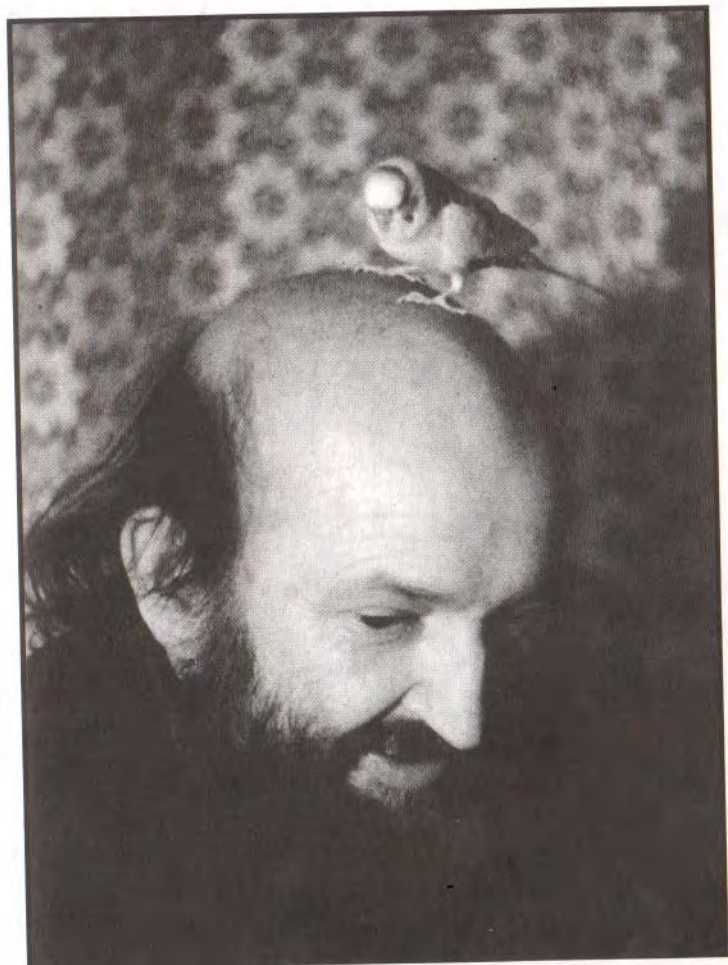


26. — 29. 10 01

Ji hlava

5. Mezinárodní festival dokumentárních filmů



Festival je věnován památce Andreje Nikolaje Stankoviče

Festival finančně podpořili / Financial Support:

Státní fond ČR pro podporu a rozvoj české kinematografie / Ministerstvo kultury ČR / Město Jihlava
Eureka Audiovisuel/Délégation Wallonie-Bruxelles / Open Society Fund / British Council

Partneři / Partners:

Alímex ČR / Bionaut / Fuji / Hotel Gustav Mahler Jihlava / Trialog computers Jihlava

Hlavní mediální partner / Main Media Partner

Česká televize

Mediální partneři / Media Partners:

Atlas / Cinema / Český rozhlas / Lidové noviny / Literární noviny / Rencar / Respekt

Regionální mediální partneři / Regional Media Partners:

Českomoravská televizní společnost / Jihlavské listy / MF DNES / Snip & Co.

Zvláštní poděkování / Special Acknowledgement:

Státní fond ČR pro podporu a rozvoj české kinematografie / Ministerstvo kultury ČR / Město Jihlava / Open Society Fund /
Tue Steen Müller (European Documentary Network) / Paul Powels (Periscope Productions) / Petr Wagner (Eureka Audiovisuel) / Annick Barrand, Nathalie Carrière
(Cine Tamaris Distribution, Paris) / Tygran Xmalian (Yerevan Film Studio) / Morgan Faust (Globe Department Store, Massachusetts, USA) /
Gunnar Almér (Swedish Film Institut, Stockholm) / Jörgen Burberg (Swedish Institute, Stockholm) / Sue Jones (British Film Institute, London) /
Pascale Ramonda (Celluloid Dreams, Paris) / Brigitte Weich (Austrian Film Commission, Vienna) / Alena Müllerová, Tereza Typoltová, Jiří Vejvoda (Česká televize) /
Vladimír Opěla (Národní filmový archiv Praha) / Marta Šimová (Krátký film Praha, a. s.) / Vratislav Šlajer (Bionaut) / Karel Kochman (FAMU) /
Jean-Pierre Rolland, Barbora Bukovinská (Communauté française de Belgique, Praha) / Táňa Langášková (Pro Helvetia, Praha) /
Beata Szyndler (Polský institut, Praha) / Táňa Dimitrovová (Maďarské kulturní středisko Praha) / Angella Treza (Istituto Italiano di Cultura, Praha) /
Paola Rameli (Documentary in Europe) / Michaela Kaplánková (British Council) / Ludmila Mutlová (Kino Sokol) / Josef Fila (Horácké divadlo Jihlava) / Ladislav Jírků

5. Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava by se neobešel bez pomoci těchto lidí / Our gratitude for kind assistance:

Jana Brauerová, Tomáš Daniel, Aleš Ferda, Marcela Frejová, Marek Friedmann, Miloš Fryš, David Hanzal, Jaromír Hlavka, Ivan Jáchym, Marcela Jílková, Pavel Kaidl,
Lenka Kašíčková, Pavel Klusák, Martin Kolář, Tomáš Koukal, Petr Kout, Jiří Králík, Jiří Křížek, Eva Krpálková, Milan Maštera, Tomáš Motl, Aleš Palán, Jakub Patočka,
Jan Paulas, Martin Skyba, Šárka, Slezáková, Marta Smolíkova, Pavel Sodomka, Olga Sommerová, Petr Soukup, Anna Soumarová, Gabriela Straková, Lucie Švábová,
Miroslav Tomanec, Vít Ulřích, Stanislav Ulver, Hana Váchalová, Aleš Veselý, Vladislava Vičarová, Antonín Vrba, Vratislav Výborný, Milan Vydra

5. Mezinárodní festival dokumentárních filmů Ji-
hlava

26. — 29. 10 01



Pořadatelé / Organizers:

Marek Hovorka — ředitel festivalu / festival director

Petr Kubica, Marek Hovorka — programová dramaturgie / programme

Denisa Václavová — producentka / producer

Erika Hníková — vedoucí produkce / head of production

Michaela Dobrovolná, Daniela Matějková, Marta Vašáková — produkce / production staff

Jana Ptáčková — hosté / guest service

Anna Kopecká — tiskový servis / press service

Andrea Prenghyová, Filip Remunda — Burza námětů / Pitching forum

Milan Dohnal — filmové kopie / shipping coordinator

Anna Jirásková — akreditace / accreditations

Juraj Horváth, Martin Mareček — vizuální koncepce festivalu / visual concept of the festival

Juraj Horváth — grafická podoba festivalu / graphic design

Martin Mareček, Vít Klusák — festivalové znělky / festival trailers

Filip Halama — webové stránky / web sites

MANKU — texty festivalového katalogu / texts of festival catalogue

Olga Kropíková — překlady textů / translations

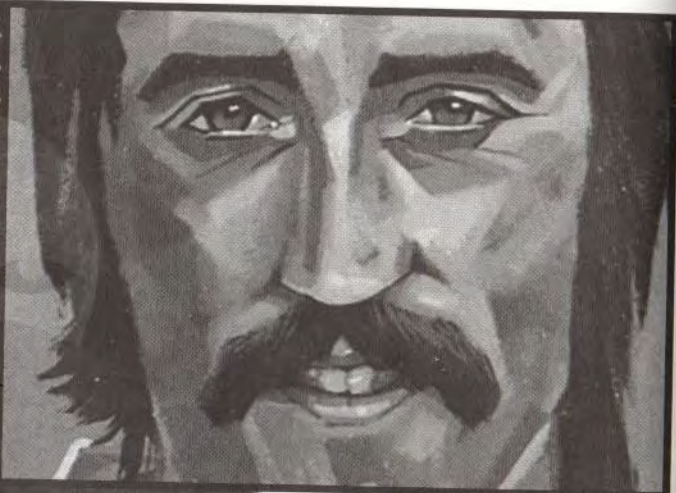
Dalibor Duba, Jiří Havelka, Iva Honsová, Soňa Mikulová, Miroslav Švihálek — festivalový štáb / staff

5. Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava 2001 pořádá občanské sdružení JSAF.

OBSAH:

ČESKÁ RADOST _____	7
KRAJINA _____	21
STŘEDNÍ EVROPA _____	43
BEDEKR _____	65
PRŮHLEDNÉ BYTOSTI _____	75
ŠVÉDSKÉ PŘÍBĚHY _____	141
ZVLÁŠTNÍ UVEDENÍ _____	149
JUKEBOX _____	171
ČESKÁ TOUHA CESTOVATELSKÁ _____	175
ČESKÁ FILMOVÁ AVANTGARDA _____	176
DIVADLO _____	179
TELEVIZE _____	180
BURZA NÁMĚTŮ _____	181
ENGLISH SUMMARY _____	191
JMENNÝ REJSTRÍK FILMŮ _____	232

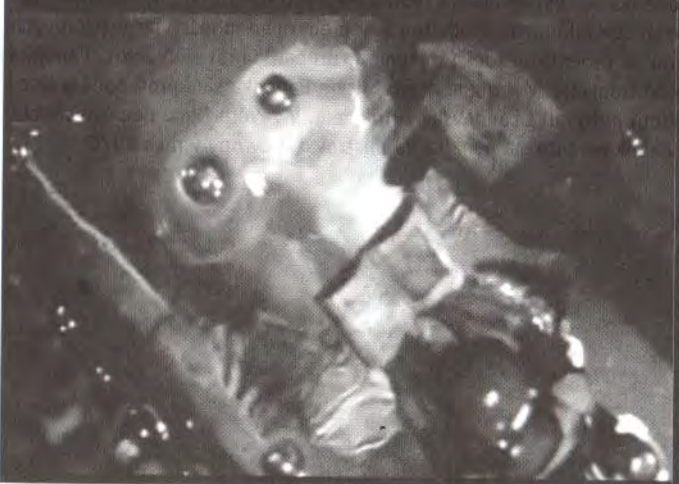
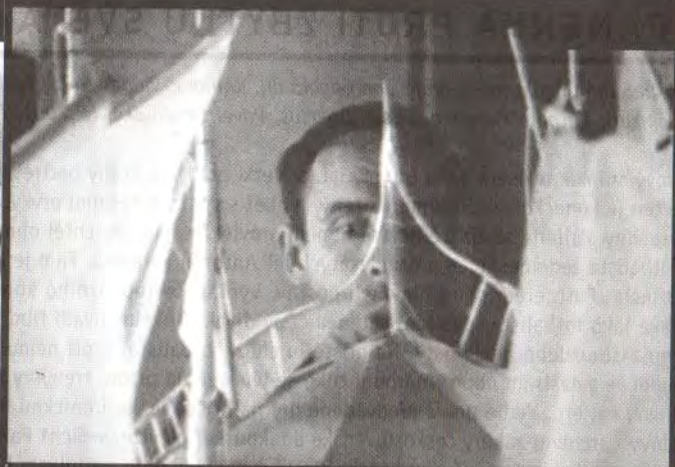




PANENKA PROTI ZBYTKU SVĚTA

Režie: Jan Gogola ml. Scénář: Jan Gogola ml. Kamera: Vladan Vála. Zvuk: Jáchym Dusbaba. Střih: Zdeněk Marek.
Účinkují: Antonín Panenka, Eugen Brikcius, Pavel Landovský. ČR 2001, černobílý/ barevný, 29 min.

Nový snímek režiséra Jana Gogoly ml. si vetkl podtitul Hraný portrét, nechce tedy být vnímán jako dokument, ani jako televizní medailon – ten je koneckonců do filmu vložený, a opět s výrazně herními prvky. Zároveň se ale nepohybuje v rovině čiré fikce. Podtitul, odkazující na všechny atributy stylizace, jež se filmem provlékají, jako by chtěl obnažit herní model, který do filmu vnáší portrétovaná postava, proslulý fotbalista sedmdesátých a osmdesátých let Antonín Panenka. Film je zároveň beneficí komerčního filozofa happeningu a nonsensu Eugena Brikcia. Partnerem obou hlavních postav, vypravěče-televizního komentátora Brikcia a hráče-herce Panenky, je Pavel Landovský, zprvu také jako fotbalista, posléze jako neviděný divák. Brikcius uvádí film jako hru o dvou dějstvích a jednou přestávkou, kterou vyplní medailon zasloužilého medailisty. Na hřiště přichází fotbalista, proti němu nastupuje zbytek světa – čili Landovský. Panenka probíhá celým filmem ve zvláštním úboru: národní tílko se lvíčkem na prsou, trenýrky z Rapidu Vídeň a štlupny z Bohemians Praha reprezentují jeho fotbalovou kariéru. Vedle právě předváděné hry na hřišti, jež je ironickou imitací někdejšího Panenkova kumštu, interpretuje Brikcius vzletnými slovy i archivní záběry československé a rakouské televize, v nichž Panenka exceluje. Přesnost jeho střely, linie její přímosti, ale také nezapomenutelný potměšilý dloubáček. Přestávkový medailon s titulkem Panenka se zbytkem světa tvoří osm životních situací, které komentuje sám fotbalista. Všemi prochází i dnes, s míčem u nohou a opět v kroji své minulosti. Medailon s nepřeborným množstvím režisérových nápadů – Panenka v porodnici, Panenka v kině Ilusion, na jehož plátno se promítá někdejší dokument o něm Vyhřát svůj život, Panenka jako klokan – přináší i převzatou hříčku Panenkův přestup. Z tramvaje do tramvaje. V druhém dějství hraje Panenka sám proti sobě a televizní záznam znovu připomíná jeho rakouskou kariéru z doby, kdy ve Vídni pobývali i Landovský s Brikciem. V závěru filmu nemůže chybět „bělehradské tvůrčí gesto, z přítomnosti fotbalového jazyka“ – slavná Panenkova vítězná penalta na mistrovství Evropy v roce 1976.



NACHOVÉ PLACHTY

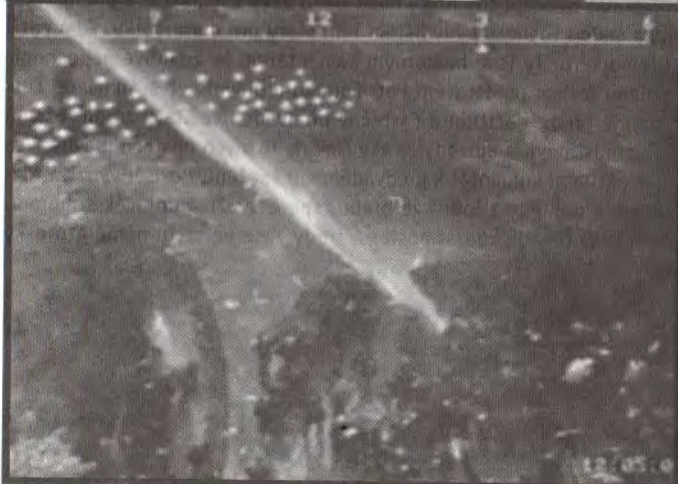
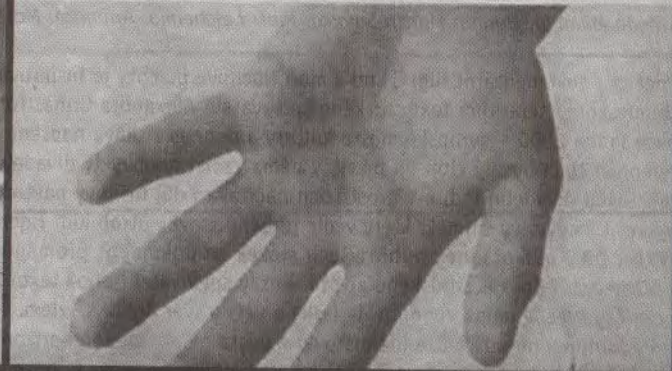
Režie: Miroslav Janek. Námět, asistent režie: Ivan Arsenjev. Scénář: Miroslav Janek. Kamera: Miroslav Janek. Zvuk: Daniel Němec, Štěpán Mamula. Hudba: Martin Smolka, Pjotr Leschenko. Animace: Matěj Forman. Střih: Tonička Janková. ČR 2001, barevný, 79 min.

Poetický dokumentární film o snu a moři Nachové plachty je inspirován stejnojmennou inscenací Divadla bratří Formanů a Cabaret Theatre Dromesko a literárními texty ruského spisovatele Alexandra Grina. Toto představení slavilo úspěchy během svého uvedení v rámci kulturní akce Praha 2000 – evropské město kultury a dodnes získává nadšené diváky v přístavních městech Evropy. Je totiž vázáno na vodu. Říční remorkér tlačí bývalý člun na písek, v němž vznikl neobvyklý divadelní prostor pro desítky diváků. Jankův film sice zaznamenává složitou přestavbu divadelní lodi a v prostřizích načrtává i děj Grinovy poetické féerie, ale rozhodně není filmem jen o tom. Režisérovi se podařilo vytvořit vícevrstvý snímek, který vedle příběhu stavby útrob lodi Tajemství a procesu vzniku inscenace těží především z Grinova poetického textu. Díky mimořádné souhře všech složek se dokument proměňuje v originální dílo, jež je nejen o tajemství umělecké tvorby, ale i o tajemství poezie a lidského života. Ruský spisovatel, jehož texty zazní i v měkké ruštině, si v převážné části svého díla stvořil vlastní poetický svět, v němž dominovala láska a věčný svár dobra se zlem. Také loď s Nachovými plachtami je uzavřeným světem, který se ovšem díky vodnímu proudu může přemísťovat z místa na místo. Jen horizont moře s majáky je tu nahrazen přehlednou šířkou řeky s realitou chat na českých březích a místo ostrážitosti před mořskými útesy je nutné překonat nebezpečně nízký most nebo úzké zdyadlo. V prvním plánu sledujeme postupnou proměnu sedmdesátimetrového člunu v divadlo s malou točnou, s hledištěm i prostory pro maringotky. Sem patří i různé přesuny lodí a také výpovědi kapitána a dalších členů posádky remorkéru. Ty jsou humorným komentářem ke zdánlivě nepochopitelné činnosti nezkušených námořníků, tedy příštích herců. Ve druhém plánu režisér představení Petr Forman a hlavní výtvarník Matěj Forman mluví přímo na kameru o ději, hraném živými herci i loutkami. Příběh je pouze načrtnut a částečně předveden ve stavu zrodu, oživen krátkými animovanými vstupy. Vidíme také vznik hudebního doprovodu k představení a epizody ze zkoušek na různých místech plavby. Vše doprovází výběr Grinových textů, vytvářející sugestivní a místy překvapivě aktuální komentář k předváděnému snažení. Režisér využívá různých dokumentaristických postupů, včetně časosběrného snímání. Pracuje s pohledy z lodí i ze břehu, spoje využívá dotáček s mořem. V autorské mnohotvárnosti vytváří místy zvláštní, krčmářsky námořnickou až baladickou atmosféru, jindy zase ve stylu němé grotesky natočený obrázek z výletu.



TCR 11:31:04:10

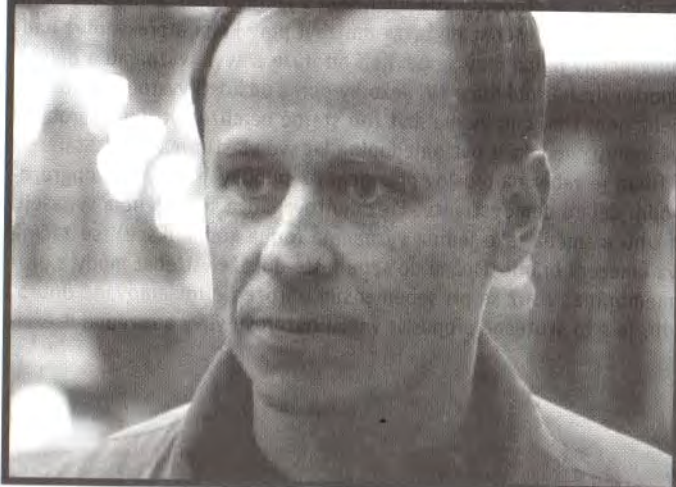
Budoucnost máte ve svých rukou.



HRY PRACHU

Režie: Martin Mareček. Kamera 16mm: Jiří Málek. Kamera miniDV: členové filmového štábu. Zvuk: Ondřej Ježek. Střih: Petr Mrkous. Producent: Vratislav Šlajer. ČR 2001, barevný, 100 min.

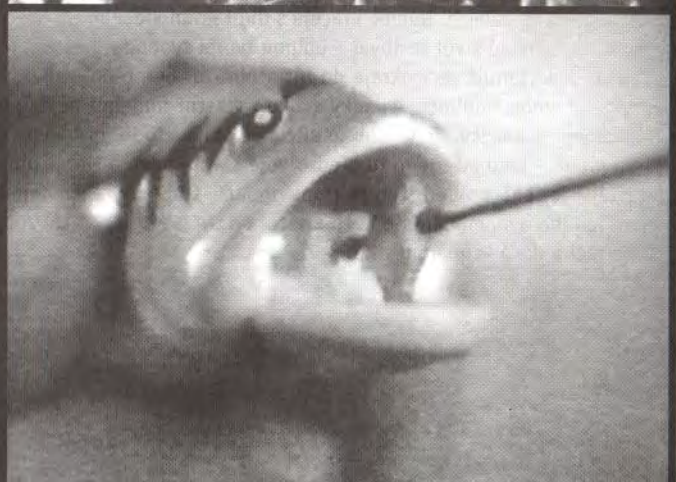
Film o obou stranách konfliktu při událostech kolem pražského zasedání Mezinárodního měnového fondu a Světové banky v září roku 2000, jako i o mediální hře rozehrané na malém českém hřišti. Jakákoliv idea sama o sobě je neutrální. Komprimace moci stejně jako svoboda snu a dětského pohybu, představa reprezentantů státu-fikce řádu stejně jako nomádství demonstrantů. Ale oni všichni otiskují ideje do času, naplňují je entuziasmem a vírou. Proto se museli střetnout. Filmu se podařilo široce rozhlédnout a mimořádným způsobem obnažit pozice obou stran. Jsme svědky absolutna pražské radnice a policie, oné metafyziky čecháckovské stability, nesmírné ubohosti a pokleslosti představitelů státních institucí s příchutí zažité totality a nové, stejně převzaté dynamiky povrchnosti. Štáb se dokázal přiblížit i druhé straně protestujících mladých lidí, většinou cizinců, kteří překročili hranice, aby demonstrovali nesouce v sobě zárodky mučedníků, a o to víc žíznilí po iluzích, neboť jim dosud nebyla useknuta hlava (alespoň v Praze ne). A vedle těch dvou stran je tu i kompars: kapitálističtí ekonomové (je zvláštní, že oni přímo netvoří jednu ze stran konfliktu, ačkoli moc produkují pouze oni), jejich hosteska a mladý řidič, kteří si chtěli přivydělat, přípravný štáb a oddíly najatých propagandistů (film nabere tempo již na úvodní besedě policisty-starého kriminalisty a místního oblíbeného politického komentátora a zdá se, že i idiota, se studenty středních škol v jednom pražském kině), je tu i podnikatel, který na Strahově prodává párky a spacáky (ale na stadionu nikdo nechtěl spát, takže mu zbyl plný krám a překvapivý nadhled). Naopak komparsem nejsou média zaslepená ve vlastním rozměru: všechny jejich činy se odvíjejí od iluze o svém významu a důležitosti. Mizernost a nicotnost žláz českých médií reprezentuje gumový reportér druhé soukromé TV. Jako by obraz událostí vystoupil nad skutečnost, neboť do televize se dostane výsek, který se má nějak jevit, jenž není tím, čím by měl být (on stejně nemůže být jiný – problém je v tom, že tuto diferencí média nejen nereflktují, ale ani si ji neuvědomují, nedokáží být ohleduplná ke své vlastní matici). Štábu se podařilo zachytit i ty nejjemnější nuance postojů obou stran. V závěru filmu je záběr na proslov prezidenta republiky (který je v kongresovém sále hned přenášen na obrazovku) vystřídán pohledem shora na vodní děla a směna jako jediná významná forma komunikace), se začíná řád, který si myslí, že je nejvyvolenější a nejpovolanější (přirozenost trhu a směna jako jediná významná forma komunikace), se začíná zavíjet ve své konečnosti. V tom okamžiku začíná být slabý a začíná svá omezení bránit. Možná do sebe ještě dokáže vstřebat módy a proměnit je na své vlastní ikony, ale naskytá se otázka, zda systémová membrána, v níž se při sebemenším ohrožení proklamované dobro, rozumnost a svoboda náhle obnažují jako sentimentální a akční lep médií, je s to skutečně propustit vnější názorové vlivy a rozepnout existenci společenství k občanské svobodě.



NOČNÍ HOVORY S MATKOU

Režie: Jan Němec. Scénář: Jan Němec. Kamera: Jan Němec. Druhá kamera: Petr Marek. Hudba: Jan Němec. Střih: Iva Ruszeláková. Hrají: Zuzana Stivínová, Karel Roden, Ester Krumbachová, Václav Havel. ČR 2001, barevný/černobílý, 69 min.

Přiznat se k chybám, vyrovnat se s blízkými, se svými mrtvými, sám se sebou. Dopovědět to, co v určitou dobu říci nedokázal, a omluvit se. Režisér s sebou desítky let nosí malou kameru a natáčí. V posledních letech materiál třídil, dotáčel a stříhal. Najednou máme před sebou jeho celý život. Obrazy ale nabývají na osudovosti, vše, co autor za život posbíral, chce totiž ukázat své dávno mrtvé matce, s níž za živa především bojoval. Osou filmu je cesta za odpuštěním, kterou je režisérovi trasa tramvaje rodnou ulicí, mýticky spojující koně svátého Václava se strašnickým krematoriem. Na Vinohradské třídě se Němec narodil, tady měla jeho matka ordinaci, odtud natáčel okupaci, zde naposládl viděl otce, tady už bez jeho přítomnosti umírala matka. I proto opožděný dialog, silně osobní, v němž je režisér sám sobě nejdůležitějším svědkem, někdy neskrývajícím ješitnost, často sebeironickým. Opožděný dialog s matkou spočívá v nescetných detailech, spojuje stříbrné lžičky i přisprostlé písničky, soudy a vzpomínky svých bližních, byť ty jsou někdy vyvázané z původního smyslu. Skrze sebe nechává režisér vypovídat o svém životě mrtvé a nepřítomné, jsou tu i poznámky matky na adresu Němcových žen, Ester Krumbachové a Marty Kubišové. Nezapomenutelná je výpověď první z nich, je to ovšem řeč pronesená k jinému muži, kterou si Němec přivlastnil. I to je metoda. Slova lze použít i jako písmo, psaný text je rovnocenný prostředek filmové řeči – dlouhé roky emigrace se tak změnil v poznámku napsanou na pohlednici ze zámoří. Němec pracuje s digitálním videem, které se mu stalo novým prostředníkem přímého intimního sdělení. Navíc mu poskytl to, o čem celý život usiloval – úplnou tvůrčí svobodu. Režisér někdy rozbíjí obraz na způsob krasohledu, oválně stylizuje obraz, záběry rybiho oka vtahují věci okraje do nitra obrazu. Černobílé záběry ze srpna 68 zase seká na úsečná zastavení, nálady filmu dokresluje nezvykle volenou hudbou, výpadky zvuku i vlastní hudební performancí. Maže, stříhá, zastavuje, mění nálady, minulé prožitky spojuje s náhodnými okamžiky. Jeho film je dílem ve stavu zrodu, příběhem několika verzí, jenž v bezbřehé střídmosti propojuje obrazy dokumentární a hrané – jeho alter ego tu představuje Karel Roden a Matce propůjčila hlas Zuzana Stivínová. Většinou si ale režisér vystačí sám. Nejdůležitější je jeho pohled, ten je transformací, stále zdůrazňovanou a tedy nutně ironickou. Proměnlivý subjektivní pohled dává filmu pohyb, je jeho dynamikou, ale je to i něco, co lze přerušit, co lze znovu přestříhat a otevřít dalším změnám, dalším okamžikům, v nichž se život ztrácí a dává vzniknout dílu.



EXPRMNTL KBH

Režie: Alice Růžičková. Scénář: Alice Růžičková, Martin Čihák. Kamera: Martin Čihák. Zvuk: Alice Růžičková. Sřtřih: Martin Čihák. Ve filmu jsou využity ukázky z tvorby Jindřicha Biskupa, Martina Klappera a Jury Vavruřáka. ČR 2001, barevný, 38 min.

EXPRMNTL KBH je trojportrétém třř Čechů žijících v Kodani. Klapper je autorem experimentálních výtvarných filmů. Ruční pracř proměňuje nalezené pásy zahozených filmů, chemicky upravuje strukturu pohyblivého obrazu, vřezává své znaky do tēla filmu, nechává požrat film filmem. Hraje k tomu na hračky. Biskup se věnuje hudebním improvizacím, hraje na perkuse, plastové kelímky i pouřové balůnky. Spoluzaložil spolek pro skladatele nové hudby, ale ani jeho hledání není v poli harmonie, také on se ocitá v cizím díle. Ve filmu jsou jeho hlavními atributy bicykl, nafukovací žába a barevný dětský kaleidoskop. Doménou Vavruřáka je především dar výřečnosti a životní improvizace. Má za sebou kriminál, několik žen a strastiplnou cestu z Ostravy do Dánska, kam se dostal po devěti letech putování směrem přes jižní Evropu. Kouřř, pije, dělá děti a z balkónu sype ptákům. Dánsko ve filmu je zimním dvorem mezi činžáký, bytem s neuklizenou kuchynř, bezlesou krajinou za městskou periferiř a igelitkou ze supermarketu. Dánsko je jřzdou na kole po prázdném pobřřží, studeným mořem a lhostejnými ulicemi bez lidí. Jen hromada duchampovských bicyklů naznačuje, že byty za dveřmi mohou být tvůrčími laboratořemi. Trojice se navřtěvuje, muži spolu pijř, hádajř se, snažř se vyrovnat s výhodami dánského sociálního systému, který jim síce dovoluje bez námahy nenáročně žřt, ale jenž je zároveň pastř, v níž hledanou svobodu vymazala závislost. Jestliže jeden omluvně chápe lesk své líně svobody jako odpusřtek systému za mlčení, druhý jřž otevřeně přřznává, že kdyby měsřční podpora skončila, tak zemř exilu bez vřčitek opustř. Skleněný poklop sociálky tak nutně vyděluje malou komunitu lidí, pro které Dánsko zůstalo cizř zemř, s níž se nikdy nedokázali sřřit. Možná proto v sobě na okrajř přijatých pravidel nesou nutnost díla, majř potřebu odhalovat skryté, experimentujř s obrazy a zvuky nebo v papiňáku měnř vodu v lih.



STAROVĚRCI

Režie: Jana Ševčíková. Scénář: Jana Ševčíková. Kamera: Jaromír Kačer. Zvuk: Jaroslav Jehlička, Petr Bohatý, Michal Janoušek, Jiří Mergl, Pavel Sádek. Sólo na zvony: Pavel Markelov. Střih: Lucie Haladová. ČR 2001, černobílý, 47 min.

Nedlouhý dokument Jany Ševčíkové *Starověrci* vznikal pět let, během nichž režisérka časosběrným způsobem zaznamenávala život lidí přísně víry, žijících v rumunské vesnici u dunajské delty. Ze snímku je zřejmé, jak dlouho se natáčel, jak roste z hlubokého pochopení tamního života, z jeho jinak krácejícího času, patrné je na něm však i to, jak svému času nechce patřit, neboť způsob natáčení a práce s materiálem nezaznamenává žádný pohyb, žádnou proměnu, kromě přirozených linií na půdorysu křtu a pohřbu. Z kompozice, variující ve vláčných černobílých obrazech několik základních motivů, vyvěrá, jak se režisérka snaží času vzepřít, vystoupit z něj, vytáhnout se svými obrazy do takové výšky, kam na ně čas nemůže, kde se zavíjejí ve vlastním řádu – cele obráceny k Bohu. Zároveň ji ale rytmus místa, náznaků úkonů a lidského díla nedovolí být jen v zajetí obřadů, opakovaných náboženských rituálů. Ty jsou však každodenní součástí života vsí, prosvěcuje jí jej, dávají význam všední stínohře. Režisérka tak zkornatělou metodu časového sběru převýšila do zcela jiné roviny: citlivost k přítomnému času a tíži jeho uplývání ji ve spirále respektované víry dovedla k filmové poezii, zaseknuté ve svých vlastních principech, a takto vyvázané z času. V krátkém úvodu je komentářem zpřehledněna cesta víry z Ruska sedmnáctého století, peripetie lidí menšinového vyznání, z nichž část skončila v dnešním Rumunsku. Jazyku potomků, kteří nesou víru svých předků, rozumíme jako ruštině. Film se poté rozbíhá ve dvou rovinách. Jsou tu obřadné obrazy, kde dominantou je kostel a kříž. Modlitby se opakují, jsme svědky vykonávání obřadu: pokleku v pokoře a líbání ikon, úkonů spjatých s narozením dítěte i posledním uložením do země. Ale také výuky dětí základům víry pod širým nebem a náboženských průvodů za vesnici. Obřad je výrazem cesty dovnitř, vědomí toho, že nad současností triumfuje věčnost. V žádném případě ale nevidíme nejistotu a tápání – vesnice je místem symbolického společenství ducha, víra je tu dávno zabydlena. Proto i průhledy všedními dny, kdy v meditativním zdvihu sledujeme přes pahýly stromů práci rybářů či žen sekajících rákosí, se nesou v jejím znamení. Zpovídaní lidé nejdříve řeknou své jméno, ukáží, kde nosí křížek a teprve poté se rozhovoří.

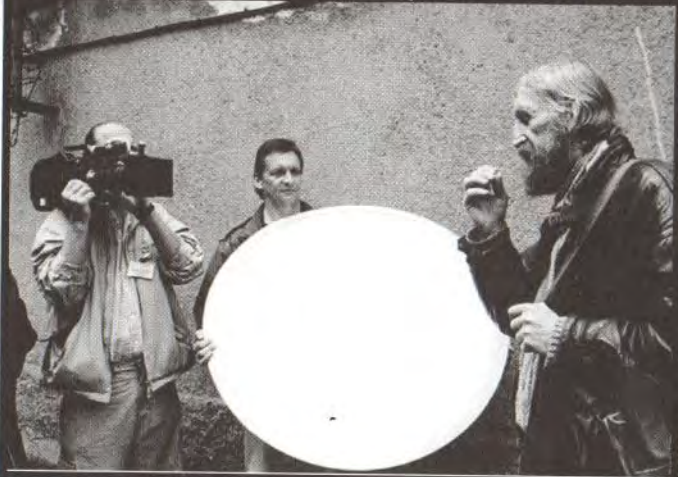




RODÁCI

*Režie: Meir Lubor Dohnal. Scénář: Meir Lubor Dohnal. Kamera: Ivan Marek. Zvuk: Petr Hochman. Střih: Alois Fišárek.
Německo 2001, barevný/černobílý, 43 min.*

Bylo by jistě krásné, kdyby místa vzpomínek na mrtvé byla skutečně zařízena jako park pro živé. Aby hroby těch, kteří se uměli nenávidět, byli vedle sebe a aby živí dokázali hovořit o minulosti mrtvých ponaučení. Bylo by to jistě krásné. Ale minulost a smíření neznamená zapomenout. Je si potřeba pamatovat, že Češi opustili pohraničí ještě před válkou, že odešli ze země, která náhle připadla cizí moci. Že za okupace zemřelo tisíce lidí, bezpočet Židů, ale nejenom jich. Že koncentráky otevřely brány a lidi proměněni ve věci vyletěli komínem. Že byli zastřelení, nečitelní v dlouhých seznamech vylepených na nárožích. Že Terezín bylo báječné místo k narození. Že byli zbabělci a kolaboranti. Že energie se vždy vyrovnává, že zlo nelze vyrovnat dobrem, že po jednom zlu přišlo jiné, které je dodnes bolestivou křečí. Němci museli opustit svoje domy a nesměli si vzít s sebou víc, než několik kilogramů věcí. Vesnice se vyprázdnily a Němci ve štrúdlech pochodů nebo po železnici v dobytčácích opustili také svoji zem. S tím jsme se také ještě nevyrovnali. Proto v Jihlavě, ve městě, kde kdysi bylo jedno kino české a jedno německé, uvádíme v sekci Krajina film natočený bavorským režisérem českého jména. Film o německých ženách a mužích, kteří museli opustit své domovy a kteří se už deset let vracejí na známá místa. Televizní snímek má jistě svá omezení, jen výjimečně připomíná příčiny, zkoumá především moment odsunu a jeho dozvuk v osudech několika žen. Přesto je to film, který je bodem paměti a může otevřít diskusi, které je tolik třeba a která je složitější než pouhé přiznání vln uvnitř nás. Již způsob, s jakým dokument pracuje – osobní vzpomínky žen, jejich cesta do Čech, archivní záběry toliko ilustrující, nijak nesvázané s konkrétními osudy (obrazy z německých lidových slavností a z odsunu) – je typický pro pohled pouze jedné strany. Zároveň je o jejich mrtvých. Zpovědi vzbuzují dojem, že mrtví ještě nějakým způsobem existují, nejen v paměti živých, nýbrž i nezávisle na nich – v samopohybu významů, který jim dáváme až po desítkách let. Jenomže mrtví neexistují. Jsme tady jen my.



THE PLASTIC PEOPLE OF THE UNIVERSE

*Režie: Jana Chytilová. Scénář: Jana Chytilová. Kamera: Miroslav Vránek. Hudba: Milan Hlavsa a The Plastic People of the Universe.
Střih: Jiří Brožek. ČR 2001, barevný/černobílý, 74 min.*

Dokument zachycuje různé etapy ve více než třicetileté existenci kapely, spjaté s politickým vývojem naší země. Neodmyslitelně a bohužel. Ve snímku, koncipovaném jako chronologické ohlédnutí do minulosti, se objevují unikátní archivní záběry, fotografie, hudební ukázky, dobové tiskové materiály, jež jsou spojeny výpověďmi samotných hudebníků i lidí jim blízkých, včetně Václava Havla a Lou Reeda. Jádrem celovečerního dokumentu tvoří zejména období postupného zranění skupiny pod vlivem Ivana Martina Jirouse a Egona Bondyho a doby represí proti českému undergroundu. Film, který přišel do kin dva měsíce po smrti frontmana a duše kapely Milana Hlavsy, mapuje historii kapely od jejího vzniku přes její koncerty v Praze i po venkovských stodolách až k bizarnímu koncertu ve Španělském sále Pražského hradu k dvacátému výročí Charty77. Ale je to dokument o době nebo dokument o umělecké historii kapely? Nehledáme význam mimo hranice hudby s ohledem na dílo prosáté normalizací a dnes přetavené v mýtus jak umělecký, tak politický? Nepodléháme legendě momentální politické nálady, oficiální hradní zóny současného vidění minulosti, kterému napomáhá i didaktický přístup samotné režisérky? Ne, jsou tu jejich tváře, rysy i stíny muzikantů. Autentické postavy podzemní hudební scény ve střízích proměn míst a času ukazují masku, kterou si dokázal nasadit málokdo a která je pochopitelná pouze v kontextu, jenž je zároveň literární, sociální a pocitový. A nešlo jenom o to přistoupit na příliš specifickou, nestandardní hudbu, která vyjadřovala životní pocit. Je to maska svobodné stylizace, jejíž samotný význam nás činí účastnými na příběhu za ní, obrací se k nám duchem nepřervané svobody, je tu její význam tady a teď právě s tím, že víme, jaký čas se za ní reálně žil. Pravda života, jeho proměny ve stejné a jiné politické hře, jeho podoba na obou stranách existence v provinční totalitě, sama volba způsobu přežití se spojila s pravdou hudby. Její autentičnost jako by neustále potřebovala být prověřována autentičností životního postoje. Příběh PPU není jen v tónech, ale i v tom, co je za nimi; jejich hudbě věříme, protože i oni byli věrohodní. Underground mechanicky vstoupil do čítanek, aniž by mohl být reflektován jinak, i dokument Jany Chytilové je školním představením. Možná z undergroundu zbyl jen jeho otisk jako šum a text, možná ještě může oslovit svoji bezprostředností či alespoň snem o ní. Ale pořád tu je věčné východisko paralelity, pohyb v autenticitě, kde slovo a tón jsou skutky, kde sounáležitost s ostatními není přejatým východiskem, ale stavem vlastní kreativity. Takže hudba – taková, jak ji charakterizoval Američan Gary Lucas, když o ní řekl, že je to „dokonalé vyjádření blues, které přitom vůbec nezní jako blues“.



ISLANDSKÁ PAMĚŤ

*Režie: Pavel Koutecký. Námět: Jan Burian. Scénář: Jan Burian, Pavel Koutecký. Kamera: Pavel Koutecký. Hudba: Václav Vaněček.
Zvuk: Michal Houdek. Střih: Jan Petras. ČR 2000, barevný, 58 min.*

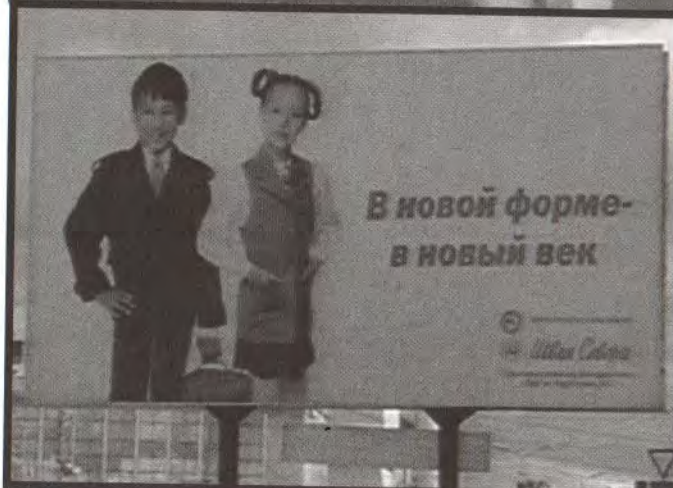
Impulsem k natočení dokumentu byla cesta Jana Buriana, popsaná v knize Sága o cestě na Island. Islandská paměť je cestopisným portrétem obyvatel severního ostrova, který po řadu století žil naprosto izolovaným způsobem života. Líčí krajinu bílé tmy, studených vln, vodopádů i pásů nevysoké trávy u vyvěrajících horkých pramenů. Přírodu, která všechno podmiňuje, konfrontují tvůrci s výpověďmi Islandčanů různých generací a profesí. Na kameru hovoří žena, která si pamatuje předválečný zapomenutý Island, mladý pilot, studentka, farmář a rybář. V prostřích pak autoři zachycují jemné kontrasty života na vesnici a ve městě, kostelíky pod úbočími hor i moderní architekturu města. Film prokládaný úryvky z knihy Thórberga Thórdarsona Kameny mluví je především o lidech, kteří hluboce cítí své kořeny a tradice, a pokouší se zachytit, co udržuje pospolitost. Určité je to složitý rodný jazyk, který nemá pro některá cizí slova výrazy, drsné ságy, které se dědí ústním vyprávěním a které si všichni pamatují, víra, kterou vždy prorůstá mytologie a přesvědčení o nadpřirozených jevech, dále také sousedská setkání k vyprávění, ale i nezvyklá jídla. Film paměti se uzavírá v laboratoři genetického výzkumu. Izolovanost ostrova a nevelký počet obyvatel učinily z Islandu ideální místo pro vědecká zkoumání genomu. Jako by se propletly mýty společnosti s vědeckými závěry. Claude Lévi-Strauss se ve své analýze mýtů ptal, existuje-li vůbec nějaká vzdálenost mezi způsoby a formami mýtického myšlení a populárními paradoxy vědy, které nám nezasvěcencům předkládají vědci v beznadějném úsilí, že by jinak nebyli pochopeni. Jestliže kdysi pozitivistické znalosti zaostávaly za mohutností představivosti a mýty měly za úkol tuto mezeru vyplňovat, tak naše civilizace se nachází v situaci zcela protikladné, která má ale z důvodů opačných stejné důsledky. Naše pozitivistické znalosti natolik přesahují představivost, že nezbývá, než se uchýlit k mýtu jako jediné možnosti pochopení světa.



SÍLA LIDSKOSTI – NICHOLAS WINTON

Režie: Matej Mináč. Námět a scénář: Matej Mináč, Patrik Pašš. Kamera: Antonín Daňhel, Peter Zubač, Antonín Weiser, Richard Krivda. Hudba: Janusz Stoklosa. Strih: Patrik Pašš. ČR/SR 2001, barevný/černobílý, 57 min.

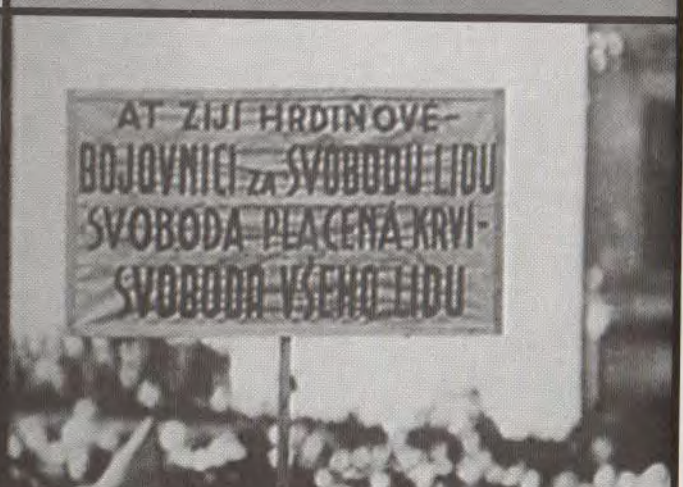
Režiséra Mateje Mináče natolik zaujal příběh Angličana Nicholase Wintona, že se po natočení hraného snímku Všichni moji blízcí vrátil k téže látce ještě jednou. Součástí filmu o záchranných transportech dětí, jehož pražské premiéry se dnes už více než devadesátiletý Winton zúčastnil, byly i záběry britské televize, na nichž se nenápadný hrdina poprvé od války setkává se svými dětmi. Mináčův dokument je portrétem obyčejného člověka, který jako třicetiletý makléř přijel v roce 1938 do Prahy a v roce 1939 za neuvěřitelných okolností vypravil několik vlaků s převážně židovskými dětmi do ciziny. Později navíc svůj čin nepokládal za příliš důležitý a nechal jej upadnout v zapomenutí. Jeho stěží docenitelný skutek vyšel najevo až po téměř padesáti letech. Tradiční dokument, který spojuje výpovědi přeživších s archivními záběry a se stylizovanými dotáčkami, se soustřeďuje na základní, ale ne vždy samozřejmou sílu odvahy, jež se v rámci možností dokáže postavit zlu. Jsou to zdánlivě banální pravdy: rozhodnout se pomoci, překonat mez slabosti a dát svoji sílu druhým. Film se opírá nejen o vzpomínky ústředního protagonisty, ale též o výpovědi zachráněných dětí, mezi kterými je i britský režisér Karel Reisz. S nimi poznáváme okolnosti, za jakých se loučily se svými rodiči, které už neměly nikdy spatřit, jak odjížděli do neznáma. Pečlivě jsou vybrány dobové snímky. Vedle rodinných fotografií tak sledujeme zaslé záběry předválečné Prahy, jež je ve vzpomínkách idylickým místem svobody, předválečné Bratislavy, ale i ulice německých měst, které se plnily uniformami a křikem. S archivními filmy sledujeme i jednotlivé fáze přesunu, pohybu napříč předválečnou Evropou i první kroky dětí v nových domovech. Mináčův film souzní s uváděným americkým dokumentem Do cizí náruče. Harrisův záběr je ale širší, neboť ukazuje záchranu dětí i z Německa a Rakouska a navíc se soustřeďuje i na konflikty, které často přijetí v nových rodinách vyvolalo. Naproti tomu se Mináč snaží být laskavý, jeho dokument je oslavou odvahy, jež záměrně nepřináší stinné stránky další existence těch, kteří přežili.



SIBIŘ – DUŠE V MUZEU

Režie, scénář, kamera: Martin Ryšavý. Střih: Katarína Geyerová. ČR 2001, barevný, 90 min.

Ačkoli zkoumání problematiky mýtů a kořenů rituálů nejde ruku v ruce s uměleckými experimenty, jež by mohly být vlastního hledání a intenzitě objevovaného rovny, nabízí se nám svojí rozšířenou verzí velmi zajímavý snímek, který v pozvolném rytmu rozhovorů ukazuje pohanské rituály a jejich prorůstání do každodenního života obyvatel Jakutie, jedné z republik svazového Ruska. Spíše než záznamu obřadů, jsme ve filmu Sibiř duše v muzeu svědky množství rozhovorů s místními lidmi, především s několika zaměstnanci dřevěných vesnických i městských zděných muzeí. Film v muzeu začíná, u stromu, který je předmětem rituálního zbožštění. Právě strom má důležitou úlohu v symbolice tamního světa, znovu objeveného archaického znakového systému, kde umění dosud není odděleno od rituálu. Strom a muzeum, strom v muzeu. Je na něm cedulka s nápisem: Toto je především exponát, nikoli předmět kultu. Modřín je posvátný. Každý, kdo se mu vysmívá – a komunisté to přece uměli – je potrestán. Několik příběhů o trestu. Vyprávění o tom, jak v této oblasti vzniklo tolik muzeí a jak se do nich dostávají jednotlivé exponáty. Také paradox významu muzea, jak jej interpretuje jedna z jeho zaměstnankyň. Tvrdí, že když kultura dosáhne největšího stupně svého vývoje, tak se začne nazývat civilizací, a z toho momentu začíná její úpadek – civilizace je tedy vlastně smrtí kultury, neboť tato se stává muzeální. Podle ní ale mohou být na světě národy, které zaniknou dřív, než se mohly vůbec nazvat civilizací, a pak se ten význam muzea převrací – muzeum se stává záchranou kultury. Dokument je svědectvím o existenci jednoho národa ve fázi sebeuvědomění, většina místních dokonce hovoří o národním obrození. Sestup národní paměti ale vede k novým kultům, a tak ještě nedávno cele ateistická společnost přeskočila hierarchii pravoslavného náboženství a uchýlila se k pohanským kultům. To, co bylo kdysi muzeálními exponáty, folklorním připomenutím minulosti, se najednou proměnilo v samozřejmou přítomnost: kultovní předměty ožívají v místních slavnostech a prosakují do běžného života. Ten je ale ve filmu načrtnut jenom ve své přírodě nejbližší podobě – spolu s režisérem navštívíme místní chovatele koní a výrobce kumysu. Daleko více se dokument soustřeďuje na obřadovou kulturu, na okamžiky vytržení, na šamanské techniky, na zařikávání a rituální křik lidí na způsob ptáků. Ale také nechává zaznít názor, že současníci obřady svých předků jen vnějškově napodobují, neboť neznají vnitřní význam rituálů a vytvářejí pouze jejich imitace. Posvátné se z rituálu nikdy nesmí vymýt, nesmí to být prázdňá forma, která nic neobsahuje. Film končí slavností. Na břehu široké řeky se otevírá další muzeum. Spojuje v sobě tři stavby: balagan, jenž je původním jakutským bydlíštěm, evenkský stan a kapli ve stylu ruských dobyvatelů.



ZTRACENÁ DUŠE NÁRODA

*Režie: Olga Sommerová. Námět a scénář: Jan Štern, Jiří Hapala, Olga Sommerová. Kamera: Josef Nekvasil.
Žvuk: Petr Provazník, Michal Janoušek. Střih: Jakub Voves. ČR 2001, barevný, 57 min.*

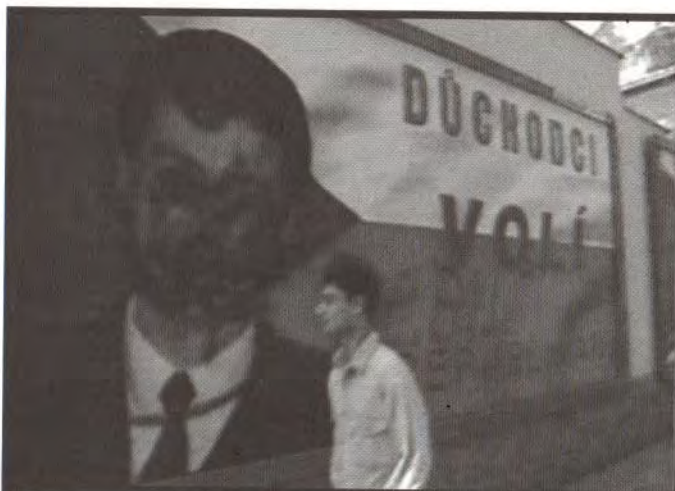
Nový film Olgy Sommerové dokumentuje na čtyřech osudech českých a moravských sedláků zlomové okamžiky zemědělství na konci čtyřicátých let, jež nebyly jenom koncem soukromých hospodářství a vypleněním tradice. Násilná kolektivizace s sebou přinesla i absurdní rozsudky za neplnění dodávek a sabotáže, které řadu sedláků přivedly na dlouhá léta do vězení. Navíc bylo v padesátých letech na pět tisíc rodin vystěhováno z rodových hospodářství. Všem odsouzeným byl zabaven majetek. Pole byla scelena v rozsáhlé lány a hospodáře vystřídaly anonymní státní statky a zemědělská družstva. Následující desítky let pak zcela proměnily tvář českého venkova. Režisérka si vybrala sedláky ze čtyř krajů, jejich vyprávění proložila fotografiemi z rodinných alb, výstřižky z archivních filmových novin, které reprezentují oficiální kolektivizační kampaně, a záběry dnešní podoby polností a hospodářství. Osudy těchto lidí jsou si tak podobné. Všichni vzpomínají na chvíle dětství, na první seznání venkovské dřiny. Hlavní osou jejich vzpomínek je však doba převzetí moci komunisty, vždy nějak zastoupených na nejnižší obecní úrovni. Tlak se neustále zvětšoval. Zprvu to byly neúměrné požadavky na dodávky, následovaly první tresty a vyhrožování. Poté byli hospodáři s nějakou záminkou zatčeni a odsouzeni, tedy i zbaveni majetku, který jim náležel. Manželky s dětmi byly vystěhovány. Když se muži po letech vrátili z vězení, měli zakázáno vstoupit do katastru rodných obcí, květiny na hroby svých blízkých jezdili pokládat tajně. Po letech jim byl sice majetek vrácen, ale ve zdevastovaném stavu. U rozvrácených statků zůstali stát jako staří muži. Znamenalo to začít od začátku a zkusit obnovit přerušenou tradici. Ale tato tíha již leží na jejich potomcích.



ZANIKLÝ SVĚT KARLA PECKY

Režie: Pavel Štingl. Scénář: Pavel Štingl, Jan Lukeš. Kamera: Petr Hykš, Martin Kubala. Hudba: (archivní) Václav Fiala. Střih: Milan Justin. Citace čte Josef Somr, ukázky Jan Kačer. ČR 2000, barevný/černobílý, 58 min.

Snímek přibližuje nelehkou životní pouť jednoho z našich předních autorů tzv. muklovské literatury, básníka, romanopisce a scénáristy Karla Pecky (1928-1997). Sugestivní dokumentární portrét vydává svědectví o osudu jedince, ale stává se i výpovědí o éře padesátých a šedesátých let u nás. Páteř filmu tvoří čtené citace z knihy Jana Lukeše Hry doopravdy, rozhovoru se spisovatelem Karlem Peckou, který je jeho autobiografií, a úryvky ze spisovatelových románů Motáky nezvěstnému, Veliký slunovrat a z básnické sbírky Rekonstrukce. Vše dokreslují vzpomínky rodiny, přátel a ojedinelý autentický videozáznam Karla Pecky z autorského čtení v roce 1990 u příležitosti vydání jeho Motáků, ve kterém autor osvětluje postupy komunistických soudů. Filmové vyprávění podtrhují archivní materiály ze života v době budování komunismu, jež jsou kontrapunkticky doplněny komentářem popisujícím přežívání ve věznicích a ilustrativními záběry baráků dnes již zchátralých československých lágrů, z nichž často zbyla jen jména. Cesta filmu končí v již zdemolovaném Peckově bytě v Nerudově ulici, v centru jím tak toužebně vysněné Prahy, jež v polovině devadesátých let našla svoji filmovou podobu v povídkovém snímku Malostranské humoresky. Film si vedle líčení Peckova zatčení při pokusu přejít hranici, soudu a následného věznění všimá i dalších věcí života, jež spisovatele ovlivnily. Připomíná jeho vztah k bývalé manželce a mladší sestře, pokouší se přiblížit slepé okamžiky po propuštění z lágru a prvních dnů svobody. Líčí Peckovu cestu od kulísáka k nadějnému spisovateli a zpět k manuální práci za nekonečné normalizace. Dokument ukazuje spisovatele pevného charakteru fatálně spojeného se společenskou situací, vrací se k událostem desetiletí starým a vstupuje do kontextu jiných hodnot prahu nového století. Autenticita života jako by neměla odezvu ve virtuálních pocitech současnosti: Pecka prošel komunistickým vězením, svoje zážitky se pokusil popsat příběhy, ale ty se nesou v jiném duchu než oblíbené existenciální umělosti, v nichž se člověk potácí jako vězeň svého voskového těla, svého pokoje, rodiny a nakonec i díla. Étos Peckova psaní je mimo tento model. Navíc odraz jeho osudu ve voliěře Čech provází i po letech pocit viny. Ale Pecka nebyl nikdy vítán: v šedesátých letech to byla rozpačitost, reformní soudruzi si lágry nechtěli přiznat, následovalo zapovězení dalších dvaceti let, pak krátká chvíle oslovení, příliš krátká, a potom smrt. Stárnutí Peckova díla se navíc spojuje s pocitem smutku, že nemohlo oslovit čtenáře, kdy to bylo nejvíc třeba. Dokumentem se vine i zajímavý motiv vztahu spisovatele a filmu: propagandistické filmy byly odměnou pro vězně, jeho manželka byla choreografkou filmového studia, libivá Princezna se zlatou hvězdou, na které se podílela, měla premiéru v den Peckova propuštění z lágru.



BÝT ROMEM

*Režie: Helena Třeštková. Scénář: Helene Třeštková. Kamera: Vlastimil Hamerník, Martin Kubala, Ervin Sanders, Miroslav Souček.
Střih: Zdenek Patočka. ČR 2001, barevný, 57 min.*

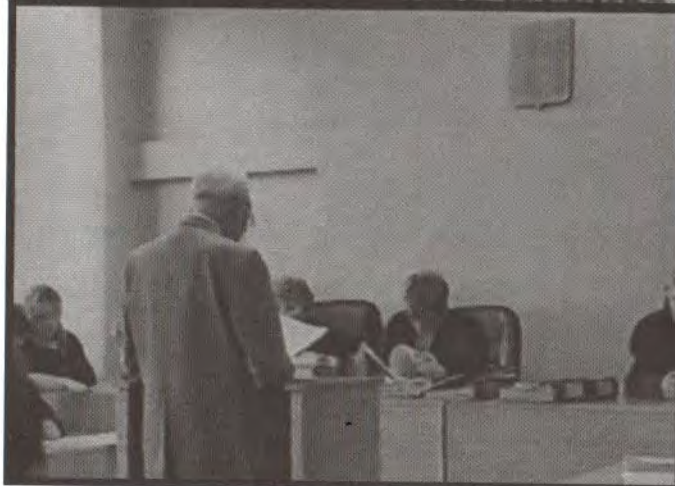
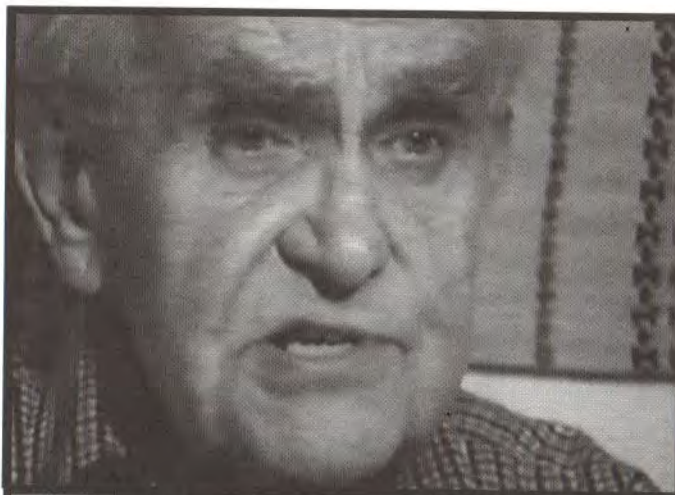
Film sleduje hudebníka a romského aktivistu Vojtu Lavičku. Vystudovaného hráče na housle pozorujeme v několika rolích jeho života. Jako rozhlasového režiséra, redaktora, moderátora společenských akcí a talentovaného muzikanta. Jako muže několika vztahů a nakonec otce. Jako pedagoga přednášejícího na cestách a diskutéra v televizním pořadu Na hraně, když společensko-politickým pozadím jeho aktivit je vražda černošského studenta, předčasné volby a jedna z vln romské emigrace. Jako terénního pracovníka pohybující se na romské periferii. Teprve cesta dovnitř skutečnosti z něj dělá člověka, který prochází vývojem, jehož postřehy o cikánské současnosti jsou hlubší, a kterému už věříme, že přemýšlí o emigraci, neboť zahlédl sám sebe v zrcadlovém převrácení, a tak se ocitl mimo imagologickou lež. Proměny hrdinova osudu však zaznamenáme spíše ve změně interiérů a exteriérů než v průlomu slovem a ve skutečných změnách pozic. Hybnost filmu omezuje i čas, takže nezaznamenáme časový odstup. Navíc muž, kterého si režisérka vybrala, není mužem změny, jako spíš člověkem sebe-středního tápaní, vždy zohledňující především vlastní image. Přesto ve filmu nastávají i chvíle, kdy kamera opustí hlavní postavu, která se vždy jen jeví a vždy se chce jevit, a objeví autenticitu náhody a nekaširovené skutečnosti.



ZPRÁVA O KRÁLI ŠUMAVY

Režie: Kristina Vlachová. Námět: Kristina Vlachová. Scénář: Kristina Vlachová. Kamera: Martin Vadas, Josef Haberland, Libor Hlavatý, Miloslav Bouček. Zvuk: Miroslav Eliáš. Střih: Ondřej Pelmar. ČR 2000, barevný, 52 min.

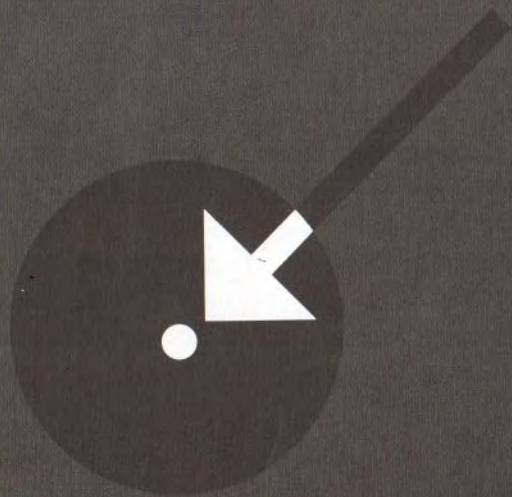
Mapa Šumavy, hranice, kde byly dráty, ale také stezky lesem a bažinami, kudy utíkali lidé na Západ. Zpráva o králi Šumavy je příběhem jednoho z převaděčů, člověka, jehož osud se stal paradoxně mýtem ideologického rubu: jeho postavu si komunistická kultura přivlastnila, aby ji mohla popřít. V úvodu vzpomínají na opuštění republiky lidé, kterým se díky převaděčům podařilo utéct. I oni se ptají, kdo vlastně byl králem Šumavy. Pokoušejí se na to odpovědět pamětníci z příhraničních vsí, bývalí pohraničníci, dnes dožívající v symetrii postsocialistických domovů důchodců, i příbuzní a známí Josefa Hasila. Právě on je za krále Šumavy považován. A také on se ze svého chicagského exilu pokouší svojí výpovědí mnohé osvětlit. Je přesvědčen, že celá Šumava převáděla, že byl jen jedním z mnoha převaděčů, že skutečným králem Šumavy byla společná snaha četníků, finančníků, lesáků i pytláků, kteří lidem na útěku, ať už z přesvědčení nebo ze zjištěných důvodů, pomáhali. Lidé se tak nemohou shodnout na jeho fyzické podobě: oči, tvář, postava, to všechno zůstává nezachytitelné. Přesto se fenomén krále Šumavy stal na dlouhou dobu celonárodním mýtem, a to díky Kachyňově filmu, opakovaně uváděném příběhu o královi stojícím na špatné straně, který je nakonec pohraničníky zlikvidován. Jako by každá doba měla své hrdiny. Jeden ze vzpomínajících důchodců, kdysi sloužící u pohraničníků, o sobě hovořit nedokáže a na otázku, jak to vlastně bylo, odpoví, že přece jako v tom filmu. V tom je síla dokumentu, že spojuje reprodukci příběhu, jeho ideologickou proměnu, kaširovanou akčnost jeho scén s osudem, který byl odžit. Je to neúprosné srovnání, když hlas herce Marvana, přítlostlého představitele vyšších vrstev první republiky a protektorátu, je zase na správné straně a z plátna se ozývá jeho: tak jsi dokraloval... A do toho Hasilovo vyprávění. Vzpomíná na svoje dětství a zbožnou matku, na první převody a zatčení, na útěk z vězení a na další přechody přes mlhu. Ale Vlachová nechává nad jeho příběh vystupovat další osudy, nikdy nezminěné, ale natvrdo odseděné. Osudy lidí, kteří Hasilovi pomáhali a nestačili nebo nechtěli utéct. Připomíná čas jejich věznění, který se dá počítat na desítky let, milostivé propuštění do společnosti, která je nenáviděla, i jejich předčasně smrti. To oni jsou skuteční králové Šumavy.



MRTVÍ A ZAPOMENUTÍ

*Režie: Kristina Vlachová. Námět: Michal Šimek, Kristina Vlachová. Scénář: Kristina Vlachová. Kamera: Martin Přeták.
Zvuk: Dana Vágnerová. Střih: Jiří Mikula. ČR 2000, barevný, 23 min.*

Dokument z televizního cyklu Intolerance se věnuje stále se protahujícímu soudnímu procesu se třemi bývalými vyšetřovateli Státní bezpečnosti z Uherského Hradiště. Ten se vleče již několik let a dosud nebyl uzavřen. Na město padá sníh a na oběšené už si nikdo nevzpomene. Dokument je nejen výpovědí o mučení politických vězňů v padesátých letech, ale snaží se přinést i nové důkazy. Bývalí vyšetřovatelé byli obviněni již před lety, ale od té doby zemřelo mnoho svědků, kteří již nikdy nebudou před soudem vypovídat, jak byli mučeni elektrickým proudem až se jim trhaly svaly, jak křičeli hrůzou v někdejší vyšetřovně gestapa. Místní soudkyně ale tvrdí, že její přístup k případu je v pořádku, všechno se vleče i díky sofistickované bezostyšnosti obhájce, mistra pohybu v úředním jazyce. Zdá se, že se za nezájmu politických elit vše povleče tak dlouho, dokud všichni nezemřou. Asi jsme otupěli, naše naděje zahrnala pryč časová tíseň, nedokázali jsme se zastavit, neodvrátili jsme se s odporem, přestože nevyslovená, nepochopená vina je tu s námi, nafouklá mlčením. Ještě dokážeme mluvit s mrtvými, prohlížíme si jejich fotografie a omlouváme se, to dokážeme, protože mrtví mají jinou řeč než udavači a vrazi, kteří tu jsou, než všechny ty stíny, o nichž si chceme myslet, že nikdy nebyli na světě.



S
T

E
V
R
O
P
A

44

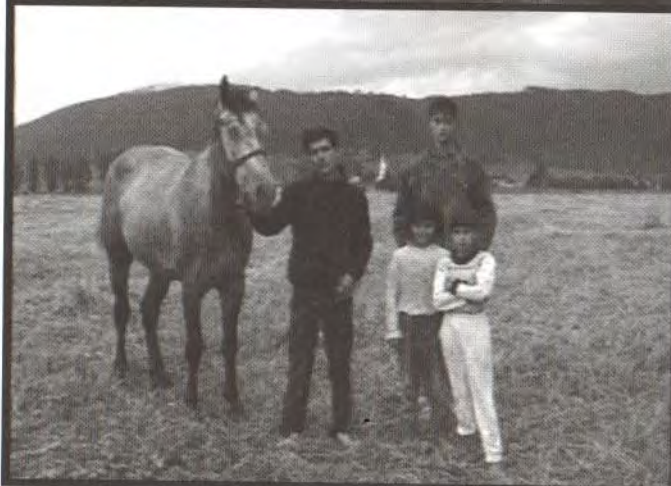
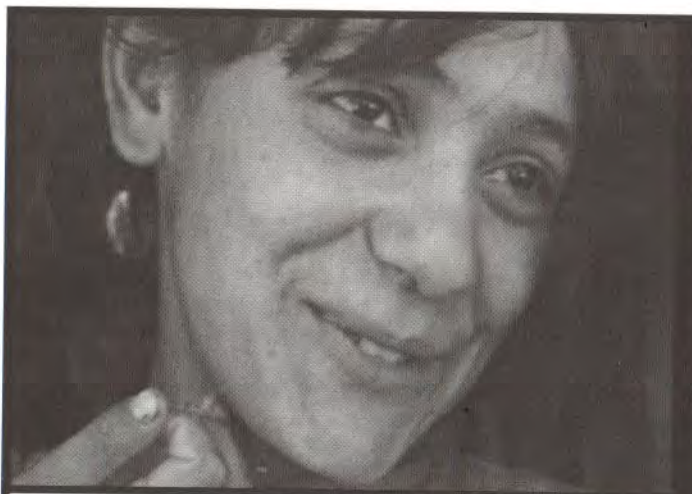
Ř
E
D
N
Í



AKASZTOTTAK VISELCI

Režie: Péter Gothár. Kamera: Francisco Gozon. Hudba: László Dés. Střih: Ágnes Ostoros. Maďarsko 1999, barevný, 23 min.

Gothárův film o loutkách, které mohly být lidmi či naopak již jimi nejsou, je obrazem kataklyzmat, kterými prošla střední Evropa v minulém století. Obraz válek, šikmých ploch totalit i obyčejných lidských neštěstí ve víru přesypů ideologií není svázán s lidskými tvářemi. Lidé, stejně jako jejich města nebo otevřené krajiny, tvoří jenom pozadí pro oběšené loutky. Předpokládaná transcendence dějin se stáhla v strangulační uzel na krku, který odkazuje k nepoznatelnému rozsudku, neboť sama nepoznaná vina je transcendencí, kdy platí pro všechny současně i pro každého zvlášť. Zákon dějin, o kterém tentokrát nevypráví lidská kůže ani maso, nespadá do oblastí poznání a je vyprávěn jen v aktu trestu – loutky jsou věčným přechodem mezi člověkem a člověkem, hýbou se, ale není to nic než zdánlivý pohyb. Stylizovaný snímek začíná v dílně, kde loutky vznikají, a v sále, v němž se pod úderu kvartetu proměňují v hudební nástroj neustálého tlukotu. Rytmus hry na dřevěná těla pak doprovází zrychlené záběry filmu neměnných pozic jiných loutek. Filmu roztřesené kamery, rychlých jízd, efektního prolínání obrazů a barevných filtrů. Filmu loutek pověšených za krk v ulici, loutek s maskou vyrytou utrpením, loutek na stromě na břehu řeku, štíhlých loutek na dvorech činžákových, loutek vždy chycených za krk. Provaz se nemůže zaříznout, ale všude se dá znovu někdo pověsit. Stačí odhlédnout od kolotoče filmu



AHOGY AZ ISTEN ELRENDELI... OLŽIN FILM

*Režie: Sándor Mohi. Scénář: Vilmos Tánzos. Kamera: Sándor Mohi. Zvuk: Vince Kapcsos, János Gonda, Balázs Balogh.
Štíh: Judit Kollányiová. Maďarsko 2000, černobílý, 67 min.*

Mohiho snímek se v mnohém odlišuje od korektních bílých pohledů na cikánskou problematiku. Balancujíc nad pastí etnografického záznamu je mimořádným vhledem do všednosti a rituálů cikánské vsi, do celku fungování vyděleného společenství. Přitom mu už nejde o ohledávání jinakosti, kterou si vizuálně i muzikálně bílá většina už dávno přivlastnila a transformovala, nýbrž o samozřejmé podstaty, které jsou cikánskému společenství archetypálně dané. Film ale není analýzou – rámován časovostí jednoho roku je pouze veden potřebou zkrátlit vzdálenost mezi společenstvími, ubírat z předsudků, které na této cestě překážejí. Nechť se život cikánské vesnice otevře, jak nejvíc to jde. Film je pak možností, v němž se mezi sebou nutně prolínají dva zdánlivě protichůdné procesy. Je tu snaha o co nejpřesvědčivější záznam všedních i svátečních dnů v maďarské cikánské osadě, svým způsobem popírající možný výběr a autorskou interpretaci. Ale toto přiblížení se objektivizaci filmového jazyka doslova bojuje s emocemi vnitřních vztahů ve vsi, s energií bezohlednou k filmové kameře, neboť jediné gesto, jediné slovo je s to vyvolat smršť změn, na které nejsou hostující filmaři připraveni. V černobílém obraze mijejí dny v roce ve vesnici dřevěných stavení, přičemž autoři sledují především osud mladé matky Olgy. Ji a jejím sousedkám kladou krátké otázky: dětství, dítě, muž, pole, vánoce... Jak Bůh ustanovil k dílu i veselí, tak plynou dny – na cestě od křtu a kázání, od cikánské modlitby v kostele za holým polem k chatrčím na kopci, které jsou jejich domovem. Pohledy na ves, na její obyvatele. Cikán kouří u stáje, jiný češe koně, dítě si vystřihuje obrázky u otlučené ledničky. Dvorky, na kterých se usadil smutek, protože někteří muži jsou ve vězení. Matky perou v řece a zpívají svým dětem – a právě jen jejich zpěv je hudbou filmu. Když přijde zima, scházejí se všichni u jedné kamen. Zimní spánek je alkohol, zatímco jaro a léto je prací na poli. Film ale končí, ženy přehazují seno a režisér čte dopis, který přišel do osady. Ale to už je následující příběh. Filmovými obrazy jsme vehnáni do nenavštěvovaného území, uzamčeného mezi rovnými poli, vymezeného křížem u cesty a pár sloupy elektrického vedení. Ocitáme se v místě, kam vstupuje civilizace jen v bizarních otiscích, kde nelze očekávat změnu a kde neexistuje bílá dialektika směřování k lepšímu. Spolu s filmaři ale jenom stojíme ve dveřích, rozumíme pouze řeči záznamu, nikoli cikánské existenci za prahem. Je dobré to vědět.



DEZA-FEMIJEI (KOSOVO 2000)

Režie: Ferenc Moldoványi. Scénář: Ferenc Moldoványi. Kamera: András Nagy. Hudba: Tibor Szemzo. Střih: Márta Révész.
Maďarsko 2001, černobílý/barevný, 89 min.

Kosovo na jaře roku 2000. V těch místech skončila zima a také válka, ale domy jsou pořád zbořené a v poli leží zbraně. Ve městě Mi je čára, ulice je přeseknutá v půli, linie odděluje národnosti a lidi jiné víry od sebe. Jako by to ani jinak nebylo možné. Jenom děti troji hají z ulice do ulice, ale i v nich se zahrádila válečná zkušenost, a možná navždycky. I ony musejí prostřednictvím hněvu a vypla přet slovo projít katarzí, a tím si pro sebe uzavřít válečný čas. V autenticitě dětských emocí pak funguje i stavba maďarského dokumentu kany jednu část tvoří záběry štábu, černobílé obrazy vesnic a měst po válce, dále statické záběry vyprávějících dětí, s nimiž autoři hovu. Je by jiví vzci v místě jejich her. Druhou částí filmu jsou barevné, neostře a nijak necílené záběry, které na video natočily samotné děti, jako roztěm tvci cji řekli, aby místo války natočily zevnitř vlastní bolesti. V protikladu k odtažitým, umně snímaným černobílým obrazům je v barevných videosekvencích se zelenou trávou a modrými kalužemi snad i nějaká naděje. Film je o dětech a o dětech – originálnkany skrývá slovo děti v srbsčině a albánštině. Na obou stranách se můžeme setkat s podobnými zážitky, se stejnou dětskou bezmoci zii názrtví je ztrci blížkých a se stejnou zlostí, vždy směřovanou k těm na druhé straně. Ani dospělí nedokáží dohlédnout na protější břeh – ir Děti jsou i dok i ta až

DĚTI-DĚTI (KOSOVO 2000)

obou částí města, na obou stranách jsou zničené a neobývané domy, děti na pavlačích, jejich stejné hry a úplně stejné paneláky obyhlíží v u sídlištních čtvrtí, postavených před válkou. Dnes město nespojuje nic, ani trhy, ani kavárny, ani stejná architektura. Jediné, co se klíčejně i z vašene i d i rodč h během války umřel. Děti z města mohou zavolat, albánsky i srbsky...

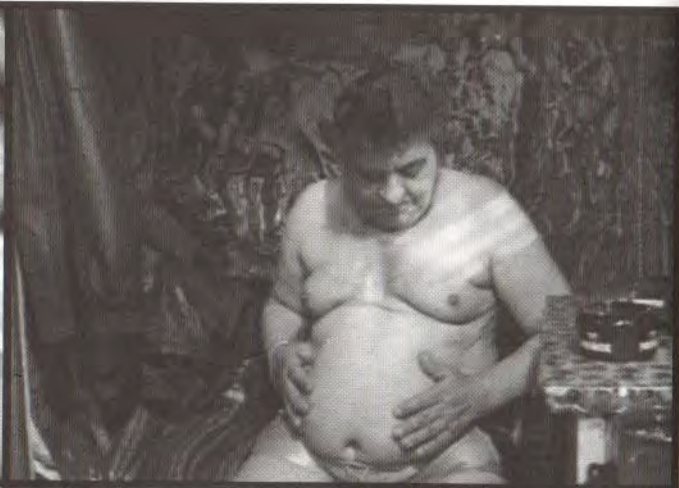
ryzicti, ale vlna je abstraktní, vždy za to přece mohou... hovořit o své úzkosti, o niterných pocitech samoty, vyprávějí o svých mrtvých rodičích a o strachu, který trvá. Ale film nad jejich v ní nevystupuje, navzdory širokouhlým obrazům se pohybuje v úzkém průzoru jednoduchosti dětského pohledu, prostého až známýpra věcí. Nezkoumá kořeny etnické a náboženské nesnášenlivosti, pouze zaznamenává výpovědi, přičemž výrazně preferuje albánskú stá ra ná děve



ONI ONI

Režie, scénář, kamera: Ewa Borzecka. Střih: Agnieszka Bojanowska. Polsko 1999, barevný, 59 min.

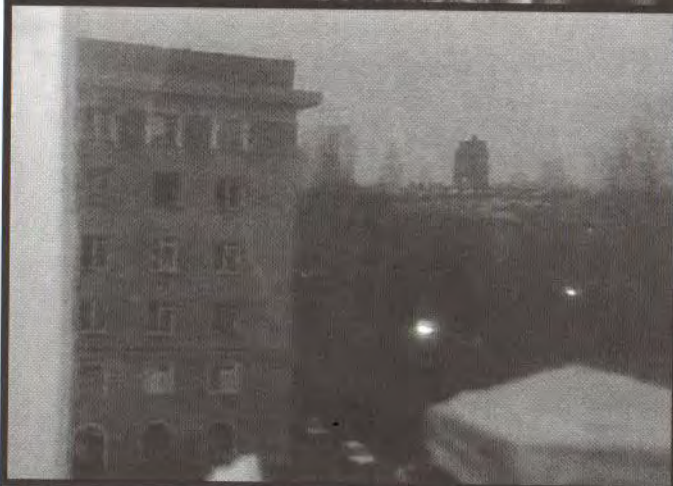
Je to jistá manýra některých filmařů, že svoji pozornost soustřeďují na chudé, bědné lidi žijící na okraji společnosti, přežívající na periférii měst a myšlení, že dokonce jejich způsob existence, stejně jako zatmělý život bláznů, nahlíží jako prostor dokonané svobody. Nemálo příkladů je v českém dokumentu. I polský televizní snímek *Oni* je tematicky soustředěn na reprezentanty ubohého okraje. I on někdy sklouzne k chvále bláznovství, ale svojí upřímnou snahou pochopit příčiny sestupu do hlubin noci, a to i doslova, vždyť někteří hrdinové snímku přespávají v industriálních skryších inženýrských sítí, svým výchozím úsilím najít okamžiky zlomu, ať už psychologické nebo společenské, se z vaty povrchních dokumentů vyděluje. Proč ti lidé přespávají v kanálech, v lepším případě na nádraží, alespoň do chvíle, než přijde první policajt. Proč žebrají v šedém reálu úhlopříček postkomunistických měst, vybírají kontejnery a pak se vracejí do vytlučených domů, v nichž se nedá nic, a tak rozdělávají ohně na dvorech. Proč jejich horizont končí skládkou a proč žijí mezi cetkami, špinavými hadry, prázdnými lahvemi, nepořádkem nastlaným tak, že není vidět ani postel ani podlaha. Proč zvolili špinavou chodbu přežívání, rezignovali na návštěvy úřadu práce a jen málo přijímají pomoc státu, kterou jsou ostatně jen občasné návštěvy pečovatele s mazáním proti blechám a vším. Jenže ambice dozvědět se tato proč ztroskotávají – je to stav věcí, je to jeden nálev existence, změnit se nedá nic, lze to jen zaznamenat, a to je všechno. Režisérka si v závěru uvědomuje zdi filmu, hranici, za kterou svojí minimální zkušeností nepronikne. V rukách jí zůstaly jenom klouzající obrazy špíny. Sama špína tak představuje kvalitu života, je jejím znakem, jí jsou v kontinuitě okraje poutáni lidé k sobě. Proto zprostředkovaná účast na životě komunity je pro diváka pouhým poznáváním, nevede k pochopení. Každý pokus převést pravidla hry mimo ni je nemožný a každý pokus implantovat do ni vnější interpretaci by byl jen směšný.



TAKA HISTORIA | TAKOVÁ HISTORIE

Režie, kamera: Pawel Loziński. Střih: Dorota Wardeszkiewiczová. Polsko 1999, barevný/černobílý, 59 min.

Dva staří režisérovi sousedé z předválečného činžáku, nevelký dvůr mezi domy, vrata, která se otevírají na ulici k cestě (ta vede buď na hřbitov k náhrobkům blízkých, nebo na prázdné nábřeží). Někdy se také vrata otevřou k pomalé procházce po městě, vždy s nezbytnou igelitkou a častým nahlížením do kontejnerů. Loziňského dokument prostého zaznamenávání dožívání dvou starých mužů, mikrokosmu existence v dechu smrti. Jejich vzájemné potkávání, krátké kouření na lavičce pod okny, kde se řeč vede převážně o počasí a bolestech. Také pohledy do bytů mužů, kteří se už naučili žít zase sami. Jen občas jim přijde pomoci sousedka, umývá jim nádobí a hlavy, stříhá jim nehty. Někdy se staví holič. Je to esteticky nemanipulovaný obraz samoty, záznam všedních úkonů, několika pomalých pohybů, nevýznamných gest a slov. Film se zlomí filmem. Jeden z mužů přinese starou promítačku a na zeď promítá záznam jednoho výletu do lesa, který podnikl kdysi dávno se svojí ženou. Sbírají houby a potom se žena společně se psem koupou v rybníce. Muž u stolu pak ukazuje hříbky své živé ženě. Dnes otírá pomník s její oválnou fotografií, Anna je už pět let mrtvá. Druhý muž leží v nemocnici. Když se vrací domů, padá sníh s deštěm a sousedka mu oznamuje, že jeho známý už zemřel. Na Nový rok si připijí už jen s ní. Dovětek titulkem oznamuje, že za půl roku umřel i on. Prostý tvar filmu skládají především statické záběry, vláčný pohyb kamery prodlévá v čase, pouze situuje. Stejně tak ve zvukové stopě zní jenom vyřčená slova, když jakési přirozené správnosti záznamu chybí hudba i komentář. Ačkoli se věci stáří nepřímo dotýkají i diváka, musí být překvapen, jak v sobě každý obraz nese znamení konce, jak náhle akceptuje jeho nefilmové ohraničení a tiché směřování k zřejmému závěru. I divákova existence je celostí, která nemůže nemít konec. I on je kuklou starce.



BENEK BLUES | BENEK BLUES

Režie: Katarzyna Maciejko-Kowalczyková. Scénář: Katarzyna Maciejko-Kowalczyková. Kamera: Jacek Petrycki. Zvuk: Jerzy Murawski. Hudba: Ryszard Zawistowski. Střih: Katarzyna Maciejko-Kowalczyková. Polsko 1999, barevný, 56 min.

Zdálo by se, že je to absolutní prázdnota. Dva nepohybliví muži připoutaní k lůžkům. Jen jeden z nich se občas dokáže zvednout a dojde se vymočit. Druhý už přeleze jen na vozík. Otec Dominik a jeho syn Bernard. Nic než pár prohozených vět, několik věcí na stolicích a stěnách, okno, z něž město obhlíží pouze kamera a nikoli oni. Takřka beckettovská výchozí situace nepohybu, konce významu vět, soustředění na tělesný stroj, jehož existenci se otevírá už jen konec. Občasné návštěvy lékaře, správce, pečovatelky s polévkou a blízkých s novinami. Jen v rozhovorech s nimi se odhalují osudy obou mužů, dozvíme se, že Dominik byl kdysi knězem, že má čtyři děti, že Bernard byl v dětství úplně zdravý. Spolu již hovoří jen o tom nejdůležitějším, ale i jejich osekané věty svědčí o fatální symbióze otce a syna. Jen několik úhlů snímání, neboť pozici stále přítomné kamery omezuje úzká místnost. Proto tolik detailů: nedojedený banán, rentgen zprůsvitňující podstatu synovy nehybnosti, odložené věci denní potřeby, otcovy prsty vtírající mast do tváře, paže při ranním cvičení, růženec, ohyb peřiny a konstrukce postele. Ale také fotoaparát a vložené záběry přeládaných fotografií mladých žen. Bernard totiž nahlíží stále na svět hledáčkem fotoaparátu, je zaujat zaznamenáváním zdánlivě nehybné zkušenosti. Bohužel režisérka nechává do jeho světa příliš vstoupit okolí: nechá mu připravit pozadí pro fotografování a muž skutečně fotografuje několik cizích krásných žen. Navzdory vpádu vnějšku je ve filmu přítomna ta síla dvojí možnosti záznamu, jakéhosi vystoupení ze sebe prostřednictvím fotografie – například když muž fotografuje otce nebo své ruce při akupunktuře. Ten film má v sobě i něco z Kartotéky Tadeusze RóŃewicze. Ale divadelní představení to není. Je to ale podobně vypouklý čas, čas nezvyklé blízkosti, jež do sebe vtáhl veškerou existenci. Byla by to neúnosná fixace kruhu generačně se opakujícího konce, kdyby režisérka neuhnula z atmosféry rozkladu, neupustila páru z přetlaku filmu. Proto se snímek posouvá někdy veselými návštěvami, někdy groteskními momenty, proto na závěr zazní skladba zahraná na počest obou mužů. Ale je to blues.



HOMEMAD(E)

Režie: Ruth Beckermannová. Scénář: Ruth Beckermannová. Kamera: Nurith Aviv, Ruth Beckermannová, Peter Roehsler. Střih: Gertraud Luschutzky, Dieter Pichler. Rakousko 2001, barevný, 85 min.

Lehounká digitální kamera, snadnost pohybu, který dokáže naplnit režisérčin ideál filmu-zprávy o dnešním Rakousku, o ctnostech a pochybení, o vlastenectví a sociálních pozicích jeho obyvatel. Snadné ulpění na okamžitých detailech může koncept i rozklížit, ale i s tím vstoupala Ruth Beckermannová do natáčení, věděla, že velmi záleží na oslovených lidech, že dokument může být tak dobrý, jak zajímaví lidé stojí před kamerou. Je tu muž, který radostně předvádí, čím vším by mohla být tradiční vídeňská kavárenská kultura, ale kamera se zastaví i na lidech, kteří nechtějí nebo už nemají co říct. Ale možná právě rozkmit exhibicí s mlčením, jistá neucelenost, vnějšek vizuality, jenž pohlcuje náhodné okamžiky reprezentované třeba chvílemi ve stylové kavárně, jsou přesně tím, co dokáže vytvořit kolektivní portrét jednoho času. A ten je přesně dán. Jsou to měsíce rakouského politického třesu, kdy dlouholetou vládu sociální demokracie vystřídala černomodrá koalice lidovců a Haiderových Svobodných. Filmu tak může být rozuměno jako politickému protestu proti nové vládě. Od léta 1999 do jara následujícího roku se režisérka vydávala na krátkou cestu ulicemi, ve které bydlí, aby zaznamenala své sousedy, kolemjdoucí a kavárenské hosty, lidi diskutující, gestikulující, intrikující a hlavně záhadné, aby se jich zeptala a naslouchala jejich odpovědím. Ulice je to reprezentativní, Marc-Aurel-Strasse leží ve středu Vídně, v jedné z jejích nejstarších částí. Ulice je opět důležitým mikrokosmem: tentokrát s dvěma novinovými redakcemi, jednou školkou, čtyřmi kavárnami, hotelem, bordelem, dvěma obchody s textilem, holičstvem, novým obchodem s mobily, internetem a sochou římského císaře. I některé z postav by mohly být symbolické. Ve filmu se objeví poslední židovský obchodník ve čtvrti, je v něm historie průmyslového rozvoje města i tragický osud jeho židovských obyvatel; hovoří íránský hoteliér, i on může reprezentovat domácí xenofobii, vůbec vztah západu k východním přistěhovalcům; jsou tu kavárenští hosté, vždy revoluční u svých stolečků. Je tu paměť okamžiku, detailu, vyprávěného příběhu; je tu zapomnění, také ve slovech, i přímo v záznamu obrazu. Dokumentaristka má neobyčejný smysl pro zachycení současnosti vždy spjaté s přešlou minulostí, neboť ta je jí nutným pozadím pro jakoukoli reflexi. Charakteristické momenty dnešní rakouské politické kultury, obnažení chování člověka-voliče mimo jeho čtyři stěny s jednou fikcí televizního obrazu jsou vždy zadržovány o výčnělky divákovy historické paměti. Film režisérky z ulice, ve které žije, je zajímavým příspěvkem tomuto „žánru“ společně s uvádným filmem Agnes Vardové.

MOST MÁRIE VALÉRIE

Režie: Peter Kerekes. Scénář: Peter Kerekes. Kamera: Martin Kollár. Zvuk: Miro Masice. Střih: Katarína Geyarová. Slovensko 2000, barevný, 28 min.

Kdysi spojoval dvě města jednoho státu. Ve víru historie, která změní osudy jednotlivců i celých národů, se z něj stal most spojující dva státy. Most Márie Valérie byl postaven v roce 1895 a byl jedním ze tří mostů přes Dunaj na slovenském území. V roce 1944 ho vyhodila do vzduchu ustupující německá armáda. Od té doby se na maďarském i slovenském břehu týčí pahýly prvních mostních oblouků. Režisér na poměrně malé ploše vypráví příběh posledních pětapadesát let od sebe odděleného souměstí Ostřihom-Esztergom a Parkány-Štúrovo a přináší tak cenné svědectví o dvojím vyhnání. Nejprve vyprávějí parkánští Židé (za druhé světové války patřilo pozdější Štúrovo k Maďarsku) o tom, jak je v červnu 1944 maďarští četníci, s nimiž většinou sdíleli společný jazyk, vyprovázeli z rodného města jako zločince. Vyprávějí o naději, s níž přežili Osvětim. O tom, jak při návratu domů cestou z nádraží zázračně přešli minové pole, aniž se někomu něco stalo. Vzpomínají, jak marně ještě dlouho chodili k vlakům, zda se nevrací někdo blízký... A pak etničtí Maďari mluví o druhých deportacích, tentokrát podle Benešových dekretů, do Čech, kde si je čeští statkáři rozebírali jako otroky na práci na polích. Mluví o tajném návratu do opuštěných a vyrabovaných rodných stavení. A o němém památníku toho všeho, zdevastovaném mostu, na jehož československé polovině byly na podzim roku 1956 umístěny proti maďarskému protikomunistickému povstání alespoň ampliony. Most Márie Valérie se nyní rekonstruuje, snad aby znovu byl symbolickou spojnicí lidí střední Evropy. V době natáčení ale na scelení mostu chyběly stále ještě tři oblouky.

SOM PREČ

Režie: Katarína Kudelová. Scénár: Katarína Kudelová. Kamera: Henrich Brody. Slovensko 1999, barevný, 17 min.

Rudolf Sloboda (1938–1995). Slovenský prozaik, básník a filmový scenárista. Dvanáct let pracoval jako dramaturg Slovenské filmové tvorby. Poté se až do své smrti věnoval výlučně literární tvorbě. Mohli jsme jej vidět v roli Autora ve filmu Martina Šulíka *Všetko, čo mám rád*. Zemřel sebevraždou. Jako spisovatel byl neklasickým klasikem. Ponechával sice vnější pravidla v platnosti, jejich smysl si však přisvojil po svém. Neexperimentoval formou, ale kulturní citlivostí a přesným úsudkem, ne zvenku, ale zevnitř – v rámci niterných indicií zobrazované látky, svého tématu, zvoleného kulturního vzorce. Užití slov, opatrně otevírané nástroj poctivě osvojené tradice, končily v jeho díle v nových významových pozicích. Ale dokument není o Slobodovi jako spisovateli. Jeho mozaikovitý portrét je složený převážně z výpovědí lidí, kteří mu byli nablízku, více tělesně než duševně. Film natočila studentka katedry audiovizuální komunikace fakulty žurnalistiky Katarína Kudelová jako tragický obraz člověka, kterého okolí, i nejbližší, naprostou cizotou a lhostejností dožene k sebevraždě. Člověku až zatrne, když mentálně retardovaná vdova ochotně ukazuje na hřebík, na němž visela smyčka: Tu sa to stalo, na tomto klinci. Jediné, co připomíná domov, je vzkaz od manželky, aby utřel prach na plechovém radiátoru. A sousedé žertují s bystrou toho, který s nimi ještě nedávno sedával v jedné hospodě – zastrkují jí cigaretu do neživých úst. Byl to jeden z největších slovenských spisovatelů konce století. Většinou zamklý. Když promluvil, říkával: Periferie je to nejhorší, co může být.

ŠIESTY PRÁPOR

Režie: Mirek Pazdera. Scénář: Dušan Šimko. Kamera: Mirek Pazdera. Slovensko 1997, černobílý/barevný, 55 min.

Jozef Tiso: Je to křesťanské, když se slovenský národ chce zbavit svého věčného nepřítele, Žida? Láska k sobě je příkazem Božím, a tato láska k sobě mi přikazuje, abych od sebe odstranil všechno to, co mi ohrožuje život. Významný slovenský exilový spisovatel, Košičan nyní žijící a přednášející na univerzitě v Basileji, Dušan Šimko a režisér a kameraman Mirek Pazdera natočili ve společné produkční firmě v době mečiarovského nacionálního embarga na vysloveně „protinárodní“ téma hodinový dokument o zapomenuté absurdní epizodě protižidovských represí za tzv. Slovenského štátu, zřízení pracovního VI. praporu. Židé podléhající branné povinnosti v něm – na základě zvláštního ustanovení slovenských protižidovských zákonů – od března 1941 do května 1943 vykonávali dvouletou vojenskou prezenční službu beze zbraně. Tím se paradoxně vyhnuli první, smluvní vlně deportací (Slovenský štát platil říši za každého deportovaného Žida 500 marek), která proběhla od jara do podzimu 1942. Tehdy bylo odvezeno do vyhlazovacích táborů v Polsku osmapadesát tisíc jejich příbuzných. Mnozí z vojáků VI. praporu se pak spasili útekem a bojovali v letech 1944-45 v partyzánských oddílech, a pokud nebyli zajati nebo nepadli, dožili se konce války. Původní, dosud neznámé archivní sekvence prokládají ve stříhovém dokumentu svědectví těch, kteří přežili. Vyprávějí o podmínkách v pracovním oddíle, ne nepodobným režimu ve vězení. Práce byla stejně tvrdá, ale tato zkušenost byla nesrovnatelně příjatelnější než životní podmínky druhých Židů, soustředovaných před transporty v tábore v Novákách pod dozorem slovenských Hlinkových gard. Takový rasismus s lidskou tváří...

FLAŠOFON | FLAŠKOFON

Režie: Igor Gajič. Kamera: Juro Čermec. Střih: Igor Gajič. Slovinsko 2000, barevný, 11 min.

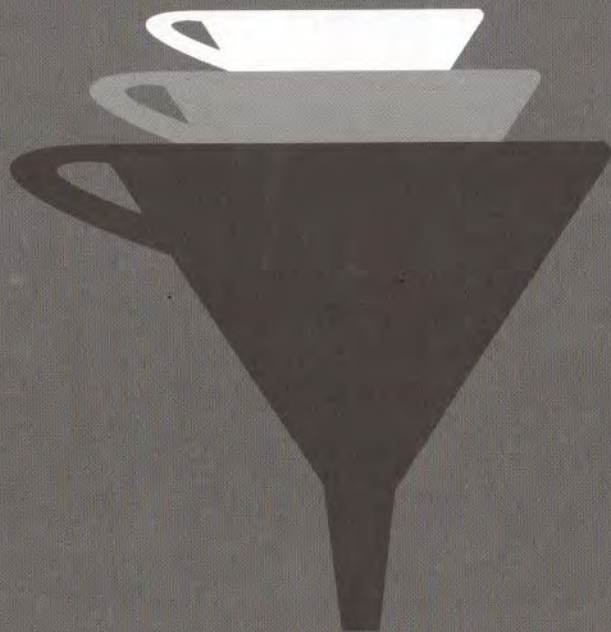
Dva mladí muzikanti se procházejí po supermarketu, jenom tlučou do sklenic, lahví a plechovek a v šumu obchodu naslouchají, jak zní. Když jdou po ulici, vybírají z košů další lahve a znovu zkoušejí jejich tón. V baru střídavě vylévají a dolévají vodu z lahví, vydávané zvuky pak jeden z nich doprovází na kytaru. Láhev s vodou dokáže proměnit v čistý tón. Další láhve také. Jenom nezapomenout, kam má dosáhnout hladina. Lahve, stolek, autobaterii k reproduktoru a kytaru v pouzdře naloží každý den na kárku a vyrazí do města. Chvilí trvá, než svůj hrací nástroj sestaví, ale odměnou za trpělivost jim je orchestrion z lahví, nástroj barevných skel, v němž se zrcadlí kolemjdoucí a jímž prosvítá slunce. Dva muzikanti, flaškofon a jeho první melodie, která letí k nebi nad náměstím.



TITO TITOVA CESTA

Režie: Janja Glogovacová. Scénář: Janja Glogovacová. Kamera: Sandra Stojanovicová, Radoslav Vladić, Saša Brajović, Pavle Škribar, Željko Ivančič. Střih: Adéla Špaljová. Slovinsko/ČR 2001, černobílý/barevný, 59 min.

Portrét kontroverzního vůdce jugoslávského lidu Josipa Broze Tita (1892-1980) natočila absolventka FAMU, slovinská dokumentaristka Janja Glogovacová. Stříhový dokument není standardním portrétem politika, naopak Titův dějinný význam pro balkánský prostor ustoupil ve filmu do pozadí. Stranou tak zůstává politický vývoj jugoslávského prezidenta chorvatského původu, jeho boj na frontě první války v rakousko-uherské armádě, jeho pozice člověka stalinských čistek a vůdce komunistické strany Jugoslávie, kterou chtěl po vyhrané partyzánské válce budovat jako federaci, zrovnoprávňující všechna etnika. Stejně pouhým pozadím druhého plánu je jeho roztržka se Stalinem a jeho vazaly, kdy Titova neústupnost východnímu tlaku vedla k specifickému modelu jugoslávského socialismu, otevřenému sice více Západu, ale uvnitř stejně totalitního jako v ostatních zemích za železnou oponou. Doživotní prezident udržoval od konce šedesátých let své postavení stále více represemi. Kult osobnosti charismatického vůdce okázalého životního stylu, dlouhých doutníků a dobrého jídla, si v ničem nezadal s jinými diktátory dvacátého století. Osou režisérčina vyprávění, které uvozuje hudební vzpomínka bělehradského rádia a cesta modrého vlaku s prezidentovými ostatky, je pohled na Tita zdola, očima lidí, kteří mu byli nablízku. Střih unikátních archivních záběrů tak prokládají zповědi jeho komorníka, garderobiéra, kuchaře, biochemika, šéfa protokolu, houslisty a slovinského partyzána. Ony většinou úsměvně historicky jsou jen osobně zbarvenými střepty portrétu. I celý film je unikátní mozaikou, jež ale nenabízí víc, než několik zajímavých postřehů a charakteristik prvního muže Jugoslávie. Navíc některé důležité osobní momenty, například roztržka s manželkou Jovankou, jsou pouze naznačeny. Důraz lpí až příliš na bizarních momentech jeho života. Dozvíme se tak, kolik obleků denně vystřídal, že nosil spodní prádlo z velbloudí vlny od Diora, že mu jednou číšník vylil omáčku na záda, že rád snídal telecí s bílou kávou, že omastek z vepřové kýty pro maršála musel kapat. Jen výjimečně dokáže jít dokument dál, tak jako když připomíná Titův vztah k filmu. Prezident zahraničním návštěvám rád promítal domácí filmy, především ty národně osvobozené, v nichž hrál nemalou roli. Všichni mu tleskali. Jenom holandská královna mu dokázala říct: Vždyť vy jste bojovali víc mezi sebou, než proti nepříteli. Ale o tom už Titova cesta není.





DE ZEE DIE DENKT MOŘE, KTERÉ MYSLÍ

Režie, scénář, kamera: Gert de Graaff. Zvuk: Alex Booy. Střih: Jan Dop, Gert de Graaff. Hrají: Bart Klever, Rick de Leeuw, Don Duyns, Devika Strookerová. Holandsko 2000, barevný, 100 min.

Moře, které myslí je filmem o sobě samém, falešným dokumentem plným změn a zvrátů, technologických přesmyků, optických klamů a dvojitěho, textového a obrazového, zrcadlení. Hlavním hrdinou filmu je scénárista Bart Klever, který právě v klaustrofobickém prostředí své pracovny píše scénář filmu Moře, které myslí. Píše, co dělá a dělá, co píše. Režisérovo alter ego ztvárňuje sebe samého, když se snaží zorientovat se ve vlastních snech, když píše scénář k filmu, který právě vidíme odrážet se z plátna, z plátna v plátně a z televizních obrazovek na plátně. Letem ve snu a ve skutečnosti se pokouší odpovědět na věčnou otázku: jak se stát šťastným. Psaním se snaží prohlédnout iluzi existence, čímž ale vytváří jen další iluzi o iluzi. Svým přežíváním na dvojném pomezí hypnoticky vtahuje diváka do sítě nezodpověditelných otázek, což režisér (možná stejně fiktivní jako jeho hrdina) umocňuje obrazovými kompozicemi, konstruovanými anketami (Kdo jsi? – Student. – Neptám se tě, co děláš, ale kdo jsi?), zvukovými a titulkovými citáty (příběh o moři, které si myslí, že je stromem) a také pozoruhodnými trojrozměrnými transpozicemi perspektivně deformovaných modelů Maurisa Eschera, na filmovém plátně zpětně převáděnými do původních dvou rozměrů. Nezbyvá než přemýšlet: Věříme ve skutečnost snu, když sníme? Věříme ve skutečnost filmu, kdy se na něj díváme? Proč vlastně? Divák náhle zjišťuje, že film není pouze o scénáristovi, ale že sedí sám naproti sobě a otázky jsou kladeny jemu, neví ale, kdo tyto otázky pokládá. Podle buddhistického učení, jímž se Bart inspiroje, neexistuje žádné já, všechno je proměnlivé, nic není stálé, stejně jako moře je všechno v neustálém pohybu, plné a prázdné, navždy nepochopitelné. Kdo si to neuvědomí (je-li ovšem vůbec možné uvědomit si mentální iluze), bude nešťastný, bude závislý na předmětných věcech a na věci života – a to je právě ta závislost, která způsobuje tvůrčí a lidské utrpení. Ale i Bart je pouhou iluzí. Když se díváme z okna, nevidíme, co je venku. Vidíme jen obraz na plátně uvnitř nás. Svět je jen tam – to mozek říká, co vlastně vidíme. Vytváří ideu toho, co vidíme, ideu o tom, co si myslíme, že vidíme. A vytváří také ideu toho, co si myslíme, že jsme.

INTO THE ARMS OF STRANGERS. STORIES OF THE KINDERTRANSPORT DO CIZÍ NÁRUČE

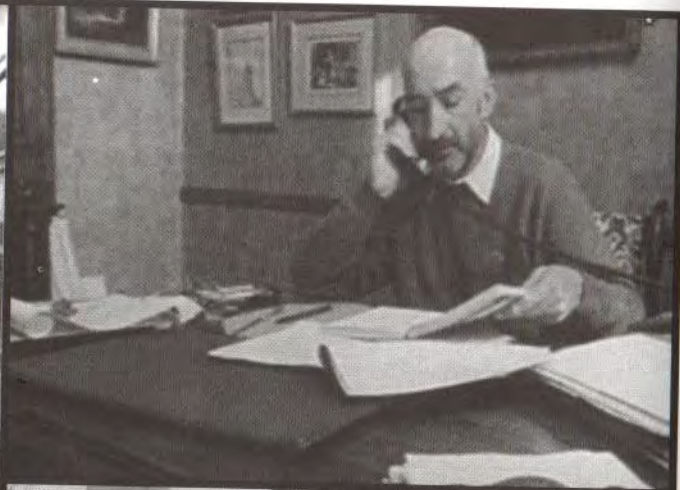
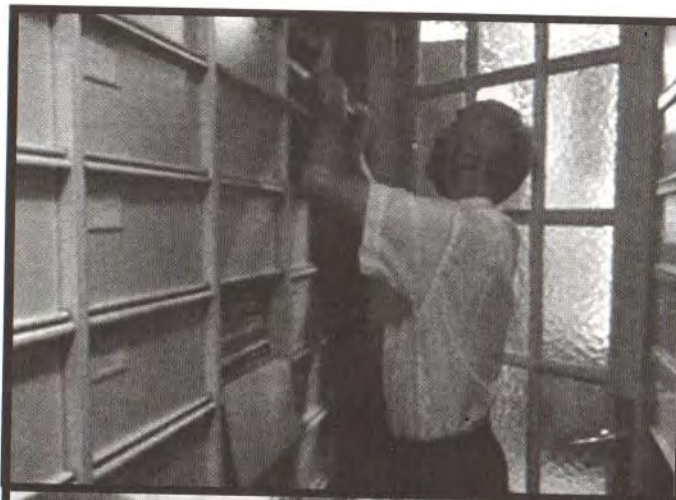
Režie: Mark Jonathan Harris. Scénář: Mark Jonathan Harris. Kamera: Don Lenzer, Peter Smokler, Alicia Dwyerová.
Hudba: Lee Holdridge. Střih: Kate Amendová. USA 2000, barevný/černobílý, 118 min.

Dokument s podtitulem Příběhy z Kindertransportu mapuje okolnosti někdejší záchrany židovských dětí ze střední Evropy, kdy po zavedení protizidovských zákonů v Německu, respektive krátce po tzv. křišťálové noci 9. listopadu 1938 až do začátku druhé světové války bylo díky vstřícnosti britského parlamentu a iniciativě dobrovolných organizátorů odvezeno na deset tisíc dětí z území Německa a jím okupovaných zemí. S myšlenkou filmu-paměti, zkoumajícího s výpověďmi účastníků i historický kontext, přišla producentka Deborah Oppenheimerová, když po smrti své matky objevila štos jejích dopisů z dětství, působivě přibližujících cestu i život dětí v cizí svobodě. Přes Centrum Simona Wiesenthala získala kontakty na další účastníky akce a začala sbírat materiál. Všichni pamětníci v úvodu vzpomínají na dětství ve třicátých letech a ve zdánlivě nevýznamných detailech si vybavují okamžiky, kdy se v Německu dostal k moci Hitler: Ursule tehdy bylo osm let, ale na její narozeniny už nepřišel nikdo z kamarádů. Židovským dětem byl postupně zakázán přístup do mnoha veřejných prostor, musely začít chodit do zvláštních škol, přičemž odjet do ciziny s rodiči se už nedalo. Pouze Velká Británie byla díky rozhodnutí parlamentu ochotna přijmout na své území děti židovských občanů, ty ale kvůli možným dopadům na ekonomiku země nesměly být starší sedmnácti let. Organizátoři transportu Norbert Wollheim a Nicholas Winton museli navíc za každého malého uprchlíka složit zálohu padesát liber a pro všechny najít rodinu. Tři týdny po křišťálové noci začaly nacisty ovládaná území včetně protektorátu Čechy a Morava opouštět první vlaky dětí... Režisér Mark Jonathan Harris získal Oscara již za snímek Dlouhá cesta domů (The Long Way Home, 1997) o osudech Židů, kteří přežili koncentrační tábory, ale jejich bývalé domoviny je odmítaly přijmout. Pro nový dokument si vybral protagonisty, jejichž osud se navzdory počátečnímu společnému údělu velmi lišil: někteří se jako děti ocitli v pěstounských rodinách a podařilo se jim dokonce zajistit práci a posléze povolení k pobytu i pro své rodiče, jiní viděli své nejbližší při odjezdu z domova naposledy, s jednou dívkou se otec nedokázal rozloučit a vytáhl ji z vlaku, takže do svých dvaceti let prošla osmi koncentračními tábory. Všichni však mají společný pocit, že mnohaleté odloučení od rodičů zanechalo na jejich životech hluboké stopy, a to bez ohledu na to, zda jejich příběh skončil šťastně či tragicky. U většiny zúčastněných se mísí hořkost údělu dospívání bez rodičů v cizí zemi s vděčností za to, že vůbec mohli přežít. Režisér se opírá o autentické a podrobné výpovědi účastníků událostí a doplňuje je archivními filmovými materiály a komentářem. Vyprávění zahrnuje nejen období nacistické vlády v Evropě, ale i situaci, která pokračovala po skončení války často neměnným stavem vykořeněnosti a samoty. Daň za únik z pevných blízkých, z vlastní asociality, z momentů, kdy se zdá, že není s kým a o čem mluvit, kdy novost prostředí a podvědomá nezařaditelnost opakovane přináší pochybnost o vlastní existenci.

POLUSTANOK ZASTÁVKA

Režie: Sergej Loznica. Scénář: Sergej Loznica. Kamera: Pavel Kostomarov. Střih: Sergej Loznica. Rusko 2001, černobílý, 25 min.

Minimalistický dokument východního střihu. Vlaky protínají noc. Hukot dlouhých vozů mizí rychle spolu se skřípem táhnoucí lokomotivy. Lidé ve stanici spí. Proč jsou tak vyčerpaní? Na co ještě čekají? Na začátku byla cesta vlakem z Moskvy do Petrohradu s přestupem. Režisér a kameramanem se zasekli na nějaké provinční zastávce, byla zimní noc, venku třicet pod nulou. Nedalo se jít jinak. Zamířili k postrannímu křídlu omšelé budovy s malými okny, spolu s jiným cestujícím prošli dveřmi do místnosti plné lidí. Ti seděli a spali, těla jedno na druhém, tak hustě, že se nedalo projít. Našli místo jen ke dřepu. Režisér tvrdí, že po jedné nebo dvou hodinách v nepřírozené poloze ve stísněném prostoru pocítil náhle stav vytržení z absolutní nehybnosti lidí, kteří kolem spali, vnímal jenom tu hmotu, která jako by vypadla z času. Film nemá být portrétem venkovské zastávky, ale má modelovat právě ten stav – zvláštní nehybnost za zrcadlem života. Dlouhé rozpitě obrazy unaveného národa: starý muž převrácený dopředu, vidíme jen věnec bílých vlasů, po spící matce klouže dvouletý chlapec, jiná žena, zřejmě z venkova, otevře na okamžik oči, ale ty se vzápětí obrátí zase ke spánku. Železniční zastávka je pro režiséra mikrosocietstvím, v němž detaily lidského těla jsou jen přeryvem k celku obrazu – tělo je ve změkčených konturách znevýznamněno a proměněno ve svébytný estetický objekt. S takovým lze manipulovat, jako takové může vstupovat do mlhy filmu, s níž souzní, v ní nabývá až přízračných obrysů; je mžikem a povrchem, v tichu a dutých zvucích pečetí nepřítomnost života. Živočišný pohyb tu neexistuje, i on se velice rychle stal neskutečným. Ten film byl v naší představivosti dlouho předtím, než jsme ho mohli vidět, shrnuje v sobě všechny naše představy o cestě, je jejím archetypem, věčným základem mechanického pohybu vlaku nabídnutého příliš krátkým krokům člověka. Vše, co se děje, se děje jen uvnitř diváka – i v jeho mysli je zastávka místem věčného návratu, je k němu předurčena jako milník, jako statický prostor, strnutí, v němž se vyjevuje plnost věcí, které za okamžik mizí a malátně uplývají jinam.



PARDEVANT NOTAIRE | PŘED NOTÁŘEM

Režie: Marc-Antoine Roudil, Sophie Bruneau. Kamera: Antoine-Marie Meert. Zvuk: Yves Capus. Střih: Philippe Boucq. Belgie, Francie 1999, barevný, 72 min.

Film *Před notářem* souběžně sleduje čtyři reálné situace v kanceláři venkovského notáře v kraji Haute-Auvergne. Prostřednictvím smluv dvou sjednaných prodejů, jednoho soupisu majetku a složitějšího případu dědictví ukazuje dokument notářovu zvláštní moc nad penězi a majetky, jeho důvěrné konverzace a tajemství výměn. Autorská dvojice se soustřeďuje na význam slov, na detaily notářových gest. Vedle statického snímání jednotlivých návštěv osvětluje v několika krátkých rozhovorech i jeho vztah především ke smrti a penězům. Přesný a pedantský notářův svět nám umožňuje nahlédnout do řady živých obrazů, vášní a sporů, protože za textem smluv jsou vždy vztahy, rodinné problémy a rozsáhlé majetky, domy a pole. Na relativně malé ploše zpřítomňují tvůrci různorodé významové souvislosti, jinak v běžném životě útržkovitě rozptýlené, neboť všichni jsme ve svém denním životě zapleteni do dílčích významových souvislostí svých zájmů a záměrů. Notářova nezainteresovanost znamená vyřazení jenom jeho praktických zájmů, ne lhostejnost. I on se dlouhodobým opakováním stejné zkušenosti nutně mění. Aniž by rezignoval na svůj odstup, je notář vtažen do sledovaných a zpracovávaných případů, neboť je musí v stereotypu kancelářské praxe realizovat. Nemusí se do nich vcítit, nemusí je chápat, ale žije s nimi a žije jimi. Vše, co notář sleduje, sleduje s odstupem, není to jeho vlastní život, ale přece jen se smysl toho všeho stává jeho vlastní zkušeností. Dokument nehybnými výpověďmi, většinou uzavřenými mezi zdi kanceláře a ohraničenými úřednickovým stolem, respektuje osobité postoje jednotlivých klientů, ale neznamená to střídání perspektiv. Jedinou perspektivu představuje notář a zdá se, že ani on ne, spíš listinný charakter jeho konání, uchovávaní stavu vztahů v rosolu písemnosti. Mužovým východiskem je úřední dokument, předpis, ve své neosobní, ale přitom specifické podobě a zaměření. Notář se svým zapisováním, svým ukládáním lidí a jejich vztahů k textu, doslova proměňuje v bezprostředně nezaujatého vypravěče, který předvádí a spisuje různě zaujatá stanoviska jednotlivých postav, kdy navíc postoj každého jednotlivce je určen především jeho osobním zájmem.

Q'ESHWACHAKA. EL PUENTE DORADO Q'ESHWACHAKA. ZLATÝ MOST

*Režie: Jorge Carmona Del Solar. Scénář: Jorge Carmona Del Solar. Hudba: Heber Almonacid. Zvuk: Edgar Lostaunau.
Střih: Carolina Sirqyanová. Peru 2000, barevný, 25 min.*

Apurímac (Bůh, který mluví) je posvátnou řekou Inků. Pramení v pětitisícové výšce v Andách a každý rok, když ztaje horský sníh, rozpůlí zemi. Každý rok musí muži čtyř domorodých společenství vystavět most nad řekou, jedinou spojnicí mezi horami. Dokument sleduje celoroční přípravu na stavbu mostu, ukazuje ji jako celostní rituál, který je zděděnou tradicí, respektem k dávnému zvyku, a zároveň každoročně opakovanou činností, jež obnovuje vnitřní funkčnost uzavřeného společenství. Most zavěšený nad propastí je složitým dílem. Indiáni z horských vsí sbírají nejdříve nezvykle silnou trávu, která roste v Andách a ze které je možné uplést potřebná lana. Z nich je sestrojena mistrovská konstrukce, která se zavěsí nad řeku. Režisérovi se podařilo v nejrůznějších pohledech ukázat proces vznikání mostu, magického symbolu pro všechny civilizace. Lidé, kteří rok co rok staví most, vědí, že dílo a jednotlivé kroky k němu jsou zahrnuty v osudovém vývoji, který je přesahuje. Teprve vystoupení do řídkého vzduchu nám umožní tyto věci pozorovat. Jsou součástí celku, povýšeny nepomíjivým symbolem jsou opakovaným přijetím vlastní kultury.

BELFAST, MAINE

Režie: Frederick Wiseman. Kamera: John Davey. Zvuk mix: Alexander Markowski. Střih: Frederick Wiseman. USA 1999, černobílý, 248 min.

Wisemanův dokument románové rozlehlosti je třicátým režisérovy filmem. Metoda volného vyprávění, doslova sžití s místem a lidmi však zůstala, naopak je rozvíjena a posledním snímkem dovedena k dokonalosti monumentální fresky. Obraz svítání nad přístavem a vyplutí první rybářské lodě otevírá více než čtyřhodinový opus nazvaný podle místa dějů, amerického městečka Belfast. Pod povrchem všedních příběhů lidí v množině města objevuje režisér ještě děje jiné – vnitřní a s daleko méně zřetelnými rysy, děje, které nelze překódovat symbolem, děje, v nichž se setkáváme sami se sebou. Zasažení cizími osudy, jejich mnohostí, v níž si však uvědomujeme bolestnou realitu konkrétních individualit, jsme po skončení několikahodinové seance vydáni na pospas pouze sami sobě, osamělí v místě tak vzdáleném. Zdálo by se, že základním prvkem filmu je fragmentárnost a následné slepování útržků. Skutečně jsme svědky samostatně fungujících buněk, jednotlivých částic organismu města: lodí s rybáři a úlovkem přirážejících ke břehu, rána u přepážky úřadu, malíře v prázdném ateliéru, kam doléhá jen hluk z ulice, žen, které aranžují květiny, mechanického přesouvání pytlů s bramborami, ošetřování bércových vředů na nohách starého muže, momentek zpoza pultů obchodů, restaurací a barů, rozhovoru s umírající starou ženou v místní nemocnici, zkoušek v baletní škole, zasedání městské rady, cukrárny s desítkami druhů zákusků. Nemá smysl dál pokračovat. Vyjmenovali jsme jen několik míst a pohledů první hodiny filmu, další prostý výčet by pouze evokoval tříšť. Wisemanův dokument je ale především filmem obrovské vůle po sjednocení. K tomu mu dopomáhá jistá vláčnost, ne pomalost, jistá meditativnost, ne strnutí, přesná orientovanost a nenápadná černobílá kamera. Celek dokumentární iniciace pak přináší pocit vnitřní pravdivosti, divák se nepohybuje v prostoru, kde věci ztrácejí význam, naopak je svědkem řádu, světa hodnot a lidského díla. Nemá potíž identifikovat se se světem filmu, snadno se orientuje v jeho situacích, neboť se příliš podobají těm, které zná; dokáže sám sebe umístit do celku nabízeného smyslu. Belfast, Maine je kolektivním portrétem amerického maloměsta s přístavem a konzervárnou, s několika lovci humrů, s několika umělci a ochotníky a s desítkami dalších obyčejných lidí. Režisér načrtává jejich osudy, zachycuje je při jejich práci, opakovaně dokáže sledovat činnost rybářů, přístavních dělníků, ale i sociálních pracovníků, kteří pečují o staré a postižené. Ve filmu jsou dlouhé hypnotické scény, jako ta z továrny na rybi konzervy: ženy a muži se sítkami na hlavách odstříhávají velkými nůžkami sardinkám ocásek a hlavičky a prsty vmačkávají těla ryb do prázdných konzerv, které proudí po pásech všude kolem. Ve filmu nezazní žádná hudba, režisér pouze mimo její přiřazenou umělost nechá zahrát saxofonistu před místním kinem nebo zazpívat kostelní sbor. Ale spíše než zpěv slyšíme zvuky motorů, aut i lodí, sirén a především šum, šum lidských těl, jejich pohybů, fyziologických zvuků, šum nerozeznatelných vět, z nichž vystupují odpovědi jednotlivých lidí před kamerou. Je to film přítomného času – toho, co je, hotových okamžiků celistvého bytí a chvílí prožitků lidské tělesnosti. Lidské tělo je Wisemanovi místem proměny skutečnosti, svým ohraničením je přesně situováno a svým dilem se reprezentuje. Tělo samo je potvrzením filmu.

PIER PAOLO PASOLINI

P
R
Ů
H
L
E
D
N
É

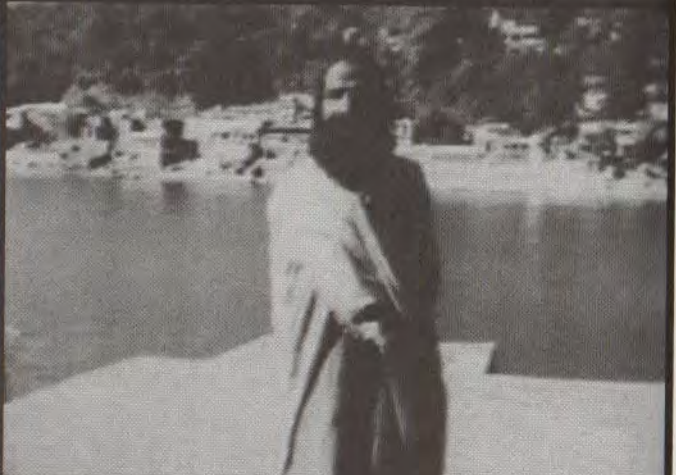
B
Y
T
O
S
T
I



COMIZI D'AMORE HOVORY O LÁSCE

*Režie: Pier Paolo Pasolini. Scénář, komentář: Pier Paolo Pasolini. Kamera: Mario Bernardo, Tonino Delli Colli.
Zvuk: Oscar de Arcangelis, Carlo Ramundo. Střih: Nino Baragli. Itálie 1963-1964, černobílý, 88 min.*

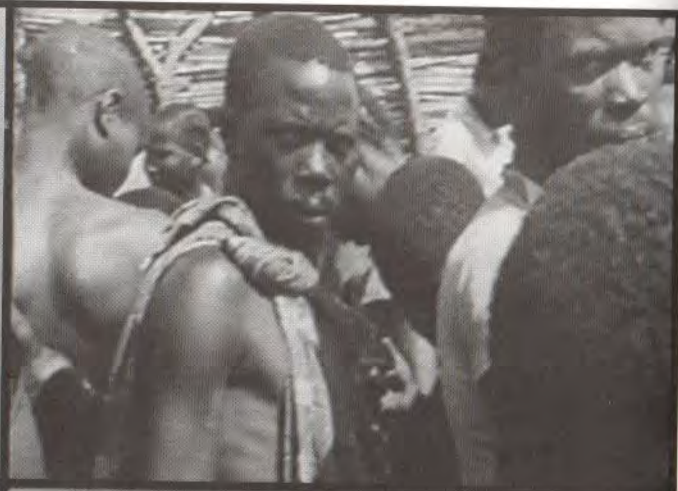
Možnost kladení otázek přímo na ulici, rychlé odpovědi i odvracející se tváře a prvek okamžité inspirace – to jsou principy filmu ankety, dané jejím radikálním vymaněním se z konvencí stylizace, ztrátou závislosti na studiu a těžké technice, jež sama vymezovala filmový jazyk. Zachycení toho, co je vysloveno náhle ve střepu chvíle, možnost přesunu a významového kroužení v linii času, ohledávání všeho, co se v okamžiku pohybu ukazuje. První otázky, které otevírají diskusi, nejistota odpovědi, ale i usměřování interpretace autorským komentářem. Také režisérova elegance štíhlého reportéra, vášnivého diskutéra, jeho nadhled provokujícího nadhazovače otázek a jeho stálá přítomnost na plátně. To vše jako obrat k nové zkušenosti, že film je pravdou extrému, náhody, lidovosti a smíchu přímé demokracie. Odtud zrcadlení Pasoliniho básníka, sběratele lidové poezie, romanopisce periferie, marxisty a homosexuála pod katolickým zvonek. Je to další fáze jeho umělecké energie, jež se uskutečňuje filmem a která se děje jako řez kůží politického systému. Mikrofon, otázky hnané na doraz a pohyblivá kamera se pak staly symbolem řezu. Lásky, sexualita, homosexualita, prostituce. Ekonomie, ideologie a interrupce. Otázky chlapcům v úzké uličce u kostela. Noční tančírna s prvními doteky a rychlými odpověďmi, v nichž jako by svištěl swing. Muži po fotbale, mladí vojáci u městského nádraží a shrbení rolníci ve vesnici nepoznamenané industrializací. Kůl elektrifikace nad vyprahlým polem. Sever a jih Itálie. Společenská represe, sexualita ulic a úsměvy kurev. Režisérova úcta k tomu, kdo odpovídá. Přesně formulované otázky a jistý stud, respekt k tradicím, zvykům, ale i předsudkům – vždy ale žízeň po pravdě odpovědi. Hudba z tranzistoráků. Určitě potkáme i Pasoliniho proletariát. Dělníci odpovídají před táhlou zdí milánské fabriky. Život a slunce v ulicích Palerma. Sicílie. Znovu komíny severu. Kavárna, cigareta a rtěnka. Svoboda pokrytectví. Matky obklopené dětmi. Všechny matky budou navždy jeho matkou. Homosexualita. Na plátně se několikrát objeví bílý nápis autocenzura. Pořad na cestě. Film rámuje a člení setkání u kulatého stolu na otevřené terase, kde na otázky, které vyvstaly v průběhu natáčení, odpovídají profesor Musatti a spisovatel Alberto Moravia. Vyřčená intimita se poprvé otiskla do dokumentárního filmu. Sex je klíčovým prvkem Pasoliniho tvorby. Představuje sumu tělesného poznání světa, esenci umělceva soukromého příběhu. Je kategorií fyzického objevování, rekonstrukcí všeho emocionálního, je stavem spirituálního kolapsu, jako i vyvázáním z hmoty, je čirou zkušeností existenciální meze, je zběsilostí uvnitř, prvním a posledním sebeuskutečněním. Film se promítal pouze v uzavřených klubech a nikdy nebyl uveden v oficiální italské distribuci.



APPUNTI PER UN FILM SULL'INDIA POZNÁMKY Z CESTY K FILMU O INDII

*Režie: Pier Paolo Pasolini. Scénář, komentář: Pier Paolo Pasolini. Kamera: Pier Paolo Pasolini. Střih: Dzenner Mengi.
Itálie 1967, černobílý, 33 min.*

Pasolinioho poetické cestopisy jsou spíše citlivě snímané obrazy a pronikavý komentář, který zní stále, jen výjimečně je obraz osvobozený od slov – jde tedy spíše o romanopiscovy poznámky na rubu obrazu, jakýsi náčrt a úvahy z okamžitého stavu, nikoli o závitě promyšlené kompozice. Film náhle inspirované poznávanou skutečností, v němž se autorova ideologická perspektiva promítá na objevované pozadí tradic a rituálů jiné kultury. Takové jsou i Poznámky, snímek, který vznikl při režisérově návštěvě několika indických měst a provincií v zimě 1967/68. Určujícím hlediskem Pasolinioho zápisníku je záměrná nehotovost (ne nedořečenost), spojení několika nejednotných fragmentů v úvaze o roli kultury, o mimořádné obraznosti starého umění, o místních rituálech a o pozici socialistických myšlenek v prudce se rozvíjející zemi. Její bohatá tradice, hierarchizovaná struktura společnosti, ale také její zkušenost někdejší britské kolonie jsou Pasolinimu modelem prudkého historického osvobození a technologického rozvoje, na němž lze – ve sžití se s nesmírnou místní chudobou – zkoumat únosnost západních sociálně inženýrských konstrukcí. To ve spojení s melodikou prchavých obrázků z cest. V Pasolinioho skice jsou důležité tváře kolemjdoucích, pahýl žebračkovy ruky a obraz ptáků pijících z kaluží, ale stejně důležitá je pro režiséra vlajka nového státu nebo záběr na budovu místních novin či kancelář komunistické partaje. Zkoumá životní podmínky místních dělníků, žebračků i bezdomovců. Na cestě mezi prstenci moderních bílých sídlišť a slepencem chatrčí rozmlouvá postupně s maháradžou, místní političkou, komunistickým předákem, scénáristou a politickým novinářem. Vedle zjevné procesuality, onoho viditelného vznikání filmu, vystupují do popředí i Pasolinioho známé jistoty. Zchránou tohoto velmi politického filmu v čase, v době proměn ideologických sporů, je neobyčejná autorova citlivost k poznávané kultuře, zjevné pozadí jeho rozsáhlých znalostí o ní, jemnost jeho postřehů a až etnografická zkoumavost jeho záběrů, jež dodnes neztratily nic ze své sugestivity. Nelze nezmínit závěrečný obraz pálení lidského těla na hranici, stav zániku koncentrovaný ve své konkrétnosti – lidé přinášejí tělo zabalené v látce, posléze je nahé pomazávají a znovu balí, tělo kuklu pak položí na hranici, zapálí ji a sledují její proměnu.



APPUNTI PER UN'ORESTIADE AFRICANA POZNÁMKY K AFRICKÉ ORESTEI

*Režie: Pier Paolo Pasolini. Scénář, komentář: Pier Paolo Pasolini. Kamera: Pier Paolo Pasolini. Hudba: Gato Barbieri.
Střih: Cleofe Conversi. Itálie 1968-1973, černobílý, 70 min.*

Vždy přiznané poznámky, snaha pochopit prvotní jazyk dějů, jehož záznam vytváří film. I prostřednictvím svých nemnoha dokumentů zkoumá Pasolini spojitost přirozeného jazyka a jazyka filmu. Prostorem jsou mu někdejší kolonie, jejich exotičnost a tím i pro Evropana jiné podloží – přenos antického námětu na model jiné kultury pak vytváří mnohé odhalující krátké spoje, jež je s to dekodovat především jazyk filmu v bezprostřední vazbě mezi zobrazením a zobrazovaným předmětem, kterou navíc umocňuje esence kulturního archetypu. Z obrovského, v podstatě nekonečného množství předmětů, které mohou být ve filmu zobrazeny, se vždy podle tématu vybírá omezený slovník elementárních jednotek filmového jazyka, které Pasolini nazval kinémy podle vzoru lingvistických termínů. Samotný výběr kinémů může do značné míry zaručit estetické působení filmu. Působí přitom historická a etnická omezení. V jednom eseji Pasolini říká, že mezi objekty-kinémy západního světa nenajdeme například burnus. O to je zajímavější sledovat, jak Pasolini, mimořádně vzdělaný představitel západní kultury, vchází do vzdáleného afrického světa (dnešní Uganda a Tanzanie), aby se pokusil na spojení evropského mýtu s obrazem zvětšené místní kultury rituálů najít významy, které – a to je znovu důležité přiznat – vycházejí z Pasolinioho ideového přesvědčení. Důležitou roli tak hraje komentář i diskuse s „evropanizovanými“ studenty italských univerzit. Samu antickou hru pak inscenují černošští studenti římské univerzity. Pasolini přemýšlí o vkladu tvůrce-komentátora v procesu vznikání filmu, o motivaci svých postupů a řešení, zároveň se snaží divákům dokázat, že dějství současné Orestei se může odehrávat pouze v nově vzniklých afrických státech. Jednoduchý obraz – rozvěšená mapa černého kontinentu, na které leží antický text – otevírá poměrně rozlehlý film. Režisér v něm nechává hrát černošské studenty v univerzitním klubu. Přímou do kamery namlouvá svoje poznámky, výrazně protiimperialistické a protikolonialistické. Střihem spojuje pohledy na maoistické příručky ve výkladu knihkupectví se záběry kapitalistických ledniček. Represe, které podle něj podnikla evropská civilizace vůči jihu, připomíná zase vloženými archivními obrazy násilí (ale neutíká ani před masakry mezi místními kmeny). Černoši mu nejsou jenom tancem a rituálem. S těmi, kteří pobývají v Itálii, vede diskuse o demokracii a možnostech moci nových vlád, o národním i kmenovém sebeurčení, o blízkosti či protilehlosti civilizací a kultur. Velkou část filmu tvoří potom záběry a komentáře z několika míst v Africe, v nichž spojuje obrazy chudoby s náznakem dynamiky vývoje osvobozených států (budovy moderních nemocnic, škol a knihoven). Afrika se mu jeví jako otevřený prostor, jeviště obnažených vášní, rituálních exaltací a opravdových tragédií, místo, kde Evropa může ještě nalézt sebe samu. Proto takto reflektovaná vize hraného filmu.



LE MURA DI SANA | ZDI SANY

*Režie: Pier Paolo Pasolini. Scénář: Pier Paolo Pasolini. Kamera: Tonino Delli Colli. Střih: Tatiana Casini Morici.
Itálie 1970-74, barevný, 13 min.*

Pasoliniho poeticko politická reflexe návštěvy starobylého města San'á, dnešního hlavního města Jemenské republiky. V době režisérovy návštěvy to bylo hlavní město Jemenské arabské republiky, severního Jemenu, který vedl boje s lidově demokratickým jihem ovládaným marxistickými frakcemi. Pasolini nechce jenom poznávat exotickou přítomnost, ale chce objevit změnu, její kód ve škvíře revolty. Zdím z pouště nechce porozumět zevnitř. Kamera tak nevykvétá ve středu města, ale naopak jej v kruzích dobytelsky obhlíží zvenčí. Jen zvolna se přibližuje k jeho středověkým hradbám, aby v sytém žlutém širokoúhlém záběru objevovala starobylou architekturu. Pasolini je opět na ulici, kamera snímá nečetné výklady a nové správní budovy, všední ulice je ale trvaleji přítomna jen křikem dětí. Monarchie, republika, politika, diskriminace, progresivita, instalace kapitalismu, demokracie. Příliš moderní slova na úzké uličky města, ke kterému právě dělníci s pomocí jediného válce budují prašnou silnici. Pasoliniho přítomnost a jeho komentář jsou opět znakem ideologické finality. Režisér sice prokazuje svou schopnost porozumět duchu jiné kultury, ale v politickém ohledu ji akceptovat nedokáže. Pasoliniho dokumentaristická estetika má tak své místo v politické oblasti, je jejím roubem. Je-li mu estetika místem statických pocitů, tak politika je prostorem rychlé odpovědi. Jako by v jednu chvíli byla politika na rozdíl od estetiky více otevřena tomu, co nastává.

ARTAVAZD PELEŠJAN

P
R
Ů
H
L
E
D
N
É

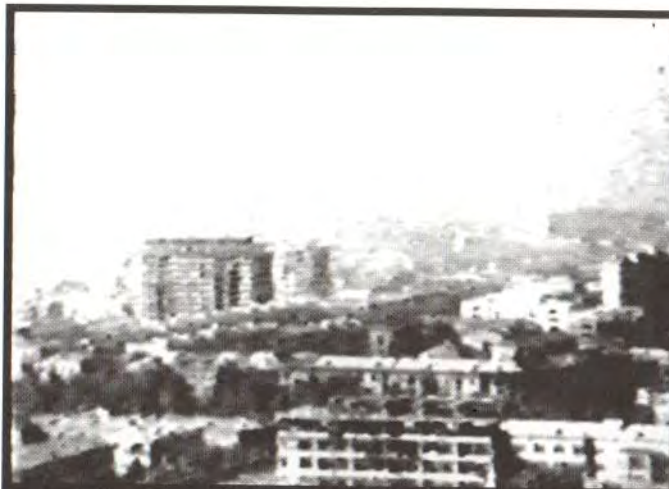
B
Y
T
O
S
T
I



NAČALO ZAČÁTEK

Režie: Artavazd Pelešjan. Scénář: Artavazd Pelešjan. Kamera: E. Karavajev. Zvuk: O. Polisonov, M. Samveljan. SSSR 1967, černobílý, 10 min.

Už v prvním Pelešjanově snímku Začátek se rozevřela propast mezi ideovým záměrem, námětem, který měl naději být schválen, a mezi celkovým vyzněním díla. Jediným mostem přes ni mu bylo umění filmové montáže, kterou Pelešjan navazoval na Ejzenštejna a Vertova, když jejich závěry posouval dál – byť se stále častěji stavěl proti nim, jak dokazují texty režisérových teoretických esejů. Film vznikl k padesátému výročí říjnové revoluce, využíval dostupných filmových materiálů všesvazového archivu a měl být pouze jedním z kamíneků oslav. Místo toho se Pelešjanův film již nedokázal vejít do ideologických schémat. Téma dobytí Zimního paláce a víru občanské války v něm přerostlo v údernou úvahu o moci a lidské mase, o zneužitelnosti a tvárnosti davu, o jeho ohromné a nevyzpytatelné energii, která se může kdykoliv obrátit proti němu. Fázované fotografie násilí a mučení otevírají snímek zběsilého tempa, staccatového rytmu. Je to jenom dynamika pohybu, přeskupování těl, vždy přerušená postupným zvětšením detailu tváře či věci. Kulomet obrazů střílí od Leninových vystoupení přes útoky rudoarmějců k dalším motivům spjatým s občanskou válkou (vlaky, stroje, dělníci, koně, kozáci a zase dav), ale i k jiné mase jiného kultu, k hnědým hitlerovským pochodům a k dalším, neidentifikovaným záběrům pnutí davu, jeho síly a vzpoury někdy z padesátých let. Snímek tak v jednom sledu postavil na stejnou úroveň sval rudého i hnědého davu, výjimečně tak proměnil výchozí téma kanonizované iluze třídní moci. Film končí titulkem Začátek.



Režie: Artavazd Pelešjan. Scénář: Artavazd Pelešjan. Kamera: Laert Pogosjan, Elisbar Karavajev, Karen Mesjan. Zvuk: F. Amirchanjan. Střih: L. V. Volkovová. SSSR 1969, černobílý, 24 min.

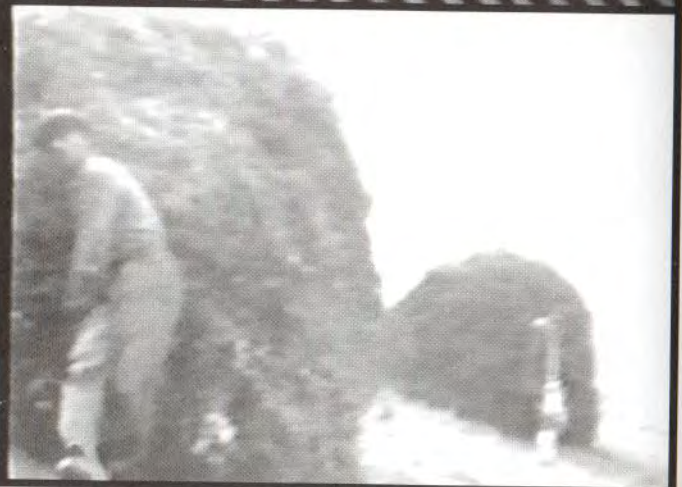
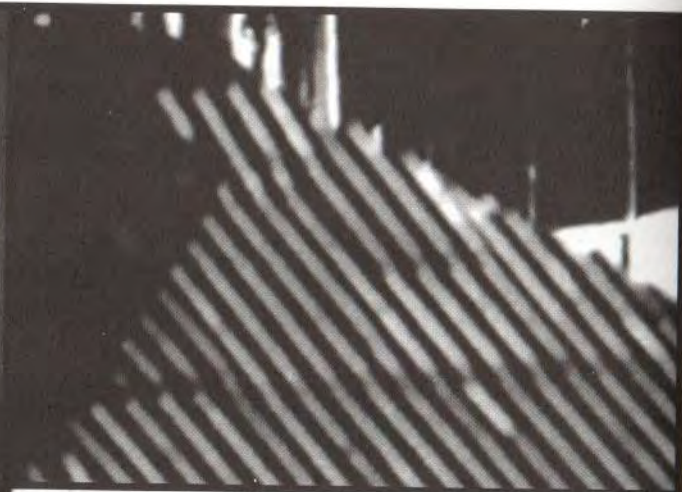
My. Film oslavné hymničnosti, plného splnutí s vlastním národem, setrvávající tak v úzkém motivickém prostoru, který dává vyniknout kompozici a variacím. Film paměti osudových tragédií – ačkoli tu není žádný záběr ani žádná fotografie, je někdejší genocida Arménů přítomna, neboť i vědomí o ni umocňuje vzájemnost v obrazech objetí a společného pláče. Ale také film arménské současnosti, letmých záběrů z ulic hlavního města, toho lehkého oparu všedního dne. Film připomínající silnou křesťanskou tradici. Film hledané pospolitosti a zároveň národní reflexe ve stínu vysokých hor, tolika klášterů a sovětské moci. Bez jediného slova. Film, který začíná obrazem pohřbu, změní rukou a nerozpoznatelných hlav, v němž ale dav na chvíli ztratil pelešjanovskou destruktivnost a svými pomalými pohyby se proměnil ve věčnou lávu. Film, který končí záběry přibližujícími se davu, či spíše už jednotlivým lidem, kteří se vzájemně dotýkají, podpírají, pláčou a také objímají. Film mimořádného střihu a rozpínající se zvukové stopy. Pelešjan skládá své osudové tragično z drásavé nejednoznačnosti, zdánlivé náhodnosti spojů ne stejně významných záběrů – groteskní scéna s motocyklistou vystřídaná detailem tváře modlící se ženy. V tom je ale jeho neodbytný atak – stupňuje intenzitu, na krátkou chvíli uhne ke vtipu či neurčitosti a znovu vypíná významy a stejně tak natahuje do krajních poloh i filmový jazyk. Je-li přítomen zánik, tak je hned vyrovnáván. Zánik člověka je však individuální, zatímco celku vždy může přijít na pomoc síla sídlící mimo jeho tragický sesuv. Všechny děje, které národ poznamenávají, nejsou vnímány pouze jako něco zničujícího – i pocit zániku nese v sobě cosi extatického. Naopak katastrofa uvnitř (jen pláč ven) spojena s hrdostí (chvíle, v níž jsme spojeni s ostatními) vytváří závěrečnou syntézu, propojující sílu obou energií, dvou písmen v jednom slově – my.



OBIVATEĹI OBYVATEĹÉ

*Tvůrci uvedení v titulcích: Pelešjan, Anisimov, Volkovová, Širjajevová, Charlamenko, Ustimenko, Michajlovová, Akulič.
SSSR 1970, černobílý, 9 min.*

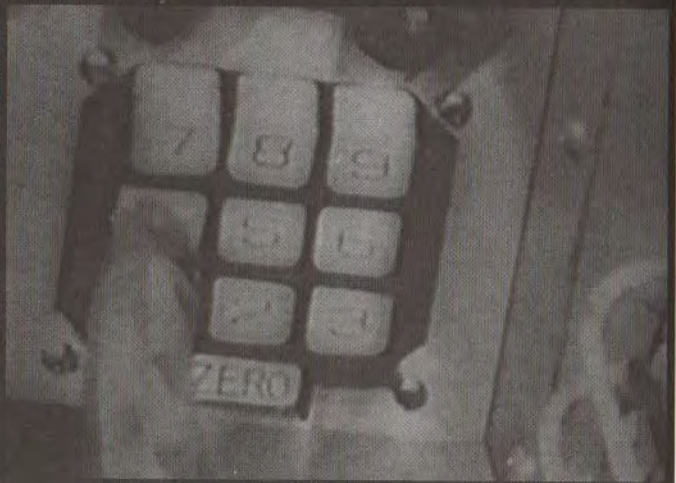
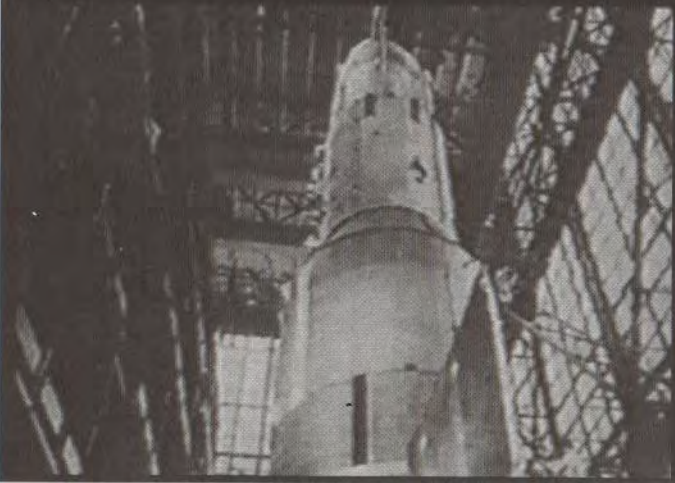
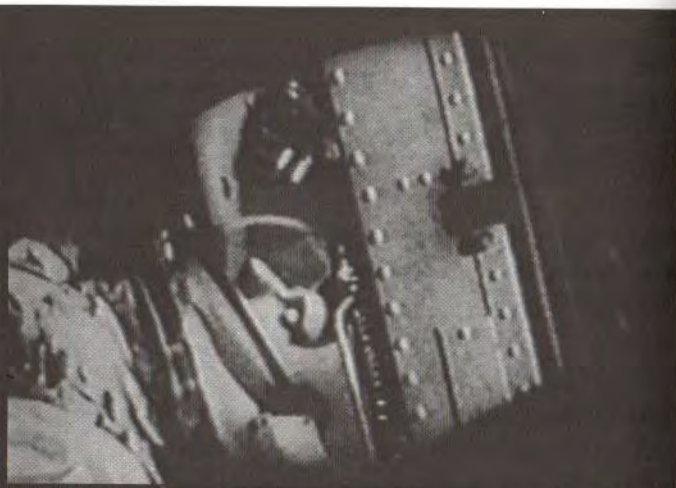
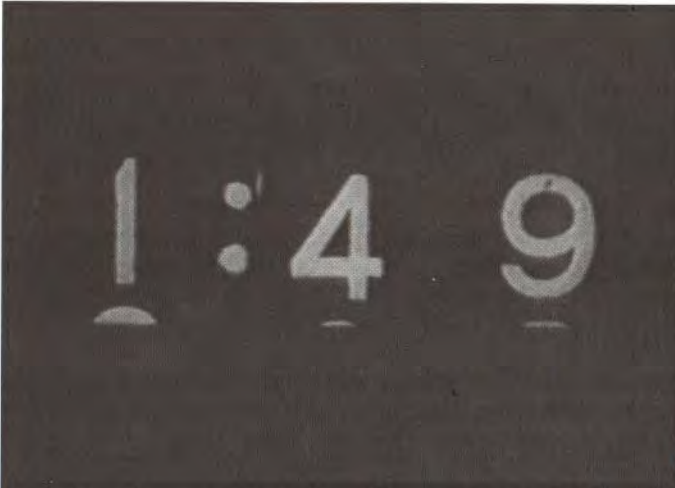
Svět má v Pelešjanových filmech svůj bod středu: je to mytologie, úzce spjatá s přírodou. Jen v přírodě je tichá krása stejně jako v úkonech abstrahovaných od lidí. Jen v lidmi opuštěných gestech je síla generací a sněného kolektivu. Člověk, ať už jako jednotlivec nebo součást davu, vystupuje jistě jako tvůrce, ale výsledkem jeho činnosti je často destrukce. Pelešjan chce ale dobýt souladu. Chtěl jej najít u lidí – převzaté obrazy všedního života i revolučních zlomů chtěl prosvítit smyslem; cizím obrazům nabídl přesah právě k mytologickému času, v němž všechno bylo původnější, kde následkem doteku nebyl pád. Ale v obou předchozích filmech – v revolučním a davovém Začátku a v obrazech ze života Arménie My – došlo v určité chvíli k vykojení, zpočátku oslavovaný člověk uhnul svojí činností k ničení. Fragmenty obrazů a náhlá přerušování jejich toku se vždy zlomily k pouze lidským krutostem. Ale svět lze ještě obejmut vzpomínkou na chvíli prvního stvoření. Pelešjanovi Obyvatelé jsou snímek bez lidí, prostřednictvím obrazů zvířat chce dojít víry a smíru. I v tomto filmu jsou ale přítomni lidé, když ve zvukové stopě bubnují jejich střely. Jsme svědky zabíjení zvířat, ale člověka už nevidíme. I tady je násilí a šílenství pohybu osamělých zvířat, ale je tu také jejich proměna – ta krystalizuje ve tvary čisté abstrahované krásy, pouhých posunů černé a bílé, tvarů, jež se v kruhu života tvoří obměnou. Otevírajícím a uzavírajícím motivem jsou ptáci, zvolené detaily otevírajících se křídel, první pohyb, bílá vlna a vzmach vzhůru. Poselství mezi světem tady a jinde, poselství mimo trhlinu, kterou dokáže vytvořit jenom člověk.



VREMENA GODA ROČNÍ OBDOBÍ

Režie: Artavazd Pelešjan. Scénář: Artavazd Pelešjan. Kamera: M. Vartanov, B. Ovsepjan, G. Čavušjan. Zvuk: V. Charlamenko. Střih: A. Galstjan. SSSR 1972, černobílý, 28 min.

Je-li stavebním prvkem Pelešjanových snímků jistá fragmentárnost, tak nikdy neústí v neurčitost, naopak režisér přichází k filmu se zřejmou představou jeho světa, kdy zdánlivě nespojité útržky sjednocuje v apoteóze samého díla. Zachycovaný svět se nerozpadá a toto tvrzení není v protikladu k již zmiňované autorově reflexi lidské destrukce. I snímek Roční období, tematicky navazující na film *My*, má podobu tříště už od prvního obrazu zápasu pastevce zachraňujícího ovci z vodního proudu. Následují další obrazy, tentokrát pouze z arménského venkova. Ocitáme se uprostřed místních horských pastevců ovcí, mezi které dosud nepronikly žádné prvky civilizace z údolních měst. Jedinou její připomínkou jsou ruce lékařky zakapávající bolavé oči. Pastevci, staré ženy i děti vyhánějí ovce na pastvu, lidé stříhají vlnu, vyrábějí sýr, pečou placky. Vše je přítomno buď ve velkých celcích, které otevírají hlubiny mezi horami, nebo v detailech jednotlivých lidských činností – obojí je snímáno tak, že nemáme problém s orientací, tříšť neevokuje chaos, ale naopak řád. Kompozice filmu je rovna řádu světa. Druhým ze tří větších celků filmu jsou obrazy stahování sena z hor. Obyčejný pohyb lidí sbíhajících dolů, který je, je to svět, který pouze je. Svět na chvíli zanechaný sám sobě, projevující se jenom stopou jednoho lidského pohybu, jeho otiskem na filmovém pásu. Zajímavé je, že si Pelešjan jako hudební doprovod vybral Vivaldiho hudbu, doslovně ilustrující název filmu. Hudba jako by vůbec nemohla souznít s obrazy holých svahů, a přesto se jí to daří – stává se spojnicí, nití křesťanské víry. Poslední částí filmu, když předělem byly opět obrazy vedeného stáda a předávání ovcí přes vodu (podobné obrazy film také uzavírají), je rozsáhlá sekvence místní svatby. I hudba se promění, zní tradiční nástroje a závěr se velmi podobá konci předešlého filmu. Jsou to scény dokumentující lidskou sounáležitost, ale pouze v náznaku, ne jinak. Je to blízkost generací, prvních společných kroků ženy a muže, polibků a opakovaných doteků. Je to také přijetí nové role, tiché odpovědnosti za další cestu, kronikářské uzavření jedné a zároveň otevření nové etapy v elegické tradici národní existence.



NAŠ VEK | NAŠE STOLETÍ

*Režie: Artavazd Pelešjan. Scénář: Artavazd Pelešjan. Kamera: O. Savin, L. Pogosjan, R. Voronov, A. Šumilov.
Zvuk: O. Polisonov. SSSR 1982/1990, černobílý, 50 min.*

Lokomotiva táhne kosmickou raketu k odpalovací rampě. Ve větším měřítku pořád stejný totemický obřad. Vláčně napjaté, vždy slavnostní přípravy ke startu. První odpočítávání technologické feérie. Klapot dálkopisu a krátký pohled do očí kosmonauta než ho pohltí akvárium skafandru. Kosmické středisko s desítkami obrazovek, místo kolektivní fantazie probíhajícího rituálu. V této přehlídce je všechno snažení. A potom se všichni podívají vzhůru. Známé záběry prvního hrdiny, projíždějícího cizími městy. Jiný výtah k jiné lodi. Prudké narážení záběrů o sebe, srážení pohybů, technik, obrazů a modelů obrazů. Tvář kosmonauta při přetížení, její nezvladatelné trhání jako cosi, čemu nelze bránit a co má zásadní význam. Přepočítávání a první erupce, kusy ohně na temném pozadí, svíjející se kotouč plamenů má v sobě něco vznešeného z prahoty v námi domýšlivě ohmatávané puklině světa. Taneční vsuvka. Záběry prvních mužů na létajících strojích, poskoky a vzlety, iniciace v rozmazané přeludnosti starých filmů. Legrační nárazy, groteskní pády a neviděné smrti lidského těla. Postupné proměny, které předcházely prvnímu startu, proměny nás samých. Všechny smysly, duch a všechen pocit dobývání je pohlcen faktem neproniknutelné záhady vlastní existence. První záběry centrifugy dvojího otáčení, který nás bude doprovázet až do konce. Věčný návrat, nový start a opět jednotlivé fáze výbuchu. Smrt uvnitř něj – rychlá a jasná smrt, smrt jako okamžitá proměna v energii, nikoli vlhké, nezřetelné tlení. Jen s těmito záběry nabývá významu hebké netělesné plutí v kosmickém prostoru. Jenom když vykvetou erupce. Jednoho slunce, jednoho tlukotu srdce.



JAY ROSENBLATT

P
R
Ů
H
L
E
D
N
É

B
Y
T
O
S
T
I

SHORT OF BREATH JEŠTĚ PŘED DECHEM

Režie, scénář, kamera, střih: Jay Rosenblatt. Zvuk, mix: Jennifer Seamanová. USA, 1990, černobílý, 10 min.

Žena pláče. Chtěla být dobrou manželkou a matkou. Vidíme mozek, který jí doktor vyňal z hlavy. Chlapec ale dědí i matčiny deprese. Ještě před dechem je filmovou koláží o narození, smrti, sexu a prvních krocích před sebevraždou. Suma nevinných obrazů rodinného života, ale všechny ty zapomenuté, ztracené a vystříhané pohledy do upravených amerických domácností ve filmu reprezentují podloží lidské samoty, odcizení dospělých a dětského strachu. Zpomalené převzaté obrazy odhalují psychické a sexuální spodní proudy uvnitř cudných situací obyčejných dní. Ospalý chlapec jde v pyžamu k ložnici rodičů, je svědkem jejich intimního spojení, ale fragmenty proplétajících se částí těl se vzápětí zhoupnou do vracejícího se obrazu, v němž matka vyskakuje z okna. Sex se definitivně spojil se smrtí a úlomky poznaného světa budou vždy skládány ve světle tohoto setkání. Za obrazem osamělého dětství sfoukávajícího svíčky na narozeninovém dortu tak vždy bude takřka surrealistický obraz ženského těla na písečné pláži s hlavou položenou vedle. Filmem probíhá mnohoznačnost touhy a dává mu jeho erotickou sílu. Patří k ní i smrt, neboť ta sama je touhou. Rosenblatt montáží nezavrhuje – ta jen v bezešvé formě krátkých záblesků obrazů, jejich opakováním a mikroskopickým chvěním mezi nimi vábí a přitahuje diváka. Režisér resuscituje vystřížené obrazy cizích příběhů, aby v pohledu do chodby mezi dětským pokojem a ložnicí rodičů, v primitivním inkubátoru prvního dechu po císařském řezu, v matčiny vzlycích a v naznačených důvěrnostech doteků a dětských her, dal ožít nahodilosti erotické touhy a podvědomého puzení k smrti.

THE SMELL OF BURNING ANTS | VŮNĚ HOŘÍCÍCH MRAVENCŮ

Režie, scénář, kamera, střih: Jay Rosenblatt. Hudba: Erik Ian Walker. Střih zvuku: Jennifer Frameová. USA 1994, černobílý, 21 min.

Vůně hořících mravenců je náladovou kompozicí o chlapcích, z nichž vyrůstají muži. Režisér prozkoumává krajní krutosti, kterých se dospívající chlapci dopouštějí, všechny ty mužné hry, ve kterých chtějí obstát, ale díky nimž se mnozí stávají citově nespojití, bytostně odcizení ženským protějškům. Využívá výchovné filmy z padesátých let, v nichž objevil zárodky sociologicky reflektované brutality, a díky jemné práci s nimi se mu daří jít hluboce ke kořenům mužského násilí i zoufalství. Ukazuje, jak je socializace dětí především městské periferie určena strachem, měřením síly a hanbou před druhými. Tomu slouží stupňovitá stavba filmu, zachycující dospívání a hledání identity v jednotlivých fázích. Prologem filmu je buňuelovský obraz, v němž štír nepodlehne ohnivému kruhu. Než by uhořel, zatne do sebe hrot se svým jedem. Smrt mu nezpůsobí oheň, ale vlastní jed. Na rozdíl od řezu okem je branou do snu filmu moment sebezničení. Jednotlivé záběry opět fungují tím, co je na nich jedinečné – výmluvností svých významových poukazů v rámci imaginárního světa díla. Jen pro zajímavost lze reflektovat, že filmová imaginace osvědčuje svou svěprávnost i vůči autorovi, který je původním povoláním psychoterapeut. Podvázání pupeční šňůry, dětství v Americe oblych padesátých let, snů v posteli, tepláků na ven a večerů s modlitbou. První rvačky, syrové dlouhé ulice, nehybní otcové a první zbraň. Kouření a zapalování mravenišť. Dlouhá jízda v nehybném vraku auta a šustivý milostný zápas. Film věnoval režisér všem bratrům.

PERIOD PIECE PŘÍKLAD MENSTRUACE

Režie, scénář, kamera, střih: Jay Rosenblatt & Jennifer Frameová, USA 1996, černobílý/barevný, 30 min.

Dokument se soustřeďuje na ženskou zkušenost první menstruace. Dovolí vyslovit dívčí bolestivé zážitky, jimiž se začaly vyrovnávat se svým tělem. Autorský snímek, financovaný jako vzdělávací, proniká do menstruační zkušenosti žen různého etnického původu žijících v Americe, odhaluje pohledy reprezentantek odlišných kultur. Zjevné zamítnutí menstruuujících žen se ztratilo v čase, doba pokročila, znamení periody kryjí nové a lepší vložky, přesto menstruační tabu existují, skryta v mlčení a studu. Obojí narušuje komunikaci mezi matkami a dcerami, mezigenerační přenos studu přitom ovlivňuje rozvoj osobností dospívajících dívek. V mnoha rodinách se o menstruaci přece nemluví. Ženy, než by příchod ženskosti oslavovaly, raději menstruaci schovávají, reklamy je naučily překrýt pach. Autoři rozmlouvají s ženami mezi osmým a čtyřiaosmdesátým rokem, které vyprávějí příběhy první menstruace. Zároveň tento filmový esej pracuje i se starými naučnými filmy, jež jsou střihány s ironií, humorem a historickým nadhledem. I jimi tvůrci zkoumají eufemismy pro menstruaci, jejich významové uložení v komunikaci konkrétní společnosti (jazyk menstruace), technologie skrývání (prokletí), sejetí menstruace s náboženskými rituály různých kultur (jsi tam, Bože?), očekávání a obavy z první menstruace (oblékla bych si bílé kalhoty), rozhovory o menstruaci s přítelkyněmi (za zavřenými dveřmi), pocity menstruuujících dívek ve vztahu k okolí (skrýt svůj stud), zkoumají také fyzické změny, doprovozující menstruaci, a vztah mezi periodou a sexualitou (stydká místa), emocionální význam menstruace jako přeměny dívky v ženu (obřad), ale i to, jak vůbec lze hovořit o menstruaci s matkou a otcem (matka a otec). Výchozím momentem filmové antropologie menstruace je pak první perioda, zlom, u kterého tvůrci připomínají jednu židovskou tradici, podle níž matka lehce a láskyplně pohlavkuje tváře své dcery, aby červeň života vstoupila i do nich.

HUMAN REMAINS LIDSKÉ POZŮSTATKY

Režie, scénář, kamera, střih: Jay Rosenblatt. USA, Dánsko 1998, černobílý, 30 min.

Ve filmu *Lidské pozůstatky* se režisér pokusil o archeologický průzkum myšlení, zálib, nápadů a obsesí pěti diktátorů, kteří ovlivnili dvacáté století: Hitlera, Stalina, Mussoliniho, Franca a Mao-Ce Tunga. Jeho metoda aktivní demontáže mimo proměnlivou iluzi výkladu dějin nevychází z přímé kritiky jednotlivých mužů. Autor také vůbec nepracuje s archivními záběry, které ukazují stopy jejich činů. Ty nahradil jen opakovaný motiv rýče a přesýpané hlíny. Jeho dokument nepřísluší k reprezentaci, která pohledem vítězů variuje stejnými záběry totéž, a kdy dějinná role mužů, skrytých za jednotlivými soudy o nich, stojí nad analýzou jejich povah a psychických dispozic. Popřípadě se jejich jednostranné charakteristiky sdružují do skupin a vytvářejí řady, které se dále zmnožují, paradoxně se proměňují v čistou abstrakci, v esenci zla. Režisér využil citací z biografii a promluv diktátorů, nechal je namluvit v jejich rodném jazyce a v obraze je doprovodil zákulisními, všedními až idylickými záběry z jejich životů. Společenským polem tak prochází z druhé strany: nenabízí interpretaci diktátorů v duchu nynějšího společensko-politického protokolu, ale naopak ličením jejich osobních radostí, chutí, erotických výstředností i příznaků slabostí ukazuje na opakovatelnost zla, vyvěrajícího z obyčejnosti, i na to, že spravedlnost je více náhodou než nutností. Hitler se rád ukazoval s dětmi, miloval Wagnera a němé americké grotesky. Pečoval o svoje zdraví, nikdy nekouřil a rád pil heřmánkový čaj. Spiritista a sportsmen Mussolini nesnášel nemoci a nemocné lidi, chodil na manikúru a pedikúru a choval lvy. I on rád navštěvoval biografy, miloval rychlost, letadla a mnoho ženských srdcí. Stalin byl fascinován mocí a silou, která se promítala i do jeho vztahu k ženám a dětem. Neměl potřebu majetku, pil rád vodku a hodně kouřil. Voják víry Franco byl vášnivým rybářem, trávil dlouhé hodiny na břehu moře. Zdůrazňuje, že byl vždy věrný jedné ženě, s níž k stáru rád sedával u televize. Muž dlouhého pochodu Mao-Ce Tung na sobě obdivuje svoji skromnost stejně jako radost z jídla a kouření. Starý rád pobýval ve společnosti mladých žen. Nerad se myl.

A PREGNANT MOMENT TĚHOTNÝ OKAMŽIK

Režie, scénář, kamera, střih: Jay Rosenblatt & Jennifer Frameová. USA 1999, černobílý, 24 min.

Můžeme se na to dívat jako na dokument v rozkmitu měřítek, kterým důvěřujeme. Prohlásíme, že to není dokument. Jen trapná nepřítomnost talentu, jako v každém domácím videu, nekonečného sledu bezvýznamných obrazů. Možná se nedodiváme. Film o lásce ke zvířeti, k feně, která je březí, rodí štěňata, která od ní její majitelé chtějí. Film o muži, který si upravil svůj život tak, aby jej bylo možné rozdělit mezi ženu a zvíře. „Dog-u-mentary“ film. Byt s mužem, ženou a zvířetem. Pes leží na koberci a leží mezi nimi. A oni se baví jen o tom, jak má velké břicho. Navíc je to nejkrásnější pes na světě. Pár příkazů při přechodu ulice a návštěva u veterináře. Muž a žena počítají psí dny. Pečují o psa, osamělí v touze o někoho se starat. Potom přijde nejdůležitější okamžik: štěňata pomalu vyklouzávají z těla. Sají, rostou, každý den se pod ně musí dát nový igelit. Začínají používat zuby. Přišel čas, aby šly z domu. Žena brečí, když si je lidé po jednom odnášejí. Domácí video jako chronologický záznam, proložený pouze titulky s dny a čísly lidského kalendáře. Film mimo stavbu, jen pokus zachytit a snést se s podstatou času. Počátek pokaždé v okamžiku, kdy se zapne nahrávání, kdy začíná obraz. Jeho obsah zůstává stále otevřený. Střih jenom zarovná okraje, nebuduje, zkracuje, ale nepřerušuje. Událost nastala a je tu jen nutnost přiřazovat, zpochybnit možnost poznávat, nepracovat s formou, jež je pouze tvrdým ořechem pro rozum. Domácí videa jsou příběhy bez výkladu. Pružný způsob možnosti permanentního záznamu ve své neustálosti nereprezentuje nic právě pro samu přítomnost všeho.

KING OF THE JEWS ŽIDOVSKÝ KRÁL

Režie: Jay Rosenblatt. Scénář: Jay Rosenblatt, Stephanie Rappová. Kamera: Jay Rosenblatt. Hudba: Arvo Part & Benjamin Britten. Střih: Jay Rosenblatt, Caveh Zahedi. USA 2000, černobílý, 18 min.

Režisér opět pracuje s oněmělými fragmenty hraných filmů, s odřezky naučných snímků z padesátých let a s rodinnými filmy, smíšenými navíc s náboženskými spektáky prvních let kinematografie. Jeho archeologie ústí v osobně komentovaný film stříhu krátkých záběrů, rychlých záseků na sítnici. Židovský král zkoumá kořeny křesťanského antisemitismu a jeho prorůstání dějinami. Navždy ovlivněn dětským údivem se snaží režisér po letech pochopit Ježíšovu roli pro křesťany a Židy, hledá odpověď na to, proč bylo tolik Židů zavražděno v jeho jménu. Dokument se skládá ze tří formálně jemně odstíněných částí. První část (Ježíš a já) je vzpomínkou na zážitek z dětství židovského chlapce v Brooklynu konce padesátých let. Na návštěvě u kamarádky viděl poprvé křucifix. V jeho světě ale zavládl zmatek, když se dozvěděl, že ukřižovaný byl Žid. Náladové obrazy první části skládají domácí snímky natočené režisérovým otcem, další, převážně na osmimilimetrovou kameru natáčené záběry New Yorku a naučné filmy padesátých let. Druhá část (Jeden z nás) stylem stříhového dokumentu slepuje obrazy Ježíšova příběhu v hraném filmu s dokumentárními záběry filmové paměti antisemitismu dvacátého století: pálení knih, rychlý pád popraveného těla, dětské žebrání v ghettech a sloupy mrtvých, vyzáblých těl mezi baráky koncentráků. Komentář se snaží rozkrýt rozpory v křesťanských evangeliích, polemizuje s tvrzením, že Ježíš byl zavražděn Židy. Třetí část (Světlo je všude kolem) je experimentálním a lyrickým prostorem konfrontace a odpuštění. Jiné obrazy ze zapomenutých filmů, přibíjení na kříž, vztyčování kříže a Kristovo utrpení. Znovu obrazy utrpení Židů. Obrazy plačících žen na úpatí hory, také komíny a mašinérie mechanizované kolektivní smrti, ale také rozkvétající květina smíření a duchovní obnovy.

RESTRICTED SOUKROMÝ

Režie, scénář, kamera, střih: Jay Rosenblatt. USA 1999, černobílý, 1 min.

Soukromý je minutovým přeletem nad americkým snem. S černým humorem spojuje Rosenblatt útržky starých týdeníků, reklam, naučných snímků i domácích filmových záběrů, aby se pokusil ilustrovat americký životní styl, ducha hesel „chyť se šance!“ a „jdi do toho!“ Taková je pro něj Amerika v dynamice zlatého věku padesátých let: s maminkou a jejím buclíčkem, s koláčem v troubě, s dlouhým autem pod oknem, s vysavačem, se všemi dalšími zajatci snu, ve kterém si žena stříká do úst ústní vodu, ve kterém muž přičichává k právě rozřízlé rybě.

NINE LIVES: THE ETERNAL MOMENT OF NOW DEVĚT ŽIVOTŮ

Režie, scénář, kamera, střih: Jay Rosenblatt. Obsazení: Pinky. USA 2000, černobílý, 1 min.

Devět životů je malým dramatem poslední kočky na světě, která to všechno mohla přežít a teď si dává šlofika. Je to sen kočky o kočkách, v němž kočičí život je sestřihem rozmanitých záběrů, v nichž kočky jsou pohybem i zmizením. Život jedné kočky a zároveň všech koček na světě, koček spících, koček přebíhajících ulici, koček zadrátovaných v kleci, koček, které se projíždějí autem. Sled záběrů, tolik kočičích očí a jedna kočka, která spí v křesle.

WORM ŽÍŽALA

Režie, scénář, kamera, střih: Jay Rosenblatt, Caveh Zahedi. USA 2001, černobílý, 2 min.

Když mi bylo pět, šel jsem jednoho dne do školy, když v tom ke mně přišel chlapec, kterého jsem nikdy neviděl, a řekl mi, že prší žížaly. Byl jsem už dost starý na to, abych věděl, že žížaly z nebe neprší, ale ještě příliš mladý na to, abych si byl jistý... Sehraný příběh s jedním hrdinou, deštěm a dešovkou je dalším z Rosenblattových návratů do dětství. Dětství je mu pořád mezní hranicí, stále rozpomínanou chvílí, okamžikem, který nelze vrátit, který nelze opakovat, ale v němž musí všechno pochopit, i kdyby to měl znovu zahrát.

AUDRIUS STONYS



ATVERTI DURIS ATEINANČIAM OTEVŘENO VŠEM. KDOŽ PŘICHÁZEJÍ

Režie: Audrius Stonys. Scénář: Audrius Stonys. Kamera: Rimvydas Leipus. Střih: Danutė Civenaiteová. Litva 1989, černobílý, 10 min.

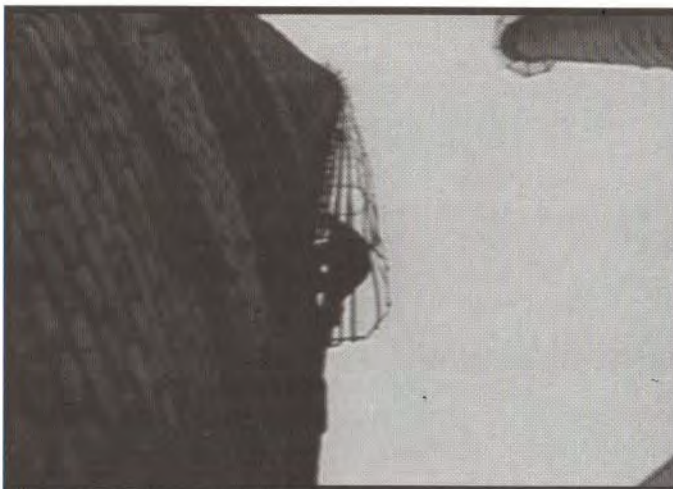
Kůň a vůz, poloprázdná krajina, vzdálená modlitba a bíle nahozený dům víry. Vůz s chlapcem zmizí v mlze, přebrodí vodu a míří ke kostelu. Stavba mezi štíhlými stromy je místem setkání, ale stejně významným místem ticha a víry jsou stavení s krucifixy vyřezávanými ze dřeva, s kočkami a starými lidmi. Film zaznamenává několik okamžiků blízkosti lidí ve víře, faráře, který tichým hlasem dává sílu, setkání s ním jsou zastavením v čase, nesou se v tichu, které rozezvučí až zvon. Vše je pomalé a jemné, věčná mlha, zvolna se pohybující lidé, odkapávající detaily všedních věcí: dvorem proběhne kočka, venkovanka řeže dřevo, stařena prostírá na stůl. Zastavení na místě, kde minulost měla svou vlastní tvář, ale kde se odolila víra. Ale není to beznadějně, ke kostelu se sjíždějí i lidé z města, naslouchají kázání, ke křtu přinášejí dítě. I to je snímáno s nevšedním ostychem, věci i lidé, osamělí v mléčné krajině. Už první studentský snímek, natočený v národním jazyce, předznamenal Stonysův styl, kdy odlišnost jeho filmů spočívá v prohlubování a opakování téhož, kdy výchozí různost témat stejných významů nese čitelnou metamorfózu výrazem meditativního pozorování a proměn na podloží všednosti. Úzkost průhledu na skutečnost, jež je stvořená – a tedy není klamná – a již není třeba dešifrovat, uspořádává vše, co by mohlo být chaosem. Pohled z jeho pozorovatelný je ve zřetelném rámu šumu, ticha a nehybnosti; jeho pozice je neměnná, přístupná toliko zmnožování výchozího přístupu, přede zformovaného vertikálního pohybu.



BALTIJOS KELIAS. LIETUVOS KRONIKA Nr. 18 BALTSKÁ VLNA. LITEVSKÁ KRONIKA 18

*Režie: Arunas Matelis, Audrius Stonys. Kamera: R. Damulis, S. Griškevičius, J. Matonis, A. Petraitis, Z. Pomecka, Z. Putilovas.
Střih: Arunas Matelis, Audrius Stonys. Litva 1989, černobílý, 10 min.*

Stonysův příspěvek litevské verzi filmového zpravodaje je sestřihem záběrů z jediného dne, ve kterém obyvatelé tří pobaltských států spojily ruce, aby v lidské vlně i hrázi demonstrovali svoji touhu po nezávislosti. Připomenuli si tak padesáté výročí paktu Ribbentrop-Molotov, který nadlouho určil vývoj pobaltských států ve stínu cizí moci. Čas filmu odměřují hořící svíčky, svíčky drží ruce dívek, obraz, který na konci osmdesátých let nebyl chvíli v rámu kýče, ještě nebyl svázán se sedlinou konverzační humanity, ani nebyl obrazem sentimentu. V den neslavného výročí vyjely kolony aut, vyjely celé rodiny, aby se mohli všichni sejít a spojit ruce. Všichni jsou ve slavnostním, visí transparenty psané švabachem i azbukou, ale nad připomínkou dvou okupací již vlají národní vlajky. Kněz před mikrofonem tvrdí, že lidé deklarují světu, že chtějí a umějí být svobodní, a také v leteckých záběrech řetězu lidí nechybí patos a odhodlání. Krajina, kříž a svoboda, jediný Stonysův dotek s časovostí politických změn. Jedním z posledních záběrů filmu je statický pohled mezi oprýskané domy v uličce starého města. Ty domy ještě odkládají rozloučení s minulostí, ale Evropa se tu už nově vítá sama se sebou. Jsme svědky konce moci jedné říše, řetěz euforie povolaných těl a pomalá píseň na břehu prvního světa je jeho prvním znamením – ještě Evropa. .



NEREGIU ŽEME ZEMĚ SLEPÝCH

*Režie: Audrius Stonys. Scénář: Audrius Stonys. Kamera: Rimvydas Leipus. Hudba: Vidmantas Bartulis.
Střih: Danutė Civenaite. Litva 1992, barevný/černobílý, 24 min.*

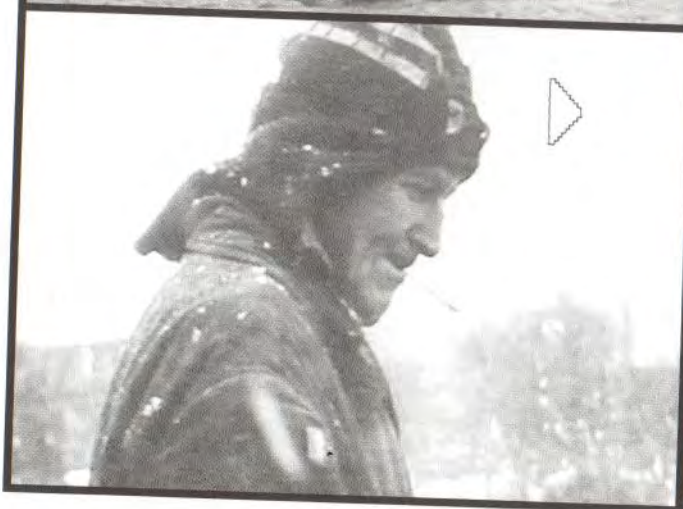
Čitelná linie viny, hypotéza úzkostí, výčitka civilizaci, byt reprezentované jen zrezivělými soukolími posttotalitního stroje. Ale také výzva k františkánské pokoře, neurčitá obrazností filmového snu, kdy se ke slovu dostávají nezřetelné symboly víry, náznaky cesty pryč a pohybu vzhůru. Tedy vyjádření touhy osvobodit se v duchu evropské víry od všeho, co brání čistému, oprostít se od žádostivosti, vydat se na cestu, odejít ze světa a zároveň v něm zůstat, jiný a jinak. Naučit se být svobodným, vymanit se ze zákona rafinovaného řeznictví současného světa a najít východisko v místě, kde je nenalezli jiní, byt cestou nazpátek k religiózní tradici. Země slepců je zemí namodralého šera zabíjení, mokrých červených skvrn krve, tekuté černé a bílé, jež chce překrýt barvu, zemí ještě živých lidí a mrtvých zvířat. Film dílem zastupuje živel, v němž známé věci ztrácejí nám přijatelné obrysy, jenž svou pomalostí a dokonalostí stříhu odhaluje nebezpečný rub světa, to, co naši předkové nazývali hříchem přírody, věčnou hrozbou nové potopy. To je film pomalého zabíjení, háků, masa hlavou dolů a až nefyzických jatečných dělníků; svět v pohledu invalidy, který vozíkem na ruční pohon projíždí devastovanou krajinou, ve které věčně prší. Ale také je to film o pouti k druhému člověku, který sice nikdy nedopoví svůj příběh, ale vždy ukazuje svou tvář. Jeho očima lze vstoupit do otevřeného domu malého hospodářství, domu se starou ženou, která si v blízkosti smrti pomalu češe vlasy. Jako by se dvě pozice pohyblivých okrajů do sebe vetkly ve zlomku vteřiny, v němž se vynořuje tvar, kdy smysl existence překračuje čas, oproštuje se a průsvitní.



GRIUVESIU APAŠTALAS | APOŠTOL RUIN

Režie: Audrius Stonys. Scénář: Audrius Stonys. Kamera: Dainius Mažulis. Zvuk: Viktoras Juzonis. Střih: Danutė Cicenaitėová. Litva 1992, barevný/černobílý, 20 min.

Apoštol ruin je portrétem muže, kterého osud kdysi zavál z rodné Gruzie do Litvy. Film zachycuje pár dnů jeho života ve zchátralém bytě v činžáku před demolicí, kde čeká na vystěhování. Jako by muž zanechal svůj život za sebou jako odloženou věc, už není svázán s věcmi – ty mizí jako první, tiše a lehce. Oknem se občas smekne paprsek zubatého slunce, ale pak se znovu všechno rozpije v šeru příbytku. Film síce ukazuje pohyby přežívání člověka, věci, jež ho obklopují, otlučené hrnky, stará kamna, oblé rádio. Kamera klouže po jejich povrchu, odhaluje praskliny ve zdi, ale ani ona nenabízí východisko. Únik z místa zajistí přeci jiní, oni odnesou police a stůl. Pro muže by pokus o únik z vlastní vůle byl jen klamným pohybem, nedokonanou svobodou. Zároveň je to film o nezměrnosti paměti, o tom, jak se v krátkosti chvíle skrývá rozlehlý prostor vzpomínek. V obraze Stonys muže nezvýrazňuje, nechá jen jeho tvář dát obrys našim představám. Nechá jej sypat ptákům za zamlženým oknem v jediném modelu rituálu. Nechá jej vyprávět, jak u něj došlo k prozření, ale jím přiblížený příběh apoštola Pavla si ponechává svoji dvojnácnost. Do toho prostříhne kolový tanec u gruzínského chrámu a další záběry z hornaté země u jiného moře; nechává jej vyjít ven, ale nenechává jej dořít svůj příběh, vzpomínky na noční můry jsou jenom tušené, pouze čtené z neprožitých dějin. Na muže čeká další cesta, kouří cigaretu před vysídleným bytem, zatímco na stromy v cizím městě padá drobounký sníh. Zdálo by se, že není kam jít.



ANTIGRAVITACIJA ANTIGRAVITACE

Režie: Audrius Stonys. Scénář: Audrius Stonys. Kamera: Jonas Gričius, Igoris Koninas. Zvuk: Viktoras Juzonis.

Střih: Danutė Ciceņaiteová. Litva 1995, černobílý, 18 min.

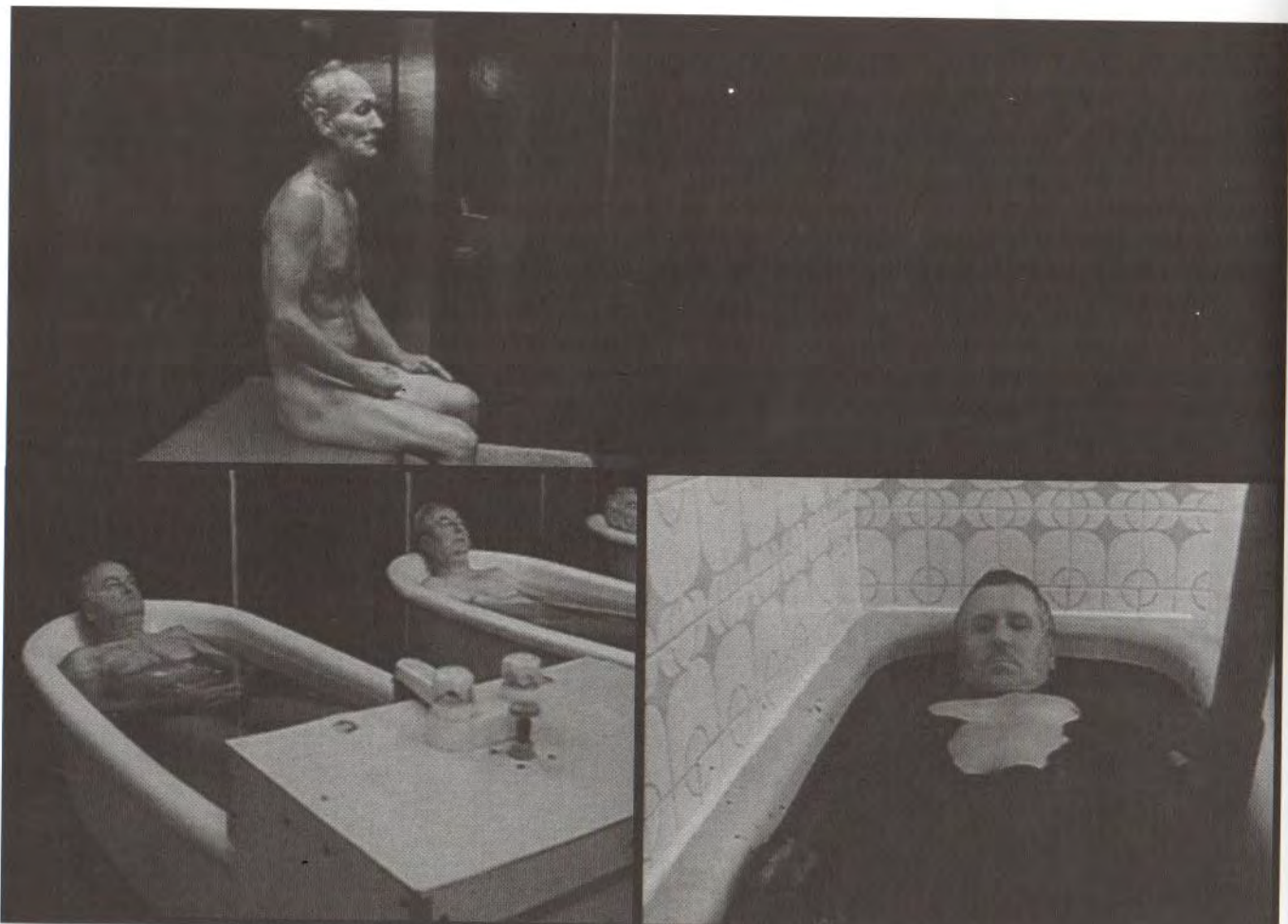
Antigravitace je v pointě potopy emocionálním dokumentem zachycujícím lidskou touhu stavět vysoko se tyčící kostely, záznamem potřeby lidí vztahovat se k věcem, které je přesahují. Film je nesen dvojitým pohledem. První nazvěme vnějším. K němu patří záběry na krajinu seshora, na vodu, lesy, cesty, na opěrný bod kostela, stejně jako obrazy pohledu z něj; patří k němu i záběry z kovové konstrukce železničního mostu na hry venkovských dětí dole na zasněžené návsi. Ve vnějším pohledu splývá vedle nerozlišení proměn ročních dob navíc dvojitý vidění. Svět očima hlídače mostu s věčnou cigaretou mezi rty se mísí s pohledem očí muže a ženy z kupole kostela. Režisérův druhý pohled je interiérový, zcela v intencích jeho předchozích filmů – dlouhých záběrů zevnitř domu, portrétů starých lidí, kteří jej obývají, zapomenutých míst samozřejmě víry se zastlanou postelí, stolem, křížem a vyprávěním. Most a kostel tvoří ve filmu kontrapunkt do chvíle, než se kamera soustředí na muže, opravujícího střechu kostela. Kamera krouží vnitřkem kostela, po dlouhém žebříku stoupá k výrazně prosvícenému oknu, znovu a jinak nám otevírá krajinu. Stonys se obrazem opět pokouší objevit jinou potenciální pospolitost, místo jiné vnímavosti i jejího jiného uspořádání. I v Antigravitaci je napojen na venkovské společenství, je s ním bytostně svázán, byť jazyk jeho filmu se může mínout s jeho nynějším stavem. Snad proto jej chce znovu objevit skrze svou filmovou řeč. Do většinového jazyka pak přichází s nezvyklým výrazovým zpracováním, jež mu jediné dovoluje dolovat archetypální obsahy svého společenství, aniž by je plnil záměrným symbolismem.



SKRAJOJIMAI MELYNAM LAUKE LET NAD MODRÝMI LÁNY

*Režie: Audrius Stonys. Scénář: Audrius Stonys. Kamera: Vladas Naudžius. Zvuk: Viktoras Juzonis.
Střih: Vanda Survilienová. Litva 1996, černobílý, 19 min.*

Jestliže byl předchozí film postaven v jednotě místa na souměrném kontrastu pohledu, oku vnějšku a kroužení uvnitř, tak *Let nad modrými lány* je filmem pohybu a změny, respektive cesty, jež je poutí. Film otevírá záběr na dva starce. Klábosí na lavičce před dřevěnou verandou, jeden vytáhne housle a falešně zahraje lidovou písničku o modrých očích a smrti. Oba se chechtají. Je to o návštěvě, o konci cesty k druhému. Proto další cesty, ode vsi ke vsi, napříč lesy, cesty zvlněné v kopci mezi poli. *Let nad modrými lány* popisuje přelet muže s malým sportovním letadlem, kterým se dostává k přátelům. Muž startuje a stoupá vzhůru, není na cestě a přesto je jeho pohyb významově stejný jako chůze lesem, cesta k bližnímu spjatá s rozjímáním a s jistou mužností objevující svět. Letadlo je jenom nástrojem chůze, prostředníkem toho samého smyslu, letadlo je věcí, jež navozuje sled intenzivních stavů a vede k cíli. Muž je očekáván, přípravy na setkání u stolu pod širým nebem se prolínaly s letem. Muž s lehkým bílým strojem přistane a odtáhne jej k venkovskému stavení, už ho doprovází pes. Čekají lidé, pod širým nebem stůl, lavice, oheň, láhve s alkoholem. Přišel na návštěvu. I proto může film uzavřít opět pohled na dva starce. Sedí před domem a kouří. Jako by tam měli být navždycky.



UOSTAS PŘÍSTAV

*Režie: Audrius Stonys. Scénář: Audrius Stonys. Kamera: Vladas Naudžius. Zvuk: Viktoras Juzonis.
Střih: Vanda Surviliene. Litva 1998, barevný, 9 min.*

Imprese ze života v sanatoriu, kde lidé zbavení věcí světa za zdí dosahují klidu v koupelích, v zábalech či v páře lázně. Film o čase a útočičtí znovu nahých, o dechu chvíle stávání se vodou. Kamera znovu zůstává na místě, je s ní pohybováno jen v linii ticha a přerušení ticha, obraz se nevětví v sobě, obrazy se nerozlamují v montáži. Městečko na břehu moře, místní lázně a lidská těla. Těla starých mužů, jejich narůžovělá kůže, pohled na chodbu s kabinkami a deformovanými těly starých žen. Dlouhý záběr z boku na sedícího muže. Čekání. Náznak rytmu lázní, ženy z velké pračky tahají bílé prádlo. Otlučené vany s naloženými muži, není slyšet ani zvuk vody. Potom pomalá jízda k přítavu, na břehu jeřáby a u břehu lodě. Ženy, které inhalují, tělo jiné ženy, opět nehybný pohled na její záda celá černá od bahna zábalu. Člověk, voda, proměna... Stonys propadl svému tématu, moderní řeči variuje základní motivy, a tak i v posledních filmech jej vidíme jimi spoutaného. Podobné zjetí látkou ne vždy prospívá dílu. Omezení a stržení zřejmými významy přesahů může být bezmocí, proud zřetelných významů nenahradí vašeň vidění. Ale může být i silou, skrytým hledáním a pochopením té pravdy, která jedince přesahuje mimo jeho úzkost, mimo všechny zmeškané příležitosti.



FEDIA. TRYS MINUTES PO DIDŽIOJŌ SPROGIMO FEĎA. TŘI MINUTY PO VELKÉM TŘESKU

*Režie: Audrius Stonys. Scénář: Audrius Stonys. Kamera: Vytautas Survila. Zvuk: Viktoras Juzonis.
Střih: Vanda Survilienová. Litva 1999, barevný, 10 min.*

Dokument konfrontuje vědecké poznatky o počátcích našeho vesmíru s několika záběry ze starého lomu, kde pracuje stárnoucí hlídač Feďa. Bylo snad smyslem velkého třesku, aby vznikl právě on. Film rámuje voda. V úvodu se k hladině velebně vznáší tělo a voda se vrací i v závěru, je ale vystřídána ohněm, gestem vznikání. Vědec v brýlích vypráví o koncentrované materii, kumulaci hmoty, extrémní teplotě a velkém třesku v nepředstavitelném zlomku času. Hovoří o struktuře látky a pásmech částic hmoty. Feďa si v lomu nalévá vodku. Ptají se ho, jestli věří v Boha a on se pokouší odpovědět, jak nejlépe umí. Také se ho ptají, jestli věří na nebe a peklo. Další velkou otázkou pro Feďu v pleťném svetru, s cigaretou v upracované ruce a láhvi na stole je, jak si představuje smrt. Jiný vědec se pokouší charakterizovat chaos, snaží se vysvětlit, čím se v kvantové fyzice manifestuje. Je to dvojí poetika, dvojí hustota spektra, ale dva rovnocenné světy: oči mžourající za sklem brýlí v televizním studiu i kulatá tvář v cigaretovém dýmu s pohledem upřeným k lomu s nekonečným pískem. Oba si uvědomují svá tajemství, něco, čím se nelze zabývat, co zůstává tajemstvím, neboť jsou od toho odděleni. Stonysův dokument, redukováný na náznak prostoru a pracující především s detaily tváří, předvádí svět jako skutečnost, jejíž přesah zůstává nepoznatelný. Svět se sice může vypovídat v textu, ale nemůže být pochopen, neboť text ještě není nejvyšším jazykem.



VIENA | SAMA

Režie: Audrius Stonys. Scénář: Audrius Stonys. Kamera: Rimvydas Leipus. Střih: Vanda Survilienová. Litva 2001, černobílý, 16 min.

Dívka cestuje do vězení, kde navštíví svoji matku. Ve filmu sledujeme její tvář, nezřetelné chvění na sedadle auta a v závěru krátké objektivní s matkou. Režisér je posedlý představou čistého filmu, z dlouhých statických záběrů chce vydobýt emoce, vnitřní pnutí, jako by všechen otisk důležitosti jedné chvíle. Film je mu předreflexivním stavem, očekáváním a modelem následujícího rozjímání. Zároveň je jeho poslední snímek přiznaně nedokumentární, je úzkou lávkou k budoucí hrané tvorbě. Všechny díly filmu – jízda dívky autem, krátká zastávka na horký čaj v hostinci u silnice, návštěva matky ve vězení, závěrečný obraz rozlehlého stromu s hejnem bílých ptáků – jsou členěny záběry, které ukazují, jak tvůrci holčičku usazují do auta, jak natáčejí jízdu, jak připravují obraz setkání ve vězení. Navíc jsou některé záběry překopírované z videa. Na širokoúhlém platně tak vynikne opakovatelnost záznamu, manipulace výraznou stylizací, kterou reprezentuje především zrnití neostrost, velké plochy černé a bílé, jež zvýrazňují pouze obrysy důležitých věcí, dívčích gest a výrazů její tváře. To, co společně prochází Stonysovými filmy, je vnímání filmu jako stavu meditativní inspirace, prvního pohybu osvobozujícího se vědomí, prahového zážitku, s nímž se vše nepodstatné ztrácí. Pokud se jedná o vývoj jeho filmové řeči, můžeme v ní pozorovat postupné ubývání živlu reality na úkor religiózní průzračnosti. Jeho filmy se stále více stáčejí k motivickým návratům a sebereflexivnímu opakování.



VÁCLAV TÁBORSKÝ

VÁCLAV TÁBORSKÝ

VÁCLAVSKÉ NÁMĚSTÍ

*Režie: Václav Táborský. Scénář: Václav Táborský. Kamera: Jaroslav Šulc. Zvuk: Jaroslav Šlingr. Střih: Vlasta Styblíková.
ČR 1961, černobílý, 12 min.*

Fejeton, vtíp, skrytá kamera. Socialistická Praha. Václavské náměstí s obchody, živým ruchem, kulatými auty a hesly – ve výkladech, na domech, všude. Film, který se pohybuje po úzce vymezeném prostoru někdejší dolní křižovatky a horní hranou muzea. Ale Táborskému nejde o vlastní prostor přirozeného centra, ale o živel pohybujících se lidí, o portrét masy, z níž se vydělují jednotlivé tváře, gesta a grimasy. Vybere si vodotrysk a chodník se zábradlím těsně před muzeem. S jakou ironií dokáže nahlížet lidi, kteří čekají na svého partnera. Jejich netrpělivé přecházení, pohledy na hodinky a gesta při pozdním příchodu. Jak je to stále stejné. Kamera shlíží dolů, pozoruje proměnu městské tepny. Měl-li být dokument podle dobových kritik svědectvím o tom, jak roste blahobyť města a celé země, dnes z něj zbyla poznámka na okraj první energie začínajících šedesátých let. A zvláštní nostalgie po socialistických neónech, po prvních velkých obchodních domech a dřevním spotřebitelském ruchu v nich. Nelze necitovat archivní tisk: Na Západě se říká, že je v Československu uniformita, ale pohledme na výkladní skříně, které svědčí o bohatém sortimentu prodávaných výrobků, a pohledme třeba na náhodné chodce. Hned se přesvědčíme, že lež má krátké nohy. Však také se toho v obchodech na Václavském náměstí prodá! A nejen hmotné statky, i statky kulturní. Třeba knihy, jež se dnes vydávají v nákladech, o kterých se dříve autorům nesnilo. Tady prodávají televizory. Dnes už každá čtvrtá rodina má televizor. Na Václavském náměstí je Dům potravin, kde si můžete koupit, co vám libo z potravin, a je tu i Dům módy, kde jsou krásné věci k oblečení...

ČESKÝ MALÍŘ JAN ZRZAVÝ

Režie: Václav Táborský. Scénář: Václav Táborský. Kamera: Jan Špáta. Zvuk: Antonín Kleisner.

Střih: Dana Lukešová. ČR 1963, barevný, 14 min.

Český malíř je filmovým medailonem jedné z nejvýznamnějších osobností českého výtvarného umění – malíře Jana Zrzavého. Umělecké dílo je sídlem, jakýmsi akumulátorem psychické síly, jež z něho vyzařuje, je téměř živoucí bytostí a také se jako bytost rodí. Tato Zrzavého slova dokument ilustruje přímo na jeho denní práci. Tikot starých hodin a oči lidových dřevorezeb na skříních nás uvádějí do malostranského bytu-ateliéru, kde malíř žije a tvoří. Filmová kamera sleduje jeho ruku, která sahá po brýlích položených mezi kelímky s barvami, sadou štětců a pestrými pastelkami, a přechází v dalším záběru na velkou bílou plochu, na níž se objevuje první uhlem načrtnutá čára. K ní přibývají další linie, které postupně překrývají barevné skvrny štětcem, až se před divákovými očima vynoří obraz chudé vesnice na Vysočině. Jan Zrzavý vyměňuje brýle za jiné, rozhlédne se po místnosti a zastaví se pohledem na obraze. Naklání se, natáčí nespokojeně hlavu, mhouří oči, bere si další brýle, přistupuje k obrazu a začíná na něm znovu pracovat. A přitom nahlas přemýšlí. Druhá část filmu je věnována životnímu dílu tehdy třiaosmdesátiletého umělce, když se za zvukové kulisy, v níž odbíjejí staropražské věžní hodiny, postupně zaplňují prázdné rámy jeho nejvýznamnějšími obrazy od raného Údolí smutku až k Bretaňské krajině. V závěru pak dokument zachycuje zrod zatím posledního malířova obrazu – výtvarné vzpomínky na jeho nedávný pobyt v Benátkách. Film bez komentáře, pouze s několika autentickými výpověďmi malíře, využívá při ukázce vzniku pastelu Loretánského náměstí a Benátek i animace. V závěru se Zrzavý spokojeně zahledí na dokončený obraz, připraví si štětec a podepíše se. Při tom slyšíme jeho hlas: Někteří moji přátelé tvrdí, že už nemůžu malovat, protože jsem slepej. Ale to se nemusej těšit! Já budu malovat, i když budu slepej!

HOSTINEC

Režie: Václav Táborský. Scénář: Václav Táborský. Kamera: Vladimír Skalský. Střih: Dana Lukešová. ČR 1963, černobílý, 14 min.

„Chtěl jsem natočit film o českých hospodách jako sociologickou studii o této unikátní kulturní instituci. Rodiče tam posílají své děti se džbány pro pivo, milenci se tam seznamují, muchlují, tančí a hádají, někdy tam oslavují svatbu, jindy pohřeb. Celý film byl plánován jako velký zážitek pro celý štáb: tři neděle jsme cestovali od jedné hospody ke druhé. Občas jsme dokonce i natáčeli... Byl čas, abychom se připravili na točení skrytou kamerou než se místnost zaplní. Bohouš vyměnil asi pět obyčejných žárovek za speciální dvěstěpadesátky. Kdybychom použili normální obrovské lampy, hned bychom se prozradili. Sál byl rozdělen na dvě části dřevěnou přepážkou, do které byly zasazeny desítky neprůhledných barevných tabulek. Nastěhovali jsme se do toho úzkého kumbálu, postavili kameru na stativ a ten ještě nastěl. Pak jsme se svolením hostinského vymáčkli nahoře jednu malou tabulku. Tou měla naše tajná kamera nahlížet do sálu... V tu chvíli si šel jeden z vesničanů ulevit. Jak nás zblejsknul, už se k té úlevě nedostal. Na místě se otočil, vběhl do šenku a rozčileně všem pijákům ohlásil, že je natáčí Státní bezpečnost. Rár chlapů se zvedlo a vrazilo do naší sociologické observatoře: Co si to dovolujete, my sme pracující, my máme právo se po práci napít, nás nebude nikdo špehovat, vy hajzlové... Vrátili jsme se do sálu, zasedli s vesničany, objednali dvě flašky vína a rundu piva a během přípitků všechno vysvětlili. Za hodinu byli všichni tak rozjařeni, že jsme mohli točit, co jsme chtěli, bez skryté kamery, bez teleobjektivů. Konečně jsme se převtělili do toho imaginárního kusu nábytku... Dosáhli jsme ideálního stavu: stali jsme se neviditelnými. Abych objevil ideální přístup dokumentaristy k natáčeným lidem, málem jsem musel dostat přes hubu.“ /Václav Táborský, Paměti točomana, 2000/

ZABLÁCENÉ MĚSTO

Režie: Václav Táborský. Scénář: Václav Táborský. Kamera: Eduard Sigrot. Hudba: Ferdinand Havlík. Zvuk: Miroslav Letenský.

Střih: Josef Pejsar. ČR 1963, černobílý, 8 min.

Ze starého do nového. To byla radostná cesta tisíců rodin, které se v době organizovaného stavebního vzmachu začátku šedesátých let stěhovaly do nově budovaných sídlišť na okrajích měst. Jejich nový domov byl ale často uprostřed ohromného staveniště. Zatímco někteří už bydlí ve stejných bílých bytech, vedle jejich domu stavbaři teprve dokončují další činžáky. A když vyhlédnou z okna, mohou přehlédnout své sídliště – desítky moderních domů uprostřed bláta. A při cestě do práce, za nákupem nebo s dětmi do jeslí se ještě dlouho budou brodit blátem. Jenom děti si v něm už naučily hrát. Krátký snímek znovu upozornil na osobitost svého tvůrce. Václav Táborský, v té době režisér pražského Studia dokumentárních filmů, se v celém svém díle (ukončeném okupací, po které režisér emigroval do Kanady, kde se dodnes věnuje pouze pedagogické činnosti) snažil co nejpřesvědčivěji ukázat člověka své doby. Jeho filmy se tak staly cenným obrazem českých šedesátých let. Režisér natáčel nejen sociologické studie o osobních problémech lidí v proměnách doby a o důsledcích jejich řešení v socialistickém státě (film o příčinách manželských rozvatů *Dva stoly mezi námi*, film o osudu dětí z rozvrácených rodin *Čekají každou neděli*), nejen dokumenty o lidech práce (*Dráteníci*, *Hodiny za volantem*), ale především svérázné fejetony, v nichž objevil svoji filmařskou sílu (Václavské náměstí, *Zablácené město*, dokumentární groteska o masovém odpočinku *Dovolená*, *Hostinec*, symbolický snímek o koloběhu lidského života *Nádraží*) a dobové satirické snímky (*Stopy*, kritika zoufalého stavu družstevního zemědělství *Zaváté stopy*, úvaha nad nedostatečnými investicemi do kultury *Ty náš slone*). Vedle portrétu Jana Zrzavého a cestopisného snímku Itálie poklusem je i autorem dvou celovečerních hraných filmů *Útěk do větru* a *Zázračný hlavolam*. Táborský byl za své dokumentární filmy několikrát oceněn – nejvyšší počty se mu dostalo právě za film o nových sídlištích v době, kdy přestaly deště. Na tzv. malých Benátkách v roce 1963 získal za snímek *Zablácené město* Zlatého lva sv. Marka.

DĚJINY NA 8

*Režie: Václav Táborský. Námět: Václav Vrabec. Scénář: Václav Táborský. Kamera: František Vlček.
Hudba: (archivní) Štěpán Koníček. Střih: Marie Křížková. ČR 1968, černobílý, 12 min.*

Autoři vybrali příběhy některých dat z historie českého národa, která končí osmičkou, a vypravili se do ulic, aby se formou dokumentární ankety pokusili zjistit, jaké názory mají lidé v roce 1968. Komentář filmu namluvil a otázky elegantním mikrofonem pokládal Miloš Kopecný. Trik byl v tom, že se moderátor sice zmiňoval o historických příhodách, ale dotazy formuloval tak, aby si tázaní mohli myslet, že se ptá na události současné. Navíc byl obraz natáčen utajeně a zvuk zjevně. Lidé měli dojem, že se natáčí pro rozhlas a pocít osvobození od vlastní tváře tak některým dovolil mít na dobové otázky otevřenější názor. Zdá se, že tvrdé české palice už toho zažily dost. Podivné státníky, faráře i šafáře, mučedníky a světce, revizionisty a konzervativce, Literární listy, zdražení piva i úpadek české kopané. Dost pohnutých událostí se navíc stalo vždy, když na konci letopočtu byla osmička. 1158 byl Vladislav II. korunován na krále českého, 1278 padl Přemysl Otakar II. a Češi přišli o přístup k Jadranu, 1348 založil Karel IV. pražskou univerzitu a po plodném životě s několika manželkami umřel také na osmičku, o třicet let později. Pražská defenestrace byla v roce 1618 a jedna poražená revoluce zase 1848, 1878 byla v hospodě založena sociální demokracie, 1918 byla založena republika, 1938 byla okrájena a ponižena a rok 1948 také nepatřil k nejšťastnějším. Táborského anketní film, natáčený v Praze a Plzni v dubnu a střihaný v květnu roku 1968, provází ironický komentář a záběry soch z akademie výtvarných umění, soch podařených, nepodařených i těch úplně rozbitých.

AGNES VARDOVÁ

P
R
Ů
H
L
E
D
N
Ě

B
Y
T
O
S
T
I

O SAISONS. Ô CHATEAUX

Režie: Agnes Vardová. Scénář: Agnes Vardová. Kamera: Quinto Albicocco. Hudba: Andre Hodeir, Jazz groupe de Paris. Střih: Janine Verneauová. Francie 1957, barevný, 22 min.

Od uvedení prvního filmu režisérky Agnes Vardové uplynulo více než čtyřicet let. I proto - a ve stínu evropského úspěchu jejího nového celovečerního dokumentu - se vynořuje otázka po jejím místě na mapě kontinentální kinematografie, po její roli v tzv. francouzské nové vlně, po smyslu jejího pohybu po obou březích Atlantiku - jakkoli vždy příznaně ovlivněného výrazným levicovým smýšlením. Zrazení časem, tím, jak nám její filmy byly nedostupné, a odhlížeje od jejích hraných snímků se pokoušíme přiblížit režisérčin umělecký vývoj v průběhu desítek let. V hranicích sekce Průhledné bytosti chceme zrekonstruovat jeho proměny a dílo jako celek pak vrátit naší paměti. Paradoxně první dokumenty avantgardní režisérky vznikly na zakázku. I na začátku tohoto filmu o zámčích na řece Loire (navštěvovaných v časovém sledu, v jakém byly postaveny) byla představa národního úřadu pro cestovní ruch. Vardová si ale nedokázala představit, že by měla natáčet film o němých svědcích doby, která jí navzdory okázalému lesku staveb přišla příliš nehybná, dekadentní a zetlelá, kterou, jak přiznává, doslova nenáviděla. Soukromá návštěva zámků ji v tomto pocitu jen utvrdila. Produkčnímu navrhla, že film natočí, ale jen v pohledech zámeckých zahradníků, s tím, že komentářem bude poezie doby, kdy se tyto rozsáhlé komplexy stavěly. Projekt byl schválen a režisérka začala v říjnu natáčet. Tak do filmu vstoupilo babí léto, zvláštěně vlhký začátek podzimu, jeho vznešenost odrážející se v krajině, řece a ve stavbách pozlacených slábnoucím sluncem. V tom svitu jakoby se naplňovala melancholie nepoznané mrtvé doby - a také krása té melancholie.

L'OPÉRA-MOUFFE

*Režie: Agnes Vardová. Scénář: Agnes Vardová. Kamera: Sacha Vierny. Hudba: Georges Delerue. Střih: Janine Verneauová.
Účinkují: Dorothee Blanková, Antoine Bourseiller, Andre Rousselet, Jean Tasso, Jose Varela. Francie 1958, černobílý, 17 min.*

Je to skutečnost, co nejtěsnější přilnutí ke světu nijak nestylizovanému a nacházejícímu se ve své nehotové všednodennosti, která může vrátit umění ztracený dech. Druhý film Agnes Vardové se nese na hřbetu francouzské nové vlny, je jejím ženským ornamentem, příklonem k idejím osvobozeného filmu. Její stylizace mluvčího jako já, neboť snímek je svébytnou lyrickou konfesí, se odehrává v poloze nejistého pozorovatele, člověka připraveného o vlastní stabilitu, ohrožené ženy, ve které klíčí nový život. Pařížská zákoutí, kolébající se před jejíma očima, žijí svým vlastním životem a jeho rozkrývání s sebou nese především pochybnost. Agnes Vardová natáčela svůj krátký film v roce 1958, když byla těhotná. Nechtěla, aby to byl její ryze soukromý deník – ve shodě skutečnosti a obrazu – ale aby ve splývání pocitů a úvah vznikl sociální dokument o ženě, která se rozhoduje, zda má na svět přivést dítě. La Mouffe je oblastí kolem ulice Mouffetard, která tehdy byla útočištěm žebráků, alkoholiků, nepojmenovaných osamělých lidí na okraji společnosti. Právě v jejich blízkosti se obnažovala jakási dvojakost těhotenství: potvrzení vlastní identity počatým dítětem se zaseklo v možnosti toho, že by jeho existence mohla skončit v podobné prázdnotě, že by se její dítě mohlo stát jedním z nich. Roztrpčena z předchozí práce na zakázku natáčela Vardová film sama po dva měsíce na šestnáctimilimetrovou kameru. Ve filmu je patrný vliv fotografických kompozic, ale má v sobě i něco z raných surrealistických experimentů. Ačkoli autorka k natáčení nepřistupovala se zřejmou představou, prožívané pocity ji vedly ke stále zřetelnějšímu tématu: vyslovit pochybnosti budoucí matky. Film dostíhala v osmém měsíci těhotenství. Snímek byl promítnut na výstavě EXPO v Bruselu, ze které se režisérka vrátila, aby porodila holčičku.

DU CÔTÉ DE LA CÔTE

Režie: Agnes Vardová. Scénář: Agnes Vardová. Kamera: Quinto Albicoco, Robert Castel. Hudba: Georges Deleure. Střih: Henri Colpi, Jasmine Chasneyová. Francie 1958, barevný, 28 min.

Chtějí vyrazit na pobřeží a stát se excentrickými na místě, které považují za nejkrásnější pobřeží na světě. Není to ani sen, ani realita, je to nadrealita. Je to uskutečnění ráje, financované šedí všedních dní. Vše je tu možné, také skrytě vypočítavé a mechanicky pragmatické, a všechno vede ke snění. Po letech od Vigova avantgardního snímku přichází v horké prázdninové dny roku 1958 na francouzskou Riviéru režisérka, aby objevila poválečnou simulaci přímořského Edenu. Film vznikl na objednávku národního úřadu pro cestovní ruch, ve francouzských kinech se hrál s Resnaisovou Hirošimou a zvítězil v Bruselu na festivalu turistických filmů. Porotě se jistě líbily slunečníky na pláži, které se zavírají na konci šansonu, složeného jen pro tenhle film. Vigův snímek Na slovíčko, Nizzo ale nebyl zmíněn náhodou. I Vardová umí být sžíravě ironická, i pro ni je cesta dovnitř přímořských radostí vítězstvím iracionality, byť její metodou nejsou chladné spoje surrealismu. Také daleko více než její mužský předchůdce nechává rozeznít smyslovou plnost radovánek letovisek a slunečných pláží. Je to dokument o podstatě turismu, filmový esej o tom, proč si lidé k odpočinku vybírají právě Riviéru. Režisérka obtáčí úvahy kolem myšlenky opakovaného hledání ráje. Ví o jeho dnešní umělosti a s vědomím fikce izoluje její jednotlivé části. Vše má tak blízko preludu. Nejen lidská těla, ale i plechový komín mezi sochami, tvář Panny Marie zdvihající se nad zdí, fantastické tvary kořenů ve srázu nad mořem, oheň, který pohlcuje karnevalové masky.

SALUT LES CUBAINS

Režie: Agnes Vardová. Scénář: Agnes Vardová. Kamera: Agnes Vardová. Hudba: cha-cha-cha, Benny Moré, tango a boléro. Animace: J. Marques. Střih: Janine Verneauová. Francie 1963, černobílý, 29 min.

Agnes Vardová se vrací z návštěvy Kuby s tisíci černobílých fotografií. Ve Francii z nich stříhá dokument: Fidel a muzikanti, socialismus a neodolatelný rytmus kubánské hudby. Režisérka se na začátku šedesátých let pokusila vzdát hold kubánské revoluci – ta pro ni představovala extrakt sociální spravedlnosti ve vždy rozbouřených latinskoamerických zemích. Přijala pozvání kubánského filmového institutu a na ostrov přijela s Leikou, stativem, krabicí filmů a poměrně jasnou představou budoucího filmu. Vedle jeho formy už věděla, že chce dát zprávu o radostné tváři socialistické revoluce. Nebyla sama, ve stejné době vydává Jean-Paul Sartre svoji knihu kubánských reportáží *Uragán nad cukrem*, texty levicového oblouznění novou kubánskou mocí. Režisérka přiznává, že proniknout k živelnosti historické změny pro ni bylo daleko snazší na Kubě, než když se jí pokoušela porozumět na východě Evropy. Muzikálnosti tancující revoluce, jak se jí tehdy mohla jevit, podřídila vše. Na ostrově nafotila přes čtyři-tisíce snímků, půl roku z nich vybírala osmnáct set, které tvoří film. Její kubánský snímek chce také ukázat africké, haitské, francouzské i katolické kořeny tamní hudby. Dokument-album v pohybu doprovází vedle muziky i autorčin komentář. Levicově orientovaná režisérka v něm oslavuje revoluci v roce 1959, jen pár kilometrů od americké Floridy, její význam pro svět a úlohu lidu v boji proti někdejšímu diktátorovi Batistovi. Její energická slova ale nevytrhují události z kontextu, umí být ironická a vtipná. S časovým odstupem je její film mimořádným svědectvím o iluzích části evropské inteligence.

ELSA LA ROSE

Režie: Agnes Vardová. Kamera: Willy Kurant, William Lubtchansky. Zvuk: Bernard Ortion. Francie 1965, černobílý, 20 min.

Všimli jste si, že se život nedá rozkrájet na kousky? Že to není koláč? Elsa Trioletová (1896-1970) byla původem Ruska, ale většinu života prožila ve Francii, kde se činně a soustavně zúčastňovala jejího politického (nalevo, zase nalevo) a uměleckého života. Byla ženou Luise Aragona. Její dílo je velmi obsažné, mnoho z jejích knih bylo přeloženo do češtiny – Nikdo mne nemá rád, Milenci z Avignonu, Růže na úvěr, Schválnosti života... Režisérka nasazuje tlumený tón medailonu, na němž je osobně zainteresovaná – stejně jako Vardová ve filmu představuje Trioletová v literatuře výraznou ženskou osobnost francouzské kultury (byť se její texty tak rychle ztratily v čase). Jsou to jemné obrazy, které před nás Vardová staví, aby názorně ukázala, v čem je přitažlivost její osobnosti. Film vychází z důvěrného vyprávění jejího manžela, které pak komentuje sama portrétovaná. Spolu s nimi režisérka listuje starými alby, prohlíží si fotografie prvních setkání. Vidíme Aragonův pozorný pohled na obrázek dívky, které se v ruštině říkalo zemljanika (lesní jahoda), i to, jak se dívá na fotografii šestnáctileté dívky, která již měla Elsiny oči. Je to i příběh lásky, mužova vztahu k dívce, která se mu pořád ztrácí. A něžnost v tmavých stínech žárlivosti, občasný tichý nesoulad v každodenním životě. Jsou už staří. Je to jímavý film, probouzí nostalgii po vlastním mládí. Zbývá už jen poslední odstavec, závěrečný krok.

UNCLE YANCO

Režie: Agnes Vardová. Scénář: Agnes Vardová. Kamera: Didier Tarot, David Myers. Zvuk: Paul Oppenheim, Jacques Maumont. Střih: Roger Ikhlef. Francie 1967, barevný, 22 min.

Dokumentární portrét režisérčina strýce, malíře Jeana Vardy, který žije na pobřeží San Franciska. V kruhu intelektuálů a v srdci bohémy pluje se svojí lodí a maluje byzantská města - je totiž Řek. Loď je mu pohybem nad skutečností, kresbu má za prožívání a záznam. Nikam nepatří, pobytem na vodě je zanechán v jakémsi neurčitěm, prázdném prostoru, trochu uvnitř a trochu vně. Zároveň lze do jeho doupěte tvoření vstoupit z mnoha stran. Jednou cestou se k němu vydala jeho neteř - film je jejím pokusem objevit amerického strýčka, natáčením zjistit, kým vlastně je. Druhou cestu na svůj hausbót otevřel malíř svým přátelům z hnutí hippies. Potřeba poznat strýce prostřednictvím filmu se tím stala i portrétem jedné generace Ameriky šedesátých let. Film vznikl během tří dnů. Vardová přijela do San Franciska na filmový festival. Od svého známého se dozvěděla, že na lodí v Sausalito žije naivní malíř, který se také jmenuje Varda. Ukázalo se, že sedmdesátiletý muž je skutečně bratrance režisérčina otce. Tu pak setkání s ním ohromilo natolik, že se spontánně rozhodla natočit film. Od distributora nezávislých snímků si za příslib autorských práv vypůjčila kameru, filmový materiál a vyrazila k moři natáčet. Točila od čtvrtka do soboty, v neděli jen chvíli, neboť přijeli strýčkoví velmi uvolnění přátelé, a v pondělí se nahrával zvuk. Sestřihem vznikla barevná koláž o naivním malíři, který je autoritou pro komunitu místních hippies, s nimiž vyráží na moře a kteří sdílejí podobné životní principy jako on. Jeho prostřednictvím si zároveň režisérka znovu připomenula své řecké kořeny - na moři a v pohybu, ale na odvrácené straně jiného kontinentu.

BLACK PANTHERS

Režie: Agnes Vardová. Kamera: David Myers, John Schofill, Paul Aratow, Agnes Vardová. Zvuk: Paul Oppenheim, James Steward. Střih: Paddy Monk. Francie 1968, barevný, 28 min.

Dokument byl natočen v létě osmašedesátého roku během mítinků organizovaných Černými panterky za osvobození Huey Newtona, jednoho z lídrů radikální organizace, a za vyvolání politické diskuse o jeho soudním procesu. Jejich snaha upoutat pozornost ostatních Američanů byla nakonec úspěšná. Zároveň film ve své časovosti rozkrývá problematiku rasismu, sociální rozvrstvenosti a pravdy cílů v podstatě uzavřeného společenského systému. Dodnes tak přesně pociťovaná energie osvobození je tedy opřena o svoji dobu. Film byl natočen 16mm kamerou přímo režisérkou a několika mladými radikály. Těmi byli studenti z univerzity v Berkeley. Režiséři zapůjčili kameru a každý den jí s natáčením někdo z nich pomáhal. Díky advokátovi získali rozhovor s vězněným Newtonem, interview dělali i s dalšími studenty. Vznikl přesně datovaný dokument, ohraničený zachycenými aktuálními událostmi. Film nechává zaznít radikálním názorům a připomíná program Černých panterů. Nadčasový rozměr získává díky dokumentaristické opravdovosti, schopnosti vydat se nikoli už jen cestou další formální kultivace, ale jít vždy znovu k základům, dát se svým uměním k dispozici otázkám a společenským pohybům. To platí navzdory skepsi, kterou vyvolal osud generace šedesátých let. Appendix o cenzuře: Americké televize odmítly film odvysílat s tím, že není objektivní. Francouzská televize se ho rozhodla nevysílat, aby nejitřila nálady studentů po pařížském jaru. Zprvu režiséři nabídli odvysílání s tím, že změní svůj ostrý komentář. Souhlasila s podmínkou, že nesmí být zkrusleny názory černošských studentů. Zástupci televize souhlasili, ale navzdory tomu se film v jejím programu nikdy neobjevil.

DAGUERREOTYPES

Režie: Agnes Vardová. Scénář: Agnes Vardová. Kamera: Nurith Aviv, William Lubtschansky. Zvuk: Jean Francois Auger, Antoine Bonfanti. Střih: Gordon Swire, Andrée Choty. Francie 1975, barevný, 80 min.

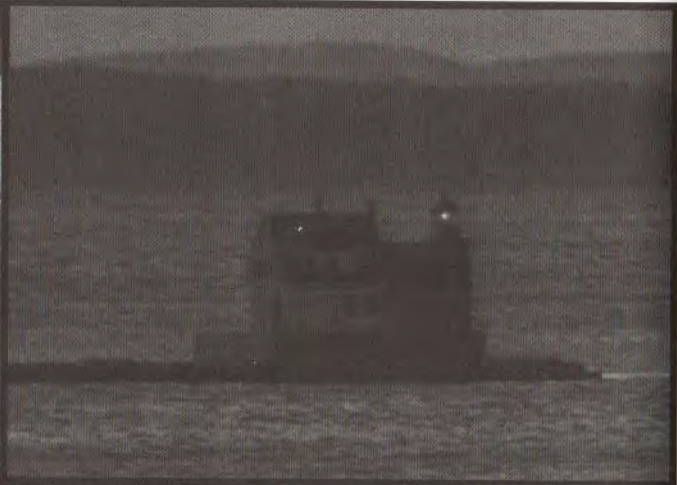
Film z ulice pojmenované po francouzském průkopníkovi fotografie je kolektivním portrétem lidí, kteří ji obývají, především místních obchodníků otevírajících každé ráno své krámky, aby nabídly Paříž okoloidoucím turistům. Název ulice je i zprůsvitněním významu filmu: ten pohledem zevnitř nenásilně rozkrývá zvláštní fluidum, s ním se Paříž spojuje v každém z nás a jehož nezřetelné otisky uchováváme na neumělých fotografiích z cest. Režisérka se lidí ptá stále na stejné otázky: odkdy tu bydlí, jak se setkali se svým životním partnerem, jaké ještě mají sny. Lidé odpovídají a kamera snímá jejich každodenní práci, to, jak se věnují zákazníkům, chvíly jejich odpočinku. Obraz zabírá především lidské tváře, v nich se zrcadlí příběh obchodu i interiér prožitého osudu. Snímek není ani o lidech z celé ulice, jen o pár těch z malé části mezi popisnými čísly 70 a 90 (režisérka dodnes bydlí v domě číslo 88). Ale není to žánrový obrázek. Je to zvláštní prasklina mezi skutečnou Paříží a snem o ní, škvíra mezi imaginací krátkých spojení a magií všednosti, která se otevírá budoucí archeologii. Je to film svůj svým žánrem, který režisérka nazvala cinéma de quartier, film ze čtvrti. Představuje realitu, ve které se skuteční obchodníci a chodci na ulici stávají postavami režisérčina směřování, jejího záměru celkového obrazu – vždy jsou v jejím rámu. Vyprávějí, kamera snímá jejich tvář, díváme se jim do očí, něco o nich už víme, ale duši a vnitřní pravdivost jim dala až Vardová. Je to dech tvůrce, svěbytné gesto na pomezí, na pozadí mikrokosmu reality, stvořený mýtus lidské pospolitosti jednoho města. Chvilí jen první plán. Butik nebo parfumerie, řezník, pekař, prodavač harmonik, také knihkupec, den po dni, první nostalgie po nikdy nenavštíveném krámku, ale lidé jsou stále v něm. Ještě před hodinou jsme je neznali, ale teď už důvěrně stojíme v uličce s jejich sny i jejich osobními Verduny, s jejich první láskou z pětadvacátého roku. Film ale mluví dvojitým jazykem v zázračné rovnováze reality a imaginace, skutečnosti a mýtu. Je vzácný svojí vyrovnaností. Nehrouží se do vlastního nitra, nepsiologizuje, nezcižuje člověka, nevytrhává jej ze souvislosti světa, věcí a bližních. Režisérka do svého filmového snu přijala své sousedy z jedné ulice, příběhy za jejich očima, realitu jejich všedního dne a vede je k bráně plnosti mýtu o Paříži. První veřejná projekce dokumentu se uskutečnila pod širým nebem, na Rue Daguerre.

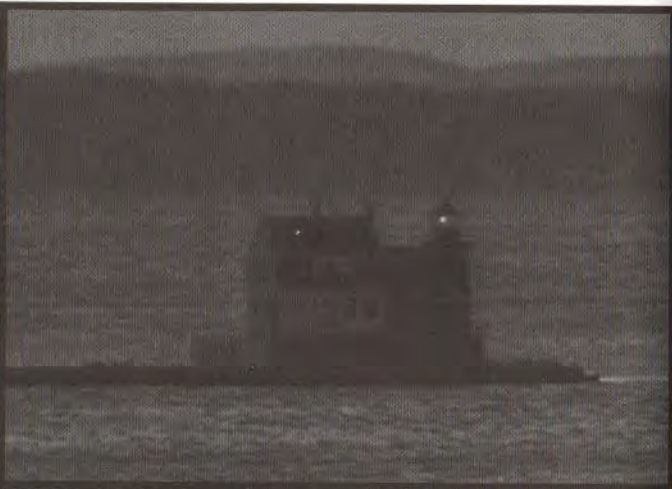
MUR MURS

Režie: Agnes Vardová. Scénář: Agnes Vardová. Kamera: Bernard Auroux. Zvuk: Lee Alexander. Střih: Sabine Mamouová.
Francie 1980, barevný, 81 min.

Dokument o zdech Los Angeles zářících kresbami bezejmenných autorů. Jsou anonymní, skryti a zahaleni v mlčení. Režisérka poodhaluje roušku tohoto skrytého života a stopuje, z jakých podmínek, z jakého přesvědčení spjatého s životní skutečností a zkušeností, z jakého výkřiku vzniká angažovaná městská poezie zdí jen zdánlivě vzdálená lidem, kteří kolem nich denně chodí. Jak se hlavní město filmových iluzí odhaluje v šepotu této poezie děl bez podpisu. První kresby na zdech se objevily na konci šedesátých let a režisérku okamžitě zaujaly. Když se po deseti letech rozhodla Zdi natočit, věnovala několik měsíců anketám, rozhovorům a fotodokumentaci ve snaze diferencovat jejich umělecké bohatství. Bylo také potřeba objevit jejich tvůrce, což nebylo snadné, neboť malíři graffiti jsou čitelní výhradně v imaginární nepřesnosti svého díla. Navíc mnoho z nich tvořilo nejrůznější pouliční gangy, pohybující se v okrajových, převážně mexických čtvrtích. Nakonec ale všichni oslovení se štábem spolupracovali a navzdory tomu, že režisérka přiznává možná zjednodušení ve svém pohledu cizinky, vznikl snímek zevrubného poznání, dokument nespočtu drobných objevů všední i nevšední reality, všech geologických nánosů existence City. Právě střídání pohledů na jednotlivá díla dovoluje v pohybu kamery vyslovit cosi archetypálního o městě se špatnou pověstí. Po filmu o euforii hippie jsou Zdi sestupem doprostřed šedé stagnace konce sedmdesátých let, jsou epopejí jednoho času Ameriky a jednoho jejího teritoria. To je plné obyvatel různého etnického původu i vyznání a zdi v něm jsou nejen jeho tetováním, ale i vlastní tváří svobodně se vyjadřujících Hispánců, Mexičanů a jiných menšin, kteří se rozhodli namalovat svůj život. Jejich obrazy na zdech města jako by byly výsledkem tajuplné duchovní shody, v níž kresba nevypráví běžným způsobem, ale směřuje k emoci, která je sama sobě zjevením, poznáním, iluminací. Kdybychom se před těmito díly zřekli úsilí o proniknutí dovnitř a vnímali je jen povrchově, jako sled esteticky vágních obrazů, zřekli bychom se jejich někdy až hlubinně krásy, která má vždy kořeny v žité skutečnosti. Vardová graffiti usazuje pevně do reality. Od ní se nikdy nevzdaluje, naopak do ní vstupuje jako člověk, který s ní svými filmy vede stálý dialog svého života.







FYREN MAJÁKY

Režie: Magnus Enqvist, Kristian Petri, Jan Röed. Kamera: Jan Röed. Hudba: Dror Feiler. Střih: Niels Pagh Andersen. Švédsko 2000, barevný, 99 min.

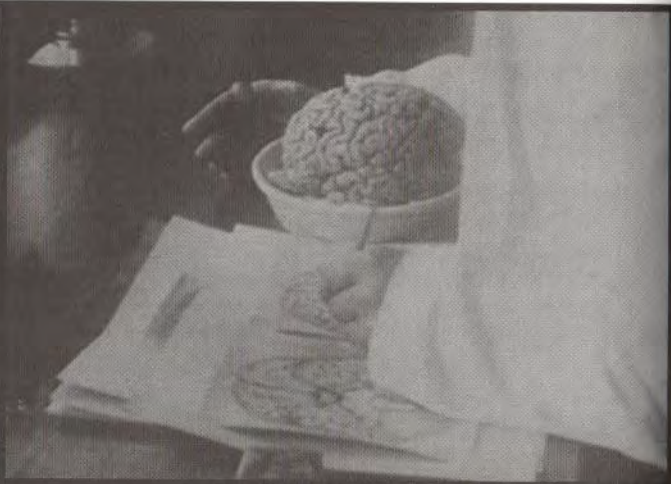
Dodnes představuje maják dvojitý symbol: naprostou samotu, přesně ohraničenou formu vnitřního exilu, zároveň je i světlem cesty, ukazatelem k cíli, konečným naplněním vyhnanství moře. Majáky, které v průběhu dlouhého natáčení navštívil v různých mořích švédský štáb, jsou dnes i pozůstatky rozličných kultur, neboť přebíraly vnější znaky pevniny. Žádná jiná stavba neztělesňuje do takové míry krásu odloučení jako dutý sloup světla. Navštívíme majáky evropského jihu, severní Ameriky, Japonska a jižní Afriky. Unášení mořem různých barev můžeme sledovat proměnu jejich estetického výrazu, funkčnosti, jednotlivých specifík vstupu do kultury, k níž jsou směrem či branou. Filmová výprava začíná u břehu Španělska. Lodí na rozbouřeném moři doplouváme k majáku, který bez jakýchkoli okrajů trčí z vody jako varovný prst. Spolu s průvodcem vstupujeme do jeho útrob, po točitých schodech vystupujeme až k mechanismu světla, ozubená kola do sebe zapadají i dnes a průvodce se rozhovoří. Intermezdem mezi návštěvou dalšího majáku u jiného moře je vždy pohled na blízké město v noci s jeho rozsvícenými ulicemi a okny – tíží a záchranu pevniny spojuje s předsunutým majákem vždy světlo. Některé majáky jsou dodnes funkční, některé už dávno nic nesignalizují, jiné se proměnily v muzeum – symboly někdejší dynamiky objevování nových světů a následujících čilých obchodů jsou nepoužívané a zakonzervované. Odsunuty ze svého významu moderními navigačními přístroji v nás stále zanechávají nostalgický řez po neuskutečněných objevech, dobrodružných cestách a nepoznané exotice. Od dětských knížek víme, že je možné obepnout svět, ale nikdy jsme to neuskutečnili. Naše sny se ale vypařily, aniž bychom je dokázali zhmotnit. S pohledem na osamělé majáky v nás roste pocit, že už nikdy na moře nevyplujeme. Odtud ta melancholie.



FRAN SVERIGE I TIDEN ŠVÉDSKÉ PŘÍBĚHY

Režie: Susanna Edwardsová, Nina Hedeniusová, Stefan Jarl, Jan Troell. Scénář: Susanna Edwardsová, Nina Hedeniusová, Stefan Jarl, Jan Troell. Kamera: Nina Hedeniusová, Joakim Johansson, Peter Mokrosinski, Jan Troell. Zvuk: Lars Jameson, Olle Tannergard, Morgan Westlund. Střih: Anette Lykke Lundbergová, Ulf Neidemarová, Lasse Sumanen, Olle Tannergard. Švédsko 2000, barevný, 116 min.

Švédské příběhy tvoří čtyři krátké dokumenty jinak nespolupracujících režisérů, které byly zamýšleny jako průřezový portrét Švédska na konci dvacátého století. * Hrdinky dokumentu Risk režisérky Susanny Edwardsové ožívují svůj poněkud jednotvárný život sázkami. Motiv soutěžení prorůstá filmem od prvního záběru na hrací automat – vyjde to, nebo nevyjde, musí to přece vyjít. Režisérka přibližuje rodinné zázemí obou žen, spolu s ní nahlížíme do stylově zařízených rozlehlých bytů. Jsou poněkud prázdné, ale stejně se v nich nikdo příliš nezdržuje. Ženy se raději baví na dostizích. Zdá se, že s penězi nemají problém vyjít, příjemnost jejich finančního zázemí není závislá na výhrách. Možná proto tak rády hrají. * Mladík Christian chodí ve filmu, který režisérka Nina Hedeniusová pojmenovala po něm, do střední školy. Každé ráno dojíždí autobusem do města a odpoledne se vrací. Cesta je přeryvem mezi školou s nudným dějepisem a počítačovou učebnou s krásnými spolužačkami a mezi pokojíkem v bytě u rodičů, který je na chvíli i hudební zkušebnou. Nesledujeme nijak vyhrcočený příběh, spíše všední okamžiky ze života švédského studenta (ještě tápajícího, nemajícího potřebu pociťovat nějaký střed), mladíka ve věku, kdy každá svoboda je nádherně konkrétní. * Naopak muži ze snímku Stefana Jarla Bezdomovci se pohybují ve spleti a kolektivní přítlačivosti periferie hlavního města. I oni jsou součástí bohatého sociálního státu, vždy se mají kam skrýt a je jedno, zda se jedná o úřad nebo bíle prosvícenou toaletu supermarketu. Na úrovni jejich přežívání se dá hovořit o rovnosti v jisté formální svobodě. Její součástí je chvílemi výzva hladu, ale nejvíce je to živoření na tupé úrovni horizontální polohy. Jsou to zvláštní bezdomovci, hodně hygieničtí, pravděpodobně bez zápachu, navíc jsou nuceni vyrovnávat se s technologickými posuny svých spoluobčanů. * 98,2 Mhz, jak se podle kmitočtu jmenuje film Jana Troella, je vlnou, která spojuje několik domácností na jihu Švédska. Opustili jsme město a spolu s režisérem sledujeme proměnu života na švédském venkově. Ta je ukázána na životě několika lidí, kteří poslouchají stejné rádio. Opět jsme svědky všedních úkonů, nenápadného díla, váhy hodnot, za nimiž nelze vyčíst takřka nic o jejich tvůrcích. Jen to, že teď tady jsou.



HOMO SAPIENS 1900

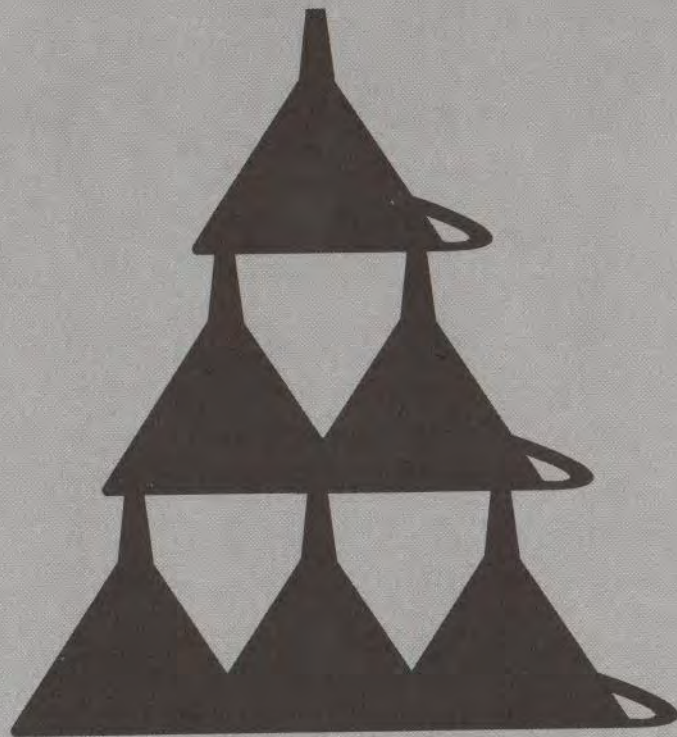
Režie: Peter Cohen. Scénár: Peter Cohen. Kamera: Peter Ostlund, Mats Lund. Hudba: Matti Bye. Švédsko 1998, černobílý, 88 min.

Mechanicky měřit člověka, hledat znaky odlišných druhů práce a energie. Být mimo etiku, být i mimo její metaforu, možná se pokusit najít etiku jinou, etiku hledání nového člověka povstalého toliko z hmoty a mimo jakoukoli spiritualitu – nikoli mimo mýtus. Pouhá mechanika všeho, co lze změřit. Mechaničnost budoucí smrti. Tabulkové objevování dokonalého člověka. Body těla, které lze klasifikovat a následně hierarchizovat. Samozřejmost těla je náhle problematizována, ocitá se mezi definovaným dobrým a špatným, kategoriemi, které náhle lze vztáhnout na to, co je dané. Nová definice krásy s sebou musí nutně nést popření všeho nečistého, všeho nově klasifikovaného jako nečisté. Eugenika proměněná v rasovou čistotu. Stříhový dokument Homo Sapiens 1900 zkoumá vývoj ideje nového člověka, které se objevily na přelomu století a jejichž uvedení do praxe nového století výrazně poznamenalo. Snahy o přizpůsobení člověka sociálním konstruktům prostřednictvím čistě biologických znaků jsou úzce spjaty s rozvojem moderní společnosti. Film po obsáhlém zpřehledňujícím úvodu paralelně analyzuje rozvoj antropologie spjaté s ideologií ve dvou totalitních režimech – v nacistické Třetí říši a v sovětské přítomné budoucnosti komunistického světa. S využitím archivních snímků ukazuje zneužití biologických koncepcí ve dvou utopických projektech budování nového světa. V Německu byla eugenika pojata jako rasová hygiena, která předpokládala nadřazenost nordické rasy. Přispěla k tomu předchozí bádání, propagující přežití biologicky lépe vybavených ras na úkor těch druhých. Novým evolučním údělem bylo zbavit se všech podřadných. Rasová hygiena se stala ideologií, varující zejména před kontaminací tzv. německé krve židovskými geny. Je smutnou skutečností, že řada předních německých genetiků spontánně, ze strachu či z donucení nacistickou rasovou ideologií podporovala a zdůvodňovala. V sovětském Rusku byly počátkem dvacátých let eugenické teorie zavrženy. Od třicátých do padesátých let tam však postupoval katastrofální vývoj. Byla likvidována celá odvětví medicíny a biologie, vědci mizeli v lágrech a na popravištích. Stalinská biologie odmítala zákony dědičnosti a tvrdila, že dědičnost je možno ovlivnit výhradně vnějšími vlivy. Člověk byl čistě hmotou. Všechna energie byla na straně hmoty, jejím produktem bylo i myšlení. Tamní bádání se soustředila na zkoumání intelektu, váhy hmoty v něm. I ve stalinském režimu byl na piedestal postaven nový člověk, frankensteinovský hybrid nepohlavního manuálního těla – samozřejmě oddaného ideji. Jak netrpělivá byla touha dosáhnout vymodelované masy. A kolik úzkosti je v zašlých obrazech té netrpělivosti dodnes.

MIN MAMMA HADE FJORTON BARN MÁ MATKA MĚLA ČTRNÁCT DĚTÍ

Režie: Lars-Lennart Forsberg. Scénář: Lars-Lennart Forsberg. Kamera: Lennart Bang, Michael Rosengren. Hudba: Lars-Lennart Forsberg. Střih: Lars-Lennart Forsberg. Švédsko 2000, černobílý, 81 min.

Jsou různé možnosti, jak se vyrovnat s konečností života – našeho i lidí, které jsme měli rádi. Švédský režisér Lars-Lennart Forsberg se po dvaceti letech, které uplynuly od smrti jeho matky, rozhodl zpracovat krabici s fotografiemi, jež zachycovaly celá desetiletí jejího života, ale i života otce, sourozenců i jeho vlastního. Práce na filmu mu byla sestupem k pomalému rozkrývání vztahů uvnitř rodiny. *UUUsilí vyrovnat se s osudy svých bližních přerostlo v celkovou úvahu nad rodinnou a společenskou atmosférou doby, ve které její aktéři žili. Ve svých osmašedesáti letech už nemusel režisér nic obcházet, jeho snímek rámuje dvojí návštěva hřbitova a je zřejmé, že již není co zastřít, co vytěsnit. Zajímavé je i formální řešení filmu. Kromě již připomenutých dvou scén režisérova zaznamenaného pohybu se celý film odehrává ve střídání fotografií z rodinného alba, které doprovází introspektivní komentář. Nehybné fotografie jako by umožňovaly nahlédnout pomíjející život: otisk tu je, ale lidé z fotografií jsou dávno mrtví, zmizeli spolu se svými vztahy, ztratili se se svými věcmi. Jeden z těch, kteří zbyli, se ale vydává proti nesnesitelnosti pravdy fotografií, či spíše přijímá ji, ale zároveň s ní polemizuje svojí pamětí – spíše jejími stopami, sám režisér přiznává, že si z dětství příliš konkrétního nepamatuje. Vzpomínání to ale není lehké. Režisér se nebojí jít ke konfliktům, připomíná nerovný vztah otce a matky, pod zdánlivě idylickými snímky z rodinných setkání se skrývají složité vztahy – nevyslovená podezírání, nenaplněná přání a postupné ochládání někdejších náklonností. Zainteresaný autor neizoluje výpověď fotografií do rámu idyly, a ačkoli soucítí s jednotlivými aktéry příběhu rozvětvené stockholmské rodiny, nemůže ona jemná, nezřetelná, ale o to významnější pnutí nepřiznat. Forsbergův dokument je minimalistickým, dovnitř a do detailů jdoucím, téměř masochistickým zkoumáním především matčiných pohnutek, přemýšlením o jejím přístupu ke světu, do nějž přivedla čtrnáct dětí. Matka vyrůstala bez sourozenců, jednou měla být misionářkou, ale na škole se potkala se svým budoucím mužem. V jejich vztahu ale příliš lásky nezůstalo a netečnost k citům pocítilo každé z dětí. Ty jsou ve filmu nahlíženy jako celek, nevystupují ve svých budoucích sociálních rolích, jejich připomenuté problémy se vždy odehrávají uvnitř rodiny, byť právě ony poznamenaly i to, co mělo přijít. Film uzavírá fotografie režisérovy mladé matky, kterou jsme viděli již na začátku. Ta se vzápětí prolne s její tváří na prahu smrti. I takovými to momenty roste v celku filmu nejskrytější soukromí k univerzálním základům. Vedle toku fotografií jsou pozadím melancholicky laděného komentáře i první strany dobových novin – ty jsou kotvou v historickém řečišti, díky nim se můžeme orientovat v těsně předválečných i poválečných poměrech severní země.





HISTOIRE(S) DU CINÉMA | PŘÍBĚH(Y) FILMU

Režie: *Jean-Luc Godard*. Francie 2000

TOUTES LES HISTOIRES | VŠECHNY PŘÍBĚHY

kapitola jedna (a) 50 min. 33 s

Psalí dějiny filmu producenti? Realizoval se komunistický v hollywoodské továrně na sny? Existují i dějiny filmů, které nevznikly? Jak se reálný život pomstil kinematografii za to, že si ho přivlastnila? nemějí nic tak aby všechno mohlo být různé... neukazují všechny strany věcí udržují se na pokraji nedefinovatelného... příběhy filmu v množném čísle všechny příběhy které mohly být které byly nebo mohly být které se staly... mluví o Hollywoodu... vyprávět například příběh posledního magnáta... síla Hollywoodu... mluv-o Hollywoodu tak že by to mohlo vstoupit do existence této síly Hollywoodu... továrna na sny... aktualita příběhu příběh aktuality... továrna na sny... takové továrny které komunismus svrhl když si je vysnil... vyprávět například všechny příběhy filmů které nebyly nikdy natočeny... jsem sám zdá se že předmět mluví tudíž je lapen v podmínkách proti nimž nemůže nic dělat... pokud jsem jenom to co jsem jsem nezničitelný když jsem co jsem a bez výhrad moje samota poznává vaši... to co je skryto v tichu proniká do světla to co proniká do noci obrazy a zvuky jako lidé kteří se potkali cestou a nemohou se rozejít... válka je od toho aby se projevila... masy milují mýtus a film se obrací na masy ale pokud mýtus začíná u Fantomase a končí u Krista co pochopily davy... příběhy filmu příběhy beze slov příběhy noci...JLG

UNE HISTOIRE SEULE | JEDEN PŘÍBĚH

kapitola jedna (b) 41 min. 36 s

Film jako umění ve stavu věčného dětství, které bere a dává ve stejném okamžiku, a proto je „jedinou“ historií, bez minulosti, ale také bez budoucnosti – jak mu předpověděl už jeho vynálezce Louis Lumière. buď si jsi že jsi využil vše co je sdělováno nehybností a tichem... to co prošlo filmem a bylo jím zaznamenáno nemůže se nikam jina hlouběji dostat... ale pro mne je to především můj příběh a co mám dělat s tím vším se vším jase se vši temnotou někdy večer... někdy večer někdo šeptá v mé posteli... příběh samoty samota příběhu... film se promítal a lidé viděli že svět tam byl... svět stále většinou bez dějin ale svět který vypráví... ale na místě nejistoty základní myšlenka a senzace... dva velké příběhy byly sex a smrt... film v podstatě není částí mediálního průmyslu nebo show businessu ale kosmetického průmyslu masek který je sám jenom méně významným odvětvím průmyslu lži... jako kdyby perspektiva úběžného bodu byla odstraněna a nejpodivnější věc je že žijící smrt tohoto světa konstruuje sebe

samu podle světa minulého... obraz takový který mohl vzniknout v cele smrti v samovazbě života... když se na obraz díváme skrze něho vyjadřuje cosi čistého... pokud zahrnuje interpretaci nebude proměněn kontaktem s ostatními obrazy... nebo na samém počátku příběh dvou bratrů... nakonec předměty které máme před očima určují meze jeden druhému... vzduch se chová jako hranice kopců a hory hranice vzduchu... země rámuje moře a moře na oplátku rámuje veškerou zemi... ale za vším není nic co by dospělo ke konci...JLG

SEUL DE CINÉMA | JENOM FILM

kapitola dvě (a) 26 min. 18 s

O tom, co to znamená dívat se na film především z perspektivy jeho vlastních dějin, o první generaci filmařů-kritiků, která se o to vědomě pokusila, a o možném konci tohoto úsilí.

ale před tím než se dostaneme k tomu co mě zarazí je že tohle mohlo přijít jenom od někoho z tvé generace z generace nové vlny... příběhy v množném čísle... jenom tak tyto dny jsou tolika způsoby vyprávění tolika příběhů že nová vlna je možná jediná generace která začala dělat film... v padesátých a šedesátých letech... která se našla uprostřed obou desetiletí století a možná filmu... a že přesný moment vašeho objevení se v dějinách jež už mohlo být popisováno které by stále ještě mohlo být popisováno... příběh který byl vysloven... vím že uplynulo hodně času než jsme si uvědomili objev před nebo potom... já sám jsem na to přišel velmi pozdě opravdu... mluvím o celé generaci... a tak něco co způsobilo že se jednoduše objevila brilantní anekdota v dějinách francouzského filmu s množstvím polemiky a vyta-hování se nyní objevuje v pohledu nazpět... po třiceti letech ... ano věřím že je to jediný způsob jak tvořit dějiny... není to proto že je příliš mnoho filmů je jich velmi málo a pořad stále méně... věc filmu podle mé představy nebo mé touhy a mého nevědomí které teď může být vědomě vyjádřeno... je to tím že to byl jediný způsob jak postupovat jak popisovat události brát v úvahu sám sebe že mám dějiny v sobě... ale že kdyby neexistoval film nevěděl bych že jsem měl dějiny... byl to jediný způsob... pro mě jsou velké dějiny dějinami filmu...JLG

BEAUTÉ FATALE OSUDOVÁ KRÁSA

kapitola dvě (b) 27 min. 50 s

Film jako umění, jehož krása se může stát fatální, neboť je zároveň technikou spjatá se smrtí: v dějinách filmu i v dějinách všeobecně.

chtěl jsem být inženýrem... jestliže jsem dokázal aby byly důmyslné všechny tyto příběhy které jsou teď moje... vynález filmového scénáře... americký záběr do výšky pasu pistolníků byl kvůli sexu... prapůvod velkého detailu obraz krále na minci... a kamera pero... že kamera padá s gilotinou významu a už se nikdy nepovznese... ano snesla se noc probouzí se jiný svět hrubý cynický negramotný amnestický beze smyslu obíhající... jako kdyby perspektiva úběžný bod byl odstraněn... a nejsilnější věc je že živí mrtví tohoto světa vzešli z minulého světa... jejich reflexe, jejich city jsou z minula... pak jsem se musel probrat z noční mýry že film je zapotřebí... nejen kvůli slovům která zůstávají v hrdle ale také kvůli exhumaci pravdy... důkladně přemýšlet o konci přemýšlet především o konci... konec je plátno které je jenom povrch... filmy jsou a filmy by měly být spáleny... ale buďte opatrní s ohněm uvnitř... nikde vzdálenost v blízkosti největší vzdálenost ve vzdálenosti nejkrajnější a nejprostřednější obou... neskutečno obsažené v jejich dvojí realitě... magická evokace v jednom a v dalších vzdáleného a opuštěného světa... krása... neboť na nejpouštěnější hranici září krása... v člověku přesahuje poznání... není možné vzkrísit hebkost v níž jsme pohřbili svoji tvář... krása hra v sobě... hra kterou muž hraje se svým vlastním symbolem protože je to jediná možnost uniknout alespoň symbolicky strachu ze samoty... beznaděj umění a jeho zoufalý pokus o vytvoření nepomíjícího vně pomíjících věcí...JLG

LA MONNAIE DE L'ABSOLU MINCE ABSOLUTNA

kapitola tři (a) 26 min. 10 s

O filmu jako o svědku barbarství jednoho století a o tom, proč žádná země kromě Itálie nedokázala zrodit kinematografii odboje.

stává se nezbytným upoutat pozornost evropských vlád... uvedeme v úžas evropské vlády tím že je něco naučíme... že zločiny jsou zločiny a vládě není dovoleno být více vrahem než jednotlivci... faktem je že Evropa je nedělitelná faktem je že tohle všechno se dělá v Evropě dělá to Evropa... přimějeme evropské vlády rozumět že faktem je že těhotné ženy jsou rozpárány takže děti uvnitř mohou být zabity... faktem je že psi koušou v ulicích lebky znásilněných dívek... faktem je že to všechno je hrozné... vlády blábolí o druhu odpovědi cvičily se už v tomhle koktání... každá vláda má svou spornou otázku my odpovídáme humanita má také své sporné otázky... fakt že film byl původně vytvořen k přemýšlení bude okamžitě zapomenut... ale to je jiný příběh... nepatrné úspěchy získané za obrovskou cenu... pocit bolesti...

jen čas postoupil k prahu smrti který ho ihned zastaví... nebyla žádná kinematografie odporu... ne že tehdy nebyly žádné filmy o odporu ať zprava ať zleva tady a tam... ale jediný film ve filmovém smyslu který se postavil na odpor proti okupaci kinematografie Amerikou... Rusové natáčeli filmy o utrpení Američané si dělali reklamu Britové dělali co dělají ve filmu vždycky nic Němci neměli žádnou kinematografii ještě dlouho žádnou kinematografií Poláci natočili dva filmy na usmířenou a pak všichni skončili příchodem Spielberga... nikdy se znovu neobjevili... zatímco filmem Řím, otevřené město Itálie jednoduše dobyla zpět právo národa podívat se sám sobě do očí...JLG

UNE VAGUE NOUVELLE | NOVÁ VLNA

kapitola tři (b) 26 min. 40 s

Generace nové vlny strávila svá učednická léta před plátny archivních kinematék a považovala se za novou avantgardu, jenže co měl být první článek řetězu, byl možná článek poslední.

a když velebím film říkají mi ano to je velmi dobře ale to není kinematografie... tak jsem přemýšlel co to bylo... a jakým soudem soudíte budete sami souzení a jakou mírou měříte budete měření bude vám znovu vyměřeno... umění filmu se dělá... hezké ženy dělají hezké věci... ale faktem zůstává že světlo vychází aby posílilo noc a zpočátku velice zvolna jako kdyby se chtělo vyhnout probuzení... šeptání kterého si člověk všiml dávno předtím... ó tak dávno dávno předtím než člověk existoval... šeptání začíná znovu... instrumenty identity Francie identity filmu identity nové vlny... obraz je prvotní forma vykoupení... a poslouvejte já myslím vykoupení skutečností... nová vlna... ano bylo tam něco zajímavého... ano byli to moji přátelé...JLG

LE CONTROLE DE L'UNIVERS | KONTROLA VESMÍRU

kapitola čtyři (a) 27 min.

O filmu jako o umění, které propůjčí poezii vládu nad universem, dovolí zapomenout na příběhy a ponechá v paměti jen nesmazatelné obrazy – a o básníkovi, který je vytvořil, Alfredu Hitchcockovi.

posledně jsem přemýšlel o tenkém zvuku osamoceném a klidném o pojídaném ohni jak silně osvětluje celou místnost... mysl je jediná skutečná když dává najevo svou přítomnost projevuje se slovem nebo gestem... takový je lidský neklid... není to hmota v první řadě je to onen neklid srdce a myslí jež se zrodila z přátelství vně smrti... nevěřím kouzelným hlasům ale věřím volání skutečnosti... je nejvyšší čas přemýšlet jak být ještě jednou jako ve skutečnosti... kde tvořím jsem skutečný... nechtěl bych špatně mluvit o našich prostředcích ale byl

bych rád aby se daly použít... ačkoli je obecně pravda že nebezpečí není v nich ale daleko spíše v našich slabých rukou... každý tvůrčí čin obsahuje skutečnou hrozbu člověku který se odvážil ho provést... ti co věřili v kolektivní já se zmylili v jednotlivci... nevypočitatelná svoboda... člověk jako člověk je skutečně tvůrce ale stvořený tvůrce... existuje naděje že jsme zachráněni ale tato naděje je pravdivá na nějaký čas zničí čin ale čin je soudcem času... a po tomhle všem základní je umění filmu... možná je deset tisíc lidí kteří nezapomněli na Cézannovo jablko ale musí být bilion diváků kteří si budou pamatovat zapalovač cizince ve vlaku... a důvod proč se Alfred Hitchcock stal jediným básníkem předurčeným setkat se s úspěchem bylo to že byl největším tvůrcem forem dvacátého století... a to jsou formy které nám konečně říkají co jsou lži u dna věcí... přední světlo auta spící tvář pohybující se stíny bytosti shýbající se nad kolébkou na kterou padá všechno světlo muž zastřelený u špinavé zdi v blátivých stopách přibojce na rohu ulice v paprsku světla dopadajícího na rovinu... níc než černé skvrny protínající se na bělostném prostěradle... a tragédie prostoru a tragédie života... od té doby věřím v Myslím tedy jsem... protože musí být stále předváděno že je vztah mezi tělem a myslí mezi myšlenkou a existencí... pocit existence který mám není dosud samostatný je to pominutelný pocit... zrodil se ve mně ale beze mne...JLG

LES SIGNES PAR NOUS ZNAKY MEZI NÁMI

kapitola čtyři (b) 36 min. 34 s

O útěku „před totalitarismem současnosti, jenž se den co den prosazuje mechanicky na celé planetě, před beztvárovou tyranii, která všechno vymaže ve prospěch systematické organizace sjednoceného času okamžiku“, a o tom, že ten, kdo dává naslouchat času, je nutně nepřítelem doby, která chce čas zrušit.

člověk má ve svém ubohém srdci místa jež už neexistují a kde bolest přebývá aby označila jejich obrysy... a já tím spíše chápu proč jsem musel tak obtížně začínat právě teď... teď vím jaký hlas to byl který jsem si mohl přát aby mě předešel... nesl mě vyzval mě abych mluvil a usadil se v mé vlastní řeči... když znásilním paměť všechno najednou pochopím jak to pokračuje... představuji si to je to už si nevzpomínám představuji si... všechno je zamlženo a tady využívám příležitosti říci vám jako by mimochodem že jediný problém v kinematografii se mi zdá být kde a proč začít záběr a kde a proč ho ukončit... uspořádání bylo zavedeno pro nás to znamená žijeme uvnitř systému kde se může všechno dělat s výjimkou dějin toho co je uděláno... nepřemýšlel jsem o smrti smrt není je jenom ten kdo se chystá umřít... stmívá se prázdniny končí zabere mi den vyprávět dějiny vteřiny zabere mi rok vyprávět dějiny minuty zabere mi život vyprávět dějiny hodiny zabere mi věčnost vyprávět dějiny dne... člověk může dělat cokoli ale vyprávějte dějiny toho co člověk dělá... pro mne je privilegium filmovat a žít ve Francii jako umělec... ano je to příznak naší doby že jsem utíkající nepřítel... ano totalitarismus přítomnosti mechanicky aplikovaný každodenně nejspravedlivější v pozemském měřítku... že ke globální a abstraktní tyranii kterou z mého letmého pohledu zkouším být v opozici... když člověk cestoval rájem ve svých snech držel květinu aby mu připomínala kde byl a při probuzení našel tu květinu

EL SOL DEL MEMBRILLO | SLUNEČNÁ KDOULE

Režie: Victor Erice. Kamera: Javier Aguirresarobe, Angel Luis Fernandez, Jose Luis Lopez Linares. Hudba: Pascal Gaigne. Střih: Juan Ignacio San Mateo. Španělsko, barevný, 138 min.

Z nepříliš rozsáhlé tvorby španělského režiséra Victora Ericiho znají čeští diváci hrané snímky *Duch úlu* (El espíritu de la colmena, 1973) a *Jih* (El sur, 1983). Erice si nevytvořil tvůrčí zázemí za Francova režimu, vědom si toho, že okleštěnými filmy nelze vydobýt důvěry diváků – zapovídá si tvorbu, která by nebyla svobodná, nedovoli si selhání, byť by nebylo jeho osobním. Jeho filmografii tak tvoří několik krátkometrážních filmů ze šedesátých let, dvě zmíněné celovečerní alegorie natočené v mnohaletém rozestupu a mimořádný dokument ze začátku devadesátých let. A právě toto Ericeho osobní dílo je cele soustředěno na proces a odpovědnost tvorby, v etických a estetických maxímách zkoumající dva druhy umění – výtvarné a filmové. Jeho dokument je zápisem o tvorbě. V první části sledujeme malíře (Antonio López García), který na malém dvorku svého domu staví rám pro budoucí plátno, kamera zaznamenává každíčký pohyb, napínání lanka, zavěšení závaží, přesné vymezení místa, kde bude malovat stromek s plody. Všechny filmové obrazy jsou uvedeny přesnou datací, v průběhu několika měsíců tak můžeme sledovat vznik jednoho obrazu. Dny mijejí, malíř načrtává koncept, zkouší barvy, měří kdoule, které chce kreslit. Také dlouze hovoří s dělníky, kteří mu opravují dům, společně s manželkou, která také maluje, se na dvorku schází se svými dětmi i přáteli. Někdy zavítají i kupci. Na dvůr doléhají zvuky města, odděleny zdí jsou ale tak vzdálené. Místo filmu je striktně vymezeno: úzký dvůr a záhyby domu. Umělec maluje v dešti, nad stojanem si vybuduje stříšku z igelitu, na špičce štětce je kapka vody. Vytvářené dílo přesáhne i svoji plochu, to když malíř barvou poznamenává kmen i plody – letmé čáry jsou tajemným znamením, připomenutím člověka tvůrce, vepsaným přímo do struktury stromu. Zdálo by se, že Erice zachycuje postavy jako by mimoděk, ale všechny detaily mají v jeho prokompovaném díle své přesné místo, zaražení kolíků do země i krátký dialog při střihání vlasů – vědomá stylizace i obraz náhody. Obraz zůstává dlouho nedokončený, barva sice dala vystoupit obrysům, ale život malíře se již převážil jinam. V závěru je to naopak on, kdo leží modelem. Navíc Erice neustále zdůrazňuje přítomnost kamery. V průběhu filmu jsou to právě ty záběry, kdy je zřejmá stylizace, jasné určení směru pohybu i jeho opakování, v samém závěru má pak samotná kamera nejdůležitější roli. To ona vystřídala umělce u stromu, pod kterým leží spadlé plody. Režisér ji spojil s reflektorem a časovým spínačem. V intervalech odvíjený film zaznamenává tlení plodů, jejich postupný rozklad, proměnu barvy k černé samozřejmosti konce, ale i k jaru dalšího roku.



DILUVIO

Režie: Patricio Lagos. Scénář: Patricio Lagos. Kamera: Remon Fromont. Hudba: Slávek Kwi. Střih: Ronald Dagonnier. Belgie 1997, barevný, 28 min.

Moře, které ulamuje písek, vlny, ve kterých mizí kusy písečných těl. Artistní dokument, v němž pás břehu, jež je i není mořem, je místem díla, ateliérem proměny mokrého písku v sochy. Ale je i místem jeho brzkého zániku. Moře neumí být klidné, jeho vlny proměňují sochy v torza, aby je nakonec pohltily celé. Jenom na chvíli opustí kamera místo proměny živlu a zdvihne se nad vnitrozemí, abychom z náznaku mohli snít o tom, na které straně moře jsme. Na písečný břeh přichází muž, kbelík plný mořskou vodou a jeho práce, snímaná pod nejrůznějšími úhly, může začít. Je to zápas s mokřým pískem v hlazení i řezech za stálé přítomnosti moře, s vědomím pomíjivosti díla v čase mezi přílivem a odlivem, v nezřetelném momentu mezi vlnou a pěnou na jejím hřbetu. Sledujeme mužovy ruce, dlaň, hbité prsty, nůž, jeho oči, zpocené čelo, ale také záhyby v písku, vznikající sochu dvou těl s propletenými údy. Následuje její rozpad, postupné rozpouštění sochy. A jiný břeh a jiné místo a jiná hmota. Znovu se zasekává rýč, vzniká první oblina, náznak, gesto. Dílo je hotovo. Tady u jiného břehu stačí čekat na déšť. Daleko od pohledů, pouze v záznamu jediného pohledu zakoušíme mizení objektu. Dílo, které nikdy nevešlo ve věc, se od ní nemusí osvobodovat. Putuje přímo k živlu, aby v moři nekonečně proměnilo samu smrt, když se po chvíli rozpadání smaže i její obraz.



VŠECHNO NA MARS!

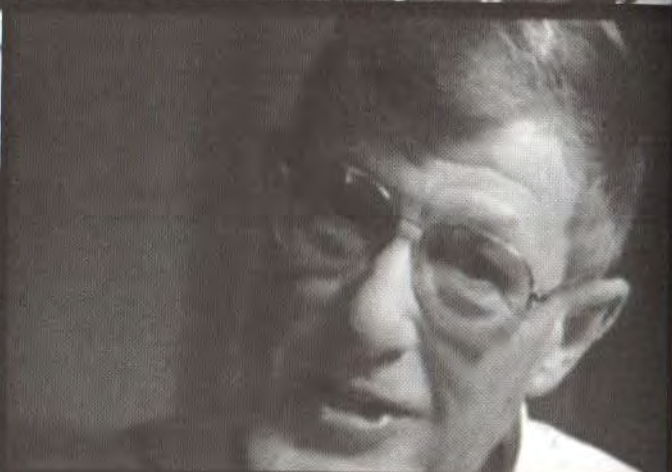
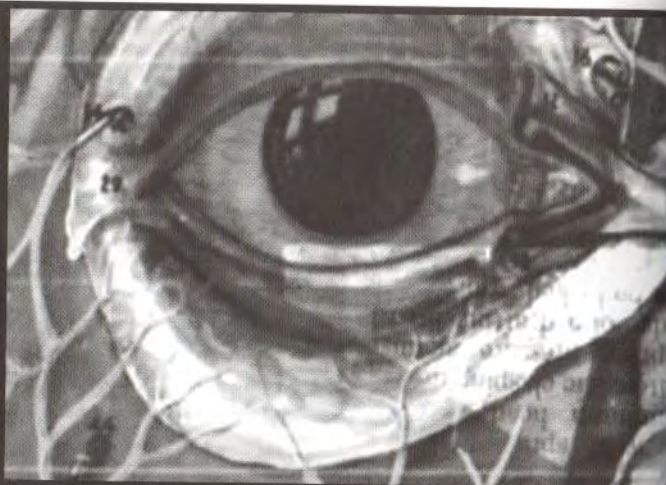
Režie, scénář, kamera, střih: Petr Marek. Účinkují: Jiří Nebeský, Petra Pavlišťiková, Jiří Nezhyba, Milan Klepikov. ČR 1997, barevný, 30 min.

Tvorbu Petra Marka nemůžeme vřadit do žádného kontextu místní samozřejmosti stále se opakujících jmen. Jedinými mezníky pro nás jsou přízná data dokončení filmu, číslice roků – i to je známka toho, že jeho filmy vznikaly stranou pohybu pod vypouklou hladinou rybníka české televize. Jen poznámka: všimněte si, jak je většina dokumentů české krajiny vymezena hodinou večerního programu, jak časová hranice rysuje metodu. Markovy filmy nelze jednoduše svázat s jinými. Vznikají ve svém vlastním čase, kryty maloměstským vesmírem přátel a blízkých, o který jako by se autor už ani nepotřeboval s nikým dělit. Jeho vydělení se navíc spojuje s přijatou osamělostí hledání, se solitérstvím posedlosti filmem, posedlostí svého času omezenou jen technologií záznamu. Autor chápe film jako svůj životní úděl, proto to vsakování bližních, jež ne vždy komunikovalo s divákem. Přesto lze v řadě Markových filmů vysledovat, jak v nich postupně ubývá potřeby rozmlouvat prostřednictvím filmu s přáteli, a i se sebou samým, a jak v rozvíjené metodě i s tím, že se tytéž tváře opakují pořád, sílí jeho směřování k obecné výpovědi, a dále vůbec k možnostem filmové řeči. Oba filmy, které uvádíme navzdory tomu, že jsou (ale i nejsou) hrané, jsou již v poli nalezeného filmového výrazu, v poli vydobyté touhy, výrazu zbaveného nečistot a dotaženého k plnosti významových možností. Nalezení jazyka překročilo intimitu soukromé existence. Úvodní slova: Vítejte a budete svědky našeho dobrodružství od touhy po francouzském ráji přes nálezy nebezpečných věcí až po cestu. A na konci cesty naplněný ideál: obraz ve své výsostně filmové podobě, tékovou kamerou, prudkými střihy a proměnlivou tonalitou vytržen z časových a prostorových souvislostí a přivrácen sám k sobě. Totální zvuková a obrazová koláž barevných střepů, paneláků na nebi, tváří divků, nakousnutého jablka, nedofečených vět, zasněžených pískovišť, jízdy bytem a pohledů z oken, krajiny za městem, nedozpívaných písniček, přesypů citátů a filmového vlnu. Klouzání oka. Symfonie maloměsta. Meliésovský dokument.

STEJNÍ HRDINOVÉ. JINÉ... (PŘÍBĚHY)

Režie, scénář, kamera, střih: Petr Marek. ČR 1997, barevný, 20 min.

Vše má svůj úvod, pokračování a konec. Film, který je filmem o podstatě filmu. U Marka obojí znamená opakovaný pokus vymanit se z konzumní manýry, všech těch stopových prvků obrazů natáčených širokými vrstvami na video, respektive ji nasytit filmovým viděním, maloměstskou manýru stejnosti jiných tváří přesmyknout se stejnými tvářemi k čisté filmovosti. Proto dvojí poloha filmu. Jsou tu přátelé a holka z postele v sehraném příběhu cesty a zápasu o její cíl, cesty, již reprezentuje plavba řekou na kanoi. Vedle stejných hrdinů v jiném příběhu je tu ale opět i režisérovo upnutí k magickému bodu filmu, jímž je v rámu klipu skrytý rytmus města, rytmus, který je za dosahem spoje příběhu i mimo dosah slov komentáře. Čistý rytmus města, prázdných zidlí na refyži, uhýbajících tramvají a rozpitých světel v noci Prahy. Protilehlost dvou polů filmu předznamenává již výjev z promítárny: stojí v ní zabalené promítačky, jež jsou znakem čisté filmovosti, proměnné celistvosti filmového pásu, ale obraz je na zeď promítán z videa, již mimo filmový stroj. Film letmo spojuje naznačené věci a vztahy, jež by mohly být příběhem či příběhem v příběhu, s Markovým komentářem-koláží, přesvědčujícím diváka, že cesta hypnotizuje nejen účastníky, ale i sama sebe. Přesah od video-příběhu k filmu-esenci má podobu vůle k celku. Film videem nezaničil, ale bylo potřeba najít bod, kdy průnik jednoho s druhým vykupuje vznik jiného tvaru. A není režisérovo vinou, že se jeho pokus ne zcela zdařil, to vidíme s až odstupem, před čtyřmi roky to mohla být jedna z cest.



STAIRWAY TO HEAVEN SCHODIŠTĚ DO NEBE

Režie: Errol Morris. Scénář: Errol Morris. Kamera: Ian Kincaid, Tom Krueger. Hudba: Caleb Sampson. Střih: Schuyler Caytonová. USA 1998, barevný, 28 min.

Schodiště do nebe je prvním snímkem z jedenáctimístné řady televizních dokumentů, spojujících zpovědi vybraných osob s rekonstrukcí a s ilustrujícími dotáčkami. Hrdinkou svého vyprávění je Temple Grandinová, autistka posedlá projektem krásných jatek, návrhem místa, kde by zvířata určená na porážku umírala spokojeně. Režisér zprvu demonstruje její mimořádnou schopnost vcítění, nechá ji, aby vysvětlila zdi své nemoci, zachycuje její nálady a pocity. Zdůrazňuje její tvrzení, že myslí v obrazech a nikoli v jazyce - sama říká, že obrázky jsou její první jazyk a angličtina až ten druhý. I Otčenáši nerozumí jako textu, ale jenom jako své představě. Žena popisuje svůj stav jako tivo-li. Její samomluvu doprovází zpomalený záběr kuličky, prolétávající labyrintem hracího stroje. Morrisem zvolená metoda ilustrující konkretizace je polemická: na jedné straně zvýrazňuje, že dokument není čistou realitou, onou poslední pravdou obrazu, na straně druhé může být jeho přílišná ilustrativnost duševních procesů ohraničením pravděpodobně skutečnosti. V prvním průzkumu této metody ve filmu Schodiště do nebe je však jeho postup trvalou připomínkou toho, že hrdinka myslí v obrazech. Žena pracuje u tety na její dobytčí farmě, často se tak setkává se zvířaty odváženými na jatka. Má pocit, že se dokáže vcítit do jejich stavu. Zná i mechanismus soudobých jatek, technologii smrti zvířat i jejich následného zpracování. Chtěla by zvířatům pomoci, a tak se ve volných chvílích věnuje projektu jiných jatek. Jde jí především o dořešení cesty smrti, těch několika metrů před strojem na zabíjení. Chce, aby to byla cesta krásná, aby krávy věděly, že jdou na smrt, ale aby umíraly v klidu, ohleduplněji, jinak, než v přírodě s její pomalostí a předcházející bolestí.

MR. DEBT PAN DLUH

Režie: Errol Morris. Scénář: Errol Morris. Kamera: Martin B. Albert. Hudba: John Kusiak. Střih: Doug Abel. USA 2000, barevný, 24 min.

Právník Andrew Capocchia vede boj proti úvěrovým společnostem. V soudních přích se snaží pomáhat lidem, které používání kreditních karet stáhlo spirálou dluhu až na dno. Vyhrává spoustu případů, ale sám byl několikrát pokutován, spor s ním vedou jiní právníci a dokonce byl žalován hlavním státním zástupcem. Sám sebe vidí jako hrdinu, který staví hráz hrozičímu životu na dluh, stále většímu propadání systému, ale zároveň si musí přiznat, že je člověkem participujícím, živeným spárou mezi zákonem a jeho výkladem. Bojuje proti bankám, jejich agentům, proti pavoučí síti finančních vztahů, na jejichž konci je bankomat a život ve vzduchoprázdnu. Je křižákem doby peněz, kdy určující ekonomické uspořádání není volbou. Je pískem v mechanice ekonomického stroje. Paradoxem je, že hrdina neuvažuje o podmínkách zcizené, abstraktní ekonomiky, oné kontinentálně fungující směny ničeho, na niž nutně někdo doplácí. Naopak Pan Dluh zná soukolí stro-

je zblízka, pro svoji existenci stroj a jeho mechaniku potřebuje, nechce jej tedy demontovat. Proto o stroji nikdy nemluví v metafoře, naopak mu svoji existencí vně a zároveň podílů na něm dává smysl. Stroj je kafkovskou touhou, takovou, jak ji charakterizovali Deleuze s Guattarim. Ne proto, že by touha byla touhou po stroji, ale protože touha bez ustání vytváří stroj ve stroji, donekonečna dělá nová kolečka vedle předchozích i přesto, že tato kolečka se zdánlivě stavějí proti sobě nebo nefungují v souladu. Stroj jako takový vytvářejí spoje, všechny ty spoje, které řídí demontáž.

I DISMEMBER MAMA ROZMONTUJI MAMINKU

Režie: Errol Morris. Scénář: Errol Morris. Kamera: Martin B. Albert. Hudba: John Kusiak. Strih: Chyld King. USA 2000, barevný, 24 min.

Sual Kent je průkopníkem kryoniky. Věří, že led zachrání tělo pro jeho pozdější vzkříšení. Ve filmu vypráví o sobě a své matce Doře. Té nechal oddělit hlavu a ve speciální laboratoři ji nechal zmrazit s tím, že v budoucnosti matka ožije v jiném, uměle vytvořeném těle. Režisér jeho vyprávění spojil se sugestivními obrazy vybavených laboratoří, které se kryonikou zabývají. Do splývajících chladných par laboratoří, náznaků zmrazovacích postupů a rodinných fotografií matky a syna se prolínají trhavé staré filmy o Frankensteinovi, vizuální mýtus o jiné nesmrtnosti. Kentův monolog je o kryonice, o ovládnutí smrti a záchraně mysli pro jiný čas. Je také o jeho extrémní závislosti na matce, o fixaci na ni a jejich společném stárnutí. To vše jsou kořeny posedlosti jinou mumifikací, Psychy nového tisíciletí. Autorita náboženství je značně otřesena, ale jeho hodnoty jsou stále vryty do vědomí lidí, byť v převrácené variantě nesmrtnosti a věčného života, jehož výsledkem je bizarní pokus zmrazování mrtvé tkáně, která v zachovaných rysech tváře čeká na své zmrtvýchvstání. Frankensteinovský pokus přerušit lidské vědomí s tím, že jej bude možné někdy mechanicky obnovit, tato chvála technologií se v obraze spojuje s režisérovou nezúčastněnou distancí, jistým stupněm nelítostnosti, který je nutný ke komickému účinku. Ale není to osvobozující smích, spíše škleb, drastická připomínka mezi člověka, vázaného na svou tělesnost. Navíc je ve filmu zcela přeškrtnut duchovní vývoj člověka, jeho cesta, jeho schopnost transcendovat skutečnost. Přizemnost je zde podána jako neměnný a trvalý stav.

EYEBALL TO EYEBALL Z OČÍ DO OČÍ

Režie: Errol Morris. Scénář: Errol Morris. Kamera: Christoph Lazenburg. Hudba: John Kusiak. Střih: Shondra Burkeová. USA 2000, barevný, 24 min.

Clyde Roper celý život pronásleduje mytické stvoření. Ale toto bizarní mořské zvíře, které v jeho očích dosáhlo velikosti fotbalového hřiště, mu ustavičně uniká. Jeho posedlost jej poznamenává i zdravotně, muž byl několikrát hospitalizován s infarktem. Opakovaně se ale pouští do pátrání po mořské obludě, celý jeho svět je ovlivněn modrou a černou barvou mořského světa. Jako by svět mimo moře nebyl důležitý, neboť je to jen místo vybledlých fotografií z výprav, ztracených vztahů, nemoci a kolorovaných encyklopedií. To právě je pod hladinou. Muž vysvětluje svoje pohnutky, snaží se popsat svoji metodu hledání a opakovaně se připravuje na lov. V posedlosti zvířetem, které nikdy neviděl, ale o jehož existenci je přesvědčen, se utíká k mýtům, nesourodým zprávám rybářů i k odborné literatuře. Fascinují jej monstra, dlouhá chapadla, oči vypouklé do mořské tmy, načrtává architekturu zvířete, které si představuje jako komplexní bytost. Roper je dalším rukojmím své posedlosti. Jeho obrazotvornost nachází svou hranici tváří v tvář předmětům, které ji přesahují svou velikostí. Ale hrůza a strach se spojují s libostí objevování. Režisér opět zdvojuje ústřední postavu na subjekt vypovídání a na subjekt výpovědi, přičemž reprezentace zdvojené výpovědi probíhá současně. Dvojice je to však velmi nestálá, permanentně podléhající transformacím, režisérovi vizuálnímu otevírání zvenčí, jež v mechanice neměnné formy vede k tomu, že výraz unáší obsah, který se Morrisovým vizuálním zrychlením mění ve virtuální, libovolně zmnožovaný fragment.

IN THE KINGDOM OF THE UNABOMBER V UNABOMBEROVĚ KRÁLOVSTVÍ

Režie: Errol Morris. Scénář: Errol Morris. Kamera: Martin B. Albert. Hudba: John Kusiak. Střih: J. Parroniová. USA 2000, barevný, 24 min.

Gary Greenberg chtěl napsat knihu. Zprvu neměl námět, ale pak se mu naskytla příležitost spojit se s Tedem Kaczynským, který se proslavil pod přezdívkou Unabomber. Korespondence se vzdělaným teroristou byla počátku neškodná, později ale plná nedorozumění, to když Gary začal nečekaně zápasit o Tedovy city. Dokument o dopisovém přátelství je především pokusem pojmenovat Unabomberovu sílu, pohyby jeho energie, puzení, intenzity a transformace, jež investoval do příběhu dopisů, které nesloužily jen textu. Analýza energie mužovy invence, byť zprostředkované výpovědí jiného muže, opět identifikuje režisérův sloh. Je to snaha zprůzračnit lidské jednání, uchopit je v opakované věčnosti vizuálně rekonstruovaných událostí, natáčených v umělém světle ateliéru. Je to pyšný přístup, v němž soudržnost díla při-

znaně stanovují technologie. Proto Amerika Morrisových filmů není mentalitou, ale povrchem, výsostí geometrie fikce, obrácené ke klounům. Je kontinentem televizi, jež se staly usazeninou uplývajících znaků, kódem existence, vždy zachované v otisku, ale ihned se ztrácející v budoucích obrazech. Otisk zůstává, ale stopy jsou zahlazeny – paradox americké paměti nepatrných pocitů, extatických v tom, že nepotřebují tajemství. Je to Amerika svobody, teroru víry v ní, ne jí samé. Svobody oproštěné od identifikace, jakoby neustále ve stavu zrodu, prvního tahu štětcem, který je ale už stylem. I proto v sobě americká svoboda nese svoji destrukci, neustálou pobídku k sebevraždě, nádech propadání, který neumí činit rozdílu mezi dobrem a zlem. A tato nepřítomnost difference je její esenci.

YOU'RE SOAKING IN IT DOČISTA, DOČISTA

Režie: Errol Morris. Scénář: Errol Morris. Kamera: Martin B. Albert. Hudba: John Kusiak. Střih: Chyld King. USA 2000, barevný, 24 min.

Když se na jejích schodech rozstříkla hlava po sebevraždě, zůstala Joan Doughertyová sama s nepořádkem zbytků jednoho těla. Neměla se na koho obrátit, nezbylo jí než vzít kbelík a hadry a pustit se do úklidu. Také ji napadlo, že by svoji zkušenost mohla zúročit v nabídnutí služby lidem, kteří se ocitli v podobné situaci jako ona. Založila si firmu na úklid pozůstatků po zločinech, po sebevraždách, pozdě objevených těl v rozkladu a dalších organických nepořádků. Stala se skutečnou podnikatelkou, ženou všedních obchodních starostí. Jsou tu záběry mrtvých těl, která si už pracují po svém, tiše se rozkládají a začínají zapáchat. Lidé v kuklách a maskách dezinfikují prostor chemickým postřikem. Do toho žena vypráví o zármutku, který byl na začátku, o lidech, kteří ji pomáhají, o nástrojích, které jsou k úklidu třeba. Je to příkladná hospodyňka, která se rozhodla zatočit s nepořádkem. Úklid po tělech je tak jen způsobem jejich mizení, odstraněním fyzických pozůstatků, nikoli rozloučením. Svoje podnikání ilustruje žena některými případy, hovoří o různých smrtích, o tělech a sekretech, které po nich zbyly. Uvádí příběh o muži, který svojí smrtí dokázal zaneřadit tři pokoje. Dodnes nechápe, kde se v něm vzalo tolik krve. A práce je stále víc. Je spousta pokojů, které je potřeba uklidit, aby byly znovu čisté a útulné, aby se daly znovu pronajmout. Posedlost čistotou se promítá i do režisérova přístupu. Vedle toho, že film prokládají zašlé černobílé reklamy přípravků na úklid skvrn a záběry amerických ženůšek se všudypřítomným vysavačem, tak ani sám režisér se ženou nekomunikuje přímo, ale pouze prostřednictvím aseptické obrazovky.

THE KILLER INSIDE ME VRAH VE MNĚ

Režie: Errol Morris. Scénář: Errol Morris. Kamera: Ian Kincaid. Hudba: Caleb Sampson. Střih: Karen Schmeerová. USA 2000, barevný, 24 min.

Sondra Londonová si vždy ráda představovala, že pod její okno přijede muž, společně sednou na koně a odjedou daleko pryč. Nyní vzpomíná na svůj první vztah, na muže, kterého milovala už na střední škole, s nímž ztratila panenství a kterého si chtěla vzít. Ale přítel se jí svěříl se svojí nekontrolovatelnou touhou zabít ženy. Rozešli se. Po letech nudného manželství s jiným mužem uviděla v novinách znovu jeho tvář. Byla to tvář sériového vraha žen, který čekal na soud. Všechno se v ní zlomilo. Rozhodla se s ním setkat, být mu nablízku a podat o tom zprávu v knize, která se jistě bude číst. Dialog s vrahem, kterého poznala v první fázi erotického poznávání. Rozhovor, na jehož pozadí se nyní promítá sexualita zla a který odhaluje nové pole touhy. Funkce ženy jako spojovacího článku je zřejmá hned od začátku, kdy se jako dívka na černobílé fotografii dívá směrem k muži, který se jí stal osudným. Ale je to funkce mnohoznačná, spojení touhy a nutnosti touhu potlačit je aktivně schizofrenní, neutralizující jakékoli společenské důsledky. Žena je zároveň jen počátkem řady: za ní následuje jí vyprávěný příběh, jeho otisk ve vědomí dalších, podobně osamělých a eroticky udušených žen. Všechny jsou navíc součástí mediálního nálevu a ve dvojí sterilitě Morrisova filmu pak fungují jako autoerotický signál, k němuž je sice ostatním mužům dovoleno se přiblížit, ale ve kterém nemají žádnou sexuální roli. Paradoxem je, že muž-masturbační objekt touhy svoje pohlavní uspokojení naplnil měrou vrchovatou: vydobytým násilným sexem, umocněným smrtí ženy - definitivním překrytím jiného pohlaví.

THE LITTLE GRAY MAN MALÝ ŠEDÝ MUŽ

Režie: Errol Morris. Scénář: Errol Morris. Kamera: Martin B. Albert. Hudba: John Kusiak. Střih: Julianna Parroniová. USA 2000, barevný, 24 min.

Čtvrt století vedl tajný agent CIA Antonio Mendez dvojí život. Pro své přátele a blízké byl úředníkem zaměstnaným na ministerstvu obrany, pro šéfy tajných služeb byl dělníkem převleků, mužem, který dokáže vytvořit zcela novou identitu komukoli a kdekoli. Mužovo vyprávění se odvíjí od určujících vlivů dětství chronologicky v linii osobního příběhu, ale spolu s ním vyvstávají obecné otázky identity, záměny, předstírání, hry a jedinečnosti tváře. Filmem navíc prorůstá motiv služby tajnému společenství a s ním spjatých těžce uchopitelných konspirací a spiknutí. Mendez si zakládá na svém perfekcionismu a s úsměvem připomíná, že by jej ocenil i film. I jeho příběh by mohl být hollywoodským. Dvojí tvář člověka, který o sobě mluví vždy jako o někom jiném, jeho rychlé odjezdy na tajné operace na pozadí šedi obyčejného života. Režisér se upíná především k funkci, jakou zaujímá muž v mluvní situaci, zajímá ho bezprostřední význam a dosah jeho činů, ne tak jeho psychika. Už od začátku musíme respektovat, že jeho tvář i řeč by mohla být maskou. Morris se nesnaží o vědomé koncipování jeho

charakteru, pouze ilustruje jeho výroky: misi v Moskvě fotografiemi Rudého náměstí a letadla Aeroflotu, operaci v Laosu několika archivními záběry, vzpomínku na dětství fotografií z dětství, vyslovený přičesek konkrétním přičeskem. Tuto ilustraci znaku, jež je jeho zánikem v jiném, jeho konkretizaci, která vychází ze slov a již lze vystopovat ve všech Morrisových filmech, lze v tomto filmu akceptovat. Právě ona odkazuje k iluzi, k prázdnu v zrcadle, kde by přece měl být nějaký odraz, když už před ním někdo stojí.

SMILING IN A JAR ÚSMĚVY VE SKLENICI

Režie: Errol Morris. Scénář: Errol Morris. Kamera: Martin B. Albert. Hudba: John Kusiak. Střih: Doug Abel. USA 2000, barevný, 24 min.

Gretchen Wordenová je ředitelkou filadelfského muzea lékařských vzorků a kuriozit, modelů dermatologických deformací a monstrozit plouvoucích v konzervačních nálevkách. Každý vzorek v jejím opatrování má ale pro ni i jedinečný a důležitý příběh. Žena příběhy domýšlí, je kronikářkou tkání, které naopak představují věčnou proměnu hmoty bez paměti. Posedlost patologickými proměnami, v důsledku metamorfóz vždy zaměnitelnými, v sobě spojuje pitořeskost s odpudivostí, která bere dech. Její vyprávění představuje v Morrisově sérii po filmu o muži, který zmrazil hlavu své matky, další reklamu na nesmrtelnost. Tentokrát jde ale o uchování destruovaných tkání, znaku člověka, který již není. Sám znak je tak poukázkou na věčnost, byť v iluzi věčného obrazu. Je to zvláštní performance, prázdna svým nemedicínským významem, ale vyzývavá protikladem k usilování a úspěchům kontinentu. Je to velkolepé fetišistické představení, delirium vědomí konce, lepkavosti masa a kůže, snadnosti rozkladu, snadnosti podlehnutí destruktivním vlivům mikroskopického vnějšku. Je to převrácená reklama na tělo, jež lze užívat naplno tak dlouho, dokud kůže nezmění naposled barvu. Je to důkaz života ve fanatismu předvádění jeho rubu, fascinace ohraničením jeho tkání. Ty jsou ovšem zachovány jen pro svoji deformaci. S ní souvisí i model bytnění, něčeho, co se organicky rozrůstá do prostoru, mystického nádoru bez názvu, kolonií jinak se organizujících buněk, jež ve své síle nesou zatím nezřejmou katastrofu v dalším manýristickém zápise o katastrofě.

THE STALKER STOPAŘ

Režie: Errol Morris. Scénář: Errol Morris. Kamera: Ian Kincaid. Hudba: Caleb Sampson. Střih: Shondra Burkeová, Karen Schmeerová. USA 2000, barevný, 24 min.

Bill Kinsley byl na postupu kariéry u amerických pošt a jeho snem bylo stát se úředníkem nejvyšším. Vše se změnilo v den, kdy jeho někdejší podřízený Thomas McIlvane, nedávno propuštěný kvůli nedostatkům v práci, vzal do ruky zbraň a v návalu pomsty se stal vrahem něko-

lika zaměstnanců pošty. Jeho šéf ten den nebyl v práci, ale časem se pro média stal viníkem právě on, prý pro svůj přístup k zaměstnancům, pro svoji tvrdost a lhostejnost. Muž, jemuž se v jednom dni změnil celý život, se pokouší svým monologem ospravedlnit, jako by prošil o milost. Opět jsou tu sugestivní ilustrující záběry: příhrádky s dopisy, zákulisí mechanického třídění zásilek, každodenní přesuny balíků a skrytých textů. Jsou tu i rozmazané videozáznamy, barevné novinové titulky, policejní fotografie zastřelených zaměstnanců a další rychlé televizní šoty z ohledávání místa činu a odvozu obětí. Média začínají postupně žít nezávisle na původních událostech. Falešné pojetí příběhu souvisí s falešným pojetím jeho funkce ve společnosti. Rotující významy nabírají svůj vlastní směr, aby se v metamorfóze, dané předpokladem nálad příjemců, vrátily k člověku, s jehož jménem manipulují. Existenci člověka najednou začne ovládat jiný text. Jeho obrazový výraz se Morris pokouší obsáhnout svým tradičním autorským rejstříkem, který paradoxně vychází zevnitř modelu vše obklopujících, ale vždy jednovýznamových textů stojících nad lidskými osudy. Režisér textovou hru podrobuje analýze v kontrapunktu příběhu vyprávěného jedním člověkem a někdejších televizních záznamů, nyní již od nás oddělených sklem dvojnásobných kamer. Jeho určujícím vztahem k nim není ale přímá kritika, pouze konstatování nutných pohybů a nevyhnutelných posunů.

THE PARROT PAPOUŠEK

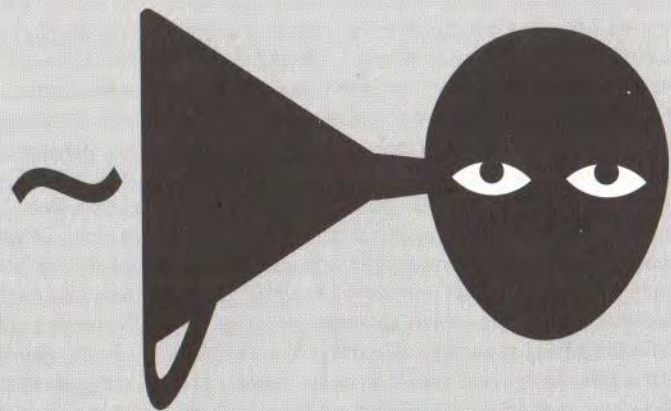
Režie: Errol Morris. Scénář: Errol Morris. Kamera: Walt Lloyd. Hudba: Caleb Sampson. Střih: Shondra Burkeová. USA 2000, barevný, 24 min.

Jane Gillová byla nalezena mrtvá ve své ložnici. V kleci houpající se nad jejím tělem našla policie Maxe, afrického papouška se zásobou několika sta slov. Je to jediný svědek noci vraždy, který donekonečna opakuje: „Richard. Ne, ne, ne, ne...“ Podezřelým je ale Gary Grasp, ženin obchodní partner spojený navíc s její pojistkou. Je zatčen. Jedině, co stojí mezi ním a plynovou komorou kalifornské spravedlnosti, je pták. Dokáže zobák podat svědectví o zločinu a zjistí se to nejdůležitější, tedy kdo je záhadný Richard? Režisér tentokrát pracuje s více výpověďmi, nechává hovořit svědky, novináře, blízké a známé. Nezvyklá mnohořeč je ale morrisovsky manipulovaná, není to sdělnost, i když lidé hovoří, není to příběh, i když plynou věty - slova znovu zabalují předmět, který zůstává nepoznan. Režisér je mimo vnitřek, nezachycuje obsahy ani nedemontuje úzkost, nehledá, jenom rychle prolétává zanesenými útroby. S odstupem digitálního obrazu umně spojuje vyprávění nalíčených tváří, nechává je ve vši vážnosti vyprávět jejich bizarní zážitky a pocity, ale zdá se, že ani nechce vyvolat smích, jenž by byl jedinou reakcí na deformovanou realitu, kde jazyk lidských vztahů nesouzní s lidskou účastí. Ani ta deformace není zřejmá, spíše se jedná o nezřetelné posunutí obrazu na podkladu jiného. Jde o posun odhalující, že už není jiného korektivu mimo několika bezobsažných symbolů práva. Nezbytným ornamentem jsou vytríbené dotáčky, které rekonstruuji vraždu způsobem citlivým pouze k samotnému médiu záznamu, v jehož vypreparované umělosti je vše postaveno na stejnou úroveň: záběr na sklenici na stole je tak stejně esteticky ohromující jako pootevřená ústa ženy dusící se pod igelitem a poslední zápas jejich bosých nohou.

FENGGUANG YINGYU / CRAZY ENGLISH ŠÍLENÁ ANGLIČTINA

Režie: Zhang Yuan. Scénář: Zhang Yuan. Kamera: Zhang Yuan. Hudba: Li Xiaolong. Zvuk: Shen Jianqin, An Wei, Hou Xiaohui. Střih: Xu Hong. Čína 1999, barevný, 90 min.

Šílená angličtina je dokument o čínském učiteli anglického jazyka, který svojí posedlostí dokázal ze svého učebního projektu vytvořit celonárodní fenomén. Už jej nedokáže nic zastavit. V extázi psychického bubnu vlastního přesvědčení úporně běží vpřed a spolu s ním tisíce dalších Číňanů, vykřikujících své nově naučené yes na sportovních stadionech po celé zemi. Li Jang vytvořil ze svého nápadu impérium. A teď je na své misi. Ze svého řečnického místa v hlubokém kotli stadionu, kde se běhá a kde se vykonávají popravy, motivuje své posluchače k sebejistotě a agresivitě, chce, aby vyřvali svoji pokoru. Dobrá znalost angličtiny podporuje světový mír, jedinou cestou lásky k velké vlasti je umět anglicky, naučit se být silný a vydělat co nejvíc peněz, jen tak lze milovat svou zem. Peníze jsou tou největší motivací ke studiu. Pan Li tak káže zvláštní směsici Číně oddaného pragmatismu, konformismu a nacionalismu. Angličtina je jen prostředkem k tomu, aby Čína byla zase silná. S takřka náboženským zanícením promlouvá před tisícovými davy a pro podporu svých tvrzení cituje třeba amerického ministra zahraničí, vždyť je to v angličtině. Se skupinou vojáků křičí v angličtině: Nenechte upadnout svoji zem, nenechte klesnout své rodiče, nenechte stáhnout sami sebe dolů, čínská lidová armáda je nejlepší! Z politické amorfnosti Číny se vynořil nový idol, muž z ingrediencí postmoderny a totalitarismu, navíc s prahovými přestupy k historickým modelům rituálů. Jeho aktivita je očividně podporována pekingským režimem - jsou to kolektivní výstupy mimo tradiční ikony politiky a zároveň je to směsice popu a přežívající ideologie. Masové studium angličtiny je školou vlastenectví. Gigantická, spontánní scéna tisíců lidí rozhazujících rukama. Děsivá imitace znaku jiného jazyka. Bláznivá groteska o čínské mentalitě v cizosti jiných znaků. Šest měsíců sledoval režisér činnost Li Janga, procestoval s ním celou zemi, byl na jeho lekcích v kasárnách, na stadionech i na univerzitách. Všude se lidé scházejí a vykřikují anglická slova. Zdá se, že je to víc fyzická námaha, než duchovní či intelektuální úsilí. Zároveň se v kolektivní energii absurdního nacionálního orgasmu odráží mohutný pohyb současné Číny, kdy extáze může být politickým zlomem.



ONE PLUS ONE

JEDEN PLUS JEDEN

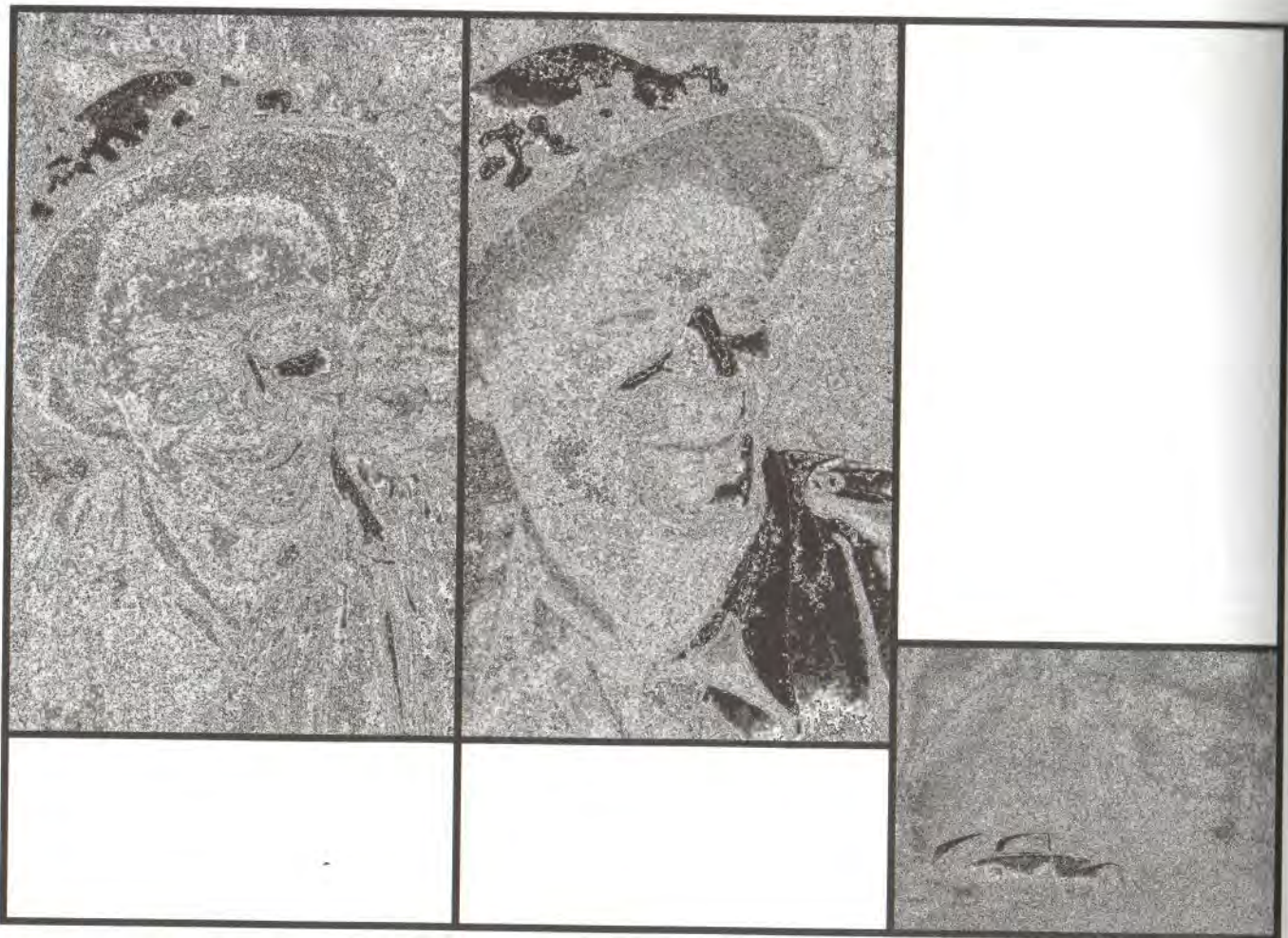
*Režie: Jean-Luc Godard. Scénář: Jean-Luc Godard. Kamera: Colin Corby, Anthony B. Richmond. Hudba: Mick Jagger, Keith Richards (II).
Střih: Agnes Guillemot, Ken Rowles. Velká Británie, Francie 1968, barevný, 99 min.*

Bezstarostná zběsilost, která dala jedné ěře příchuf nezbytnosti až do jejich posledních stádií. Bezstarostná nuda v neúplné dospělosti která přirozeně věděla, že dávno není kam jít. Proto byli v kotli. Godardův první film v angličtině vznikl za vypjatých emocí pařížského jara 1968. Kvůli britské kapele musel režisér na čas opustit Francii, jenže byl květen a studenti v ulicích. A to poznamenalo nejen projekt, ale i další osud jeho tvůrce. Godard později prohlašoval, že Jeden plus jeden byl jeho posledním „buržoazním“ filmem (událostem toho roku věnuje i svůj československý snímek Pravda a posléze se dočasně uchyluje na pozice krajní maoistické levice a jeho partyzánské filmy mizí z distribučních okruhů). Původním záměrem filmu bylo s využitím příběhu (Francouzka svedená reakcionářem a zamilovaná do extrémně levicového černocho) zkoumat sporné otázky doby – boje, násilí a společenských pohybů. Už v této rané představě hráli důležitou roli Rolling Stones, neboť jejich muzika představovala pro režiséra nádherné barbarství změny. Nakonec Godard místo konvenčního příběhu natočil film složený ze tří epizod, které jsou prokládané dokumentárními sekvencemi. Tři sehrané sociálně politické alegorie znovu ilustrují tehdejší Godardovy obsese: kulturní revoluce (nejen rudá, ale v barvě kůže i černá), která musí prosáknout do textů a filmů i náipzdi, pohrdání tradičními modely západní kultury – všemohoucí pravdy bílého maskulinního měšťáka, které mu jsou esencí západního fašismu a imperialismu. Naopak demokracie je žena, vším svobodná. Film prokládají dokumentární záběry s Rolling Stones, kteří ve studiu nahrávají skladbu Sympathy for the Devil (album Beggars Banquet), film zachycuje její vznik. Premiéra filmu se odehrála v Londýně, kde Godard před publikem vysvětlil, že je jeho film zmrzačený producenty, neboť v závěru zazní celá skladba, což nebylo jeho záměrem. Posléze požádal přítomné o příspěvek na podporu odbojáře, žijícího v ilegalitě. Diváci odmítli a Godard je nazval fašistickým obecnstvem. Distributorská verze proběhla kiny pod názvem Sympathy for the Devil, přímý odkaz na skladbu populární kapely měl zvýšit návštěvnost. Distributoři ale Godardovi částečně ustoupili a v kinech se objevila i verze původní. Tato režisérova verze, Godardův „cinemarx“, měla titul One plus one.

THE FILTH AND THE FURY | SEX PISTOLS: DĚS A BĚS

Režie: Julien Temple. Scénář: Julien Temple. Kamera: Geordie Devas. Hudba: The Sex Pistols. Střih: Niven Howie. Účinkují, hrají: The Sex Pistols: Paul Cook, Steve Jones, Glen Matlock, Johnny Rotten (John Lydon), Sid Vicious. Velká Británie, USA 1999, barevný, 105 min.

Po dvaceti letech se režisér Julien Temple vrátil ke svému dokumentu Velký rokenrolový švindl (The Great Rock'a'Roll Swindle, 1979/80), aby se v dosud neuzavřeném kontextu pokusil zrevidovat jeho tehdejší východisko, kdy punk rockovou kapelu Sex Pistols představil pouze jako uměle vytvořené hvězdy, jež producentovi přinesly očekávaný zisk. Snímek o manipulaci a podvodu byl koncipován jako kombinace hraného dokumentu a animovaného filmu a příběh kapely byl nahlížen výhradně očima manažera kvartetu Malcolma McLarena. Ten z pozice chladně uvažujícího šachového hráče cynicky popisoval způsob, jakým Sex Pistols ovládli sdělovací prostředky, jejich touhu po penězích a lpění na společenském úspěchu; muzikanty proměnil v karikatury plně špatných vlastností, jež se skrývaly za idoly, uctívané přibývajícími fanoušky. Režisérova nová rekapitulace existence dvouakordové kapely je v opačném gardu složena výhradně z pohledu členů kapely – už to rozlišuje a individualizuje, někdejší manažer ale příležitost k obhajobě nedostal. Nový film popisuje cestu ke slávě zdola, ukazuje sociálně-politické souvislosti, hospodářskou stagnaci, nezaměstnanost, kolotoče stávek, rasové nepokoje, rozlehlé plátno britské periferie, před které vyběhl Johnny Rotten, aby vykřičel svoje No Future! Temple se ale snaží najít i hranici, kde umělecká revolta končí, protože právě vyšla z módy – kapela existovala krátkou dobu, od listopadu 1975 do počátku roku 1978. Jeho film dokazuje, že i v případě punkové hudby jde o paměť, o souvislosti a vědomí kontinuity. A to navzdory tomu, že film nespěje - a vzhledem k ještě žijícím hudebníkům, kteří vystupují vždy mimo nasvícenou tvář, zatím ani nemůže dospět - k syntéze, k bodu, z něhož by bylo možno přehlédnout a shrnout proměnlivou skutečnost, ztrácející se v šumu vinylových desek. Režisér se tak znovu pohybuje mezi dvoji krajní mezí. Z jedné strany jsou předpoklady, idea významu kapely a hledání jeho zdůvodnění v čase jako pomyslném inventáři proměn. Z druhé pak materiál promluv, ta přešla punková rétorika slin, zvratků a agresivní nesrozumitelnosti, proměnlivých protikladů vyslovené skutečnosti, jež je i není pamětí, sledu vyprávění, jež nesnese mechaniku pocitu nudy. Film je rekonstrukcí skrytých sil, pudů, běsů, zuřivosti uvnitř a hluku kolem, jež předurčily jednání kapely v rámci systému, jehož byli součástí, když v paradoxu destrukce vytvářeli a zároveň přebírali mechanismy myšlení, moci a hodnot, když byli i nebyli sami sebou. Tato schopnost přijmout jinakost a ještě na ní vydělat je ostatně jedním z rysů pružné trvalosti kapitalismu, konfekčním modelem nezávislým na proměnách uměleckých konvencí.



BOX / ČESKÁ TOUHA CESTOVATELSKÁ

Lidé se vydávají na cesty, putováním se vztahují k času a textem o něm se jej snaží zmocnit. Už nejstarší cestovatelé měli potřebu podělit se o své příhody, a tak usedlým posluchačům a čtenářům nabízeli příběh své cesty. Tak se zrodil cestopis, který nastoupil svou vlastní žánrovou pouť dějinami. Pomíneme-li antiku a počítáme-li zrod moderního literárního cestopisu Milionem Marka Pola, tak se s evropským cestopisem setkáváme už více než sedm set let. Nikdy nemůže zestárnout, jeho emblémem je schopnost v každé nové generaci navozovat intenzivní prožitky. V první řadě měl poučit a pobavit, vždy však zároveň dovolil i opakovat pouť. Není pro nás nic charakterističtějšího, než náš vztah k variovanému motivu cesty. I v něm je jistá linearita naší kultury. Zájem o cizí svět člověka rytířského středověku byl tak veliký, že i ve skladbách, jež nebyly cestopisy v pravém slova smyslu, nacházíme popisy cizích krajů, jejich obyvatel a jiného způsobu života. První původní česká cestopisná díla souvisejí úzce s politickou aktivitou krále Jiřího z Poděbrad. Cestopisy, věcné a střízlivé zprávy, byly velmi cenným zdrojem poznatků o vzdálených národech Evropy. Češi také objevili moře, a to na konci světa, tedy na portugalském pobřeží. Řada dalších cest směřuje z náboženských důvodů ke Svaté zemi, a zde proti sobě stojí zástupci dvou vyznání – katolíků a českých bratří. Dobou rozkvětu cestopisného písemnictví je přelom šestnáctého a sedmnáctého století, a to nejen co do počtu, ale i pokud jde o hodnotu sepsaných děl. Autoři se snaží v duchu svého humanistického vzdělání o objektivní popis objeveného a jsou už mistry slohového umění. V době pobělohorské se dostala do českých zemí řada cestopisných poznatků z mnoha vzdálených oblastí světa zásluhou celé řady misionářů z České provincie jezuitského řádu, kteří nejen posílali zprávy svým řádovým spolubratřím, ale po vypovězení z Nového světa se mnozí z nich vrátili do vlasti a přivezli s sebou řadu nedocenitelných dokumentů. Na tomto základě stavělo a staví české cestovatelství od konce osmnáctého století až do současnosti. Devatenácté století je rozsáhlou kapitolou plnou slavných jmen českých cestovatelů, na jejímž konci se objevil film. První krátké filmy byly především vizuálním objevením neznámého světa – konečně tak mohli diváci vidět všechny detaily, o kterých dosud jen četli. Filmový obraz svět ještě víc otevřel. Na svoji cestu se vydávají i první Češi s kamerou. Sekce Česká touha cestovatelská si vytkla za cíl představit v několika nejbližších letech nejvýznamnější počiny českého cestopisného filmu. Sekci slavnostně otevrou čtyři celovečerní snímky proslulého cestovatelského páru Jiřího Hanzelky a Miroslava Zikmunda. Pod titulem Afrika I., II. byly uváděny jejich první dva dlouhé dokumenty Z MAROKA NA KILIMANDŽÁRO a OD ROVNÍKU KE STOLOVÉ HOŘE z roku 1953. Dokumentární záběry natočili inženýři v letech 1947-48 na své první cestě Tatrou 87. Většina filmu byla snímána na černobílý materiál, pouze některé sekvence jsou barevné. Z materiálů natočených v letech 1949-50, zachycujících putování Jižní a Střední Amerikou, vznikl film Z ARGENTINY DO MEXIKA (1954). S několikaletým odstupem a společně s Jaroslavem Novotným připravili pak cestovatelé v roce 1961 dokument o Kašmíru JE-LI KDE NA SVĚTĚ RÁJ.

BOK / ČESKÁ FILMOVÁ AVANTGARDA A DOKUMENTÁRNÍ FILM

Filmová avantgarda je pojem, jehož obsah se proměňuje jak místně, tak časově. Do učebnic vstoupila klasická evropská avantgarda dvacátých a třicátých let, kdy se energii nových uměleckých směrů snažil vyrovnat i mladičký film. V Čechách se filmová avantgarda projevila zprvu spíše v teoretické rovině: pro generaci Devětsílu v čele s jejím hlavním teoretikem Karlem Teigem byl film projevem moderního ducha, novým podložím, na němž lze formulovat tvořivé principy vlastní nové estetiky. Nová generace vkládá filmu do vlnku tři základní vlastnosti, jež jsou zároveň základními požadavky kladenými na umění vůbec: lidovost, modernost, poetičnost. V rámci Devětsílu vznikala filmová libreta, většinou zamýšlená jako experimentální textové tvary na pomezí poezie a filmu, nikoli však jako podklady k natáčení filmů. Autorsky se na nich podíleli kromě Teigeho také Jaroslav Seifert, Vítězslav Nezval, Jiří Voskovec, Vladislav Vančura a další. Ale nejen na půdě Devětsílu začala v té době filmová montáž ovlivňovat moderní českou literaturu. Počátkem následujícího desetiletí nastal zásadní obrat od teorie k tvorbě. V roce 1930 natočil Alexander Hackenschmied krátký snímek BEZ*UUUČELNÁ PROCHÁZKA (1930), vizuální esej na téma osamělé individuality a moderního města. Je to film v kontextu tvorby té doby výjimečně lyrický, v němž náladu zprostředkovává subjektivní pohled nekonvenční kamery ovlivněné autorovými fotografickými expozicemi. Hackenschmied rovněž publikoval kritické články a eseje. V názvu jednoho z nich se poprvé objevil pojem nezávislý film, který označoval otevřený koncept alternativního autentického filmového vyjadřování, neohlížející se na komerční svody rozvíjející se kinematografie. Hackenschmied zasáhl do vývoje české (a od 40. let také americké) kinematografie jako výrazná osobnost experimentálního a dokumentárního filmu. Velkoměstské téma se v českém filmu objevuje už na konci dvacátých let, a to ve snímku Svatopluka Innemanna PRAHA V ZÁŘÍ SVĚTEL (1928), který se v duchu dobových velkoměstských filmů pokusil ukázat tvář noční Prahy. Městský žánr sice neměl v Čechách tak velké autory jako byli symfonici Vertov s Ruttmannem, ale projevil se spíše v dokumentárních filmech, zaměřených zejména na sociální problematiku. V této souvislosti připomeňme fejeton Otakara Vávry ŽIJEME V PRAZE (1934), kombinující reportážní prvky, náznak hraného příběhu a části převzaté z jiných aktualit a žurnálů. Dokumentární tvorba byla tehdy sama o sobě čímsi alternativním – šlo o nekomerční sféru, která se ovšem těšila podpoře nejen diváků, ale dokonce i státu. Nejlepší z dokumentárních snímků měly sílu přímé, ale také metaforické výpovědi. Spolu s dokumentem vzniká i jeden film přímé výtvarné inspirace, abstraktní hříčka Otakara Vávry a Zdeňka Pešánka SVĚTLO PRONIKÁ TMOU (1931). Ale vznikají i reklamní filmy, z nichž některé byly navzdory jednoznačnému komerčnímu účelu projevem hledačského ducha a mimořádných talentů. Vraťme se ale k dokumentu. Přednáška a projekce by měly představit filmy, o nichž lze říci, že jsou nejen avantgardní, ale také dokumentární. Ne všechny budou pravděpodobně k dispozici – pokud existuje pouze jediná filmová kopie, tak má filmový archiv povinnost ji chránit. Přesto musíme, vedle již výše uvedených titulů, zmínit další filmy, které bychom rádi promítlí. Jan Kučera debutoval groteskním filmem BURLESKA (1933), v němž uplatnil surrealistickou montáž trikových záběrů s archivními materiály dobových žurnálů. Z filmů dokončil bohužel jen Burlesku, snímky-STAVBA a PRAŽSKÉ BAROKO (1934) zůstaly nedokončeny. Režisér se později stal vůdčí osobností Aktuality a za okupace natočil film VE STÍNU PRAŽSKÉHO HRADU (1940). Vedle Bezúčelné procházky jsou významné i další Hackenschmiedovy filmy. Podobnou formou jako předchozí snímek natočil film NA PRAŽSKÉM HRADĚ (1932), v němž je česká památka snímána jako útržkovité dojmy

obyčejného návštěvníka. Až do okupace působil Hackenschmied jako kameraman ve Zlíně, kde v roce 1937 natočil spolu s Jaroslavem Novotným a Janem Lukase film o posledních týdnech života prvního prezidenta POSLEDNÍ LÉTO S TGM. V roce 1939 se podílel kamerou a střihem na filmu KRIZE (režie H. Kline). Spolu s dalšími kameramany pronikl mezi henleinovce a natočil autentický dokument o jejich činnosti v Sudetech. Film se podařilo vyvézt do USA, kde měl ještě téhož roku premiéru. Kuriózní osud měly Hackenschmiedovy filmy, které natočil v roce 1936 při Bařově obchodní cestě kolem světa. Ve zlínských filmových ateliérech z nich zpracoval reportáž BAŘA LETÍ KOLEM SVĚTA (1937). Trilogie z dalšího natočeného materiálu vznikla až za okupace a Hackenschmied už na její výslednou podobu neměl vliv, neboť zvolil emigraci. Zajímavým zjevem českého experimentálního filmu byl Čeněk Zahradníček, filmový amatér a posléze kameraman Aktuality. Ve svých snímcích RUCE V ÚTERÝ, ATOM VĚČNOSTI či PŘÍBĚH VOJÁKA nahrazuje funkci celků detaily a symbolicky užívá předmětů. Významnou osobností, jejíž tvorba vrcholila na počátku války, byl Jiří Lehovec. Na konci třicátých let nastoupil do barrandovských ateliérů a s režisérem J. Liborou natočil film KAMENNÁ SLÁVA (1938). Snímek, v němž je slovy Jaroslava Seiferta opěvována krása Prahy, se stal oslavou zanikající české státnosti a samostatnosti první republiky. Esteticky neobyčejně zajímavé jsou jeho další tři filmy. Ve snímku DIVOTVORNÉ OKO (1939) ukazuje předměty každodenního života zvětšené ve velkých detailech, aby odhalil krásu skrytou lidským očím, ale odkrytou díky filmové kameře. Syntézou jiného druhu je snímek VĚRNÁ HVĚZDA (1940). V apoteóze žárovky uplatňuje režisér řadu dokumentaristických postupů: reportáže, rekonstrukce, skryté kamery. Vrcholem jeho tvorby je film RYTMUS (1941), v němž Lehovec vizualizuje hudbu skutečně avantgardním způsobem. Rytmus hudebního motivu je ukázán v obraze tancem, kresbou asociací, vyvolaných hudbou a elektrickým zápisem, a toto trojí vidění hudby je střihem spojeno v jedinou, esteticky vyváženou kompozici.

BOX DIVADLO

Sekce dokumentů o divadle je svérázným pokusem přiblížit několikere zobrazení, poukázat na převoditelnost a proměnnost znaku. Je svým způsobem i zkoumáním, zda živé divadlo, které je vždy na začátku, dokáže navzdory všem nectnostem televizní estetiky naplnit ukončený televizní čas podobnou energií, která vzniká z blízkosti a niterné komunikace mezi jevištěm a hledištěm. Nejde o to, abychom problematiku vztahu divadlo-záznam divadelního představení-dokument o divadle vyčerpali v celé její šíři, nýbrž spíše o to, abychom uvedením dokumentů z krajních stran časové osy otevřeli k této nepříliš diskutované tematice přístup. Není přitom náhodou, že jsou to právě dokumenty o divadle, které by mohly být klíčem k problému televizního dokumentu, neboť specifika divadla se přirozeně zkratům záznamu a střihu vzpírá a některé nedostatky jsou tak viditelnější. Možným kritériem nám v tuto chvíli nejsou kritiky, ale reflexivní připomenutí dvou významných českých dokumentů o divadle ze šedesátých let. Jimi jsou dva snímky režiséra Raduže Činčery. *ROMEO A JULIE 63 (1964)* je sběrným dokumentem o přípravách a zkouškách Shakespearovy tragédie, kterou v režii Otomara Krejčí uvádělo Národní divadlo. Naopak výrazně stylizovaným dokumentem je *MLHA (1966)* o Divadle Na zábradlí a jeho představeních, které mrazivě prorůstají do společenské atmosféry (obklopení mlhou, Evropou a jinou nepřízní počasí). Film je i ojedinělou konzervou podoby několika tehdejších inscenací: Ionescovy *Plešaté zpěvačky*, Jarryho *Krále Ubu*, Beckettova *Čekání na Godota* a Havlovy *Zahradní slavnosti a Vyrozumění*. Ostatní dokumenty byly natočeny jako televizní. Snímek režiséra Aleše Kisila *ALFRÉD RADOK (2000)* je portrétem výjimečné postavy českého divadla a filmového režiséra. Tvůrce nezvyklé obraznosti, poetiky vizuálních symbolů, celkové strukturace děje na různých úrovních. Jako žák E.F. Buriana si osvojil výrazný a originální styl, v němž kladl důraz na úzké sepětí všech složek divadelního představení. Film líčí Radokovy peripetie nejen u divadla, ale připomíná také jeho filmařský talent, který vinou vzájemně podmíněných osobních a společenských okolností nedostal ve státě podvázané kinematografii větší příležitost. Aleš Kisil je i autorem dokumentu *EVALD SCHORM (2000)*. I Schormovy aktivity spojovaly divadlo a film. Mravokárc české nové vlny byl od začátku sedmdesátých let vytlačován jak z filmu, tak z televize. Těžiště své režijní práce tak byl nucen přesunout do divadel a do *Laterny magiky*. Především tuto etapu dokument sleduje, s občasnými odkazy k jeho filmové tvorbě - a to jak hrané (připomeňme kočovnou společnost předvádějící pašijové hry ve filmu *Den sedmý, osmá noc*), tak dokumentární (Schorm byl také autorem dokumentu o divadle, tehdy ještě poloprofesionální soubor liberecké Ypsilonky vystupuje v jeho filmu *Carmen* nejen podle Bizeta). Osobnost Evalda Schorma je pak spojnicí k snímku Petra Kaňky *LATERNA MAGIKA ŽIVOT SE SNEM (2001)*, který se spojením rozhovorů (Josef Svoboda, Miloš Forman...) a archivních materiálů pokouší zmapovat desítky let existence tohoto originálního divadla.

BOX ČESKÁ TELEVIZE

Jenom otázky... Může být zpravodajství ČT objektivní, nebo je stejně manipulující stylizací jako jiný sled obrazů? Má vůbec smysl zaklínat se objektivitou ČT, nebo se spíš soustředit na mediální výchovu, na schopnost akceptovat subjektivní omezení a pokusit se alespoň přibližně rozpoznat práh možné lži? Konstruuje ČT realitu, anebo jenom reprezentuje variabilitu a proměnlivost subjektivně pocíťované skutečnosti diváka? Jak je možné účelově manipulovat zpravodajstvím ČT prostřednictvím nástrojů politické a korporativní moci? Existuje vůbec novinářská etika, není to věčný nesmysl, když je položena na tak abstraktních slovech jako dobrý a nezávislý? Co je to svědomí národa? Má smysl demonstrovat za hrstku novinářů v symbolické virtuální kobce ČT, anebo pracovat na větší otevřenosti mediálního systému, jde-li ještě vůbec rozevřít? Jaká je programová struktura ČT, je významná tak, aby naplnila dva kanály? Jaká je skutečná podpora ČT české kinematografii a jaké filmy a seriály produkuje pro svoji vlastní potřebu? Jaké dokumenty ČT přebírá a jaké sama vytváří? Je možné, aby moderátor ČT končil relace zvoláním nashledanou v lepších časech? Jak to, že z filmů oceněných na světových festivalech uvádí ČT nepatrný zlomek? Jak prezentuje ČT českou filmovou paměť? Jakým způsobem přistupuje ČT k vnitřním regionům a vnějšímu prostoru Střední Evropy? Jak medializuje ČT své vnitřní problémy? Jak zvládá ČT svoji roli při nečekaných událostech? Jakým způsobem si ČT vybírá své zaměstnance? Jaká je rovnováha mezi kolosem ČT a obsažností jeho relací, když uvážíme díly vlastní a převzaté tvorby? Jakým způsobem seznamuje ČT diváka s národní a evropskou historií? K čemu potřebuje ČT reklamu? Jaký je vztah ČT a soukromých televizních kanálů? Jaký je vztah ČT k jiným médiím a jaké dopady má vzájemné přepouštění redaktorů? Jaký je smysl pořadu Kavky, jímž se ČT chce jevit, když vnitřek proměňuje ve vnějšek? Proč přebírá ČT celé bloky zpravodajských relací televizí cizích států, aniž by je kromě překladu nějak komentovala? Jak se ČT podílí na virtualitě světa, když ukazuje převzaté záběry televize, jež záběry převzala zase z jiné televize? Je ČT svébytným logem, nebo už jen imitací vlastního loga? Jaké je ta ČT vlastně dílo? Jenom otázky...

Burza

> námětů

BURZA NÁMĚTŮ JIHLAVA 2001 / PITCHING FORUM JIHLAVA 2001

Burza námětů Jihlava 2001 je vzdělávací projekt, který si klade za cíl otevřít cestu českým režisérům dokumentárních filmů k mezinárodním koprodukcím a naučit je, jak své projekty prosazovat na evropském filmovém trhu.

Skládá se ze dvou částí:

Na Seminářích o evropských koprodukcích nás seznámí producenti evropských televizí s podmínkami a kritérii vzniku nadnárodních dokumentárních filmů. Každý z nich promítne jeden takto vyrobený film.

Pitching forum Burzy projektů je prakticky zaměřená část, kde autoři 12 vybraných projektů nabídnou své náměty k realizaci čtyřem evropským producentům.

Myšlenka Burzy námětů pochází ze Spojených států. Zatímco v nich má však dlouholetou tradici v oblasti hraných filmů, v Evropě je směřována zejména k podpoře dokumentárních děl. Nejvýznamnější evropské setkáním tohoto druhu je pořádáno již deset let v rámci Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů v Amsterdamu (IDFA), v jehož průběhu se každoročně uzavře několik desítek koprodukčních smluv. Systém prodeje filmů ve stadiu námětu se ale v poslední době začíná prosazovat i na menších evropských festivalech. V České republice proběhne letos Burza námětů vůbec poprvé. Její součástí bude navíc dvoudenní workshop, který má vybraným režisérům napomoci vlastní projekty profesionálně zpracovat a připravit pro prezentaci, která odpovídá kritériím a zvyklostem západních produkcí.

Zúčastnění producenti

JUTTA KRUG (NĚMECKO)

Pracuje v německé sekci Arte při německé státní televizi WDR. Je jedním ze dvou producentů zodpovědných za monotematické večery Arte. Kromě toho má na starosti i mnoho menších dokumentárních projektů tohoto televizního kanálu, jejichž záběr je široký: historie, společnost, příroda, umění, hudba ap.

WESTDEUTSCHER RUNDFUNK /ARTE

Je největší z konglomerátu deseti regionálních stanic tvořících německý veřejnoprávní kanál ARD. WDR vyrábí 22% produkce ARD. Společně s ostatními regionálními stanicemi, sdruženými v ARD, pokrývá polovinu programů německé sekce francouzského kulturního kanálu Arte. ARTE Německo poskytuje finanční podporu pro produkci vysoce kvalitních pořadů, které by nebyly realizovatelné bez takové podpory. Tyto pořady jsou rezervovány pro premiérové uvedení na kanálu Arte. Stanice uvádí dokumentární filmy v jednotném formátu 26, 43 a 52minut.

Kontakt: WDR-arte Redaktion / 50600 KÖLN

LEENA PASANEN (FINSKO)

Je původem novinářka a reportérka, řadu let pracovala pro Finskou tiskovou agenturu. Od roku 1999 měla ve finské státní televizi YLE na starosti sekci dokumentárních filmů. V současnosti je producentem kulturního, vědeckého a vzdělávacího kanálu YLE Teema.

YLE TEEMA

Je první finský digitální kanál, který se orientuje výhradně na kulturu, vědu a vzdělání. Paleta jeho programu zahrnuje dokumentární, hrané i animované filmy, včetně aktuálních magazínů a portrétů, které např. dávají nahlédnout do pozadí prominentních osobností. Yle nabízí nejrůznější témata: historie, výtvarné umění, literatura, hudba, tanec, opera apod. Cílem YLE je nabídnout divákům obojí – jak nezapomenutelný zážitek, tak potravu pro jeho ducha. Yle Teema má speciální vysílací čas pro dokumenty zabývající se globalizací a zeměmi třetího světa. Jako jedna z mála evropských stanic obsahuje dvě rubriky určené výhradně tvůrčím dokumentárním filmům. V těchto rubrikách není omezena délka filmu a dokument může mít jakýkoli formát.

Kontakt: YLE Teema / Box 88 / FIN-00024 YLE / Finland

WIM VAN ROMPAEY (BELGIE)

Vystudoval moderní dějiny na Svobodné Univerzitě v Bruselu. Od začátku osmdesátých let pracuje jako producent nezávislé belgické televizní stanice Lichtpunt.

LICHTPUNT

Je nezávislé vysílání, které má pravidelně dvakrát týdně svůj program na druhém programu Vlámské státní televize (VRT). Lichtpunt je podporován Vlámskou vládou. Jeho posláním je přinášet dokumenty, rozhovory i hrané filmy, které se zdůrazňují humánní pohled na realitu. Vysílá proto řadu filmů orientovaných na sociální a lidská témata, dokumenty o lidských právech, o vlivu nových technologií na lidský život a přírodu.

Kontakt: Lichtpunt / Brand Whitlocklaan, 50 / 1200 Brussels / Belgium

CHRISTIANE PHILIPPE (BELGIE)

Producentka belgické státní televize RBTF. Pracovala zde od roku 1962 v nejrůznějších funkcích – postupně měla na starosti vzdělávací programy, pak hraný film, dnes pracuje v sekci dokumentů.

RADIO- TÉLÉVISION BELGE DE LA COMMUNAUTÉ FRANCAISE

Je belgická státní televize. Co se týče dokumentů, za pozornost stojí především dva její programy:

Carré Noir – je program určený pro experimentální hodinové filmy, které někdy bývají označované „na hranici“. Jeho obsahem jsou nejen dokumenty hledající nové formy, ale i obdobné hrané filmy, animace či jiné autorské formáty.

Grands Documents – série velkých dokumentů o délce 52 minut. Zachycujících moment života okem kamery. Filmy představují široký záběr témat a žánrů.

Kontakt: Radio - Télévision Belge de la Communauté Française – RTBF Liege / Palais des Congres / B-4020 LIEGE.

Lektoři workshopu

PAUL PAUWELS

Producent a zakladatel nezávislé produkční společnosti Periscope Production. Vystudoval režii a produkci na filmové škole RITCS v Bruselu a poté pracoval jako ředitel výroby v produkci zaměřené na hrané filmy. V roce 1987 založil vlastní společnost Periscope Productions, která se orientuje na reklamu, dokumenty a krátké hrané filmy. Paul Pauwels je rovněž vicepresident Vlámského filmového institutu.

Kontakt: Periscope Production N.V. / Avenue Auguste Rodinlaan 19 / 1050 Brussel

KAIE KLAASSEN

Ředitel Moving Image Production, která byla založena v roce 1986. Na poli filmu a televize se pohybuje již od konce sedmdesátých let – většinou jako producent. Mimo jiné spolupracoval jako lektor i s Filmovým institutem Mauritse Bingera v Amsterodamu, který je znám svými vzdělávacími programy pro filmové profesionály. Je rovněž členem správní rady Holandské asociace dokumentaristů a nezávislých tvůrců, řadu let se podílí na Fóru – platformě pro financování dokumentárních filmů, která se koná v průběhu Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů v Amsterodamu. Jeho agentura se specializuje na dokumentární filmy a na televizní dramatizace, za které získala řadu mezinárodních ocenění.

Kontakt: Moving Image Production / Maliebaan 11 / 3581 CA Utrecht / The Netherlands

Zástupce EDN

ANETTE OLSEN

Redaktorka časopisu DOX zabývající se dokumentární tvorbou. Studovala Filmovou vědu, scénaristiku a žurnalistiku na univerzitách v Kodani, Montpellieru a Paříži. Dříve pracovala v akvizici dokumentárních filmů Dánského filmového institutu, podílela se jako komisař EDN na amsterodamském obchodním Fóru. Spolupracovala rovněž jako redaktorka na „EDN TV Guide“.

DOX

je nezávislý časopis založený k podpoře dialogu na poli dokumentární tvorby. Najdete zde vše, co se aktuálně děje v oblasti dokumentu v Evropě – novinky, festivaly, semináře, workshopy i přehlídky. DOX se rovněž aktuálně zabývá filmovou tvorbou a recenzemi.

Kontakt: DOX / European Documentary Network / Skindergade 29A / 1159 Copenhagen K / Denmark / www.dox.dk.

Spolupořádající organizace

EUROPEAN DOCUMENTARY NETWORK

byl založen roku 1996 jako členská profesní organizace producentů, produkčních společností, distributorů, filmových škol, festivalů, vysílatelů a jiných subjektů pracujících v oblasti dokumentárního filmu. Hlavním cílem EDN je vytváření informační sítě pro evropské dokumentaristy a podpora jejich vzdělávání. EDN pořádá řadu seminářů o evropských koprodukcích, odborné workshopy a konference, zaměřené na nové formy financování výroby dokumentárních filmů a podporu a rozvoj evropského trhu s náměty a scénáři.

Členové EDN mají možnost zdarma odebírat odborné časopisy EDN TV Guide a DOX Magazine. Členský příspěvek činí 100 Euro ročně.

Kontakt: European Documentary Network / Skindergade 29A, / 1159 Copenhagen / Denmark / www.edn.dk

EUREKA AUDIOVISUEL

je mezivládní evropská instituce se sídlem v Bruselu, založená v roce 1988. Česká republika je členem od roku 1994.

Eureka Audiovisuel poskytuje informativní, metodickou a zprostředkovatelskou pomoc v oblasti audiovizuálních aktivit. Pro české filmaře je členství v EA zajímavé především proto, že nabízí pomoc při vyhledávání partnerů pro audiovizuální projekty na evropské půdě a při hledání nových způsobů financování audiovizuální tvorby, teoretický přístup k nejnovějším technologiím a trendům v dané oblasti a v neposlední řadě pak osobní kontakty a spolupráci se zahraničními partnery.

EA je zaměřená na školení a informatiku, nikoliv na přímou podporu výroby AV děl.

Kontakt: Eureka Audiovisuel / Rue de la Bonte 5-7 / B1050 Brussels / Belgium / www.aveureka.org.

Přehled filmů, které producenti v Jihlavě osobně představí:

JUTTA KRUG / WDR-ARTE

PŘÁTELE VE VÝŠINÁCH / Friends In High Places

O umění přežít v dnešní Barmě / 86 min, 35mm, Dolby stereo / režie – Lindsey Merrison / Produkce - Lindsey Merrison Film
Koprodukce: WDR/ARTE, Swiss Television, YLE, Norwegian Broadcasting, SBS Australia

V Barmě, kde uctívání duchů přežilo panování buddhismu i vrtochy vojenské diktatury, pomáhá kult Natů a jejich talentovaných médií činit život v jednom z nejtvrdějších režimů světa snesitelnějším. Natové jsou něco mezi bohy a duchy, kteří v minulosti zemřeli předčasnou smrtí jako oběti nespravedlnosti barmských králů. Průvodkyněmi tímto snímkem, který byl v Rangúnu, barmském hlavním městě, natáčen bez povolení, budou dvě křepké sedmdesátileté vypravěčky. Ty poodhalí kořeny nám neznámého světa: dojemných příběhů, extravagantních kostýmů, exotické hudby a květnatého tance. Jejich středem je jedinečně intenzivní duchovní prožitek – v barmské společnosti naprosto samozřejmý.

Film získal cenu na Mezinárodním festivalu dokumentárních filmů v Parnu, Estonsko.

LEENA PASANEN/YLE TEEMA

POVALEČI / Joutilaat

78 min. / Režie: Susanna Helke, Virpi Suutari. / Produkce: Kintoar. /Koprodukce Arte s financováním YLE,SVT, Nordic Film & TV-Fund, Soros Foundation.

Povaleči jsou dojemným, zrazujícím, a přesto veselým filmem o třech mladých mužích - Lötkövi, Hapovi a Bodim -, kteří žijí v opuštěném kraji Severního Finska. Jde o letní příběh, v němž staří přátelé spoluprožívají konec dětství: dny i noci tráví rybařením na jednom z nejkrásnějších finských jezer, projížďkami kolem města a poflakováním se kolem benzínky. Ne že by nechtěli žít jinak – ale tady se nic jiného dělat nedá.

Film získal cenu za nejlepší dokumentární film na festivalu Nordic Panorama v Dánském Aarhusu.

WIM VAN ROMPAEY/LICHTPUNK

KONGOMANI / Kongomani

52`min / Režie: Marc Hoogsteyns. / Koprodukce: Periscope Productions, Lichtpunt.

Mnoho let se fotograf Marc Hoogsteyns toulal po válečných polích světa. V zemích jako Barma, Kambodža, Libanon, Chile nebo Kurdistan hledal dobrodružství. Ale v roce 1994 se vše zlomilo. Když dokumentoval genocidu ve Rwandě, zamiloval se Mark do tutsijské ženy, kterou si vzal a měl s ní děti. Stal se tak součástí příběhu. Tento film je jeho osobní cestou zpět do minulosti – je syrovou úvahou o roli jednotlivce v současném světě.

CHRISTIANE PHILIPPE/RTBF

TAXIKÁŘKOU V SIDI-BEL ABBES / A female cabby in Sidi-Bel Abbes

Algeria/Belgium 2000, 52 min / režie - Belkacem Hadjadj.

Po smrti manžela musela Soumicha, matka tří dětí, vydělávat sama na živobytí pro celou rodinu. Proto se stala taxikářkou – jedinou ženou, která řídí auto v Sidi Bel Abb_s v Alžíru. Při svých cestách městskými ulicemi nás seznámí se ženami, které podobně jako ona bojují za větší svobodu, i s atmosférou města, v němž její čin rozpoutá zuřivě vášně.

Film získal cenu za nejlepší dokument na festivalu v Zanzibaru 2001 a speciální cenu poroty na Bienále arabských filmů v Paříži.



CZECH JOY / PANENKA PROTI ZBYTKU SVĚTA / PANENKA AGAINST THE REST OF THE WORLD

Director, screenplay: Jan Gogola, jr. Cinematography: Vladan Vála. Sound: Jáchym Dusbaba. Editing: Zdeněk Marek. Appearances by: Antonín Panenka, Eugen Brikcius, Pavel Landovský. CZ 2001, black-and-white/colour, 29 min.

The latest work by Jan Gogola, jr. is neither a documentary nor sheer fiction. The main characters include the renowned footballer of the 1970s and '80s, Antonín Panenka, and philosopher of nonsense and happenings Eugen Brikcius. Also appearing alongside narrator/sports commentator Brikcius and actor/footballer Panenka is Pavel Landovský, first as another footballer and later as an unseen spectator. The film concludes with a famous archival shot from the European Football Cup in Belgrade in 1976 – Panenka's game-winning penalty kick.

CZECH JOY / NACHOVÉ PLACHTY / PURPLE SAILS

Director: Miroslav Janek. Story, directionial assistant: Ivan Arsenyev. Screenplay: Miroslav Janek. Cinematography: Miroslav Janek. Sound: Daniel Němec, Štěpán Mamula. Music: Martin Smolka, Pyotr Leshenko. Animation: Matěj Forman. Editing: Tonička Janková. CZ 2001, colour, 79 min.

This poetic documentary about dreams and the sea is inspired by a performance staged by Forman Brothers Theatre and Cabaret Theatre Dromesko. The play, based on a work by Russian writer Alexander Grin, is connected with water, as is the theatre piece itself on stage and seating for several dozen spectators was built on a barge. Janek's film captures the complicated conversion of the theatre boat, outlines the plot of Grin's poetic story, and lets us see beyond all this. The director managed to create a multi-layered film which, thanks to the interplay of all the ingredients, is an original piece about the mysteries of artwork, poetry and human life.

CZECH JOY / HRY PRACHU / DUST GAMES

Director: Martin Mareček. Cinematography 16mm: Jiří Málek. Cinematography miniDV: crew. Sound: Ondřej Ježek. Editing: Petr Mrkous. CZ 2001, colour, 100 min.

This documentary presents both sides of the conflict around the meeting of the World Bank and International Money Fund in September 2000, and the media game played on the small Czech playground. We witness both the actions and attitudes of the Prague Municipality and police, and of the protesters, mainly young people from abroad who have come to demonstrate their opinions like modern martyrs. There are other characters, too, like the entrepreneur who set up a stall to sell refreshments and sleeping bags at the Strahov stadium where protesters planned to sleep. Eventually, nobody came and he was left with a stall full of sausages and sleeping bags, and interesting observations.

CZECH JOY / NOČNÍ HOVORY S MATKOU / LATE NIGHT TALKS WITH MOTHER

Direction, screenplay, camera: Jan Němec. Second camera: Petr Marek. Music: Jan Němec. Editing: Iva Ruszeláková. Appearances by: Zuzana Stivínová, Karel Roden, Ester Krumbachová, Václav Havel. CZ 2001, colour/black-and-white, 69 min.

Admitting one's mistakes, coming to terms with one's family and close friends, with the dead, with oneself; saying what felt impossible to say a long time ago, and apologising – all that is contained in a film that has been developing slowly, over many years. Němec has recently finished the editing and has his whole life on film – everything he has gathered, everything he would like to show to his long dead mother with whom he struggled all his life. The film is a journey towards forgiveness, symbolised by the tram line running past his home, which leads from an equestrian statue of St. Wenceslas to the Strašnice crematorium. The imaginary dialogue with his mother abounds in details like silver spoons or naughty songs, judgements and memories of close people, however out of context they may be. Through the author we can hear the dead and absent people, his mother's comments on both his wives: Ester Krumbachová and Marta Kubišová.

CZECH JOY / EXPRMNTL KBH

Director: Alice Růžičková. Screenplay: Alice Růžičková, Martin Čihák. Cinematography: Martin Čihák. Sound: Alice Růžičková. Editing: Martin Čihák. The film includes samples of works by Jindřich Biskup, Martin Klapper and Jura Vavrušák. CZ 2001, colour, 38 min.

EXPRMNTL KBH is a triple portrait of three Czechs living in Copenhagen. Klapper is an experimental film artist. He chemically and mechanically alters found footage, merging films and making music with toys. Biskup does musical improvisation, plays percussion and plays with plastic cups and balloons. In the film, his main attributes are a bicycle, an inflatable frog and a kaleidoscope. Vavrušák's main assets are eloquence and improvisation in life. He has been in jail, has had several relationships and embarked on an excruciating journey from Ostrava to Denmark where he ended up after nine years of wandering through southern Europe. The three friends visit each other, drink and argue together, trying to cope with the advantages of a Danish social system that allows them to live quite an easy life but at the same time is a trap that has replaced their long-sought freedom with dependence.

CZECH JOY / STAROVĚRCI

Direction, screenplay: Jana Ševčíková. Cinematography: Jaromír Kačer. Sound: Jaroslav Jehlička, Petr Bohatý, Michal Janoušek, Jiří Mergl, Pavel Sádek. Bell-ringing solo: Pavel Markelov. Editing: Lucie Haladová. CZ 2001, black-and-white, 47 min.

This piece by Jana Ševčíková, made over a period of five years, documents the life of the strongly religious people living in the Danube Delta region of Romania. We learn the story of their journey from Russia in 17th century, bringing their religion and language with them. Amazing about the film is how long it took to make, and how deeply understanding and accepting of such a totally different rhythm of life the filmmakers were. We witness the everyday life and work of local people, their rituals – a sort of inward journey, with the knowledge that eternity triumphs over the present.

LANDSCAPE / LANDSLEUTE / COUNTRYMEN

Director: Meir Lubor Dohnal. Screenplay: Meir Lubor Dohnal. Cinematography: Ivan Marek. Sound: Petr Hochman. Editing: Alois Fišárek. Germany 2001, colour/black-and-white, 43 min

It would be nice if cemeteries for the dead were a little bit more like gardens where the living can talk about their past with some knowledge. It is important to remember that Czechs left the Sudetenland before the war because it was annexed by a foreign power, that thousands of Czechs, mostly those of Jewish descent, died during the occupation. After the war it was the local Germans who had to leave their houses, allowed to only take a few kilograms of luggage. Many villages became deserted after their departure. We have not come to terms with all this yet. That is why we present this film made by a Bavarian director at a festival in Jihlava, a town that used to have two cinemas – a German and a Czech one. This piece is about German women who were forced to leave their homes and who keep coming back.

LANDSCAPE / THE PLASTIC PEOPLE OF THE UNIVERSE

Direction, screenplay: Jana Chytilová. Cinematography: Miroslav Vránek. Music: Milan Hlavsa and The Plastic People of the Universe. Editing: Jiří Brožek. CZ 2001, colour/black-and-white, 74 min.

More than thirty years in the life of a band inseparably connected with our country's political history are captured through archival footage, photographs, music samples, and statements by the band and people around them, including Václav Havel and Lou Reed. The central theme is the band's maturation under Ivan Martin Jirous and Egon Bondy and the repression of the Czech underground. The film, which premiered two months after the death of frontman Milan Hlavsa, tracks the group's history from early concerts in Prague and in country barns to the bizarre Prague Castle concert commemorating the 20th anniversary of Charter 77. Even today, the PPU offer the possibility of an alternative, of an authentic movement where words and tones represent actions, where solidarity is not merely a pose but an expression of one's creativity.

LANDSCAPE / ISLANDSKÁ PAMĚŤ / ICELANDIC MEMORY

Director: Pavel Koutecký. Story: Jan Burian. Screenplay: Jan Burian, Pavel Koutecký. Cinematography: Pavel Koutecký. Music: Václav Vaněček. Sound: Michal Houdek. Editing: Jan Petras. CZ 2000, colour, 58 min.

The impetus for making this travelogue was Jan Burian's description of his travels in The Journey to Iceland Saga. Icelandic Memory tries to grasp what binds a community together: through its portrait of the inhabitants of this northern island who for many centuries lived in total isolation and in interviews of people discussing their strong feelings about their roots and traditions. Life on the island, where nature determines everything, is contrasted with people of various professions and ages: a woman who remembers pre-war Iceland; a young pilot; a student; a farmer and a fisherman. The film concludes with footage from a genetic research laboratory; Iceland's isolation has made it ideal for genome research. As if communal myths have become intertwined with scientific conclusions.

LANDSCAPE / SÍLA LIDSKOSTI – NICHOLAS WINTON / NICHOLAS WINTON - THE STRENGTH OF HUMANITY

Director: Matej Mináč. Story and screenplay: Matej Mináč, Patrik Pašš. Cinematography: Antonín Daňhel, Peter Zubaľ, Antonín Weiser, Richard Krivda. Music: Janusz Stoklosa. Editing: Patrik Pašš. CZ/Slovakia 2001, colour/black-and-white, 57 min.

The central theme of Mináč's piece is the story of an ordinary person who arrives in Prague in 1938 as a thirty-year old stockbroker and a year later, under the most peculiar circumstances, dispatches several trains with mainly Jewish children abroad. He does not consider his actions too important and they are almost forgotten. Almost fifty years later his invaluable deeds are discovered. This traditional documentary combining survivor interviews with archival footage and staged scenes focuses on the essential but not always obvious courage to resist evil. The film is based on the main character's memories and interviews with some of the saved children, one of whom is the British filmmaker Karel Reisz, and shows us the circumstances under which these children were leaving for an unknown country, saying goodbye to their parents forever.

LANDSCAPE / SIBIŘ - DUŠE V MUZEU / SIBERIA - SOUL IN A MUSEUM

Director, screenplay, cinematography: Martin Ryšavý. Editing: Katarína Geyerová. CZ 2001, colour, 90 min.

Although the myths and roots of ritual are one of the most challenging themes to be captured on film, Ryšavý succeeds in creating an interesting piece showing pagan rituals and their interconnectedness with everyday life in Yakutia, one of the former Soviet regions. The film combines interviews with museum staff with shots of local ceremonies – moments of exaltation, shamanic techniques and ritual use of bird calls. One of the opinions expressed in the film is that contemporary people no longer know their rituals; they merely imitate them. The film ends with a festive opening of a new museum consisting of three buildings: a balagan, the original Yakut dwelling, an Evenk tent and a chapel in the Russian conquerors' style.

LANDSCAPE / ZTRACENÁ DUŠE NÁRODA / LOST SOUL OF THE NATION

Director: Olga Sommerová. Story and screenplay: Jan Štern, Jiří Hapala, Olga Sommerová. Cinematography: Josef Nekvasil. Sound: Petr Provazník, Michal Janoušek. Editing: Jakub Voves. CZ 2001, colour, 57 min.

Olga Sommerová's new film documents the fate of Czech agriculture since the late 1940s through the lives of four Bohemian and Moravian farmers. The forced collectivisation of those years included not only the end of private farming and family tradition, but also jail sentences for supposed sabotage and for failing to comply with production goals. Moreover, in the 1950s about five thousand families were forced to leave their farms and had their property confiscated. The following decades then completely changed the face of the Czech landscape. The author chose farmers from four districts and accompanied their stories with family photographs, official newsreels about the collectivisation campaigns and contemporary footage of the holdings.

LANDSCAPE / ZANIKLÝ SVĚT KARLA PECKY / THE PERISHED WORLD OF KAREL PECKA

Director: Pavel Štingl. Screenplay: Pavel Štingl, Jan Lukeš. Cinematography: Petr Hykš, Martin Kubala. Music: (archival) Václav Fiala.

Editing: Milan Justin. Quotations read by Josef Somr, samples by Jan Kačer. CZ 2000, colour/black-and-white, 58 min.

This compelling documentary portrait of one of our prominent authors of 'prison literature' – poet, novelist and screenwriter Karel Pecka (1928-1997) – is both the story of an individual and a statement on the 1950s and '60s in our country. The film's main storyline features quotations from *Games for Real* (Hry doopravdy), a book by Jan Lukeš based on conversations with Pecka, plus passages from Pecka's writings. The plot's counterpoint contains Communist-era footage, set in contrast to a description of prison conditions and images of dilapidated former work camps. The film journey ends in Pecka's demolished flat in Nerudova Street, in the centre of his beloved Prague. Besides Pecka's attempt to illegally cross the border and subsequent trial, the film captures other influences on his life: the relationships with his former wife and younger sister, his release from the camp and the first days of freedom.

LANDSCAPE / BÝT ROMEM / BEING A ROMANI

Director: Helena Třeštková.

This film follows the story of musician and Romani activist Vojta Lavička and the several roles in his life: author of radio programmes, editor, presenter of social events and talented violinist – a conservatory graduate. We witness several relationships of his, and the moment he becomes a father in the latest one. Třeštková's camera follows him on his lecture tours, his appearance on the television programme "On the Edge" (Na hraně) concerned with the murder of an African black university student, the premature elections in the Czech Republic and a wave of Romani exodus, and in his life as a streetworker on the Romani periphery of society.

LANDSCAPE / ZPRÁVA O KRÁLI ŠUMAVY / REPORT ON THE ŠUMAVA KING

Direction, story, screenplay: Kristina Vlachová. Cinematography: Martin Vadas, Josef Haberland, Libor Hlavatý, Miloslav Bouček.

Sound: Miroslav Eliáš. Editing: Ondřej Pelmar. CZ 2000, colour, 52 min.

The Šumava range was once divided by border wires and intertwined with paths through its forests and marshes, used by people escaping to the West. Report on the Šumava King is a story of one of the cross-border guides, a person whose story was appropriated and disgraced by the Communist culture. Who was the actual Šumava King? Many local people, including the border guards and relatives and friends of Josef Hasil are trying to answer this question. It is him whom they consider the King and he tries to explain this from his Chicago exile, convinced that the whole of Šumava was helping people escape across the border. Hasil remembers his childhood and pious mother, his first crossing and arrests, escape from prison and further crossings in the fog. However, Vlachová gives voice to many other stories, not as popular but paid for with dozens of years in jail, moments after being released into the hatred of society and numerous premature deaths. These people, who never left the country, are the true Šumava Kings.

LANDSCAPE / MRTVÍ A ZAPOMENUTÍ / DEAD AND FORGOTTEN

Director: Kristina Vlachová. Story: Michal Šimek, Kristina Vlachová. Screenplay: Kristina Vlachová. Cinematography: Martin Přeták. Sound: Dana Vágnerová. Editing: Jiří Mikula. CZ 2000, colour, 23 min.

This work is concerned with the on-going trial of three former Communist State Police investigators from Uherské Hradiště. Snow is falling on the town and hardly anyone will remember the hanged victims. The suit against the former investigators was filed several years ago and since then many witnesses have died who will never be able to testify about being tortured by electricity, screaming with terror in the former Gestapo interrogation room. It seems that due to the apathy of the political élite the trial will go on forever until all the witnesses have passed away. Have we become oblivious, unable to stop and reflect, in spite of this still-present guilt that has swollen up due to the silence?

CENTRAL EUROPE / AUSTRIA / **HOMEMAD(E)**

Direction, screenplay: Ruth Beckermann. Cinematography: Nurith Aviv, Ruth Beckermann, Peter Roehsler. Editing: Gertraud Luschutzky, Dieter Pichler. Austria 2001, colour, 85 min.

HOMEMAD(E) is a film report about today's Austria, about the virtues and misdeeds, the patriotism and social positions of its inhabitants. From the summer of 1999 to the spring of the following year the director walked down the street where she lives in Vienna, filming and interviewing her neighbours, passers-by and patrons in local cafés. Marc-Aurel-Strasse is in the centre of Vienna, one of the oldest parts. In the film we meet a Jewish businessman in the neighbourhood; are reminded of the city's industrial history and the perished Jewish inhabitants; see an Iranian hotel owner discussing local xenophobia and attitudes towards eastern newcomers; and hear people in cafés offer radical opinions from their tables. Beckermann has a great sense for capturing the present against the backdrop of the past, making reflection possible.

CENTRAL EUROPE / HUNGARY / **AKASZTOTTAK / HANGED**

Director: Péter Gothár. Cinematography: Francisco Gozon. Music: László Dés. Editing: Ágnes Ostoros. Hungary 1999, colour, 23 min.

Gothár's work about puppets that could be or once were people reflects the cataclysms of Europe in the last century. People, like their towns or open landscapes, are only the backdrop for the hanged puppets. The stylised piece starts in a workshop where the puppets are made and later we can see them hanged in the streets, with faces full of suffering, hanging by the river bank, slender puppets in the yards of blocks of flats – always caught by their necks.

CENTRAL EUROPE / HUNGARY / **AHOGY AZ ISTEN ELRENDELI...** / **OLGA'S FILM**

Director: Sándor Mohi. Screenplay: Vilmos Tánzos. Cinematography: Sándor Mohi. Sound: Vince Kapcsos, János Gonda, Balázs Balogh. Editing: Judit Kollányi. Hungary 2000, black-and-white, 67 min.

Mohi's film is in many respects different from the usual politically correct studies of Romani issues. Balancing on the edge of pure ethnographic record, this film offers us a brilliant insight into the everyday life as well as festivities of a Romani village, into the way such an isolated community works. However, it is not an analysis – it is organised around one year's cycle, and aims at removing as many prejudices as possible on the way between two societies. The authors follow young mother Olga in her mundane activities and ask her and her neighbours questions about childhood, maternity, husbands, fields, Christmas etc.

CENTRAL EUROPE / HUNGARY / **DEZA-FEMIJET (KOSOVO 2000)** / **CHILDREN (KOSOVO 2000)**

Direction, screenplay: Ferenc Moldoványi. Cinematography: András Nagy. Music: Tibor Szemzo. Editing: Márta Révész. Hungary 2001, black-and-white/colour, 89 min.

Kosovo, Spring 2000. Winter is over and the war, too, but the houses are still ruined and the fields full of arms. The town of Mitrovica is divided by a line separating nationalities and people of different religions. Only children run back and forth between the zones; however, the war experience is imprinted deep in their souls, too. The film consists of the documentary crew's black-and-white footage of villages and towns after the war and children being interviewed while they play; and, in colour, blurred video footage made by the children themselves.

CENTRAL EUROPE / POLAND / **BENEK BLUES**

Director: Katarzyna Maciejko-Kowalczyk. Screenplay: Katarzyna Maciejko-Kowalczyk. Cinematography: Jacek Petrycki. Sound: Jerzy Murawski. Music: Ryszard Zawistowski. Editing: Katarzyna Maciejko-Kowalczyk. Poland 1999, colour, 56 min.

A film about two bed-ridden men – Dominik, the father, and his son, Bernard. Through interviews we learn about their lives; Dominik used to be a priest, he has four children, and Bernard was completely healthy as a child. They only talk about the most essential things together, and their brief sentences indicate the fatal symbiosis between parent and child. That is why sometimes the film shifts towards the more comic pole, for instance when they have visitors, and that is why the closing music, an homage to both of them, is the blues.

CENTRAL EUROPE / POLAND / **TAKA HISTORIA / A JUST SO STORY**

Director: Pawel Loziński. Cinematography: Pawel Loziński. Editing: Dorota Wardeszkiewicz. Poland 1999, colour/black-and-white, 59 min.
 Loziński's film documents the lives of two old men, two friends who visit each other, smoke together on a bench under the window, talking mainly about weather and illnesses. Sometimes their neighbour comes around, cleans up, cuts their fingernails; another time a barber pops in. This piece is an aesthetically unmanipulated record of solitude, of everyday movements, insignificant words and gestures. The turning point comes when one of the men brings an old film projector and puts in a reel with a record of a mushrooming trip he had taken with his wife a long time ago.

CENTRAL EUROPE / POLAND / **ONI / THEM**

Direction, screenplay, cinematography: Ewa Borzecka. Editing: Agnieszka Bojanowska. Poland 1999, colour, 59 min.

It is one of the mannerisms of contemporary filmmakers that they focus their attention on the poor, miserable people living on the periphery of society. There are numerous examples in Czech cinema and this Polish work made for television sometimes slips into a similar praise of fools. Nevertheless, the question is: Why are these people sleeping in sewage canals, or, in the better cases, at railway stations, at least until the first policeman comes to wake them up? Why are they begging in the grey maze of post-communist towns, searching dustbins and then going back to their vandalised homes where they can only get warmer by making fires in the yard?

CENTRAL EUROPE / SLOVAKIA / **MOST MÁRIE VALÉRIE / BRIDGE OF MARIA VALERIA**

Direction, screenplay: Peter Kerekes. Cinematography: Martin Kollár. Sound: Miro Masice. Editing: K. Geyerová. Slovakia 2000, colour, 28min.

The Bridge of Mária Valéria, which used to connect two towns in one country, and later two republics, was built in 1895. It was one of three bridges over the Danube, until the retreating German army blew it up in 1944. Since then there are only stumps on both sides of the river: in the separated towns of Ostřihom-Esztergom and Parkány-Štúrovo, a reminder of two forced departures. The first story is told by the Parkány Jews, forced to leave by Hungarian gendarmes in 1944; the second one is about ethnic Hungarians, forcibly relocated after president Beneš's decrees in Czechoslovakia forcing them to work local farmers' fields. The Bridge of Mária Valéria is now being reconstructed as a symbolic re-connection between the people of Central Europe.

CENTRAL EUROPE / SLOVAKIA / **SOM PREČ / I AM AWAY**

Direction, screenplay: Katarína Kudelová. Cinematography: Henrich Brody. Slovakia 1999, colour, 17 min.

Rudolf Sloboda (*1938), a writer, poet and screenwriter, committed suicide in 1995. This documentary made by a film student is not a portrait of Sloboda as a writer, but rather as a person. It is the tragic story of a man forced to take his life because of the alienation and indifference of even the closest people around him. It is somewhat unsettling to watch his mentally handicapped widow pointing at the nail where the noose once was, saying, "Here it happened, on this nail". The only reminder of home is a note from his wife, asking him to dust the radiator. Sloboda, a quiet introverted man, was one of the greatest Slovak writers of the end of last century.

CENTRAL EUROPE / SLOVAKIA / **ŠIESTY PRÁPOR / THE SIXTH BATTALION**

Director: Mirek Pazdera. Screenplay: Dušan Šimko. Cinematography: Mirek Pazdera. Slovakia 1997, black-and-white/colour, 55 min.

The Sixth Battalion was made by Dušan Šimko, a Slovak writer in Swiss exile, and filmmaker Mirek Pazdera during the era of Slovak Prime Minister Mečiar, risking that it would be considered 'anti-national' due to its theme – the anti-Semitic repressions during World War II. The Slovak State established the Sixth Battalion for Jews, who were subject to two years of military service without weapons, according to anti-Jewish laws passed in Slovakia in March 1941. Original, never-before-seen footage is here combined with testimonies of those who survived.

CENTRAL EUROPE / SLOVENIA / **FLAŠOFON / BOTTLEPHONE**

Director: Igor Gajič. Cinematography: Juro Černec. Editing: Igor Gajič. Slovenia 2000, colour, 11 min.

Two young musicians walk around a supermarket, banging on bottles and cans, listening to how they sound amidst the noise of the supermarket. When walking down the street, they pull bottles out of litter bins and try these out. They empty and fill up bottles in a bar and experiment with sounds, accompanied by a guitar. They are able to turn a bottle into a clear tone, to create an instrument from what they find.

CENTRAL EUROPE / SLOVENIA / **TITO _**

Direction, screenplay: Janja Glogovac. Cinematography: Sandra Stojanovic, Radoslav Vlastic, Saša Brajovic, Pavle Škribar, Željko Ivančič.

Editing: Adéla Špaļjová. Slovenia/CZ 2001, black-and-white/colour, 59 min.

Slovenian documentarian Janja Glogovac, the author of this controversial portrait of the controversial leader of the Yugoslav people, Josip Broz Tito (1892-1980), is a student of FAMU. It is not a standard portrait of a politician; we see Tito from close up, from the perspective of the people around him. Archival footage is combined with statements from his valet, fashion designer, chef, biomechanic, chief of

protocol, a violinist and a Slovenian partisan. Although these mostly humorous anecdotes offer bits of a mosaic with some personal flavour, they do not offer much more than a few interesting observations about the first man of Yugoslavia.

BAEDECKER

DE ZEE DIE DENKT / THE SEA THAT THINKS

Direction, screenplay, cinematography: Gert de Graaff. Sound: Alex Booy. Editing: Jan Dop, Gert de Graaff. Cast: Bart Klever, Rick de Leeuw, Don Duyns, Devika Strooker. Netherlands 2000, colour, 100 min.

The main hero of this work is screenwriter Bart Klever, who is cooped up in his study writing a screenplay for his film *The Sea That Thinks*. He writes about what he does and he does what he writes, depicting himself and trying to understand his own dreams. As he works on creating the film we are now watching, he tries to answer the eternal question: How to become happy? The film invites us into a dream-like world, using drawings by M.C. Escher, to reflect upon what is reality. According to Buddhist philosophy, Klever's source of inspiration, nothing remains the same and everything keeps changing, like the sea.

BAEDECKER / OSCAR FOR BEST FEATURE DOCUMENTARY

INTO THE ARMS OF STRANGERS: STORIES OF THE KINDERTRANSPORT

Director: Mark Jonathan Harris. Screenplay: Mark Jonathan Harris. Cinematography: Don Lenzer, Peter Smokler, Alicia Dwyer. Music: Lee Holdridge. Editing: Kate Amend. USA 2000, colour/black-and-white, 118 min.

Thanks to actions by the British parliament, some 10,000 Jewish children escaped Eastern Europe for Great Britain from the period shortly after Kristallnacht on November 9, 1938 and the beginning of World War II. Producer Deborah Oppenheimer, who got the idea after discovering her mother's childhood letters, and director Mark Jonathan Harris, who won an Oscar for his film *Long Way Home* (1997) about Jewish survivors of concentration camps rejected by their home countries, capture the children's tale of survival amidst loneliness and fear. Harris builds the film on witnesses' stories and completes them with archival material and narration. The children's toll for escape from the Continent is still tangible – the sense of uprootedness and isolation, and especially thinking (or not thinking) on the fate of one's family, made them doubt even their own existence.

BAEDECKER / SILVER PIGEON AT IFF LEIPZIG 2000

POLUSTANOK / THE TRAIN STOP

Direction, screenplay: Sergej Loznica. Cinematography: Pavel Kostomarov. Editing: Sergej Loznica. Russia 2001, black-and-white, 25 min.

The Train Stop is another minimalist documentary in the Eastern style, working with images and sounds of trains passing through the

night, the noises of engines and the humming of long carriages. At the beginning there was a train journey from Moscow to St. Petersburg. One night the director and cameraman got stuck in one of the provincial stops. It was minus thirty outside and they had nowhere to go. They went into the station waiting room, which was full of people sitting and squatting, all sleeping. According to the director, after one or two hours of sitting in an uncomfortable position he suddenly felt a kind of ecstasy caused by the static mass of bodies. The film is not a portrait of a countryside train stop but tries to capture the filmmaker's state of mind.

BAEDECKER / BEST DOCUMENTARY AT IFF MANNHEIM – HEIDELBERG

PARDEVANT NOTAIRE / A COUNTRY SOLICITOR

Director: Marc-Antoine Roudil, Sophie Bruneau. Cinematography: Antoine-Marie Meert. Sound: Yves Capus. Editing: Philippe Boucq. Belgium, France 1999, colour, 72 min.

At *The Notary* follows four parallel stories from a notary's office in the Haute-Auvergne district. Through the contracts for two purchases, one property inventory and a complicated inheritance case the film shows the notary's power over money and properties, his confidential conversations and secret exchanges. The authors focused on the meaning of words and the notary's gestures. The notary's precise and pedantic world provides an insight into numerous images, passions and conflicts because behind the wording of contracts there are relationships, family problems and large priorities, houses and fields. The notary thus turns into an ambient narrator who presents and records the stances of various people that are first of all determined by their personal interests.

BAEDECKER / GOLDEN DRAGON KRAKOW 2001

Q'ESHWACHAKA, EL PUENTE DORADO / Q'_ESHWACHAKA, GOLDEN BRIDGE

Director: Jorge Carmona Del Solar. Screenplay: Jorge Carmona Del Solar. Music: Heber Almonacid. Sound: Edgar Lostaunau. Editing: Carolina Sirqyan. Peru 2000, colour, 25 min.

Apurimac (God that Speaks) is a sacred river of the Incas. Its spring in the Andes is 5,000 metres above sea level and every year, when the snows melt, it divides the land into two. Every year the men from four indigenous communities have to build a bridge across the river, their only link to each other. The film documents the whole year of preparations, an inherited ritual tradition. A bridge suspended above the river is a sophisticated construction; first the native people have to pick a large enough amount of very strong grass that grows in the Andes, which they use for making the thick ropes out of which the bridge is constructed. The filmmaker manages to show various perspectives on the building of bridges, a magic symbol in all civilisations.

§BAEDECKER / BEST DOCUMENTARY AT IFF YAMAGATA

BELFAST, MAINE

Director: Frederick Wiseman. Cinematography: John Davey. Sound mix: Alexander Markowski. Editing: Frederick Wiseman. USA 1999, black-and-white, 248 min.

Belfast, Maine, a monumental work portraying a small American town, is Wiseman's thirtieth film. The opening scene shows the dawn above the harbour as the first fishermen's ships set out. Among the mundane stories of people living in one place the author finds some that are not symbolically encoded, stories of ourselves. There is no music in the film, we hear the humming of engines, cars and ships, noises of human bodies, of hard-to-discern conversations, which serve as the backdrop for people's on-camera monologues. This film captures the present moment, of being and experiencing through bodily existence.

PROFILE / PIER PAOLO PASOLINI / COMIZI D'_AMORE / ASSEMBLY OF LOVE

Director: Pier Paolo Pasolini. Screenplay, narrator: Pier Paolo Pasolini. Cinematography: Mario Bernardo, Tonino Delli Colli. Sound: Oscar de Arcangelis, Carlo Ramundo. Editing: Nino Baragli. Italy 1963-1964, black-and-white, 88 min.

Questions asked in the street, quick answers, and faces turning away are some of the elements in this stream of instant inspiration. The author asks questions on the edge, revolving around issues like love, sexuality, homosexuality, prostitution, economy, ideology, abortion. The film is sequenced by shots from a round-table meeting on a terrace, where Professor Musatti and writer Alberto Moravia respond to the question that arose during the earlier filming. This is the first time explicit statements on sexuality are captured in a documentary. Sex is the key element in Pasolini's works, it is the essence of his private story. The film has never been in official distribution and the only screenings have taken place in clubs.

PROFILE / PIER PAOLO PASOLINI / APPUNTI PER UN FILM SULL'_INDIA / NOTES TOWARDS A FILM ON A JOURNEY TO INDIA

Direction, screenplay, narration, cinematography: Pier Paolo Pasolini. Editing: Dzenner Mengi. Italy 1967, black-and-white, 33 min.

Pasolini's poetic travelogues consisting of the author's witty narration and sensitively captured images are reminiscent of notes taken from instant inspiration rather than sophisticated composition. Notes, which was filmed during the director's visit to several Indian towns and provinces in the Winter of 1967/68, is a reflection on culture, on the extraordinary imagery of ancient art, on local rituals and on the position of socialist ideas in the rapidly developing country. The confrontation of a highly hierarchical society with the colonial and industrial experience is for Pasolini a model for sudden historical liberation.

PROFILE / PIER PAOLO PASOLINI

APPUNTI PER UN_ ORESTIADE AFRICANA / NOTES TOWARDS AN AFRICAN ORESTES

Director: Pier Paolo Pasolini. Screenplay, narrator: Pier Paolo Pasolini. Cinematography: Pier Paolo Pasolini. Music: Gato Barbieri.

Editing: Cleofe Conversi. Italy 1968-1973, black-and-white, 70 min.

Through the few documentaries of his, Pasolini explores the connection between natural language and the language of film. Of the vast, practically unlimited number of objects that can be captured on film he chooses a limited vocabulary of elementary units of film language. Pasolini calls these units 'cinemes' according to basic linguistic units. The choice of a cineme by itself can guarantee the aesthetic effect of a film. However, there are still some historical and ethnic limitations which he researches by connecting a European myth with African ritual culture.

TRANSPARENT BEINGS / PIER PAOLO PASOLINI / LE MURA DI SANA / WALLS OF SANA

Director: Pier Paolo Pasolini. Screenplay: Pier Paolo Pasolini. Cinematography: Tonino Delli Colli. Editing: Tatiana Casini Morici.

Italy 1970-74, colour, 13 min.

Pasolini's poetic and political reflection on his visit to the ancient town of San'á, the current capital of Yemen. Back then it was the capital of the Yemen Arab Republic fighting against the Southern People's Democratic Yemen controlled by Marxist factions. The camera pans along the few shops and new administrative buildings, everyday life is mainly present in children's shouting. Monarchy, republic, politics, discrimination, progress, introduction of capitalism, democracy – all these are too modern words for the narrow lanes where ground workers are building the first road with only one roller. Although the filmmaker shows his ability to understand a different cultural spirit, he fails to accept it in political sense.

TRANSPARENT BEINGS / ARTAVAZD PELEŠHYAN / MY / US

Direction, screenplay: Artavazd Pelešjan. Cinematography: Laert Pogosyan, Elisbar Karavayev, Karen Mesyan. Sound: F. Amirchanyan.

Editing: L. V. Volkova. USSR 1969, black-and-white, 24 min.

Us is a celebratory, hymnic work expressing identification with one's nation. Although there are no explicit reminders, no shots or photographs, the Armenian genocide is still present – through consciousness contained in images of mutuality, of common crying and embracing. This film reflects Armenia's strong Christian tradition, sought-for solidarity and national reflection in the shadow of its high mountains, among its numerous monasteries and under Soviet power. A film without a single word.

TRANSPARENT BEINGS / ARTAVAZD PELEŠHYAN / NAČALO / BEGINNING

Director: Artavazd Pelešjan. Screenplay: Artavazd Pelešjan. Cinematography: E. Karavayev. Sound: O. Polisonov, M. Samvelyan. USSR 1967, black-and-white, 10 min.

Already in Pelešjan's first work there was a gap between the original idea of the film as approved by the regime and the film's final effect. Although it was meant as a celebration of the Great October Revolution, it eventually did not fit in with ideological demands. The theme of conquering the Winter Palace and turmoil of a Civil War evolved into a powerful reflection on power and mass, or the manipulating of the masses whose unpredictable energy can at any time turn against dictators. The piece compares the danger of red and brown crowds alike and relativises convictions about class power.

TRANSPARENT BEINGS / ARTAVAZD PELESHYAN / OBIVATĚLI / INHABITANTS

Authors: Pelešjan, Anisimov, Volkova, Shiryayeva, Kharlamenko, Ustimenko, Michailova, Akulich. USSR 1970, black-and-white, 9 min.

The centre of Pelešjan's works lies in myth, closely connected with nature. Inhabitants is a piece without human appearances, about reconciliation and peace as reached through animals. People are only present indirectly, through the sound of bullets on the soundtrack. We are witnessing how animals are killed but cannot see the man doing the killing. Violence and a lonely animal's panic are transformed into abstraction, beauty in black and white.

TRANSPARENT BEINGS / ARTAVAZD PELESHYAN / VREMENA GODA / THE FOUR SEASONS

Direction, screenplay: Artavazd Pelešjan. Cinematography: M. Vartanov, B. Ovsepyan, G. Chavushyan. Sound: V. Kharlamenko. Editing: A. Galstyan. USSR 1972, black-and-white, 28 min.

The theme of The Four Seasons loosely follows Pelešjan's *Us*. It is a mosaic consisting of countless fragments depicting the life of Armenian mountain shepherds. The opening scene shows a shepherd struggling to save a sheep from a wild river. Future shots bring us into the everyday life of towns set deep in the valleys, unaffected by civilisation. Shepherds, their wives and their children take the sheep onto the pastures, shear them, make cheese, bake flat bread. The surprising element is the music that Pelešjan chose for his film – Vivaldi's piece with the same title.

TRANSPARENT BEINGS / ARTAVAZD PELESHYAN / NAŠ VEK / OUR CENTURY

Direction, screenplay: Artavazd Pelešjan. Cinematography: O. Savin, L. Pogosyan, R. Voronov, A. Shumilov. Sound: O. Polisonov. USSR 1982/1990, black-and-white, 50 min.,

An engine pulls the rocket towards the launch pad in the familiar, oft-repeated ceremonial preparations for take-off. Everyone is looking skyward. Later we watch the famous hero visiting various towns, one of the few men breaking free of terrestrial ties during his numerous take-offs – images of initiations blurred in old films.

TRANSPARENT BEINGS / JAY ROSENBLATT / **SHORT OF BREATH**

Direction, screenplay, cinematography, editing: Jay Rosenblatt. Sound, mix: Jennifer Seaman. USA, 1990, black-and-white, 10 min.

Short of Breath is a film collage about birth, death, sex, and the first steps before suicide. A series of innocent family life images from a neat American household suggest the underlying loneliness, adults' alienation and children's fears. Slow-motion shots reveal the psychic and physical undercurrents of everyday chaste situations. The filmmaker uses various images like the corridor between the bedroom of a child and his parents, the first few breaths after a Caesarian, the mother's sobbing, and the intimacy of touches and children's games in order to point out the connection between eternal erotic longing and the unconscious instinct of death.

TRANSPARENT BEINGS / JAY ROSENBLATT / **THE SMELL OF BURNING ANTS**

Direction, screenplay, cinematography, editing: Jay Rosenblatt. Music: Erik Ian Walker. Sound Editing: Jennifer Frame. USA 1994, black-and-white, 21 min.

The Smell of Burning Ants is an emotional composition about boys growing up into men. The director explores the teenage boys' cruelties – all the manly games at which they want to succeed, and through which some alienate themselves from their female counterparts. Rosenblatt shows how socialisation of children on the city outskirts is determined by fear, competition and shame. The film's construction, a gradual building on itself, reflects the process of maturation and identity-seeking. The prologue of the film is a Buñuel-style image of a scorpion in a fire circle refusing to give in. The filmmaker, who is originally a psychotherapist, dedicated this work to all his brothers.

TRANSPARENT BEINGS / JAY ROSENBLATT / **PERIOD PIECE**

Direction, screenplay, cinematography, editing: Jay Rosenblatt & Jennifer Frame. USA 1996, black-and-white/colour, 30 min.

Rosenblatt's documentary explores the phenomenon of the first menstruation. This piece (financed as an educational film), explores the experience of American women from various ethnic and cultural backgrounds. Although avoiding bleeding women is now considered obsolete, some of the menstruation taboos are still present, causing a great amount of shame and misunderstandings, impairing communication between mothers and daughters and affecting the psychic development of teenage girls. The opening scene of this anthropological piece shows a Jewish tradition where a mother lightly slaps her daughter who is bleeding for the first time, in order to make the red of life come into her cheeks, too.

TRANSPARENT BEINGS / JAY ROSENBLATT / **HUMAN REMAINS**

Direction, screenplay, cinematography, editing: Jay Rosenblatt. USA/Denmark 1998, black-and-white, 30 min.

In *Human Remains* the author makes an attempt at archaeological research on ways of thinking, the hobbies, routines and obsessions of five dictators who had a great impact on 20th-century history: Hitler, Stalin, Mussolini, Franco and Mao. His method is not based on a direct critique of the individuals, nor on documentary footage of the consequences of their actions. These are replaced by the repetitive motif of a spade digging in the ground. The director uses the dictators' own words: quotations from books and statements from biographies, presented in their native languages and accompanied everyday shots from their lives. Instead of offering an interpretation following the current socio-political protocol, he presents a sample of their personal pleasures, tastes, erotic extravagancies and weaknesses as proof that evil can repeat itself and that it co-exists with many ordinary things, and that justice is rather accidental than obvious.

TRANSPARENT BEINGS / JAY ROSENBLATT / **A PREGNANT MOMENT**

Director, screenplay, cinematography, editing: Jay Rosenblatt & Jennifer Frame. USA 1999, black-and-white, 24 min.

One may regard this work as a documentary, at least within the range of our trusted standards. We can say it is not a documentary, that it is painfully lacking in any talent; that, like all home videos, it is just a sequence of pointless shots. Perhaps you will not stay until the end of a film about love for an animal; about a pregnant dog bearing puppies for her owners; about a man who divides his life between his dog and his wife – a "dog-umentary" film. The dog lives in an apartment with her owners who only talk about how big her belly is, counting the days. Moreover, it is the most beautiful dog in the world. Then the big moment comes – puppies slowly slip out of their mother's body. They suck milk, grow, grow and every day you have to put a new plastic sheet under them. The time when they should leave home is approaching...

TRANSPARENT BEINGS / JAY ROSENBLATT / **KING OF THE JEWS**

Director: Jay Rosenblatt. Screenplay: Jay Rosenblatt, Stephanie Rapp. Cinematography: Jay Rosenblatt. Music: Arvo Part & Benjamin Britten. Editing: Jay Rosenblatt, Caveh Zahedi. USA 2000, black-and-white, 18 min.

Again, the director works with silent fragments of feature films, with snippets of educational films from the 1950s and with home movies mixing together religious spectacles from the first years of cinematography. *King of the Jews* explores the roots of Christian anti-Semitism and traces it throughout history. Years later, still influenced by children's sense of wonder, the author tries to understand Jesus' role for both Christians and Jews, wonders why so many Jews have been killed in his name.

TRANSPARENT BEINGS / JAY ROSENBLATT / **RESTRICTED**

Direction, screenplay, cinematography, editing: Jay Rosenblatt. USA 1999, black-and-white, 1 min.

Restricted is a minute-long flight through the American Dream. With black humour Rosenblatt connects bits of old newsreels, advertisements, educational films and home movies in order to illustrate the spirit of the American lifestyle expressed in principles like "Go for it!" and "Take the chance!"

TRANSPARENT BEINGS / JAY ROSENBLATT / **NINE LIVES: THE ETERNAL MOMENT OF NOW**

Director, screenplay, cinematography, editing: Jay Rosenblatt. Appearances by: Pinky. USA 2000, black-and-white, 1 min.

Nine Lives is a small drama of the last cat in the world that has survived everything and is having a snooze. A life of one cat and all cats in the world; sleeping, crossing streets, cats in cages, cats in cars.

TRANSPARENT BEINGS / JAY ROSENBLATT / **WORM**

Director, screenplay, cinematography, editing: Jay Rosenblatt, Caveh Zahedi. USA 2001, black-and-white, 2 min.

One day when I was a small boy, I was on my way to school, and a boy who I had never seen approached me and told me that worms were raining. I was old enough to know that worms do not rain, but too young to be quite sure...

TRANSPARENT BEINGS / AUDRIUS STONYS /
ATVERTI DURIS ATEINANČIAM / OPEN THE DOOR TO HIM WHO COMES

Director: Audrius Stonys. Screenplay: Audrius Stonys. Cinematography: Rimvydas Leipus. Editing: Danutė Cicinaite. Lithuania 1989, black-and-white, 10 min.

A horse pulls a cart carrying a boy, a distant prayer echoes off the white walls of a house of worship. The cart disappears in the mist, the horse wades across a stream and heads for the church – a place of meeting and contemplation. This film shows human closeness in faith, the priest's quiet voice encouraging parishioners to experience the silence. Stonys' first film, made as a student, anticipates his meditative way of showing the deeper themes underlying the seemingly mundane flow of life.

TRANSPARENT BEINGS / AUDRIUS STONYS /
BALTIJOS KELIAS. LIETUVOS KRONIKA Nr. 18 / BALTIC WAY

Director: Arunas Matelis, Audrius Stonys. Cinematography: R. Damulis, S. Griškevičius, J. Matonis, A. Petraitis, Z. Pomecka, Z. Putilovas. Editing: Arunas Matelis, Audrius Stonys. Lithuania 1989, black-and-white, 10 min.

Stonys's contribution to the Lithuanian version of a film newsletter is a series of shots from the day when citizens from the three Baltic countries formed a human chain representing their desire for independence. The event commemorated the fiftieth anniversary of the Molotov-Riebert Pact, which had determined the fate of the Baltic countries. Landscape, the cross and freedom, in a changing political landscape. One of the last images is of a row of shabby houses in an old town. We are witnessing the end of one empire. The message of the slow song on the bank is – 'still Europe.'

TRANSPARENT BEINGS / AUDRIUS STONYS / **NEREGIU ŽEME / EARTH OF BLIND**

Director: Audrius Stonys. Screenplay: Audrius Stonys. Cinematography: Rimvydas Leipus. Music: Vidmantas Bartulis. Editing: Danutė Cicenaitė. Lithuania 1992, colour/black-and-white, 24 min.

A clear line of guilt, hypothesis of anxieties, reproaches to civilisation represented by the rusty cogwheels of totalitarian machinery. An encouragement for Franciscan humility symbolised by hazy symbols of belief, hints of journey away and movement upwards. This is a film about slow killing, hooks, meat hanging upside down and almost non-physical slaughterhouse workers; about the world as seen through the eyes of a handicapped man riding through a devastated landscape in his wheelchair; about a journey towards the other person who will never finish his story but always shows his face.

TRANSPARENT BEINGS / AUDRIUS STONYS / **GRIUVESIU APAŠTALAS / APOSTLE OF RUINS**

Director: Audrius Stonys. Screenplay: Audrius Stonys. Cinematography: Dainius Mažulis. Sound: Viktoras Juzonis. Editing: Danutė Cicenaitė. Lithuania 1992, colour/black-and-white, 20 min.

Apostle of Ruins captures several days in the life of a Georgian man living in Lithuania, waiting to be evicted from a dilapidated apartment block set to be demolished. As if he has left his life behind him, he is no longer attached to things and lets them go easily and lightly. He talks about his enlightenment and about Paul the Apostle. A shot of Georgian dancing follows and then he leaves the building without finishing his story, so we can only speculate about his nightmares. As he lights a cigarette, another journey lies ahead of him, and a fine snow falls on the trees in this strange town. As if there were nowhere to go.

TRANSPARENT BEINGS / AUDRIUS STONYS / ANTIGRAVITACIJA / ANTIGRAVITATION

Director: Audrius Stonys. Screenplay: Audrius Stonys. Cinematography: Jonas Gričius, Igoris Koninas. Sound: Viktoras Juzonis. Editing: Danutė Cicekaitė. Lithuania 1995, black-and-white, 18 min.

Antigravity is an emotional documentary of the human desire for tall churches, a record of people's need to relate to things that are beyond them. The film has two perspectives: an outer one, viewing things from above, showing images of water, forests, roads, snowy fields, the church, views from its belfry, a railway bridge etc. The second, the director's view, is more interior: long shots of the inside of houses and portraits of their elderly inhabitants. The counterpoint of church and bridge is replaced by the image of a man repairing the church roof. The camera circles the church interior, climbs a high ladder and re-enters the landscape. Stonys explores the potential of community, the different sensibilities and rhythms of rural life.

TRANSPARENT BEINGS / AUDRIUS STONYS / SKRAJOJIMAI MELYNAM LAUKE / FLYING OVER BLUE FIELDS

Director: Audrius Stonys. Screenplay: Audrius Stonys. Cinematography: Vladas Naudžius. Sound: Viktoras Juzonis. Editing: Vanda Surviliene. Lithuania 1996, black-and-white, 19 min.

While the previous film was based on the counterpoint of perspectives, this piece is about movement and change – a journey, a pilgrimage. The film opens with two old men on a bench outside a country house. One of them plays an out-of-tune a folk song, and they laugh heartily. Flight over Blue Fields follows a man flying a small plane to visit some friends. Though he does not walk, his trip is still like a journey, the plane a tool for exploration. The man lands; the hosts are expecting their visitor, a table and a bench wait outside, there is a fire and bottles with alcohol. The final image is of the two old men, sitting in front of the house and smoking. As if they were sitting there forever.

TRANSPARENT BEINGS / AUDRIUS STONYS / UOSTAS / HARBOUR

Director: Audrius Stonys. Screenplay: Audrius Stonys. Cinematography: Vladas Naudžius. Sound: Viktoras Juzonis. Editing: Vanda Surviliene. Lithuania 1998, colour, 9 min.

An impression from behind the walls of sanatorium life, where people detached from the world achieve peace in bathtubs, wraps or steam baths. The film shows bodies of old men, their pink skin, corridors with changing stalls and deformed bodies of old women, bodies smeared with black mud, endless moments of waiting, women working in a laundry, pulling large white sheets out of the machines, the slow journey to the harbour and cranes in the docklands – people, water, transformations... Stonys is caught up by his theme, his passion to show variations on simple images.

TRANSPARENT BEINGS / AUDRIUS STONYS / **FEDIA. TRYS MINUTES PO DIDŽIOJO SPROGIMO / FEDIA**

Director: Audrius Stonys. Screenplay: Audrius Stonys. Cinematography: Vytautas Survila. Sound: Viktoras Juzonis. Editing: Vanda Surviliene. Lithuania 1999, colour, 10 min.

This piece combines scientific knowledge about the beginnings of our universe with several shots from an old quarry, workplace of an elderly guard named Fedia. A scientist in glasses lectures on concentrated matter, accumulation of mass, extreme temperatures and the big bang, while Fedia in the quarry pours himself another vodka. He is asked if he believes in God and tries his best to answer. Another scientist is trying to explain chaos and how it is manifested in quantum physics. These are two kinds of poetics, two equal worlds. Stonys's documentary works mainly with details of faces and shows the world as a reality that can never be fully grasped.

TRANSPARENT BEINGS / AUDRIUS STONYS / **VIENA / ALONE**

Direction, screenplay: Audrius Stonys. Cinematography: Rimvydas Leipus. Editing: Vanda Surviliene. Lithuania 2001, black-and-white, 16 min.
 Alone is the story of a girl on her way to visit her mother in prison. Long static shots seem to be the author's obsession with an attempt to evoke emotions, inner tensions, and the significance of the moment. Stonys' latest explicitly documentary film anticipates his transition towards feature films. All parts of the film – the drive to the prison, a brief break with hot tea in a pub, the visit itself – are sequenced by footage showing how the filmmakers put the girl in the car, how they are preparing the prison scene etc.

TRANSPARENT BEINGS / VÁCLAV TÁBORSKÝ / **VÁCLAVSKÉ NÁMĚSTÍ / WENCESLAS SQUARE**

Direction, screenplay: Václav Táborský. Cinematography: Jaroslav Šulc. Sound: Jaroslav Šlingr. Editing: Vlasta Styblíková. CZ 1961, black-and-white, 12 min.

Táborský's film documents life in the centre of socialist Prague – Wenceslas Square – in a witty and ironical way. The selection of spots where he filmed is quite limited and the situations he observes keep repeating: people waiting impatiently for their dates, pacing up and down, checking their watches every minute, their gestures when the other person arrives late... These patterns remain the same today, unlike Wenceslas Square itself which at the beginning of the 1960s served as the showcase of the Communist capital's increasing prosperity. This film, originally meant to show the country's fast development, has turned into a kind of historic comment, a nostalgic memory of socialist neon lights, large department stores and the buzz of wanna-be consumerist life inside.

TRANSPARENT BEINGS / VÁCLAV TÁBORSKÝ / **HOSTINEC / PUB**

Direction, screenplay: Václav Táborský. Cinematography: Vladimír Skalský. Editing: Dana Lukešová. CZ 1963, black-and-white, 14 min.
 "I wanted to make a film about Czech pubs as a sociological study about this unique cultural institution. Parents send their kids there

with jugs for beer, lovers meet there, snuggle, dance and argue, sometimes weddings are celebrated there, at other times funerals. The whole film was planned as an event for the whole crew; for three weeks we travelled from one pub to another. Sometimes we even filmed... We put the camera on a tripod on a table. /.../ Then, with the innkeeper's permission, we removed one windowpane in a partition through which our camera was supposed to look inside... at that moment one of the villagers passed by on his way to the loo. As soon as he saw us, (...) he rushed back into the beer hall and told everyone that they were being filmed by the State Police. A few guys got up and stormed our sociological observatory: What the hell are you doing here, we are working class and we have the right to have a few drinks after work. Stop spying on us, you bastards... We went into the hall, sat at the table with the villagers, ordered two bottles of wine and a round of beers and explained everything to them. In an hour everyone was so overjoyed that we could film whatever we wanted without the hidden camera and telephotos." / Václav Táborský, *Memories of a Filmaniac (Paměti točomana, 2000)*/

TRANSPARENT BEINGS / VÁCLAV TÁBORSKÝ / ZABLÁCENÉ MĚSTO / MUDDY CITY

Director, screenplay: Václav Táborský. Cinematography: Eduard Sigrot. Music: Ferdinand Havlík. Sound: Miroslav Letenský. Editing: Josef Pejsar. CZ 1963, black-and-white, 8 min.

Finally moving into a new flat! That was the happy news for many thousands of young families moving into the new suburban housing developments during the Communist building boom in the early 1960s. However, the new homes were often surrounded by vast building sites. When they looked out of the window, they saw dozens of concrete blocks amidst mudfields offering their kids an opportunity for numerous fun games. When Václav Táborský made this short but unique piece, he worked as a director at the Documentary Film Studio in Prague. In all his works he made before the Russian occupation in 1968 (after which he emigrated to Canada where he now only teaches), he tried to present as convincing a reflection of life in the 1960s as possible. Táborský's films – precious documents of their time – won several awards; *Muddy City* in Venice in 1963.

TRANSPARENT BEINGS / VÁCLAV TÁBORSKÝ / ČESKÝ MALÍŘ JAN ZRZAVÝ / CZECH PAINTER JAN ZRZAVÝ

Direction, screenplay: Václav Táborský. Cinematography: Jan Špáta. Sound: Antonín Kleisner. Editing: Dana Lukešová. CZ 1963, colour, 14 min. This film about one of the most significant figures of Czech art, Jan Zrzavý, introduces us into his daily work in his flat in Prague's Malá Strana. The camera follows his hand reaching for his glasses set among paintbrushes, jars with paints and coloured pencils, the large white canvas with the first strokes of charcoal. The second part of the piece is dedicated to the life work of the 83-year old artist, showing all his paintings to the rhythm of the bell ringing in one of the nearby belfries. The last part shows the conception of his latest painting, inspired by the artist's visit to Venice. There is no narrator in the film, the only words are by the artist himself.

TRANSPARENT BEINGS / VÁCLAV TÁBORSKÝ / DĚJINY NA 8 / HISTORY BY 8

Director: Václav Táborský. Story: Václav Vrabec. Screenplay: Václav Táborský. Cinematography: František Vlček. Music: (archival) Štěpán Koniček. Editing: Marie Křížková. CZ 1968, black-and-white, 12 min.

In 1968, several filmmakers selected stories from Czech history whose date ends with the number eight and set out to discover people's opinions. Thanks to overt interviewing but covert filming the people thought that they were being interviewed for radio and expressed their opinions on current events more openly. Some of the events include: 1158 – Vladislav II becomes Czech king; 1278 – Czechs lose access to the Adriatic; 1348 – Charles IV founds Prague University; Prague Defenestration in 1618; revolution defeated in 1848; Social Democratic party established in 1878; Czechoslovakia established in 1918; Sudetenland occupied in 1938; and 1948 was not the most fortuitous year either. Táborský's film was shot in Prague and Pilsen, edited in 1968 and includes ironical narration by Miloš Kopecký.

TRANSPARENT BEINGS / AGNES VARDA / O SAISONS, O CHATEAUX

Direction, screenplay: Agnes Varda. Cinematography: Quinto Albicocco. Music: Andre Hodeir. Jazz Groupe de Paris. Editing: Janine Verneau. France 1957, colour, 22 min.

It has been forty years since the screening of Agnes Varda's first film, and her latest full-length documentary film was recently released to great acclaim. Now one wonders about her current place on the map of continental cinematography, following her role in the French New Wave. Our section titled TRANSPARENT BEINGS tries to answer this question by showing a large series of Varda's works. Paradoxically, the first documentaries of this avant-garde filmmaker were commissions. The genesis for this film on the chateaux of the Loire Valley came from a national travel agency. However, Varda could not imagine making a film about these cold reminders of an era she personally hated for its decadence and decay. She suggested to the producer that she would make a film showing the perspective of the individual chateaux' gardeners and use poetry from the times when they were built.

TRANSPARENT BEINGS / AGNES VARDA / L'OPÉRA-MOUFFE

Direction, screenplay: Agnes Varda. Cinematography: Sacha Vierny. Music: Georges Delerue. Editing: Janine Verneau. Appearances by: Dorothee Blank, Antoine Bourseiller, Andre Rousselet, Jean Tasso, Jose Varela. France 1958, black-and-white, 17 min.

This second film by Agnes Varda is carried by the French New Wave as its feminine ornament, leaning towards ideals of liberated cinema. The film is narrated in the first person, a lyrical personal confession of an insecure observer. Although Agnes Varda filmed this short piece when she was pregnant, she did not want it to turn into an exclusively private journal but a social documentary about a woman deciding whether to give birth to a child or not.

TRANSPARENT BEINGS / AGNES VARDA / **DU CÔTÉ DE LA CÔTE**

Direction, screenplay: Agnes Varda. Cinematography: Quinto Albicoco, Robert Castel. Music: Georges Deleure. Editing: Henri Colpi, Jasmine Chasney. France 1958, colour, 28 min.

This film, commissioned by the national tourist office, used to be shown together with Resnais' *Hiroshima* and won an award at the tourist film festival in Brussels. *From Coast To Coast* is a piece about the essence of tourism, a film essay asking why the Riviera is so popular with so many people. Although the author's reflections revolve around the idea of the eternal search for paradise, she is very much aware of its artificiality and therefore presents these particular attributes in her film.

TRANSPARENT BEINGS / AGNES VARDA / **SALUT LES CUBAINS / HI THERE, CUBANOS**

Direction, screenplay, cinematography: Agnes Varda. Music: cha-cha-cha, Benny Moré, tango and bolero. Animation: J. Marques. Editing: Janine Verneau. France 1963, black-and-white, 29 min.

In the early 1960s Agnes Varda returned from Cuba with four thousand black-and-white photographs and edited them into the form of a documentary blending images of Castro, musicians, socialism and Cuban music rhythms. It was intended as an homage to the Cuban revolution – an island of social justice in the rough waters of Latin American political regimes. The author admits that it was much easier for her to get to the core of the historical changes in Cuba than in Eastern Europe.

TRANSPARENT BEINGS / AGNES VARDA / **ELSA LA ROSE / ELSA LA ROSE**

Director: Agnes Varda. Cinematography: Willy Kurant, William Lubtchansky. Sound: Bernard Ortion. France 1965, black-and-white, 20 min. Elsa Triolet (1896-1970) was of Russian descent but spent most of her life in France, participating in the political and artistic life together with her husband, Luis Aragon. Triolet is one of the most significant feminine literary personalities in French culture (although her texts somehow were lost over the years). Varda's film offers gentle images in order to show us what was so attractive about Triolet's personality. The piece is based on the recollections of her husband, on which she later comments herself.

TRANSPARENT BEINGS / AGNES VARDA / **ONCLE YANCO / UNCLE YANCO**

Direction, screenplay: Agnes Varda. Cinematography: Didier Tarot, David Myers. Sound: Paul Oppenheim, Jacques Maumont. Editing: Roger Ikhlef. France 1967, colour, 22 min.

This work is a documentary portrait of the director's uncle – painter Jean Varda, who lives in San Francisco. Amidst the local intellectual and bohemian community, he lives on a boat and paints Byzantine towns – he is Greek. However, due to his home on the water, he does not belong anywhere; an insider and outsider at the same time. The piece is an attempt to get to know this accidentally discovered

American uncle by making a film about him. Varda shot three days of footage, which she later edited into a colourful collage about this self-taught painter, an authority for local hippies with similar life principles.

TRANSPARENT BEINGS / AGNES VARDA / **BLACK PANTHERS**

Director: Agnes Varda. Cinematography: David Myers, John Schofill, Paul Aratow, Agnes Varda. Sound: Paul Oppenheim, James Steward. Editing: Paddy Monk. France 1968, colour, 28 min.

This documentary was made in the Summer of 1968 during meetings organised by the Black Panthers, demanding the release of Huey Newton, one of the leaders of this radical organisation. Besides precisely documenting the events, the film shows issues of racism, social stratification and truth within a secluded social system. Varda made this film in co-operation with students from the university in Berkeley. Thanks to the aid of a lawyer they managed to interview the arrested Newton as well as several students, giving voice to various radical opinions and the Black Panthers' programme. American televisions refused to broadcast this film, arguing that it was not objective, and French television did not want to stir up further conflict with students after the Paris disturbances of that spring.

TRANSPARENT BEINGS / AGNES VARDA / **DAGUERREOTYPES**

Direction, screenplay: Agnes Varda. Cinematography: Nurith Aviv, William Lubtschansky. Sound: Jean Francois Auger, Antoine Bonfanti. Editing: Gordon Swire, Andr e Choty. France 1975, colour, 80 min.

This film is a collective portrait of people living in Rue Daguerre, mainly the local shopkeepers, opening their shops every morning to offer Paris to passing tourists. The filmmaker asks all the people the same questions: how long they have lived there, how they met their partners and what dreams they have. People answer and the camera observes their everyday work, their care for the customers, moments of rest. The work exquisitely balances reality and imagination, without too much introspection, psychologising or removing the people from the context of their world, place and loved ones.

TRANSPARENT BEINGS / AGNES VARDA / **MUR MURS**

Director, screenplay: Agnes Varda. Cinematography: Bernard Auroux. Sound: Lee Alexander. Editing: S. Mamou. France 1980, col., 81 min.

Mural Murals is a documentary about the walls of Los Angeles shining with the creations of countless anonymous artists. The director reveals some of the stories behind them and tries to track down the conditions and circumstances of the origin of this kind of engaged urban poetry. The first graffiti appeared in the early 1960s and immediately captured the author's interest. Ten years later, when she decided to film Mural Murals, she spent several months researching, interviewing and photographing. After a film about the euphoric hippie times, this is an insight into the grey stagnation of the late 1970s.

SPECIAL SHOWINGS / EL SOL DEL MEMBRILLO / THE SUN OF THE QUINCY

Director: Victor Erice. Cinematography: Javier Aguirresarobe, Angel Luis Fernandez, Jose Luis Lopez Linares. Music: Pascal Gaigne. Editing: Juan Ignacio San Mateo. Spain, colour, 138 min.

Erice's documentary is about art, about its creation. In the first part we watch painter Antonio López García preparing a frame with canvas in the backyard of a small house. The camera follows his every move: deciding on the nicest view, hanging weights on a quince tree that he is going to paint. In the film we witness the painting's emergence over the period of several months. In the second part the painter is replaced by a camera with a timer that documents the life of the tree after the painting is finished and the ground is covered with rotting fruit, slowly turning from yellow to black on its way towards another spring.

SPECIAL SCREENINGS / JEAN-LUC GODARD: HISTORIES OF CINEMA

TOUTES LES HISTOIRES / ALL STORIES

chapter 1(a) 50 min. 33 s

Is film history written by producers? Did the Hollywood dream factory realise the communist dream? Is there a history of never-made films? How did real life take revenge on film for its appropriation?

UNE HISTOIRE SEULE / ONE STORY ONLY

chapter 1 (b) 41 min. 36 s

Film as art is in that state of eternal childhood that at the same time gives and takes and therefore is the "only" history, without any past or future – as was predicted by its inventor Louis Lumiere.

SEUL DE CINÉMA / THE CINEMA ONLY

chapter 2 (a) 26 min. 18 s

Only Film is about looking at film from the perspective of its own history; a film about the first generation of filmmakers and critics that made this attempt, and about the possible outcome of this effort.

BEAUTÉ FATALE / FATAL BEAUTY

chapter 2 (b) 27 min. 50 s

In this piece, film is presented as art whose beauty can be fatal, as it is also a technique closely connected with death – in the history of film or of the world.

LA MONNAIE DE L'ABSOLU / THE CURRENCY OF THE ABSOLUTE

chapter 3 (a) 26 min. 10 s

Coin of the Absolute is about film as the witness of 20th-century barbarism and answers the question why no country except Italy was able to create resistance-movement cinematography.

UNE VAGUE NOUVELLE / A NEW WAVE

chapter 3 (b) 26 min. 40 s

The New Wave generation spent its apprentice years in front of the cinema archives' screens and considered itself a new avant-garde. However, the starting step on a new journey might also have been the last one.

LE CONTROLE DE L'UNIVERS / CONTROL OF THE UNIVERSE

chapter 4 (a) 27 min.

This piece is about film as art that gives poetry control over the universe and lets us forget about stories and leaves only indelible images in our mind; and about the artist who created such images – Alfred Hitchcock.

LES SIGNES PAR NOUS / SIGNS AMONG US

chapter 4 (b) 36 min. 34 s

A piece about escape from the "totalitarianism of the present that is enforced all over the planet, from the amorphous tyranny erasing everything in the name of the united time of the moment" and about those who listen to time, who are necessarily the enemies of time, and who would like to banish time altogether.

SPECIAL EVENTS / **DILUVIO**

Direction, screenplay: Patricio Lagos. Cinematography: Remon Fromont. Music: Slávek Kwi. Editing: Ronald Dagonnier. Belgium 1997, colour, 28 min.

Aesthetic documentary presenting the shore as a studio, a place for the transformation of wet sand into sculptures, a place of their perishing. A man comes to the beach, fills his bucket with water and starts working. We can see his hands, palms, quick fingers, knife, eyes, sweaty brow, lines in the sand, the emerging sculpture of two intertwined bodies, its subsequent collapse and gradual diluting. Far from any witnesses, recorded only by one person, we are witnessing the disappearance of an object.

SPECIAL EVENTS / **VŠECHNO NA MARS! / EVERYTHING TO MARS!**

Direction, screenplay, cinematography, editing: Petr Marek. Appearances by: Jiří Nebeský, Petra Pavlišťiková, Jiří Nezhyba, Milan Klepikow. CZ 1997, colour, 30 min.

Works by Petr Marek do not fit the usual context of filmmakers shown on Czech television, nor into the one-hour time slot dictated by television programming. The author takes his films as his destiny, and that is why they are so closely connected with his personal world that he sometimes fails to communicate his ideas to the audience. Gradually we can Marek moving away from his need to communicate through his friends and slowly acquiring the capacity to address more general issues through his works. He has found a film language that manages to step out of his intimate and private existence. A collage of sounds and images including tower blocks, girls' faces, a bitten apple, unfinished sentences, snowy sandpits, views from windows, city outskirts, unfinished songs...

SPECIAL EVENTS /

"STEJNÍ HRDINOVÉ, JINÉ... (PŘÍBĚHY)" / "SAME HEROES, DIFFERENT ... (STORIES)"

Direction, screenplay, cinematography, editing: Petr Marek. CZ 1997, colour, 20 min.

This is a film about the essence of film, another attempt to break the spiral of consumerist mannerism and the broad use of video. The film consists of a staged story of several friends and one man's lover on a journey, and the pursuit of its aim, a journey symbolised by a canoeing trip. The rhythm of the city, images of empty chairs at a tram stop, streetcars and the Prague city lights. The film loosely connects suggested relationships that could be a frame of a story, with the filmmaker's collage-like narration persuading the spectator that the journey hypnotises the traveller as well as itself. It is not the author's fault that this attempt was not quite successful – four years ago it might have suggested one of the directions filmmaking could have taken then.

SPECIAL EVENTS / ERROL MORRIS / **STAIRWAY TO HEAVEN**

Direction, screenplay: Errol Morris. Cinematography: Ian Kincaid, Tom Krueger. Music: Caleb Sampson. Editing: Schuyler Cayton. USA 1998, colour, 28 min.

Stairway To Heaven is the first of a series of eleven television documentaries; the main hero is Temple Grandin, an autistic woman obsessed by her project of a beautiful abattoir, designed so that the animals could die contentedly. The author demonstrates her extraordinary capacity for empathy, lets her explain the limitations of her illness, captures her moods and feelings, the way Grandin thinks in images and not in words – she herself says that images are her first language and English the second.

SPECIAL EVENTS / ERROL MORRIS / **MR. DEBT**

Direction, screenplay: Errol Morris. Cinematography: Martin B. Albert. Music: John Kusiak. Editing: Doug Abel. USA 2000, colour, 24 min.

Lawyer Andrew Capoccia fights against credit corporations. His aim in court trials is to help people who have succumbed to the vicious circle of credit card debt. Although he has won a lot of cases, he has been fined several times, and other lawyers, including the Attorney General, have filed suits against him. Capoccia sees himself as a hero, building a barricade against the threat of life in debt and further sinking into dependence. However, he has to admit that he is part of the system, living off the gap between law and its interpretation.

SPECIAL EVENTS / ERROL MORRIS / **I DISMEMBER MAMA**

Direction, screenplay: Errol Morris. Cinematography: Martin B. Albert. Music: John Kusiak. Editing: Chyld King. USA 2000, colour, 24 min.

Sual Kent is a cryonics pioneer who believes that he can save a body for its later use. He talks about his mother, whose head he has had severed and frozen in a special laboratory, hoping that in the future she will come alive in another, artificially created body. Kent's monologue is about overcoming death and saving the mind for another time; about his extreme attachment to his mother and fixation on their common ageing. The author presents this Frankenstein-like attempt to interrupt human consciousness and later mechanically revive it, a praise of technology with a considerate, almost merciless, distance that serves the comic effect.

SPECIAL EVENTS / ERROL MORRIS / **EYEBALL TO EYEBALL**

Direction, screenplay: Errol Morris. Cinematography: Christoph Lazenburg. Music: John Kusiak. Editing: Sh. Burke. USA 2000, colour, 24 min.

All his life Clyde Roper has been pursuing a mythical oceanic creature. In his mind this bizarre and evasive creature has grown to the size of a football pitch. Roper's obsession has an impact on his health, too – he has been hospitalised several times with a heart attack. However, he persistently searches for the creature, tries to describe his methods and keeps preparing for the hunt. He retreats into myths, inconsistent reports from fishermen and professional literature. The director follows two parallel perspectives: firstly, the subject of the

story and, secondly, the object of his pursuit.

SPECIAL EVENTS / ERROL MORRIS / **IN THE KINGDOM OF THE UNABOMBER**

Director: Errol Morris. Screenplay: Errol Morris. Cinematography: Martin B. Albert. Music: John Kusiak. Editing: Julianna Parroni. USA 2000, colour, 24 min.

When Gary Greenberg first wanted to write a book, he lacked a story. However, he soon got in touch with Ted Kaczynski, known under the nickname Unabomber, and started exchanging letters. Correspondence with an educated terrorist was initially harmless; later, when Gary started to struggle for Ted's feelings, it became full of misunderstandings. This documentary is first of all an attempt to name the Unabomber's power, his motives, the intensity and transformation contained in his letters. America in Morris's films is not a description of mentality but the surface, a television realm where signs become sediments, soon covered by yet another layer of future images.

SPECIAL EVENTS / ERROL MORRIS / **YOU'RE SOAKING IN IT**

Direction, screenplay: Errol Morris. Cinematography: Martin B. Albert. Music: John Kusiak. Editing: Chyld King. USA 2000, colour, 24 min.

When the head splattered all over the stairs after a suicide, Joan Dougherty was left alone with the mess. She had no-one to turn to and so the only possibility was to take a bucket and rags and clean it up herself. She got the idea that she could capitalise on her experience and offer her services to people who happened to be in similar situations: after crimes, suicides, discovering decaying corpses etc. She became a real businesswoman and the demand has been increasing – there are more and more rooms that need cleaning up to be neat and cosy again, so that their owners can again rent them out. The obsession with cleanliness is also reflected in the filmmaker's approach.

SPECIAL EVENTS / ERROL MORRIS / **THE KILLER INSIDE ME**

Direction, screenplay: Errol Morris. Cinematography: Ian Kincaid. Music: Caleb Sampson. Editing: Karen Schmeer. USA 2000, colour, 24 min.

Sondra London used to dream that one day Prince Charming would come under her window and take her away on a horse. Now she is recounting her first high school relationship, with a man to whom she lost her virginity and whom she wanted to marry. Her boyfriend told her about his uncontrollable desire to kill women and so she broke up with him. After years of a boring marriage with another man she saw his face in a newspaper: he was a serial killer awaiting trial. Everything turned around in her; she decided to meet him, to be close to him and tell his story in a book that would surely become popular.

SPECIAL EVENTS / ERROL MORRIS / **THE LITTLE GRAY MAN**

Direction, screenplay: Errol Morris. Cinematography: Martin B. Albert. Music: John Kusiak. Editing: Juliana Parroni. USA 2000, colour, 24 min.

For a quarter of a century secret CIA agent Antonio Mendez led a double life. For his friends and family he was an official employed at the Ministry of Defence, for the secret service bosses he was an expert in disguises, able to create a brand-new identity for anyone anywhere. His story unfolds chronologically from his childhood, and gradually other issues emerge, like those connected with identity, pretending to be someone else and the uniqueness of one's face.

SPECIAL EVENTS / ERROL MORRIS / **SMILING IN A JAR**

Direction, screenplay: Errol Morris. Cinematography: Martin B. Albert. Music: John Kusiak. Editing: Doug Abel. USA 2000, colour, 24 min.
Gretchen Worden is director of a museum in Philadelphia that keeps a collection of medical specimens, samples of dermatological deformations and other curiosities floating in jars of formaldehyde. Each specimen has its own and unique story for her. The piece reminds us of Morris's film about a man obsessed with cryonics – another advertisement of immortality. However, this time the story revolves around malformed tissues, parts of people who have ceased to exist.

SPECIAL EVENTS / ERROL MORRIS / **THE STALKER**

Direction, screenplay: Errol Morris. Cinematography: Ian Kincaid. Music: Caleb Sampson. Editing: Shondra Burke, Karen Schmeer. USA 2000, colour, 24 min.

Bill Kinsley was climbing the corporate ladder of the American postal service and his dream was to become its top official. Everything changed when one of his former subordinates, Thomas McIlvane, recently fired for some problems at work, took a gun and took revenge by murdering several post office staff members. Although his former boss was not at work that day, he was eventually blamed by the media, due to his hardness and indifference. A monologue by a man whose life totally changed in one day and who is trying to justify himself, as if asking for mercy.

SPECIAL EVENTS / ERROL MORRIS / **THE PARROT**

Direction, screenplay: Errol Morris. Cinematography: Walt Lloyd. Music: Caleb Sampson. Editing: Shondra Burke. USA 2000, colour, 24 min.
One day the police find Jane Gill dead in her bedroom. In a cage hanging above her body is an African parrot with a vocabulary of several hundred words – the only witness on the night of the murder. He keeps repeating: "No, Richard, no...". However, the suspect is Gary

BOX / CZECH LOVE FOR TRAVELLING

The aim of the Czech Love for Travelling section is to show – over the next few years – the most important achievements in the field of Czech travelogue film. The first ones we are proud to present are four feature documentaries by duo **Jiří Hanzelka and Miroslav Zikmund**. Their first two works were filmed in Africa in 1947-48: *FROM MOROCCO TO KILIMANJARO* and *FROM THE EQUADOR TO TABLE MOUNTAIN*. Most documentaries were filmed on black-and-white material, only some sections are colour. Footage from their 1949-50 travels in Latin America became the film *FROM ARGENTINA TO MEXICO* (1954). A few years later, together with Jaroslav Novotný in 1961 they made a documentary about Kashmir titled *IS THERE A PARADISE IN THE WORLD?*

BOX / CZECH FILM AVANT-GARDE AND DOCUMENTARY FILM

The meaning of the term 'avant-garde' has been changing in time. The first movement called avant-garde in Europe was started in the 1920s and '30s. The first attempts in Czech film avant-garde were merely theoretical; for the generation of Karel Teige, film was an expression of the modern spirit. In 1930 Alexander Hackenschmied made a short piece titled *POINTLESS WALK (BEZÚČELNÁ PROCHÁZKA, 1930)*, a visual essay on the loneliness of an individual in a modern city. The same theme appears in a work by Svatopluk Innemann *PRAGUE LIT BY THE CITY LIGHTS (PRAHA V ZÁŘI SVĚTEL, 1928)*. A documentary by Otakar Vávra *WE LIVE IN PRAGUE (ŽIJEME V PRAZE, 1934)* presented social issues of the time. *LIGHT COMING THROUGH THE DARK (SVĚTLO PRONIKÁ TMOU, 1931)* was a playful artistic piece filmed by Otakar Vávra and Zdeněk Pešánek. More films from this section will be presented at the festival lecture; for some of these, however, the only copy available is kept in the National Film Archive and may not be available for screening at the festival. (Other works that we would like to show are listed in the Czech language section).

BOX / THEATRE

The Theatre section is a sort of exploration whether theatre on a screen can fill the hall with the same kind of energy as a live performance. These two pieces by Radúz Činčera were made in 1960s: *ROMEO AND JULIET 63 (ROMEO A JULIE 63)* captures the preparations and rehearsals for staging Shakespeare's tragedy; *FOG (MLHA)* is a film about the Na zábradlí Theatre and performances reflecting the social atmosphere and weather, and is a unique document of performances of works by Ionesco, Jarry, Beckett and Havel, staged in 1960s. Aleš Ksíl's *ALFRÉD RADOK (2000)* is a portrait of a unique personality in Czech theatre and film. Ksíl also made a documentary about another film and theatre artist – *EVALD SCHORM (2000)*. The film by Petr Kaňka titled *LATERNA MAGICA - LIFE WITH A DREAM (LATERNA MAGIKA ŽIVOT SE SNEM, 2001)*, documents several decades of history of the Laterna Magika theatre through interviews and archival footage.

BOX / CZECH TELEVISION

Just questions... Can the news on Czech Television be objective? Does CT construct reality or does it merely represent the varied character and changeable subjective perceptions of the audience? How can the news be manipulated by political and corporate power? Is there such a thing as 'journalistic ethics' if it is based on vague terms such as 'good' and 'independent'? What is national conscience? What is the actual support of CT for Czech cinema? Just questions...

Seminar on European Co-productions and the Pitching Forum Jihlava 2001

The seminar will focus on practical issues related to European co-productions, which we would like to outline at the meeting with European commissioning editors – producers of documentaries from four important European television stations.

During the first part of the seminar each station representative will present an example of a successful European co-production that was initiated at a pitching forum and produced and broadcast on their network. These five films will offer an opportunity for us to become familiar with the tastes and sensibilities of the guest editors and the focus of their TV stations.

The second part will be introduced by Anette Olsen, editor of DOX magazine, who will also facilitate the discussion between participants and commissioning editors.

Themes will include: criteria for films suitable for European co-productions, contacts within Europe, procedures for concluding co-production contracts among several parties, practical information on financial resources, grant programmes and EU institutions supporting documentary film.

The guest editors will also outline the conditions under which they are willing to participate in a project.

The important point in the discussion will be the question of what themes from our region might interest producers; whether it is Czech-German relationships, important Czech musicians or travellers, dealing with the communist legacy or the culture shock from capitalism. The presented films will help make the discussion practical and concrete, using the conditions under which they were made as an example.

PITCHING FORUM JIHLAVA 2001

What is the Pitching Forum

The Pitching Forum 2001 is an educational project whose aim is to assist local documentary filmmakers on their way to international co-productions and to teach them how to promote their works on the European market.

HISTORY

The Pitching Forum is a business forum that came to the Czech Republic from the U.S.A., where it has a long tradition especially in the field of feature films. In Europe it began to be utilised mainly in the documentary film field, and its boom is closely connected with European integration and programmes and funds (Eurimage, Eureka Audiovisual, Media Program) established by the European Union in order to resist the overwhelming numbers of American films.

The trend of financing films from multiple sources has recently become more common in Europe. International co-productions are advantageous because each of the parties can apply for a grant at the appropriate national centre of European grant institutions. "Pitching forums" were founded exactly for the purpose of facilitating these kinds of contacts.

The most prominent European project is the pitching forum of the International Documentary Films Festival Amsterdam (IDFA), which has been running for ten years and every year facilitates the signing of several dozens of contracts.

The system of selling films while still in the story stage is also becoming more common at smaller festivals; the Dubrovnik Pitching Forum is becoming one of the main ones in Eastern Europe; other important projects are Documentary in Europe courses (Bardencchia, Italy) and the Nordic Forum (Aarhus, Denmark). The European Documentary Network is involved in the preparation of these panels and also cooperates with our festival.

Although the Pitching Forum is a new and unique project in the Czech Republic, it is the first step towards creating long-term and permanent partnerships with western European producers. Our goal is to establish the Forum as a regular part of our annual festival and its expansion is planned for the following years.

HOW THE PITCHING FORUM WORKS

The Forum started with a call for entries where directors and producers could submit their projects. This year there were 53 submitted works whose authors came from the Czech and Slovak Republics, Poland, Romania, Bulgaria and Great Britain. A commission of EDN representatives selected 12 stories that were considered likely to attract the commissioning editors' attention. The filmmakers have been invited to Jihlava for a two-day workshop to help them elaborate their projects and prepare presentations in compliance with professional standards and western European production criteria. The workshop will be led by experienced independent producers of documentary films.

The projects will then be presented to the foreign producers. We expect negotiations about realisation of projects that will interest the producers.

The Pitching Forum, which will be held in English and simultaneously translated, will also introduce the participants to the principles of pitching panels, common in western Europe.

PARTICIPATING PRODUCERS

JUTTA KRUG (GERMANY)

Krug works in the German section of Arte at public television station WDR. She is one of the two producers responsible for mono-thematic Arte evenings. She also is in charge of many smaller Arte projects, whose scope is very wide: from history to society, nature, art and music.

Westdeutscher Rundfunk / Arte

WDR is the largest of the ten regional stations that together make up the German public channel ARD. It produces 22% of ARD productions and together with the other ARD stations covers half of the German section of German-French culture channel Arte.

ARTE Germany provides financial support to high-quality programmes that would not be possible to realise without extra funding. These programmes are reserved for Arte premieres. The station presents documentaries in 26-, 43- and 52-minute formats.

Contact: WDR-arte Redaktion / 50600 KÖLN / Germany

LEENA PASANEN (FINLAND)

Pasanen was originally a journalist and reporter and for many years worked for the Finnish Press Agency. In 1999 she became the head of the documentary section at Finnish public television YLE. Currently she is a producer of the culture, science and education channel YLE Teema.

YLE Teema

YLE Teema is Finland's first digital channel, and focuses mainly on culture, science and education. The scope of its programmes includes both documentaries and dramatic or animated films, including various magazines and portraits. YLE offers a wide range of themes, from history to art, literature, music, dance and opera. The aim of YLE is to offer its audiences both indelible experiences and food for thought. YLE Teema has a special broadcasting time for documentaries concerned with globalisation and Third World countries. It is one of the few European stations to feature two exclusively documentary sections. The length or format of the film is not limited in those sections.

Contact: YLE Teema / Box 88 / FIN-00024 YLE / Finland

WIM VAN ROMPAEY (BELGIUM)

Van Rompaey studied modern history at Brussels Free University. Since the 1980s he has been working as a producer at Belgian independent television station Lichtpunk.

Lichtpunk

Lichtpunk is an independent broadcast presented twice a week on the second channel of Flemish State Television (VRT). Lichtpunk is supported by the Flemish government and its aim is to offer documentaries, interviews and feature films that regard the world from a human perspective. Therefore it often presents films focusing on social issues, human rights, the impact of new technology on human life and nature.

Contact: Lichtpunk, Brand Whitlocklaan, 50, 1200 Brussels, Belgium

Christiane Philippe (Belgium)

Philippe is a producer at state television RTBF. She has worked there since 1962 and has been in charge of various programmes: first educational section, then dramatic film and now documentaries.

Radio-Télévision Belge de la Communauté française

RTBF is a Belgian public television station. It features two programmes worth mentioning:

Carré Noir is dedicated to one-hour experimental films that are sometimes 'on the edge'. These include documentaries seeking new forms and similar kinds of feature films, animations or other works.

Grands Documents is a series of 52-minute documentaries covering a wide range of themes and genres.

Contact: Radio - Télévision belge de la Communauté française - RTBF Liege / Palais des Congrès / B-4020 LIEGE / Belgium

WORKSHOP TUTORS**PAUL PAUWELS**

Pauwels is producer and founder of independent production company Periscope Production. He studied direction and production at Royal Film School in Brussels and then worked as production director in the field of dramatic films. In 1987 he founded Periscope Production which focuses on advertising, documentaries and short dramatic films. He is also the vice-president of the Flemish Film Institute.

Contact: Periscope Production N.V. / Avenue Auguste Rodinlaan 19 / 1050 Brussels / Belgium

KAIE KLAASSEN

Klaassen is director of Moving Image Production, founded in 1986. He has worked in the field of film and television since the late 1970s, mainly as a producer. He has also worked as a tutor for Maurits Binger's Film Institute in Amsterdam, known for its educational programmes for the professional film community. He is also a member of the board of directors of the Dutch Association of Documentary and Independent Filmmakers and for many years has been involved with the Pitching Forum at the Documentary Film Festival Amsterdam. His agency specialises in documentaries and dramatic television productions for which it has been many times awarded.

Contact: Moving Image Production / Maliebaan 11 / 3581 CA Utrecht / The Netherlands

EDN REPRESENTATIVE**ANETTE OLSEN**

Olsen is editor of DOX magazine, which covers documentary filmmaking. She holds degrees in film studies, screenwriting and journalism from universities in Copenhagen, Montpellier and Paris. She has worked in the documentary acquisition section of the Danish Film Institute, participated as one of the EDN commissioning editors at the Amsterdam Trade Forum and worked as an editor of the "EDN TV Guide".

DOX

is an independent magazine founded in order to support discussion in the field of documentary filmmaking; bringing information about current events – news, festivals, seminars, workshops and shows. DOX also features reviews and articles on the art of film.

Contact: DOX / European Documentary Network / Skindergade 29A / 1159 Copenhagen K / Denmark.

ORGANISERS**EUROPEAN DOCUMENTARY NETWORK**

EDN was founded in 1996 as a professional association of producers, production companies, distributors, film schools, festivals, broadcasters and other organisations and individuals involved in the field of documentary film.

EDN helps create an information network that connects its members from across the range of professions. Currently the main aim of the

EDN is the support of European co-productions. EDN organises specialised workshops and conferences focused on new forms of documentary financing and supplying the European market with stories and screenplays.

EDN members receive specialised journals EDN TV Guide and DOX Magazine for free. The annual membership fee is Euro 100.

Contact: European Documentary Network / Skindergade 29A, / 1159 Copenhagen / Denmark

EUREKA AUDIOVISUEL

Eureka Audiovisuel is an inter-governmental institution residing in Brussels which was founded in 1988. The Czech Republic became a member in 1994.

Eureka Audiovisuel provides and mediates information and methodical assistance in the audio-visual activities area. Membership in EA may be interesting for Czech filmmakers mainly for: assistance with finding partners for audio-visual projects in Europe and new ways of financing audio-visual arts; its theoretical approach towards the state-of-art technology and latest trends; and last but not least, personal contacts and co-operation with foreign partners.

EA is concerned with training and information services, not direct support of AV production.

Kontakt: Eureka Audiovisuel / Rue de la Bonte 5-7 / B1050 Brussels / Belgium

SCREENINGS:

Jutta Krug / WDR-ARTE

FRIENDS IN HIGH PLACES

About the art of surviving in today's Burma

86 min, 35mm, Dolby stereo / Director – Lindsey Merrison / Production – Lindsey Merrison Film /

Co-production: WDR/ARTE, Swiss Television, YLE, Norwegian Broadcasting, SBS Australia

Spirit worship in Burma survived Buddhism as well as the military dictatorship and helps make life under one of the toughest regimes in the world bearable.

The piece, filmed without a permit in Rangoon, introduces us into the world of the spirit cult and into the lives of several spirit mediums, many of whom are homosexual. Our companions will be two lively seventy-year old Burmese women, with whom we will visit the exotic world of touching stories, extravagant costumes and traditional dances.

The film was awarded at the International Documentary Film Festival Parnu, Estonia.

Leena Pasanen/YLE Teema

POVALEČI / Joutilaat

78 min. / Directors – Susanna Helke and Virpi Suutari / Production – Kinotar

Co-production – Arte with the financial help of YLE, SVT, Nordic Film & TV-Fund, Soros Foundation

A film about a summer spent with old friends, fishing on lakes, driving around and hanging out at a petrol station. Povalėči is a touching and yet amusing film about three young men living in the desolate reaches of northern Finland. The film won the Best Documentary award at the Nordic Panorama festival in Aarhus, Denmark.

Wim Van Rompaey/Lichtpunt

KONGOMANI

52 min / Director – Marc Hoogsteyns / Co-production – Periscope Productions, Lichtpunt,

For many years photographer Marc Hoogsteyns wandered around the world's battlefields, seeking adventure; he visited Burma, Cambodia, Lebanon, Chile and Kurdistan. In 1994, when he was documenting the genocide in Rwanda, everything suddenly changed – he fell in love with a Tutsi woman whom he married and had children with. He became a part of the story. This film is his personal journey into the past – a raw reflection upon the individual's role in the world.

Christiane Philippe/RTBF

A FEMALE CABBY IN SIDI-BEL ABBES

Algeria/Belgium 2000, 52 min / Director – Belkacem Hadjadj

After her husband died, Soumicha, a mother of three children had to earn their living. So she became a cab driver – the only female cabby in town. The film shows how she copes with her profession, the atmosphere in a town where her choice of occupation has caused an uproar of controversy. A Female Cabby in Sidi-Bel Abbes offers a journey around a town and an insight into the community of women fighting for their freedom.

The film won the Best Documentary award at the festival in Zanzibar 2001 and a Special Jury Award at the Arab Films Biennial in Paris.

- 115 Antigrafitace
113 Apoštol ruin
109 Baltská vlna. Litevská kronika 18
73 Belfast, Maine
55 Benek Blues
138 Black Panthers
37 Byt Romem
127 Český malíř Jan Zrzavý
139 Daguerreotypes
130 Dějiny na 8
104 Devět životů
49 Děti (Kosovo 2000)
159 Diluvio
68 Do cizí náruče
166 Dočista, dočista
134 Du Cote da la Cote
136 Elsa la Rose
17 Exprmntl KBH
121 Feďa. Tři minuty po velkém třesku.
61 Flaškofon
57 Homemad(e)
147 Homo Sapiens 1900
128 Hostinec
77 Hovory o lásce
13 Hry prachu
27 Islandská paměť
172 Jeden plus jeden
98 Ještě před dechem
133 L'Opera Mouffe
117 Let nad modrými lány
101 Lidské pozůstatky
148 Má matka měla čtrnáct dětí
143 Majáky
167 Malý šedý muž
67 Moře, které myslí
58 Most Márie Valérie
41 Mrtví a zapomenutí
89 Mur Murs
11 My
95 Nachové plachty
15 Naše století
132 Noční hovory s matkou
140 O Saisons, O Chateaux
91 Obyvatelé
47 Olžin film
51 Oni
107 Otevřeno všem, kdož přicházejí
163 Pan Dluh
9 Panenka proti zbytku světa
169 Papoušek
25 The Plastic People Of The Universe
81 Poznámky k Africké Orestei

- | | | | |
|-----|-------------------------------------|-----|---------------------------|
| 79 | Poznámky z cesty k filmu o Indii | 63 | Tito |
| 71 | Před notářem | 168 | Uncle Yanco |
| 151 | Příběh(y) filmu | 165 | Úsměvy ve sklenici |
| 100 | Příklad menstruace | 126 | V Unabomberově království |
| 119 | Přístav | 45 | Václavské náměstí |
| 72 | Q'Eshawachaka, Zlatý most | 137 | Viselci |
| 93 | Roční období | 167 | Vrah ve mně |
| 23 | Rodáci | 161 | Všechno na Mars! |
| 164 | Rozmontuji maminku | 99 | Vůně hořčicích mravenců |
| 123 | Salut les Cubains | 165 | Z očí do očí |
| 173 | Sama | 129 | Zablácené město |
| 163 | Sex pistols: Děs a běs | 87 | Začátek |
| 135 | Schodiště do nebe | 35 | Zaniklý svět Karla Pecky |
| 31 | Sibiř - Duše v muzeu | 69 | Zastávka |
| 29 | Síla lidskosti - Nicholas Winton | 83 | Zdi Sany |
| 157 | Slunečná kdoule | 113 | Země slepých |
| 104 | Soukromý | 39 | Zpráva o králi Šumavy |
| 59 | Som preč | 33 | Ztracená duše národa |
| 19 | Starověrci | 103 | Židovský král |
| 161 | Stejní hrdinové, jiné ... (příběhy) | 104 | Žízala |
| 168 | Stopař | | |
| 60 | Šiesty prapor | | |
| 170 | Šílená angličtina | | |
| 145 | Švédské příběhy | | |
| 53 | Taková historie | | |
| 102 | Těhotný okamžik | | |