

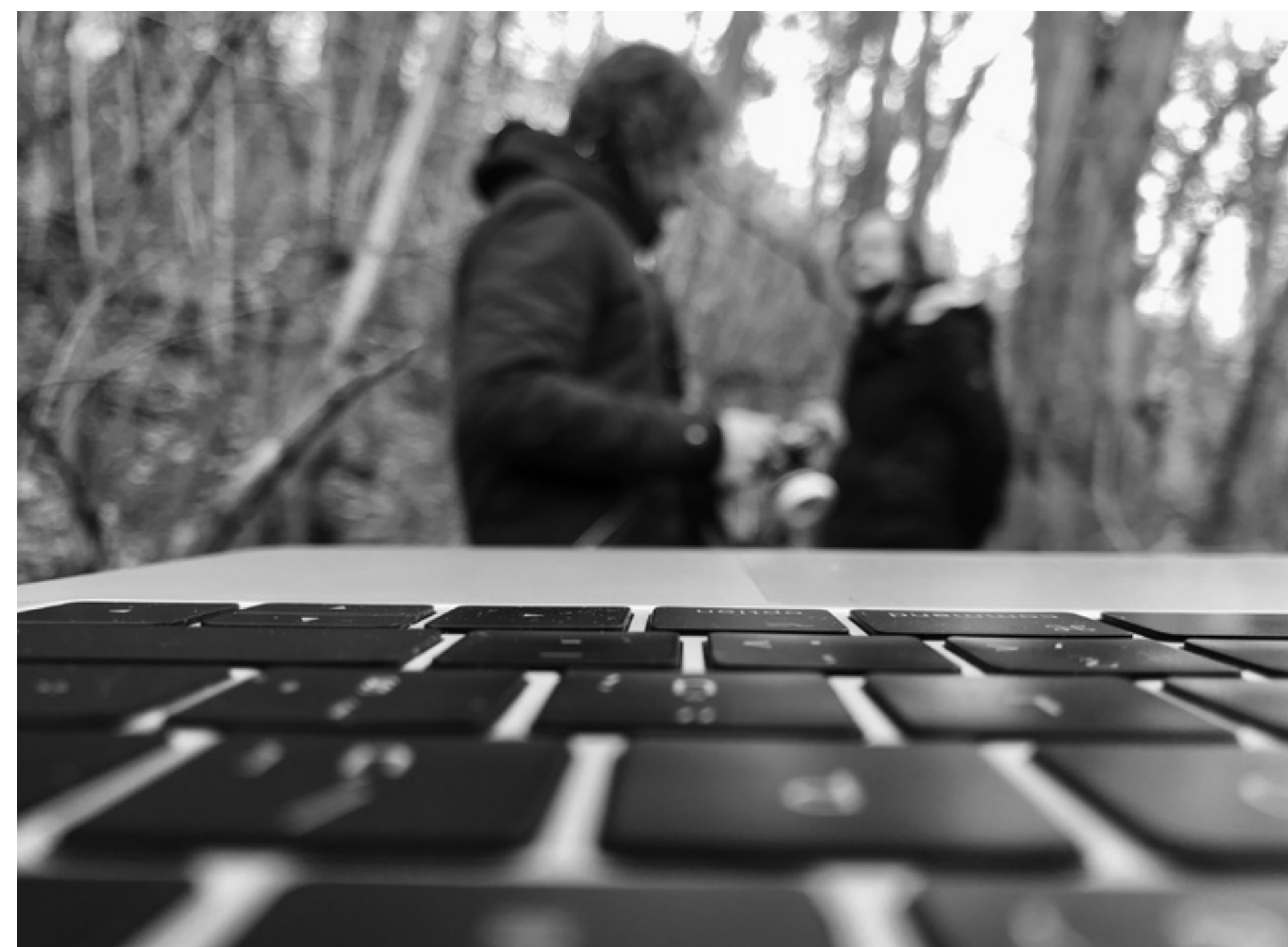


# ETIKA V DOKUMENTÁRNÍ TVORBĚ

---

dialog Tomáše Bojara a Martina Marečka





Následující text je editovaným přepisem živého dialogu, který vedli Tomáš Bojar a Martin Mareček v březnu 2021 na dně motolské rok-  
le. Na většině míst poměrně přesně odráží přirozený ráz řeči se vše-  
mi nedokonalostmi, jen z pochopitelných důvodů částečně eliminuje  
všemožná parazitní slova a zmírňuje hovorový charakter celé pro-  
mluvy. Na některých místech také v zájmu srozumitelnosti mění vět-  
ný pořádek a původní – občas příliš rozvětvený – proud slov trochu  
zjednodušuje.

Text se člení do čtyř tematických částí: I. Odpovědnost autorství II.  
Vztahy s protagonisty III. Vztahy s diváky IV. Odpovědnost k institu-  
cím, zodpovědnost za instituce.

Na vybraných místech připojujeme v poznámkovém aparátu odkazy  
na citovanou nebo zmiňovanou literaturu a v několika málo odůvod-  
něných případech nabízíme i některé další, volně asociativní odkazy.

Moc děkujeme Marině Krahulcové, která pořídila první písemný  
přepis mluveného slova. Námi editovaný text poté prošel jazyko-  
vou korekturou, za kterou patří velký dík Lence Krupičkové. Stejně  
tak jsme zavázáni Tereze Matějčkové, která text přehlédla a ujistila  
nás, že v něm z filosofického hlediska není nic vyloženě zavádějí-  
cího (větší ambici jsme ani neměli a jsme si dobře vědomi toho, že  
prakticky vše by se dalo formulovat o mnoho lépe a přesněji). Vedle  
toho děkujeme i Tereze Reichové, která rovněž celé povídání pro-  
šla a přinesla cennou reflexi praktikující autorky. Konečně děku-  
jeme i Štěpánovi Bartoškovi za grafické zpracování a Bartoloměji  
Bieliňskému za zkontrolování a narovnání zvukových úrovní  
nahrávky.

# I. ODPOVĚDNOST AUTORSTVÍ



**M:** Tomáši, my jsme se tady na dně rokle potkali proto, abychom zde vedli rozhovor o vztahu etiky a dokumentárního filmu. Proto bych tě poprosil, abys se představil ve vztahu k oběma disciplínám.

**T:** Jo, dobře. Tak ve vztahu k té první disciplíně jsem scenárista a řekněme režisér. Posledních patnáct let se věnuji z velké části dokumentární kinematografii. Do toho se pokouším psát i scénáře k hraným filmům, ale i tam mě v zásadě zajímá ten proud kinematografie, který je soustředěný na to, co mi připadá nějakým způsobem živé, přirozené, věrohodné. Takže asi tak. Pokud jde o tu druhou část, opravdu bych se rozpákoval nějak vyhlášovat, že mám k těmhle úvahám nějakou mimořádnou kvalifikaci, to rozhodně nemám. Studoval jsem politickou filosofii, studoval jsem právo a dělal jsem doktorát z etiky, to je sice pravda, ale to v zásadě vůbec neznamená, že bych měl patent na rozum. Ale ani se nedá říct, že bych jenom díky té průpravě mohl říkat věci, které mají nějakou větší váhu.

**M:** Dobrá, ale přesto se tady chceme pokusit vytvořit pracovní hřiště těchto dvou oborů, nebo lépe řečeno průnik principů dokumentární tvorby a aplikované etiky. A zvolili jsme si čtyři oblasti, které budeme postupně spolu zkoumat, obhlížet, dotýkat se jich, štouchat do nich atd. První oblast je etika autorství, druhá, etika ve vztahu k protagonistům, třetí bude oblast vztahů s diváky a čtvrtou budou formy odpovědnosti vůči institucím. Pokusím se nejdřív o nejjednodušší vyjádření toho, za co je vlastně etika považována. A kdyžtak mě – ne tedy jako samozvaný, ale mnou vyzvaný – odborník prosím oprav, doplň. Etika se zabývá zkoumáním konfliktu mezi touhou po naprosto svobodném jednání a vědomím odpovědnosti vůči ostatním. Je to definice, na které se tady my dva, alespoň pro dnešek, můžeme shodnout?

**T:** Oba dobře víme, jak je to s definicemi a jak je ošemetné něco definovat v naději, že tím postihneme celek věcí. Ale určitě je to jedna z možných smysluplných výpovědí. Koneckonců, když to třeba hned teď vztáhneme k situaci, za které vzniká tento náš rozhovor, tak konflikt, který je tam popsáný, je konfliktem zcela základním. Teď, v čase

epidemie, je to přesně konflikt mezi touhou onoho řekněme svobodného jednotlivce, nebo jednotlivce, který si to aspoň sám o sobě myslí (a možná si to třeba i namlouvá), a zájmem ostatních, druhých. To je samozřejmě jeden z úplně nejzákladnějších etických konfliktů. Teď, v tyto dny, velmi dobře pozorujeme, k čemu to může vést, když onen moderní, suverénní jednatel, onen tvůrce a pán svého světa nedbá druhého.

Takže si myslím, že to je relevantní východisko. A koneckonců i v dokumentární kinematografii je – aspoň u toho typu filmů, které děláme my dva – strašně důležité myslet lévinasovsky řečeno na toho druhého a na jeho tvář. A nezapomínat na to, že je to pořád konkrétní člověk, že to není „postava“. On pro nás samozřejmě je „postavou“, ale – jak hezky říkal váš student Josef Švejda – předtím i potom, co touto „postavou“ je, je v první řadě člověkem. Jestli nás totiž Buber,<sup>1</sup> Lévinas<sup>2</sup> a celá řada dalších před něčím skutečně varují, tak je to sebeláska. To, čemu Augustin říká *amor sui*<sup>3</sup> a co považuje v souladu s celou naší křesťanskou tradicí, a vůbec celou křesťanskou antropologií za něco, k čemu my sice od přirozenosti nějak inklinujeme, protože naše přirozenost je přirozeností padlou, hříšnou, ale co máme stejně povinnost aspoň trochu krotit. Jak moc to dokážeme, to je pochopitelně vždycky otázka.<sup>4</sup> V Písmu se říká, že bližního svého máme milovat jako sebe sama. Takhle se to traduje nejčastěji a tomu by snad ještě šlo tu a tam i dostat. I když i to je samozřejmě hrozně těžké. Nicméně třeba v epištole Filipským už se říká: „...v pokoře pokládejte jeden druhého za přednějšího než sebe.“ A to je ještě mnohem těžší. Nicméně důležitý proud západního morálního myšlení na tomto imperativu opravdu stojí. A na základě toho Lévinas moc pěkně vysvětluje, proč třeba ve dveřích, když někoho pouštíme, vůbec druhému říkáme: „Až po vás, příteli.“ Podle něj to není jen pouhá zdvořilost, pro něj je to samotný základ etiky jako takové. A teď se můžeme dlouze přít o to, jestli i altruista není vposled vedený sebeláskou, protože z toho svého nesobeckého, nezištného jednání má přece také nějaký druh vnitřního potěšení nebo uspokojení. Ale to si myslím, že by pro nás teď byla trochu akademická debata a že to tady nerozhodneme. Já sám to ani úplně rozhodnout neumím.

Ale každopádně považuji za když ne jisté, tak přinejmenším pravděpodobné, že u oné touhy po svobodném jednání, o které jsi, Martine, mluvil na začátku, pořád hrozí, že se zvrhne do čisté sebelásky, a že právě proto je tu třeba té odpovědnosti, o které jsi mluvil také. A teď se zastavím u takové velmi banální etymologie, ale podle mě je někdy dobré se zastavovat u banalit a být třeba i schopný se nad těmi banalitami znovu zamyslet a pocítit nad nimi nějaký základní údiv. Tak jak to slovo „odpovědnost“ vzniklo? Víme, že vzniklo od slova „odpověď“ nebo od slovesa „odpovědět“. Odpovědět na výzvu nějaké situace. A jednou z úplně nejzákladnějších odpovědí je právě to Lévinasovo: „Až po vás. Až po vás, přítelkyně.“ A co přesně to znamená v naší oblasti dokumentární kinematografie? K tomu se tady my dva spolu určitě ještě dostaneme, ale já už teď za sebe můžu říct jednu věc. Můžu říct, že kromě zájmu o druhého člověka můžeme sebelásku nějak vyvažovat a korigovat i zájmem o věc samotnou. Jak to myslím? Teď budu možná trochu psychologizovat, ale to nevadí. Ono například docela záleží na tom, z jakého důvodu filmy vůbec děláme. Jestli je děláme hlavně proto, aby nás třeba někdo pochválil, nebo nedej Bože dokonce proto, abychom byli slavní nebo bohatí. I když to v případě filmů, jaké děláme my dva, tedy nehrozí.

**M:** Nehrozilo ani nehrozí.

**T:** Nehrozilo, nehrozí a hrozit nebude... Anebo jestli to děláme proto, že máme nějaký živý zájem o svět, vznešeně řečeno. A já bych plédoval za ten hezký husserlovský imperativ „k věcem samým“.<sup>5</sup> Mít zájem o věci samotné, o to jde především. Ale na to si asi musí odpovědět každý sám a hodně v tom pochopitelně záleží na tom, nakolik k sobě dokáže být skutečně upřímný, protože ona se ta sebeláska někde na dně duše najde skoro vždycky. A v určité míře na tom ani nutně není nic špatného. Koneckonců – jak vidíme u Řeků, u Machiavelliho<sup>6</sup> i u řady dalších – na touze nějak se vyznamenat, nějak se otisknout, nějak se zapsat do paměti druhých a skrze to „přežít“, celé lidské dějiny v určité míře stojí. Ale opravdu jde vždycky o tu míru.

**M:** Počkáme, až tady proběhne stádo srn a dětí. Jsou to děti, nebo srny?

**T:** Jsou to děti.

**M:** A pejskaři...

**M:** My jsme se setkali tady venku – v lese, uprostřed propukajícího jara – i kvůli reakci na okolní covidovou pandemickou situaci, abychom se vzájemně co nejméně ohrožovali aerosoly v uzavřené místnosti a nebyli ani ohrožováni a rušeni ostatními. Zatím se k nám nikdo nepřiblížil, jelikož ani nemůže. Jsme tady dobře ukryti na dně rokle. Takže jsme aplikovali etické požadavky na náš vznikající dokumentární produkt.

Pokusil jsem se o oslí můstek, protože na začátek by bylo dobré se pokusit ještě říci, co to vlastně ta dokumentární tvorba je. Za co ji třeba my dva považujeme. Myslím, že při našem rozhovoru budeme průběžně narážet na to, že ani etika, ani dokumentární film nejsou svázány nějakou jednotnou definicí, kterou všichni uznáváme, natož abychom ji všichni používali. Ale přesto se pokusím vyjít z pokusu o definici dokumentárního filmu od teoretika Billa Nicholse, který to říká zhruba takto (parafrázuji): Je to filmová tvorba týkající se konkrétních lidí, kteří představují sami sebe v příbězích vyjadřujících věrohodnou perspektivu, ať už na jejich zobrazované životy, situace, ve kterých se ocitají, nebo události, které prožívají. Tyto příběhy jsou formovány názorem i pohledem na žitý svět prostřednictvím stanoviska autorů filmů, kteří se snaží držet se těchto dějících se událostí namísto toho, aby vytvářeli nějaké fikční alegorie.<sup>7</sup> Teď, když jsem to vyslovil, tak si uvědomuji, kolik děr ta definice má. Zkusím to ještě nějak zjednodušit. Sám za sebe říkám, že filmy, které dělám, беру jakožto umělecké adaptace dějů před kamerou. Dokumentární filmy jsou pro mě uměleckou adaptací reality. Adaptace reality. I tady tuším díry, ale zkusíme z této definice vycházet?

**T:** V zásadě máš samozřejmě pravdu v tom, že díry budou u takových výměrů nutně vznikat vždycky, to jaksi patří k věci. A stejně jako v případě etiky, tak i v případě toho, čemu se trochu vznešeně říká filmová věda, musíme pořád myslet na to, že nepracujeme s žádnými jasně ohraničenými množinami. Vždycky se třeba najde celá řada podivných, hybridních filmů, které se tomu našemu výměru, té obecné definici, začnou v nějakém dílčím ohledu vzpouzet. Pokud třeba Aristotelés<sup>8</sup> říká v souvislosti s etikou, že se musíme smířit s tím, že naše výpovědi budou mít vždycky jenom určitou míru přesnosti a že se nikdy nevyrovnáme té přesnosti přírodních věd, tak to na druhé straně neznamena, že se nemáme snažit v rámci těch našich omezených možností pojmenovávat věci co možná nejpřesněji a vystihnout to, v čem spatřujeme jejich esenci.

A asi bych se s tebou shodoval v tom, že skutečně to slovo „adaptace“, adaptace reality před kamerou, je dobře zvolené. Cítím v tom i nějaké ozvuky Kanta. Také ne náhodou Karel Thein v jedné ze svých esejí<sup>9</sup> napsal, že film pro něj vznikl v okamžiku, kdy byla napsaná *Kritika čistého rozumu*. Je jasné, že „k věcem samým“ se nedostaneme a že jsou to vždy „věci pro nás“.<sup>10</sup> Film – i když bych zase nerad sklouzl k jakémukoli relativismu, což může snadno být ten druhý extrém – je vždy dělaný z nějaké výsostně autorské perspektivy. Jakkoliv se tak třeba netváří, tak vždy nutně, nevyhnutelně je. Jak se říká, že „mýtus, to je pravda sama“, tak film rozhodně „pravda sama“ není. To je nějaká forma adaptace. „Adaptace“ je dobré slovo a vlastně velmi příbuzné je i slovo „interpretace“. Je to vždycky nějaký druh interpretace – už jenom tím, co jsem se rozhodl zahrnovat a jakým způsobem rozhoduji o tom, co je vůbec pozoruhodné. Samozřejmě svět před sebou, potažmo před kamerou, nějak interpretuji. A i když jen někam položím kameru, tak se nemůžu tvářit, že to ve výsledku není jakýsi druh mého autorského rozhodnutí, a tím pádem i mé autorské odpovědnosti. Protože to, že to můžu udělat a že to chci udělat, ještě nutně neznamena, že jsem to také udělat měl.

**M:** Já myslím, že naše odpovědnost neznamena hned najít tu správnou odpověď, ale nejdřív se naučit dobře zeptat. Nebát se otázek.

**T:** A nebát se zvlášť asi těch otázek, které jsou nepříjemné. A také možná myslet na to, že by každá odpověď měla být formulovaná tak, aby se v budoucnosti dala vyvrátit.

**M:** My jsme se domluvili, že zároveň prozkoumáme základní etické otázky, se kterými se setkává každý autor, autorka dokumentárního díla, a že zkusíme zároveň i částečně projít dějinami myšlení o etice. Když ses dotkl Aristotela, tak já jsem se doma koukl na svoje staré výpisky a našel, že v pojetí Aristotela je etika chápána jako umění žít. Samotný život je druh umění! Tím jsme se tedy hned na úvod dostali blízko dokumentární tvorbě. Dokumentární tvorbě našeho života. Aristoteles totiž nabízí, že každý náš čin, skutek, slovo se otiskuje do života, do našeho životního díla. Proto doporučuje být trpělivý a pozorný k detailu. V průběhu života konstruujeme toto svoje dílo, svoji životní sochu, symfonii nebo živelnou performanci podle toho, jaký žánr tvoříme.

To znamena, že podle Aristotela není etika popisným oborem, ale spíš nástrojem k tomu, abychom se naučili žít a byli k životu pozorní. Žádná suchá teorie. Etiku přirovnával spíš k malířství nebo i k nějakým sportovním dovednostem. Člověk něco v životě trénuje, cvičí a zároveň ten trénink, nácvik a postupná tvorba života ho samotného mění. Některé etické teorie, ke kterým se třeba průběžně dostaneme, říkají, že čin sám o sobě není důležitý, že důležité jsou následky. Jiné etické teorie naopak říkají, že důležitý je čin sám o sobě, například pravdomluvnost, a na následcích už tolik nezáleží. Ale Aristotelés – jestli jsem ho tedy správně pochopil – to myslel jinak. Podle něj otázka, které jednání je to správné, už je nepřipustnou redukcí. Základní tázání tedy nezní, co bych měl dělat, nýbrž kým bych měl být. Což je tedy náročný úkol... Ale je to životní výzva, se kterou bychom se měli popasovat i jako tvůrci dokumentárních filmů. Co myslíš?

**T:** Tak v první řadě, Martine, chválím tvoje výpisky, protože jsi to v zásadě popsal velmi přesně, aspoň tedy nakolik tomu sám rozumím. Něco málo k tomu možná ještě dodám. A potom se hned zkusím dostat i k tomu, co děláme my sami, to znamená ke kinematografii.

**M:** Počkáme na letadlo... Ale nevypadá to jako letadlo do motolské nemocnice.

**T:** Ne, naštěstí... No. Ty jsi to vlastně popsal velmi dobře. Ta otázka po dobrém životě, to je úplně nejzákladnější otázka, kterou si Aristoteles klade. Pro Aristotela tady není žádná jasná, předem daná suma pravidel, které když začneme aplikovat a v dané situaci je uplatníme jako jakýsi druh mustru, tak automaticky dojdeme ke správnému řešení. K tomu mě napadá takový notoricky známý, ale v jistém ohledu pořád výmluvný příklad partyzána ve skříni. Co to znamená... Jsou tady nějaké základní morální normy a jedna taková – ta úplně nejzákladnější – nám třeba říká, že lhát se nemá. Ale co když schováváme doma protinacistického odbojáře a najednou na dveře zatluče gestapo a ptá se nás: „Není tady někdo?“ Samozřejmě to pak asi neznamená, že jim řekneme pravdu. To by bylo hodně zvláštní.

**M:** No, jak kdo, jak kdy a v jaké konstelaci...

**T:** Ano. Ona vůbec ta otázka – jak kdo, jak kdy a jak v čem – je obecně dost důležitá. Ale podobně, což se už týká naší branže, se má tak nějak všeobecně za to, že natáčení skrytou kamerou je něco nepěkného, něco, čemu se má slušný člověk spíš vyhnout.

**M:** K tomu se ještě dostaneme.

**T:** Ale i tady mohou nastat situace – o kterých se spolu třeba ještě budeme bavit –, kdy to tak úplně neplatí. Protože se vždy rozhodujeme v nějaké situaci. Člověk je vždy nějak situován, vždy jedná v nějakém širším, často dost složitém kontextu: své rodiny, své obce a tak dál. Zkrátka v kontextu nějakých širších vztahů mezi lidmi. A jak moc

hezky říká John Donne: „No man is an island.“ Žádný člověk není ostrovem. A v aristotelském vidění věcí to jednoduše není tak, že bychom třeba jako utilitaristé mohli začít uplatňovat zásadu „co největšího štěstí pro co největší počet“, a dokonce, jak si někteří z nich mysleli, začít to štěstí složitě kvantifikovat a dávat jeden druh důsledků na váhy s jiným druhem důsledků. Není to ani tak, že bychom své jednání mohli jednoduše nechat projít testem kategorického imperativu. I když tam – pokud se k tomu dostaneme – je to složitější, protože Kant ve výsledku říká, že imperativ je maxima, ne pravidlo a že otrocké dodržování pravidel je samozřejmě hloupé. A že pokud člověk nezapojí soudnost, tak jeho jednání a rozhodnutí mravné nebude.

Ale pro Aristotela je základní přesně to, co jsi popsal, tedy nějaký správný a dlouhodobý životní habitus. To, jak jsme si zvykli trávit svoje dny. To, čím se obklopujeme. To, čemu postupně uvykáme a co se stává naší druhou přirozeností. To je základ všeho. A on v té souvislosti říká, že člověk, který se rozhoduje správně, je člověk nadaný tím, čemu říká *fronésis*. My to slovo můžeme do češtiny překládat jako praktickou rozumnost, což zní hodně akademicky a podivně, ale také řekněme jako soudnost anebo v nějakém novodobém slova smyslu jako *sensus communis*, jako *common sense*. A Aristotelés nám – velmi zjednodušeně – říká, že pokud jsme na pochybách, co dělat a čeho se zdržet, tak se nemůžeme úplně snadno uchýlit k nějakému obecnému pravidlu, protože ono jednak nemyslí na všechny nepředvídatelnosti života, jednak i proto, že aplikovat jej nějak hrubě by často nadělalo víc škody než užitku. Ale že se máme poradit s člověkem, kterému říká *fronimos*. To znamená s člověkem, který je touto *fronésis* nadán a který má díky tomu v sobě určitý druh jemného smyslu, právě i smyslu pro situace, který spravedlnost – kdybychom to třeba vztáhli na otázku soudnictví – neaplikuje nijak hrubě a otrocky, ale který si osvojil to, čemu Aristoteles říkal takt a slušnost, *epikeia*. Díky tomu je pak ve velice složité realitě života schopen přihlídnout ke všem jemnostem a okolnostem. A je toho schopen právě na základě toho, že svůj dosa-  
vadní život sochal tím způsobem, jak jsi o tom mluvil.

A tím se vlastně dostávám už maličko k oblasti umění. Tady máme minimálně od romantismu takovou velmi specifickou představu umělce jakožto člověka, kterému je dovoleno něco víc než zbytku společnosti, člověka, který je třeba nějakým způsobem bohémský.<sup>11</sup> Už se i tak trochu předpokládá, že umělec bude hýřit a že bude v nějakém – teď to velmi zjednodušuji – tvůrčím rauši, v tvůrčí extázi, a že se bude nějakým způsobem světem a věcmi opájet. Podotýkám, trochu to zjednodušuji. Ale proti tomu bych se snažil postavit Aristotelovu myšlenku, že to, jakým způsobem jsme schopní vnímat svět, posuzovat věci kolem sebe, jak jsme v tom přesní, jak dobře třeba nakládáme s nástroji našeho jazyka a tak dál, vychází mimo jiné z toho, jak jsme dosud vedli svůj život. A pokud jsme ho vedli nějak hodně bezuzdně a pokud jsme hodně „hýřili“, pokud jsme – v takovém tom klasickém, moralistním slova smyslu – popustili uzdu svým vášním, tak se Aristoteles ptá, jestli to nějakým způsobem nekorumpuje naši soudnost, naši schopnost rozhodovat se v různých situacích dobře. A dokonce si všímá toho, že ve staré řečtině je etymologická příbuznost slova *frónésis* se slovem *sófrósyné*. A *sófrósyné*, to je vlastně uměřenost, vnitřní ukázněnost. Uměřenost možná právě i ve smyslu onoho dávnějšího pojetí svobody, který jsme v novověku opustili, tj. oné vnitřní svobody, svobody ve smyslu i určité sebekázně. Když si Aristotelés všímá této souvislosti, tak upozorňuje na něco podle mě dost důležitého: že to, jak žijeme každý den své životy a co se nám stává naší druhou přirozeností, naším habitem, nás potom v určité chvíli dostihne a nějak nás to determinuje v konkrétních těžkých situacích, ve kterých se ocitneme a musíme se v nich nějak rozhodovat.

**M:** Když se vrátíme do našich rolí tvůrců dokumentárních filmů, tak pojďme zkusit nějak obsáhnout, pojmenovat, jakou etiku může naše profese mít. Deklarovanou profesní etiku mají lékaři, právníci, ale třeba i novináři České televize. Tyto i další profese uveřejňují své etické kodexy a pracovníci je musí dodržovat. Když se proti tomu kodexu proviní, můžou přijít o své místo.

Jaký kodex má mít naše profese? A hlavně, co je to vůbec zač, ta naše profese? Já jsem se kdysi pokoušel definovat, co to vlastně dělám a co

je to ta dokumentární tvorba zač. A našel jsem si takovou osobní analogii, že se jedná o architekturu mentálního veřejného prostoru. Stejně jako architekti tvoří domy, města, stavby a mají jistou tvůrčí zodpovědnost vůči tomu, jak ta stavba funguje, jak působí na její obyvatele a zasahuje do ekosystému města, tak my jako filmaři vytváříme umělecké dílo, které pak předkládáme do sdílené mentální krajiny. A já jako autor můžu vytvořit sadomaso-psychomučírnu, dětské hřiště, luxusní satelitní městečko, rozhlednu nebo složitý labyrint, prostě je tu celá řada možností. Od meditačního zákoutí, parku až k nějaké tortuře. A všechno může mít svůj význam i uživatele. Když jsem si tuhle analogii vytvořil, vlastně mě to dost pomohlo najít zodpovědnost vůči společenskému prostoru i vůči filmům, které dělám. Myslíš, že tato moje architektonická analogie je použitelná? Nebo máš nějakou vlastní?

**T:** Prosím tě, ještě mi tu analogii v nějaké zhuštěné podobě zopakuj.

**M:** Dobře. Kinematografie jako tvůrčí čin je mentální architektonické dílo určené pro veřejný mediální prostor.

**T:** S tím bych se samozřejmě do značné míry ztotožňoval. Možná bych sám – což už logicky bude souviset s nějakým mým osobním ustrojením, s nějakými mými sklony – v rámci toho ještě více zdůrazňoval, že jde o jakousi formu svědectví, které nemá, aspoň z mého pohledu, nutně ambici měnit svět. Jak je takový ten známý Marxův bonmot, podle nějž „filosofové doposud svět jen různě vykládali, jde však o to jej změnit“.<sup>12</sup> Tak třeba v určitém proudu současné kinematografie, který v nějakém ohledu správně, ale v jiném ohledu přehnaně akcentuje veřejný rozměr toho, že ty s tím svým výtvořem přicházíš na onu „agoru“, je také ambice nejenom ten svět zobrazit a nějak interpretovat, ale rovnou jej měnit. Je tady třeba celý proud aktivistického filmu. A když se to dělá dobře, což se tedy z mého pohledu moc často nedaří, tak to respektuji. Já bych spíš na druhé straně právě na základě své osobní inklinace plédoval za to, že bohatě stačí místo proměny světa trochu proměnit něčí vědomí. To, že někomu otevřu nějaký druh



nového obzoru, že něco zarámuji a ten člověk je pak třeba schopný tu věc znovu vnímat s nějakým základním údivem a začít se nějak hlouběji ptát, je samo o sobě dost úspěch. Byl bych maličko zdrženlivý ohledně těch větších ambicí. A hlavně, když už se tedy zase stáčíme k etickému rozměru věcí, bych byl velmi opatrný, pokud bychom chtěli skrze onu domnělou proměnu světa omlouvat všechny možné druhy faulů, které jsme ve jménu té proměny udělali. Protože to už má nebezpečně blízko k heslům typu: „Když se kácí les, létají třísky.“

A jenom ještě úplně rychlá poznámka k těm kodexům. To, že žijeme v éře, kdy jsme úplně zahlceni etickými kodexy všeho druhu – jsem si jistý, že i naše zahrádkářské sdružení už brzo přijme svůj etický kodex – a kdy na tyto kodexy spoléháme často právě až otrocky, je pro mě mimo jiné svědectvím o tom, že nám ona *fronésis* strašně chybí. My si pořád myslíme, že spása přijde skrze ty normy. Ona ale nepřijde. Teď když jsi mluvil o novinářích, tak čest výjimkám, je tady u nás řada novinářů, kteří v době pandemie dělali svou práci výborně. Ale etické kodexy nás v téhle bezprecedentní, těžko předvídatelné situaci vůbec nezachránily. A třeba se ukázalo, že posvátný princip vyváženosti, který je tedy mezi námi velmi sporný i za normálních okolností, v situaci, kdy slova mají – nepřeháním – až smrtelné konsekvence, jak teď bohužel vidíme, prostě otrocky dodržovat nejde. Jakkoliv nám to třeba jakýsi etický kodex, který si ta která redakce schválila, radí.

**M:** Rozumím. Ty možná mluvíš o tom, že mravy zaměňujeme za morálku nebo za falešnou morálku. Kodexy a etické komise nás asi opravdu nezachrání. Spoléhat se na to, že etická komise podá rozehřešení a my se jí budeme pokorně řídit, je legrační představa a může vlastně být v té své normativní pohodlnosti i nebezpečná. Beru to i z příkladu vývoje u nás na AMU, kde tato instituce vznikla. Když se něco dostane před komisi, tak už se předtím něco někde zašmodrhalo a těžko to rozplete nějaká komise.<sup>13</sup> Musím ještě dodat, že zápisy jednání takových orgánů pak připomínají scénáře absurdních divadelních her. Takže myslím, že etická komise by neměla vynášet „sekernická“ rozhodnutí, ale spíš by mohla doporučit, aby se dotčení lidé spolu nau-

čili mluvit. Místo prohlášení o vině nebo pravdě nabídnout mediaci, nebo alespoň týdenní workshop nenásilné komunikace někde v penzionu na horách.

A ještě dovětek k architektuře mentálního prostoru. Ten žánr, který jsi vyzdvihoval, tj. film-svědectví, v této analogii považuji za příbuzný třeba veřejné knihovně. Já se snažím používat tuto metaforu i kvůli tomu, že žánrů je celá řada. A když točím provokativní pamflet, tak řeším jiná etická dilemata, než když se pokouším o poetizující lyrický esej. Proto mi připadá důležité se jasně zorientovat, přijmout odpovědnost za svůj styl a neschovávat se za jeden kodex a deklaraci vyváženosti. Spíš si jasně uvědomit, který žánr jsem zvolil a proč.

**T:** Ty jsi to možná vlastně řekl a řekl jsi to velmi hezky, nebo to aspoň tedy cítím mezi řádky: tady je asi základní imperativ nelhat sobě samotnému a nedělat si iluze. Takto jednoduše bych to řekl. Být sám k sobě poctivý, umět se třeba v určitou chvíli stydět sám před sebou a být i poctivý k žánru, ve kterém svůj autorský záměr realizuji. Myslím si, že toto – a samozřejmě se o tom snáz mluví, než se to potom uplatňuje v praxi – vyžaduje takové vlastnosti, o kterých třeba velmi hezky píše raný Nietzsche. Ne ten pozdní Nietzsche nadčlověka, pro kterého je morálka jenom výtvar slabých, co se spikli proti silnějším, ale Nietzsche *Nečasových úvah*,<sup>14</sup> který velmi přesně a věrohodně mluví o určité tvrdosti k sobě samotnému a určitému druhu poctivosti. A pokud vstupujeme do interakcí s živými lidmi (naše postavy jsou živí lidé a my na ně uplatňujeme nějaký druh nároků), tak je první důležitou věcí – latiníci by řekli *conditio sine qua non* – uplatňovat úplně stejné a spíš větší nároky na sebe sama. Pokud třeba postava riskuje to, že se ve filmu nějakým způsobem zesměšní, že bude vystavena veřejnému pohledu a třeba jí to v určitém ohledu ublíží, tak první, co podle mě musí autor udělat, je to, že musí být připravený snést to samé se svým dílem. To si myslím, že je třeba hrozně důležité ve vztahu ke kritice. K veřejné kritice, ať už ji píše někdo na ČSFD, nebo je to renomovaný filmový publicista. Tak v duchu oné nietzscheovské poctivosti a tvrdosti prostě neexistuje, abych jako jeden nejmenova-

ný slavný režisér v 90. letech chodil na ministerstvo kultury a stěžoval si panu ministrovi na Andreje Stankoviče, protože píše „zločinné recenze“. To nepřípadá v úvahu.

**M:** Já k tomu mám příměr. Mám rád češtinu, občas si hraji se slovy a v tomhle aspektu se mi líbí slovo „sebevědomí“. Mám tedy dojem, že jeho význam se často slučuje jenom s tou siláckou vlastností, sebe-prosazovací schopností. Skoro se to až zaměňuje za význam slova průbojný, drzý. Je v tom i nějaké sebe-zalíbení. Ale myslím si, že by bylo zajímavé se to slovo naučit lépe rozkládat. Moje verze tedy zní sebe-vědomí. Myslím, že autor by měl být sebe-vědomý. To znamená, nebát se jít s kůží na trh, ale být si vědom svých činů, skutků a být si vědom i toho, co přesně vytváří.

**T:** S tím, že zároveň vždycky přicházejí ty pochybnosti. Aspoň já se jich tedy zbavit neumím. Tebe znám dobře a vím, že ty taky ne. Ale jasně, když potom na onu pomyslnou „agoru“ s tím svým výtvozem vylezeme, tak musíme být nějak základně pevní a musíme třeba umět i za ty nezamýšlené konsekvence, jakkoliv za ně třeba nemůžeme, přijmout nějakou odpovědnost a úplně se „nevyvíňovat“.

**M:** Myslím, že v kořenech slova sebevědomí tohle všechno je, umět si to připustit. Všechno, co nás na cestě k dílu může potkat, a i vědomí toho, že chybovat během té cesty je naprosto lidské. Chybu si pak ale umět přiznat, protože často i to přiznané chybování, průběžné sebe-uvědomování je i klíčem k tomu, aby fungoval náš dokumentární film. Diváci jsou na to citliví a často tento aspekt mohou považovat za nějakou jiskru věrohodnosti.

**T:** V tomhle se s tebou shoduji úplně. Tento druh „zvědomování“, druh reflexe a vlastně sebereflexe – i když to je zprofanované slovo, což znamená, že by nemířilo správným směrem – je mimořádně důležitý. Protože jak říká jedno krásné klišé: „Udělat chybu není hřích, ale hřích je tu chybu zopakovat.“ A já třeba vím, že když jsme s Pavlem Abrahámem dělali film *Dva nula*, tak jsme udělali některá rozhodnutí, která

byla eticky přinejmenším na hraně. Víím o tom, nějakým způsobem toho třeba i lituji a nikdy jsem na to do této chvíle nezapomněl. Nevytěsnil jsem to. A přijde mi hrozně důležité o tom vědět a snažit se to nezopakovat.

**M:** To je ale práce na celý život. Říká se, že nevkročíš dvakrát do stejné řeky, ale mám dojem, že některé chyby opakujeme velmi tekutě...

**T:** Možná bych to ilustroval na jednom příkladu. Mám takového jednoho blízkého kamaráda a na něj skvěle pasují slova z Joyceova *Portrétu umělce v jinošských letech*.<sup>15</sup> Zní zhruba takto: „Je to dobrý chlapec, ale nevede si dobře.“ A ten důvod, proč si tento můj konkrétní kamarád dobře nevede, proč třeba i různým lidem ublížil, spočívá z velké části v tom, že nemá žádnou paměť. A to není tak, že by si nic nepamatoval, on si samozřejmě něco pamatuje, ale není to skutečná, řekněme vědomá paměť. Ta paměť ve vědomí.

**M:** Nechce si to pamatovat.

**T:** A on je navíc pořád ve vleku událostí a – zase trochu moralistně řečeno – i ve vleku svých mimořádně silných a prudkých vášní. Takže on si ve chvíli, kdy jedná, vůbec nepamatuje, že úplně stejnou chybu udělal už tolikrát předtím. A výsledek je potom ten, že i když nutně nemá nějaké vyložené zlé úmysly, tak své chyby opakuje v různých, čím dál šilenějších variacích a zůstává za ním obrazně řečeno hromada mrtvol. Když to na něj dolehne, samozřejmě pocítí výčitky, on právě je ten Joyceův „dobrý chlapec“. Jenže ty trvají jen chvíli. A pak se zase rychle oklepe a jede dál. No a já si myslím, že toto by pro nás mělo představovat určité memento. Paměť opravdu není nedůležitá. Dokonce mám dlouhodobě vyzorované, že lidé, kteří si více pamatují, mají jakousi větší šanci nedělat v životě tolik „sviňáren“. Takže paměť – nebo vznešeně řečeno „pamětlivost“ – je dost důležitým předpokladem toho sebe-vědomí, o kterém jsi mluvil. Z mého pohledu možná dokonce tím nejzásadnějším.<sup>16</sup>

**M:** Pamětlivé sebe-vědomí.

## II. VZTAHY S PROTAGONISTY



**M:** V prvním díle jsme se věnovali jedinci, tvůrci dokumentárního filmu, a jeho možným povinnostem z hlediska vnitřních etických maxim: jaká očekávání a nároky má tvůrce vůči sobě. Shodli jsme se na tom, že v našem rozhovoru probereme ještě další tři oblasti: jaké máme etické povinnosti vůči subjektům-protagonistům, jaké máme – a jestli vůbec máme – povinnosti vůči divákům našich filmů a v poslední části probereme etické vazby s institucemi, které jsou součástí našeho oboru.

Říkal jsem si, že by bylo zajímavé – když se snažíme otisknout nějakou dějinnou linii do toho našeho povídání – se u druhého bodu pokusit odpíchnout od desatera, což je tradice spojená s naším kulturním okruhem, minulostí. A je to podnět, jak se chovat nejen sám k sobě, ale jak se vztahovat i k druhým. Zkusím tedy rovnou nabídnout, že pro tvůrce dokumentárních filmů je důležité přikázání páté – „nezabiješ“, sedmé – „nepokradeš“, osmé – „nepromluvíš křivého svědectví“ a přikázání desáté – „nepožádáš statku bližního svého.“

„Nezabiješ“ se dá chápat třeba tak, že bychom neměli lacině ubližovat našim protagonistům. Odpravovat je – metaforicky řečeno – beze smyslu. Snímanou osobu bychom neměli zákeřně dehonestovat, falešně pomlouvat. Neměli bychom lidi, když je zastihneme v nějakém zraněném, traumatickém stavu, nechávat po naší návštěvě s kamerou ještě zraněnější a zranitelnější. Přikázání „nepokradeš“ by mohlo být aplikováno na záběry pořízené bez vědomí protagonistů, jsou v tom určitě i autorská práva. Tedy nezcizovat materiály svým kolegům. „Nepromluvíš křivého svědectví“ se dá považovat za doplnění imperativu snahy – kterou jsme probírali v prvním bloku – dopátrat se souvislostí a být si vědomý toho, jaké svědectví svým filmem dáváme. A „nepožádáš statku bližního svého“, v tom vnímám pozici naší moci, kterou máme vůči protagonistům z hlediska rozhodování – jak v tom našem filmu budou vypadat, jak s nimi naložíme a třeba i jak se jim pokusit osvětlit, co se může stát, až film bude venku. Je to tedy nálož brát to vážně a vším tím se řídit, co? Jak bys to, Tomáši, doplnil?

**T:** Vzpomněl jsem si tady na mého milovaného učitele Jana Sokola a jednu jeho poměrně důležitou myšlenku. Vkrádá se mi v souvislosti s přikázáním, které nás nabádá k tomu, abychom „nevydali křivého svědectví“. U Sokola je z mého pohledu cenná myšlenka, která říká, že lež, klamání druhých, neodkrývání karet, různé druhy podvodů a manipulací jsou kromě jiného strašně nebezpečné v tom, že otravují vzduch, který v našem širším společenství dýcháme, a že pokud se rozšíří opravdu masově a stanou se normou, tak v té společnosti zneemožňují elementární důvěru. Ne taky náhodou je řecké pojetí pravdy pojetím pravdy jakožto „odkrytosti“ (*alétheia*), tedy že skutečně druhým odkrývám všechny předpoklady a nenechávám si nic pro sebe.

Sokol hezky rozlišuje čtyři základní typy zla. Už vůbec to, že s touto kategorií operuje, je mně osobně velmi sympatické. Myslím si, že dávná platónsko-augustiniánská linie, podle níž je zlo jenom „nedostatkem dobra“, má své velké zádrhele, a že je naopak často dobré začít právě u toho zla a chápat jej i jako nějaký druh mementa. A pro Sokola – tady už budu citovat – je zvlášť nebezpečná kategorie čtvrtá, která je následující: „Konečně poslední výrazný typ zla, které sice není násilné, ale poškozují vždy určité lidi, by mohl zahrnovat porušení daného slova, nevěrnost, podvod a lež. Tento druh zla poškozují právě lidské vztahy a podrývá důvěru ve společnosti. Na rozdíl od předchozího může postihnout pouze toho, kdo na takové jednání ‘naletěl’, tj. spolehl se na něco, něčemu uvěřil. Možná právě proto se mravně citlivým a čestným lidem zdál vždycky zvláště odporný. ‘Nespravedlnost se páchá dvojím způsobem: násilím nebo podvodem. Obojí ať je člověka vzdáleno, ale podvod si zaslouží tvrdší odsouzení.’ (Cicero)<sup>17</sup>

Teď je takové módní slovo, že je něco „toxické“. Samozřejmě mám velké výhrady k tomu, jak se toto slovo v té současné diskusi – zejména třeba na západních univerzitách – užívá, ale to je jiný příběh. No a lež, podvod, nevěrnost, porušení daného slova, to je vlastně nějaký druh toxicity, který nám náš společný vzduch zásadním způsobem otravuje. A to má nějaké dost jednoznačné a dost nepěkné konsekvence. Kromě toho, že v desateru to stojí proto, že je to nesprávné samo

o sobě a nemá se to dělat i bez ohledu na ony konsekvence, tak člověk, který by třeba byl v určité míře sobecký a pragmatický, by si stejně pořád měl klást otázku, jak bude vůbec možné žít ve společnosti, kde se takhle chovají všichni. To je vlastně velmi zjednodušeně nějaká forma kategorického imperativu. Kdyby se toto stalo obecnou maximou, co by se dělo?

A když to teď vztáhnou k tomu, co děláme my, tak je tu taková velmi minimalistická a skromná varianta kategorického imperativu pro filmaře. Je otázka, co by se stalo, kdybychom své protagonisty podváděli – tu jim něco namluvili, tu jim slíbili, že mohou přijít do střížny a že se můžeme pobavit o vyznění té které scény, ale pak bychom to neudělali, tu bychom třeba za jejich zády pracovali s materiálem, který jsme si s nimi vyhradili jako mimořádně citlivý. A tak dál, a tak dál, to nemusím asi rozvádět, těch různých druhů „křivého svědectví“ o světě a člověku je spousta. No a kdybychom toto dělali všichni, tak čistě pragmaticky je vůbec otázkou, jestli by ještě bylo nějaké filmy dál možné točit. Protože společnost stojí na nějaké elementární důvěře a ve společnosti, kde lidé absolutně nedůvěřují tvůrcům takzvaných „dokumentárních filmů“, už do důsledků vzato žádné filmy asi vzniknout nemohou, protože na to nikdo nepřistoupí. Takže kromě toho, že to není správné samo o sobě, by každý, kdo chce v té práci, kterou miluje a o jejímž smyslu je třeba i přesvědčen, pokračovat, měl ve svém vlastním zájmu, v zájmu té práce a v zájmu svého svědectví ta základní příkázání dodržovat a žádných faulů se nedopouštět.

Samozřejmě věčný problém, na kterém to vždycky selhává – což teď znovu dobře vidíme v případě pandemie –, je v tom, že každý si vždycky rád pro sebe sjedná výjimku. Požaduje to po ostatních, ale v určité situaci se domnívá, že on sám má z jakýchsi „vyšších“ důvodů nárok to příkázání neuposlechnout.

**M:** Já to zkusím uzemnit a trochu zaostřit na vztahy s protagonisty našich filmů. Je tedy důležité je ctít, ale my na ně potřebujeme být nároční. Často je nešetříme, nemůžeme. Proto je důležité prozkou-

mat charakter našeho vztahu. Je tam vždy nějaká mocenská pozice, kterou si silně uvědomuji ještě i dlouho předtím, než je postavím před kameru. Na začátku je to druh jistého nesouměrného vztahu. Proto se snažím pro každý film vytvořit s protagonisty společné hřiště. Nejdřív jim tedy vždy řeknu, jakou hru na něm spolu budeme hrát, společně si vytyčíme pravidla, vysvětlíme si, jak budeme hrát a kam až můžeme v té hře zajít.

A toto s nimi průběžně i během natáčení konzultuji a projednávám. Ujasňuji si, jestli si rozumíme, jestli je ta hra pro ně pořád stejně bezpečná. Když není komfortní, proč není komfortní. Takže i toto hřiště má nějakou pružnou, proměnlivou podobu.

Když jsem tady mluvil o metafoře architektury mentálního prostoru, tak i ta hra se odehrává v našich hlavách, v naší komunikaci a nějak se může proměňovat. Musíme ale hlídat, abychom o tom věděli. Teď už je naprostou normou, že dáváme protagonistům podepsat „informovaný souhlas“. Je to podobný typ dokumentu, jaký podepisují u doktora. Účastník natáčení je tam informován o jeho průběhu a možných následcích svého rozhodnutí. Vývoj a úskalí těchto dokumentů, které teď dáváme lidem podepsat kvůli producentům, kteří tím minimalizují různá právní rizika, by bylo téma na samotný díl nebo komplexní seminář. To necháme teď stranou. Dál můžeme s protagonisty sdílet svoje téma, záměr filmu, pozvat je do střížny, aby viděli hrubý stříh. Domluvit se s nimi na finančních kompenzacích, když je připravujeme o čas nebo točíme u nich doma a za jejich energii. Je to zase celé spektrum možných etických povinností, kterých ses vlastně také nepřímo dotkl.

**T:** Jenom tedy podotýkám, že když jsem to říkal, tak to vůbec neznamená, že bych to také ve své práci vždycky na sto procent dodržel. A naopak zcela otevřeně říkám, že tento maximalistický přístup nutně vede k tomu, že se za některá svá rozhodnutí nebo opomenutí třeba trochu stydím. To jenom ať je jasně řečeno, protože já tady teď mluvím z pozice člověka, který si představuje nějaký ideální druh vztahu k protagonistům a moc dobře ví, že ne vždycky, i když se o to snažil,

tomu dostál. A také – k tomu se možná dostaneme ještě – je tu strašně komplikovaná otázka toho, jak udělat co možná nejlepší film, aniž by člověk z čehokoliv slevil.

**M:** No, já si myslím, že tyto otázky také vycházejí od zvoleného žánru. Něco jiného je, když děláme časosběrný portrét, a něco jiného, když děláme třeba investigativní reportáž nebo aktivistický pamflet.

Já jsem ve filmu *Zdroj*, který jsem točil v Ázerbájdžánu, několikrát použil skrytou kameru. A bylo to v momentu, kdy jsem měl pocit, že tyto naše tajně udělané záběry mohou fungovat třeba jako alibi pro naše protagonisty, kterým za to, že s námi natáčeli, hrozilo vězení ve státě, který má totalitní strukturu. V tu danou chvíli jsem řešil, jestli je etické skrytou kameru použít a nahrát nějaké aparátčíky a příslušníky tajné policie cizího státu bez jejich vědomí, ale tím pádem zase mít důkazní materiál, že někomu před tou kamerou vyhrožují. Natočili jsme také spoustu situací kolem falešných výkupů půdy kvůli stavbě ropovodu, který financoval britský koncern BP. Podařilo se nám to pak dostat do zahraničí a skuteční majitelé půdy zpětně dostali své kompenzace. Ale v danou chvíli jsem neměl vůbec jistotu, že jednám správně. Nevěděl jsem, co se s těmi záběry může stát, když je nevyvezeme ze země. Bylo tam velké riziko. Vlastně jsem se z jednoho úhlu pohledu dopustil neetického jednání, to znamená, že jsem použil skrytou kameru. Na druhou stranu jsem cítil, že v danou chvíli je to lepší rozhodnutí a mohl bych se dopustit horšího činu tím, že nevyslyším lidi, kteří mě de facto prosí o pomoc. Ale ta volba nebyla jasná.

**T:** To jsi podle mě – z toho, jak to popisuješ – zvolil správně. Kant by se na tebe asi zlobil, nebo nakonec ani nezlobil, ale ty jsi v tomto případě opravdu přemýšlel o alternativách možných důsledků a vybral jsi tu méně špatnou variantu řešení. Aspoň z mého pohledu. A to je také strašně důležitá věc. My se často jak v životě, tak při tvorbě našich filmů ocitáme v situacích, kdy žádné řešení není úplně dobré a čisté, a umět vybrat to méně špatné, to méně „strašné“, je také docela důležitý druh autorského instinktu.

Mně to maličko asociuje jedině použití skryté kamery, co si pamatuji ze své tvorby. Když jsme s Rozálií Kohoutovou dělali film *FC Roma*, který ty jsi shodou okolností dramaturgoval, takže si na to pamatuješ, je v něm scéna z jedné děčínské hospody, nebo jakési herny či nálevny, kde dlouhodobě drží politiku „cikánům nenaléváme“. A my jsme tam tehdy takovou „arcišpiónskou“ metodou dokázali natočit, jak se to v praxi děje. A samozřejmě se to stalo úplně bez souhlasu, nebo nejenom že bez souhlasu, ale úplně bez vědomí majitele a aktéra té situace. Ale zdálo se, že v tu chvíli si člověk zas až tak moc nenamlouvá, když si myslí, že tento druh faulu je prostě méně důležitý ve vztahu k tomu svědectví, které přineseme. Protože to, že někdo Romům nechce nalít alkohol proto, že jsou to Romové, je samozřejmě věc, která nějaký náš mravní cit právem rozbouří. A ukázat, že to je v nějakém regionu naší země poměrně rozšířená praxe, je možná druh svědectví, které je asi zrovna správné přinést i za cenu něčeho nepěkného.

**M:** Žijeme dnes v době, kdy by spousta filmů, které jsme točili nebo vyrobili na začátku milénia, už nemohla vzniknout kvůli GDPR a různým právním rozměrům toho, jak se dá zacházet s obrazem a vyobrazením druhého. Zároveň si zpětně říkám, že svého rozhodnutí použít skrytou kameru vůbec nelituji. Myslel jsem, že tím vytvářím alibi a zveřejňuji důkaz o tom – z mého pohledu – zločinném jednání, ale samozřejmě mohlo to dopadnout i tak, že se mohli v Ázerbájdžánu naštvat a toho člověka perzekvovat. Což už se doufám nestalo, byli jsme v kontaktu asi pět let. Ale nevěděl jsem, co se stane. Důsledek mého jednání dopadl tenkrát dobře, ale jak jsi sám řekl, je hrozně složité se rozhodnout, kam strelka morálního kompasu v ten daný okamžik ukazuje. Nejen při natáčení, ale pak i při montážní tvorbě a i následné prezentaci, dalším nakládání s dílem.

**T:** To jsi vlastně přesně popsal základní slabinu utilitaristické etiky, kdy utilitarista myslí na konsekvence svých činů a různými způsoby, ať už skrze ono „největší štěstí pro co největší počet“<sup>18</sup> nebo různými jinými – třeba i domněle kvantifikovatelnými způsoby – dospívá k rozhodnutí, které má mít v danou chvíli ty nejlepší, nejužitečnější

následky. Ale samozřejmě v té konkrétní situaci, do níž byl člověk nějak vržen a nějak se v ní musí rozhodovat, jsou to velmi často jenom úplné dohady. A bylo by strašně zpupné si myslet, že člověk může ony důsledky předem dohlédnout. Naopak si skoro myslím, že v té anticipaci sám sebe přeceňuje a velmi často se mýlí.

My jsme se bavili o skryté kameře v Ázerbájdžánu a o skryté kameře v Děčíně a máme teď už luxus zpětného pohledu – v tvém případě je to patnáct let nazpátek, v mém případě šest let – a nějak základně víme, že jsme se asi trefili, že jsme měli štěstí. Ale ve chvíli toho rozhodování vůbec tuto jistotu nemáme. A na co bych upozornil a před čím bych i maličko varoval, je to, když je tvůrce v danou chvíli příliš sebevědomý, řekl bych skoro až zpupný, a když si tím pádem třeba myslí, že ony domněle nezpochybnitelné užitečné konsekvence jeho filmu skutečně nastanou a převáží. V tom bych se opravdu přimlouval za co největší zdrženlivost, ostražitost, možná – abych použil to zprofanované slovo – i pokoru. A vlastně možná i za něco, co se teď právě v souvislosti s pandemií zase trochu vrátilo do hry, a to základní předběžnou opatrnost. To znamená, být ve svém odhadu možných pozitivních konsekvencí spíš zdrženlivý, a naopak nebagatelizovat a nepodceňovat ta možná negativní. Pokud jde třeba o to, jak daná věc může ublížit protagonistům, být spíš člověk s větší představivostí. A pokud jde o ten slavný „impakt“ mého filmu, tak být naopak spíš hodně při zemi.

**M:** Tomáši, kroužíme tady okolo Immanuela Kanta a jeho mravního imperativu a zároveň jsme se tady dotkli už několikrát toho, že pojetí etiky jako disciplíny, která směřuje k maximálním požadavkům, naráží v každodennosti na svůj strop. Kdyžtak mě oprav, protože nevím, jestli ten imperativ vyslovím správně: „Jednej jen podle té maximy (zásady), od níž můžeš zároveň chtít, aby se stala obecným zákonem.“<sup>19</sup> Když to ještě rozvedu: „Jednej tak, abys používal lidství jak ve své osobě, tak i v osobě každého druhého vždy zároveň jako účel a nikdy pouze jako prostředek.“ Takže se dotýkáme něčeho, co kdyby člověk bral opravdu doslova, tak by nemohl skoro nic.

**T:** Rozhodně nemohl. Pokud jde o tu druhou část, tak podle mě by rozhodně nemohl natáčet žádné filmy. Nebo...

**M:** Rozhodně ne dokumentární.

**T:** Ne filmy s živými, sociálními herci. Jak by to bylo se zvířátky, to je otázka, ale to necháme teď stranou. Ta zásada, že s druhým máš jednat vždy jako s cílem a nikdy jako s prostředkem, z hlediska dokumentární kinematografie představuje opravdu memento. A myslím si, že i kdyby režisér byl svatý, kdyby se nám třeba teď vrátil svatý František v nějaké nové inkarnaci a začal natáčet filmy, tak by stejně z podstaty té situace a z podstaty toho média v onom náročném testu neobstál, protože Kant byl obrovský mravní maximalista a protože už fakt, že někdo je nějak zarámován a zobrazen a že se stává tím předmětem pozorování, je sám o sobě porušením této neskonale náročné maximy. Kant je vlastně pruský protestantský autor. Nietzsche dobře říká, že to všechno vzniklo z „královeckých mlh“. Vědomí povinnosti je u něj do té míry silné, že ten jeho autonomní subjekt, onen člověk, co je sám sobě zákonodárcem, je sám k sobě do té míry přísný, že něco tak citlivého, jako je natáčení se sociálními herci, by vůbec nikdy nemohl připustit.

V té nesmírné racionalitě, neosobnosti, nadosobnosti a té zamyšlené univerzalitě kategorického imperativu, a vůbec celého Kantova pojetí morálky také podle mě spočívá i jeho důležitá, nepřehlédnutelná slabina. On Kant – to je možná také důležité si uvědomit – ten svůj slavný imperativ formuloval v první řadě jako odpověď na ono známé, letité, osvědčené „zlaté pravidlo“. Je zajímavé, že toto pravidlo bylo paralelně zformulováno v řadě velmi rozdílných kultur, které o sobě navzájem často ani nevěděly. Jeho základní podstata – tak to myslím zrovna říká Konfucius – je vlastně hrozně jednoduchá: „Jak chceš, aby druzí jednali s tebou, jednej s nimi i ty.“ A teď je více různých variant, jak se to formuluje. Je to velmi intuitivní, člověk se s tím snadno identifikuje, protože to vede třeba i k pro dokumentárního filmaře velmi důležité myšlence prohození rolí, kdy si mám představit sebe sama

v situaci protagonisty. Možná slabina je v tom, že lidé nejsou stejní. Existují rozdílné typy lidí a může se velmi snadno stát, že to, co nevádí mně, vůči čemu třeba nejsem úplně citlivý, někomu jinému vadit může, a to třeba i z dobrých důvodů. Záleží to zkrátka na nějaké jeho osobní preferenci, na něčem, co je z Kantova hlediska nahodilé a co do jeho „říše svobody“ nepatří. On se snažil imperativ zkonstruovat tak, aby v něm žádná tato arbitrární, vposled vlastně citová záležitost nehrála roli. Až takovým řekl bych právnickým způsobem tedy zformuloval něco, co je obecnější, racionálnější a co skutečně představuje zajímavý druh testu, ale co je v té své úplné absenci citovosti a toho, čemu se v morální filosofii říká „mavní sentiment“, možná až nelidské a potenciálně nebezpečné. Hannah Arendtová<sup>20</sup> mluví o tom, že když byl Eichmann u soudu dotázán, čím se ve svém životě řídil, k překvapení všech velmi přesným způsobem ocitoval kategorický imperativ. A vypadalo to, že jej i docela dobře chápe.

Vůbec se tedy nebere do hry cit člověka, třeba to, že v nás nějaké jednání budí rozhořčení. V běžném jazyce se říká: „na to se nemůžu dívat“, „to by mě hanba fackovala“, „tohle když vidím, tak mě to úplně rozhořčuje“ – a to všechno byly pro Kanta vlastně nahodilé, příliš osobní impulsy, který do jeho morálky vůbec nepatří. Ale přitom, příznějme si, na základě tohoto většina lidí jedná a rozhoduje se. A není to nutně vůbec nezdravé. Spíš ty věci mají být v nějaké rovnováze. Cit má být určitě korigován rozumem a naopak.

To má to podle mě svou relevanci i v oblasti umění. Já jsem teď třeba poslední dva roky strávil skrze jeden film, který teď právě dokončujeme, poměrně dost času na Akademii výtvarných umění tady v Praze. A musím říct, že jsem si tam hodně oblíbil Vladimíra Kokoliu. A Vladimír se dlouhodobě rád vymezuje vůči různým, jak on říká, „modernistickým mýtům“. A jeden takový modernistický mýtus podle něj říká, že rozum a cit jsou v opozici, že rozum ten cit utlačuje a dusí a že se cit – ten pravý, nespoutaný cit, možná právě i v tom romantickém slova smyslu, jak už jsme se tady toho dotkli – musí z područí rozumu vymanit, osvobodit. No a když to tam Vladimír pořád dokola po-

slouchá od uchazečů u talentových zkoušek, kteří mu tam opakují: „Dělám to tak, jak to cítím,“ tak on z toho někdy už opravdu šílí. A říká jim, že takto jednoduché to v umění není. On je upozorňuje na to, že vztah rozumu a citu vůbec není takto jednoznačný, že to v ideálním případě vůbec nemají být konkurenti. Právě umění je podle Vladimíra – a já to úplně podepisuji – nalézt nějakou zdravou rovnováhu, ve které se rozum a cit umí doplňovat a třeba i vzájemně korigovat.

On sice Pascal říká, že „srdce má své vlastní rozumy, kterým rozum nerozumí“. Někde jinde – ale to je teď jedno – se to překládá i takto: „Srdce má své vlastní důvody, o nichž rozum nemá tušení.“<sup>21</sup> No, ono to tak někdy i je, srdce určitě má svoji svébytnou roli. Ale konkrétně u Pascala to znamená spíš opozici vůči tomu, co on sám nazývá „geometrický rozum“, což je onen chladný, odtažitý, abstraktní rozum, proti kterému staví to, co naopak nazývá „duch jemnosti“. A poučení z toho je podle mě jednoduché: když převládne jenom geometrický rozum, tak to třeba právě v oblasti dokumentární kinematografie může vést k příliš chladnému, v jistém ohledu skutečně až právníckému přístupu k našim postavám, kdy já si jednoduše myji ruce nad tím, že jsem všechno základně dodržel a dál už se nezajímám. A je pak vždycky dobré, když je ve štábu někdo, kdo se nebojí ozvat (z mé vlastní zkušenosti jsou to častěji spíše ženy) a naplno řekne: „No to už jste se fakt zbláznili, tohle přece nemůžete točit, to už je moc. To už jste tady v nějakém rauši a hlava nehlava se to snažíte urvat a vůbec už necítíte, jak je to divné.“

**M:** Mít morální kompas součástí štábu je důležité...

**T:** Vlastně se to děje s takovým jednoduchým morálním citem. To mi shodou okolností připomíná, že když dělal Philip Zimbardo ten svůj slavný vězeňský experiment na univerzitě ve Stanfordu, který se mu tak nehezky vymkl z rukou a o kterém pak sepsal knihu,<sup>22</sup> tak to také tuším byla jeho přítelkyně a shodou okolností pozdější manželka, která tam přišla, zhrozila se a na základě nějakého jednoduchého mavního citu mu řekla: „Vy už jste se fakt zbláznili!“ Ona to možná řekla



ještě nějak sprostěji. A pro něj to byl teprve v tu chvíli impuls k tomu, aby experiment ukončil. Takže toto je u kategorického imperativu řekněme jedna slabina: úplně eliminuje mravní cit.

**M:** To je dobrý poznatek. Já také spoustu věcí doma sdílím a vyslovuji před svou ženou, před Terezou. Pouštím jí různé věci z materiálu, probírám s ní zákruty příprav i dojezdů natáčení. Pan Vachek vždy mluvil o tom, že byl jenom prodlouženou rukou, hlavou, srdcem, duší své ženy Danušky. A ten aspekt probírání, ověřování pomocí „zcitlivování se“ je hrozně podstatný. Sice jsem zmínil svou ženu nebo ženu pana Vachka, ale myslím si, že u toho nezáleží na pohlaví (*blízko proletí štěbetající pták*) ani na peří. Nezáleží, kdo to je, s kým to probíráš a jestli jsi muž, žena nebo se definuješ podle dalších čtyřiceti druhů pohlaví. Mimochodem, britský Facebook jich prý má už momentálně asi sedmdesát jedna v nabídce... Ale u „zcitlivování se“ jsme na tom, ať už si vybereme jakoukoliv identitu, všichni úplně stejně. Tady konkrétně nepomůže žádný workshop etiky, žádný školní předmět ani školení pracovníků ukončené rozdáváním certifikátů, žádné studium odborné literatury, ale normální život. Intenzivní prožívání vztahů a mluvení v nich, o nich. To žijeme a učíme se v partnerství, přátelství, prostě ve všech možných mezigeneračních i mezidruhových vztazích. A v nich bychom si o tom měli povídat, probírat to. Proto... Mluvme spolu!

Samotný díl by mohl být o způsobu komunikace uvnitř štábu, jak i to ovlivňuje protagonisty, o konstelacích uvnitř štábu, ale všechno, co tady probíráme a probírat budeme, se myslím dá zobecnit i na ně. A hlavně každý autor, autorka, si své prostředí nastavuje podle vlastního morálního kompasu a ten musí kultivovat sám, sama v sobě. I ta pravidla hry uvnitř společného hřiště, o kterém jsem mluvil, vycházejí opět z nitra.

Ale z tvého povídání vyplývá, že bude ještě nějaká další slabina. Takže jaká je druhá slabina Kantova imperativu?

**T:** Ta první tedy je, že se nám ztrácí konkrétní člověk, kterého máme před očima, ona „lévinasovská“ tvář druhého, což je něco, co dítě vidí jako první, když přijde na svět. Ale druhá důležitá slabina imperativu je v tom, že se nám úplně ztrácejí právě ony konsekvence, které sice jsou – jak jsme se tady o tom bavili před chvílí – velmi těžko odhadnutelné, ale úplně je vyrušit jednoduše nejde. Už zmiňovaný Jan Sokol o tom v knížce *Etika a život* velmi pěkně a srozumitelně mluví. Říká, že to připomíná člověka, který si vsadil na dostizích a dál už jenom sleduje, co bude. Ale jedna věc je, že je tady nějaký izolovaný moment v čase, kdy jsem udělal rozhodnutí, a další věc je, že já, stejně jako další lidi, dál žiji. A i když jsem třeba v danou chvíli udělal všechno správně, tak je možné, že tady jsou nějaké následky, který jsem sice nezavinil, ale na počátku toho jednání jsem stál, a za které mám tudíž přijmout určitý druh odpovědnosti. Vztáhnou to k tomu, co děláme my: i když jsem ve vztahu k protagonistovi dodržel úplně všechno, perfektně jsem mu – v duchu Kantova etického purismu – v rámci informovaného souhlasu řekl první poslední, upozornil jsem ho na všechno, byl jsem i přehnaně opatrný a pečlivý v pojmenování rizik, a když se potom najednou ten film někde promítá, někdo třeba něco špatně pochopí, z něčeho se vytvoří aféra a najednou se z toho stane určité politikum, tak z hlediska striktního, rigidního kantovství si už nad tím vlastně můžu umýt ruce a nijak do toho nevstupovat. Nemusím se cítit provinile a mé svědomí je čisté. Myslím si, že to takto jednoduché není a že my – řečeno se Sokolem – nemáme být diváky na dostizích. A že jenom samotné natočení a sestříhání filmu není úplně posledním krokem.

**M:** Já bych to zkusil nějak zaklenout a pokusit se to v tomto druhém bloku, který jsme věnovali vztahu k subjektům, protagonistům, nějak zobecnit. Náš vztah k protagonistům má několik vrstev od momentu setkání, sdílení záměru, vytvoření společného hřiště, vytvoření pravidel spolupráce a zároveň i společného „zvědomování“ toho, co s tou naší hrou, kterou pak ještě pouštíme někde dál, můžou naši protagonisté zažít. Naše setkání a naše souhra nekončí, ale bude pokračovat dál, a to je důležité jim naznačit.

Zároveň jsem chtěl dodat ještě jeden možný rozměr vztahu mezi protagonisty a autory. Jsou příklady dokumentárních filmů, kde si někdo svého dokumentaristu najde a nechá ho o sobě natáčet film a zároveň ho nějak kontroluje, manipuluje ke svému záměru. Takový nejočividnější příklad mohou být různé pomníkové filmy o slavných osobnostech. Tam je ten mocenský rozměr myslím nastavený obráceně. Ale nemusí se to týkat jenom filmů o celebritách, tuto manipulaci protagonisty s autorem znám i z jiných filmů. A tady je zase na autorovi, aby si to uvědomil, byl na to připravený a uměl se bránit.

Na konci našeho prvního dílu jsem se snažil najít nějaké zastřešující slovo a navrhl jsem pojem „sebe-vědomí“. To znamená: nebát se jít s kůží na trh, být sebe-vědomý ve svých činech, zároveň si být vědomý, co ty činy mohou způsobit a co znamenají pro společnou mentální krajinu. Tak i v tomto druhém bloku hledám to slovo v návaznosti na probrané. A napadá mě slovo „citlivost“. Citlivé vědomí sounáležitosti. Citlivost ve smyslu citu ke druhému i vůči tomu skutku, který může i v mediální krajině něco dalšího znamenat. Pro nás, pro autory, ale i pro postavy našich filmů. Také se to hodí k filmu, musíme citlivě exponovat... Jak by se ta citlivost ještě dala nějak klasifikovat?

**T:** Asi bych to už nutně nijak neklasifikoval. Podle mě jsi to pojmenoval hrozně hezky. A obloukem se vracíme k Aristotelovi: to je úplně to nejdůležitější, že my tady tak místy trochu krasořečníme, ale zrovna třeba tento druh citlivosti, který jsi popsal, je něčím, co člověk musí v první řadě vidět a nějak zažít. Jakmile to začneme příliš analyzovat a možná i rozkládat na prvočinitele, možná to v té své křehkosti spíš zničíme.

**M:** Rád bych po konci tohoto dílu doplnil jednu souvislost. Do rokle jsme se přišli schovat a já jsem nepočítal s tím, že budeme mít takové živé zvukové pozadí, protože ještě nedávno tu bylo skoro ticho. Akorát však propuklo jaro a významně tu zvučí ptáci, které bychom neměli zrovna v tomto díle věnovaném protagonistům opomenout.

Proto následují titulky zde v rokli zaznamenaných a doufám, že i správně rozpoznaných, účinkujících. Hlavní zpěvák, který je slyšet nejčastěji a jehož hlasem začíná každý díl je:

Drozd zpěvný

Dál budu pokračovat v abecedním pořadí:

Bažant obecný

Brhlík lesní

Budníček větší

Červenka obecná

Hrdlička zahradní

Kos černý

Pěnice černošedá

Sojka obecná

Straka obecná

Strakapoud velký

Sýkora koňadra

Sýkora modřinka

Špaček obecný

Žluna zelená

A určitě tu jsou mnozí další a další... A další.

# III. VZTAHY S DIVÁKY



**M:** Začal bych náš třetí blok, který se bude věnovat vztahu s našimi potenciálními diváky. Pojdme zkusit definovat, obhospodařit téma našich etických povinností vůči lidem, kteří se setkávají s našimi filmy.

Zkusím vykopnout trochu provokativním směrem. Když jsme se připravovali na náš rozhovor, vedli jsme e-mailovou výměnu, kde došlo i na to, že nás mrzí, že diváci místo toho, aby se zaobírali filmem a nějak se snažili interpretovat to svébytné, svrchované dílo, tak víc zřejmě pracují s tím, že dokumentární film se dotýká i jejich žité reality, a občas kastují, soudí naše protagonisty. Všimají si především povrchu nebo jen zápletky, která se dotýká nějakého společenského problému, ale dokáží se vyhnout hlubinnějším souvislostem.

Mnohdy dávám takovou tréninkovou otázku: „Představte si ten film jako fikční film. Co byste řešili? Soudili byste toho protagonistu? Neměli byste náhodou víc soucitu?“

Možná tohle míjení lépe objasní komplikovanější povahu etiky vztahu s diváky doku-žánru. V čem je tedy naše povinnost vůči nim? Počítat s tím, že budou k našim filmům vždy přistupovat takzvaně „více povrchově“? Smířit se s tím? Pracovat na všeobecné mediální gramotnosti? Dělat očekávatelné formáty? Nebo víc ukazovat, jak to celé vzniklo, zcizovat, zvýrazňovat tyto švy a dále nějak objasňovat, jak to myslíme? Co bys k tomu řekl?

**T:** To je hrozně složitá otázka, Martine, to má řadu rovin. Když to vezmu popořadě a maličko se vrátím k tomu, o čem jsi mluvil ty, tak samozřejmě ta tendence nejen hodnotit, ale možná právě i kastovat, neřkuli kádrovat je z mého hlediska jednou z nemocí dnešní doby. Nemám samozřejmě to srovnání, které máš třeba ty, protože přece jenom filmy děláš o něco déle než já, ale osobně mám pocit, že ona potřeba publika nějakým způsobem protagonistu zaklasifikovat, ohodnotit a právě možná i trochu „prokádrovat“ je v dnešní éře mnohem silnější než dřív.

Určitě to bude souviset s tím, co udělaly s naším životem a s naším světem sociální sítě. Koneckonců dost podstatná část té diskuse se na nich odehrává. A jak jsi velmi pěkně říkal, na rozdíl od fikčních filmů se často už vůbec neřeší samotné téma a divák se jenom – v pozici jakéhosi soudce nebo někdy i veřejného žalobce – snaží vztáhnout k té postavě, kterou viděl na plátně. To je do určité míry přirozené a nevyhnutelné a nejde se tomu divit. To je jedna věc. A potom je druhá věc, které si nějakým způsobem všímám a která nás myslím také dost znatelně odlišuje od těch řekněme fikčních filmů a fikčních filmařů, a to je ta záležitost, že v našem případě mají diváci – alespoň podle mě – daleko větší tendenci se nějak mravně rozhořčovat i nad samotnými tvůrci. Nejenom nad protagonisty, ale i nad tvůrci. Někdy je to právem, někdy neprávem, to je teď celkem jedno. Nebo ono to samozřejmě jedno není, ale teď pro nás tady to jedno je – my nemluvíme o žádném konkrétním filmu, my mluvíme trochu obecněji o nějakém sklonu.

Myslím si, že tohle rozhořčení pak také mimo jiné vede k tomu, že se často namísto toho, co film říká, nebo co nám připadá, že říká, v celkové diskusi řeší právě jeho etická přípustnost. Trochu mi připadá, že lidé často rádi propadnou takovému domněle „spravedlivému hněvu“ nebo „spravedlivému rozhořčení“ – teď během pandemie to koneckonců pozoruji také na sobě, když čtu některé věci –, že jim je v něm nějakým způsobem dobře a že se možná i rádi cítí v určitém ohledu mravně čistší než ti „proradní filmaři“. A že to ještě navíc hodně rádi dávají najevo a že způsob, jakým to dávají najevo, celý pomyslný veřejný prostor často úplně ovládne. Nebo ne úplně, ale třeba z velké části. Napadá mě k tomu takový modelový případ, který bych viděl třeba ve Vítově filmu *Svět podle Daliborka*. A myslím, že v nějaké míře se to dělo třeba i u Eričina filmu *Pět zrození*. Ale myslím si, že *Daliborek* byl v tomto opravdu modelový. A podotýkám, že teď opravdu vůbec nehodnotím, jestli tomu tak v jeho případě bylo, nebo nebylo právem, my se tady asi budeme bavit spíš sami o sobě a nebudeme hodnotit naše kolegy.. Ale tam jsem tedy měl jednoznačný pocit, že důležitá část veřejné diskuse

se tehdy vlastně netýkala samotného filmu a nějakých obecnějších myšlenek v jeho pozadí, nebo nějakých obecnějších otázek jako takových, ale hlavně etické přípustnosti té celkové zvolené filmařské metody. No a když zůstanu sám u sebe, tak musím otevřeně říct, že když jsem měl u nás v Košířích Víta jakožto hosta – my jsme tady před covidem dělali takové malé sousedské projekce – a když jsem potom po filmu moderoval diskusi a začínal se sám ptát na prvních pár otázkách, tak si pamatuji, že i tři moje první otázky mířily tímto směrem. Myslím, že jsem ho v tom nijak nesoudil, že jsem se opravdu jenom ptal, ale už to zacílení těch otázek bylo jasné a jednoznačné.

A co s tím můžeme dělat? Asi se z toho neradujeme... Myslím si, že tak úplně nestačí říct: „Ono to otevírá diskusi o morálních otázkách.“ Myslím, že diskuse by se měla vést o něčem trochu jiném, než jestli Daliborek byl zaplacený herec, který jenom odříkával nějaké repliky, což asi bylo právní krytí, nebo jestli to byl sociální herec. To asi není úplné tematické jádro, o kterém bychom se měli bavit. Ale jak říkám, já to tady používám spíš jako příklad toho, kdy se diskuse z mého pohledu nějak zvrhla, a etický rozměr filmu nehodnotím. Ale stejně si myslím, že by z toho mohlo plynout takové drobné ponaučení: pokud nám jde právě o věc samu a o myšlenky v pozadí, tak by nás to logicky mělo asi motivovat k tomu, abychom dělali filmy, které – když to není vyloženě nutné – přes onu etickou hranu úplně nepůjdou, protože tím se určitě zvyšuje šance, že se pozornost divácké obce soustředí na to, o čem nám skutečně šlo. A napadá mě i velmi volná analogie: jestliže v dějinách morálního myšlení existuje i onen řekněme pragmatický, počtářský proud à la Adam Smith, který říká, že morálka se v konečném důsledku vyplácí a slušnost je z dlouhodobého hlediska výhodná, tak by to možná šlo vztáhnout i na tento případ a říct si cosi ve smyslu: „My bychom se to mohli snažit dělat čistě mimo jiné i proto, aby nám tyto starosti odpadly a aby se lidé bavili hlavně o tom, co nám na našem filmu přijde důležité.“ Ale to by pro slušnost samozřejmě neměl být hlavní důvod, jen takový podpůrný argument.

**M:** Jsme v situaci stále rychleji se proměňující mediální krajiny. A já jsem začal – možná trochu ublíženecky – kritikou divácké recepce, protože je to věc, která nás jako autory trápí.

Ale když bychom to měli vzít sebekriticky, brát vážně toho druhého, v tomto případě diváka, promýšlet vztah s ním... Jak ctít diváka s vědomím, že situace je takto proměnlivá? Co s tím? Nemáme se i my nějak proměnit?

**T:** To mě hlavně zajímá, co k tomu řekneš ty, ale pokusím se ti odpovědět za sebe. Jsme možná zase trochu u toho, že to není jako na dostizích a že, i když nás to může nějak obtěžovat, zdržovat a často to třeba opravdu nic hodnotného nepřináší, tak stejně musíme tu svou roli přijmout a do celé diskuse aspoň v nějaké míře vstoupit. A teď, abych nemluvil obecně, se pokusím vysvětlit, jak to myslím ve vztahu k nějaké své konkrétní zkušenosti a praxi. Kdybych dělal fikční film, tak ne že bych byl úplně onen „kunderovský“ typ autora, ale i tak bych měl tendenci se co nejvíc schovat, protože si myslím, že dílo má mluvit samo a že když samo nemluví, tak to nutně není chyba jeho recipientů. Něco vykládat, něco zpětně interpretovat a snažit se dejme tomu odstraňovat nějaká nedorozumění, to mi v případě hraných filmů, kde nejde o konkrétní živé lidi, přijde trochu zbytečné a vidím v tom skoro až marnění energie.

Vůbec se teď nechci pouštět do toho, co to znamená, když tvůrce začne vést polemiku se svými kritiky a tak dál. O tom velmi hezky píše a přemýšlí třeba Ondřej Štindl, který je shodou okolností v té dvojité roli a zná situaci z obou stran. Ale my děláme filmy se sociálními herci a musíme vzít jako fakt, že k onomu přehnanému kádrování, jak tomu pracovně budeme říkat, jednoduše dochází. A tady si prostě myslím, že je hrozně důležité jezdit na všechny projekce, nejenom na velké zahraniční festivaly, ale i do kina v Jablonci nad Nisou, v Chocni a v Ústí nad Orlicí a bavit se i s těmi šesti lidmi, co na ten film přišli, a nějakým způsobem jim vysvětlit své hledisko, aniž bych je nutně absolutizoval, aniž bych divákovi upíral možnost přečíst to celé úplně jinak.

A když tedy budu úplně konkrétní, tak jsem na to narážel třeba v souvislosti s naším filmem *Letní hokej*. Ten má svérázného hlavního protagonistu Ondru Malinu, kluka ze statku, takového zemitého, v něčem trochu oprsklého, ale z mého hlediska – jak jsem ho měl možnost poznat – v zásadě velmi milého, sympatického kluka, který má – vznešeně řečeno – dobré srdce. A shodou okolností se zrovna nachází v pubertě a občas dělá věci, které zvláště citlivější publikum nebo publikum, které hodně dbá na nějaké dekorum, čte tím způsobem, že Ondra je hulvát, „buran“ a arogantní pitomec, který není schopný žádné pohostinnosti. Já si tedy jednak nemyslím, že takový je jeho obraz v samotném filmu, a už vůbec si nemyslím, že on je takový doopravdy, aspoň jak ho znám z jeho „mimofilmového“ života, se kterým jsem měl možnost se seznámit. Takže i když mě to nijak zvláště netěšilo, protože bych se radši bavil o úplně jiných aspektech filmu, musel jsem prostě přijmout roli toho, kdo na diskusích po filmu nebo třeba i při hovorech s novináři řekne: „Pokud jste to tedy přečetli takto, vaše volba, ale na mě Ondra působí takhle a takhle a takhle a oceňuji u něj naopak tohle a tohle a tohle. A to, že je upřímný, mluví rovně a řídí se vlastní zkušeností, jsou naprosto nezanedbatelné věci a člověk by si jich měl být schopen vážít, i když třeba mluví strašně sprostě.“

**M:** Souvisí to s tím, že my můžeme sice jezdit a doprovázet naše filmy, můžeme napsat pečlivou anotaci, návod k tomu, jak film číst, ale neošetříme to úplně a někdy to taky vlastně nemusí udělat dobrou službu dílu. Měl jsem to kdysi rád, považoval jsem to za filmová pokračování, ale nyní se tomu snažím víc a víc vyhýbat, úplně cestování s filmy minimalizovat a dát filmům důvěru, že mluví samy za sebe.

Ale jasně, vztah k divákovi má v sobě i rovinu vzájemně kultivační. My si musíme vždy přiznat, že hrajeme hru s diváckým očekáváním. Na počátku naší práce je fascinace realitou. Jak my jsme fascinováni realitou, tak diváci jsou fascinováni tím, že my jim pak ukazujeme toho takzvaně „skutečného člověka“, a ne herce. Předvádíme, že se to

skutečně tak nějak stalo. A v divákově hlavě se možná pomyslně měří kvalita té zobrazované skutečnosti. V souběhu s tím je pak i povaha divácké recepce, že mohou tu skutečnost nějak soudit, protože to tak většinou dělají i v životě. Všichni to tak děláme. Není to čtení mýtu, není to archetypální pohádka a je asi přirozené, že se k tomu začneme vztahovat víc na přímo. A zde je možná zodpovědnost nás jakožto tvůrců a myšlenkových architektů, abychom dali nějak najevo, jak jsme to postavili a k čemu ta stavba je. Třeba kdyby diváci dostali víc indicií, že se jedná o adaptaci reality, o naši autorskou verzi životního příběhu, kterou jim dáváme jako stavebníci, kterou si musí sami sestavit, tak by se na to dívali jinak.

Líbí se mi poznámka Alexandra Klugeho, německého režiséra, který k tomu říká, že dokumentární film je natáčen třemi kamerami: první je skutečná kamera v technickém slova smyslu, druhá je filmařova mysl a třetí jsou žánrové konvence dokumentárního filmu, které vycházejí z očekávání publika. Zkrátka my s tím diváckým očekáváním vždy pracujeme, ať vědomě či nevědomě. A jestliže vyloženě chceme, aby si i divák uvědomil, že náš film prostě nezobrazuje nějaká fakta, ale soubor izolovaných faktů složených z těch tří kamer, mohli bychom se někdy víc snažit to dát divákovi na vědomí.

**T:** To bych samozřejmě podepsal. Snažit se o to je hrozně důležité. Zároveň je neméně důležité uvědomit si určitou omezenost svých možností, protože to málo, co jsme v této věci schopní udělat, ani zdaleka nestačí. Ono to stejně vždycky bude trochu žít vlastním životem. Taková je aspoň moje zkušenost a přijde mi dost osvobozující si to přiznat a nedělat si větší iluze.

**M:** Ano, možná tedy nemít spasitelský komplex vůči světu, nemít ani spasitelský komplex vůči svým postavám, bod dvě, a teď, u třetího bloku, nemít ani spasitelský komplex vůči tomu, co to dílo může všechno proměnit.

**T:** No, ano... Tady je třeba jedna otázka, kterou si nejsem vůbec jist, a budu rád, když se nad tím společně zkusíme nějak zamyslet. Už jsem tady zmiňoval film *FC Roma*. Dodneška si živě pamatuji na to, jak si na jihlavském festivalu v rámci diskuse po filmu vzala slovo jedna dáma a úplně se na nás tehdy osopila. V podstatě říkala něco ve smyslu: „Vy jste udělali strašně nebezpečný film. Vám to asi vůbec nedochází, ale tohle si vůbec nemůžete dovolit.“ A já jsem se tedy zeptal, jestli by byla tak hodná a vysvětlila mi, v čem ta nebezpečnost spočívá. A ona mi řekla, že prostě není možné současnému českému publiku ukazovat to, že Romové jsou kromě jiného třeba také rasisté, že dokonce nejsou v některých svých stereotypech o moc menší rasisté než ona bílá většina, se kterou na Děčínsku žijí. Mně přišlo, že v tomto případě je imperativ – vznešeně řečeno – „pravdivosti“ důležitější a že bych si připadal nepoctivý, kdybych tuto hrozně důležitou rovinu jejich života ve filmu eliminoval.<sup>23</sup> A ty jsi to dramaturgoval a dobře víš, že mám oba protagonisty filmu – Pavla i Patrika – nesmírně rád a že Pavel je dodneška jedním z mých nejbližších přátel. Ale stejně mi přišlo naprosto nesprávné tuto rovinu jejich života a myšlení pominout s ohledem na nějakou nebezpečnost v tom smyslu, že si to lidé špatně vyloží a že to v nich jenom posílí už tak velkou nenávist k romské komunitě. Problém je v dnešní době často spíš v tom, že se právě tyto věci vytlačují mimo horizont a že lidé jsou na to velmi citliví a umějí to poznat. Takže toto přikrášlování reality pak má často paradoxně horší následky. Potom jsem si také nebyl jistý, jestli náš typ filmu, který opravdu nebyl žádnou agitkou, měl ten druh impaktu, který mu ta dáma přisuzovala. Ale i když jsem jí v tomto duchu odpověděl, stejně jsem nějakou pochybnost měl.

**M:** Já tomu velmi dobře rozumím, jednak protože jsme na tom filmu spolupracovali, jednak i proto, že si pamatuji, jak jsem tenkrát s vámi sdílel vlastní zkušenost s filmem *Pod sluncem tma*, který jsem točil v roce 2010 v Zambii. Jeho zápletka – říkám schválně zápletka, protože si myslím, že téma je někde jinde – spočívá v tom, že dva rozvojoví pracovníci jedou do Zambie udělat poslední revizi projektu systému solární elektrárny, který tam kdysi postavili, a nacházejí ten systém

v rozkladu. Film popisuje zhruba týdenní revizi systému a různá setkávání a zkoumání, proč se tomu tak stalo. Za *Pod sluncem tma* jsem od pár lidí nejdříve dostal poměrně naloženo. Celé to však mělo zajímavý vývoj s postupnou proměnou. Zkusím to popsat.

Já si tenkrát dobře uvědomoval, že můj film, který je točený neinvaзивní metodou, sleduje situace, nijak je nekomentuje, nevysvětluje, ale taky necenzuruje, může mít řadu výkladů. Jasně, měl jsem trochu strach, že ho někdo může špatně pochopit, ale překvapilo mě, že to nepochopení přišlo víceméně jenom od jedné strany a ještě od té, od které jsem to nejméně čekal. Lidé z neziskové sféry, především někteří aktivisté z organizace Člověk v tísni, považovali film za nebezpečný, údajně byl na jejich „black listu“. A teprve potom, když začal žít svým festivalovým životem, začalo se o něm víc psát, tak se uskutečnila velká projekce s debatou na Nové scéně Národního divadla, kde byli zástupci Člověka v tísni, Adry, České rozvojové agentury i dalších odborníků. V panelu jsem byl i já s protagonistou filmu Tomášem Tožičkou. Plné divadlo, vzrušená debata, hádky o tom, jak jsou hrdinové neuctivě oblečeni, jak Tožička mluví sprostě, jestli se může ukazovat, že rozvojová pomoc je někdy i takto krkolomná... Bylo to hodně divoké, ale myslím, že to mělo velmi katarzní výsledek i další pokračování. S filmem jsme pak začali jezdit po projekcích, vzali ho na Jeden svět v regionech. A na debatách se několikrát stalo, že někdo vstal a povídá: „Dobrý den, děkuji Vám za ten film, konečně tady můžu hovořit o svých zážitcích ze své rozvojové praxe a nestydět se za to.“ I ta zkušenost pak znamenala, že Člověk v tísni mě poprosil o spolupráci na doprovodných materiálech k filmu a vzali jej i do vzdělávacího programu Jednoho světa na školách. Ale byla to dlouhá cesta, reflexe s poučením, o čem smí dokumentární film vyprávět a i jistého kopernikánského obratu, jak o tom může vyprávět.

Opravdu proběhly desítky e-mailů s lidmi z „rozvojovek“ a musím říct, že se ten diskurs naší komunikace za rok a půl neuvěřitelně proměnil. Spousta lidí, původních kritiků, zpětně pochopila, že ten-

to typ filmu, který ukazuje situace ve své ambivalenci, je pro debatu cenný. Když ho dokážeme dobře číst a hovořit o něm, tak je vhodnější pro pochopení souvislostí, než když vyrobíme didaktickou agitku nebo film, který je zahlazený. Jasně, my riskujeme tím, že pouštíme do světa nejednoznačně interpretovatelné obrazy a nejednoznačné zákruty a výrony lidské povahy. Riskujeme za svoje protagonisty i za významy, které si z toho společnost vezme. Ale myslím si, že bychom riskovat měli. Protože když neriskujeme, tak se neproměňuje charakter divácké recepce a nemůže se kultivovat divácké očekávání.

**T:** No jasně.

**M:** Dá se to nějak vztáhnout třeba k nějakým myslitelům v etice nebo nějak to zarámovat?

**T:** No, tak...

**M:** Nemusíme.

**T:** Nemusíme nutně. Ale je tu jeden aspekt věci, který možná není úplně nejdůležitější, ale pojďme ho zmínit. Svůj zřetelný morálně-filosofický rozměr má. To je ta věc, že publikum, tedy naštěstí ne všichni jeho členové, ale nějaká jeho nezanedbatelná část určitě ano, hodně lpí na tom, že kvalita člověka se pozná podle nějaké sady názorů, které zastává. Teď se třeba tento přístup úplně vymkl z kloubů v současné Americe, v současné Velké Británii i jinde, zejména na univerzitách. Jsme už svědky úplného šílenství. Ony sympaticky ambivalentní filmy, o kterých jsi tady mluvil, a *Pod sluncem tma* je toho nejlepší ukázkou, jsou zvláště ohrožené z toho důvodu, že se snadno stanou terčem hněvu, a někdy až nenávisti určitého typu lidí, kteří úplně absolutizují význam právě oné sady názorů. Pokud Tereza Matějčková říká, že názory se přeceňují, a naopak se podceňuje myšlení, tak má úplnou pravdu.

Když my tady celou dobu nějakým způsobem mluvíme o morálce, jsme pořád na hraně toho, aby o nás někdo řekl, že moralizujeme. Jsem si toho dobře vědom a jistě tyto momenty v našem hovoru budou. Ale v tom přístupu, kdy je divák rozhořčený z toho, že si vůbec někdo může něco takového myslet a že může vůbec (v případě tvého filmu) říct o černoších takové věci, jako v něm řekl Tožička, nebo že se (v případě našich romských protagonistů) může o „gádžích“ vyjadřovat takto, tak právě tento druh rozhořčení podle mě určitým druhem moralizování možná je.

Vždy se pak ptám, jestli jde ještě pořád o to, že člověk má nějaký živý zájem o svět, o věci a lidi kolem sebe a snaží se v nich nějak vyznat, v čemž mu třeba ten film nějak pomáhá, anebo jestli je pro něj ten film nástrojem k tomu, aby se utvrdil ve správnosti své pozice, správnosti svého vidění světa a ještě se mohl zděsit z toho, že někdo jiný může mít tak zoufale neprogresivní, zaostalý názor. Filmy toho druhu, co jsi popsal, tím myslím trpí, protože debata se u nich v první fázi stočí k věcem, které jsou úplně zbytečné a které možná jen vycházejí z toho, že si chce někdo připadat lepší než ostatní.

**M:** Možná, že i v tom se odhalí, jestli se autorovi povedlo vystihnout nebo zprostředkovat to skutečné téma. Že když divák dokáže „přeclo-nit“ ze zápletky k tématu, kterým v případě *Pod sluncem tma* nebyla „problematika rozvojové pomoci“ nebo „mesiášské sny bílých heterosexuálních mužů“ nebo to, jak tito mužové „opovrhují zbytkem světa“, ale spíš „obtížný pokus sdílet společný svět“, „sdílet společné lidství s veškerou jeho ambivalencí“. Sprosté nadávání Tožičky na rozbitý solární systém nemá základnu v rasismu, ale spíš v zoufalosti jedince, který si připadá jako Sisyfos. Neříká to nic moc o Zambijcích, hovoří to o protagonistově situaci i jeho naturelu. A hlavně: jak jedná postava, tak nejedná film! Dobrý film má mít v sobě dramatické situace, které jsou universální. Ale chápu, že to některé lidi – třeba při projekcích v Americe – zarazilo. Proto netvrdím, že čtení má být jenom v jedné vrstvě. A nezříkám se té zodpovědnosti.



Ale byl jsem pak rád, že jsem mohl argumentovat třeba tím, jak tento film sledují Zambijci v té konkrétní osadě. Film jsme tam poslali, promítá se tam údajně každý rok na školní slavnosti, aby připomněl historii projektu. Měli jsme i další reference, například od studentů rakouské univerzity, kteří pocházeli z Afriky. Pro ně to zase byl antropologický film o tom, jak se chová Tožička a Smrž. Vůbec neřešili vztahy v komunitě, ale jen jednání dvou hlavních postav a kontext pomoci. A zasáhly je úplně jiné věci, smáli se na úplně jiných místech než se třeba smálo publikum na festivalu v Jihlavě.

Hranice interpretace je křehká a i za tu křehkost přebíráme odpovědnost. Proto vůbec nechci zlehčovat některá společenská témata. Jenom připomínám, že prvotní reakce je často na něco jiného, než je skutečné téma filmu. Může vyprávět víc o divácích, jejich předsudcích než třeba o záměru autora. Připomínám, že i já jsem měl strach o to, aby se tohoto filmu nechytli rasisté. Upřímně jsem měl obavu, že si přečtu článek ve stylu: „A podívejte se, jak to v té Zambii nefunguje, jak tam posíláme peníze a ta rozvojovka nemá smysl.“ Naštěstí se nikdy nic takového neobjevilo, protože ten film to – doufám – primárně vůbec neříká a nedá se chytit za slovo, za význam.<sup>24</sup>

Myslím, že se moje zkušenost týkala i toho, že se často dokumentární film zaměřuje za novinářskou práci a diváci požadují jakousi objektivitu. Americký režisér Frederic Weisman na to už kdysi v nějakém rozhovoru řekl: „Nevím, co je to objektivita. Můj film je reflexe zkušenosti. Filmy mají úhel pohledu, ten by měl být takový, aby vám dovolil, nebo – doufejme – nutil vás se nad filmem zamyslet a přijít na to, co se vlastně děje.“ Fajn, ale mně stejně přišlo několik e-mailů se vzkazem: „Váš film není objektivní!“ Musel jsem se s tím vypořádat a odpovídat. V tomto konkrétním případě bylo dobré, že jsem měl vedle intelektuálních nábojů k dispozici i vyjádření nezávislého odborníka Jakuba Przywary, který projekt elektrifikace v Masuku evaluoval,<sup>25</sup> a já jsem ho požádal, aby mi napsal věcnou evaluaci i na film. A tu jsem vždy k e-mailu připojil. Pak byl už úplně klid a pár lidí se mi i omluvilo.

Ale k té objektivitě, to je začarovaný termín. U podstatné části diváků stále existuje očekávání po jisté objektivitě našeho žánru. Když se tomu nebudeme vyhýbat a vysmívat, to znamená, že neskončíme v tom: „No tak to je moje autorské gesto, vy ho chápete špatně, lépe přemýšlejte, zamyslete se nad tím...“ Napadá tě, jak objektivitu, tenhle termín, třeba nově definovat?

**T:** Tak takovou ambici, Martine, asi nemám, ale vždycky si u toho tedy vzpomenu na Aleše Havlíčka, to byl vedle Jana Sokola takový můj druhý milovaný učitel. A také už tedy bohužel není na světě. Ten se vždycky z čistě filosofického hlediska vysmíval tomu nadužívanému výrazu, který se na nás valil ze všech stran, třeba když jsme zapnuli televizi a politici tam na sebe řvali: „Vy nejste objektivní!“ To byla na konci devadesátých let taková mantra. Aleš z toho měl legraci, protože to je přeci samo sebou, že vy jakožto subjekt skutečně objektivní nikdy být nemůžete. Vy v nejlepším případě můžete být nestranní, a to jenom ještě někdy. A k některým otázkám také není úplně dobré být nestranný, někdy je sakra důležité zaujmout velmi stranické stanovisko. Ale když bych se dostal k tomu, o čem jsi mluvil, tak o celé té složité otázce bychom tady asi mohli dlouze mluvit, bylo by to na hodiny a muselo by to nutně mít nějaký svůj gnoseologický rozměr. A já se tedy přiznám, že jak nejsem důsledně kovaný v morální filosofii, tak už vůbec nejsem kovaný v gnoseologii, takže by to možná byla i trochu parodie.

Ale když bychom se měli něčeho přidržet, tak si myslím, že to je právě tvoje myšlenka středu. Už jsme se tady na začátku trochu dotkli Aristotela a pro mě osobně je Aristoteles mimo jiné důležitý jako myslitel středu, jako ten, co nepropadá – jak říkal Eric Voegelin – „kouzlu extrému“.<sup>26</sup> A já se na jedné straně skoro začínám přistihovat při tom, že s láskou vzpomínám na ty politiky, kteří na sebe řvali: „Vy nejste objektivní!“ Protože – a teď bychom tady mohli dlouze mluvit o postfaktické době a tak dále – jsme možná dospěli do fáze, kdy zvítězila naprostá svévole, nahodilost a ten nejvulgárnější druh relativismu. To, že jsou naše výpovědi o světě vždycky nějak podmíněné, že se na

svět vždy díváme z nějaké specifické perspektivy a nikdy si nemůžeme být jistí tím, že naše hledisko je adekvátní a správné, z mého pohledu neznamena, že nemůžeme třeba poznat, když je něco úplně špatně, a že v nějaké pomyslné hierarchii neexistují přístupy přesnější a méně přesné.

K tomu mě napadá takový úplně jednoduchoučký příklad. Jde určitě připustit, že v otázce, co je lepší a co je horší, se můžeme prakticky donekonečna hádat, že tu nejspíš i existuje něco jako pluralita různých typů dobra. Ale to přece ještě nutně neznamena, že dobré je všechno. V angličtině je v té souvislosti třeba velmi důležité slovo „taste“, které kromě samotné chuti zahrnuje nejenom estetický vkus, ale v některých případech se dá užít, i když část morálních filosofů zejména z toho kantovského proudu se tomu hodně vzpouzí, i pro morální souzení. A v češtině takto koneckonců třeba říkáme: „To je nechutný, na to nemám žaludek.“

**M:** „Zvedá se mi kufř.“

**T:** Přesně... To také nějak míří tím směrem. A ten můj jednoduchý příklad: my se můžeme libovolně dlouho hádat o to, jestli je lepší svíčková než rajská, jenže když někdo potom uvaří nějaký opravdový „blaf“, tak to – mám pocit – poznáme všichni. S nějakou základní samozřejmostí se na tom shodneme. Možná ne všichni, ale skoro všichni. No a podobně když se někdo při filmové tvorbě dopustí velmi očividného etického faulu, tak to také většinou cítíme plus minus všichni.

V tomto ohledu divákům možná i trochu rozumím, protože tak jako jsme nejistí ohledně toho, jak je to doopravdy – základem filosofie je připustit si tuhle nejistotu, vzít ji do hry a všechno to začíná u Sókrata a u té jeho velmi sympatické věty, že důsledně ví jenom to, že nic neví –, tak zároveň v některých situacích cítíme, když se něco překrouť. Když se něco zmanipuluje. Když se něco a někdo obelže. A myslím si, že vůbec není správné s ohledem na nějakou svoji vý-

sostnou autorskou perspektivu dělat cokoliv, zvláště když film právě zobrazuje živé lidi. Přijde mi, že teď nám často spíš hrozí ten druhý extrém.

Vůbec mi připadá, že lítání z extrému do extrému je jednou z nemocí celé naší doby. Právě třeba Vladimír Kokolia to říká moc hezky v souvislosti s tím, jak se za jeho života proměňovalo umění a jak on tuto proměnu sám vnímal. A tady u nás v Čechách se podle něj od 90. let ve jménu všeho, co je nějakým způsobem osobní, skoro úplně zapomnělo na to, co je naopak nadosobní. Tato dimenze se na chvíli jakoby ztratila ze zřetele. A přitom oba ty póly jsou důležité a důležitý je náš citlivý, vnímavý pohyb mezi nimi. Myslím si, že extrémy, kdy se najednou hrozně vyhraníme a zapomeneme na ten pól, který jsme ještě nedávno viděli, jsou obecně opravdu problém. Když svatý Tomáš psal *Teologickou summu*,<sup>27</sup> tak ne náhodou používal takovou jednoduchou strukturu, kterou jeho text drží po celou dobu: něco si nejdřív myslel a uváděl různé důvody ve prospěch svého pohledu, ale pak se hned zastavil a opravdu programově začal hledat důvody, které svědčí proti tomu, které to nějak zpochybňují a které také mají nějaké své oprávnění. A teprve potom to nějak „rozsoudil“. Stejně tak nakonec Nietzsche myslím někde, nevím teď bohužel kde, ale někde to je, to je jedno...

**M:** V rokli.

**T:** Ano, v rokli je to teď... Parafrázuji to jen volně, ale Nietzsche někde říká, že jediná opravdu poctivá myšlenka je ta, u které jsme si byli schopní myslet i opak. A to mi přijde strašně důležité a mám dojem, že nám to v té naší – vznešeně řečeno – „duchovní situaci doby“ trochu chybí.

**M:** Ty jsi mi teď trochu nahrál na jednoho českého myslitele, Václava Bělohradského, kterého náš kolega Honza Gogola nazývá „Zásadovým chameleónem“.

**T:** Tak se jmenovala i diplomka, co o něm napsal...

**M:** Zrovna on je pro mě důkazem proměnlivosti názorů, ale i ideových táborů, v tom je asi chameleón, ale v něčem je zas opravdu myšlenkově zásadový. To se týká právě objektivitu, kterou už v knize *Myslet zeleň světa*<sup>28</sup> z roku 1985 označuje za „jeden z masožravých mýtů naší civilizace, který navozuje atmosféru vědeckosti, ale ve skutečnosti vyjadřuje ochotu člověka podržet své jednání a myšlení nějaké agentuře nutnosti, pod jejíž ochranou bude existovat mimo dobro a zlo.“

Bělohradský se svého času začal hodně věnovat českému dokumentárnímu filmu, oblíbil si ho a v knize esejů *Společnost nevolnosti*,<sup>29</sup> která už je z tohoto milénia, prolnul obhajobu našeho doku-žánru s kritikou zmíněného pojmu. Popisuje tam „objektivitu“ – tady jsou důležité ty uvozovky – jako etický předpoklad racionality, metodických konstruktů, měřitelných faktů. Ale tato „objektivita“ může být zároveň „zuřivou lhostejností vůči hlasům života“. Pak se snaží objektivitu nově pojmenovat, teď už bez uvozovek. A používá při tom etiku dokumentárních filmů, tedy přímo typu dokumentárních filmů, které mají v sobě zakódovanou sebereflexivitu. On jim říká „dokumenty demokratické“. Přečtu několik řádků z této knihy:

„Dokument demokratický versus ten lyrický, moralizující, uvolňuje informace z jejich uvěznění v monumentech, a ty tak vplétá do jiných možných příběhů. Bourání monumentů provokuje nebezpečnou euforii, které dokumentarista může čelit jen bezpodmínečným respektováním kategorického imperativu každého kritického pohledu: rozlišit vždy výslovně mezi monumentem, který svým dokumentem bourám, a tím, který svým dokumentem stavím. Nikdy nelze jen bourat monument, vždy i nějaký stavíme.“

Bělohradský vnímá tuto „novou objektivitu“ jako stav mysli, procesuální, živou vlastnost, nikoli zamrznutý výrok jedné pravdy. A teď přečtu jeho obnovenou definici: „Objektivita je stav mysli, kterým reagu-

jeme na napětí vyvolávané v našich příbězích uměním dokumentace neboli uměním oddělit fakta od monumentů, v nichž jsou zatavena. Fakta žijí v příbězích a ty se mění v monumenty, dokumenty zviditelňují konečnost každého příběhu, jeho rozpory, mezery, praskliny, jeho přelakovaná místa, jeho místní a časovou podmíněnost.“ A pak dále pokračuje: „Předpokladem ustavení objektivitu je schopnost popisujícího zahrnout do svého popisu světa i hledisko, z něhož popisující popisuje svět; objektivita předpokládá schopnost vidět i své vidění, jeho meze, a tím nám otvírá přístup k vlastní sebekonstituci, který je nejobecnějším předpokladem každé legitimní kritiky ‘fundamentalismu druhých’.“

Tyto myšlenky mě oslovují, proto je zkusím napojit na metaforu architektury veřejného mentálního prostoru. Je nás tu hodně, staveb je hodně, je vůbec udržitelné se toho dál účastnit? Do toho šíleného veletoku obrazů přidáváme další obrazy, další filmy, další významy. Za sebe myslím, že je dobré náš společný mentální prostor zbytečně neotravovat, nekontaminovat. Vědět, co do něj vypouštíme, co v něm stavíme, což znamená „vidět své vidění“.

Najdeme teď nějaké slovo pro tento díl, které vyplývá z naší debaty? U prvního bloku jsme končili „sebe-vědomím“, ve druhém to byla „citlivost“. Co bychom tady mohli najít?

**T:** To se přiznám, že teď nevím. Můžu přemýšlet chvíli...

**M:** Tak já možná mám jedno slovo nebo slovní spojení. Když se tady bavíme o ctnostech, tak by to mohla být čestnost vůči divákovi. Snad to tedy nezní jako poučka z Rychlých šípů... Autor si je vědomý toho, co dělá, provádí to citlivě, přistupuje k tomu věcně a bez zákeřnosti. Aby provedení filmové stavby nepadalo divákovi na hlavu. Klidně ale ať ho z filmu bolí hlava, když autor chce – to už je věc volby. Možná ta čestnost ve vztahu k divákovi mi připadá jako ctnost, kterou bych se rád řídil.

**T:** Jo, to já určitě taky. Nakolik jsem toho schopen, nevím, ale... Zatím jsme se tady bavili o situaci tady a teď, to znamená, že je tady nějaké publikum tady a teď. Film má premiéru a v následujících měsících, možná roce, možná dvou vedeš nějaký druh debaty s publikem. Ale potom je tady další život toho filmu. A to, že nás naše filmy nějak přežijí, že už nás tady potom nebudou mít lidé k dispozici, protože jednou umřeme a většina těch našich upřesňujících komentářů, vysvětlení a všech těch různých obran Ondry Maliny skončí někde v digitálním propadlišti, to je na úplně jinou a delší debatu, včetně toho, že určitá míra egoismu umělce je samozřejmě mimo jiné i v tom, že se snaží o to, aby tady přežil ten jeho pomníček a aby to jeho dítě, ten jeho otisk ve světě, tady nadále nějak byl a rezonoval.

Jsou případy filmů, na který se díváme s velkým zájmem, nějak přežily a my už se nemůžeme jejich tvůrců na nic zeptat. To je další druh perspektivy, takže připomínám, že všechno to, o čem jsme se tady bavili, je nějak podmíněné v čase. A jednou to tak nebude a je otázka, když ty filmy děláme, jestli na tohle vůbec máme myslet a zohledňovat to. Ono je taky trochu pyšné se domnívat, že tady za padesát let bude *FC Roma* někoho zajímat. To fakt nevíme.

**M:** Jasně, nemůžeme to vymyslet jednoznačně. Snažíme se tady o nějaké definice v pohybu, které pravděpodobně skončí, až skončí náš dialog. Já si tedy uvědomuji tenhle svůj „chytroprdský“ rozměr, ty k tomu máš to jemnější „krasořečnění“, ale stejně považuji za důležité se tomu vystavit, připadá mi to docela dobrodružné.

Tak opustíme náš třetí díl o vztahu k divákovi, o vztazích s diváky. Možná to byl nejsložitější úkol pro definování, protože vysíláme do světa tvůrčí gesto. To gesto je pak na nás nezávislé, svobodné a my nemůžeme mít pocit, že ho dokonale ovládneme a pojistíme tak veškeré otisky, stopy a dopady našeho díla.

**T:** Dokonalá kontrola, to je iluze.



**IV. ODPOVĚDNOST K INSTITUCÍM,  
ZODPOVĚDNOST ZA INSTITUCE**



**M:** Máme před sebou poslední, čtvrtou oblast, ve které se asi pomalu zároveň budeme kruhem vracet na začátek. Jedná se o vztah autorů, autorů ke spolupracujícím nebo zastřešujícím institucím. Je to zase jiná podoba vztahu. Můžeme tuto etickou povinnost zkusit charakterizovat jako odpovědnost umělce vůči společnosti? Co tě k tomu napadá?

**T:** Tady si, Martine, myslím, že základní – nerozpakuji se říct – emoce by z mého hlediska kromě pocitu odpovědnosti měla být emocí vděčnosti. To, co my děláme, je totiž dokonale nesamozřejmá záležitost. Je málo zbytečnějších a zbytnějších věcí než je film. A měli bychom cítit vděk za to, že vůbec žijeme ve společnosti, která nám toto umožňuje, mimo jiné i na své institucionální úrovni. Na tu bohužel pořád máme tendenci nadávat a zapomínat na to, čeho se nám vlastně dostává, porovnávat se tu s Francií, tu s Rakouskem, kde nám podmínky pro tvorbu připadají mnohem příznivější. Tak jako je hrozně nesamozřejmé, že se někam můžeme dostat letadlem a že ta zvláštní věc z oceli vzlétne a někam doletí, je hrozně zvláštní a nesamozřejmé, že tady jsou technologie, které jsme nějak zdělili. A stejně tak jsme zdělili i instituce, který nám tu naši práci vůbec umožňují. Zvláště u nás jakožto filmařů, kteří – přiznejme si to – dělají spíš okrajovější filmy, které si na sebe poctivě vzato nevydělají, protože divácký zájem je málokdy takový, aby kina zaplnily a aby nebyly závislé na veřejné institucionální podpoře.

Podle mě by tedy opravdu měl být základní pocit vděku a vědomí nesamozřejmosti naší činnosti. A v té souvislosti tady dnes naposledy musím vzpomenout Jana Sokola, který kromě řady jiných velmi pozoruhodných a originálních myšlenek a přišel s velmi zajímavým konceptem, kterému můžeme pracovně říkat „etika dědice“. Hezky upozorňuje na to, že když my dva půjdeme domů po ulici a budeme mít vydlážděné chodníky a veřejné osvětlení, nebudeme se muset bát, že nás někdo přepadne, a budeme spolu mluvit jazykem, ve kterém si rozumíme tak, že to všechno jsou věci, které jsme zdělili s tím, že je máme nějak rozvíjet a potom je zase předat dál. A mně přijde, že tento druh myšlení v naší společnosti, kde se institucím vůbec nedůvěřuje – což teď v covi-

du zase vidíme úplně názorně – zoufale chybí. A že právě etika dědice vědomě pečujícího o instituce, které zdělil, které se nějak snaží kultivovat a které chápe jako svou vlastní věc, za níž je nějak spoluzodpovědný, je hrozně důležitým a potřebným druhem myšlení.

Konkrétně třeba v naší práci, tady máme Fond kinematografie a podle mě bychom měli dnes a denně být vděční za to, že tady něco takto nesamozřejmého je. Samozřejmě nemůžeme zapomenout na to, že nejdůležitější je slušně dělat samotné filmy, že to je to hlavní, co je – v uvozovkách – naším úkolem, ale v mezích našich možností bychom se měli naučit si takovýchto institucí nejen vážit, ale zároveň je skrze drobnou, de facto politickou práci i nějak kultivovat. To je něco, do čeho se nám třeba moc nechce, možná nám to připadá i trapné a svačkové, ale ve výsledku je to hrozně potřebné.

**M:** Napadá mě, že i tohle může mít několik podob. Vztah k institucím je jedna z nich, druhá může být třeba snaha o institucionalizaci tvůrčího aktu. Já jsem od začátku své filmové tvorby vedl vnitřní souboj. Měl jsem pochybnosti o smyslu toho, co dělám, co to může znamenat a způsobit ve společnosti. My jsme oba dva z doktorské rodiny...

**T:** Vidíš...

**M:** ...tak tomu možná budeš rozumět. Jako dítě jsem si dlouho myslel, že to budu dělat, hrál jsem si na doktora. Lékařská práce mi připadala opravdu ctnostná, naplněná smyslem. Zároveň jsem pak v sobě cítil potřebu se vydat úplně někam jinam, vymanit se z rodinné linie. Částečně v tom určitě byl vzdor, ale jistě i fascinace filmy. Ale pořád se to ve mně svářilo. Snažil jsem si pak odůvodnit, proč vlastně dělám něco tak efemérního jako je natáčení filmů. A vyvinul jsem si takovou metaforu – ano, já jsem přítel metafor –, že film samozřejmě nikoho léčit nebo zachraňovat nemůže. Ale že je to nějaké malé skupenství látky, kterou do společnosti vylévám. Ale i malé skupenství může změnit poměry.

**T:** Homeopatické...

**M:** Ano, přesně, měl jsem takový příměr k homeopatii nebo k alchymii... A zároveň jsem pyšně a provokativně hlásal, že „natočit film nestačí“, že film „nekončí svou projekcí“. Bavilo mě vymýšlet filmová pokračování, interaktivní rozcestníky, předlouhé bonusy na DVD, s filmy jezdit, debatovat. Takovým přirozeným vyústěním pro mě byl projekt Auto\*Mat. V první řadě to měla být osobní polemická esej o životě ve městě, urbanismu, politické reprezentaci města, ale nakonec jsem to pojal ještě jinak a dal dohromady společenství, které se ve městě začalo snažit o něco konkrétního. Tedy založil jsem instituci, která začala fungovat a rostla. Zároveň jsem to ale celé natáčel. Bylo to šíleně intenzivní období, které trvalo asi sedm let. V jednu chvíli se mi pak už ten film vůbec, ale vůbec nechtělo dokončovat, protože jsem to nepovažoval za důležité. A i ta moje zkušenost mi připadala neredukovatelná, nesdělitelná. Dodělal jsem film z pocitu povinnosti i přes různé dramaturgické komplikace. Bylo pro mě těžké najít rovnováhu mezi mým založením ironika a „poťouchlíka“, který má rád dvojznačnost a hravost, a mezi tím, že Auto\*Mat začal souběžně fungovat jako funkční neziskovka, kterou jsem nechtěl nijak „sundavat“ nebo příliš znevěrohodňovat.

**T:** Ona fungovala dost dobře...

**M:** Ale co jsem chtěl říct. Tenkrát jsem něco postavil. Nebyl to jenom film, mentální architektura, ale vznikla i organizace, která skutečně něco dělá. Ta zkušenost byla blízka sociálnímu sochařství, jak o tom třeba mluvil Joseph Beuys, když tvrdil, že pouze umění má sílu vytvořit sociální organismus. Každý jedinec se stane umělcem a umění se pak v budoucnosti stane sociálním zákonem. On třeba v rámci výstavy Documenta v Kasselu v roce 1982 zasadil 7000 dubů, které tam pořád jsou, nebo kandidoval za Zelené do Evropského parlamentu. A když jsme u těch institucí, tak chtěl přijmout na Akademii v Düsseldorfu všechny zájemce o studium v jeho ateliéru sochařství. Když ho pak rektor školy vyhodil, opevnil se v ní se studenty pod heslem „Škola všem“ a tak dál. Tyto umělecké záměry jsou něčím příbuzné tomu Marxovi, kterého si zmiňoval, ale i Aristotelovi z počátku naší debaty – „být umělcem vlastního života“.

Je to pro mě zpětně úplně neuvěřitelné, že z nápadu na provokativní umělecké gesto, filmový pamflet, vznikla instituce, která se mnou nemá už vůbec nic společného. Jenom jsem někde na začátku „cvrnkl“. Samotná organizace teď má šest projektů a v nich asi třicet úvazků. A já už jsem jenom řadový člen a jednou za rok se účastním valné hromady. Musím však dodat, že když jsem dodělal film a přestal být v Auto\*Matu aktivní, tak se mi výrazně ulevilo. Z hlediska mé tvůrčí dráhy je to něco, co už asi nebudu opakovat, i proto, že mi to připravilo tolik etických dilemat, která nechci znovu řešit. Což neznamená, že bych nebral vážně to, co teď dělám za filmy, a že by koncentrace na intimitu byla úlevou nebo alibismem. Akorát mám možná už jiné nároky na „účelnost“ uměleckého gesta. Pravda je, že Beuysovy jiné akce také nebyly jednoznačné, aktivistické, spíš aktivizovaly ke vnímání. Třeba to jeho vysvětlování obrazu mrtvému zajícovi nebo pobyt s kojotem v galerii. I proto jsem zvědav, jak nás dneska bere ekosystém téhle rokle... Jestli tady změníme klima.

**T:** Já doufám, že ne.

**M:** Asi jsme tady zatím akorát polámali pár suchých větví.

**T:** Jinak bych to tady nechal, jak to je... Ale, Martine, toho Auto\*Matu si vážím. Právě v architektuře, o které jsi mluvil, architekti často počítají své stavby, svoje „zářezy“. A ty jednu docela slušnou stavbu máš, už jen skrze to – jak skromně říkáš – původní „tuknutí“. Já žádnou takovou stavbu na kontě nemám, a když jsem tady na začátku mluvil o dluhu, dědictví a trochu vznešeně jsem krasořečnil o institucích, o které musíme pečovat, tak je asi důležité říct, že já sám v tom až tak moc nedělám, že v tom nejdu zrovna dokonalým příkladem a že je to svým způsobem druh dluhu, který možná v posledních letech teprve pomaličku začínám splácet. Na druhou stranu si opravdu myslím, že to nejzákladnější je to, abychom dělali aspoň trochu slušné filmy.

**M:** Přesně. Nebo klidně byli „punkáči“. Když to „punkáčské“ gesto je pořádné...

**T:** Ale teď když jsem třeba měl na FAMU hostující dílnu se studenty, tak mě to nějakým způsobem bavilo a cítil jsem, že třeba někdy do budoucna, pokud o to někdo bude stát, to může být druh splátky onoho dluhu, který by asi dával smysl. Nebo jak jsem tady mluvil o těch sousedských projekcích u nás v Košířích, tak to je také velmi malá, nepatrná věc, ale mně jakýsi smysl dává. Určitě to souvisí s mým osobním založením,<sup>30</sup> ale pro mě mají dnes smysl hlavně aktivity, které jsou lokální, a tím pádem nějak jasně ohraničené. Tady opravdu na čas vzniklo takové malé společenství lidí, které je těch filmů docela lačné. A já do něj přivádím své kamarády-filmaře. Ty jsi tam byl taky a myslím, že se asi shodneme na tom, že často jsou to zajímavější diskuse, než jaké vedeme třeba na nějakých velkých mezinárodních festivalech. Prostě si podle nějakého svého základního vkusu myslím, že tohle je ta cesta.

Pokud jde o ta vyšší patra, tam jsem trochu skeptický. Zejména v Čechách mám dlouhodobě pocit, že se tady u nás politika v tom nejširším slova smyslu – což nemůžeme redukovat jen na to, co se odehrává v Poslanecké sněmovně – odjakživa dělá hlavně divadelně. Ona jsou „gesta“ a „gesta“. A já nemám rád ta nemístná, teatrální gesta. Podle mě jich je u nás politika – v tom svém širokém, občanském slova smyslu – dlouhodobě plná. To se vleče už od 19. století, kdy naši poslanci byli v Říšské radě ve Vídni. Jak říká historik Jan Tesař: „Český národ byl počat na divadle.“<sup>31</sup> Na tom je mnoho pravdy. A přijde mi, že tradice oné „drobné politické práce“, jak o ní mluví Havlíček, Masaryk, Palacký, tady reálně dost chybí. Ale samozřejmě čest všem výjimkám jako je právě Auto\*Mat. To je skvělý příklad toho, jak by se to dělat mělo. Tady v tomto případě zrovna sledujeme, že někdo dlouhodobě a s obrovským nasazením hlídá nějaká veřejná témata. To je něco, k čemu mám úctu.

Ale k čemu naopak žádnou úctu nemám, je to, když někdo politiku nebo jakoukoliv občanskou činnost dělá zjednodušeně řečeno „na Facebooku“. Což mimochodem z mého pohledu z devadesáti procent spočívá v tom, že druhým jenom ukazuje, jaký je to osvícený, nezabed-

něný „kabrňák“. Jako by říkal: „Podívejte se na moje skvělé, osvícené, humanistické postoje.“ Ty sítě jsou myslím dost zásadní věc. Určitě nejsem nijak prozřetelný člověk a ani si nemyslím, že bych byl nadaný nějakou mimořádnou intuicí, ale jestli jsem jednou v něčem někdy prozřetelný byl a jestli mi má intuice radila správně, tak to bylo v první chvíli, kdy se objevil Facebook. Tam mi ta intuice řekla: „Ne, tam v žádném případě nikdy nelez, tohle hrozně smrdí, tohle vůbec neskončí dobře.“ To je mimochodem také jedna z mála věcí, ke které si dodnes gratuluji...

**M:** To ti blahopřeji!

**T:** Děkuju. Takže to vnímám zpovzdálí, tu mi kamarádi něco řeknou, tu mi ukáží nějaké vlákno. Už jsem tady mluvil o Husserlovi a o tom jeho zvolání „k věcem samým“. I když je to trochu odvážné, troufám si tvrdit, že by Husserl, který tak těžce prožíval, jak nám ten „přirozený svět“ mizí před očima, trpěl ještě mnohem víc, kdyby viděl to, co se odehrává teď. Protože onen „Lebenswelt“ je teď v ještě mnohem větším ohrožení než v roce 1936, nebo kdy to psal.<sup>32</sup> A to má podle mě nakonec také nějaký svůj etický rozměr. Myslím si, že když se někdo domnívá, že angažovanost spočívá v tom, že něco „postuje“, nad něčím se rozhořčuje a hrozně rád zvedá prst, ale onu drobnou, únavnou politickou práci v tom masarykovském slova smyslu nedělá, tak se podle mě šeredně plete. Na začátku jsme tady mluvili o tom, že je tu *fronimos*, což je ten chodící příklad...

**M:** Skočím ti do řeči, toho využiji, protože jsme u Aristotela – kterého jsme se dotkli na začátku – ještě dřív, než jsem čekal. Politika jako správa věcí veřejných a člověk jako *zoon politikon* – zvíře politické nebo zvíře společenské, které žije v obci a na té správě obce se má podílet. Kdo to nedělal, té správě se vyhýbal, toho Athéňané nazývali idiotem. To jsem si zapamatoval ještě ze střední školy. *Idiōtēs* je řecky zvláštní člověk, většinou soukromník, který se o ostatní nestaral, měl jenom svoje zájmy.<sup>33</sup> V latině pak už slovo *idiōta* znamenalo nevědomec, zvlášť omezený člověk.



Takže se nám tu vyklubala jedna důležitá konkrétní povinnost umělce vůči prostředí. Předtím jsme si hodně povídali o naší tvorbě a o tom, že má virtuální dopad. Mluvili jsme o pomyslné mentální krajině, do které pouštíme naše filmy, diváci se na ně dívají a vytvářejí si příběhy ve své mysli. Ale tady toto je něco výsostně praktického, to je vlastně žitá skutečnost, ve které působíme, vyskytujeme se. A naše povinnost je tedy kultivovat svěřené instituce, působit na školách, stát se součástí spolků a třeba i odborů. A v nich je pak důležitá naše přítomnost, konkrétní a kritická péče. Když navážu na tebe, tak je to péče vycházející z vděčnosti za to, že to můžeme dělat, ale zároveň by neměla být setrvačná, pohodlná, zkornatělá. Brát stav institucí vážně, zodpovědně a starat se o jejich zdraví.

Dotkl jsi se i kritiky sociálních sítí, které jsou v dnešní době tak populární a v takovém rozpuku i proto, že je stále jednodušší být mediálně aktivní. Stát se youtuberem, blogerem – dokumentaristou svého druhu – je velmi snadné. Můžeš vzít telefon, a když chceš něco říct, tak máš tu možnost. Souvislosti doby nám umožňují stát se audiovizuálními autory daleko víc, než to bylo samozřejmě dřív. Ne každý autor se ale stává autoritou. Možná i v tomhle je apel na nás, na autory, autorky, abychom mohli být za autority považováni. Myslím si, že je důležité opečovávat vztah ke společenství, starat se o svou komunitu. Nechovat se jako idioti (v návaznosti na ten Aristotelův kontext). Dala by se etika autorů vůči institucím, Tomáši, nějak zaklenout nebo doplnit? Líbí se mi ta metafora dědictví. Kdybychom hledali význam, úkol, který má dědic ctít, najdeme ho?

**T:** Možná je v tomhle ohledu dobré si uvědomit, co dělá dědictví dědictvím. V čem se liší třeba od daru nebo v čem se – to už samozřejmě tedy zásadně – liší třeba od půjčky. V tom konceptu dědictví hraje obrovskou roli to, že nám bylo něco dáno a my s tím nemůžeme disponovat úplně volně. Tak jako třeba právě s darem. Neočekává se od nás žádná reciprocita, protože ten, kdo nám to dal, už tu není a my mu to nevracíme. My to předáváme dál, my to, jak se říkalo v latině římského práva, vlastně „tradujeme“.

Když bych tedy měl skončit na takovou lehce konzervativní notu, tak se dostávám k tomu, že my tady rozvíjíme nějakou tradici. Někdo tu byl před námi, ale zároveň myslíme na někoho, kdo má přijít po nás – v tom smyslu se třeba věnuješ svým studentům na FAMU, kteří nás tady v nějakém momentu nahradí. A když tohle děláme, tak uvažujeme o společnosti podobným způsobem, jakým to kdysi krásně popsal Edmund Burke. Když se vymezoval vůči konceptu společenské smlouvy, řekl, a to parafrázuji volně: „No, tak společnost vskutku smlouvou je, ale je to smlouva živých, mrtvých a dosud nenarozených.“<sup>34</sup> Víím, že to teď může působit trochu odtažitě a může to dělat dojem řeči nějakého „páprdy“, což je jistě legrační a možná to tak i je, ale když mluvíme o etice institucí, tak to mimo jiné znamená i to, že tady je nějaký dlouhodobější étos, o který my pečujeme a který je nějak tradovaný. My nejsme ta suverénní ega, která se nějak ocitla v roce 2021 a všechno vědí nejlépe, ale s vědomím toho, že se vůči spoustě věcí máme vymezit a spoustu věcí třeba i odmítnout, máme být pořád schopní vnímat věci a přemýšlet v nějaké kontinuitě. A že tedy třeba máme, což je dost důležitá věc, jasné povědomí o tom, co se dělo v české kinematografii před námi. A že třeba i zcela vědomě rozvíjíme něco, co by šlo označit za nějaký její specifický, rozpoznatelný proud. Že nejsme ty atomy.

Dost obdivuji rumunské filmaře a cítím, že dělají tak mimořádně zajímavé filmy mimo jiné i proto, že jeden s druhým skutečně živě komunikují, rozvíjejí věci, mají nějaký společný druh zájmu a jde jim o společnou věc. A to včetně toho, že dokázali nějak zkultivovat i ty své dříve naprosto šílené filmové instituce, a jsou díky tomu zase po letech schopní vytvořit něco, na co se dost možná bude ještě dlouho vzpomínat. A je to mimo jiné proto, že nejsou atomy, ale že jeden dělá něco s druhým, s vědomím druhého a třeba i s vědomím, že tady je nějaké dědictví, o které společně pečují.

**M:** Z českých atomů doplnit evropsko-světovo-vesmírnou molekulu, to bychom se měli snažit... Připadá mi zajímavé, že ten stav, ve kterém teď tady díky covidu, díky viru, společně jsme, co zažíváme, tenhle

požadavek ještě více akcentuje. Naše svoboda je zároveň určována naším spolubytím. Planeta dýchá, my tady společně dýcháme, pokračujeme a musíme si dávat větší pozor. Na sebe i o sebe. Člověk je bytost společenská a není možné se z těch vazeb vytrhnout a vyvrhnout. Akorát my tady budeme muset za chvíli přirozeně skončit. Jak jsme se zapovídali, tak se mezitím setmělo, jarní ptáci přestali zpívat a my už na sebe skoro nevidíme...

**T:** Na dně rokle.

**M:** Začíná mi být zima a už nemám chuť dál rozumovat. Ale když už jsme sem spolu slezli a k něčemu se zavázali, tak mi zároveň připadá důležité se snažit vyslovit, jako se snažíme vyslovit filmy. Zkusit si obhlédnout naše políčko a říct si, co na něm vlastně děláme, jak na něm hospodaříme. Není to pro mě jednoduché se vyjadřovat k takzvané tvůrčí mravnosti ani k etice a definovat její oblasti, zkoumat svou pozici a přitom hloupě nemoralizovat. Zároveň doufám, že i tenhle náš dialog mě povede k tomu, že si svoje stanovisko budu stále připomínat, zkoumat, prověřovat. Neustrnu v pohodlnosti stereotypních skutků, nebudu snižovat z nároků, které jsem na sebe kdysi měl. Sám jsem se dneska několikrát zarazil, jestli alespoň částečně aplikuji ony ideály, o kterých se tady bavíme, na své filmy. Nevím... Ale udělalo mi radost, že jsem se tady občerstvil a „profackoval“. Možná, že náš dialog povede i k tomu, že budu mít chuť udělat další dokumentární film, i když o tom po každé další zkušenosti pochybuji. A jsem právě těmi etickými konotacemi opravdu stísněný, není mi z toho občas dobře po těle.

**T:** Tak to je vítězství. (smích...)

**M:** Ale, když jsi tady mluvil o tradici, ke spoustě odkazů a myšlenek jsme se nedostali. Musím říct, že je pro mě velká výzva nahlédnout sebe samého jako dědice. Propojit se s něčím, co už bylo a nestydět se za pathos. A nestydět se, že si můžu dovolit se na něco napojit. Ale využiji toho a sáhnu po něčem, co jsem měl sice připravené, ale mys-

lel jsem, že to zůstane u ledu. Nedávno na mě při hledání něčeho úplně jiného z knihovny vypadla knížečka kritických projevů F. X. Šaldy z roku 1908, první vydání. Takže opravdu dědictví po někom – asi dědictví mé ženy, ona je z Liberce stejně jako Šalda.

Šaldu jsem nikdy nečetl, přiznávám se, ani mě to nenapadlo. Znal jsem jenom jeho požadavek, že kritik má být zasažený a zaujatý, a to mě oslovovalo. Začal jsem používat i sám pro sebe, že jako tvůrce bych měl být vždy zasažený a zaujatý okolní realitou a umět to pak sdílet i s divákem. Takže jsem tím Šaldou ze zvědavosti zalistoval a byl jsem docela překvapený, protože mi jeho myšlenky dávaly smysl a měl jsem z nich radost. Udělal jsem si z té knížky pár výpisků a teď je budu citovat. Šalda ve stati *O umělecké mravnosti* říká toto: „Umělecké dílo – pravé umělecké dílo – nemůže být nemravné. Každé opravdové umělecké dílo jest podobenstvím slávy a krásy životní – ne kopií skutečnosti. (...) Umělec domýšlí nápovery přírody a života, přenáší je ve vyšší sféru, stylizuje – tvoří nový organismus, ale nový organismus nemůže býti bez rovnováhy a tou jest ve světě duchovém etika. Každé opravdové umělecké dílo jest tak přirozeně a samozřejmě etické, jako savec, který musí mít teplou krev a plíce. Umělec tvoří charaktery lidské a kritizuje je osudy, které si strojí – hle, to jest pravá etika románu nebo básně.”<sup>35</sup> My můžeme dodat, že i dokumentárního filmu.

Šalda pokračuje: „Moudrost uměleckého díla není v tom, jak se domnívá řada našich moralistů, že vylučuje a ze své oblasti odkrojuje celé rozlohy zla, vášně, síly, charakteru a rázovitosti. Moudrost uměleckého díla jest v tom, nevylučovat nic, ale zhodnotit z něho co nejvíc. Toto hodnocení není však naprosto hodnocení utilitaristické, které se ptá po svém užitku. Umění bere život bez nedůvěry a posvěcuje i ospravedlňuje jej ve všech jeho zjevech a formách. Nepřipustilo by za nic na světě, aby život ztratil jen jedině vášně ze svého démonického rejstříku, ani jediné barvy ze své rozhýřené palety. Etika, kterou se inspiruje, jest kladná etika a všechno, co radí lidskému srdci, jest: měj odvahu – měj odvahu i bloudit! V tom jest etický idealismus umění, jehož tak těžko chápou moralisté negativní, moralisté opatrnického utilitarismu.”<sup>36</sup>

Zdá se mi, že Šalda naprosto vědomě navazuje na Nietzscheho v té kritice účelnosti a jednoznačného kastování dobra a zla, nebo spíše takzvaně „dobrého“ a „špatného“. Ale zároveň v tom cítím výzvu, že ty oblasti nejednoznačné vášně, pudových sil – on má termín „rázovitost“ nebo zas někde jinde „temné síly“ – musí umělec umět zpracovat. Je to trochu jako metafora ze Star Wars – hranice mezi světlou a temnou stranou síly je proměnlivá a ten, kdo je v temnotě, není vždy a napořád padouch. Je důležité vyprávět i o temných stranách síly. V dalším eseji, který se jmenuje *Víra kulturní* píše toto: „Víra kulturní (jest třeba to říci přes nebezpečí, že mně bude špatně rozuměno) jest víra etická, víra v očistnou sílu boje o styl, boje o umělecké posvěcení... Víra kulturní cení zápas jako sám etický živel umělecký. Nejenže neukládá vnějších moralistických šablon uměleckému dílu, ale zavrhuje dílo, do něhož vnáší umělec morálku zvnějška; věří jen v etiku, která se vyvinuje z úsilí o vnitřní organizaci látky. Kultura nevylučuje žádných sil ze života a nejméně ovšem vylučuje z něho síly podvědomé, temné a démonické. Kulturní víra ví, že kult světla jest vždycky kultem mystéria a že světlo má smysl jen potud, pokud nám uvědomuje nesmírnost tajemství.“<sup>37</sup> Když jsem si to četl před tou knihovnou, tak mě to opravdu zaujalo i zasáhlo. Ten konkrétní imperativ, nebát se v tvorbě ničeho, před ničím neuhýbat, necenzurovat předem, neředit mystéria. A zároveň to všechno umět zhodnotit a zformovat v díle, aby za nás bylo takzvaně přesné.

**T:** Ano, to jsi řekl moc hezky. To, co říká Šalda, v něčem platí naprosto, někde jsem osobně trochu obezřetnější, možná v sobě mám něco z toho opatrníka, o kterém tam mluví. Ale naprosto se shoduji s obrazem bloudění a s konstatováním toho, že člověk se nesmí bát bloudit a případně i trochu zabloudit. Celé ty tři hodiny, nebo jak dlouho si tady spolu povídáme, také místy velmi neuměle našlapujeme kolem různých věcí, se kterými sice máme jakousi žitou zkušenost, ale přesně je pojmenovat se nám úplně nedaří. To ale neznamená, že se o to člověk nemá snažit a že se nemá snažit být tak přesný, jak jenom dovede. Myslím si, že velké neštěstí dnešní doby je v tom celkovém zmatení. Řada lidí pak předem rezignuje a řekne něco ve smyslu: „Může to být tak, může to být onak, bůhví jak to je. Tak si s tím nelámejme hlavu a prostě něco dělejme.“

A i když žádnou jistotu nikdy mít nebudeme, tak si myslím, že takový přístup je cestou do pekel. S vědomím toho, že se v řadě věcí pletu, že bloudím, mi stejně přijde důležité o některých otázkách aspoň udržovat povědomí. Protože jak dobře víme, když se o některých věcech dlouhodobě nemluví, tak se na ně může třeba také úplně zapomenout. Toho bych se osobně trochu bál. A pokud jde o ten Šaldův výsměch utilitarismu, tam jsem se vnitřně smál a radoval, protože otázka, k čemu to je, ta přízemní otázka užitku, je v naší sféře vždy trochu směšná. A musím si u toho vzpomenout na úplně jiného literárního kritika, na Bedřicha Fučíka, který se velmi pěkně ptal (parafrázuji volně): „A k čemu je zpěv ptáků? K čemu je to, že svítí hvězdy?“ No, tím bych možná skončil.

**M:** Jo jo, už se tady blížíme našemu konci. Se zapadajícím sluncem se snesla i březnová zima. Nebo alespoň mně už je pořádná kosa. Ale ještě si neodpustím jednu záležitost. Když jsem četl toho Šaldu a jeho slova o světlých a temných silách, tak nejenže to připomíná mytologii Star Wars, ale vybavil se mi i Werner Herzog a jeho známé rčení: „Fakta netvoří pravdu, ale normy. Pravdu vytváří iluminace.“<sup>38</sup> A zase je tam to osvětlení i nasvícení. Tohle se mnou také rezonuje a neberu to jenom poeticky. Nasvícení dějů je aspekt, který bych pořád pro naše umění považoval za důležitý, tu snahu nasvítit kontury, ale přесvítit i za stíny v jeskyni. Snahu z jeskyně pak vylézt a podívat se třeba zpátky dovnitř. To je pro mě pořád dobrodružství, které chci vykonávat. I s vědomím toho, že je třeba bláhové. Je v tom možná touha přiblížit se zpěvu ptáků a svitu hvězd. Ač nevím, jestli to má nějaký užitek, tak cítím, že je to důležité.

**T:** To je hezké. Ale my teď, Martine, musíme hlavně vylézt z rokle.

**M:** To jo, už je tady úplná tma. Tak jsme si to tady dali „pandemicky-dokumentárně“ až do úplné tmy a ticha. Zpěv ptáků, který nás provázel, opravdu utichl. Ale budeme ještě muset vylézt ven, mám s sebou kdyžtak čelovku. Můžeme si posvítit.

**T:** To mi tedy mimochodem připomnělo – když už jsem tady mluvil o mém oblíbeném učiteli Aleši Havlíčkovi, který byl velký znalec Platóna – věc, kterou nám často říkal. On se trochu opakoval, ale vždycky to bylo zajímavé slyšet v nějaké nové variaci. Zastával teorii, že první věta Platónova dialogu má vždycky nějaký hlubší, dalo by se říct až metaforický význam, a že nějak zrcadlí to celkové sdělení toho textu. A často v tomto ohledu zmiňoval *Ústavu*, která začíná slovy: „Sestoupili jsme s Glaukonem do Pireu.“<sup>39</sup> A pro Aleše, který zastával názor, že Platón byl především tím, kdo vymyslel dialektiku, byl onen Pireus nejen přístav, kam se sejde z kopce, ale de facto náš žitý svět, svět praxe, kam sestupujeme...

*Ozývá se intenzivní zvuk (asi bažanta)*

**M:** Ty bláho!

**T:** Slušný.

**M:** To jsou asi bažanti. Už nás vyhánějí z rokle.

**T:** Už nás vyhánějí, ale hezké... No, Pireus byl svět praxe, kam sestupujeme po momentech odstupu, reflexe, kontemplace. A kde to, k čemu jsme tam došli, nějak prověřujeme. A tak pořád dokola. Je to dialektický pohyb, který nekončí, dokud neumřeme. Ty už jsi tady o tom částečně mluvil, bavili jsme se o jeskyni. Člověk nemá být pořád jenom v jeskyni, ale ani nemá být pořád mimo jeskyni, má se pohybovat tam a zpátky. To je onen nezbytný dialektický pohyb. A mám pocit, když myslím na nás dva tady, jak jsme v té rokli, že nás možná čeká něco podobného. My se teď vrátíme do našich životů, mimo jiné k našim rozstříhaným filmům, které nám tam někde leží, a budeme je dostříhávat. A začneme možná, dá-li Bůh, ještě někdy pracovat i na jiném filmu. A budeme zjišťovat, jestli nám tenhle náš trochu neumělý hovor byl vůbec k něčemu užitečný. No a pak si to zase porovnáme a tak pořád dokola. Takhle aspoň Aleš Havlíček chápal Platónovu dialektiku a přijde mi důležité si na to teď tady v hlubinách rokle vzpomenout. Samozřejmě si pak vzpomenu i na něj samotného.

**M:** Nechci abychom v jeskyni, ani tady do kmenu v rokli, na který jsme si položili počítač s poznámkami, vytesali další definici pro tenhle blok, ale přece jenom se chci pokusit čtvrtý díl zaklenout nějakou ctností, která by k němu mohla náležet. Zkusím zrekapitulovat. Vztah k institucím je odpovědnost za dědictví, což v našem případě je kritická péče nejen o svěřené instituce, ale i o svěřené myšlenky, protože i to je dědictví, odkaz...

*(opět zvuk bažanta)*

V tomto má to naše setkání dokumentární i doku-mentální charakter, protože jsem hledal místo, kde nebudeme rušeni a kde nebudeme nikoho rušit. A kde jinde než na dně rokle? Ale že tady budeme obklopeni tím ptactvem, to jsem neměl připravené. To nebylo předem v dramaturgii naší nahrávky.

*(smích...)*

**T:** Každopádně je to fajn. Jenom si tak říkám, že tady hodiny něco plácám. Kladu si pak otázku, jestli to všechno není jenom takové haraburdí, když zároveň nevím, co to bylo za ptáka, který tady teď byl slyšet. Jestli dobře neznat stromy, ptáky a hvězdy není ta nejzákladnější věc.

**M:** Mě pandemie k tomu už minulé jaro trochu podnítila a začal jsem s nejmladší dcerou chodit nahrávat a fotit ptáky do Hvězdy, protože měla nějaký ornitologický úkol. Já tu naši nahrávku doma ještě zanalyzuji, včetně atmosfér, které jsem tady nahrál, a třeba udělám bonus...

**T:** Tak jo. Díky.

**M:** Taky díky. Zabalíme to a vylezeme nahoru.

POZNÁMKY



- 1 Martin Buber, *Já a Ty*, Praha: Portál, 2016
- 2 Emmanuel Lévinas, *Etika a nekonečno*, Praha: OIKOYMENH, 2009
- 3 Sv. Augustin, *O boží obci knih XXII*, Praha: Karolinum, 2007
- 4 Třeba Ivan Diviš je v této věci hodně skeptický: „Ježíš věděl všechno, tedy i o naší nedostatečnosti. Přišel nás tedy v podstatě pokoušet? Jistě ně! A tedy to byl od něho chybný výkon! V čem spočívá chybnost výkonu? V tom, že ono neslýchané nás zastihlo nepřipraveny, zaskočilo nás; chtějí se po nás nemožné výkony; to není jen vzdát se nějakého sobectví, být slušný, obětovat se; my to totiž zgruntu nedovedeme, tím chci říct, že naše celá povaha toho není schopna, že tu je ta a ta antropologická výbava, přes kterou nemůžeme; nic sociopsychického, žádná morfologie, ale víc, lidskost, objem a potence našeho mozku plus všechno naše chování a jednání mozkiem dirigované, nesvede překročit vlastní stín. Kdo to dokáže, je výjimka, je Kristův syn, je k obrazu božimu. Kristus vzhledem k nám je asi taková úměra jako člověk k mlokovi.“ – Ivan Diviš, *Teorie spolehlivosti*, Praha: Torst, 1994, str. 341
- 5 Edmund Husserl, *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I.*, Praha: OIKOYMENH, 1993
- 6 Niccolò Machiavelli, *Vladař*, Praha: Argo, 2012
- 7 Bill Nichols, *Úvod do dokumentárního filmu*, Praha: Amu a Jihlavský spolek amatérských filmařů, 2010, str. 21-60
- 8 Aristotelés, *Etika Nikomachova*, Praha: Petr Rezek, 1996
- 9 Karel Thein, *Rychlost a slzy: filmové eseje*, Praha: Prostor, 2002; za pozornost určitě stojí i Theinova esej *Stopy, svědectví, konverzace. Gregory Currie a Noel Carroll o dokumentu* (dostupné zde: <https://www.dokrevue.cz/clanky/esej>)
- 10 Immanuel Kant, *Kritika čistého rozumu*, Praha: OIKOYMENH, 2020
- 11 Poměrně přesvědčivá kritika této zvláštní teze pochází třeba z pera Jana Zahradníčka: „A tu se musí hned na začátku jasně říci, že co především odlišuje básníka, který si uvědomil svůj úkol, od ostatních lidí, je odříkání. Ty tam jsou doby ztřeštěného kultu vlasatých génů, které hýčkali všichni v jejich pyšné domněnce, že je jim všechno dovoleno. Známe všichni toho básníka podle obecné představy: má dlouhé vlasy, je lehkomyšlný a lenivý a oslňuje všechny svou duchaplností. Pravda, umění slouží zcela kráse, ale umělec je také člověkem a jako člověk má povinnosti obecné, z kterých ho nic nevyjímá. Jako člověku je básníkovi dovoleno všechno to, co ostatním lidem, ale jako umělci mu není dovoleno možno říci nic. A také přestupky, kterých se dopouští na účet svého umělectví, bývají trestány nejkrutěji, například odnětím inspirace, ztrátou čistého a prostého poměru k věcem, bez něhož se básník neobejde. Pravý básník ostatně ví, že jenom odříkáním a poslušností si může získat svobodu pro své dílo, neboť ‘ti nejposlušnější svobodni jsou’ (Březina), a nebojí se malodušně, že věci, kterých se zříká, ztratí navždycky. Věř, že to, čeho se vzdal, se jednou vrátí očištěno, zmnoženo a jako něco, čeho už nelze pozbyť. Taková je psychologie odříkání: přinášet hodnoty, kterých se zříkáme, na jiné věci, kde by jich jiní lidé nehledali.“ – Jan Zahradníček, *Básník a život*, in: *Dílo III. Oslice Balaamova. Ježíškova košilka. Paralipomena*, Praha: Český spisovatel, 1995, str. 33
- 12 Karl Marx, Friedrich Engels, *Vybrané spisy*, Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1954, str. 416
- 13 „Když už je něco v háji, začne se zkoumat, jestli je to etické, a pro jistotu se k tomu ustanoví komise. Jenže to většinou je v háji tak jako tak, nezávisle na výsledku toho posuzování. Nejčastější aplikací etiky je udržování pokryteckého klidu, občas utvrzované příjemným pohoršením nad nějakým přestupkem, který jsme zrovna my neudělali. Když spolu lidi někde dobře vyjdou, nebývá to kvůli tomu, že nastudovali tu správnou etiku a pak ji náležitě aplikovali.“ Zdeněk Kratochvíl, *Alternativy (dějin) filosofie*, Praha: Pavel Mervart, 2020, str. 109
- 14 Friedrich Nietzsche, *Nečasové úvahy*, Praha: Mladá fronta, 1992
- 15 James Joyce, *Portrét umělce v jinošských letech*, Praha: Argo, 2012
- 16 „Člověk nemůže žít bez paměti. Zapomíná-li na to, začíná stále znovu, je věčné nemluvně.“ – Ladislav Jehlička, *Bilance*, in: tentýž, *Křik Koruny svatováclavské*, Praha: Torst, 2010, str. 233
- 17 Jan Sokol, *Etika a život: pokus o praktickou filosofii*, Praha: Vyšehrad, 2010, str. 147n
- 18 K tomu např. Jeremy Bentham, *Value of a Lot of Pleasure or Pain, How to be Measured*, in: *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*, London: T. Payne and Sons, 1780  
Dostupné online na: <http://www.koeblergerhard.de/Fontes/BenthamJeremyMoralsandLegislation1789.pdf#page=68>

- 19 Immanuel Kant, *Základy metafyziky mravů*, Praha: Svoboda, 1976, str. 91
- 20 Hannah Arendtová, *Eichmann v Jeruzalémě*, Praha: Mladá fronta, 1995
- 21 Nebo také: „Srdce má své důvody, o kterých rozum vůbec neví.“ Blaise Pascal, *Myšlenky: výbor*, Praha: Mladá fronta, 2000, str. 22; Pascal ale také píše toto: „Podrobení i užívání rozumu; v tom spočívá pravé křesťanství.“ – Blaise Pascaal, cit., str. 20
- 22 Phillip G. Zimbardo, *Luciferův efekt: jak se z dobrých lidí stávají zlí lidé*, Praha: Academia, 2014; Phillip G. Zimbardo, *Moc a zlo: sociálněpsychologický pohled na svět*, Břeclav: Moraviapress, 2005
- 23 „Pravda je skandální. Bez ní však nemá nic cenu. Už jen čestný a nevinný pohled na svět je mistrovským dílem. V porovnání s tímto požadavkem znamená originalita málo. Nedělejte si s tím hlavu. Tak jako tak ze sumy vašich nedostatků nějaká originalita vyvstane. Pro vás je důležité říkat jednoduše pravdu. Nic víc, nic míň.“ – Michel Houellebecq, *Udeřit tam, kde to má význam*, in: tentýž, *Eseje*, Praha: Vyšehrad, 2020, str. 24n
- 24 V této souvislosti stojí za pozornost dvě reflexe filmu z pera Tomáše Feřteka:  
<https://fertek.blog.respekt.cz/co-je-a-neni-politicka-korektnost/>  
<https://ekolist.cz/cz/publicistika/nazory-a-komentare/tomas-fertek-jak-ma-vypadat-spravny-dokument-aneb-pod-sluncem-tma-podruhe>
- 25 Przywarova evaluace je dostupná zde: <https://theses.cz/id/ae5ux3/105426-130148666.pdf>
- 26 Eric Voegelin, *Kouzlo extrému: revolta proti rozumu a skutečnosti: výbor z textů*, Praha: Mladá fronta, 2000
- 27 Sv. Tomáš Akvinský, *Theologické summy svatého Tomáše Akvinského*, Olomouc: Profesori bohovědného učiliště řádu dominikánského, 1937-40
- 28 Václav Bělohradský, *Myslet zeleň světa: Rozhovor s Karlem Hvizďalou*, Praha: Mladá fronta, 1981, str. 37
- 29 Václav Bělohradský, *Společnost nevolnosti: eseje z poslední doby*, Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2007, str. 77n
- 30 K otázce, zda jsou naše morální úsudky racionální, nebo jsou spíše racionalizací našich intuitivních sklonů, stojí za pozornost i tato kniha: Jonathan Haidt, *Morálka lidské mysli*, Praha: dybbuk, 2013
- 31 „(Novo)český národ byl počat na prknech biedermeierského lidového divadla. To mu vtisklo pečeť. To je na první pohled patrný svéráz české kultury. V žádné jiné kultuře nemá divadlo, herci atd. takové místo. Česká kultura, ale vůbec národní život, se do divadla stylizují. Národní život není primárně autentický: národ sebe sama přehrává na prknech a v tom je začátek veškerých kvazi.“ Jan Tesař, *Mnichovský komplex: jeho příčiny a důsledky*, Praha: Prostor, 2000, str. 113
- 32 Edmund Husserl, *Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie*, Praha: Academia, 1996
- 33 „Pro bdící je svět jeden a společný, ale každý ze spících se obrací k vlastnímu.“ – Hérakleitos, zl. B89 (Hérakleitos z Efesu, *Řeč o Povaze bytí*, Praha: Herrmann, 1993)
- 34 „Společnost je vsutku smlouvou...Je spoluúčastí na veškerém vědění,spoluúčastí na vši dovednosti,spoluúčastí na každé ctnosti a veškeré dokonalosti...stává se partnerstvím nejen těch, kdo právě žijí, ale všech živých, zemřelých a dosud nenarozených.“ Edmund Burke, *Úvahy o revoluci ve Francii*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2003, str. 195
- 35 F.X. Šalda, *O umělecké kultuře, umělecké mravnosti a francouzském vlivu u nás*, in: *Kritické projevy 7. 1908-1909*, Praha: Československý spisovatel, 1953, str. 48
- 36 F. X. Šalda, cit., str. 49
- 37 F.X Šalda, *Vira kulturní*, in: *Kritické projevy 7. 1908-1909*, Praha: Československý spisovatel, 1953, str. 20
- 38 Werner Herzog, *Minnesotská deklarace*, předneseno roce 1999 ve Walker Art Center a dostupné zde:  
[https://www.wernerherzog.com/docs/doc\\_text\\_minnesota.pdf](https://www.wernerherzog.com/docs/doc_text_minnesota.pdf)
- 39 Překlad Františka Novotného je ovšem takovýto: „Šel jsem včera do Peiraiea s Glaukónem, synem Aristónovým, pomodlit se k bohyni, a spolu abych se podíval na její slavnost, jakým způsobem ji vystrojí, neboť ji slavili teď poprvé.“ – Platón, *Ústava 327a* (Platón, *Ústava*, Praha: OIKOYMENH, 1996)



© 2021