém, časově neomezeném žebříčku pak neuvěřitelně vysoko stojí komedie z období protektorátu: *Cesta do hlubin studákovy duše* (1939), *Škola základ života* (1938), *U pokladny stál* (1939) či *Přednosta stanice* (1941). Jistou anomálií v hodnocení představují šedesátá léta. Z této doby se mezi oblíbenými díly objevuje mnoho dramát, jako *Vyšší princip* (1960), *Spalovač mrtvol* (1968), *Kladivo na čarodějnice* (1969) či *Obchod na korze* (1965). I zde se ale vyskytují komedie jako *Světáci* (1969) či *Svatba jako řemen* (1967).

Co z takového přehledu můžeme vyvodit? Především to, že základ filmového vkusu lidí, kteří prožili velkou část aktivního života za socialismu, tvoří retrofilmy odehrávající se padesát až osmdesát let předtím, než byly natočeny, nebo přímo takzvané pamětnické filmy, staré dnes sedmdesát až osmdesát let, které se donekonečna opakovaly v televizi už za normalizace. Jedinou výjimku tvoří snímky dvojice Smoljak–Svěrák, které se ve své době do minulosti neohlížely a „nostalgické zboží“ se z nich stalo až zpětně.

Nemožnost úniku ze současnosti

Zkusme naznačenou zálibu ve starých dobách posunout do současnosti. Jako „filmy pro pamětníky“, kterými v době normalizace byly snímky natočené za protektorátu, by se dnes musela označovat díla z padesátých let, tedy z období budovatelského socialismu a politických soudních procesů. V té době ale téměř žádné vnějškově apolitické filmy, které mohly dát zapomenout na dobovou atmosféru, nevznikaly. Dnešní „pamětníci“ mohou vzpomínat tak maximálně na hromadné podnikové dovolené s Andělem, což byla propaganda „správného socialistického způsobu života“. Podobně by se nostalgické retrofilmy vznikající v současnosti měly posunout někam k šedesátým až osmdesátým létům, což by ovšem znamenalo přílišnou idealizaci reálného socialismu. Ostatně i oblíbené porevoluční snímky, které se v tomto období odehrávají (*Pelišky*, *Občanský průkaz*, *Pupendo*), obsahují jasně antikomunistický postoj a automatickou

Je to také jen práce?

Manifesta po dvaceti letech

Putovní bienále současného umění Manifesta slaví dvacáté výročí. Tentokrát se koná v Curychu, městě bankéřů a soukromých klinik. Má jediného kurátora a vystavující, mezi nimiž jsou tentokrát dokonce čtyři čeští umělci, dostali zadání, aby si ke spolupráci vybrali zástupce některé mimoumělecké profese.

LENKA LINDAUROVÁ

Manifesta, která se koná každý druhý rok, vznikla v roce 1996 jako putovní mezinárodní umělecká „antipřehlídka“ – chtěla dát šanci neznámým mladým autorům a především vytvořit projekt založený na spolupráci. Dělná nálada, participace veřejnosti, prostě celý „demokratický duch“ události měl demonstrovat, že zde nejde o peníze nebo prestiž, ale skutečně o tvořivost. Všechna díla také vznikala přímo na místě. Po dvaceti letech už Manifesta postrádá původní alternativnost, stala se legendou a řada odborníků ji jednoduše ignoruje. Název letošní přehlídky konané v Curychu zní *What people do for money* a dá se číst dvojím způsobem: buď jako konstatování, že umění je přece také „jen práce“ jako každá jiná, anebo jako upozornění na to, čeho všeho jsou lidé pro peníze schopni.

Kurátor je tentokrát jediný – berlínský umělec Christian Jankowski, který za hlavní téma přehlídky zvolil spolupráci umělců s jinými profesemi. S novými autorskými díly si už ale Manifesta nevystačí, a tak kromě děl, která vznikala ve spolupráci umělců s jinými „pracujícími“ z Curychu, je součástí bienále také historická část. A protože v našem světě zahlceném informacemi platí, že více je více, kvalitní tvorba je rozmělněna v naddimenzované hustotě široké kontextuální sítě. Z řady opravdu překvapivých a inteligentních nápadů tak vyčuhují mediálně úspěšné banality. Například norský umělec Torbjorn Rodland, který na svých fotografiích surrealisticky zobrazuje lidský chrup, spolupracuje se zubařkou, jejíž ordinaci vyzdobenou fotkami může divák mimo pracovní hodiny navštívit. Belgičan Guillaume Bijl zase vytvořil *Dog Salon Bobby*, kde profesionálka stříhá skutečné

psy. Největším hitem se ovšem stalo 160 metrů čtverečních s boxy seschlého kalu nasbíraného za jediný den v curyšské čističce – dílo Američana Mikea Boucheta. Zatímco spolupracující inženýr z čističky se soustředí na čistotu vody, umělec je fascinován vedlejšími produkty a divák, jenž jednou nasaje puch, se ho dva dny neznaví.

Ovšem, takové „vtipy“ se v umění zkrátka občas přihodí a zřejmě je nemůžeme připisovat kurátoru Jankowskému, který sám ve svých dílech ironicky komentuje současné umění. V tom mu na Manifestě pomáhá Mexičan Pablo Helguera, jehož kreslené vtipy se strefují do snobské atmosféry současného světa umění a provázejí celou přehlídku.

Český deficit

Vytvořit takový monumentální kolos, v jaký se Manifesta za dobu své existence proměnila, je jistě nelehké. Zkusme se na ni tedy podívat optimističtěji. Dobrou zprávou pro Českou republiku je fakt, že se přehlídky letos účastní hned čtyři čeští umělci – Jiří Thýn, Jiří Skála, Matyáš Chochola a Roman Štětina – a jejich práce navíc patří k těm lepším a opravdovějším.

Zastoupení českých umělců na Manifestách nebylo nikdy výrazné. Stačí se podívat na statistiky: na prvním ročníku v Rotterdamu vystavoval Pavel Kopřiva, o dva roky později v Lucemburku se ukázal Křištof Kintera. V Lublani v roce 2000, kde v kurátorském týmu figurovala Slovenka Mária Hlavajová, nebyl žádný český umělec. Následující roky se objevili Ján Mančuška ve Frankfurtu a Zbyněk Baladrán v San Sebastianu. V Nikósii na Kypu nebyl z Česka opět nikdo, zato v italském Trentinu, kde jako jeden z kurátorů působil současný šéfkurátor Národní galerie v Praze Adam Budak, se v roce 2008 předvedly dvě české umělkyně – Kateřina Šedá a Barbora Klímová. Na Manifestě 8 ve španělské Murcii a Cartageně se Češi dostali dokonce do kurátorského týmu: Vít Havránek a Zbyněk Baladrán z organizace Tranzit tehdy k účasti přizvali Tomáše Vaňka. V roce 2012 nás v belgických městech Genku a Limburgu reprezentoval mrtvý malíř mrtvé doby Zdeněk Burian. Na minulé Manifestě v Petrohradu, již kurátoroval kdysi slavný Kasper König, z Česka opět nikdo zastoupen nebyl. Dosud největší

účast českých umělců na Manifestě tak připadá na letošní ročník a pravděpodobně ji můžeme přičítat osobním známostem kurátora. Jankowski se totiž nedávno účastnil výstavy z cyklu *Moving Image Department* ve Veletržním paláci a byl delší dobu v kontaktu s českými kurátory i galeristy.

Patoložka a boxer

Můžeme se ptát, zda je pro umělce ctí zúčastnit se takovéto megapřehlídky, a také na to, jaké pracovní a tvůrčí možnosti mu poskytne. Je přece svázán tolika podmínkami! Především musí naplnit předem daný koncept: vybrat si spolupracovníka z nabízených profesí, zprodukovat s ním, co je potřeba, a pracovat s prostředím, které ho limituje (nemocnice, hřbitov, hotel, bufet a podobně). Je to výzva, překážkový běh, formální ekonomie...

Přesto se Matyáš Chochola i Jiří Thýn s danou situací vyrovnali skvěle. V sérii *Hledání monumentu* se Jiří Thýn vrací k nevizuální fotografii, s níž pracuje metodou permanentního výzkumu. Spolupracoval s patoložkou a chtěl vyjádřit, že smrt je stejně obyčejná i významná jako všechno ostatní. Mezi fotografiemi, do kterých zasahuje řezem či koláží a skládá z nich jakési výukové tabule, najdeme nenápadně zakomponovaný interiér pitevny. Celek doplňuje neonová soulptura, jež vznikla podle automatické kresby patoložky po jednom pracovním dni. Poznamenala snad práce se smrtí její podvědomí? Na místě činu – v nemocnici – pak Thýn vylepil na okna citáty o smrti.

Projekt *Ultra Violet Ritual* Matyáše Chochole začal v tělocvičně boxera Azema Maksutaje. Se sportovním týmem Chochola vytvořil keramické sochy reagující na energii zápasů, a ty po rituálu s kadidlem u táboráku společně pomalovali a spálili. Nakonec vystavil trofeje a boxerskou výstroj na zlatých řetězech, spolu s vidoedokumentací rituálu. Boxer českého autora dostal na titulní stránky časopisů a Chochola se stal miláčkem Manifesty.

Jiří Thýn komunikoval s patoložkou po mailu a z jejího textu v katalogu je patrné, že zatímco do jiných hlav vidí, do té umělcovy nikoli. Matyáš Chochola si s velmistrem thajského boxu zaboxoval tváří v tvář, vyměnili si identitu a dospěli k tomu, že jsou oba šampioni. Kontrast introvertního intelektuála a divocha s boxerskými rukavicemi svým

způsobem ilustruje celý rozsah možné spolupráce se zástupci různých profesí.

Převléká se Manifesta?

Pro české umělce hraje pozitivní roli celkový kontext. Manifesta má prestiž, a tudíž nabídku zapojit se neodmítají ani velké hvězdy jako Maurizio Cattelan, který při této příležitosti angažoval paralympijskou sportovkyni na vozíku, aby jezdila po hladině curyšského jezera. Do snobské hry vstoupil i „autistický“ spisovatel Michel Houellebecq, který se nechal vyšetřit na drahé klinice a výsledky testů dal k dispozici divákům. Sám se pak pokusil o 3D vizualizace částí těla, které radši nebudeme komentovat. Thýn a Chochola patřili ke třicítce vyvolených, ale ani Roman Štětina a Jiří Skála, jejichž díla byla zařazena do historizující části, nepřišli zkrátka. Ocitli se vedle autorů dávno etablovaných, jakými jsou August Sander, Chris Burden či Ed Ruscha, a současných celebrit, jako jsou Andreas Gursky nebo Thomas Ruff. Oba si trochu stěžovali, že s nimi nikdo nekonzultoval například správnost popisků nebo konkrétní prostor pro umístění díla. Především Štětina byl v rozpacích z instalace svých videí o zvuku těsně vedle Bouchetova kalu, jehož silící zápach nedovoluje divákům u ničeho dalšího spočinout. Na druhou stranu se tak český umělec dostal de facto na nejsledovanější místo v Curychu.

Zatímco v minulosti Manifesta pod vedením celých týmů kurátorů zpracovávala náročná politická i existenciální témata a odehrávala se spíš na periferiích, letos má jen jednoho kurátora a dostala se do výkladní skříně Evropy, kde doslova kolaboruje každý s každým. Tuto image Manifesty podtrhuje vizuální manuál komunikačního designéra Ruediho Baura s tématem různých povolání, který připomíná schematické popartové kresby Juliana Opieho. Když se pak – obrazně řečeno – stanete svědky toho, jak se Opieho autentické animované figury proměňují ve výzdobu fashion butiků na obchodní třídě, máte pocit, že sama Manifesta se právě převléká z ošuntělých džínů do pouzdrových šatů. Je tedy Manifesta světem pro naivní diváky, kteří chtějí být klamáni stejně jako diváci telenovely, anebo je to také „jen práce“?

Autorka je kritička umění.

Manifesta 11. Curych, Švýcarsko, 11. 6. – 18. 9. 2016.



160 m² kalu od Mikea Boucheta a instalace Romana Štětiny v pozadí. Foto Dušan Šimánek

Jeviště současného umění

Rozhovor s kurátorem Manifesty Christianem Jankowským

Christian Jankowski komentuje kritické výhrady vůči letošní, již jedenácté Manifestě a objasňuje, co považuje za její silné stránky. Cení si mimo jiné toho, že přehlídka v Curychu pomohla vytvořit specifickou lokální komunitu a vtáhla místní obyvatele do světa současného umění.

JEN KRATOCHVIL

Manifesta začala před téměř dvěma měsíci a jde vlastně o procesuální experiment. Jak se zatím vyvíjí? Od většiny lidí, které znám, se mi dostalo velmi kladného ohlasu, reakce ze strany tisku jsou různorodější. Někoho popudí maličkost, ale nikdy tu nebyl záměr zavděčit se každému. Zkusili jsme udělat něco specifického a odlišného. Návštěvníci přicházejí s nějakou představou, se zkušeností, jak určité věci fungují – například satelitní výstavy. Ty jsou na většině bienále řízené, ale v Curychu využíváme reálná pracoviště a lidé v nich figurují jako hostitelé, kteří ukazují, čím se zabývají. Dohled z naší strany chybí. Neplatíme nájem, jen žádáme lidi, aby prováděli návštěvníky během své běžné práce. To je podle mě velká přednost. Naši hostitelé se stávají známými, stávají se z nich jakési celebrity Curychu. Tráví čas v Pavilonu reflexí se svými přáteli, předvádějí, co udělali, a začínají vzájemně rozpoznávat své tváře na velké projekci. Zdá se, že jsme vytvořili jakousi komunitu, náš „malý gang“.

Využil jste nějaké konkrétní modely z jiných bienále?

Pracoval jsem se strategiemi a modely, které jsou mi blízké. Rád pracuji s ohledem na dané místo, které chápu jako ateliér – a ateliérem se tentokrát stal celý Curych. Také opravdu oceňuji výstavy, které jsou hravě didaktické a oslovují nové typy publika. Zubařka nebo bankéř můžou být milovníky či sběrateli uměleckých děl, někdy však musíte těmto lidem pomoci najít si vztah k současnému umění. To bylo také důvodem, proč jsme na Manifestě pro sdělování svých myšlenek zavedli poměrně jednoduchý jazyk, který samozřejmě nemůže zobrazit celou komplexitu obsahu, ale může stimulovat pozornost a podnítit rozličné pohledy na nová díla.

Jak vnímáte posun od pozice umělce k pozici kurátora?

Nemůžu říct, že bych pracoval odlišným způsobem. Motivace je vždy stejná: dosáhnout nejlepšího možného výsledku, jakého jsem schopen. V tom smyslu je metoda stejná jako při umělecké tvorbě. Záleží ale vůbec na takovémto označování věcí? Je třeba definovat je skrze určitou pozici? Způsoby, jakými pracujeme s publikem, čím dál více obě role propojují. Neříkám, že už toto rozdělení vůbec nepotřebujeme, ale že prolínání obojího je naprosto přirozené.

Bývá vám ovšem vytýkáno, že jste nebyl schopen opustit roli umělce a že celé bienále je jen další Jankowského dílo.

Proč to brát tak úzkoprsě? Všichni ti zainteresovaní umělci nejsou jen pěšáky v jednom Jankowského mistrovském díle. Takový názor se mi zdá až směšný. Je to bienále, které se snaží pracovat s formátem bienále odlišným způsobem. Nejde o mě nebo o tým Manifesty, ale o návštěvníky, kteří se na ni přišli podívat. Poskytují určitý rámec, což dělá každý kurátor. A jelikož to dělám právě já, tak samozřejmě vykazuje aspekty mé umělecké praxe.

Opakovaně je také kritizována nedostatečná reflexe současné politicky vypjaté situace v Evropě.

Takové komentáře mi připadají skoro šokující. Téměř každá představená práce prezentuje určitou stránku současných politických problémů. Vezměte si například práci Terezy Margollesové, komentující transsexualitu prostřednictvím vaginy vysekané do stěny muzea, nebo Cealy Floyerové, která ukazuje, jak se ve švýcarské byrokracii lze „ztratit v překladu“. Lidé si ovšem zvykají na ten druh politické konfekce, kdy se dílo snaží vyjádřit určité problémy a postavit je přímo před vás s vysvětlivkou vedle na stěně. To jsem dělat nechtěl. Lidé musejí více přemýšlet nad tím,

co sledují, a pak se obsah sám vyjeví. Zdá se však, že už se ustavuje určitá tradice přicházející z kurátorských kursů na univerzitách, kde je politický diskurs přísně institucionalizován. Neříkám, že je to špatný přístup, ale je zde více způsobů, jak šířit politické myšlenky.

Jádrem letošní Manifesty je třicet prací vytvořených ve spolupráci mezi umělcem a jeho hostitelem.

Mohl byste některou popsat?

Je jich tolik, že je těžké si vybrat. Třeba práce Pabla Helguery je fantastická. V kunsthalle máme ve formě nástěnných maleb instalovaný jeho „artoony“ – kreslené vtipy vztahující se k fungování uměleckého světa. Helguera také přišel s nápadem vytvořit novou postavu. Jmenuje se Bolito Husserl a je to překvalifikovaný univerzální pracovník, který vypadá jako pes. Zvládne vše, od operace srdce přes tancování čači až po stavění mostů. Helguera se rozhodl spolupracovat se švýcarským novinářem píšícím o ekonomice a obchodu. Každý týden se scházejí a vymýšlejí pro Bolita Husserla nový příběh, který zrcadlí aktuální stav politických



Christian Jankowski. Foto whitelinehotels.com

a sociálních debat ve Švýcarsku. Tento novinář je vcelku populární a jeho články se dost čtou a teď jsou v nejrůznějších švýcarských novinách doprovázeny zmíněnými „artoony“. Takže i noviny se stávají satelitem bienále... Ale zmínit jen jeden projekt je pochopitelně zjednodušující. Ještě musím připomenout, že předkládáme tři interpretace každé práce. Energie je rozdělena mezi instituci, satelit a filmy prezentované v Pavilonu reflexí, které dokumentují proces spolupráce mezi umělcem a jeho hostitelem. Tento trojitý přístup byl opravdovou výzvou pro celý produkční tým.

Součástí bienále je také sto dní trvající program performancí v Kabaretu Voltaire. Jak tento program funguje?

Myslím, že velmi dobře. Celé třídy studentů umění se prý hlásí k účasti. Minulý týden jsem se dozvěděl, že tam vystupoval Jonathan Meese, aniž by o tom kdokoli věděl. Vytváří to šeptandu, lidi láká, že budou mít třeba štěstí a uvidí vystupovat zajímavého, anonymně přihlášeného umělce. Co se týče dokumentování, budeme prezentovat jen kresby, které účastníci tvoří v rámci podmínek účasti, a jednu fotku každé akce, nic jiného. Nedovolujeme pořizovat další obrazový záznam. Až Manifesta skončí, chtěli bychom publikovat knihu s těmito diptychy kresba–fotka. Uvidíme, co z toho vznikne.

Částí Manifesty je i výstava starších prací, takzvaná historická expozice. Jakou má úlohu?

Líbí se mi dialog, který tak vzniká. Bienále má vlastně tři aspekty. Nové realizace se kontextualizují skrze starší práce na základě podobných strategií či témat. A pak je tu Kabaret Voltaire, kde lidé můžou „tady a teď“ vytvářet k Manifestě osobní komentáře. Nové příspěvky jsou tak rámovány z obou stran, minulostí i přítomností, což považuji za skvělou konstelaci k zakoušení souhry prvků, které se objevují pohromadě.

Bienále je velmi rozsáhlé a kritici tvrdí, že není možné celou expozici za pár dní projít. Myslel jste vůbec na běžné publikum současného umění? Zdá se, že Manifesta je určena spíš lidem žijícím v Curychu.

Musím říct, že se mi líbí, že se toho děje najednou až moc. Že tu není žádný lineární narativ. Líbí se mi, že tu jsou tři různé způsoby, jak vyprávět jeden příběh. Přiměje vás to uvědomit si existenci spousty dalších příběhů, které zůstávají skryté, ale cítíte jejich přítomnost. Pokud by se někdo ptal, zda je potřeba zhlédnout všechny tři prezentace

všech třiceti projektů, moje odpověď by byla: ne, není to nutné. Můžete projít policejní stanicí a dostat se do výcvikové místnosti, kde můžete sledovat, jak pracuje Marco Schmitt, nebo jít do sportovního klubu ve Winterthuru. Můžete se dostat do míst, která jsou pro vás zcela neznámá, a konverzovat s lidmi, se kterými byste se jinak vůbec nesetkali. Vztah místních lidí k vystaveným pracím se během léta vyvíjí: možná je začnou ty davy návštěvníků nudit, možná díky nim sami naleznou svůj vztah k umění. My jsme jen vytvořili jeviště, zbytek je ponechán náhodě.

Christian Jankowski (nar. 1968) je umělec žijící v Berlíně. Vystudoval Akademii výtvarných umění v Hamburku. Jeho tvorba je založena na performativních interakcích s profesionály aktivními mimo svět současného umění. Svě práce představil na řadě samostatných výstav, například v galerii MACRO v Římě (2012), v Sala de Arte Publico Siqueiros v Mexico City (2012), v Centru pro současné umění Zamek Ujazdowski ve Varšavě (2013) a naposledy v Kunsthausu Hamburg (2015). Zúčastnil se také mnoha skupinových přehlídek, jako jsou Project Los Altos v Muzeu moderního umění v San Francisku (2013), bienále v Taipei a Sydney (2010) nebo Benátské bienále (1999 a 2013).

Roztroušená shakespearíóza

Zdroj lidské energie, magnetismus opačných pohlaví, koloběh života a smrti, nesmrtelnost vesmíru – to jsou záhady, které by ráda vyluštila Adéla Laštovková Stodolová ve svém novém představení Fénix – poetické pohybové kompozici v rytmu činohry.

NINA VANGELI

Režisérka a choreografka Adéla Laštovková Stodolová navazuje novou inscenací Fénix na sérii předchozích úspěšných představení v intencích fyzického divadla: Malou smrt (2008), Muže (2011) a Ženy (2013). V nich vybudovala svůj osobitý styl, s nímž se na naší taneční scéně nemůže ztratit.

Po dubnové ostravské premiéře Fénixe proběhla i premiéra pražská – na rozhraní Vinohrad a Žižkova ve Venuši ve Švehlovce, prostorném divadelním sále zabarveném stylem art deco. Bylo tu dost místa na eroticko-didaktickou férii, která zde rozhodila své simultánní děje. Představení mělo pikantně tajemnou, jemně humornou a bloudivou atmosféru, jako by tu Shakespeare roztrousil útržky svých magických komedií. Vše, co se tu dělo, připomínalo začarovaný ostrov z jeho Bouře a les ze Snu noci svatojánské. Pouze epizody tu nebyly navlečeny na epickou nit, ale svévolně a anarchicky rozhozeny po prostoru – byla to taková „roztroušená shakespearíóza“. A došlo i na happy end shakespearovských komedií s troškou hořkých didaktických kapek před ním.

Chvění erotické a ironické

Půvabný divadelní sál zahrnuje i tradiční balkón, na kterém našli svou pozorovatelnou zdvojení Elfové této komedie. Nekonečně půvabnou dvojici potouchlých i dobře smýšlejících andílků či rarášků (Arielů či Puků)

tvorí roztomilá kudrnatá rozčepýřená blondýnka a vlasatá černovláska tmavé pleti (Veronika Kohútová a Linda Fernandez). Zkoumají z balkónu svět pod sebou, ukazují prstíčkem na postavy dole a pak rejdí po jevišti a hravě a humorně postrkují osudy jednotlivých postav k moudrému rozuzlení. V hledáčku mají Fénixe. Ten ukotvuje příběh k podlaze – v šedém oblečení s utrápeným obličejem, bezmocně, ramena vykloubená v závěsu, vězí při podlaze v popruzích. Bude tam tak viset po celou dobu ferie. Zřejmě ještě neopeřen, chvílemi spí, chvílemi bdí a pozoruje. Periodicky se neúspěšně pokouší „vzlétnout“. Mladinkého Fénixe (v provedení Renáty Martinové) učí Elfici létat velmi názorně, dá jim to zabrat.

Smyslná nálada, erotické chvění, humor a sebeironie i smířené přijetí nevyhnutelného konce vždy činily tvorbu Stodolové ojedinelou. Zosobněnou smyslností a narcismem je mladá žena v nachových saténových šatech s předimenzovanou sukní (Zuzana Stavná). „Jsem královna všech moří,“ zpívá o sobě v sebeironickém výstupu a svádívě a panovačně vlní nachovým saténem. Jak nemyslet na královnu Titánii ze Snu noci svatojánské? Jindřich Panský jako její potenciální milenec – takový shakespearovský směšnohrdinský „tragéd Píramus“ – trénuje artistické triky na visuté houpačce a má zmatek v tom, jak se ke Královně, a zda vůbec, milostně přiblížit.

Plamen a prach

Starý muž (Jaro Ondruš) přichází středem a prach se vznáší kolem jeho postavy – prach jsi a v prach se obrátíš! Přivází s sebou plátó plné svíček, předjímá svůj hrob i žhavou energii, v níž umírá a obrozuje se Fénix. Starý muž je prostáček i didaskalos – zasvěcuje bolestivě Královnu všech moří do odvahy i do pokory. Zůstane po něm báj o Fénixovi, přetlumočená do předané znalosti skládání papírových ptáčků, a plátó svíček, kde tito malí fénixové mohou případně zemřít, kdyby chtěli, aby se v něčích zručných rukou znovu narodili.

Fénix je i ferie symbolická. I Starý muž potřebuje pomoc Elfiků – přífukují mu pudr do vlasů, pomáhají mu zestárnout a dojít ke smrti. Všichni se v této eroticko-didaktické férii něco učí: létat, přiblížit se k druhému pohlaví, najít v sobě šelmu, skládat papírové ptáčky, vyšvihnout artistický „originál“ na houpačce, umřít.

„Pokořená Titánie“ dostane od Elfiků i názorovou lekci cenění zubů a vrčení, lekci odvrácené tváře ženy. Nota bene, u šelem je potřeba se pozastavit: pohyb šelmy, pohyb živočišný, je něco, co Stodolová umí senzačně; je to její choreografická pečť (stačí si vzpomenout na vlčí Fenu z inscenace Muži, kterou i osobně ztvárnila). Pečť nejenom taneční, nýbrž i životně filosofická: živočišnost bez hříchu, smíření bez moralizování. A dobře smýšlející Elfici si po každé dobře vykonané práci spolu nadšeně a rozkošně zatančí.

Po shakespearovském lese roztrousila Stodolová motivy bazálních lidských hnutí. Lidé sní o letu, o erotice, ulpívají na svém umění nebo na objektu své touhy, v neklidu těla i ducha kují dobrosrdečné pikle, zakoušejí únavu a podléhají jí, když přijde čas. Tajemstvím úspěchu Adély Laštovkové Stodolové je, že smyslnost tanečního pohybu a životní optimismus u ní není kýč.

Autorka je taneční publicistka.

Fénix. Námět, režie, choreografie Adéla Laštovková Stodolová, režijní supervize SKUTR (Martin Kukučka, Lukáš Trpišovský), dramaturgie Lukáš Trpišovský, asistent choreografie Jaro Ondruš, hudba Petr Zeman, kostýmy Eva Suchánková, produkce Pavla Klouzalová, obsazení Zuzana Stavná, Jaro Ondruš, Jindřich Panský, Veronika Kohútová, Linda Fernandez, Renáta Martinová. Premiéra ve Venuši ve Švehlovce, Praha, 14. 6. 2016.

L jako Lust

Choreograf Andrej Petrovič dal tanečnici Martině Hajdyle Lacové nesnadný úkol: vypořádat se v inscenaci nazvané L / One of the Seven s podobami ženské sexuality, vášně a rozkoše.

JURAJ SAVINSKÝ

Představení *L / One of the Seven* je nový projekt Andreje Petroviče, slovenského choreografa a člena Akram Khan Company. Autor

v něm „staví na jeviště jedinou bytost – ženu, jejíž žízeň nemůže být nikdy uhašena“. Jedinou intepretkou na scéně je tanečnice Martina Hajdyla Lacová, nositelka ceny Tanečnice roku 2015 za výkon v představení *SuperNaturals*. Hajdyla Lacová kombinuje účinkování v domácích souborech VerTeDance, NANO-HACH a ME-SA se zahraničními spolupracemi, například se švýcarským souborem DA MOTUS! nebo norskou choreografkou Karen Foss.

Otec a princeznička

Inscenace *L / One of the Seven* zpodobuje chtíč, vášně a rozkoš. Nadšené „výkřiky“ duše a těla střídá smilstvo, dle katolické tradice od časů Řehoře I. Velikého jeden ze sedmi kardinálních hříchů. Divák tuší záměr choreografa obsáhnout oba póly lačnosti. Jako by měl interpret stanout před rychle se točícím oboustranným zrcadlem, jehož obě lesklé plochy opticky splývají v jednu, ale přesto zůstávají oddělené. Pro tanečnici nesnadný úkol, přesto se ho Hajdyla Lacová zhostila bez zaváhání. Její koncentrovanost je stoprocentní, pohyby přesné a výrazy tváře i těla plně odpovídají jednotlivým fázím tance. Snad i díky zkušenostem z jiných, více improvizčních představení dokáže Hajdyla Lacová s až činoherní lehkostí přesně uvést diváka do rozpoložení své postavy, potažmo charakteru celého kusu. Nicméně právě tento nejsilnější znak Petrovičova monodramatu se může lehce stát vstupním místem k odkrytí jeho slabších stránek – to když celkový záměr poněkud disonuje, když si interpret není zcela jist choreografovým záměrem či s ním úplně vnitřně nesouzní. U tématu, jímž je otevření a zkoumání otázky ženské sexuality, je tato možnost nasnadě více než kdy jindy.

Petrovič v inscenaci přistupuje k ženě a její sexualitě asi jako posmutnělý otec, který vidí, že z jeho dcery-princezničky se stává žena, jejíž život (včetně toho sexuálního) je mimo jakoukoli jeho kontrolu. Padají otázky: Je smilstvo hříchem? A kdy se rozkoš a vášně mění v hříšné, již neakceptovatelné jednání? Interpretka svým improvizčním talentem ukazuje publiku i choreografovi, že smilstvo, stud a celý ten kolotoč touhy je komplexním, permanentním a nikdy nekončícím objevováním celé ženiny osobnosti.

Syrová směs plánů

Scénu tvoří bílá židle s opěrkou se svislými latěmi. Její role v představení je stěžejní, ostatně prvních asi deset minut tvoří pomalé až hloubavé intermezzo interpretky s touto jedinou rekvizitou. A divák jen zadržuje dech, zda tichá předehra rozverně dívky neskončí nějakým hlasitým třeskem. Hajdyla Lacová ovšem pomalými, ladnými a přesnými pohyby navozuje postupně obraz ženy, která na „pevném“ domácím území pomalu, ale jistě strádá a touží po rozletu. Roztáčející se spirálu prožívaného rozporu doprovází a násobí zrychlující se hudba Bena Frosta. Přes bezuzdnost pohybů i doprovodné hudby je u Hajdyla Lacové cítit jisté zadržování předestíraného šílenství. Není jasné, čím je to způsobeno, představení to nicméně na síle neubírá, naopak.

Až na výjimku v druhé půli inscenace, kdy je hlavní postava ženy předvedena jako marivá bytost lapená do spleti své touhy a na scéně se objeví síť s množstvím lesklých bot s podpatkem, je představení prosto klišé. K navození dojmu uvěznění v touze a vášni stačí v závěru bolestivý pohled na záškuby mimických svalů a doširoka se otevírajících očí interpretky. Premiéra inscenace ve mně zanechala jakýsi „nedochucený“ dojem. Jako by konečná, premiérová forma naplnila svůj záměr jen zčásti. To je na jedné straně zcela v pořádku – „work in progress“ a „final work“ jsou dvě různá vývojová stadia uměleckého díla. Na straně druhé divák, který tuší, jak chutná syrová směs plánů a entuziasmu, by si přál okusit onu směs též v podobě hotového pokrmu, se všemi ingrediencemi.

Autor je herec.

L / One of the Seven. Koncept a choreografie Andrej Petrovič, kostým Maroš Baran, světelný design Katarína Ďuricová, hudba Ben Frost, vnější oko Karolína Hejnová a Markéta Perroud, tanec Martina Hajdyla Lacová. Premiéra v Divadle Ponec, Praha, 15. 3. 2016.



Po shakespearovském lese představení Fénix roztrousila Adéla Laštovková Stodolová motivy bazálních lidských hnutí. Foto cooltourova.cz

Digitální monstrum

Autechre a jejich „pětialbum“

Britské postraveové duo je aktivní už téměř tři desetiletí. V první polovině devadesátých let se Autechre objevili na kompilaci vydavatelství Warp s příznačným dobovým názvem Artificial Intelligence. Od té doby bývají považováni za zástupce takzvané inteligentní taneční hudby. Jejich aktuální album se ovšem do žádné přihrádky nevejde.

FRANTIŠEK FORMÁNEK

Sean Booth a Rob Brown, dva veteráni experimentální elektroniky tvořící pod jménem Autechre, vydali své dvanácté studiové album *Elseq 1–5*. Nabízí se ovšem otázka, nakolik jde ještě o album, alespoň v běžném smyslu slova. Jak název napovídá, nahrávka je rozdělena do pěti víceméně samostatných částí a celková stopáž přesahuje čtyři hodiny. Naposledy dvojice vydala stodvacetiminutové dvojalbum *Exai* (2013), u něhož si část fanoušků i hudebních kritiků stěžovala na přílišnou

techno, k němuž skladba odkazuje i svým názvem. Ozvěny acidu jsou patrné rovněž v úmorně dlouhém opusu elyc6 Onset, jenž se ve své druhé části ztrácí ve vysokofrekvenčních šumech. Těmi je prošpikována také epická skladba foldfree casual, vracející se svou náladou k prastarému EP *Garbage*, které duo vydalo před jednadvaceti lety. Všudypřítomné skřípavé zvuky a rozbitý rytmus nám ale dávají jasně najevo, že zde máme co do činění se současnou tvorbou Autechre.

v nedávném rozhovoru pro Resident Advisor, ani on, ani Rob Brown zpočátku neměli jasno v tom, zda právě vytvořili album, kolekci alb, řadu EP, anebo prostě jen „materiál“. Tato počáteční nejistota se později odrazila i v postupu vydavatelství, které nahrávku rozdělilo do pěti částí o průměrné stopáži padesát minut, aby tak alespoň částečně naplnilo tradiční formát alba. Původně však Autechre plánovali přidávat jednotlivé skladby do svého online obchodu hned, jak budou



Rob Brown a Sean Booth. Foto warp.net

délku. Aktuální nahrávka je více než dvakrát delší. Neměli bychom tentokrát mluvit spíše o monstři?

Best of Autechre?

Jak je u Autechre zvykem, skladby jsou opatřeny těžko dekodovatelnými názvy, jako například c7b2 nebo curvcaten, a podobně nepřístupná je i samotná hudba. Opět se dočkáme výletů do vesmíru abstrakce, v jehož hlubinách dvojice neúnavných experimentátorů doluje za pomoci vlastních algoritmů zvukové odštěpky a následně je skládá do prapodivných struktur, plných odboček a slepých ramen. Současní Autechre působí, jako by existovali mimo prostor a čas. Po téměř třiceti letech na scéně se neženou slepě za novými trendy, ale stále jsou schopni je osobitě reflektovat. Houpavý rytmus skladby TBM2 připomene tvorbu předčasně zesnulého hiphopového producenta J Dilly. Jeho poslední album *Donuts* (2006), na kterém předvedl v rámci žánru neobvyklé experimenty se samplý a rytmy, ostatně Autechre uvádějí jako svou velkou inspiraci. Fascinaci hip hopem lze ovšem u Boothe a Browna vystopovat i na mnoha dalších místech jejich diskografie. Jedním z mnoha příkladů může být třeba track V-Proc z alba *Draft 7.30* (2003), v němž je zlomený beat neustále atakován masivními hlučnými stěnami.

Skladbu acdwn2 z třetí části *Elseq* lze zase považovat za autechrovskou variaci na acid

S trochou nadsázky by se album *Elseq* dalo označit za jakési „best of Autechre“. Kromě výše zmíněného hip hopu a acid techna se totiž dočkáme i divokého drum’n'bassu, který ve skladbě latentcall evokuje zacuchané rytmy alb *LP5* (1998) a *Confield* (2001). Poslední track celé kolekce, nazvaný oneum, svými pištivými syntezátorovými plochami pro změnu připomene šest let starou desku *Oversteps* (2010). I přes značnou rozmanitost jednotlivých skladeb a zřetelné odkazy ke starší tvorbě si nicméně Autechre budou zachovat svůj rukopis, aniž by vykrádali sami sebe.

Prostě jen materiál

Autechre a jejich domovský label Warp Records si ani tentokrát příliš nelámali hlavu s propagací. O Boothovi a Brownovi se rozhodně nedá říct, že by si potrpěli na masivní promo kampaně a napínání fanoušků, a tak *Elseq 1–5* vyšlo bez velkých cavyků necelý týden od představení prvního noiseově znějícího singlu feed1 v květnovém vysílání radia BBC 6. Autechre se navíc rozhodli nevydávat album na kompaktním disku, vinylu či jiném pevném nosiči, a tak se toto dvěstěčtyřicetisedmiminutové monstrum stává jejich prvním čistě digitálním dlouhohrajícím počinem. Stopáž *Elseq* je koneckonců jedním z důvodů, proč dvojice rezignovala na klasická média. Jak uvedl Sean Booth, jehož lze považovat za relativně sdílnější polovinu dua,

hotové, aby urychlili jejich cestu k posluchačům a umožnili jim sledovat svou nejčerstvější tvorbu.

Mohlo by se zdát, že jde o další logický krok v cestě směrem k čirému digitálnímu. Už při vydání alba *Quaristice* (2008) tvrdil Sean Booth, že za skutečnou verzi desky považuje tu v bezztrátovém formátu FLAC. Ve výše zmiňovaném rozhovoru, v němž potvrdil, že *Elseq* na fyzickém nosiči nevyjde, nicméně nevyloučil, že v případě budoucího materiálu se možná nějakých CD a vinylů dočkáme. Mezitím mají posluchači spoustu času na přemýšlení nad tím, co to vlastně drží v ruce, respektive co skladují na svých harddiscích. České publikum mimoto bude mít možnost si v listopadu poslechnout Autechre naživo. Jejich teprve druhý zdejší koncert prý proběhne v naprosté tmě, abychom si mohli jejich abstraktní zvukové plochy náležitě vychutnat. Jakkoliv se může přístup Autechre někdy jevit jako poněkud odtaziť, nebo dokonce hraničící s nezájmem o publikum, ve skutečnosti jde o přesný opak. Sean Booth a Rob Brown se chtějí jednoduše soustředit jen na svoji tvorbu a předávat ji dál bez laciných pozlátek – tak, aby propagace a budování značky nezastínily samotnou hudbu. Dokud budou jejich zvuková monstra stejně zábavná jako *Elseq*, není si na co stěžovat.

Autor je hudební publicista.

Autechre: Elseq 1–5. Warp Records 2016.

ČERNÁ MASKA

Číslo 1 LISTOPAD 1966 5 centů

Povstává nový duch. Planeme revolucí jako ulice ve Watts. Popravujeme vaše božstva - - Pějeme o vaší smrti. ZNIČTE MUZEA - - náš boj nelze pověsit na zeď. Nechme minulost padnout pod údery revolty. Guerilla, černí, lidé budoucnosti, my všichni jsme vám v patách. K čertu s vaší kulturou, vědou, uměním. Jakému účelu slouží? Vaše masová vražda nesmí být zatajena. Průmyslníci, bankéři, buržoazie s bezbřehou přetvářkou a sprostotou sobě vlastní pokračují v hromadění umění, zatímco masakrují lidskost. Vaše lež selhala. Svět povstává proti vašemu útlaku. U bran stojí lidé hledající nový svět. Stroj, raketa, podmanění si prostoru a času, to jsou semena budoucnosti, která nás, osvobozená od vašeho barbarismu, ponesou vpřed. Jsme připraveni - -
NECHŤ BOJ ZAPOČNE.

Skupina a časopis **Black Mask** vznikly v roce 1966 z iniciativy několika anarchistů aktivních na newyorské umělecké scéně. Skupina zorganizovala řadu přímých akcí motivovaných přesvědčením, že oficiální umělecké instituce jsou brzdou emancipačního potenciálu umění, které by mělo být více spjato s všedním životem i politikou. Aktivistům z Black Mask se například podařilo na nějakou dobu uzavřít galerii MoMA a narušit chod celé řady dalších uměleckých, výstavních a vzdělávacích institucí. Úvodní text prvního čísla časopisu Black Mask odkazuje na tehdejší násilné nepokoje v losangeleské čtvrti Watts, při nichž se tisíce afroamerických a dalších převážně minoritních obyvatel postavily proti policii.

BLACK MASK

No. 1

NOV. 1966

5 Cents

A new spirit is rising. Like the streets of Watts we burn with revolution. We assault your Gods - - We sing of your death. DESTROY THE MUSEUMS - - our struggle cannot be hung on walls. Let the past fall under the blows of revolt. The guerilla, the blacks, the men of the future, we are all at your heels. Goddamn your culture, your science, your art. What purpose do they serve? Your mass-murder cannot be concealed. The industrialist, the banker, the bourgeoisie, with their unlimited pretense and vulgarity, continue to stockpile art while they slaughter humanity. Your lie has failed. The world is rising against your oppression. There are men at the gates seeking a new world. The machine, the rocket, the conquering of space and time, these are the seeds of the future which, freed from your barbarism, will carry us forward. We are ready - -

LET THE STRUGGLE BEGIN.

Mezi pedofilií a pedofobií

Eroticky pojímané dětské tělo představuje jedno z nejošemetnějších témat umělecké tvorby. Následující esej se pokouší vymezit podstatu „pedoerotismu“. Na jedné straně připomíná temné pozadí erotična spjaté s nočními můrami při „těch nejkřečovitějších z dětských erekcí“. Na straně druhé akceptuje okouzlení dětmi-světluškami, dušičkovými světly v šeru dospělosti.

MILOSLAV CAŇKO

V novele *Mario a kouzelník* (1930, česky 1932), odehrávající se v italském přímořském letovisku někdy ve dvacátých letech 20. století, líčí Thomas Mann incident, který symptomaticky dokresluje atmosféru ve společnosti propadající vlastním prototalitárním tendencím. Rodina mladého německého profesora je od počátku svého prázdninového pobytu konfrontována s projevy nevalně skrývaného nepřátelství ze strany mnoha místních – občanů i úřadů. Nápadné přitom je, že za hromosvod averzí, jejichž ideologickým médiem je nacionalismus, opakovaně slouží nejmladší z profesorových dětí, osmiletá holčička: nejprve byla její rodina donucena odstěhovat se z hotelu, protože tuzemskou prominentní klientku – kněžnu a úzkostlivou matku – poděsil dívčin kašel; nedlouho poté kulminují problémy tím, že se na pláži dívčino nahé osmileté tělo stává terčem všeobecného pohoršení, ba odporu, a pro otce pak příčinou drobného peněžního postihu. Děvče si přitom jen potřebovalo vymáchat v moři plavky plné písku.

Kolem podobné lapálie se vine humoristická povídka *Dobrodružství s nahým klukem* (1911), jejímž autorem je Jaroslav Hašek. Chlapec z Vršovic, náhodou zrovna také osmiletý, byl ráno poslán maminkou pro housky. Ale potkal kamarády a šel se s nimi koupat až do Modřan. Nyní, vpodvečer, se s usedavým pláčem doslova lepí na vypravěče – kluci mu totiž hodili šaty do vody. Titulní „dobrodružství“ nespočívá pak v ničem menším než ve střetu vypravěče coby chlapce zachránce s pruderii dospělých: na parník s ním není vpuštěn, z pivovarské hospody je vyhoštěn. Z celé záležitosti nakonec nevychází zcela se ctí.

Strach z psychické nákazy

Základním rozdílem mezi oběma případy není ten, který se týká bezprostředních příčin dětské nahoty (dívka se obnažila na veřejnosti, zatímco klukovi nebylo dovoleno se obléct), ani rozdíl v jejím situačním rámci (veřejnost na přímořské pláži není tak veřejná jako veřejnost z dopravního prostředku či z restauračního zařízení). A již úplně mimo by mířila úvaha, co si žádá a co dovoluje žánr humoristické povídky psané pro časopis ve srovnání s vážnou, psychologizující novelou na téma v neposlední řadě politické. Čteny z perspektivy definitivně rozevřené „Švejkem“, mohou přece i povídky, jako je *Dobrodružství s nahým klukem*, přesahovat formát pouhých na pointu orientovaných anekdot či satirických provokací. Naopak zase líčení konfliktu s italskými šosáky a komentáře, jimiž je doprovázeno, nepostrádají humor místy skutečně ne nepodobný tomu Haškovu.

Nejpodstatnější je rozdíl v konkrétních reakcích okolí a v argumentaci, kterou proti nim každý z vypravěčů staví. Tomu Mannovu se jako paradoxní jeví již reakce okolí samotná: ptá se, jak si onen záchvat davové hysterie nad koupajícím se dítětem vysvětlit v době, kdy „poměr k tělu a k jeho nahotě se v celém světě od základů a rozhodně změnil“. Ve své otázce zároveň jako by již nalézal odpověď: jde tu nejspíš skutečně přímo o problém poměru k tělu, nikoli jen o slušnost ve smyslu spořádanosti. Psychoanalytikovi by ostatně něco napověděla již příhoda s dívčíným kašlem, v němž jako kdyby kněžna a „vášnivá matka“, sama plná úzkosti o zdraví svých dětí, nevědomě spatřovala hysterický symptom, nakažlivý třeba i jen akusticky, přes několik hotelových stěn. Profesor jí trefně podsouvá, „že se prostě pro své děti bála špatného příkladu“. Tragické směřování a vyústění kouzelnické produkce, která představuje těžšíště knihy, pak exponuje společenské konsekvence této fobické posedlosti psychickou nákazou.

Haškův vypravěč se konfrontuje s poměry, dalo by se říct, právě opačnými: výletníci spolu s ním čekající na parník jsou v první chvíli spíše pobaveni; nanejvýš jedna paní, která se domnívá, že se jedná o otce se synem, vyslovuje výtku, jež by se mohla týkat otcevy nedbalosti o blaho dítěte. A ani osazenstvu lodi, stejně jako personálu v pivovarské restauraci, nejde o víc než vymáhat a vymoci dodržování toho, co se sluší a patří. Nakonec je to vlastně sám vypravěč, kdo tím, že svému okolí podsouvá pohlavní úzkost, uvádí na scénu motiv pedofilního zaujetí, přičemž sobě samému přisuzuje roli toho, kdo veškeré důvody k úzkosti vyvrací: „Milostpaní, kdybyste byla vy v takové situaci jako tento hoch, tu věřte, že bych s vámi nešel po hrázi, poněvadž vím, co je to cudnost, ale tohle nevinné dítě, které se tak pěkně dětsky rypá před vámi v nose, neurazí jistě žádného, kdo má smysl pro nahé dětské tělo.“ Nastolení je dokonce v jednom momentě zcela doslovné, to když je „klučina“ v restauraci postaven na stůl před dvě pobouřené dámy: „Podívejte se na tuto živoucí nevinnost.“ Mannův profesor se podivuje nad pozdvižením tam, kde člověk jako on si „už nic nemyslí“. Hašek se jedněmi a týmiž apely takové indifferencie dožaduje i ji znemožňuje. Jaké jsou ostatně dnes naše pocity, díváme-li se na volnou filmovou adaptaci Haškovy povídky (režie Jan Moravec, 1964)? Rozumíme jen vypravěčovu „nic si nemyslí-címu“ filmovému protějšku, anebo přece jen též průvodčímu té tramvaje, při pohledu na „hambáska“ bodře doporučujícímu: „Zavažte mu to aspoň kapesníkem!“ A proč jsou určité záběry z adaptace Mannovy novely (Klaus-Maria Brandauer, 1994) na internetu prezentovány s trapně komickým cenzurním zásahem – navíc na stránkách o „the most [...] scandal films of world cinema“?

K jakým vývodům nás konfrontace obou literárních textů měla nasměřovat? K těm, že dětská nahota je i *není* nevinná. Rozpaky před obrazem nahého dítěte na místě jsou i nejsou. Morální čistota jejich zmnožování není o nic méně diskutabilní než zbrklé diagnózy na adresu těch, kdo je vytvářejí nebo přijímají.

Normalita pedofilie?

Výzkumy sexuálního chování za několik posledních dekád přesvědčivě prokázaly nejenom to, že sexuální reaktivita dospělých vůči osobám v rané pubertálním, ba i v prepubertálním věku je běžnější, než sugeruje pojetí pedofilie jako sexuální deviace; rovněž bohatě zdokumentovaly, jak běžnými a dokonce pozitivně společensky sankcionovanými jsou sexuální interakce mezi dospělými a prepubescenty v některých mimoevropských, například tichomořských společnostech.

Jedním z nejradikálnějších výbojů této sexuologické linie je stanovisko amerického psychiatra a právníka Richarda Greena, opřené mimo jiné o historicko-právní (respektive historicko-sociální) argument píchající přímo do našeho nejvlastnějšího hnízda: „V Anglii byl po tři staletí povolen sex s osobami staršími deseti let. Nedělo se to tedy jen u bederní rouškou oděných kmenů žijících na úbočí nějaké sopky, ale ve státě, v němž již šest století navštěvovali studenti Oxford a Cambridge. Nebylo to v dobách cromagnonců, ale ještě v době, kdy do první světové války scházelo jen osmatřicet let. Impulsem ke zvýšení věkové hranice k legálnímu sexu v Anglii nebylo pobouření z pedofilie, ale obavy z dětské prostituce. Změny v zákoně o zaměstnání během 19. století, které měly děti chránit před dlouhou pracovní dobou v továrně, vedly k tomu, že se kvůli obživě uchylovaly k různým sexuálním službám. Dětská prostituce přestala být kontrolovatelná... Byli tedy všichni zákazníci pedofily? Byli všichni duševně nemocní?“

Nezbývá než dát za pravdu etnografům sexuality, že z konstatování, co (někde) je, nelze nijak logicky vyvodit, co by být mělo (navíc všude). Ani po psychologickém, sociopsychologickém a etnografickém rozpuštění tradičních představ o povaze a možnostech dětské sexuality však neztrácí na nespornosti problém *pohlavního zneužívání nezletilých* – tedy hřešení proti svobodě a důstojnosti, které nelze upřít žádnému lidskému jedinci. Tuto problematiku však komplikuje jistá variabilita představ, jimiž pojmy důstojnosti a svobody byly v průběhu dějin v různých kulturách konkretizovány. Stejně jako před zpochybňováním či bagatelizací ze strany „puritánů“ bude problematiku nutné chránit před paradoxně zjednodušující instrumentalizací ze strany naivních „libertinů“.

Pedoerotismus

Jaký je důvod současného zavádění pojmu *pedoerotismus*? V zásadě trojí: za prvé nám umožňuje postoupit od popisu pedofilně orientovaného sexuálního chování k rekonstrukci „pojetí“ lásky a tělesnosti, které jej zakládá. Touto cestou bychom si, za druhé, mohli zafixovat, upevnit náhled na toto pojetí jako nikoliv jen psychický, psychologicky relevantní komplex, ale jako na komplex nepostrádající vlastní teoretický potenciál (antropologický, ontologický). A za třetí nám koncept pedoerotismu – v míře odpovídající rozsáhlosti a skladbě našich archivů – dovolí vypracovat kritéria pro etická hodnocení rozličných, kulturně-historicky situovaných poloh či „figur“ pedoerotického diskursu. Anebo alespoň, což by spíše odpovídalo sebezpojetí filosofie, promýšlet otázky po takových kritériích.

Obešli jsme však jeden konkrétní zřetel, bez něž přitom jako by otázka po důvodu zavádění daného pojmu přicházela o své centrum – totiž zřetel k její motivaci. Odpověď přitom není ani složitá, ani nezbytně nepřijemná. Člověk obeznámený s výtvarným uměním předešlých dvou staletí ví, že mezi frekventované, ne-li oblíbené objekty zobrazení patří nezletilci ve věku mezi narozením a adolescencí. Jejich zjev nás konfrontuje nejen s hodnotami, jimiž je fundován náš základní postoj k dětství (ona směs nostalgie, více či méně blahovlnné sympatie a ideou rodičovství formované starostlivostí), nýbrž i s obrazy schopnými dokonale nás vyvádět z konceptu o sobě samých. Čelit tomu je o to těžší, že nejsme ve styku se samotnými dětmi, ale jen s jejich obrazy. Jejich půvaby, neřkuli krásou, k nám nepřicházejí *samy za sebe*, jsou nám *předkládány*, *reprezentovány* již jako téma – jako více či méně působivé figury určitého diskursu.

Samozřejmě je možné hrát takovou hru, že určité pedoerotické či pedofilní polohy společně kriticky reflektujeme a ironizujeme, třeba se zaměřením na nějakou jejich sociokulturní provenienci. Polský malíř a ilustrátor Dariusz Skitek tak na obraze *Hanansi – žebračka* (2012) ukazuje asi jedenáctiletou nahou dívku (vyhotovenou zjevně dle fotografie vygooglované spojením „miss nudist teen pageant 2008“) ze slatou svatozáří, svůdným úsměvem a rukama v bok pózující pod dvěma dámskými, hororovým pařátem vybavenými a proti sobě útočícími kabelkami. Američan Mike Cockrill už řadu let variuje svůj oblíbený motiv holčiček v minisukních masakrujících nad jámou nalíčené a k zešlání vyděšené cirkusové augusty, které zabíjejí výstřelem do týlu (na jiné kresbě si takový klaun v *otcovském* ušáku poklidně čte své sobotní noviny). Společensky hrocená ironie ovšem není jedinou možností, jak z autorské pozice demonstrovat alespoň nějaký odstup od zobrazeného. Podívejme se na dva jiné příklady. Za prvé: zhruba desetiletý chlapec drží oběma rukama

O pederotismu v literatuře a umění



Ernst Ludwig Kirschner: Dívka s kočkou (Fränzi), 1910

tykev, kterou sotva unese – a jeho malá kamarádka do ní dlouhým ostrým nožem (mířícím vlastně proti jeho za tykví schovanému přirození) vyřezává halloweenskou fyziognomii. Za druhé: dvanáctiletý školák, chválen před celou třídou za zdařilý výkres, jej drží v ruce tak, že se na něm vyvedená kosmická raketa topoří do výše obličej mladé krásné učitelky. Na tabuli za nimi vidíme křídou nakreslené tři šipky, mířící z našeho úhlu pohledu od učitelky ke školákovi. Na rohu katedry se – jako model pro zátiší – zelená hruštička opírá o červené jablíčko. To jsou jen dva z mnoha humorismů, jimiž Cockrill předvádí svůj vztah k psychoanalýze.

Thanatické převrácení erótu

Pokud tuto minci otočíme, můžeme vstoupit do světa Daniela Lezamy, do magickorealistickeho Mexika jeho incestních fantazií. Jestliže u Skitka a Cockrilla se občas vtíralo podezření, že vlastně jen exploatují jeden základní „nápad“, a navíc jim při vši vtipné duchaplnosti nebylo možné upřít určitou míru chtěnosti a snaživosti, určité duchaplnictví, zde máme většinou co činit s obrazy o intenzitě opravdových halucinací, nočních můr provázených těmi nejkřečovitějšími z dětských erekcí: uprostřed noci bratr a sestra mučí své nahé rodiče, přičemž matka, s rukama nad hlavou přivázaná k větvi nízkého stromu,

je zjevně v závěru těhotenství (mezi jejími stehny tušíme hlavičku).

Proti všem těmto polohám – nazvěme je „dramatickými“, protože erotismus je v nich tematizován skrz mezilidské konflikty a v souvislosti s kulturními či civilizačními rozpory – stojí se svým zásadně lyrickým naturelem zejména četní fotografové, mezi nimiž vynikají David Hamilton, Jock Sturges a Sally Man. Všichni tři se věnují dětem v naturistických komunitách v USA. Prvnímu z nich je, pravda, obtížné nevyčíst určitý sklon ke kýči: ladění do pastelových barev, užívání filtrů, přespříliš ladné pózy jeho melancholicky se tvářících prepubertálních modelek. Sturges proslul (nepočítáme-li jednu razii FBI v jeho ateliéru) rozsáhlým cyklem na západním pobřeží pořízených černobílých snímků, nazvaným *Poslední den léta* (1991): nahé děti, moře zmizelé za odlivu, nekonečné rovné písky, prázdno a vítr.

Pederotický lyrismus však nemůže nemít i svou temnou verzi. Stylem, v jehož rámci kulminovala, je rakousko-německý expresionismus. Všichni známe ony kostnaté krumlovské bledulky na kresbách Egona Schieleho, jejichž literární sestrou je souchotinami zmiňovaná *Mladá děvčečka* (1913, český 1965) Georga Trakla. Případem už ne tak známým – rozhodně ovšem neméně pozoruhodným – jsou malíři z německé skupiny Die Brücke a jejich společná osmiletá modelka Fränzi neboli Lina

Franziska Fehrmannová. Je sice pravda, že i v Schieleho kresbách se projevuje jakási až k agresivitě nervózní roztřesenost, úzkostná zimničnost, která v divákovi umocňuje prožitek souvztažnosti mezi erotizujícím pohledem na dětské tělo a zasvěceností každého těla smrti – tedy *thanatické* převrácení *erótu*. S tím, co se rozpoutává v aktech od Ernsta Ludwiga Kirschnera, to ovšem nesnese srovnání: malíř jako kdyby byl štván z jedné strany touhou mít to co nejrychleji za sebou, z druhé pak neurotickým nutkáním „dát si to“ znovu. Výsledkem potom už nejsou deformace, jako spíše, zejména v kresbách, redukce tělesné siluety na horečnatě multiplikovaný znak, palčivou šifru, šarlatové písmeno vypalované ontologičnu.

Trauma i ideál

Pokusme se o alespoň provizorní zobecnění toho, co je podstatou *pederotismu*, respektive jeho základních poloh. Na jedné straně je to zdůraznění traumatického pozadí erotismu jako takového, živlu úzkosti protékající jeho nejhlubšími pásmy, ať už se manifestuje ve více či méně přímočaré gestikulaci temného lyrismu, nebo v aranžování „scén“ sycených černým humorem. V tíživých svědectvích o „dítkovraždě“ nebo v „prostitutských historkách“. Na straně druhé to je pojetí dětského těla a tělesnosti jako naplněného

ideálu, *reálného* skloubení *sublimnosti* a *vitality*: děvčátka na fotografiích Sally Man se zavěšují a vyvěšují na nejrůznější větve, překlánějí se přes dřevěná zábradlí, vypjatě se protahují, dávajíce svým tělům působit dojmem nekonečné elasticity a tvárnosti – tedy vlastně pevnosti materiálu. Jejich těla však zároveň svítí do vlhého a létem prohrátého šera idylické krajiny v americkém vnitrozemí.

Ona první poloha byla zdršňována svým v podstatě *teleiofilním* vyzněním: symbolické, malířskými gesty činěné zraňování těl lze skutečně vnímat jako formu jejich dospěleho zraňování – na fotografiích ostatně působí i sama Fränzi poněkud drsně, ne-li prostopášně; Cockrillovy psychoanalytické anekdoty zase odpovídají zapojení těl do světa sociálních interakcí. Erotismus druhého typu oproti tomu můžeme charakterizovat jako *pedofilní* ve striktním smyslu. Je nesen rovnoměrnou erogenností těl, celého jejich povrchu i objemu. Tato těla nejsou traumatickými jizvami, jsou světluškami, do nichž moci „vejít“ by znamenalo vyjít z jeskyně.

Autor je bohemista.

Mladá generace film nespasí

Petra Szczepanika, vedoucího kolektivu autorů, který připravil loni vydanou Studii vývoje českého hraného kinematografického díla (více na straně 8), jsme se ptali, s jakými problémy se potýká tuzemský film.

ANTONÍN TESAŘ

Česká filmová tvorba se řadí k takzvaným kinematografiím malých národů. Co má dnešní český film s dalšími malými evropskými kinematografiemi společného a v čem je naopak specifický? Úvahy o kinematografiích malých národů se obvykle soustředí na to, jak omezenost jazykového prostoru a trhu určují nejen objem, ale i povahu kulturní produkce. Mette Hjort, která tento koncept rozpracovala na příkladu dánského filmu, vycházela ze skutečnosti, že v Dánsku se neužívá soběstačná komerční kinematografie, ale že tato pozice na druhé straně dává příležitost k rozvoji minoritních hlasů, které mohou proměňovat dominantní proudy. Dánská filmová i televizní produkce se i díky promyšlené veřejné podpoře stala výraznou součástí globální kinematografie. V Česku platí obojí v mnohem menší míře. Donedávna se zde komerčnímu mainstreamu, cílicímu čistě na domácí publikum, dařilo docela dobře, diváci za něj platili, a to přispělo k určité letargii profesní komunity i veřejných institucí. Naopak se nedá říct, že by se český film v globálním prostoru ozýval jako rozpoznatelný minoritní hlas. Česká kinematografie tedy má s jinými malými kinematografiemi společné některé obecné rysy: pozici závislosti a podřízenosti vůči dominantním centrům filmového byznysu, silný vliv státu, fragmentarizovaný produkční systém s nízkou mírou dělby práce, technologickou zaostalost, převládající levné natáčení v reálných lokacích, z hlediska kulturních trendů pak provinčnost a odvozenost, ale proti tomu všemu též snahu definovat sám sebe vůči Hollywoodu. Patří k těm, které se globalizaci spíše pasivně poddávají – nesnaží se jí za každou cenu bránit, ale ani z ní aktivně netěží.

Studie vývoje českého hraného kinematografického díla se výrazně zaměřuje na fázi vývoje filmů, takzvaný development. Je tato fáze v českém prostředí nejproblematičtější? Dají se objevit nějaké analogické problémy i ve fázích natáčení a postprodukce? Vývoj rozhoduje o kvalitě filmu a problémy s ním jsou opravdu velmi palčivé. Některé z nich nejspíš ani nebude možné vyřešit, protože souvisejí s povahou malého národního trhu a s byznys modelem malých nezávislých producentů. Ti z velké části žijí z výroby, z podílu na výrobním rozpočtu, a nikoli z prodeje filmu distributorům či ze zájmu diváků. Takový producent má za cíl film co nejdříve natočit, nikoli dlouho pilovat scénář, aby oslovil předem vymezené skupiny diváků nebo aby získal symbolický kapitál v podobě cen a kritického ohlasu. Nemůže si dovolit vybrat nejlepší z deseti vyvíjených námětů, protože nemá prostředky, které by mohl s rozpracovanými látkami odepsat.

Problémy v produkční a postprodukční fázi s vývojem úzce souvisejí, ale jsou poněkud odlišné. Chybí-li dostatečně pečlivá příprava, včetně vizuální koncepce, hledá se víc rychlých ad hoc řešení a trpí tím jednota filmové formy. Dokládá to téměř úplné vymizení technického scénáře a jen sporadické využívání storyboardů, moodboardů a dalších previzualizačních technik. Dokonce i ti filmaři, kteří technické scénáře v devadesátých letech používali, je opustili a producenti je k jejich psaní nenutí. Většina českých filmů se stejně natáčí v současných lokacích, nejsou produkčně nijak zvlášť náročné a není v nich tolik peněz, aby producenti tento problém cítili jako zásadní.

Další věc jsou řemesla, technologie a produkční hodnoty, tedy kvalita provedení viditelná na plátně. V Praze jsou stovky špičkových řemeslníků, vyškolенých na zakázkových filmech, včetně hollywoodských velkoprodukcí.

Mnoho z nich ale vůbec nepracuje na českých filmech. Je to samozřejmě věc platů, ale také toho, že čeští producenti o jejich práci nemají zájem: nemohou nebo nechtějí zaplatit například špičkového steadicamistu a pronájem jeho techniky, kterou on kvůli zahraničním zakázkám udržuje na světové úrovni. Neangažují architekta a rezignují na stavbu dekorací, které by jim pomohly vytvořit unikátní svět příběhu, raději se spolehnou na nájem okoukaných bytů. A nejde pouze o to, že průměrný rozpočet českého filmu se pohybuje jen mírně nad dvaceti miliony korun. Pro své komorní příběhy ze současnosti, s ambicemi nepřesahujícími místní trh, tyto produkční kvality nepotřebují. Mluvit s takzvanými zakázkáři o českých filmech a producentech je opravdu poučné. Přitom za určitých okolností je těsnější spolupráce možná a prospěšná, jak to dokazují například Klauni Viktora Tauše.

Souhlasíte s názorem, že zásadním problémem českého produkčního prostředí je absence pozice dramaturga? Jak by dramaturgie musela fungovat, aby pomohla zlepšit současnou situaci? Absence dramaturgie je velký problém, ale je třeba si ujasnit, jakou dramaturgii potřebují malí nezávislí producenti, kteří v českém filmu iniciují projekty, a nezaměňovat smysl práce těchto dramaturgů s podmínkami v televizi veřejné služby nebo dokonce v bývalém státním Barrandově. V rozhovorech o dramaturgii, které jsme s kolegy dělali při přípravě studie, se ukázalo, že producenti s mezinárodními zkušenostmi postrádají něco jiného než tolik skloňovanou barrandovskou dramaturgii. Ta se v původní podobě již nikdy nevrátí, protože v centrálním státním systému suploval hlavní skupinový dramaturg de facto producenta. Měl velké kreativní a částečně i personální kompetence, ale mizivou podnikatelskou odpovědnost. Takového dramaturga současní producenti nepotřebují, protože volbu látek a skladbu týmů zajišťují sami. Naopak jim chybějí zkušenosti script editorů, kteří jsou schopní na zakázku provést detailní, ale zároveň praktickou analýzu různých verzí scénáře a navrhnout řešení zjištěných problémů, ať už jde o strukturu vyprávění, psychologii postav, styl dialogů nebo cílovou skupinu. Mohou být specializováni na určitý žánr nebo typ produkce. Neměli bychom je zaměňovat s učiteli scénaristiky – o špičkových script editorech jsme jako laici často neslyšeli, protože to jsou jiná jména než guruové objíždějící na svých turné zeměkouli a vydávající příručky. Script editoři by na to neměli čas, čtou totiž haldy scénářů. Zkušenosti se zahraničními, konkrétně britskými script editory mají v Česku například Jan Svěrák a Viktor Tauš.

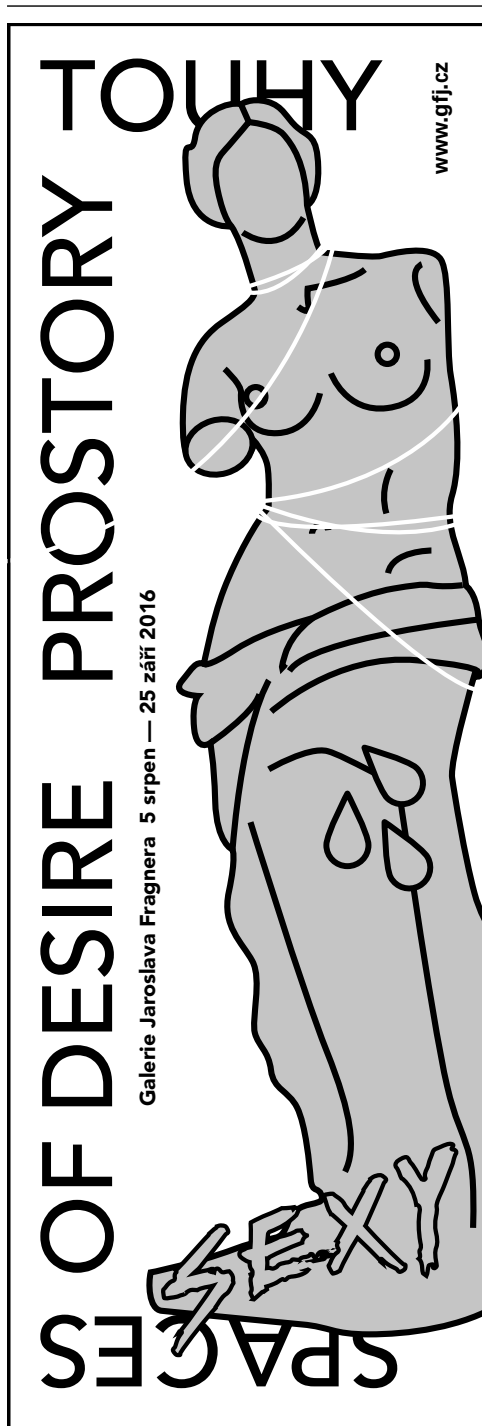
Studie si bere za vzor standardizované západoevropské filmové průmysly a srovnává je s českou kinematografií, jež je mnohem fragmentarizovanější. Má český film reálnou šanci se k těmto průmyslům přiblížit? Co tomu nejvíce brání?

Myslím, že český film kus cesty tímto směrem už ušel. Podívejte se na práci producentů mladší a střední generace z posledních dvou let: vedle nejetableovanějšího Negativu k nim patří Ondřej Zima, Viktor Tauš, Karla Stojáková nebo Jiří Konečný, na evropská pravidla hry se adaptují dokonce i někteří producenti artového filmu, jako Radim Procházka a jeho kolega Mikuláš Novotný. To jsou lidé, kteří vědí, jak autorovi umožnit dostat ze sebe to nejlepší, perfektně se orientují na mezinárodních trzích a festivalech, umějí vyvíjet příběh tak, aby měl šanci proniknout za hranice, dokážou udelat koprodukcí, která je pro projekt přínosem, minoritně

se zapojit do zahraničního filmu, a uhájit si přitom podíl na tvůrčí koncepci. Na druhé straně je pravda, že i jmenovaní producenti těžce zápasí s podmínkami malého, atomizovaného trhu. Největší překážku vidím v limitech růstu a kontinuity. Českých produkčních firem jsou desítky, ale když dokončí jeden film za rok, je to na místní podmínky dost. Jsou miniaturní, tvoří je obvykle jeden nebo několik málo jedinců, prakticky jen producent a jeho asistentka, nemohou si dovolit zaměstnat stálý tým spolupracovníků. Jakmile pracují na jednom filmu, zcela je to vyčerpá, nemohou rozvíjet diferencovanější portfolio projektů, vybírat do produkce jen ty nejlepší a zbytek odepsat. V českém prostředí je vlastně jediným stabilizujícím činitelem v produkční sféře Česká televize. Ta sice dlouhodobě podporuje autorskou tvorbu, ale zároveň sleduje své programové priority, což je znát na výsledné podobě filmů, které často připomínají televizní pořady.

Je hrozně těžké tohle změnit. Jednou z cest je taková forma veřejné podpory, která bude cílit na posílení kontinuity, tedy podpora dlouhodobější činnosti firem, a nikoli jen izolovaných projektů. Příkladem je takzvaný slate funding, čili granty na několik vyvíjených filmů, které producentům umožní strategicky plánovat, rozložit práci v čase. Nebo bonusy, automatická podpora za minulé úspěchy. Další možností je sdružování producentů do více či méně formálních skupin, v jejichž rámci si vzájemně vypomáhají, předávají projekty, sdílejí kontakty, doplňují se, a tím aspoň trochu kompenzují zmíněnou fragmentárnost. Nejlepším příkladem je Film Kolektiv, firma sdružující skupinu mladých producentů kolem Karly Stojákové, Ondřeje Zimy a Pavla Berčíka a těžící z výborných kontaktů na zahraniční partnery ze Slovenska, Polska, Německa a Skandinávie. Dále je třeba zmínit diferenciaci portfolia. Skrze zakázky, minoritní koprodukce, televizní seriály nebo dokonce práci pro internet je možné aspoň do určité míry kompenzovat stresující zdlouhavost a jednorázovost vlastních filmových projektů. Tím nejviditelnějším faktorem standardizace je ale v posledních šesti letech něco úplně jiného: původní lokální tvorba HBO Europe. Ta velice přispěla ke standardizaci tím, že celé profesní komunitě ukázala, jak může vypadat systematický a dobře financovaný vývoj – což v praxi znamenalo, že se scenárista Štěpán Hulík mohl se svými producenty Tomášem Hrubým a Pavlou Kubečkovou více než rok v klidu věnovat vývoji jedné látky, nejdříve Hořícímu keři, nově seriálu Pustina.

Výrazným trendem je přesun filmařů k televizním seriálovým projektům. Něco podobného můžeme vidět i v českém prostředí. Vy osobně vyzdvihujete například seriál Modré stíny režiséra Viktora Tauše. Skoro všechny výrazné osobnosti artového filmu udělaly v posledních šesti letech seriál, dokonce i Bohdan Sláma, Petr Zelenka a Marek Najbrt, od nichž by to člověk dříve nečekal. Seriály jim umožňují vyprávět komplexnější příběhy, pracovat kontinuálněji a někdy dokonce i s lepšími prostředky, což je případ seriálů HBO. Modré stíny měl skutečně nadchly, ačkoli jsem k nim měl i několik výhrad, hlavně ke scénáři. Od roku 2012, tedy od nástupu týmu kolem nového generálního ředitele Petra Dvořáka, jsem podrobněji sledoval seriálovou produkci České televize, snažil se v ní identifikovat rozdíly mezi nahodilými objevy a výsledky nového způsobu vývoje v tvůrčích produkčních skupinách. Po několika nadějných titulech jsem si uvědomoval, že většinou šlo spíše o náhodné úspěchy, látky, které přišly do České televize



S Petrem Szczepanikiem o současné české kinematografii



Petr Szczepanik. Foto z osobního archivu

zvenčí již téměř hotové, nebo starší projekty, které dvořákovské skupiny jaksi zdědily. Výjimkou jsou některé detektivky, hlavně Případy 1. oddělení, které sice také mají kořeny v janečkovské éře, ale z větší části jsou výsledkem práce nejdůslednější ze seriálových skupin, tvůrčí producentské skupiny Michala Reitlera. Po depresivním podzimu 2015 s Labyrintem, Místem zločinu Plzeň a katastrofálním adaptovaným sitcomem Rudyho má každý rád se najednou zjevil autorský experiment Modré stíny, který převracel na hlavu zažitou představu o tom, jak má vypadat česká televizní detektivka.

Jak uvažují čeští producenti o cílových diváckých skupinách? V posledních letech dochází k celkovému poklesu návštěvnosti českých filmů. Proměňuje to nějak podobu české filmové produkce a uvažování producentů?

Malá znalost trhu, neujasněnost cílových skupin a nedostatečně kreativní přístup k marketingu jsou samozřejmě obrovskými deficity českých producentů. Chyba je i na straně distributorů, kteří mají k dispozici užitečná data, ale nevedou s producenty plnohodnotný dialog. V některých případech se sice stávají partnery skrze předkup práv, i když i to je stále vzácnější, ale až na výjimky se nenaučili chovat jako skuteční koproducenti a neumějí producenty přesvědčit o potřebných změnách ve scénáři či obsazení. V Česku téměř neexistuje vertikální integrace, to znamená sdružování výroby s distribucí a kiny, ale všimněte si, jaké filmy distributoři produkuje, pokud se už k vlastní výrobě pře-

jen rozhoupají – Poledňákovou nebo Čtyřlístek ve službách krále.

Producenti jsou z poklesu zájmu o český film samozřejmě nervózní. Celková návštěvnost v kinech stoupá, podíl českých titulů na premiérách stagnuje, ale jejich podíl na tržbách od roku 2010 setrvale klesá. České tituly také mizí z žebříčků hitů. Když na nějaký přijde přes dvě stě tisíc diváků, je to už sláva. Toto se paradoxně, ale vzhledem k byznys modelu českých producentů logicky dotýká nejvíc mainstreamové komerce. Všechny ty lifestyle komedie a vieweghovské adaptace jsou vlastně nejohroženějším druhem, protože spoléhaly na tržby z kin a prodeje televizních práv. Teď budou muset víc žádat o granty, šetřit a hledat nové možnosti, včetně koprodukcí.

Ze Studie se zdá, že uvažování českých filmařů je hodně konzervativní a často vychází z autorského až auteurského pojetí filmového umění, kde kreativní impuls vychází od režiséra, který má poměrně velkou svobodu jak ve způsobu své práce, tak ve volbě tématu.

Máte pravdu, je to dáno historicky, faktem, že český film byl vždycky tak trochu tím, čemu se anglicky říká cottage industry, prostě nebyl to rozvinutý průmysl s pracovanou dělbou práce. V současné české produkci lze docela snadno rozlišovat mezi producentskými a režisérskými projekty podle toho, kdo iniciuje projekt a sestavuje tým. Ty režisérské převládají nejen v okrajovém artu, ale překvapivě i v okrajové komerci – Troškovi si žádný producent nedovolí

do scénáře příliš zasahovat, Magnusek si zase své filmy produkuje sám. Naopak doménou producentských projektů je tradičně komerční mainstream, Rudolf Biermann nebo Tomáš Hoffman jsou producenti-byznysmeni a chtějí mít své filmy zcela pod kontrolou. Ale stále více se to týká i mainstreamu artového. Tady už tradiční a historicky daná dominantní pozice režiséra tak úplně neplatí, producenti se chtějí se svými látkami plně identifikovat, někdy dokonce vymění scénáristu nebo režiséra, což je praxe běžná v Hollywoodu, ale vzácná v Evropě. Zkrátka se podílejí na vývoji nejen financováním a managementem týmu, ale i producentskou dramaturgií. A existuje i opačný trend – režiséři se v pokročilejší fázi kariéry stávají stále častěji producenty, vezměte si třeba Jana Svěráka, Davida Ondříčka, Viktora Tauše, Tomáše Vorla, nově Petra Zelenku.

Čeští filmaři se hodně soustředí na domácí publikum, nevyhledávají koprodukcí a neusilují o průnik na zahraniční trhy a festivaly. V čem tento přístup limituje domácí filmovou tvorbu? Strašně se tím ochuzuje a konzervuje, odstřihává se od dialogu se světovým filmem, přichází o mladší generaci diváků a zadělává si na ještě větší problémy v budoucnosti. Pokud bude v Evropské unii zaveden jednotný digitální trh, což je oficiální strategie Evropské komise, která předpokládá mimo jiné odstranění takzvaného geoblockingu, zvýší se distribuční role nadnárodních SVOD portálů typu Netflixu a Amazonu. Pokud bude jednotný trh navíc znamenat i povinný přechod na celoevropské licence, což zatím není jisté, budou se muset producenti učit zaujmout tento nový typ distributorů. S českým a slovenským trhem si již nevystačí. Opět: tyto změny nejvíce zasáhnou mainstream, menšinový art bude i nadále financován z veřejných peněz. To není špatně, prostor pro třibení talentů je velice důležitý, ale neměl by chybět horizont mezinárodního uplatnění. O přípravných krocích k odstranění geoblockingu a vlivu těchto kroků na tradiční distribuci a produkci jsme nedávno s kolegou Pavlem Zahrádkou napsali analýzu pro Státní fond kinematografie a myslíme si, že v této oblasti se bude dít ještě hodně zajímavého.

Loňský rok byl pozoruhodný také ohledně posunů v kariérách zavedených režisérů – Petr Zelenka a Irena Pavlásková natočili nové filmy po více než pěti letech, Alice Nellis natočila pohádku, F. A. Brabec nový díl Kameňáku, Vladimír Michálek zakázkový krimiseriál Mamon. Jaké hlavní faktory ovlivňují kariérní rozhodnutí českých režisérů?

Režiséři nemají agenty, většinou jen dost volné vazby na producenty, a jejich kariéru ovlivňuje řada nahodilých vnějších faktorů. Často berou látku, které jim škodí, a hrnou se do psaní nebo přepisování scénářů, i když jim to moc nejde. To ovšem neplatí pro Petra Zelenku, ten svou kariéru drží pevně v rukou, a když nemá silný autorský projekt, dělá raději divadlo, což je dobře. Obecně se mi zdá, že jak mainstreamové komerční, tak artoví režiséři vnímají současnost jako dobu přelomu a jsou otevřenější radikálnější změnám – například internetové seriály dnes netočí jen Marek Najbrt, který má kolem sebe asi nejkompaktnější a nejsehranější tvůrčí tým v českém filmu, ale i Bohdan Sláma a Jan Prušinovský, u kterých je to mnohem překvapivější. I přes tuto nahodilost můžeme pozorovat několik typických kariérních trajektorií, které vypovídají o povaze celého produkčního systému. Například přechody od autorských

experimentů v absolventském stadiu k pragmatickým zakázkám ve střední fázi kariéry, které mají filmařům vybudovat reputaci spolehlivých profesionálů, a opět k osobnějším projektům, když jim úzké limity zakázek přestanou vyhovovat. To je případ Radima Špačka nebo Viktora Tauše. V posledních letech jsme také mohli pozorovat nástup pozdních hraných debutů několika reklamních režisérů – Slávka Horáka, Ivana Zachariáše, Jana Pachla – a známých osobností s reputací z oblasti mimo filmovou režii, které jsme ve Studii označili jako „celebritní filmy“. Příkladem je Odcházení, Díra u Hanušovic, Pojedeme k moři nebo Padesátka.

Přál bych si, aby těchto vybočení mimo zaještě koleje bylo v budoucnu víc. Nevěřím ve spásu českého filmu nějakou novou generací mladých, nová tvůrčí energie může vzniknout i mezi čtyřicátníky, když se spojí vůle experimentovat s prozíravým producentským vedením, jak to ukazuje nečekaný úspěch spolupráce mezi Streamem a Negativem, jež přispěla k oživení dlouho skomírající politiké a sociální satiry v seriálech Kancelář Blaník a Autobazar Monte Karlo a v případech Žroutů i k oživení parodie.

Petr Szczepanik (nar. 1974) je historik filmu a médií, působící na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze a do letošního roku na Masarykově univerzitě v Brně, vědecký pracovník Národního filmového archivu a redaktor odborného filmologického časopisu Illuminace. Zabývá se současným filmovým a televizním průmyslem, sociologií kulturní produkce a dějinami producentství v české kinematografii. Byl vedoucím týmu Masarykovy univerzity, který na podnět Státního fondu kinematografie vypracoval Studii vývoje českého hraného kinematografického díla (2015). Je autorem knihy Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let (2009) a editorem sborníku Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury (2004).

Amulet

V sedmé kapitole knihy Amulet chilského spisovatele Roberta Bolaña vystupuje autorovo alter ego Arturo Belano, známé třeba z prózy Divocí detektivové. Vracejí se ale i některé oblíbené motivy, například převrat v Chile a především smrt. Protože „smrt je berlou, o níž se Latinská Amerika opírá, a Latinská Amerika bez své berly neumí chodit“.

Když se Arturo v lednu roku 1974 vrátil do Mexika, byl z něho jiný člověk. Allende padl a on splnil svou povinnost, jak mi vyprávěla jeho sestra, Arturito ji splnil a jeho svědomí, to strašné chlapácké latinskoamerické svědomí, si teoreticky nemá co vyčítat.

Když se Arturo vrátil do Mexika, byl už pro všechny své přátele neznámý člověk, ale pro mne ne. Protože já jsem k němu nikdy nepřestala chodit a vyptávat se na novinky. Já u něj byla pečená vařená. Nenápadně. Už jsem tam nezůstávala přes noc, jen jsem se tam stavovala, chvilku jsem si vždycky poklábosila s jeho matkou nebo sestrou (s otcem ne, ten mě neměl rád) a pak jsem zase zmizela a objevila jsem se až za měsíc. Tak jsem se dozvěděla o jeho dobrodružstvích v Guatemale, v Salvadoru (kde docela dlouho zůstal u svého kamaráda Manuela Sorta, s nímž jsem se dřív také přátelila), v Nikaragui, v Kostarice, v Panamě. V Panamě se kvůli nějaké pitomosti popral s místním černochem. Tomuhle dopisu jsme se s jeho sestrou pořádně nasmály! Černoch prý podle Artura měřil metr devadesát a měl určitě přes metrák, kdežto on jen metr šestasedmdesát a sotva pětasedesát kilo. Potom se Arturo v Cristóbalu nalodil a po vodách Tichého oceánu se z Kolumbie kolem Ekvádoru a Peru dostal do Chile.

Na první demonstraci, která se po puči uspořádala v Mexiku, jsem potkala jeho sestru a matku. O Arturovi tehdy neměly žádné zprávy a všechny jsme se obávaly nejhoršího. Na tu demonstraci se dobře pamatuju, možná byla v Latinské Americe vůbec první, která se uspořádala po pádu Allendeho vlády. Potkala jsem tam několik tváří známých z osmašedesátého, pár nepokořitelných z fakulty a hlavně jsem kolem sebe viděla mladé velkorysé Mexičany. Ale uviděla jsem ještě něco víc: spatřila jsem zrcadlo a strčila jsem do něho hlavu a za ním jsem uviděla ohromné neobydlené údolí. Při pohledu na něj mi vytryskly slzy, mimo jiné proto, že v těch dnech jsem neustále brečela kvůli kdejaké prkotině. Avšak to údolí, které jsem spatřila, nebyla žádná prkotina. Nevím, jestli to bylo údolí štěstí nebo neštěstí. Ale tehdy jsem je zkrátka spatřila a v tu chvíli jsem uviděla sama sebe, zavřenou na dámských záchodcích, a vybavila jsem si, že se mi tehdy zdálo právě o takovém údolí, a že když jsem se z toho snu nebo noční mury probudila, rozplakala jsem se, nebo mě možná probudily mé slzy. A sen ze září roku 1968 se mi znovu zjevil tehdy v září roku 1973, a to určitě něco znamenalo, takové věci se nedějí jen tak pro nic za nic, ze zřetězení a permutací a schválností náhody se nedá vyváznout se zdravou kůží, třeba už je Arturito mrtvý, pomyslela jsem si, možná je to opuštěné údolí obrazem údolí smrti, protože smrt je berlou, o níž se Latinská Amerika opírá, a Latinská Amerika bez své berly neumí chodit. Ale vtom mě vzala Arturova matka pod paží (stála jsem jako zkamenělá) a vykročily jsme všechny tři kupředu a křičely jsme *El pueblo unido, jamás será vencido*, v jednotě je síla, ach, jen si na to vzpomenu, a už mi zase tečou slzy.

O dva týdny později jsem si telefonovala s jeho sestrou a ona mi řekla, že Arturo je naživu. Oddychla jsem si. Ulevilo se mi. Ale musela jsem to táhnout dál. Já byla putující matka. Kočovnice. Život mě vtáhl do dalších příběhů.

Jednou večer jsem seděla u moře tequila na zahradě vilky ve čtvrti Anzures a pozorovala, jak se parta kamarádů snaží rozbít tradiční vánoční *piñatu*, a napadlo mě, že je zrovna vhodné datum, abych jim zase zavolala. Telefon mi zvedla sestra a měla rozespálý hlas. Veselé Vánoce, popřála jsem jí. Veselé Vánoce, popřála mi. Potom se mě zeptala, kde jsem. Ale tak, s přáteli, odpověděla jsem. A co Arturo? Má se příští týden vrátit do Mexika,

řekla mi. Který den?, zeptala jsem se. To nevíme, řekla. Chtěla bych pro něj zajet na letiště, dodala jsem. Pak jsme obě mlčely a poslouchaly hřmot večírku, doléhající z patia domu. Je ti dobře?, zeptala se jeho sestra. Je mi *divně*, odpověděla jsem. No to je u tebe normální, řekla. Zas tak normální to není, namítla jsem, většinou je mi báječně. Arturova sestra se na chvíli odmlčela a potom řekla, že ve skutečnosti se *divně* cítí ona. A pročpak to?, chtěla jsem vědět. Byla to čistě rétorická otázka. Po pravdě řečeno jsme obě měly víc než dostatek důvodů k tomu, abychom se cítily *divně*. Nevybavuju si, co mi odpověděla. Znovu jsme si popřály hezké Vánoce a potom jsme zavěsily.

fakulty, se samými bytostmi z masa a kostí, občas jsem je vidala za výlohami kaváren a barů na Bucareliho ulici a už jen pohled na ně mi naháněl husí kůži, jako by nebyli z masa a kostí, generace řinoucí se přímo z otevřené rány Tlatelolka jako mravenci nebo cikády nebo hnis, ale ta generace nebyla na náměstí Tlatelolco ani u bojů v osmašedesátém, když jsem v září osmašedesátého já byla zavřená na univerzitě, tyhle děti ještě ani nezačaly studovat střední školu. A to byli noví Arturitovi kamarádi. A já nebyla vůči jejich kráse imunní. Nejsem imunní vůči žádné kráse. Ale uvědomila jsem si (a zároveň se při pohledu na ně třásla), že mluví jinak, že se jejich jazyk liší od mého, že se liší od jazyka mladých bás-



Prezidentská budova v Santiagu de Chile, bombardovaná během vojenského převratu v roce 1973. Foto Sunday review

Za několik dní v lednu čtyřiasedmdesátého přijel Arturito z Chile a už byl jiný.

Myslím tím: byl stejný jako vždycky, ale v hloubi se v něm něco změnilo nebo vyrostlo nebo se najednou změnilo i vyrostlo. Myslím tím: lidi, kamarádi se na něj začali dívat, jako by byl jiný, ačkoli on byl stejný jako vždycky. Myslím tím: všichni očekávali, že otevře ústa a začne líčit nejnovější zprávy o Hrůze, ale on mlčel, jako by to, nač ostatní čekali, zmutovalo v nesrozumitelnou řeč, nebo mu na tom houby záleželo.

A tehdy přestali být jeho nejlepšími přáteli mladí mexičtí básníci, všichni starší než on, a začal se kamarádit s úplně mladounkými mexickými básníky, kteří byli všichni mladší než on, s šestnácti- a sedmnáctiletými cápký, s osmnáctiletými holkami, co vypadaly, jako by právě vyšly z podzemky hlavního města, toho velkého sirotčince, a ne z filosofické

níků, že to, co říkají tihle chudáčci sirotečci, nemůže pochopit José Agustín, romanopisec z hnutí Onda, ani mladí básníci, co chtěli rozbít hubu Josému Emiliovi Pachekovi, ani José Emilio, jenž snil o nemožném setkání Daría s Huidobrem, těmhle nemohl rozumět nikdo, jejich hlasy, které jsme my neslyšeli, říkaly: my nejsme z téhle části hlavního města, my jsme z podzemky, přicházíme z podzemí hlavního města, ze stok a kanálů, žijeme v nejhlubší tmě a nejhorší špíně, kde by ani nejotřlejší mladý básník nedokázal nic jiného než zvracet.

Když se nad tím zamyslíme, bylo normální, že se Arturo dal dohromady s nimi a pomalu se odvracel od bývalých přátel. Tohle byly děti kanálů a Arturo sám byl vždycky dítě kanálů.

Ale jeden z jeho starých přátel se od něho neodtáhl. Ernesto San Epifanio. Já jsem se seznámila nejdřív s Arturem a potom jedné

Roberto Bolaño

zářivé noci roku 1971 s Ernestem San Epifaniem. Tehdy byl Arturo z party nejmladší. Pak přišel Ernesto, který byl o rok a pár měsíců mladší, a Arturito ztratil své výsadní, nejednoznačné postavení. Ale nikdy mezi nimi neexistovala žádná závist ani řevnivost, a když se Arturo vrátil v lednu čtyřiasedměsátého z Chile, Ernesto San Epifanio se s ním kamarádil dál.

Stalo se mezi nimi něco velmi zvláštního. A já jsem jediná, kdo o tom může vyprávět. V těch dnech Ernesto San Epifanio vypadal nemocně. Skoro nejedl a byl vyhublý na kost. Po nocích, ve tmě, která jako by postupně zakrývala hlavní město lněnými prostěradly, jen pil a téměř s nikým nemluvil, a když



jsme se ocitli na ulici, rozhlížel se na všechny strany, jako by se něčeho bál. Ale když se ho přátelé ptali, co se děje, nic neříkal nebo odpovídal nějakým citátem z Oscara Wildea, jednoho ze svých oblíbených spisovatelů, ale i v tomto punktu, co se týče duchaplnosti, tak nějak skomíral a v jeho ústech Wildeovy věty nevyzývaly k zamýšlení, spíš vyvolávaly pocit ohromení a lítosti. Jednou večer jsem mu vyřizovala novinky o Arturovi (mluvila jsem předtím s jeho matkou a sestrou) a on mě poslouchal s výrazem, jako by žít v Pinochetově Chile v podstatě nebyl tak špatný nápad.

V prvních dnech po svém návratu Arturo zůstal zavřený doma, na ulici téměř nevycházel a pro všechny kromě mě to bylo, jako by se z Chile nevrátil. Já jsem ho však zašla navštívit a mluvila jsem s ním a dozvěděla jsem se, že byl zavřený, osm dní ve vězení,

a přestože ho nemučili, zachoval se statečně. A to jsem řekla jeho kamarádům. Řekla jsem jim: Arturito se vrátil, a vyšperkovala jsem jeho návrat barvami z palety epické poezie. A když se konečně Arturito jednou večer objevil v kavárně Quito na Bucareliho ulici, jeho bývalí přátelé, mladí básníci, si ho změřili pohledem, který už nebyl stejný. Proč nebyl stejný? Protože Arturito se teď ocitl v kategorii těch, kdo spatřili smrt zblízka, v podkategorii drsňáků, a to v hierarchii těchto zoufalých latinskoamerických desperátů znamenalo totéž jako diplom, neopovrženínodná výložka s medailemi.

Ve skutečnosti je ovšem také třeba říct, že to nikdo nebral doslova. Tím myslím: legenda se zrodila na mých rtech, na mých rtech ukrytých za hřbetem ruky, a třebaže v podstatě všechno, co jsem o něm vyprávěla, zatímco zůstal zavřený doma, byla pravda, nedalo se tomu příliš věřit, protože to pocházelo od toho, od koho to pocházelo, ode mne. Tak to na tomto světadílu chodí. Já byla matka a věřilo se mi, ale nevěřilo se mi zase *až tak moc*. Nicméně Ernesto San Epifanio má slova vzal, jak byla, doslova. Ve dnech předcházejících tomu, než se Arturo znovu vynořil na veřejnosti, mě nechal opakovaně vyprávět o jeho dobrodružstvích na druhém konci světa a při každém opakování rostlo jeho nadšení. Tím myslím: já jsem vykládala a vymýšlela příhody a Ernestova malátnost postupně mizela, jeho melancholie se vytrácela, nebo přinejmenším malátnost a melancholie se otřepávaly, střásaly prach, nadechovaly se. Takže když se Arturo vynořil a všichni chtěli být s ním, Ernesto San Epifanio byl u toho také, a ačkoli se diskrétně držel v pozadí, také se s ostatními účastnil přivítání, které mu přichystali jeho bývalí kamarádi a které spočívalo v tom, pokud si dobře vzpomínám, že ho v kavárně Quito pozvali na pivo a chilaquiles, což byla hostina ve všech ohledech skrovná, leč odpovídala všeobecné finanční situaci. A když všichni odešli, zůstal na místě Ernesto San Epifanio opřený o pult Veracruzské křižovatky, protože tou dobou už jsme nebyli v Quitu, ale přesunuli jsme se do zmíněného baru, zatímco Arturo seděl sám se svými přízraky u stolu a díval se do své poslední tequily, jako by se na dně skleničky odehrávalo ztroskotání homérských rozměrů, a to se tedy opravdu moc nehodilo ke klukovi, kterému ještě nebylo ani jednadvacet.

A tehdy začalo to dobrodružství.

Viděla jsem to. Můžu to dosvědčit. Seděla jsem u druhého stolku, povídala jsem si s novinářským nováčkem z kulturní rubriky jednoho mexického periodika, právě jsem si koupila kresbu od Lilian Serpasové a Lili-an Serpasová se vzápětí, když nám tu kresbu prodala, usmála svým nejzáhadnějším úsměvem (ale slovo záhadný nedokáže obsáhnout propastnou temnotu jejího úsměvu) a zmizela v mexické noci a já vykládala novináři, kdo to je Lilian Serpasová, říkala jsem mu, že tu kresbu nedělala ona, ale její syn, vyprávěla jsem mu to málo, co jsem věděla o téhle ženě, která se zjevovala a hned zase mizela ve všech barech a kavárnách na Bucareliho ulici. A v tu chvíli, zatímco já mluvila a Arturo u sousedního stolku pozoroval hypotetické víry ve své tequile, se Ernesto San Epifanio vzdálil od barového pultu a přisedl si k němu, a na okamžik jsem viděla jenom jejich dvě hlavy, dvojí houštinu dlouhých vlasů po ramena, Arturovy kudrnaté a Ernestovy rovné a mnohem tmavší, a chvíli si tak povídali, zatímco Veracruzská křižovatka se postupně vyliďňovala, poslední flamendři odcházeli, najednou spěchali pryč a ve dveřích vykřikovali: Ať žije Mexiko, kdežto opilci na šrot se už nedokázali zvednout ze židle. A tehdy jsem se zvedla a postavila se vedle

nich a stála jsem jako křišťálová socha, kterou jsem jako malá holka toužila být, a poslouchala jsem, jak Ernesto San Epifanio vypráví děsivou historku o králi prostitutů ve čtvrti Guerrero, tomu chlápkovvi přezdívali Král a měl pod palcem mužskou prostituci v téhle typické, a proč ne, též milované čtvrti hlavního města. A tenhle Král si podle Ernesta San Epifania koupil jeho tělo a on mu teď patří tělem i duší (to se tak stává, když se někdo zapomene a dopustí, aby si ho někdo koupil), a pokud nepřistoupí na jeho požadavky, dopadne na něho a na jeho rodinu ruka zákona a Králova zloba. A Arturito poslouchal, co mu Ernesto vykládá, a chvílemi zvedal hlavu od svého tequilového maelströmu a hledal kamarádovy oči, jako by uvažoval, jak proboha mohl jeho kamarád tak zblbnout a vletět po hlavě do takovéhle šlamastyky. A Ernesto San Epifanio, jako by četl kamarádovy myšlenky, řekl, že takovou nenapravitelnou blbost udělají v jisté životní chvíli všichni gayové v Mexiku, a pak dodal, že nemá nikoho, kdo by mu pomohl, a že pokud to půjde takhle dál, stane se z něho otrok krále děvek ve čtvrti Guerrero. A tehdy Arturito, ten klučík, s nímž jsem se seznámila, když mu bylo sedmnáct let, řekl: A ty teda chceš, abych tě z toho srabu vytáhnul?, a Ernesto San Epifanio odpověděl: Z toho srabu mě nikdo vytáhnout nemůže, jenom by se hodilo, kdybys mi mohl pomoci. A Arturo se zeptal: A co mám jako dělat, zabít krále děvek? A Ernesto San Epifanio řekl: Nikoho zabíjet nemusíš, jenom chci, abys šel se mnou za ním a řekl mu, že mě má nechat na pokoji a dát ode mě ruce pryč, a to jako na furt. A Arturo na to: A proč mu to, do hajzlu, neřekneš sám? A Ernesto: Kdybych tam šel sám a tohle mu řekl, všechny ty jeho gorily by se na mě vrhly a nasypaly by do mě olovo a pak by mou mrtvolu hodily psům. A Arturo: Do hajzlu, to je sráč. A Ernesto San Epifanio: Ale ty se z něj neposereš. A Arturo: Nesor. A Ernesto: Já už jsem to posral, moje básničky skončí v kalendáři mexických umučených, jestli se mnou nechceš jít, tak se na to vyser. V podstatě máš pravdu. O jaké pravdě tady mluvíme? zeptal se Arturo a protáhl se, jako by do té chvíle spal. Potom se začali bavit o moci, kterou Král vykonává nad prostitutky ve čtvrti Guerrero, a Arturo se zeptal, na čem se ta moc zakládá. Na strachu, řekl Ernesto San Epifanio, Král svou moc prosazuje pomocí strachu. A co s tím mám společného já? zeptal se Arturito. Ty nemáš strach, řekl Ernesto, ty ses vrátil z Chile a všechno, co by mi mohl Král udělat, už jsi viděl, stokrát nebo stotísíckrát. Když Ernesto tohle prohlásil, neviděla jsem Arturovi do tváře, ale vytušila jsem, že jeho dosavadní výraz, lehce mimo, se jemně svažtil do téměř nepostřehnutelné vrásky, v níž však byl soustředěn veškerý strach světa. A pak se Arturito rozesmál a vzápětí se rozesmál i Ernesto a jejich křišťálový smích působil jako polymorfní ptáček v prostoru jakoby zaplněném popelem, což byla Veracruzská křižovatka v tuhle hodinu, a potom se Arturo zvedl a řekl: Jdeme do čtvrti Guerrero, a Ernesto také vstal a odešel s ním, a po třiceti vteřinách jsem ze skomírajícího baru vystřelila i já a sledovala jsem je z bezpečné vzdálenosti, protože jsem věděla, že kdyby si mě všimli, nedovolili by mi jít s nimi, protože já jsem žena a žena se do obdobných šarvátek nepouští, protože já jsem postarší dáma a postarší dáma už nemá energii dvacetiletého mládence, a protože v tuhle nejistou ranní hodinu Arturito Belano přijal svůj osud dítěte kanálů a vyrazil hledat své přízraky.

A já jsem ho nechtěla nechat samotného. Jeho ani Ernesta San Epifania. Takže jsem šla za nimi v bezpečné vzdálenosti a při chůzi jsem začala hledat v kabelce a ve starém

tlumoku z Oaxaky svou rybičku pro štěstí a tentokrát jsem ji našla hned a přendala jsem si ji do kapsy plisované sukně, své šedé plisované sukně se dvěma kapsami na bocích, kterou jsem nosila jen málokdy, byl to dárek od Eleny. A v tu chvíli jsem nepomyslela na důsledky, jaké by mohl takový čin přinést mně i ostatním, které bych do toho určitě zatáhla. Myslela jsem na Ernesta, tu noc měl na sobě šeríkové sako a tmavě zelenou košili s tvrdým límečkem a manžetami, a myslela jsem na následky touhy. A také jsem myslela na Artura, jenž zničehonic nechtěně povýšil do kategorie veterána květinových válek a z kdovíjakých obskurních důvodů přijal zodpovědnost, kterou tenhle omyl obnášel.

A šla jsem za nimi: viděla jsem, jak jdou lehkým krokem po Bucareliho ulici k Reformě, potom jak přecházejí bulvár Reforma a nečekají na zelenou, oběma cuchal dlouhé vlasy vítr, v noci tu fouká, vítr neví, kam se v hlavním městě vrtnout, a bulvár Reforma se mění v průsvitnou trubici, v plíci klínovitého tvaru, kterou profukují imaginární exhalace města, a potom jsme se vydali po Guererrerově třídě, oni teď šli o něco pomaleji než dřív, já zas byla trošku deprimovanější, Guerrerova třída se touhle dobou víc než čemukoli jinému podobá hřbitovu, ale ne hřbitovu roku 1974, ani hřbitovu roku 1968, ani hřbitovu roku 1975, nýbrž hřbitovu roku 2666, hřbitovu zapomenutému pod víčkem mrtvého nebo nenarozeného, utopenému v lhostejné tekutině oka, které protože chtělo něco zapomenout, nakonec zapomnělo všechno.

A tehdy už jsme přešli most v Alvaradu a zahlédli jsme poslední lidské mravence hemžící se pod příkrovem tmy na náměstí San Fernando a já začala být vážně nervózní, protože od té chvíle jsme se opravdu nořili do říše krále prostitutů, kterého se elegantní Ernesto (mimochodem syn trpící dělnické třídy hlavního města) tolik bál.

Ze španělského originálu **Amuleto** (Anagrama, Barcelona 1999) vybrala a přeložila **Anežka Charvátová**.

Roberto Bolaño (1953–2003) se narodil v Chile, vyrůstal v Mexiku a žil ve Španělsku. Po knihách Nacistická literatura v Americe (1996, česky 2011; recenze v A2 č. 20/2011) a Estrella distante (Vzdálená hvězda, 1996) ho proslavily zejména romány Divocí detektivové (1998, česky 2009; recenze v A2 č. 3/2010) a nedokončený, posmrtně vydaný román 2666 (2004, česky 2012; recenze v A2 č. 3/2010). U nás vyšly ještě romány Chilské nokturno (2000, česky 2005) a Třetí říše (2010, česky 2013; recenze v A2 č. 2/2014).

Plnoprávní a ti ostatní

Turecko po nepovedeném puči

Turecký prezident Erdoğan využil neúspěšný pokus o vojenský převrat k zahájení rozsáhlých čistek. Nevydařený puč však nelze interpretovat jako souboj mezi sekulárními a islamistickými silami. A už vůbec ne jako pokus o demokratizaci země.

JOSEF KEDI

„Jeden národ, jedna vlajka, jedna vlast, jeden stát,“ hlásá transparent u jedné z mnoha istanbulských univerzit. Na mnoha poutacích čteme, že „moc patří lidu“. V istanbulském metru zase roztomilá zvířecí videa střídá přímočarý film: maskovaný sabotér se blíží k naddimenzovanému vlajkovému stožáru, přestřihne lano a obrovská vlajka, vrhající stín na celou zemi, rychle padá. Občané všech profesí a každého věku okamžitě zanechají práce a běží ke stožáru, kde vytvoří lidskou pyramidu a znovu vyvěsí sytě rudý národní symbol. Kdyby z plakátů na občany neshlížel prezident Recep Tayyip Erdoğan, nebylo by těžké uvěřit, že se v Turecku nedávno odehrál úspěšný vojenský převrat.

Ozvěna minulosti

V pátek 15. července se pozdě večer po sociálních sítích bleskově rozšířila zpráva o skupinách vojáků, kteří zablokovali mosty přes Bospor. Vzhledem k nedávným – již téměř obvyklým – teroristickým útokům se tanky na magistrále spojující evropskou a asijskou část Istanbulu zdály být jen poněkud přehnaným protiteroristickým opatřením. Potom se ale nad Ankarou a Istanbulem začaly ozývat zvuky stíhaček a helikoptér a premiér Binali Yıldırım vydal prohlášení, že se

jedná o nepovolenou vojenskou aktivitu. Před obchody po celé zemi se velmi rychle vytvořily fronty lidí, kteří nezapomněli na bohatou historii tureckých vojenských převratů: Turecko v druhé polovině 20. století prošlo hned čtyřmi.

Tentokrát ale šlo o pouhou ozvěnu dob, které Turecko opustilo během více než dekády vlády Strany spravedlnosti a rozvoje (AKP). Zatímco ještě v roce 1980 v Turecku vysílala jen jedna státní televize a armádě stačilo obsadit několik málo rozhlasových budov, dnes je zde nepřeborné množství soukromých stanic a Twitter je standardní součástí zdejšího zpravodajství. Ještě v průběhu večera se Erdoğan (poté co ve spěchu opustil rezidenci, ve které trávil dovolenou, aby ušel zatčení armádou) spojil se soukromou stanicí CNN Türk. Přes mobilní videohovor pak divákům vzkázal, že spiklenci za převrat zaplatí vysokou cenu. Mimochodem, i pučisté sami se podle posledních výsledků vyšetřování domlouvali přes aplikaci Whatsapp.

Na rozdíl od předchozích převratů se nyní do ulic vydaly davy lidí ochotných čelit tankům a obklíčit roztroušené skupinky vojáků hlídající strategické lokality. Všichni majitelé tureckých SIM karet totiž v průběhu noci obdrželi výzvu, aby vlastním tělem bránili demokracii a v nadcházejících dnech stáli na stráží. V průběhu noci se začala stírat hranice mezi policejními složkami a civilisty a ve chvíli, kdy už bylo víceméně jasné, že převrat neuspěl, nijak neoznačení muži začali lynčovat vzbouřené vojáky.

Přestavba armády

Kromě role telekomunikačních prostředků letošní červencové události odlišuje od předchozích převratů poměr armády a jiných bezpečnostních složek státu. V posledních letech se často zmiňovalo, že během vlády

AKP armáda postupně ztrácí vliv a pravomoci, což by mohlo zabránit budoucím převratům. Tyto předpovědi se nyní do jisté míry splnily: armáda se sice o puč pokusila, během jediné noci však bylo zřejmé, že neuspěla. Přestavba armády nicméně neznamenala oslabení bezpečnostních složek, nýbrž přesun důrazu z vojska na četnictvo, různé policejní útvary a tajnou službu MIT. Když v roce 2015 na jihovýchodě Turecka vzplanul konflikt mezi kurdskými mládežnickými milicemi a státem, armáda z počátku vůbec nebyla nasazena. Až po několika měsících, kdy se speciálním policejním a četnickým jednotkám nedařilo ukončit boje, nasadila vláda armádní oddíly.

Jak důsledná přestavba bezpečnostních složek byla, se nyní ukázalo. Je možné, že večer 15. července původně vůbec neměl být okamžikem převratu, jenže poté, co se tajné službě MIT povedlo zachytit zprávy o konspiraci, pučisté zpanikařili a chaoticky vyslali do ulic armádu. Tankům se ovšem velmi rychle postavila ozbrojená vozidla policie a prezidentská stráž byla okamžitě vyměněna za zvláštní policejní jednotky.

Policejní stát

Pokus o převrat uspíšil postupný přechod z nemocné parlamentní demokracie k autoritářsky vedené prezidentské republice. Místo vojenské vlády se Turecko dočkalo policejního státu. Čistky po převratu se nedotkly jen armády, ve které bylo zatčeno přes osm tisíc vojáků. Bylo suspendováno přes tři tisíce soudců a státních zastupitelů a policii muselo opustit asi osm tisíc zaměstnanců. Ve školství počet suspendovaných zaměstnanců přesáhl 30 tisíc již pět dní po převratu.

Je ovšem nutné odmítnout výklad hovořící o protikladu sekulárních a islamistických sil. Podle tohoto výkladu prý převraty v Turecku nastávají ve chvíli, kdy islamisté ohrozí

sekulární, demokratický pořádek. Zastánci této teze však zapomínají, že teprve převrat v roce 1980 připravil půdu pro vznik politického systému, ze kterého vzešel i politik Erdoğan. Pučisté osmdesátých let se totiž zasadili o změnu vzdělávacích programů podle ideje turecko-islámské syntézy, tedy ideologie založené na propojení nacionalismu a konzervativního islámu. Na základě této ideologie vznikl protiklad mezi těmi, kdo jsou hodni být plnoprávními občany Turecka, a všemi „ostatními“ – tedy menšinami, k nimž patří Kurdové, Alevité a Arméni, a také intelektuály a stoupenci levice. Pro ty však nebylo podstatné, kdo z pokusu o převrat vyjde jako vítěz. V obou případech by totiž i nadále zůstali těmi opovrhovanými. Když byl před rokem ukončen mírový proces mezi státem a Stranou pracujících Kurdistanu (PKK), ti „ostatní“ se ocitli v noční můře, a jak vidíme nyní, z noční můry se hned tak neprobudí.

Autor dlouhodobě žije v Turecku.

par avion

Z NĚMECKÉHO TISKU VYBRAL MARTIN TEPLÝ

Handelsblatt

Němečtí ekonomové a manažeři již delší dobu sledují Čínu, která je pro německé hospodářství vítaným partnerem. Především strojírenské výrobky a technologie zde mají vynikající odbyt a čínští investoři zažívají v současné době „nákupní horečku“ – skupují německé firmy. Mnoho expertů se proto Čínou intenzivně zabývá. Jedním z nich je Frank Sieren, který od roku 1994 na Dálném východě trvale žije a každý pátek píše komentář k aktuálnímu dění do deníku **Handelsblatt**. V pátek 22. července se zaměřil na vztah Číňanů k Donaldu Trumpovi. Republikánského kandidáta na prezidenta USA by prý v Číně volilo 40 procent oslovených. Na sociálních médiích s ním sympatizuje mnoho lidí a na trhu se objevují produkty jako čističe vzduchu, luxusní tašky či celé nemovitosti, které ke svému názvu přidaly přívlastek „Trump“. Americký podnikatel prostě fascinuje svým obchodním úspěchem. Trump ovšem Číňany odměňuje způsobem sobě vlastním a nechává se slyšet, že „už nemůžeme Číně dovolit znásilňovat naši zemi“ a že „Čína je největší zločin dějin“. Jeho postoj je přitom hluboce ambivalentní. Nedávno otevřel zastoupení své firmy v Šanghaji a největší čínská banka

je nájemníkem v jeho mrakodrapu na Manhattanu. „Mám Čínu rád,“ poznamenal nedávno, „za patnáct milionů dolarů jsem prodal jeden z mých bytů Číňanovi. Proč bych ho neměl mít rád?“ Sieren vyzoroval, že čínské elity se na Trumpův pragmatický přístup připravují. Podle nich bude dělat politiku podobně jako byznys: když to bude oběma stranám vyhovovat, bez problémů se dohodnou. **Čínská vládnoucí třída vychází z toho, že se Trump bude vměšovat do regionu mnohem méně než Bush, Obama nebo eventuálně Hillary Clintonová. A to je pro ni skvělá zpráva, která je hodna podpory.** Trump by naopak jistě vadil 1,6 miliardy muslimů na světě. Jeho prohlášení o nepouštění muslimů do USA je ale pro Čínu dobrou zprávou. Malajští a indonéští muslimové by se totiž mohli v případě proklamovaných amerických antipatií přimknout k Číně a hledat partnera tam.

die taz

Sahra Wagenknechtová: atraktivní žena s doktorátem, vždy dokonale upravená, host mnoha talkshow. Dovede jasně formulovat myšlenky a bez nehod dokončit i komplikovanou větu. Současně je předsedkyní frakce levicové Die Linke v německém Spolkovém sněmu. Momentálně se o ní v podstatě mluví jako o ikoně strany a ona to ví. Pro to si čas od času dovoluje výroky, které ne zcela zapadají do myšlenkového kánonu postkomunistů. Po silvestrovských událostech v Kolíně nad Rýnem, kde mezi kriminálníky osahávajícími mladé ženy byli žadatelé o azyl, například vypustila z úst větu: „Kdo zneužívá naši pohostinnosti, ten si ji

ani nezaslouží.“ Poprask mezi spolustraníky byl obrovský. V pondělí 25. července vydala prohlášení, ve kterém mimo jiné tvrdí: „Přijetí a integrace tolika uprchlíků jsou spojeny se značnými problémy a jsou mnohem těžší, než sugeruje lehkovážné ‚My to zvládneme‘ Angely Merkelové.“ Působení onoho prohlášení, které by jistě podepsal i Horst Seehofer, líčí článek deníku **taz** z 26. července. Wagenknechtová prý uvedla na svém facebookovém profilu svá slova rychle na pravou míru. Nejde jí o kritiku přistěhovalců jako takovou a už vůbec ne o automatické podezírání každého uprchlíka z terorismu. Nicméně výrok měl již předtím účinky uragánu. Podpora přišla samozřejmě z té nejhorší možné strany. „Paní Wagenknechtová, pojďte k AfD,“ psal člen radikálně pravicového křídla Alternativy pro Německo Andre Poggenburg ze Saska-Anhaltska. Vedoucí duo Die Linke, Katja Kippingová a Bernd Riexinger, poslali hned v pondělí prohlášení, které se sice na Wagenknechtovou adresně nevztahovalo, ale reagovalo explicitně na hlavní body jejího prohlášení. Jan Aken, další člen Die Linke, byl konkrétní a jasně řekl, že „kdo kritizuje Angelu Merkelovou zprava, nemůže být předsedou poslaneckého klubu Die Linke“. Obzvláště naštvaní jsou členové strany v Berlíně a Meklenbursku-Předním Pomořansku, kde je v září čekají volby. „My tady padáme na ústa, jak se snažíme uprchlíkům pomoci, a pak přijde shora toto,“ prohlásil jeden nejmenovaný straník. **Wagenknechtová se jednoznačně provinila proti zásadám stranického programu. Ale Die Linke podceňuje jednu věc: především v nových spolko- vých zemích má tato strana voliče, kteří obsah jejího protiuprchlického výroku do posledního puntíku sdílejí.**

DIE WELT

Kousavý komentátor deníku **Die Welt** Henryk M. Broder si po nejnovějších útocích v Německu vzal 26. července na paškál takzvané televizní experty. Po čtvrtém útoku, kdy už i otrlému občanovi docházelo, že to přestává být legrace, se ke slovu začali hlásit lidé, kteří nabádali k naprostému klidu. A neváhali použít zajímavých srovnání. **Profesor Herfried Münkler klidným hlasem prohlásil, že domácí spotřebiče zabijí ročně mnohem více lidí než teroristické útoky.** Michael Strempel z televize WDR si zase vzal na pomoc počet mrtvých na silnici – těch je přece také mnohem více než obětí terororu. A vzrušuje se někdo? Ne. Tak čeho se, lidi, bojíte? Christian Brommarius z listu Frankfurter Rundschau se zase oháněl otravami jedovatými houbami, kterých je ročně spousta, a přece všichni houbaří... Broder se ptá, jaká by asi byla reakce veřejnosti, kdyby podobná srovnání byla použita v roce 2010, kdy na Love Parade v Duisburgu bylo v panice ušlapáno 21 mladých lidí. „Prosím vás, co se vztekáte? Pravděpodobnost dopravní nehody je přece mnohem vyšší než to, že vás někdo ušlape na diskotéce!“ Anebo kdyby někdo srovnával devět obětí neonacistické teroristické buňky NSU s počtem obětí na silnici a pak řekl: „Takové maličkosti přece nebudeme řešit, ne?“ Broder svůj komentář ukončuje slovy: „Cenu za politiku otevřených hranic nezaplatí ani tak domácí, jako přistěhovalci. Každé varování před nebezpečím, házení všech do jednoho pytle“ totiž bude mít přesně opačný účinek. A každý poukaz na statistickou nepravděpodobnost možnosti být obětí teroristického útoku pouze potvrzuje fakt, že dnes už je nebezpečí všudypřítomné.“

Příliš kreativní disident



Pavlenského tvář se rty brutálně sešitými hrubou režnou nití a se zaschlými kapkami krve usvědčovala ty, kdo mlčí, i ty, kdo umlčují. Foto archiv VUF

Zřejmě nejznámější ruský akční umělec současnosti Petr Pavlenskij získal cenu spojenou se jménem Václava Havla, ale záhy mu byla opět odebrána – v obavě z jeho přílišné radikality. O čem vypovídá tato trapná událost?

JAN MACHONIN

Okolnosti, které doprovázely udělení a následné odebrání Mezinárodní ceny Václava Havla ruskému akčnímu umělci Petru Pavlenskému, nemají daleko ke scénám z Havlových absurdních dramat. Celý případ navíc komplikuje skutečnost, že ceny Václava Havla udělované za zásluhy o lidská práva existují hned dvě. Jednu uděluje Parlamentní shromáždění Rady Evropy (PACE) společně s Knihovnou Václava Havla a Nadací Charty 77, druhou newyorská nadace Human Rights Foundation, kterou dnes zastupuje známý ruský šachista a obránce lidských práv Garry Kasparov, a záštitu nad ní drží Dagmar Havlová. Pavlenskij obdržel a zase pozbyl druhou z obou cen, tedy tu newyorskou.

Přímořští partyzáni

Když byla Pavlenskému v květnu tohoto roku Mezinárodní cena Václava Havla za kreativní disidentství udělena, nezdálo se, že by takové rozhodnutí mohlo být nějak zpochybněno. Pavlenskij je dnes patrně nejuznávanější současný ruský akční umělec a za svou poslední akci *Hrozba*, při níž demonstrativně zapálil dveře hlavního vchodu Lubjanky, sídla někdejší KGB a dnešní FSB, byl trestně stíhán. V době, kdy cenu získal, byl ve vazbě a hrozilo mu několikaleté vězení. Vše se ovšem zkomplikovalo v průběhu předávání ocenění v Oslu. Vězněného Pavlenského tam zastupovala jeho družka a spolubojovnice Oxana Šalyginová, která se před porotci nechala slyšet, že finanční odměnu spojenou s cenou přenechají takzvaným Přímořským partyzánům.

Jedná se o skupinu mladíků z Přímořského kraje ruského Dálného východu, kteří se v roce 2010 rozhodli odejít do tajgy a vzdorovat policejnímu teroru se zbraní v ruce. Podle jejich tvrzení šlo o akt sebeobran: místní policisté se je únosy a mučením prý snažili donutit, aby se doznali ke zločinům, jichž se nedopustili. Ve střetech, které trvaly 103 dny a při nichž bylo proti Přímořským partyzánům nasazeno 1 500 policistů a vojáků, přišli o život dva policisté a šest jich bylo zraněno. Během posledního policejního zásahu v Ussurijsku pak byli dva „partyzáni“ buď zastřeleni, nebo spáchali sebevraždu. O život přišel také ideový vůdce skupiny Andrej Suchorada, někdejší přívrženec Nacionálně-bolševické

strany spisovatele Eduarda Limonova. Z „partyzánů“, kteří zátaž přežili, byli tři odsouzeni na doživotí, ostatní dostali tresty ve výši pětadvacet, třiadvacet a osm a půl roku. Procesy probíhaly utajeně a provázela je řada pochybení, včetně upření práva na nezávislou obhajobu. Jak vyšlo najevo v posledních dnech, ve snaze Přímořské partyzány exemplárně potrestat jim bylo připsáno několik úkladných vražd. Porota v odvolacím řízení rozhodla o úplné nevině dvou z nich – Alexeje Nikitina, odsouzeného na osm a půl roku, a Vadima Kovtuna, odsouzeného na doživotí.

Šalyginová měla v úmyslu o plánované podpoře Přímořských partyzánů promluvit na slavnostním ceremoniálu předávání ceny, ale porota jí to znemožnila. Cena však Pavlenskému přesto byla řádně udělena. Následně Pavlenskij v dopise porotcům upřesnil, že finanční odměnu věnuje nikoliv přímo Přímořským partyzánům, nýbrž fondu, který pro ně zajistí nezávislé advokáty a právní podporu. Nadace Human Rights Foundation poté několik měsíců s výplatou odměny otálela. Pavlenskij proto napsal manifest, nazvaný *Jednomyslnost*, ve kterém obvinil zřizovatele a organizátory Mezinárodní ceny Václava Havla ze snahy diktovat mu, jak má s financními prostředky spojenými s oceněním naložit: „Snaha vnutit všem lidem jednotný názor je příznakem totalitarismu. Život Václava Havla byl bojem s posttotalitní diktaturou byrokracie. V roce 2011 však Václav Havel zemřel. Korporace a organizace, které se zaštiťují jmény mrtvých, velmi často dělají to, co protirečí smyslu života těchto lidí.“ Porota Mezinárodní ceny Václava Havla za celým případem udělala tečku 8. července, když oznámila, že cenu i s finanční odměnou Pavlenskému odebírá.

Neprozetelná porota

Nádech blamáže celému případu dodaly i ne právě zdařilé formulace v dopise, jímž porotci Pavlenskému odebrání ceny oznámili. Svůj hlavní argument zformulovali v moralistně alibistickém tónu: „Došli jsme k závěru, že nikdo obeznámený s životními podmínkami aktivistů a umělců v autoritativních režimech nemohl předpokládat, že pan Pavlenskij podpoří ozbrojenou skupinu podobnou

Přímořským partyzánům, kteří k prosazení svého přesvědčení používali smrtonosné násilí.“

Ať již budeme rozhodnutí poroty hodnotit jakkoliv, jisté je, že prozíravostí právě neopývá. Kdyby se předtím, než se rozhodla Pavlenského ocenit, blíže seznámila s jeho ideovými východisky, uměleckými metodami a tradicemi, na něž vědomě či intuitivně navazuje, mohla si ušetřit nepříjemné faux pas. Porotcům by muselo minimálně dojít, že mají co do činění s umělcem, pro něhož je, jak sám vysvětlil v interview s novinářem Rádia Svoboda Dmitrijem Volčekem, „proces vymezování hranic a forem politického umění setrvalou záležitostí“, a tedy že i oni sami se snadno mohou stát součástí či předmětem tohoto uměleckého procesu, což se také záhy stalo. Pavlenskij evidentně celou aféru využil jako možnost rozvinout svůj umělecký koncept, tentokrát na druhé, západní straně barikády. Další chybou poroty pak byla její nedostatečná znalost myšlenkového odkazu samotného patrona ceny – Václava Havla. Co tedy porota Ceny Václava Havla ví a neví o Petru Pavlenském? A co o Václavu Havlovi?

Oběť a násilí

Akční umělec Pavlenskij se objevil v rozjitřeném létě roku 2012, kdy občanský protest, který neměl v Rusku obdoby od roku 1991, již umíral na úbytě a zklamané naděje všech se upřely k právě souzeným účastnicím punkové skupiny Pussy Riot. Pavlenského bledá, důstojná, ostře řezaná asketická tvář se rty brutálně sešitými hrubou režnou nití a se zaschlými kapkami krve na pozadí petrohradského Kazaňského chrámu tehdy vystihla mnohé: usvědčovala ty, kdo mlčí, i ty, kdo umlčují, promlouvala o násilí moci i nutnosti sebeoběti, bez níž není svobody, o farizejích i mučednících. Náboženský a zároveň radikálně bojovný motiv akce nazvané *Šev* umocňoval plakát s nápisem „Pussy Riot zopakovaly slavnou akci Ježíše Krista (Mat. 21, 12–13)“ – tedy vyhnání kupců z chrámu.

Pavlenskij své umění prohlašuje za politické a dějiny umění jsou pro něj dějinami střetu člověka s mocí. A důležitým leitmotivem všech jeho akcí je moment násilí – i na sobě samém. Akce *Mršina*: umělec leží zamotaný v kokonu z ostnatého drátu před petrohradským Zákonným shromážděním; akce *Fixace*: přibije si šourek k dlažbě Rudého náměstí; akce *Oddělení*: na zdi psychiatrické léčebny si kuchyňským nožem odřezává ušní lalůček. A poslední, již zmíněná akce, nazvaná *Hrozba*: Pavlenskij v noci polévá benzínem dveře Lubjanky, zapaluje je a vzápětí je zatčen – na pozadí plamene, s nýčím v ruce. Tentokrát se umělec dobrovolně vystavuje násilí institucionalizovanému – nespravedlivému věznění.

Někomu možná tyto dnes již ikonické obrazy připomenou bouřlivou atmosféru přelomu 19. a 20. století, kdy se v prostředí teroristů-eserů, umělců i bohohledačů spojených odporem k samoděržaví začala výrazně zkracovat vzdálenost mezi náboženským aktem a násilím a kdy vyhrocená a exaltovaná potřeba sebeoběti za spravedlivou věc v očích současníků vykupovala násilné teroristické činy. Varlam Šalamov to v esejí o jednadecetileté eserce-maximalistce Nataliji Klimovové, která byla za atentát na předsedu vlády Petra Stolypina odsouzena k smrti, pojmenovává následovně: „Obětavost století, které nalezlo ve spojení slova a činu nejvyšší míru svobody, největší sílu. Začínali u ‚Nezabiješ‘, u ‚bůh je láska‘, u vegetariánství a služby bližnímu. Mravní požadavky a odříkání byly tak velké, že ti nejlepší z nejlepších, kteří se zklamali v principu nenásilí, přecházeli od ‚Nezabiješ‘ k útokům, chápali se revolverů, bomb a dynamitu. Na to, aby se zklamali v bombách, neměli čas – všichni teroristé umírali mladí.“

Intuice umělce a litera lidských práv

Pavlenského myšlenková a estetická blízkost náladám Ruska na přelomu 19. a 20. století, kdy se terorismus, metafyzika a umění slévaly do výbušného amalgámu, kdy terorista Boris Savinkov hledal u svých přátel Dmitrije Merežkovského a Zinaidy Gippiusové náboženské ospravedlnění teroru a snažil se skloubit bezesporu altruistickou obětavost ruských revolucionářů s neméně nesporným šestým přikázáním Krista, je nepřehlédnutelná. Slovy samotného Savinkova: „Nezabít je nemožné, ale stejně tak chápu, že není možné zabít.“ U inteligence ruského fin de siècle toto sepětí vyústilo v ospravedlnění násilí a přijetí teroru jako mravní nezbytnosti. „Těm, kteří se hrozí násilí boje, nebojují a pokořují se, se chce vykřiknout: „Ano, ano, násilí není správné, není ospravedlnitelné! Krev se nesmí prolévat, to není možné. Ale aby se tato nemožnost stala reálnou, je to nezbytné! Tíha je ohromná, ale v pokorném přijetí své doby je vykoupene a ospravedlnění. Život ospravedlňuje, život

korunuje ty, kdo obětují síly za věčnou a tajemnou svátost života,“ píše Zinaida Gippiusová v esejí *Revoluce a násilí* z roku 1907.

Jak dnes víme, důsledky tohoto religiozně-ideologického zápalu měly pro Rusko 20. století fatální následky. Zároveň však není možné zavírat oči před tím, že podobné otázky se dnes, o sto let později, objevují se stejnou naléhavostí jako v předvečer ruské revoluce. O to spíše by Pavlenského postoje neměly překvapovat porotu Ceny Václava Havla. Její členové by stejně jako každý jiný čtenář doby internetu měli vědět, že Pavlenskij si ve vězení vedle spisů Václava Havla četl také vzpomínky umělce založeného anarchisty a vyznavače revolučního teroru par excellence Nestora Machna.

Charta 77 a hraniční případy

Pokud jde o odkaz Václava Havla, Charta 77 se vždy vyznačovala zvýšenou citlivostí k porušování lidských práv i v těch případech, které se objektivně z lidskoprávního kánonu spíše

vymykaly. Bylo to snad historicky dáno i tím, že se v Chartě shodou okolností, a ne bez Havlova přispění, v dobrém sešli lidé, kteří v padesátých letech pomáhali budovat systém komunistického bezpráví, i ti, kdo se stali jeho oběťmi, konzervativní katolíci i trockisté a revolucionáři roku 1968. Pokud měla Charta 77 fungovat, míra tolerance uvnitř i navenek musela být velká, a zvýšená musela být i citlivost při posuzování „hraničních“ případů blízkých tomu, který se stal jádrem sporu mezi Pavlenským a porotci Havlovy ceny. V tomto kontextu by stálo za to připomenout, že v typicky „hraničním případě“ bratranců Barešových, kteří v roce 1978 unesli autobus se studenty říčanského gymnázia a na hranicích si chtěli vynutit průjezd na Západ, připojil Václav Havel svůj podpis pod petici požadující spravedlivé posouzení únosu v odvolacím řízení a případně i milost pro druhého z bratranců Barešových, odsouzeného k smrti (jednotky pohraniční stráže tehdy spustily palbu,

ve které byli řidič a jeden z bratranců zastřeleni a několik dětí zraněno).

Jistě, Pavlenskij se na rozdíl od Havla ve svém manifestu *Jednomyslnost* nechal slyšet, že „Přímořští partyzáni jsou povstalci. A povstalci jsou ti, kdo jdou do boje, aby bránili mírné obyvatelstvo před jakýmkoli terorem.“ Ale nevztahovala se snad první Havlova amnestie z roku 1990 právě na celou řadu těch „hraničních případů“, které byly sice ze své podstaty kriminální, ale do nichž se tak či onak promítly podmínky totalitního režimu?

Citlivost umělce

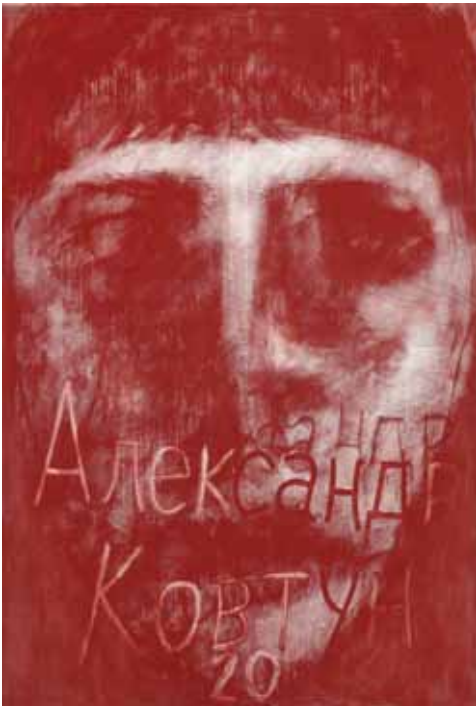
Na závěr ještě poznámku k umělecké intuici. Z posledních událostí vyplývá, že minimálně dva z Přímořských partyzánů byli odsouzeni nespravedlivě a nespravedlivě byli také šest let vězněni. V době, kdy toto všechno ještě zdaleka jasné nebylo, umělec Pavlenskij intuitivně vycítil, kterou hranici mu jako umělci stojí za to vymezit a překročit. A co je s podivem – ještě před Pavlenským celou nejednoznačnost případu vycítil také český umělec Josef Žáček. Ten v roce 2010 namaloval ikonický cyklus nazvaný *Přímořští partyzáni*, který básník Ivan M. Jirous uvedl slovy: „Kdo z nás slyšel o Přímořských partyzánech z ruského Dálného východu, s jejichž ikonami nás malíř konfrontuje? Žáček nám opět ukazuje, že není důležitá jenom malba, ani samo o sobě to, co je namalováno. Teprve v jejich těsném spojení můžeme skrze jeho obrysy spatřit křehkost světa, jeho chmurnou krásu.“ Ale to už jsme zpátky u Charty 77, k jejíž „citlivosti“ Jirous přispěl kardinální měrou, a zpátky u Savinkova, který byl pro Magora svědomím doby a jehož kniha *Kůň plavý* (1909, česky 1910) pro něj byla jednou ze základních básnických inspirací.

To všechno si uvědomoval nebo podvědomě cítil i Pavlenskij, když se rozhodl pro své gesto. Porota, která mu odebírala Cenu Václava Havla, si nic z toho neuvědomovala a snad ani uvědomit nemohla... A teď jí nezbyvá než plakat nad rozlitym mlékem.

Autor je rusista.



Josef Žáček: z cyklu Přímořští partyzáni, 2010



vykřičník

Leháro před tanky

MARTIN HEKRDLA

Jsou nějak děravé obrazy, jichž se nám od nepodařeného puče 15. července dostává o Turecku. Je to jako ta Werichova pohádka o královně Koloběžce První, která uzurpovala moc, když se jí podařilo přijet-nepřijet a oblečená-neoblečená odevzdala králi dardanar. Slyšeli jsme mnoho o puči-nepuči, o puči naprosto zpackaném. Nebo naopak o puči perfektně sehraném k posílení moci toho, jenž měl být pučisty svržen. Cui bono? Ten to byl, komu to slouží: Recep Tayyip Erdoğan, první přímo volený turecký prezident, sultánský – tak mu rádi nadáváme – autoritář a islamizátor v jedné osobě. I jinak horliví vymítači spikleneckých teorií jsou si náhle jisti, že Erdoğan se spikl, aby provedl puč, jenž ho pozvedne k absolutní moci na úkor demokracie, světského státu a geopolitických zájmů Severoatlantické aliance.

Erdoğan nakrmil Turky i svět démonickým „strůjcem pokusu o převrat“ a svým někdejší politickým spojencem Fethullahem Gülenem, žijícím v americkém exilu. „Světové společnosti“, tedy Spojené státy a Evropská unie, pak nakrmilo svět černým portrétem doposud

významného spojence, nyní však autokratického pekelníka Recepta Tayyipa Erdoğana. Ten od roku 2002 stojí v čele regionální moci, která si odtěd bude doma i v zahraničí dělat, co uzná za vhodné. Například se islamizovat a současně putinizovat, což by byla opravdu pozoruhodná kombinace. Jsme tu rovnýma nohama v dalším pokračování známého Orwellova románu. V roli Emmanuela Goldsteina, proti němuž pořádal románový Velký Bratr masové „dvě minuty nenávisti“, před námi vystupuje jednou Fethullah Gülen (v režii Erdoğana), podruhé pro změnu sám Erdoğan (v režii Západu). Jistěže všichni všechno popírají (Washington jakoukoli účast na puči, který Bílý dům jednoznačně odsoudil až v okamžiku jasné porážky). Když jsou současná „ministerstva pravdy“ v takovémto rozmachu, není při posuzování dějů nikdy dost opatrnosti.

Nad Erdoğanovým znovuzrozením z pučistického popela skutečně – a zcela oprávněně – stydne krev v žilách. Rozsah represí možná už trhl všechny rekordy a změna povahy režimu může být nakonec přelomová. Ale odkud a kam vlastně přechází Turecko, je dokonale zamlženo, protože samotná transformace a její příčiny, cíle či důsledky jsou oběťmi selektivních výkladů.

Není správné líčit současnou masivní čistku v armádě, státní správě, justici a ve školství jako cosi zcela bezprecedentního. Spektakulární pučů zažilo poválečné Turecko mnoho: puč „progresivní“ v květnu 1960, při němž

byl sice zastřelen premiér, ale po biči přišel cukr v podobě ústavy s minimální mzdou a s právem na práci, stávkou a odborovou organizovanost; puč proti vlivu radikálních levicových skupin v březnu 1971, kdy generálové zakázali překládat Marx, Lenina a Sartra; a konečně brutální pravicový puč v září 1980, který se nejvíce podobal současným čistkám a při němž bylo 650 tisíc zatčených osob vystaveno mučení (179 z nich týrání nepřezilo) a 210 tisíc odsouzeno vojenskými soudy (z toho 517 k trestu smrti). Tehdy však bylo Turecko pro svobodný svět dokonalou neudálostí, neboť Sovětský svaz krátce předtím vtrhl do Afghánistánu a hradba jižního křídla NATO se lidskými právy rušit nenechala.

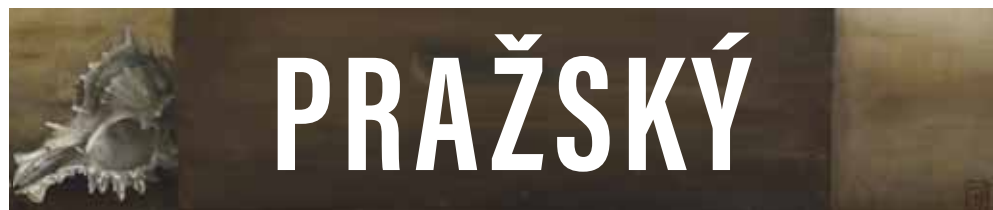
A pak zde máme „sametový puč“ z února 1997, při němž si premiér Necmettin Erbakan, stoupenec „islámských hodnot“, sbalil ve vládě fídlátka, když mu armáda sdělila, aby tak laskavě učinil. Demokracie a právní stát v Turecku zavoněly pak mnoha květy poté, co ústavní soudci verdikt pučistů potvrdili se poukazem, že v tureckém sekulárním státě jsou náboženství a státní moc neslučitelné (naši lidovci by se divili). Sametový puč? Jak se to vezme. O rok později bylo v zemi – jak nedávno dosvědčila turecká socioložka a feministka Pinar Seleková – na čtyřicet tisíc politických vězňů. O sametu se v tamní „demokracii“ nikdy nedalo vážně hovořit, i kdyby neexistoval krvavý kurdský problém.

Jasnou zřívou sondou do tureckých událostí jen tak neprovedeme, zůstane-li pro nás

nezpochybnitelným bodem opory takzvaný kemalismus. Mustafa Kemal Attatürk, jenž od roku 1923 westernizoval Turecko osvěcenskými ideály, nezavedl jen nějaký nepřilíš demokratický režim. Bylo to cosi mezi jakobínským terorem, násirovskou diktaturou a stalinovou totalitou. Pohůnkářská industrializační byrokracie tam splynula nikoli s jedinou stranou, ale s armádou, která pak i po válce zůstala za pluralitní afíši s lidskou tváří hlídacím psem s vyceněnými zuby. Kemalisté rozpustili lid a zvolili si jiný. A v tomto mocenském akváriu – se stejnou ignorancí života reálných Turků – se shromáždila také většina turecké levice, od stalinistů přes maoisty až po reformisty. Tato levice však, s jedinou výjimkou spojenou s kurdským vzepětím, zůstává kůlem v plotě. Není žádným překvapením, že se konzervativní (nikoli fundamentalističtí) islamisté shromáždili v Erdoğanově Straně pokroku a rozvoje (AKP), která počínaje rokem 2002 už třikrát drtivě zvítězila v parlamentních volbách. Díky míchání islámských tradic s proevropskou westernizací, sociálně citlivého konzervatismu s ekonomickým neoliberalismem a národních kořenů s globálním trhem získala AKP podporu chudých lidí a dělníků v průmyslových aglomeracích. Právě tito lidé si 15. července lehali před tanky a zastavili je.

Možná se Erdoğanův režim vyvine v obyčejný fašismus. Ale lid, který dokázal, že se nebojí pučistických tanků, se nebude bát už nikdy žádných.

Autor je politický komentátor.



JAN JEDLIČKA



VLADIVOJ KOTYZA



MIKULÁŠ RACHLÍK

GALERIE HLAVNÍHO MĚSTA PRAHY

Colloredo-Mansfeldský palác, Karlova 189/2, 110 00 Praha 1

22. 4. – 4. 9. 2016



www.ghmp.cz

Legal MARKET



NAVŠTIVTE KONOPNÝ E-SHOP

MAGAZÍNU LEGALIZACE WWW.LEGALMARKET.CZKNIHY – OBLEČENÍ – KOSMETIKA – POTRAVINY
KUŘÁCKÉ POTŘEBY – VAPORIZÉRY – MAGAZÍN LEGALIZACE

Magazín Legalizace koupíte v síti trafik po celé České republice a na Slovensku nebo si ho můžete předplatit na www.magazin-legalizace.cz. Objednejte si libovolné předplatné tištěného magazínu a získáte **elektronické předplatné zdarma**. Archivní čísla k dostání v e-shopu www.legalmarket.cz. Digitální distribuci zajišťuje Alza.cz.

* Akce platí do 31. 8. 2016 nebo do vyprodání zásob.

magazín
Legalizace®

alza media



AKTA EROTIKA

největší výstava fotografií aktu v České republice
výstava potrvá do 4. 9. 2016
Galerie ABF, Václavské náměstí 31, Praha 1

České centrum fotografie připravilo pro letní sezónu rozsáhlou výstavu AKTA EROTIKA, která zahrnuje téměř 400 jednotlivých exponátů. Projekt představuje reprezentativní výběr z české a slovenské fotografie od téměř 180 autorů. Výstava ukazuje proměny a vnímání tohoto fotografického žánru v průběhu času, od vzniku tohoto média až po současnost.

Samostatnou kapitolou je KABINET EROTIKY, kde v oddělených prostorách, mládeži nepřístupných, jsou prezentovány snímky na hranici vnímání tohoto žánru.

Součástí výstavy je téměř 50 doprovodných programů, workshopy, přednášky, setkání s fotografy a tematické večery.

České centrum fotografie / +420 222 231 594 / www.aktaerotika.eu / ccf@ccfprague.cz

Totalitarismus v Rusku

Výbor z cestopisu markýze de Custine



Michail Zolotarev: Samoděržaví, 1840

Výbor z reportážního díla Astolpha de Custina, zachycujícího jeho cestu do Ruska v roce 1839, je poplatný práci editora, jenž jako by chtěl knihu použít především coby myšlenkovou zbraň ve studené válce. Custinovo dílo je ale třeba chápat především v intencích doby jeho vzniku, tedy jako tvrdou a oprávněnou kritiku samoděržaví.

MATĚJ METELEC

Editor *Dopisů z Ruska*, francouzský historik Pierre Nora, líčí jejích autora jako dvojího psance. V první řadě byl Astolphe de Custine aristokratem v porevoluční době a za druhé, což bylo patrně ještě horší, byl homosexuál. Tento dvojnásobný outsider, žijící od mládí v kontaktu s tehdejší literární superstar, zakladatelem romantismu ve francouzské literatuře Chateaubriandem, toužil po spisovatelské slávě. Po několika neúspěšných až katastrofálních literárních pokusech se nakonec dostavil fenomenální úspěch právě s *Ruskem v roce 1839* (La Russie en 1839, 1843), jak se Custinovo dílo v nezkrácené podobě jmenuje. Kniha byla záhy přirovnávána k Tocquevillovu spisu *De la Démocratie en Amérique* (Demokracie v Americe, 1835), respektive označována za jeho ruskou verzi. Ač se Custine o Tocquevillovi vyjádřil v jednom dopise odmítavě jako o člověku, který „mluví jazykem pokrytců a věří jen v to, co pomůže prosadit jeho cíle“, toto přirovnání nemohl ani on nevnímat jako velkou lichotku.

Bašta samoděržaví

„Vypravil jsem se do Ruska hledat argumenty proti parlamentní vládě a vracím se jako stoupenec ústavy,“ říká Custine už v úvodu svého díla. Přestože tím svůj cestopis stylizuje do vyprávění o pouti za prozřením a radikální proměnou smýšlení, sotva to s jeho názory na Rusko mohlo dopadnout jinak. Doba, kdy v Petrohradě přední odpůrce revoluce, filosof Joseph de Maistre sepisoval své úvahy o svrchovanosti papeže a nutnosti dosadit Bourbony zpátky na francouzský trůn, byla dávno pryč. Francouzský pohled na Rusko – a to i pohled aristokrata, jemuž revoluce zabila otce – byl v první polovině 19. století formován především rokem 1814. Po Napoleonově porážce byla tehdy Francie okupována vojsky protibonapartovské koalice a toto národní pokoření symbolizovala právě přítomnost ruských kozáků v Paříži.

Bylo téměř nevyhnutelné, že samoděržavné Rusko zapůsobí na inteligentního návštěvníka ze Západu negativně. Revoluce prostě zasáhla i do smýšlení těch, kteří se považovali za její nepřátele. Custine dokonce na jednom místě prohlašuje, že Rusku chybí „třetí stav

– jádro národa“. Sotva lze lépe dokázat, že ač sám revoluci možná nenáviděl, jeho náhled na svět proměnila natolik, že na rozdíl od zmíněného de Maistra je jasně prorevoluční. Dokonce natolik, že jeho líčení kasáren „četníka Evropy“ vyznívá místy až hororově. Barvitost Custinova jazyka patrně nejlépe ilustruje převyprávění historie cara Ivana IV. Hrozného nebo popis Kremlu: „Jak rád bych vám přiblížil ty hromady kamenů vypínající se k obloze. Podivuhodný rozpor! Tato bašta samoděržaví vyrostla ve jménu svobody, protože Kreml sloužil Rusům jako štít proti Kalmykům. Jako dvousečná zbraň chránil státní nezávislost a zároveň napomáhal panovníkově tyranii. Hradební zdi odvážně kopírují prudké terénní skoky a tam, kde sráz padá nadmíru zostrá, se svažují terasovitě. Zdvíhají se mezi nebem a zemí v mohutných stupních, jako by po nich měli šplhat obři rozhodnutí utkat se s bohy.“

Popis kasárenského charakteru země, který se projevuje v tom, že ruská vláda „nahrazuje řád obce vojenskou disciplínou a stav obležení vydává za normální stav společnosti“, zavrhuje Custine tvrzením, že „společenský řád v Rusku vyjde příliš draho, než abych jej obdivoval“. Odsouzení Ruska v *Dopisech* se zdá dokonalé a nezpochybnitelné.

Stalinovo Rusko?

Problém je v tom, že tento odsudek působí možná až příliš jednoznačně. Jako by *Dopisy* neměly jiný účel než odhalit cosi, co až podezřele připomíná totalitarismus 20. století. A v přítomném vydání je tomu nejspíš skutečně tak. Výbor *Dopisy z Ruska* pořídil Nora z Custinova *Ruska v roce 1839* v roce 1975. Ve své předmluvě mimo jiné cituje pochvalné vyjádření George F. Kennana: „Není-li to výborná kniha o Rusku v roce 1839, je to dozajista skvělá, ba nepochybně nad jiné skvělá kniha o Stalinově Rusku a k tomu i obstojná kniha o Rusku Brežněvově a Kosyginově.“ Kennan napsal o Custinově cestopisu knihu, více ale proslul jako autor takzvaného dlouhého telegramu, odeslaného z jeho diplomatické mise v Moskvě v roce 1946, který se stal základem Trumanovy doktríny a Kennanovi vynesl, neoprávněně, přezdívkou „architekt studené války“.

Tvrzení o Custinově nadčasovém vhledu do esence ruské politické kultury je poněkud sporné. Když se chopíme zmíněné *Tocquevillovské* paralely, vidíme, že důvodem, proč bývá *Demokracie v Americe* považována za dodnes aktuální knihu, je mimo jiné i trvajících kontinuita amerických institucí a jejich ducha, k němuž se hlásí v první řadě sami Američané. Oproti tomu Rusko od roku 1839 zažilo několik radikálních zlomů, přinejmenším zrušení nevolnictví a dvě revoluce (a od roku 1975 ještě rozpad SSSR).

Norův výbor nicméně vyvolává dojem, že by z *Dopisů* chtěl mít spíše cosi jako negativ *Demokracie v Americe* – jakýsi „Totalitarismus v Rusku“, který se spíše než Tocquevillovu epochálnímu dílu podobá *Návratu ze SSSR* (1936, česky 1936) Andrého Gida. V uspořádání výboru se projevuje snaha o ideologické čtení, jež nechá minulost vypovídat o dnešku ne proto, abychom chápali dejme tomu vývoj politických institucí, ale aby nám minulost stvrdila naše dnešní hodnotové soudy.

Jednou vypukne revoluce

S tím souvisí i rozsah Norova výboru. Jedná se o necelou třetinu původního textu a už jen díky editorově předmluvě se nedá odbýt myšlenka, že dnes by se z Custina nutně muselo vybírat jinak. Výpustky občas naznačují, jakému hledisku byl výbor podřízen. Například na straně 267 stojí mezi dvěma vypuštěnými pasážemi jediná věta: „Tuto společnost utváří kasárenský dril.“ Tato informace, navíc nejméně tucetkrát zopakovaná jinými slovy, je skutečně užitečná spíše názorům z poloviny sedmdesátých let než vhledu do Custinova díla. Ostatně sama předmluva po čtyřiceti letech spíše než jako úvod do Custinova textu funguje jako komentář své doby a politických názorů editora. O to víc zamrzí, že *Dopisy z Ruska* nebyly doplněny aktuální českou předmluvou, která by se pokusila je zařadit do souvislostí dnešních. Dojem, že Custine byl prorokem, lze jistě vyvolávat jeho soudy o tom, že v Rusku „jednou vypukne revoluce o to strašnější, že vzplane pod praporem náboženství“, ale to, co by studenoválečníci po zkušenosti s Říjnem nejspíš rádi četli jako předpověď věcí budoucích, je důsledkem skutečnosti, že revoluce se po roce 1789 nadlouho stala konstantou politické imaginace. A z pochopitelných důvodů obzvláště mezi Francouzi.

Není nutné pochybovat o tom, že Custine své Rusko viděl opravdu v tak černých barvách, jak nám naznačuje Norův výbor. Ani o tom, že tak činil oprávněně. Pochybné je věřit, že autor mluví z hlediska totalitární koncepce 20. století a že jen ta část jeho díla, která ji potvrzuje, stojí i dnes za přečtení. Norův výbor – poněkud nešťastně zvolený pro český překlad Custinových dopisů – prostě vyvolává dojem, že byl v první řadě zbraň ve studené válce, v současnosti ale již notně zrezivělou.

Astolphe de Custine: Dopisy z Ruska. Rusko v roce 1839. Přeložila Petra Martínková. Argo, Praha 2015, 328 stran.

Sahara libre

Festival pro oběti zapomenutého konfliktu

Západní Sahara je jednou z posledních světových kolonií. Po mnohaletých teritoriálních bojích je dnes okupována Marokem. V oáze uprostřed pouště na jihu Alžírska se každoročně koná festival podporující boj západosaharských uprchlíků za nezávislost a návrat původních obyvatel do Maročany anektovaného území.

ONDŘEJ KAMENICKÝ

V sedmdesátých letech 20. století Španělsko opouštějící svou poslední africkou kolonii deklarovalo snahu uspořádat referendum o nezávislosti obyvatel Západní Sahary. Území s mimořádným nerostným bohatstvím (mimo jiné fosfáty) však bylo v roce 1975 obsazeno Marokem, které si Západní Saharu nárokovalo na základě předkoloniálních vazeb. Tím začal válečný konflikt mezi marockým alávitickým královstvím a takzvanou frontou Polisario, osvobozeneckým hnutím

táborech na jihu Alžírska, kde žijí v extrémních podmínkách.

Lidé z pouště

Nezájem světa o tento konflikt se snaží nabourat skupina aktivistů a dobrovolníků organizovaných madridskou organizací CEAS-Sahara, která v uprchlických táborech, rozestých v poušti leckdy i stovky kilometrů od posledního obydleného místa, od roku 2003 pořádá filmový festival FiSahara (Festival Internacional de Cine del Sahara). První ročníky se konaly v jednom z nejvíce obydlených táborů Smara, poté se festival přesunul do tábora Dakhla, který naopak patří těm k nejmenším a nejzanedbanějším. Nachází se v odlehlé oblasti na hranicích Alžírska a Mauritánie v srdci takzvané Ďáblový zahrady. Denní teplota zde často přesahuje i padesát stupňů Celsia a místní obyvatelé jsou odkázáni na přísun humanitární pomoci alžírské vlády a OSN.

Označení „filmový festival“, v tom smyslu, jak jej chápeme v západním kontextu, je ovšem mírně zavádějící. Cílem akce je především aspoň jednou za rok přitáhnout pozornost světových médií k životům Sahrawi,

z novinářů, filmových profesionálů, hudebníků a dalších pozorovatelů. Jak jsem se mohl sám přesvědčit, účastníci jsou skupinově, spolu s organizačním týmem a technickou výbavou pro promítání, vypraveni z Madridu do alžírského Tindúfu a následně konvojem nákladních vozů a autobusů darovaných od baskických aktivistů dopraveni skrze vojenské základny až do tábora Dakhla. Cynicky bychom mohli tento počín považovat za zážitkovou turistiku pro hrstku vyvolených, ovšem realita je taková, že zahraniční účastníci pomáhají s organizací a fungováním akce, přičemž jim hrozí řada bezpečnostních a především zdravotních rizik.

Cílovým publikem jsou lidé z uprchlických táborů. Snímky promítané po setmění na návěs kamionu se dělí do kategorií zahraniční hraná díla, animované filmy, lidskoprávní dokumenty a je zde i sekce krátkých filmů točených samotnými Sahrawi. Místní kinematografie se pomalu rozvíjí díky filmové škole ve městě Bojador poblíž Tindúfu, již založila taktéž organizace CEAS. Mediální kampaň spojenou s festivalem každoročně podporují vybrané filmové celebrity. Vedle Vigga Mortensena a Penelope Cruz



Cílovým publikem filmového festivalu jsou lidé z uprchlických táborů. Foto fisahara.es

saharského národa, jehož představitelé o rok později na území Západní Sahary vyhlásili Saharskou arabskou demokratickou republiku (SADR). Tento částečně uznávaný stát je však z větší části okupován Marokem.

Mezinárodní status Západní Sahary je momentálně součástí agendy OSN. Od roku 1991, kdy ozbrojená část konfliktu utichla, se však situace nikam neposunula, a není tedy divu, že uniká pozornosti světových médií, politiků i veřejnosti. Aktuálně nedochází mezi znesvářenými stranami k dalším ozbrojeným střetům, a zamrzlý konflikt tak na první pohled nepředstavuje ožehavý problém pro žádnou ze světových velmocí. Důsledkem stagnace mírových jednání mezi Marokem a exilovou vládou SADR je však více než 150 tisíc západosaharských uprchlíků zvaných Sahrawi (doslova „lidé z pouště“) uvězněných už čtyři desetiletí v uprchlických

kterí se stali oběťmi zapomenutého konfliktu a bez velkých nadějí na zlepšení situace přežívají v nehostinném prostředí Sahary. K velkým výkyvům teplot mezi dnem a nocí, nedostatku vody a zcela neúrodné půdě se ještě přidávají písečné bouře a kupodivu také povodně, jako naposledy v říjnu 2015, kdy byla extrémním deštovým přívalem v jinak vyprahlé krajině zničena velká část ručně stavěných hliněných přístřešků.

V uprchlickém táboře

Jedinečnost FiSahary spočívá ve faktu, že se na rozdíl od valné většiny podobných protestních a aktivistických podniků koná přímo v ohnisku konfliktu, v místě, jež stále patří k nejméně bezpečným oblastem afrického kontinentu. Společně se Sahrawi z přilehlých táborů se festivalu každoročně účastní početná skupina zahraničních návštěvníků složená

je nejvýznamnějším podporovatelem herec Javier Bardem, který se podílel na produkci dokumentárního filmu *Sons of the Clouds* (Synové oblaků, 2012), popisujícího život Sahrawi v uprchlických táborech, a zároveň byl hlasem CEAS na půdě OSN při jednání o znovuoobnovení referenda za jednoznačné sebeurčení obyvatel Západní Sahary a jejich nároku na anektované území.

Organizátoři doufají, že se FiSahara jednou přesune na svobodné území Západní Sahary. Po nedávné smrti exilového prezidenta SADR Mohameda Abdal-Azize a poté, co Maroko vyhostilo 84 zaměstnanců OSN, když generální tajemník Pan Ki-mun při návštěvě uprchlických táborů na jihozápadě Alžírska označil marocké působení v Západní Sahaře za okupaci, se ovšem zdá být cesta k návratu Sahrawi do jejich domova ještě dlouhá.

Autor se podílí na přípravě festivalu Jeden svět.

napětí

Na pařížských předměstích 20. a 21. července při protestech převážně mladých lidí proti policejnímu násilí opět hořela auta. Spouštěčem nepokojů bylo zjištění, že čtyřiařadvacetiletý Adam Traoré zemřel při policejním výslechu přímo na četnické stanici v Beaumont-sur-Oise. Policie jeho smrt veřejnosti a médiím vysvětlila jako důsledek „srdeční slabosti a velmi vážné infekce“. Rodina zemřelého je však přesvědčena o tom, že jejich příbuzného usmrtili četníci.

Hongkongský soud 21. července shledal vinným za podněcování nepovolených protestů studentského vůdce Joshuu Wonga, jenž byl jednou z hlavních tváří předloňských demonstrací proti způsobu, který má určovat průběh voleb v roce 2017. Takřka tříměsíční protesty z roku 2014 označované jako deštníková revoluce upozorňovaly na to, že výběr volebních kandidátů znevýhodňuje hongkongské obyvatele, protože v nominačním výboru převažují přívrženci pekingské vlády. Soud uznal Wonga a další dva studenty vinnými s tím, že trest bude oznámen až 15. srpna. Studentům hrozí až dvouletý pobyt za mřížemi.

Obvinění proti šesti americkým policistům, kteří se zodpovídali z toho, že při zatýkání a následném převozu do vazby způsobili smrt černocho Freddieho Graye, bylo staženo. Úmrtí pětadvacetiletého mladíka v loňském roce vyvolalo velké pouliční protesty a rioty v Baltimoru. Původní obžaloba tvrdila, že policisté neposkytli Grayovi pomoc, ač o ni opakovaně žádal, protože jej při zatýkání zranili.

V keňské Mombase padl přelomový rozsudek ve věci pytláctví a nelegálního obchodu se slonovinou. 22. července tam totiž soud odsoudil k trestu odnětí svobody na dvacet let a vysoké pokutě Feisala Mohammeda Aliho, který je považován za jednoho z hlavních šéfů ilegálního obchodu se slonovinou. Feisal Mohammed, který byl v roce 2014 zadržen agenty Interpolu při transakci s velkým množstvím slonoviny, se přitom díky zastrašování a uplácení roky vyhýbal trestu. Rozsudek může signalizovat změnu přístupu soudů, politiků i policie. Žádný podobně vysoce postavený boss dosud tak vysoký trest nedostal.

Odvolací soud zrušil rozhodnutí o vyhoštění Igora Ševcova, ale zakázal mu účast na anarchistických demonstracích po dobu tří let. Ruský student pražské Filozofické fakulty Ševcov byl odsouzen kvůli tomu, že natáčil sprejování na zeď pankrácké věznice, což je podle řady právníků v jiných případech hodnoceno jako záležitost přestupkového řízení. Proces se Ševcovem tudíž nadále vzbuzuje dojem, že je souzen spíše za své politické přesvědčení, než za skutečné prohřešky proti zákonu.

-lr-



Goce Smilevski
Návrat slov
Přeložili Dagmar Dorovská a Ivan Dorovský
Odeon 2016, 240 s.

O texty s historicky a filozoficky koloritnými fabulami nebola v literatúrach krajín bývalej Juhoslávie nikdy núdza. Inak tomu nie je ani dnes. Mladý macedónsky prozaik Goce Smilevski situuje svoju poslednú prózu do obdobia francúzskeho vrcholného stredoveku. Už prvá, spovedne modelovaná kapitola, ktorá odhaľuje základné kontúry románu až príliš detailne, dáva tušiť, že Návrat slov sa snaží byť mimoriadne ambicióznou a čitateľsky atraktívnou knihou. Smilevski, stimulovaný vzťahom abatyše Heloisy a teológa a filozofa Abélarda, rozohráva vlastnú románovú interpretáciu ich milostného vzťahu a peripetií s tým spojených. Po skúsenostiach s postmodernou je autorova taktika pomerne jasná. Jedná sa predovšetkým o pokus domyslieť a opísať okamihy mileneckého a manželského vzťahu, ktoré zostali ukryté a v dnešnej perspektíve by boli zaujímavé akurát tak pre bulvár. Hoci je príbeh umiestnený do historických kulís a dalo by sa očakávať dynamické a košaté rozprávanie, textu dominuje intimita a centrálnosť, ktorú ešte umocňuje voľba Heloisy za rozprávačku príbehu. Predpoklady na kvalitný román by boli, no Smilevskému sa nie vždy darí presvedčivo pracovať s rétorikou textu. Tá sa spolu s ľahko predvídateľným a neoriginálnym happyendom, ktorý síce môže byť pre niekoho dojemný, stáva jeho najväčšou slabinou.

Igor Mikušiak



Radek Malý
Všehomír
Host 2015, 64 s.

„Dál se to střídá: světla, tmy/ a dny a noc, saze, zlato/ a sníh a sůl a sůl a bláto/ a koho budeme střídat my?“ V šesté básnické sbírce se Radek Malý vrací ke svému pochmurnému, expresivnímu ladění. První třetina knihy, která čtenáře ubíjí hojnými kontrasty hnányými mnohdy až k absurditě, je jen jakousi předehrrou. Pesimistické básně působí jako veršovaná exkurze po temných stránkách společenské reality. Vedle těchto apokalyptických vizí stojí motiv měnících se ročních období. Častá vypodobnění melancholického podzimu a ledové zimy, evokujících blížící se konec, dotváří celkovou atmosféru. Malý se ovšem také rád vrací do dětství a zde nechává promluvit fantazii s jistou hravostí. Jeho verše skládané z barevně odstíněných slov nejsou ovšem jen temné, naopak hýří protiklady pestrosti a černi. Obrazy skutečnosti jako by se skládaly na způsob vitráží. Rýmované básně se pokoušejí bořit zvyklosti a stereotypy novými myšlenkami, smísenými s obavou a strachem z budoucna. Básníková víra – nejen náboženská, ale také víra v sebe sama či společnost – je podrobována těžkým zkouškám, ve kterých nemůže obstát. Nejinak je tomu s láskou. Malý nám však nepodsouvá plytké závěry. Nechává na samotných čtenářích, jak naloží s nejasnými nápověďmi. Všehomír sice nemá ideální míry, ale možná by si přesto přál předat nám nějaké zásadní poselství – pokud možno bez patosu.

Hana Kovaříková



Zdeněk Hojda, Marta Ottlová,
Roman Prahľ (eds.)
Útisk – charita – vyloučení.
Sociální 19. století
Academia 2015, 392 s.

Každoroční mezioborové sympozium k dějinám 19. století, které se koná v Plzni už od počátku osmdesátých let, patří k vrcholům české „akademické sezóny“, ačkoliv pozornosti laické veřejnosti spíše uniká. Po loňském tématu historických fikcí a mystifikací v české kultuře se letos, na čtyřiatřicátém setkání, odborníci z různých společenskovědních odvětví zaměřili na situaci vyloučených, utlačovaných, chudých a jinak upozaděných členů české společnosti v předminulém století. Téměř třicet konferenčních příspěvků, které nyní vycházejí v tištěné podobě, zahrnuje výsledky výzkumů jak z oblasti sociálních dějin, jež letošnímu sympoziu dominovaly, tak i z příbuzných oborů (dějiny architektury, literární dějiny). Vedle případových studií, které se na malém prostoru snaží propojit mikro- a makroperspektivu společenskovědního výzkumu (analýza práce v továrně ve světle sebraných literárních memoárů, rozbor případu nucené internace v blázinci), se čtenář setká i se široce pojatými tématy přesahujícími horizont střední Evropy. Kromě studie o „vynalézání nezaměstnanosti“ v moderním kapitalismu (vznik nezaměstnaného jako sociální kategorie a jeho odlišení od jiných členů společenské periferie) jde o úvodní text Miloše Havelky, zabývající se vznikem „sociální otázky“ jako politicky relevantního tématu a zkoumající její odvislost od postupující modernizace.

Václav Rameš



David Nachlinger
A v každém zlomku tohoto času umírá člověk...
Pistorius & Olšanská 2016, 118 s.

Mladý autor David Nachlinger ve své první monografii komentuje dva klíčové normalizační seriály – Nemocnici na kraji města a Sanitku. Dramatickému titulu odpovídá narativní forma, s jejíž pomocí autor spojuje „uspávající“ prostředí Nemocnice a „tříživou“ atmosféru Sanitky, moudrého primáře Sovu a osamělého lékaře Janderu. Zatímco v prvním případě, na konci sedmdesátých let, mají hrdinové – pochopitelně lékaři – ještě ambici léčit tělo i člověka, v Sanitce z osmdesátých let se společenský řád pomalu rozpadá a záchranáři se setkávají převážně s nevděkem a zažívají různé osobní problémy. Pointou knihy je však především spojení původních normalizačních seriálů s jejich postkomunistickými pokračováními. Podle Nachlingera se paralely a návaznosti zakládají zejména na důležitosti, jakou zde hraje status práce, únik do soukromé sféry a konečně i směšování normality a normativity. Autor se tak řadí k zastáncům teze o souvislosti normalizace sedmdesátých a osmdesátých let se současným postkomunistickým vývojem, kterou předestřel například Michal Pullmann ve své monografii Konec experimentu. Nachlingerova kniha je nesmírně zajímavým exkurzem do vztahu mezi populární kulturou a proměnlivou politickou situací (poučení z krizového vývoje, Anticharta, přestavba, transformace, ale také současný diskurs antipolitiky). Podobných studií kontinuit mezi předlistopadovou a polistopadovou situací je stále ještě pomálu přitom analýza dobových narativů skrývá řadu možností.

Václav Janoščík



Handa Gote Research & Development
Eleusis
Alfred ve dvoře, Praha, premiéra 15. 4. 2016

Češi mají rádi muzikály. To je národní specifikum sdílené napříč třídami a skupinami věkovými i vzdělanostními, podobně jako houbaření a chataření. Tak trochu jinak a s vervou sobě vlastní se do fenoménu zpívaného příběhu v blyštivém obalu pouští i Handa Gote, přičemž právě pomrkávání na hříšnou radost „duše národa“ je patrně jedinou spojnici s nedávnými erbenovskými sny a rudolfínskou Mutus liber. Historie budiž zapomenuta, ocitáme se v době postinternetu – a nechybí zde téměř nic, co s tímto pojmem bývá v umění a videoartu spojováno. Projekce, promítaná kolem celé scény, bere divákovi doslova půdu pod nohama, nepravděpodobný, ale o to nebezpečnější matrix hemžící se děsivě naddimenzovanými kotátky nemůže zastavit ani windowsová modrá smrt. V kontrastu s hektickým digitálním mumrajem sledujeme klasickou antickou tragédii o ztracené dceři, předváděnou s operní důkladností, přehnanými gesty a nasazením herců jihoamerických telenovel. Drama, které se odehrává mezi Persefonou, Démétré a vládcem podsvětí Hádem, je tím jediným, čeho se lze chytit – navzdory tomu, že zmatení jazyků je dokonalé: zazní tu angličtina, čeština i italština. Ze všeho toho postinternetového doslovování se až člověku začne stýskat po nepřehlédné kutilské detailnosti, pro Handa Gote jinak typické, která tentokrát padla za obětí útoku na smysly. Po pár dnech zůstane neurčitý pocit silného zážitku, ale paměť jako by se neměla čeho chytit – podobně jako po večeru stráveném náhodným brouzdáním po internetu.

Martin Zajíček



Neonový býk
Boi neon
Režie Gabriel Mascaro, Brazílie 2015, 101 min.
Premiéra v ČR 14. 7. 2016

Z brazilského filmu Neonový býk divákům nejspíš zůstanou v paměti některé konkrétní scény – striptýz ženy s maskou koně na hlavě, ruční masturbace hřebce, sex s těhotnou ženou v noční továrně nebo některý z výjevů hrubého zacházení s býky. Všechny tyto scény jsou vizuálně působivé, dramatické, chytlavé a velmi zručně natočené. Kromě toho jsou také provokativní až excentrické, většinou sexuální nebo násilné. Klidně by mohly stát samostatně jako krátké scénky nebo výjevy, k nimž není potřeba žádný kontext nebo příběh. Na drtivý efekt podobných silných scén Neonový býk spoléhá. Film o skupině lidí obhospodařujících býky určen pro rodeo ostatně žádný výrazný příběh nemá. Jeho ústřední téma je ostentativně přítomné už ve zmíněných silných scénách – jde o naturalistický pohled na člověka, který není ničím jiným než dalším příslušníkem živočišné říše, což se zdůrazňuje prostě tím, že lidi chovající se jako zvířata vidíme většinou ve společnosti zvířat. Právě pro tuto přímost a údernost hraničící s podbízivostí můžeme Neonového býka označit za ukázkový příklad „artsploitation“ – spojení artového a exploatačního filmu. Přitom se o něm ani nedá říct, že by fingoval uměleckou hloubku. Naopak si s pár jednoduchými premisami a vršením chytlavých scén vystačí natolik, že může klidně skončit, aniž by dovedl některou z dějových linií k nějakému završení. Proto je nakonec celkem opojné sledovat ho jako drsnou, od reality odtrženou, ale zábavnou kovbojskou (freak) show.

Antonín Tesař



Jiří Skála
Hříště, dokumenty volného času, nehonorané práce, rekreace a lenosti
ETC. Galerie, Praha 13. 7. – 21. 8. 2016

V galerii ETC. prezentuje Jiří Skála na internetu nalezené fotografie, které spojuje skutečnost, že dokumentují aktivity spadající do kategorie volného času – dle Skály oblasti pohříchu nediskutované. Prezentovaný materiál je ovšem (už jen vzhledem k rychlosti, s jakou ubíhají neinteraktivní prezentace) de facto jen ilustrací k autorovu průvodnímu textu. Ten ke krátké úvaze o situaci pozdního kapitalismu přidává jediný komentář týkající se samotného vizuálního materiálu. Jde o postřeh, že fotografie ze zařízení různých značek a typů vykazují kromě pravidelností technických i zákonitosti socio-kulturní. Chybí však tematizace zásadního, v galerii naléhavého faktoru: otázky, co lidé zaznamenávají a prezentují a co ne, tedy vztahu viditelného a neviditelného. Nabízí se tak otázka, co k autorovu „výzkumu“ přidává umělecká prezentace v galerii. Institucionálně, z hlediska šíření prezentovaných myšlenek, nemnoho. A z hlediska mytické umělecké roviny „myšlení obrazem“? Zde je, obávám se, zisk negativní. Co představují tato slabě kontextualizovaná „malá velká data“ v rámci struktury estetických forem? Svižnou slideshow fotografií volnočasových aktivit dělí jen jedna sentimentální píseň od typické moderní reklamy sofistikované korporace, usilující o vytvoření asociace mezi volnočasovými aktivitami a určitým produktem. Odkrývání přehlížených druhů vizuální produkce dnes jako kritický akt nestačí. Armáda marketingových profesionálů je v jejich exploataci už dlouho o krok napřed.

Ondřej Roztočil



Bob Dylan
Fallen Angels
CD, Columbia 2016

Nové album Boba Dylana je stejně jako předchozí Shadows in the Night kolekci coververzí amerických popových standardů. Čerstvý pětasedesátník Dylan své nápady vždy prozkoumával a využíval doslova až do poslední mrtvé. To ukazují nejen jeho pozdní vrcholné desky Time Out of Mind, Love and Theft či Modern Times, ale i trojice „elektrických“ alb z poloviny šedesátých let Bringing It All Back Home, Highway 61 Revisited a Blonde on Blonde. Po těchto třech přelomových titulech přišla stylově i vyzněním zcela odlišná, baladická deska John Wesley Harding. Inspirace tradiční hudbou tedy u Dylana není nic nového. Jelikož americký popový songbook můžeme již považovat za folklor, lze oba Dylanovy poslední počiny chápat také jako návrat ke kořenům. Dylan se tentokrát obešel bez dechové sekce – skvěle ji nahradil studiový kytarista Dean Parks – a díky tomu se aranžmá písní vůbec nepodobají originálům. Čistší a průzračnější zvuk dává vyniknout nejen hře celého bandu, jíž dominuje svůdně swingující steal kytara Donnieho Herrona, ale především Dylanovu osobitému projevu. Hlas starého barda sice někdy zní o malinko hůře než na předešlém albu, ale jeho podání písní (mezi nimiž vynikají All the Way, It Had to Be You, All or Nothing at All či Nevertheless) stále dokáže strhnout. A je jen na posluchači, které z obou desek starých „fláků“ dá přednost.

Michal Kotík

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRABARET FREDA BRUNOLDA 2016

PŘEDPLAŤTE
SI KULTURNÍ
ČTRNÁCTIDENÍK

Objednejte si roční předplatné A2! Ušetříte, každou středu vám *Ádvojka* přijde až domů, podpoříte své oblíbené periodikum a navíc jako dárek získáte **designový zápisník!**

Standard	799 Kč
Mecenáš	1 500 Kč a více
Elektro	499 Kč
Student	719 Kč

O roční předplatné (26 čísel) si napište na adresu:
distribuce@advojka.cz.

Ke studentskému předplatnému vyžadujeme potvrzení o studiu.

eskalátor

Letošní červenec byl poněkud krvavý. Po vlně menších a větších útoků ve Francii a Německu tak politici začali znovu mluvit o protiteroristických zákonech a zavírání hranic. Mnohdy při tom odkazují na zkušenost sedmdesátých a osmdesátých let, kdy prý speciální zákony a posílení pravomoci policie pomohly k porážení levicového terorismu. Zapomíná se, že velká část tehdejších útoků byla „ozvěnou“ izraelsko-palestinského konfliktu. Vražda jednoho kněze v Normandii je ovšem na světové scéně vždy viditelnější než deset sebevražděných útoků v Iráku a platívalo to i v dobách, kdy hranice byly střežené a kontinent rozdělovala železná opona. Vlna terorismu spojeného se situací na Blízkém východě tehdy opadla hlavně kvůli poklesu napětí mezi Izraelem a Palestinou na začátku devadesátých let. Dnes je situace komplikovanější, ovšem i nyní by pro bezpečí obyvatelstva byla užitečnější politika deeskalace konfliktů v severní Africe než nové protiteroristické zákony v Evropě. Bohužel chybí veřejné mínění, které by tuto změnu požadovalo po svých vládách.

J. Horňáček

Když už je šéfovou pražského magistrátu uměnovědkyně, leckdo by si myslel, že sféře kultury nastaly zlaté časy a bude to mít pozitivní dopad i na tu její oblast, která není vysloveně komerční a masová. V lednu letošního

roku se zdálo, že je jeden pozitivní případ spolupráce mezi městem a uměleckou scénou na světě: rada hlavního města Prahy schválila pětiletou bezplatnou zápůjčku jedné z hal v Holešovické tržnici občanskému sdružení Containall a centru současného umění Karlin Studios. Zejména pro druhou organizaci to znamenalo doslova vytržení trnu z paty, protože vystěhování z dosavadního prostoru v Karlíně bylo už několik let na spadnutí. Ale jak se říká: sliby, chyby. Ačkoli už byla pro budoucí nájemce připravena smlouva, majetková komise hlavního města v červnu oznámila, že inkriminovaná budova bude pronajata společnosti OSE CR a organizátorům festivalu Signal, který každoročně oblažuje Pražany spektakulární světelnou show, na niž město přispívá (v poměru k ostatním žadatelům o grant v oblasti živé kultury) přímo gargantuovskými částkami. Petici na podporu Karlin Studios, pro něž může být tato situace likvidační, podepsalo přes půl druhého tisíce lidí a spolek Skutek adresoval primátorce a radním otevřený dopis, v němž vyzývá k vysvětlení a přehodnocení situace. Nyní tedy nezbyvá než čekat na příslibenou odpověď. Životem ošlehaný skeptik asi tuší, jak to celé dopadne. Jelikož má ale slovo magistrátních úředníků pevnost třtiny ve větru, určitý prostor pro „zázrak“ tu přeci jen je.

T. Jindrová

Vůdcovský styl vládnutí hlavy hnutí ANO se naposledy ukázal na případu poslankyně Kristíny Zelenkové, která stranu nedávno

opustila a poté si pustila ústa na špacír. Slovo Andreje Babiše je ve straně svaté, a když se odchýlíte od scénáře, hrozí vám vyloučení. A to zřejmě i přes to, že Babiš je schopen si něco myslet ráno a pravý opak odpovědně. Člověk si sice nedělá iluze o vnitřních procesech v jiných stranách, ty ale nepostavily kampaň na tom, že jsou nové, čisté, lepší, nelžou, nekradou a nejdou nikomu na ruku. Babišovi to zřejmě nijak zásadně neuškodí, koneckonců je klidně možné, že role přísného předsedy přiláká hlasy těch, kdo po vládě tvrdé ruky a jednoho správného názoru volají a kterým ta představa připadá přitažlivá. Svět je přece daleko jednodušší, když se ví, koho poslouchat.

K. Kňapová

Prvním vozidlem považovaným za automobil byla tříkolka firmy Karla Benze, která se poprvé rozdrkotala na cestě v německém Mannheimu v roce 1885. Dnes se odhaduje počet vozidel na planetě na více než miliardu. A zatímco na konci druhé světové války můj bosý otec v rodné Dobrušce oslavně běžel spolu s kamarády za automobilem, kdykoli nějaký městem projel, dnes by měl potíže tamtéž přejít ulici. Technologický pokrok a materiální blahobyt je přijímán v naší kultuře jako normální věc – a týká se to i aut. Lidé dokonce říkají: „Miluji řízení“. Přitom, jak podotkl Erazim Kohák, „výfuk auta je bambitka, která mříří na plíce každého z nás“. Je to jako mazlit se se zbraní. Kam až nás dostala reklama automobilových korporací a vlastní pohodlí,

že podporujeme bez špetky pochyb státní politiku rozvoje automobilismu, který poškozujeme naše zdraví i přírodu produkcí milionů tun smrtících chemikálií ročně? Proč ignorujeme, že i plastové útroby auta jsou toxické, protože obsahují rakovinotvorné zpomalovače hoření? A proč nazýváme tyto pojízdné toxické rakve svými miláčky?

J. Malík

„V obchodním centru v Praze na Andělu ubodala jedna žena druhou. Chovanec: Nebyl to terorismus,“ hlásal před nedávnem titulek na Aktuálně.cz. Alláhu zaplať, že se o incidentu nedozvěděli PR manažeři Islámského státu, protože v opačném případě bychom zřejmě museli konstatovat, že se džihádismus dostal už i k nám. Je to zvláštní: zatímco v letech 1999 až 2013 v USA podle statistik organizace CDC zemřelo při teroristických útocích zhruba třikrát méně lidí než během spánku nechtěným uškrcením ložním prádlem, v létě roku 2016 to – minimálně podle chování médií – vypadá, že potenciálním teroristou je každý agresivní trouba. Hysterie zkrátka funguje jako kvalitní hnojivo. Naštěstí i dnes může být člověk zabit poctivým způsobem a ze srozumitelných příčin. Například: „Český turista zemřel v Západních Tatrách po zásahu bleskem.“ Super, slovenský ministr vnitra ani nemusel nikoho o ničem ujišťovat. „Tyr rozšápal ženu, která na safari vystoupila z auta.“ Paráda, žádný Dáeš, ale stará dobrá toxoplasma!

klamm