

6. MEZINÁRODNÍ FESTIVAL DOKUMENTÁRNÍCH FILMŮ JIHLAVA 25. — 28. 10. 02

6. MEZINÁRODNÍ FESTIVAL DOKUMENTÁRNÍCH FILMŮ

Festival finančně podpořili / Financial Support:

Státní fond ČR pro podporu a rozvoj české kinematografie / Statutární Město Jihlava / Ministerstvo kultury ČR / Višegrádský fond / Regionální fond Kraje Vysočina / Český literární fond /

Partneři / Partners:

Alimex ČR / Easytalk / TNT / Trialog computers Jihlava

Hlavní mediální partner / Main Media Partner:

Česká televize

Mediální partneři / Media Partners:

Hospodářské noviny / Literární noviny / Radio 1 / Respekt

Regionální mediální partneři / Regional Media Partners:

Český rozhlas - Region / Jihlavské listy / MF DNES / Snip & Co.

Zvláštní poděkování / Special Acknowledgement:

Státní fond ČR pro podporu a rozvoj české kinematografie / Statutární Město Jihlava / Ministerstvo kultury ČR / Višegrádský fond / Regionální fond Kraje Vysočina / Český literární fond / Liselott Andersson (Švédské velvyslanectví) / Ulla Aspgren, Gunnar Almér (Sveska Filminstitutet, Stockholm) / Jane Balfour, Charles Balfour (Jane Balfour Services) / Annamaria Basa (Magyar Filmunio, Budapest) / Michal Bregant (FAMU) / Barbora Bukovinská (Delegace Valonsko Brusel) / Michal Černý (ZŠ Klánovice) / Ella Davletšinová (Meetings in Siberia, Novosibirsk) / Soňa Dederová (Českoněmecký fond budoucnosti) / František Dohnal, Martina Matějková (Kraj Vysočina) / Pavel Dostál, Hana Váchalová (Ministerstvo kultury ČR) / Josef Fila (Horácké divadlo Jihlava) / Markus Glaser (Nikolaus Geyrhalter Film Produktion, Wien) / Diana Groo (Docclub Budapest) / Boris Hochel (Centrum pro dokumentární film) / Mika Imai (Office Four Production, Tokyo) / Ladislav Jirků, Jaromír Hlávka (Vyšší škola odborná škola Jihlava) / Sue Jones (British Film Institute, London) / Michaela Kaplánková (British Council) / Jutta Krug (WDR-ARTE) / Anne Laurent, Marie Erler (Austrian Film Commision, Wien) / Walter Lerouge (Eureka Audiovisuel) / Tue Steen Muller (European Documentary Network) / Marja Pallasalo (Finnish Film Foundation, Helsinki) / Claudia Prado (Centro de Capacitacion Cinematografica, Mexico) / Alena Müllerová, Tereza Typoltová, Jitka Kálalová, Andrea Filičková, Lucie Slezáková, Rudolf Růžička, Damián Kaušič (Česká televize) / Ludmila Mutlová (Kino Sokol Jihlava) / Damian Nurse, Marion de Marcellac (Alliance Atlantis, New York) / Vladimír Opěla, Briana Čechová (Národní filmový archiv, Praha) / Barbara Orlicz (Cracow Film Festival) / Katarína Orthová (International Visegrad Fund) / Grzegorz Pacek (Warszawa) / Paul Pauwels (Periscope production) / Mária Piotrowska, Anna Korzeniowska (Televizia Polska) / Tanika Sajatovic (Slovenia Film Institut) / Marta Smolková (Open Society Fund) / Monika Stěpánová (Goethe Institut Praha) / Stefano Tealdi (Steffilm) / Melanie Tebb, Mandy Rosencrown (Hollywood

Classics, London) / Hana Tomášková (Státní fond ČR na podporu a rozvoj české kinematografie) / Karine de Villeu (Centre de l'Audio-visuel a Bruxelles asbl) / Vratislav Výborný, Tomáš Koukal, Martin Kolář (Statutární Město Jihlava) / Petr Wagner (Eureka Audiovisuel) / Karl Winter (Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin) / Stefanie Zeitler, Franziska Merkle (Bavaria Film) /

6. Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava 2002

By se neobešel bez pomoci těchto lidí / Our gratitude for kind assistance:

Jana Brauerová (Alimex) / Fero Fenič (Febio) / Aleš Ferda (Hotel Zlatá Hvězda Jihlava) / Marcela Freiová (Snip & Co.) / Jan Gogola ml. / Filip Halama (Bionaut) / Jan Havlíč (Easytalk) / Jakub Hejna (Youngfilm) / Petr Hladík (Český rozhlas - Region) / Vít Janeček / Ivan Jáchim (Finále Plzeň) / Jiří Králík (Letní filmová škola) / Eva Krpálková, Petr Klukan, Jiří Varhaník (Jihlavské listy) / Ilona Muselová, Martin Rumler (MF DNES) / Alice Růžičková / Marie Nečasová (Grand Hotel Jihlava) / Pavel Novák / Jan Paulas / Milan Petrinjac (Beep) / Karel Spěšný (Cinepur) / Aleš Strakoš / Stanislav Ulver (Film a doba) / Petr Václav / Hana Váchalová (Ministerstvo kultury ČR) / Michaela Vaisochrová (TNT) / Antonín Vrba (Komex) / Eva Zorarová (Karlovy Vary MFF) /

Pořadatelé / Organizers:

Marek Hovorka – ředitel festivalu / festival director
Petr Kubica, Marek Hovorka – programová dramaturgie / programme
Erika Hníková, Jana Ptáčková – producentky / producers
Erika Hníková, Jana Ptáčková – vedoucí produkce / head of production
Marta Vašíková – produkce / production
Hanka Třeštíková – hosté / guest service
Veronika Kratochvilová – tiskový servis / press service
Burza námětů / Pitching Forum
Andrea Prenchyová, Filip Remunda – producenti / producers
Tereza Horská, Ivana Miloševič – produkce / production
Veronika Hrdinová – akreditace / accreditations
Soňa Mikulová – ubytování / accommodation
Juraj Horváth, Martin Mareček – vizuální koncepce festivalu / visual concept of the festival
Juraj Horváth – grafická podoba festivalu / graphic design
Alice Růžičková, Martin Čihák – festivalové znělky / festival trailers
Filip Halama – webové stránky / web sites
Petr Kubica – texty festivalového katalogu / texts of festival catalogue
Petr Kubica, Marek Hovorka – rozhovory / interviews
Firma Easytalk – překlady textů / translations
Dalibor duba, Miroslav Švihálek – technický dohled

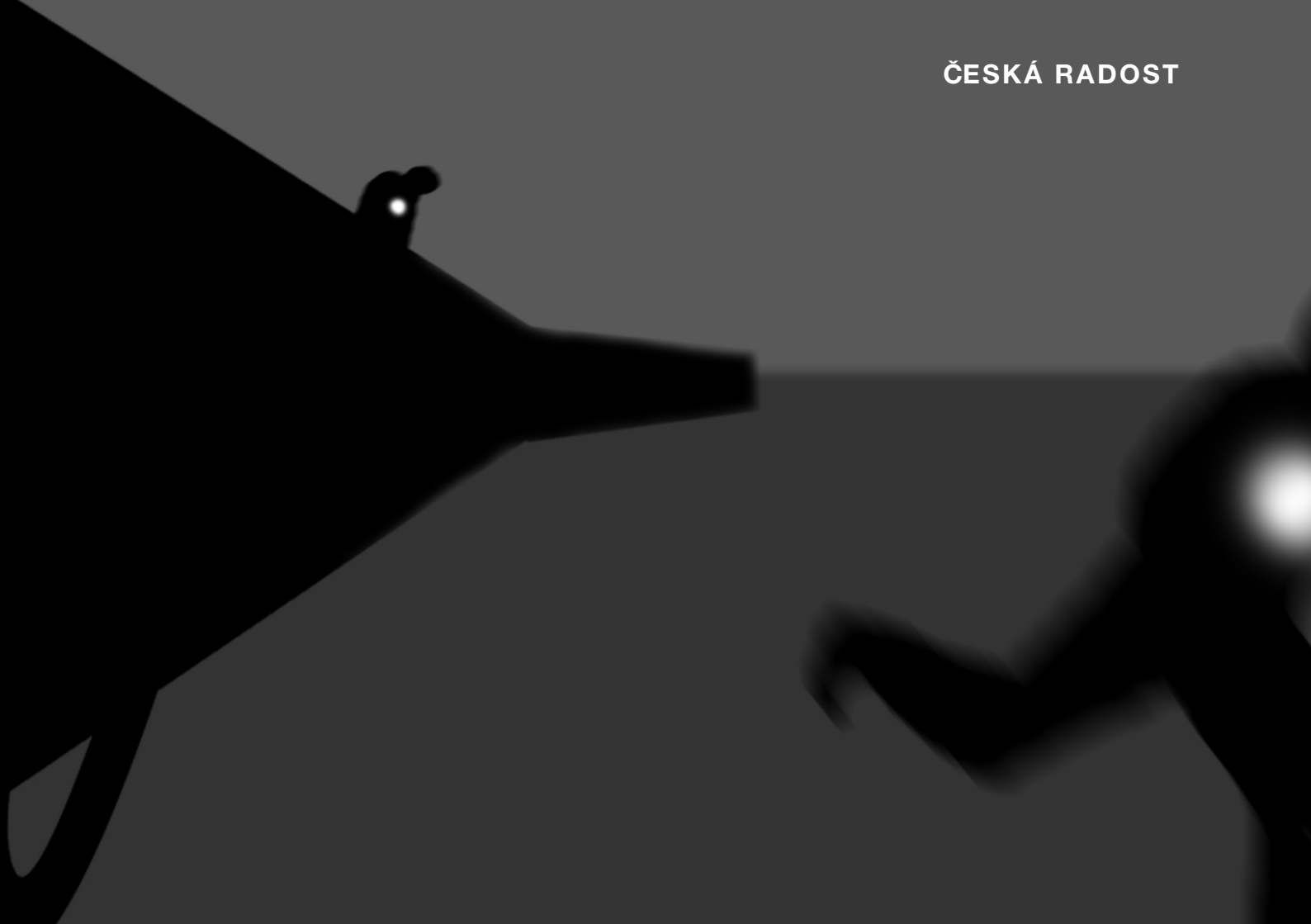
Česká Radost / Czech Joy	07
Krajina / Landscape	61
Střední Evropa / Central Europe	99
Trafika / Traffic	137
Bedekr / Baedeker	165
Zvláštní uvedení / Special Performances	197
Průhledné bytosti / Translucent Beings	211
Noc s Famu / A Night with Famu	275
Jukebox	285
Hudba na náměstí / Music on The Square	295
Box	303
Burza námětů / Topic Fair	317

Tato publikace se těší finanční podpoře Českého literárního fondu.
Překlad textů zajistila firma Easy Talk.



ISBN 80-238-9555-9

ČESKÁ RADOST



A.B.C.D.T.O.P.O.L.

DIRECTOR: FILIP REMUNDA. PHOTOGRAPHY: VÍT KLUSÁK. SECOND PHOTOGRAPHY: MARTIN MATIÁŠEK. SOUND: TOMÁŠ KUBEC.
EDITOR: MATOUŠ OTRATA. PRODUCTION: ELIŠKA FUCHSOVÁ. CZECH REPUBLIC 2002. 78 MIN. WORLD PREMIERE.

A.B.C.D.T.O.P.O.L. is a portrait of Jáchym Topol, a poet and a novelist. His works include among others a collection of poems "I Love You Madly" and prose works, such as "Sister" and "Angel". Now he has entered the world of cinematography. The documentary starts shortly before he had finished his latest novel "Nightwork" and closes with him giving out his autographs at the novel publication. The tension in the picture is incited by contrast between a word and an image, between the text shaping up on the monitor – the author's verbal expression and his doubts (some things are unexplainable) and between the images of material bodies and faces, Topol's actual presence in front of the camera, the materialized legacy of the author. There are things which do exist in a verbal form, family history, emotions, relationships, information brought about by the author's tale. His confession is astonishingly intensive, for he declares at the beginning of the picture that writing is just a process of drawing more veils around oneself (opening his mouth wide at this statement). There are things that may be unveiled only by the camera. With the crew at his back, Topol is also forced to perceive himself as a virtual person. The film further makes use of the flexibility of his name: the name of Topol may appear at the final exams at school, it's a name which appeared in the credits of "Angel-Exit", a film based on his work (the name's strength is multiplied when we see it on screens at a large TV store). Documentary reflects the writer as he takes up manifold shapes. His presence is ever changing variation of his inner self. It can bring a feeling of walking among copies, mere signs hiding the true contents. Hence the documentary steps out of the frame of a common portrait, replacing static images with blurred obscurity and offering complexity instead of clarity and symmetry. The authors (both of them) had to face the creative will of their counterparts and the abundance of impulses fighting one another. The documentary brings us among Topol's family, we meet his wife (I never thought that we'd be capable of such exhibitionism), his child, we can see his library. The family is the first extension of the writer's existence, the everyday tasks pull him out of the inside world he's in when he writes. Then there is his public face represented by sequences of public readings,



A.B.C.D.T.O.P.O.L.

REŽIE: FILIP REMUNDA. KAMERA: VÍT KLUSÁK. DRUHÁ KAMERA: MARTIN MATIÁŠEK. ZVUK: TOMÁŠ KUBEC.

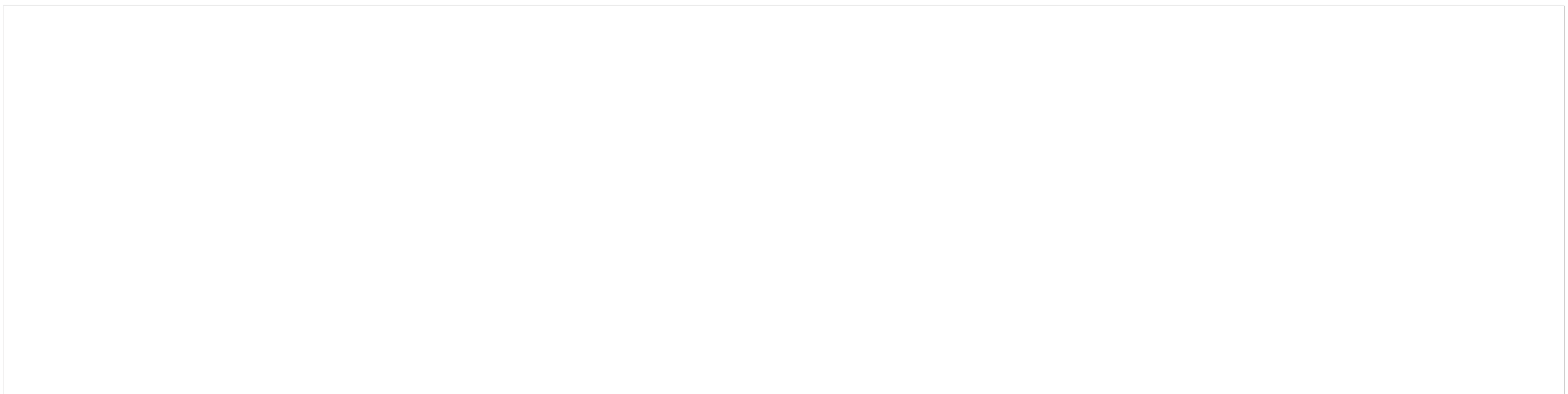
STŘIH: MATOUŠ OTRATA. PRODUKCE: ELIŠKA FUCHSOVÁ. ČR 2002. 78 MIN. SVĚTOVÁ PREMIÉRA.

A.B.C.D.T.O.P.O.L. je portrétem spisovatele Jáchyma Topola. Autor mj. básnické sbírky Miluju tě k zbláznění a próz Sestra a Anděl vstoupil do filmu v čase před dokončením svého posledního románu Noční práce. Autogramiáda při příležitosti jeho vydání dokument uzavírá. Napětí snímku dává především zápas mezi slovem a obrazem, mezi psaným textem, který se opakovaně odvíjí na obrazovce počítače, mezi verbálním projevem básníka v jeho pochybnostech („nikdy neovysvětlíš určitý věc“) a mezi obrazy, které vznikají už s tvářmi a tělem, s fyzickou přítomností těla Topola před kamerou a následně s různými variantami obrazů, respektive odkazů v jaké se autor může proměňovat. Jsou příběhy, které existují verbálně – historie rodiny, pocity, vztahy, informace, které přináší vlastní Topolovo vyprávění. Jeho zpověď je intenzivní už proto, že na začátku tvrdí, že psaní je jen procesem dalšího zahalování (a při tom otevírá ústa). Jsou věci, které odhaluje kamera, které pak žijí jen díky ní. Přítomnost štábu zároveň Topola nutí, aby o sobě přemýšlel jako o virtuální postavě. Film pak s pružností jména dál pracuje: Topol může být odpovědí na maturitní otázku, je to jméno, které se objevuje v titulcích filmu o filmu Anděl–Exit, jenž byl natočen podle jeho prózy (a režisér jméno zmožňuje, když nechá titulky běžet ve velkoprodejní televizi). Dokument tak v různých vrstvách zachycuje jednotlivé podoby spisovatele, vždy jinak přítomného, rozkládajícího se ve variace sama sebe. Až můžeme mít pocit, že se procházíme mezi kopiemi, pouhými znaky, které zakrývají pravý obsah. Dokument se tím rozšiřuje, vystupuje nad rámec obvyklých portrétů, když jejich staticčnost nahrazuje rozptylem k rozporům a místo jasnosti a symetrie nabízí nerovnost a složitost. Autoři (oba) museli vzájemně čelit tvořivé vůli a nadbytku impulsů ve zvláštním sváru různých stínů neklidu, jehož výsledkem se stal paradoxně sám film, existující–neexistující otisk mnohotvárnosti. Dokument nás přivádí do Topolovy rodiny, poznáváme jeho manželku („nikdy by mě nenapadlo, že budeme schopni takového exhibicionismu“), dítě, knihovnu. Rodina je prvním rozšířením spisovatelovy existence, všední starosti jej vyvádí z introvertního stavu u textu. Topolovu veřejnou tvář pak představují sekvence veřejných čtení, klábošení s bratrem Filipem či návštěvy míst, které jsou pro autora nějak důležité. Panoráma bitvy u Lipan vystřídá návštěva vesnice, která spolu



talks with his brother Filip, and visits of places which bear some kind of importance for the author. The Lipan Battle tableau is replaced by a village that entered his last novel together with his childhood memories. That also reminds us of his position as a writer: Topol says that he doesn't want to be a rebel, just a good writer. The men's transformation into a name in a book is reflected in the humming of the printer room and in the fact that the book was actually published by two publishers. The whole film is penetrated by the scenes of a Czech language class with students analysing his poems. Topol as a part of school curriculum transforms into a final test question. Remunda's documentary is extremely visual, the director has a sense of irony, fantasy, he plays with the poet and three trees, he lets Gypsies on the roof of an old Prague apartment house read parts of his novel, he calls Czech Press Agency how much they'd want for information about the writer... He works with the most subtle details leaving the camera rolling as long as it takes to get maximum out of a scene.

s autorovými dětskými vzpomínkami vstoupila do textu jeho posledního románu. I tím se připomíná jeho pozice spisovatele: Topol tvrdí, že nechce být rebelem, ale dobrým spisovatelem („chtěl bych se stát tou fabrikou“). Mechanismus proměny člověka ve jméno na knize připomíná hukot tiskárny i peripetie, které vedly k tomu, že se jejího vydání ujali dva vydavatelé. Celým filmem se také provléká hodina češtiny, ve které studenti pečlivě rozebírají jeho básně – Topol jako součást osnov se zvolna proměňuje v maturitní otázku. Remundův dokument je velmi vizuální, režisér má smysl pro ironii a stylizaci, hraje si s básníkem a třemi stromy, nechává cikány ze smíchovského činžáku číst úryvky z jeho románu, volá do ČTK, za kolik mu prodají informace o spisovateli, pověsí na vysoký topol jeho knihy, pracuje s nejjemnějším detailem, nechá běžet kameru tak dlouho, dokud ze záběru nevytěží maximum, tu nejdůležitější zámku.



Rozhovor

Tvůj film má podivný titul: A. B. C. D. T. O. P. O. L. Co je za ním, co skrývá?

V knižním rozhovoru říká Jáchym Topol, že umí abecedu jen do é. A to jsem chtěl natočit. Rozjet kameru a říct: „Hele, Jáchyme, řekni nám abecedu...“ Přišlo mi zajímavé, že významný spisovatel, pracující s písmeny, je umí–neumí seřadit. Otázka samozřejmě je, zda je to pravda. Ale protože jsme ten záběr nestihli natočit, říkal mi Vít Klusák, hlavní kameraman filmu: „Tak se to tak bude alespoň jmenovat.“

A kdy tento film začal vznikat?

Asi před třemi roky, kdy jsem byl ve třetí třídě na FAMU. Je ale zajímavé, že nevznikl jako mé ostatní filmy. Nevypovokoval jsem druhé, aby mohl být natočen, ale sám jsem byl vyprovokován – Lízou Fuksovou.

Byl to tedy její nápad?

Líza byla podle mě do Topola zamilovaná a přemýšlela, jak o něm natočit film. Dokonce s ním psala i scénář k Andělovi, který pak Michálek přepsal a natočil film. Byla to taková malá topolovská badatelka: měla ilustrované vydání Anděla, kde byla mapa Smíchova se zaškrtnutými místy, kudy chodil hlavní hrdina Jatek – a v jeho stopách pak obcházela Smíchov. Proto jsem si zpočátku myslel, že by bylo nejlepší natočit film o ní – jak Jáchyma miluje a chce o něm točit film... což se nakonec nepovedlo.

Proč?

Protože její ambice – jako producentky filmu – byla natočit portrét Jáchyma. Přesto jsem se snažil neportrétovat jen jedinou osobu. Zajímalo mě jeho okolí, svět lidí a v něm básník, spisovatel. Pokoušel jsem se ho zasazovat do kontextu prostředí a doby, v níž žije – podobně jako Topol, který, když píše, pokouší se vše ukotvovat v kontextu historickém, literárním, místním i v kontextu běžného života.

Čím tě ale přesvědčila, že takový film máš natočit?

Když mi to řekla, hned jsem si vzpomněl na Sestru. Snad jako všichni jsem ji jen rozečetl. Vybavil jsem si, jak mi ji dala babička k Vánocům se slovy: „Hele, to je zajímavá kniha, vzbudila velkou pozornost, měl by sis ji přečíst. Jmenuje se Sestra.“ Věděl jsem, že mě Lízina nabídka zajímá, tak jsem jí řekl, a mi napíše dopis, ve kterém vyjmenuje důvody, proč by o Jáchymovi chtěla dělat film. Z něj jsem pak pochopil, že je do Topola zamilovaná – ale to „zamilovaná“ je samozřejmě v uvozovkách, to je jasný. Měla v sobě velkou energii ten film natočit.

Pak jsem dostal za úkol napsat scénář. Jáchyma jsem ale nikdy předtím neviděl a inspiroval se jen jeho knihami – i proto byl nakonec výsledný text hodně ovlivněný současnou Prahou. Můj scénář byl součástí Lízina producentského projektu, s kterým uspěla na katedře produkce pražské FAMU. Přičemž mi člen komise Martin Štoll, toho času dramaturg České televize, doporučil, abych scénář přepracoval, abych se víc zaměřil na Topola a méně na Remundovy vize a jeho prožívání Prahy – to bylo docela komické. Tak jsem se několikrát setkal s Jáchymem a scénář přepsal. Ale i pak mi bylo producentkou doporučeno, abych ho ještě trochu dopiloval. Diskutovali jsme třeba o tom, zda se mají eliminovat stylizované obrazy, které jsem si vymyslel – a nakonec jsme je eliminovali.

V čem se tedy liší výsledný film od tvých původních vizí? O co jsme přišli?

O alegorické obrazy, které souvisely s definováním tohoto filmového portréту. V jeho úvodním záběru měly nahé ženy, kterým by přes záda visely flinty s bajonety, držet velký zlatý rám, do něhož měl vcházet Jáchym, zatímco v pozadí by se ve větru klátily topoly – mělo to být zkrátka víc fantazijní a alegorické. Chtěl jsem si hrát s žánrem portrétu, který mě sám o sobě nezajímal. Ptal jsem se spíš: Jak by mohl člověk sám o sobě vytvářet

takový portrét. Jak nechat vznikat film před očima. Zachytit film při životě, rozpacích, úvahách, nejistotě. Film je tei civilnější, postavený na situacích, což je možná i lepší. V druhém plánu je pak rozhovor mezi mnou a Jáchymem.

Vnímám film jako dialog mezi tvůrci – dialog režiséra a spiso-va-tele – dialog o vnitřních soubojích.

Přesně. Nesnažil jsem se Jáchyma ptát literárně–vědecky jako autora–spisovatele, ale jako obyčejného člověka. Zajímal mě jeho způsob uvažování. Také jsem přemýšlel, zda vůbec lze v průběhu rozhovoru něco skutečně přesně pojmenovat. Proto se Jáchyma furt na něco vpytávám, zatímco on mi většinou jen říká: „Já vím, že nejsi spokojenej s mými odpověďmi, ale já ti na to nemůžu říct nic víc.“

Ale ta věta ve filmu nezazní, nebo ano?

Nezazní. Přesto si myslím, že v něm do jisté míry je. I proto film začíná úplně první větou prvního nahrávaného rozhovoru, kdy Topol říká: „O životě myslíš jako tei, nebo o životě, jaký bude potom?“ A já mu odpovídám: „No, víš, Jáchyme, to je taková pitomá otázka na začátek, protože mě připadá nemožný něco skutečně zachytit, tak víš co, pokusíme se zachytit to nezachytitelný, jo?“ Vždy i Jáchym se s tím potýká, protože i on musí napsat něco, co bude dávat smysl a nepadne hned jako domeček z karet. A když jsem to ve střížně slyšel, říkal jsem Matoušovi Outratovi, stříhači filmu: „Člověče, to je úplně to první, co jsme si s Topolem řekli, to by mělo být na začátku, aby se ustanovilo, že jde o film–dialog.“

Čím tě tedy Topol zajímal? V čem ti byl partnerem pro rozhovor?

Chtl jsem zjistit, jak myslí, protože jeho způsob uvažování je mi velmi blízký – jak v literatuře, tak i při osobním rozhovoru.

Myslím tím formální způsob myšlení: přeskakování z myšlenky na myšlenku, asociativní spojování, překlapování různých rovin myšlení v jeden moment a jejich zdánlivá diskontinuita. S Jáchymem jsi najednou naprosto přirozenou součástí různých situací, které se vzájemně prolínají, připomínají a neočekávaně spojují.

Jaký je tvůj vztah k Jáchymovi? Lze ho charakterizovat jako obdivný?

Ne. Ale stalo se mi, co pokaždé: že mám lidi z filmu rád. Čas natáčení je obvykle mnohem kratší než ten, který pak trávím s natočeným materiálem – a tedy i s lidmi z natáčení – ve střížně. V tom je náš vztah nevyvážený. A tak se i možná stává, že je mám radši než oni mě – protože je znám ještě trochu jinak. Ale to víš sám, že obdivovat někoho je těžké. Tak se mě vždycky ptali ve škole: „Máš nějaký vzor?“ A já, jediný blbec ve třídě, říkal, že žádný vzor nemám, zatímco spolužáci jmenovali dědečky a tatínky. Samozřejmě je mi blízké, že se Jáchym neustále snaží věci zobecňovat a dávat je do historických souvislostí. Ale je otázka – a na ni jsem se ptal i filmem – nakolik jde o analýzu, či syntézu? Nakolik sám dokáže vyvozovat originální myšlenky. Často jsem se ptal: „Jáchyme, na co chceš přijít, co chceš říct?“ Všiml jsem si, že si uvědomuje důležitost díla, které vzniklo před ním, jako je třeba Epos o Gilgamešovi nebo Odysseia, a snaží se s ním komunikovat. Vnímám, že jeho knihy jsou u nás velmi výjimečné a plné energie, plné snahy přesáhnout se někam dál.

Přesto s ním úplně nesouzníš.

Přece nemůžeš točit film o něčem, s čím bys plně souhlasil – to je podle mě jasné. Samozřejmě, že jsem se ho ptal, kam směřuje. Nezajímá mě jen to, že si vytkl za cíl zjednodušení svého, jak on říká chaotického myšlení. Mě zajímá, kam to myšlení směřuje. Na to mi ale říká: „Já nejsem filosof, s tím je problém. Já jsem spíš „romancier“, vypravěč příběhů. Mě zajímá zachycení atmosféry

a intenzity prožívání, a to můžeš najít i v drásavejch situacích.“ V tom s ním polemizují, protože si myslím, že není důležité jen zachycovat intenzitu prožívání, ale hledat na konkrétním případě i zobecnění, udělat řez a říct: myslím si, že... Ale to je tajemství, které je zakleto ve filmu, a nevím, má-li být rozebíráno v tomto rozhovoru...

Proč ne?

Nechci svůj film uvozovat takovými větami. Myslím, že je konzistentní a obsahuje několik vrstev sdělení – a jedna z nich je tato má otázka, kterou Jáchymovi od začátku pokládám a na kterou jsme se oba snažili najít odpověď.

Zajímavé také je: Proč nás Jáchym nechá o sobě natáčet film? Proč ho spoluvytváří? To mi přijde neuvěřitelné. Nevěřím, že k sobě přistupuje jako k literární kapacitě a zvykl si už na to, že za ním chodí pánové, kteří se ho jako kapacity vyptávají na literaturu. Já se ho ptal na jeho život. Za ním prý chodí novináři, kterým furt musí na něco odpovídat, protože je to správné. Sám říká, že si odpovědi vymýšlí, aby měl klid, aby se nemusel analyzovat. Tak jen nevím, proč nás vlastně k sobě pustil. Nevím zkrátka, do jaké míry jsme pro něj byli jen novináři, anebo spíš výzkumníci.

A Jáchym zatím film neviděl? Nemluvili jste o něm spolu?

On tvrdí, že se na filmy o sobě zásadně nedívá. Snad si ho ale pustí doma potajmu, a pak by mě fakt zajímalo, co si bude myslet, co mi řekne, co si řekneme vzájemně – jestli jsme se jeden o druhém něco dozvěděli, nebo ne. To je má otázka. Protože pokud se nedozvěděl, tak bych vůbec nechápal, proč to dělal. Přece si musel uvědomit, že to není jen krátký – dokonce ani ne jenom dlouhý – rozhovor. Nešlo mi o popis míst, kde žil, ale snažil jsem se vypátrat, jak ho ovlivnila v jeho uvažování. To přece musel v průběhu filmování poznat.

A ty máš pocit, že k vám přistupoval jen jako k dalším z řady novinářů, kteří šíří jeho slova a obraz?

Myslím, že zpočátku vůbec nevěděl, co se po něm bude chtít. Zajímá mě, zda v průběhu natáčení zaostřoval vnímání na to, že po něčem jdu, nebo jestli to pro něj byl pořád nahodile vedený rozhovor. To nevím.

Neustále jsem se ho také ptal: „Proč se chceš rozplývat v médiích?“ Když jsem totiž tu větu slyšel poprvé, hned jsem vymýšlel způsob, jak natočit “rozplývání v médiích”. K tomu se váže jedna z mých dalších fantazií, která nakonec v týmu neprošla: že by Jáchym seděl v pokoji s obrácenou perspektivou, který by byl vytapetován novinami a časopisy, v nichž se o něm píše, a že bych s ním v této místnosti vedl rozhovory. K tomu jsem si přimyslel ještě animaci, jak po něm lezou ty novinové výstřižky, jak všechno, co si navymýšlel novinářům, najednou kolem něj šustí a začíná ho svírat. Vůbec nevím, jestli by k tomu byl ochoten přistoupit, ale jak sám řekl, byl by asi ochoten už k čemukoliv.

A tys nechtěl zachytit i Jáchyma, když píše?

Chtěl, protože by bylo zajímavé ho při tom vyrušovat. Ale on řekl, že se vyrušovat nenechá. Navíc mi dlouho nechtěl říct, o čem ta nová knížka bude, protože “když se něco řekne, tak se to už nenapíše”. Dočetl jsem se, že vyrůstal v Poříčí. Teprve když jsme tam spolu přijeli na natáčení, prozradil mi, o čem ta knížka je: o Poříčí. Neuvěřitelné! On se tomu sice trochu brání, ale to proto, aby se náhodou neš ournulo do něčeho konkrétního. A také proto, že – jak říká – není deníkař a že jako autor vychází víc z fantazie než z reality, kterou prožil.

Už na začátku mi však říkal: „Natočte mě v přírodě, tak vám řeknu všechno.“ Na základě této jeho věty jsem pak vymyslel úvodní záběr s topoly.

Zajímavé také bylo, že jeho změna ve způsobu psaní, kdy chce být konkrétnější po vzoru ústně vyprávěných příběhů, souvisí i se zklidněním jeho soukromého života. Odstěhoval se z Plzeňské

ulice, kde dnes bydlí ti cikáni, kteří čtou úryvek jeho textu, přestěhoval se na Vinohrady a vybavil si byt světlým nábytkem. Poprvé má svou pracovnu s počítačem, kde může v klidu psát. Otázka je, kam ta jeho snaha "ordo ab chaos" povede, zda se nakonec nedozklidní někam, kde to už přestane být zajímavé.

Boj v různých rovinách je důležitou osou filmu. Proto jsi natáčel pražské sochy válečníků? Proto se jedna z klíčových scén odehrává v Maroldově panoramatu?

Jáchymovy texty jsou plný boje. Bojuje. Před Maroldem dřív prodával buřty, což se do filmu nakonec nedostalo. Jáchym ve filmu říká: „Jsem ve válce, to je jasný. Vy taky, ne?“ Ten film ale není soubojem Remundy a Topola. Jako souboj vnímám souboj se samotným filmem, jak jej natočit, oživit... Jedna z mých prvních otázek byla: „Jáchyme, proč? Prosim tě, proč chceš točit film o sobě?“ A on mi říkal: „Nevím.“ A do filmu se pak dostala ta větička: „To je asi nějaký paskvívej exhibicionismus.“ Myslím, že se to v něm tříská: chce být na očích, chce s lidmi komunikovat, ale zároveň se tak trochu stydí a není si sám sebou jistý – to je jeho boj. Navíc bojuje i se světem, s realitou. I když lidem jeho knihy připadají magické, on sám je překvapivým realistou. Až mě to překvapilo a říkal jsem: „Jáchyme, jak je možný, že takhle analyzuješ boj, střetnutí, válku – od doby, kdy jsme byli v jeskyních, až po dnešek?“ A on říkal: „Co po mě chceš? Já jsem normální středoevropský skeptik.“ Topol je skeptik, ne idealista! Tak jsem se ho zas furt vypytał: „Proč jsi skeptikem, Jáchyme?“

A ty jsi idealistou, Filipe?

Skeptik určitě nejsem. Jen je třeba rozlišovat idealisty–snílky a idealisty–realisty. Můžeš věřit buď v něco vyššího, nás přesahujícího, v abstraktní věci, jako je například dobro, nebo můžeš říkat praktické věci: za á, za bé, za cé – jako náš učitel Vachek, který s oblibou říká: “Podívejte, Pythagoras takhle vzal pravouhlý trojúhelník a řekl, že čtverec nad přeponou je roven čtvercům

nad odvěsnami. A vyslovil nezpochybnitelnou pravdu.” To jsem si uvědomil, jak jednoduché může být sdělení.

Rozměr boje ve filmu rozšiřují i záběry z Prahy po jedenáctém září.

To jsou záběry Víta Klusáka, který mi vyprávěl, jak s Martinem Marečkem natáčel znělku looského jihlavského festivalu: nad Václavákem byly transportéry, pod koněm plačící lidé, kteří tam dávali různé figurky, medvídky, takové tojpfly (to je Topolovo slovo, proto jsem ho teď asi použil). A také mi říkal, že mezi ty figurky, růže a cedulky typu „ČR – USA – NATO, nebo křes anství“... dal někdo pod koně i hamburger. To mě dostalo. Rozhodl jsem se, že i tyto záběry mají ve filmu být, protože v době, kdy byl natáčen, byla ve světě válka.

Proč tě vlastně téma válka zajímá?

Mám-li říct něco osobního, tak musím přiznat, že jak komunisti furt provolávali: „světu mír“, tak mi opravdu připadalo, že mír je. Kolem mě–dítěte žádné ka uše nelítaly, tank pevně stál na podstavci a rozhlasové Írán/Írák znělo z dálky. Říkal jsem si: Proč furt říkat „světu mír“, vždy mír je. Hrůzu jsem měl jenom z války nové, moderní, atomové. Věděl jsem, kolik jsou Rusové schopni postavit nemocnic za cenu jedné rakety Pershing. Věděl jsem také, že když taková válka přijde, tak za pár minut rovnou skončí, země se rozpadne na šest kusů – to nás také učili. Pak přišel Rejkjavík, čemuž jsem nemohl ani věřit, když jsem viděl, jak vedle sebe seděli Reagan a Gorbačov... Ale pak? Pouštní bouře. CNN. Velkým šokem pro mě byla válka v Jugoslávii, kde mám rodinu, kde jsem byl a znal mnohé lidi osobně. Od té doby si uvědomuji, že je válka, i ta vnější – že zkrátka řinčení zbraní neustalo, což je strašné. A bomby jako řešení, jako nutné zlo? To je šílený... Někdo věří v B–ha, ale já určitě v nabourávání těch starých pravd o nutných zlech, nejkorektnějších politických řešeních a nejhumanističtějších přístupech.

A jsme zase u Vachka, který se mi líbil, když říkal: „Já bych do Kosova neposílal neviditelný bombardéry, ale dvacet tisíc psychologů.“ Přišlo mi to směšný i skvělý zároveň, protože – co s tím? Máme dokumentovat, že to řinčení je okolo nás, anebo posílat psychology?

Tys natáčel v Bosně film. Proč?

Protože má spolužačka z FAMU, Irena Taskovská, zorganizovala pro své bosenské kamarády festival českých filmů a sháněla někoho, kdo by o tom natočil film. Odmítal jsem udělat pouhý záznam, co se na festivalu promítalo a odehrálo. Na tom jsme se i shodli. Začali jsme spolu vymýšlet film, který by byl jiný než filmy o válce v Jugoslávii, které se u nás promítaly.

Řekl jsem si, že když ona dělá pro své kamarády festival, tak já zase pro své natočím film. Hádal jsem se totiž i s těmi nejbližšími, kteří byli přesvědčeni – podle mého pod tlakem televizního zpravodajství – že v Bosně žije stádo šílených Balkánců, kteří se narodili se zbraní v ruce a baví je do sebe střílet. Že jediné řešení je – když už si to nedokázali srovnat ve svých hlavách – obehnat je vysokou zdí a nechat je mezi sebou vymlátit. Někteří mi snad i říkali, že určitě chodí na vojnu rádi, že je to baví. Jejich názor byl tenkrát v Čechách dost rozšířený. Proto jsem natočil film–odpověď, aby viděli stejně staré lidi, jak si se mnou povídají a vzpomínají – zda šli do války s entuziasmem, zda válčili rádi, zda měli možnost volby. Dostali se zkrátka do situace, která je přesáhla. To je téma, které mě zajímá: člověk v situaci, která ho přesahuje. V té jsme vlastně všichni, ovšem někdo si ji vůbec neuvědomuje a někým zase hýbe až příliš.

Seekers of a Fixed Point

DIRECTOR: PAVEL KOUTECKÝ. PHOTOGRAPHY: STANO SLUŠNÝ. MUSIC: ENVOI, MICHAEL KOCÁB, MICHAL PAVLÍČEK.

SOUND: MICHAL HOUDEK. EDITOR: MARTIN STEKLÝ. CZECH REPUBLIC 2001. 120 MIN.

This documentary by Pavel Koutecký is a provisional culmination of a long-term time-monitoring project which aims at mapping the latest period of the Czech history (from October, 1990 till October, 2001) by means of recording the lives of the period's contemporaries, adopting the form of authentic, instantaneous statements. The film which, however, constitutes only a segment of a work still open, centers upon a contiguous overlapping of dissolving images of personal successes and problems and of the societal engagement of four protagonists. All of them found themselves positioned within the compass of policy which bears the signs of a play and its strategy even in its most escalate situation. Even though they had become cognizant of the mechanisms of formal institutions which include as much a ministry as a group of anarchists, they were unable to abide by the rules of the game. As if never content with their surroundings, they do not wish to belong anywhere – they are seekers who only begin to find their orientation towards self-fulfillment. If at the very beginning they brought forces into motion which acted against the upholding of the totalitarian system, years later they again found themselves standing outside the conventions of the establishment. Each of them has side-stepped. Fully engulfed in the illusion of policymaking is Michael Kocáb, the theoretician of its vagaries. We witness in the movie a man fascinated by the mechanisms proper of power, a cold-blooded man unable to utter any other but general proclamations; what makes itself felt behind these proclamations is a mere bedevilment by the magic and gestures of the manufacturing type of policymaking, its manipulating potential which however, owing to untrustworthy execution, it fulfils most in its parallel political disputes which lack lucidity. The animal of Czech political life is Jan Ruml who is Kocáb's complete opposite. Soaked as he has been for years in the soup of political commonplaceness he rediscovers his romanticist's heart; he blunders, re-states himself in terms of stabilizing structures and relational models acting upon the Czech political playground; he is convincing in his doubts displayed against a background of an absence of political credibility. His career hints at the shakiness of the political balance, at the consequences of contradictions, at the shift which occurs between the



Hledači pevného bodu

REŽIE: PAVEL KOUTECKÝ.

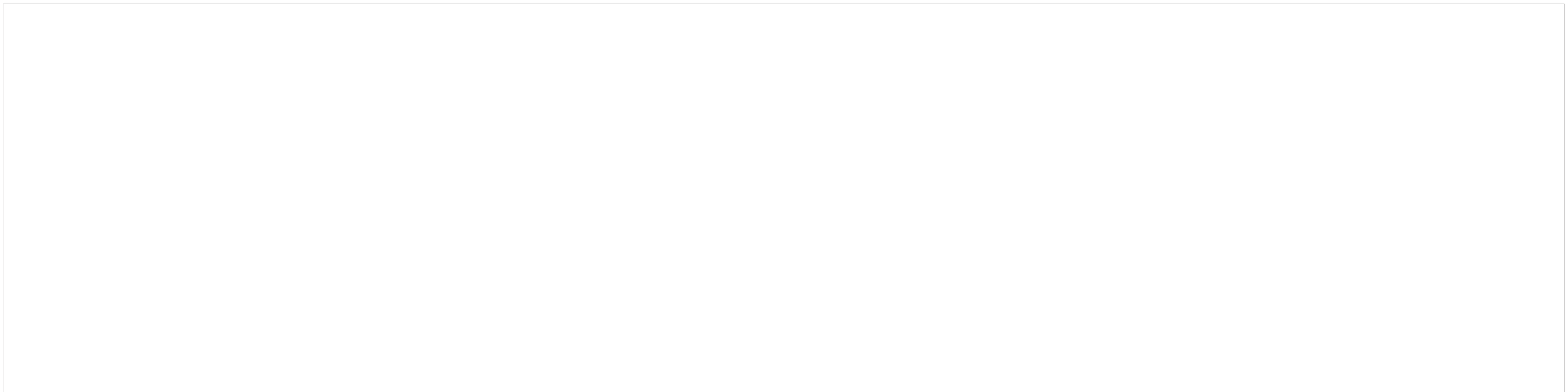
KAMERA: STANO SLUŠNÝ. HUDBA: ENVOI, MICHAEL KOCÁB, MICHAL PAVLÍČEK. ZVUK: MICHAL HOUDEK. STŘIH: MARTIN STEKLÝ. ČR 2001. 120 MIN.

Dokument Pavla Kouteckého je prozatímním završením dlouhodobého časosběrného projektu, mapujícího nejnovější české dějiny (období od října 1990 do října 2001) prostřednictvím života jejich účastníků, a to formou autentických okamžitých výpovědí. Těžiskem snímku, který je ale jen zásekem ve stále otevřeném díle, je neustálé prolínání osobních úspěchů i problémů a společenské angažovanosti čtyř protagonistů. Všichni se ocitli v prostoru politiky, která i v nejvyhrocenější situaci nese znaky hry a její strategie. Ačkoli poznali mechanismy formálních institucí, mezi něž patří ministerstvo stejně jako kolektiv anarchistů, nebyli schopni dodržovat pravidla hry. Jako by nebyli nikde spokojeni, nechtějí nikam patřit, hledají, teprve směřují ke své plné realizaci. Jestliže na začátku uvedli do pohybu síly, které šly proti udržení totalitního systému, tak po letech se znovu ocitli mimo konvence stávajícího řádu. Každý udělal svůj krok stranou. Cele pohlcen iluzí politiky je Michael Kocáb, teoretik jejich pohybů. Ve filmu vidíme člověka fascinovaného samotnými mechanismy moci, chladného muže, který není schopen než obecných proklamací, za nimiž prosvítá pouhé uhranutí magií a gestičností výrobního způsobu politiky, její možností manipulací, kterou ale, pro nevěrohodnost v podnikání, naplňuje nejvíce v paralelních, neprůzračných politických disputacích. Živočišem české politiky je Jan Ruml, který je Kocábovým úplným protikladem. Už roky naložen v láku politické všednodennosti objevuje v sobě znovu srdce romantika, bloudí, opakovaně se vymezuje k ustalujícím se strukturám a vztahovým modelům českého politického pole, přesvědčivý v pochybnostech na pozadí své politické nevěrohodnosti. Jeho kariéra poukazuje na vratkost politické rovnováhy, na důsledky protikladů, na posun mezi systémem a idejemi, které se k němu pojí. Ruml je fenoménem oscilace, mužem, který nepřináší změnu, ale nabízí variace. Politiku chápanou spíše jako vzájemnou komunikaci symbolů a poselství představuje Martin Mejstřík. Do politiky pravidel imitující pravolevou soupeřivost, tedy oběma stranami vzájemně respektovaná kolektivní rozhodnutí ve prospěch vlastních zájmů, do politiky ceremonií vnáší entropii, která ji ohrožuje zavedením chaosu. Jeho pozice na úplném okraji,



system and its underlying ideas. Ruml is the phenomenon of oscillation, a man who brings no change but offers variations. Policymaking construed rather as a mutual communication of symbols and messages is represented by Martin Mejstřík. Into a policy based on rules which imitate a right-left rivalry, that is, collective decisions taken in favor of the players' own interests and respected by both parties, into a policy of ceremonies he imputes an entropy which threatens it by introducing chaos. His entirely marginal position, his almost grotesque person of inconsequence, demonstrate how closely the external and internal factors of the two centerpoints of Czech policy are interlinked as concerns the outer bounds and the organization of power. However, his notion of diffuse power, one which grows mainly from the social relationships occurring within the civic society, from the range of differentiations, he proffers in such an indeterminate fashion as to induce disbelief. Mejstřík is a personality equally ambivalent as Ruml, although less robust. Kryštof Rímský, the youthful icon of the November events, also is a product of history, but is the only one who has managed to elude the reference to myths upon which Czech policymaking is stratified. His minimal linkage to the new social space has brought him to its verge. This however is a brink which has been chosen and has consciously been situated outside the real life. It is political only by being at the outside. A space from which he always had a chance to detach himself. Indeed, he manages to do this but even further on, policy to him continues to signify no more than what fills out the flat screen of the television set. This is perhaps why, out of all the seekers of the fixed point, he is the only one who succeeds in finding it.

jeho až groteskní nevýznamnost ukazuje, jak úzce jsou vnější a vnitřní faktory dvou středů české politiky navzájem spojeny, pokud jde o vymezení a organizaci moci. Svoji představu rozptýlené moci – tedy vyrůstající především ze sociálních vztahů občanské společnosti, ze škály diferenciací – ale nabízí natolik neurčitě, že přináší spíše pochybnosti. Mejstřík je stejně ambivalentní osobností jako Ruml, je ovšem křehčí. Kryštof Rímský, mladičká ikona listopadových událostí, je také produktem dějin, ale jako jediný utekl před odkazy k mýtům, na kterých se česká politika stratifikuje. Jeho minimální vazba na nový sociální prostor ho přivedla na jeho okraj. Je to ale okraj zvolený, kulturní, vědomě situovaný mimo reálný život. Politický jen tím, že je mimo něj. Prostor, od kterého se mohl kdykoli odpoutat. Také to dokáže, ale politika pro něj nadále zůstává jen výplní ploché obrazovky televize. Snad proto je z hledačů pevného bodu zatím jediný nacházející.



Rozhovor

Zatímco režiséři po filmové premiéře obvykle myslí na nový projekt, ten váš stále pokračuje. Natáčel jste do něj i něco v posledních dnech?

Než jsem přišel na tuto schůzku, byl jsem na Kampě v bývalém bydlišti Martina Mejstříka, ze kterého se stěhoval právě v době, kdy ho zatopila velká voda. Když ale opadla, ukázalo se, že je tam v tu chvíli ještě silnější osud než Martinův – a to pana fotografa Křečjiho. Nakonec jsem na jeho dvorečku během deseti jedenácti dnů natočil takovou mikrostudii „jak čelit ráně osudu“. Někdy se mi stane, že se během natáčení objeví téma na jiný film – zajímavé je, že u Martina Mejstříka se mi to stalo už podruhé.

A jak s tímto materiálem o fotografu Křečjím naložíte? Promění se v epizodní situaci ve vašem projektu Po letech?

Ne. Měl by být součástí skládačky, kterou připravuje Martin Štoll. Půjde o takové české Viděno osmi (i když možná jen šesti, nebo i třiceti), které budou jednotlivě povodně. Já jsem se soustředil na to, co se odehrálo na jednom jediném dvoře po povodních. Tak vznikl můj malý sběrný dokument.

Proč preferujete metodu časosběrného dokumentu?

Jde o otevřený tvar. Ale nejsem ortodoxní časosběrný filmař jako třeba Helena Třeštíková. Za dvanáct let vzniklo plno věcí, které se točily relativně krátce. Je však zajímavé, že já k tomuto způsobu natáčení přišel trochu jako slepý k houslím. Na rozdíl od Heleny Třeštíkové, která si vymyslela projekt a už od počátku věděla, že chce natáčet třeba pět let, já chtěl původně jen natočit, co se stalo po jednom roce s některými lidmi, kteří byli hvězdami na tribunách v osmdesátém devátém. Udělal jsem film, ale pak jsme si řekli, že by stálo za to přidat ještě jeden rok a pak ještě...

Proč jste se ale rozhodl natáčet časosběrně?

Mým záměrem bylo zachytit společenský pohyb – ten zvláštní kotrmelec, do kterého jsme se dostali. A ten lze zachytit jen

v čase. Proto jsem se rozhodl dlouhodobě zaznamenávat osudy několika lidí. Naštěstí v té době vznikla Nadace Film & Sociologie a ta se projektu ujala. Ze začátku se zdálo, že je budu natáčet vždy po roce, kdy se jich zeptám, kam dospěli, kde zrovna v tu chvíli jsou. Pak se ale ukázalo, že některé okamžiky by bylo silnější zachycovat, když se zrovna dějí, a nečekat na dobu kolem listopadu či Vánoc.

Za představitele svého filmu jste si ne zvolil konkrétní sociální skupinu, ale hvězdy okamžiku. Počítal jste s tím, že lidé, kteří byli v určité době reprezentativní, se mohou časem proměnit v šedou zónu?

To je samozřejmě velké úskalí všech takových projektů. I v mém případě se ukázalo, že jejich zajímavost – a tedy použitelnost pro projekt – kolísá. Vybral jsem si třeba i Martu Kubišovou, kterou jsem nakonec opustil. Zdálo se mi totiž, že se v jejím osudu nic důležitého neděje a že ani realitu zajímavě neuchopuje. Bylo mi sice líto opustit jedinou ženu v mém filmu, což jsem pak horkotěžko zachraňoval tím, že jsem k natáčení přibral manželky a partnerky filmových hrdinů. To abych měl ve filmu ženský element.

Podobně i policista, který se přišel omluvit na Letnou, se mi jevil jako úžasný člověk, který má odvahu jít se omluvit před stotisícový rozvášněný dav. Ale sám o sobě byl dost nevyrazný. Dodnes pracuje na ministerstvu zahraničí a nedělá mu moc dobře, když ho někdo natáčí. Tak jsem ho nechal být.

A nestalo se vám to někdy i naopak, že byste někoho opustil, a pak toho litoval?

Naštěstí ne, i když Martin Mejstřík se mi jednu dobu zdál být takovým – teď bude nerad, když to řeknu – revolucionářem na jedno použití. Už jsem si říkal, jestli ho netočí jen ze setrvačnosti. Při takových projektech potřebujete někdy velkou trpělivost.

Martin se sice během revoluce velmi angažoval, ale pak si pořád vydával svou Kavárnu, staral se o rodinu a nic moc se kolem něho nedělo. A ejhle, najednou opět začíná být tím prismatem, ze kterého lze pozorovat proměny světa. Akce Děkujeme–Odejďte i televizní krize – ve všem byl najednou namočen.

Co vám vlastně vybrané osobnosti spojuje? Je zajímavé, že jsou téměř všichni Don Quijoti – bojovníci trochu moc spravedliví pro tento svět.

Vybíral jsem je v devadesátém roce s Alenou Müllerovou, v té době dramaturgyní Krátkého filmu. Hledali jsme lidi, kteří zastupují charakteristické sociální skupiny, jež se účastnily listopadové revoluce. Ale je zajímavé, že nikdo z těch, které jsme vybrali, nezapadl do politického establishmentu, i když se do politiky dostal... Vždy já si mohl vybrat i Langra, on byl také studentský vůdce, nebo Grosse nebo Železného... Proč jsem si vlastně vybral tyhle lidi?

A které jste si tedy na začátku vybral?

Studentského vůdce Martina Mejstříka, disidenta Honzu Rumla, zpěvačku Marta Kubišovou, herce Petra Čepka. Ten bohužel zemřel. Také rockera Michala Kocába, který se stal poslancem. I to se nám zdálo příznačné. Dále toho policistu a chlapečka, který byl na Národní třídě onoho sedmnáctého listopadu nejmladší. Samozřejmě jsem netušil, co se s nimi stane – že třeba z chlapečka se na chvíli stane narkoman a z rockového zpěváka (také na čas) byznysmen, který se zaplete do kuponové privatizace. Sami pak reprezentovali něco, co se na počátku nedalo vůbec odhadnout.

Zajímavou – protože do jisté míry mimoběžnou – postavou vašeho filmu je Kryštof. Vaše plány naboural dokonce i tak, že se vám na pár let ztratil.

V jednu chvíli z filmu úplně vypadl, protože skutečně zmizel.

Vůbec nebyl dosažitelný. Proto jsme natočili záběr: čekání na Kryštofa – to je dotáčka. Jde o přímou rekonstrukci toho, co jsme prožívali – stáli jsme s kameramanem Stanem Slušným před Radostí a čekali a čekali, pomalu se stmívalo a Kryštof nepřišel. Akorát – jak je to natočené po letech – jsme se snažili, aby to bylo retro. A jak jsme točili lidi mjející Radost, říkali jsme si: „No, ten by ještě šel, v tom se snad už před pěti lety chodilo.“ Protože najednou se lidé začali oblékat módně, už nenosili jen trička a džíny, ale různé proužky – móda se rozrůznila. Na dokumentu mě také hrozně baví, že si sice něco vymyslíte, ale později je to jinak. V průběhu natáčení se rozčilujete, ale nakonec zjistíte, že je to tak lepší. Nám se totiž v záběru začal motat nějaký opilec v montérkách: jak viděl kameru, pořad se producoval kolem. Až ve střihně jsem zjistil, že je to vlastně skvělé, protože on – jak se různé míhá na plátně – imituje v podstatě průběh času.

Je někdo, koho byste rád těch dvanáct let natáčel? Koho jste nevybral a tei vám to je trochu líto?

Nechci litovat, co už jsem udělal. Ale samozřejmě jsem si jeden čas říkal, že jsme měli vybrat třeba Johna Boka... nebo kdo by mě opravdu bavil, by byl Vladimír Železný. Dokonce bych k němu tehdy měl i cestičku, protože popularizoval vědu – a my, co popularizujeme vědu... K Vladimíru Železnému mám i zvláštní historku: V době, kdy jsem připravoval své “Study pro elektronový mikro–skop”, jsem ho potkal v projekci Krátkého filmu a on mi řekl něco jako: “Proč chcete dělat film o elektronovém mikroskopu, když já už ho dávno, celé to téma dobře natočil.”

Vnímáte ve svém filmu hranu, která ho jasně dělí na dvě části? Na první, která je již esencí doby, a na druhou, reportážně aktuální?

Určitě. Je tam naprosto jasný předěl v místě, kde začíná jakoby nový film. Najednou nám totiž vyvělo hodně materiálů kolem Honzy Rumla, říkám tomu “Rumlova boule”. Nejsem si ale jistý,

jestli je to z hlediska filmového celku ideální. Tomuto místu také předchází část, kterou jsme už stříhali několikrát. Proto nás to ve střížně moc nebavilo – a tak jsme tento materiál, který jsme už dobře znali, zhuštili.

Zvláštnost tohoto projektu je v tom, že je z něho čas od času nějaký výstup. A tak už vznikly filmy: Po roce, což byl čtrnáctiminutový týdeník pro kina, pak Po roce opět po roce, ten už měl hodinu, později Po letech I, kdy jsem sledoval čtyři samostatné osudy, a Po letech II, což byly opět čtyři za sebou jdoucí osudy. Až tentokrát jsme se poprvé rozhodli udělat paralelní sledování všech čtyř osudů – to bylo nůvum. Říkal sem si, že si zkusím udělat takovou vánočku, ale příště už je zase rozdělím. Teď se mi však do toho moc nechce. Zdá se mi, že v té konfrontaci je velká síla. Budu ale muset materiál hodně prosekávat, protože dvouhodinová metráž je podle mě opravdu maximum, co divák unese.

Váš projekt je také zajímavý proměnou kamer a tlouš ky filmových pásů. I v nich je stopa času.

Samozřejmě. Nejdříve jsme natáčeli na pětaticítku, pak na šestnáctku, teď na dývíčko – jsou to velké skoky. Celý natočený filmový materiál je uložený v Národním filmovém archivu a je naprosto neporušený. Vždy z něj jen vybereme kusy, se kterými v tom kterém období pracujeme, ale de facto zůstává nerozšmíkaný. Přejchod z filmu na digitální technologie je pro vás asi zlomový. Myslíte, že dojde i ke zřetelnému zlomu v samotném projektu? Pozoroval jsem na práci jiných, že tento zlom může být pro projekt dost negativní – abych to řekl kulantně. Je to opravdu vážné varování, které jsem zažil při sledování jiných filmů. Nedo-statek materiálu je totiž dramaturgie. Čím má člověk omezenější pro–středky, tím víc se musí snažit – říká Špáta. A když byl ještě němý film, tak se režiséři tak snažili, až vymysleli filmovou řeč.

Zacházíte s dývíčkem jako s filmovou kamerou, nebo naprosto jinak?

Částečně stejně. Děláme jednotlivé záběry, jako bychom drželi filmovou kameru, ale využíváme i té možnosti, že můžeme točit dlouhé synchrony – to je jasné. Když si někdo začne povídat, tak kamera jede a jede – to bych si nikdy s filmem nemohl dovolit. Ale je dobře, že mi to říkáte, budu si na to dávat velký pozor.

Jakým způsobem se v průběhu tak dlouhého natáčení proměňuje vztah vás, režiséra, k hrdinům filmu?

Jsem v blbém stádiu. Tři ze čtyř protagonistů se se mnou začali hodně kamarádit nebo jsem se já začal kamarádit s nimi. Lidsky je to docela dobré, ale samozřejmě nebezpečné pro film. Ne snad proto, že bych ztratil kritický odstup od materiálu. Ale problém je, že když jste s někým kamarád, nechcete o něm některé věci zveřejňovat. Pouze Michal si udržuje odstup, takže jsem ho vlastně už dlouho netočil. Vůbec nevím, co dělá.

Myslíte ale, že by se proměnil váš způsob natáčení, kdyby mezi hrdiny filmu byl třeba i Vladimír Železný? Rád bych se vás totiž zeptal na rozdíl mezi dokumentem a bulvárem, tedy dvojím přístupem k intimitě, protože právě bulvár ukazuje nepodstatné věci, které vydává za podstatné. A když si vzpomenu třeba na některé scény s Michalem Kocábem, tak on se nám přibližuje mnohem spíš skrze zdánlivou intimitu – tedy, že leží doma na válendě a říká dceři, jak má tancovat, ale intimita byznysmena je spíš v toku peněz. Jak to cítíte vy sám?

Přijde mi jasné, že některé scény Michal hraje. Mnohokrát jsem si i po natáčení řekl: Zase mě dostal. Samozřejmě že právě on se snaží ze všech nejvíc natáčení režirovat a kontrolovat, protože je mediálně nejschopnější – zkrátka ví, co to je: být filmován. Zároveň si však myslím, že se sám trochu odhaluje, že v porovnání s ostatními nepůsobí tak autenticky.

Problém je v tom, že naopak Ruml, který působí dost přirozeně, z filmu pro mnohé nevychází také moc dobře. Obával jsem se, že už se mnou ani nebude chtít dál spolupracovat. Až nedávno mi řekl, že když ten film není o něm, ale o naší době, tak by se asi měl točit dál. Líbilo se mi, že si to nebere tak osobně.

Když jsem na baskické univerzitě promítal část o Janu Rumlovi z předchozího sestřihu, chodili za mnou pak studenti a říkali: „Takového politika bychom chtěli mít ve Španělsku, tak otevřeného, sebekritického.“ Musel jsem je ubezpečovat, že má zase jiné mouchy: jako politik totiž musí myslet na dva tři kroky dopředu a dělat politiku, odhadovat reakce a ne se jen bezhlavě do něčeho vrhnout. Myslím si, že zkrátka není ideálním politikem. Ale film je záměrně nastaven tak, že se k ničemu nesnaží zaujmout úplně jednoznačný postoj – nechci skrze film formulovat své názory. Film považuji za něco otevřeného, co nabízí divákům prostor k vlastní zkušenosti, k vlastnímu zhodnocení.

Do jaké míry víte o možnosti zneužití filmového jazyka ve vztahu k lidem, o kterých vyprávíte? Pracujete s ní při natáčení nebo sřihu? Protože když třeba Kocáb předává finanční dar Literárním novinám, vy zabíráte nohy, k nimž zní něco, co má být takzvaně ušlechtilé. Tím přece také nepřímou vypovídáte.

Speciálně toto jsme natočili intuitivně. I když jsem to v tu chvíli úplně nevnímal, tak sama nainscenovanost situace mě k tomu ponoukla. V Anglii jsem se ale učil, že se může a má točit intuitivně, že je dobré si někdy přestat věci neustále zdůvodňovat, ale jen natáčet. Mnohdy totiž zapracuje podvědomí, takže vy v tu chvíli ještě ani nevíte, co skutečně natáčíte. To se opravdu děje. Pro mě je filmování nejen věcí rozumu, ale i individuální citlivosti. Nechci jen „myslet filmem“, ale provokovat i u diváka jistě zvyšování citlivosti.

Z čeho pro vás pramení napětí ve filmu? Okamžik zabíjačky je pro mě najednou velmi silný, okamžik jiného prostoru v rámci filmu nesmírně funguje a považují ho za napínavější než situace, které známe z novin.

Lze definovat váš dramaturgický přístup? Kde hledáte napětí?

Moment zabíjačky funguje i proto, že předtím je film přetížený politikou – a najednou je tam scéna, která se vrací k normálnímu životu, navíc trochu absurdní. Z hlediska dramatické síly filmu mi přijde také jako zásadní. Navíc jsem se pokusil přenést na plátno pocit okouzlení, který jsem na té zabíjačce skutečně zažíval. Dostal jsem se do neznámého světa, který mě fascinoval. Je ale těžké předem promyšlet dramatické situace. Něco se často zdá být dramatičtější, než pak ve skutečnosti je – třeba Václavák plný lidí je nakonec míň funkční, než taková zabíjačka. Pak je důležité to správně zhodnotit ve střížně a osvobodit se od svých předchozích představ, které mohou být falešné.

Co vás při natáčení nejvíc zajímá, co přesně sledujete?

Ukazuje se, že třeba na povodních není zajímavé, kolik kde bylo bahna a co všechno odnesly, ale jak konkrétní osoby této situaci čelí. Takovou událostí může být cokoli. Povodně jsou také jen prostředkem k odhalení charakteru ve zvláštní situaci. Podobně jako v mém filmu Zánik Československa v Parlamentu, který sleduje poslance rozhodující o osudu státu – tedy v naprosto nezvyklé a velmi zodpovědné situaci. Náhle se odhaluje různost postojů: někteří se k tomu postaví zbaběle, jiní se snaží vytřískat z toho co největší kapitál, další váhají, jiní se snaží být čestní, jiní racionální... Z hlediska figur nejsou důležité události samy o sobě, ale reakce aktérů – ty reflektují atmosféru doby.

Když jste zmínil film o rozpadu Československa, upozorníme i na váš filmový projekt, v němž mapujete téměř celé prezidentské období Václava Havla. Jeho odlišnost není jen v naprosté exkluzivitě, ale i v tom, že na rozdíl od projektu Po letech neexistuje jediný oficiální sestřih nasbíraného materiálu.

U prezidentského filmu je ještě těžší uvědomit si potenciál jednotlivých

situací. Často se mluví o tajných věcech, které jsou zajímavé v ten konkrétní okamžik, ale s odstupem času jsou nepodstatné. To důležité je teprve nad tím – třeba to, jakým způsobem Havel s takovými záležitostmi zachází. Nedávno jsme třeba natáčeli scénu, kdy měl přijít Klaus a Havel na něj čekal. My natočili jen první část jeho čekání, je to docela pěkné, ale to nejlepší nám chybí – prostě jsme vypadli ze „synchronu“ situace a až moc pozdě mi došlo, že jsem přišel o její vyvrcholení.

Jaký bude osud tohoto materiálu, až skončí Havel své prezidentsování?

Myslím, že se na tento projekt budou dlouho shánět peníze, takže ho dokončím za tři čtyři roky. Každý si v souvislosti s ním klade otázku o výbušnosti natočeného materiálu, ale má nejdůležitější otázka, kterou si neustále kladu, zní: Opravdu jsme natočili to, co je pro dané roky signifikantní?

Oba projekty jsou napojeny na veřejné dění, na politik – svým způsobem mapujete budování státu. Co vás v počátku na politice fascinovalo? A jak se váš vztah k ní proměnil?

Má fascinace politikou začala v listopadu osmdesát devět: zatímco v Čechách se děly věci, ležel jsem v Anglii se zlomenou nohou. A když jsem konečně mohl přijet, bylo už všechno hotové – a já tím pádem nebyl saturován. Proto jsem se začal motat kolem politiků. Byla to naprosto nová dimenze mého života. Bavila mě ta zvláštnost, že se politiky stávali i lidé, u kterých by to člověka nikdy nenapadlo. Možná i podle toho jsem si zvolil své filmové hrdiny – včetně Havla. Líbilo se mi, že se do politiky vrhli svým způsobem amatéři, ale zapálení! Politiku stále vnímám jako živou, ne úplně zmechanizovanou. Ještě nejsme standardní demokracií – tady se v dobrém i zlém děje spousta věcí, které se jinde nedějí. Ale je pravda, že člověk už není takový entuziasta, že už je otrávenější.

Vnímáte hlavní problém v malé otevřenosti k občanské společnosti?

Jistě, prostor, který by měli obhospodařovat politici, by měl být menší. U nás totiž stále určují téměř všechno – včetně toho, co se vysílá v televizi. Když byste chtěli třeba dohledat, proč zrušili jede–nadvacitku, tak zjistíte, že to má politické kořeny – to mi připadá absurdní.

Nebo třeba, když jsme dodělávali v televizi Hledače, plížila se tam téměř nezřetelná normalizace, takže jsme ani nevěděli, bude-li film skutečně odvysílán. A když pak vedení televize hodnotilo uplynulý týden, řešili u mého filmu vyváženost, protože ani jeden z lidí, kteří ve filmu vystupují, nepatří k opoziční smlouvě, všichni byli v televizní krizi na jedné straně a tak dále.

Na váš film nebylo tedy vůbec pohlíženo jako na umělecký dokument?

Mám to jen z doslechu. Myslím, že v této době Česká televize kate–gorii umělecký dokument nezná.

CAFÉ LOUVRE, NÁRODNÍ TŘÍDA, PRAHA – 9. 9. 2002

Who Will Watch the Watchdogs

DIRECTOR: KAREL VACHEK. PHOTOGRAPHY: KAREL SLACH. SOUND: LIBOR SEDLÁČEK.

EDITOR: RENATA PAŘEZOVÁ. PRODUCTION: PETR OUKROPEC. CZECH REPUBLIC 2002. 220 MIN. WORLD PREMIERE.

With the documentary *Who Will Watch the Watchdogs*, Karel Vachek completes the tetralogy *Small Capitalist*, in which he reflects all the troubles and flurries in the development of Czech society after November 1989. The author has erected an enormous structure in order to teach viewers to see animate expressions of change as nature. There is not one theme that would alone represent the hull of Vachek's Czech ark, as its beams are still trees with roots and the director is more interested in the waves underneath, in the state of affairs. Vachek is interested in a change in paradoxes, reflected from words, lives and actions. He reconstructs the structure of reactions to the state of the Czech way and turns thoughts of discourse into images. But images do not suffice as they are still too concrete and merely reproduce concrete feelings. He is looking for something that would constantly re-evaluate variations of presumptions from simple images, something that would strip them of supremacy of sense to attain absolute sense, a collective catharsis. He comes up with opera. Opera newly defines Vachek's subject and method. The subject of the last part is not genesis, but rather a multiple reception of the work. As regards his method of work, he is not interested in empirical exploration or recording of attitudes of individuals anymore, but rather in recording the reactions of a whole as one living organism. And thanks to music, such amalgamated reactions are in a sense impersonal. The reactions may be presented by distinct individuals, but the film does not allow these individuals any shifts or dynamics, only unambiguous ideas. But this is an advantage of the film, as this method allows for identification of the nature of changes in its clear form, without any accidental processes common for the individual psyche. From psychology, Vachek moved to phenomenology. The film, which is several hours long, is set in the enclosed space of the National Theater, where the stage director J. A. Pitínský directs a rehearsal of the opera *Dalibor*. The third opera by Smetana, full of bold and unusual melodies unprecedented at that time, is chiefly a song of freedom. The world of film storytelling alternates with the rehearsal of the entire opera, words enter into a bond with music, and they are predetermined by it. Vachek takes the baton to direct his own symposium. The first act with



Kdo bude hlídat hlídače aneb Klíč k chaloupce strýčka Toma

REŽIE: KAREL VACHEK. KAMERA: KAREL SLACH. ZVUK: LIBOR SEDLÁČEK.

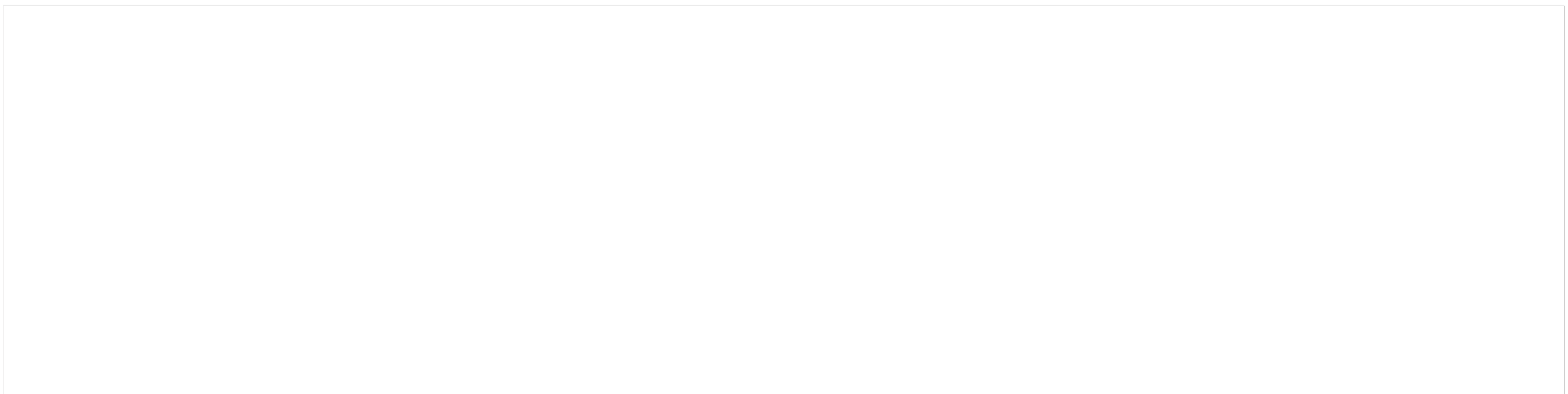
STŘIH: RENATA PAŘEZOVÁ. PRODUKCE: PETR OUKROPEC. ČR 2002. 220 MIN. SVĚTOVÁ PREMIÉRA.

Dokumentem Kdo bude hlídat hlídače uzavírá Karel Vachek svoji tetralogii Malý kapitalista, v níž se zrcadlí všechny peripetie a poryvy polistopadového směřování české společnosti. Autor zbudoval obrovitou konstrukci proto, aby naučil diváka vidět živé projevy změn jako přírodu. Není jediného námětu, který by se sám stal trupem Vachkovy české archy – její trámy jsou ještě stromy s kořeny a režisérovi navíc jde spíše o vlny pod ní, o stav dění. O proměnu v paradoxech, která vyzařuje ze slov, životů a počinů. Rekonstruuje strukturu reakcí na situace české cesty, diskursivní myšlení proměňuje v obrazy. Ale ty mu přestávají stačit, pořád jsou příliš konkrétní, pořád pouze reprodukuje konkrétní pocity. Hledá něco, co by opakovaně přehodnocovalo variace předpokladů z prostých obrazů, něco, co by je očistilo od nadvlády citu v cit absolutní, v kolektivní katarzi. A přichází s operou. Opera navíc nově definuje Vachkův předmět i metodu. Předmětem posledního dílu už není geneze, ale recepce díla, a to recepce několikanásobná. Pokud jde o metodu práce, tak jej už neláká empirické zkoumání, zachycení postojů jednotlivých lidí, ale zápis reakcí celku jako jednoho živého organismu. Právě díky hudbě jsou takto stmelené reakce svým způsobem neosobní. Jsou sice reprezentovány výraznými osobnostmi, ale ty nemají ve filmu příležitost k posuvům a dynamice, nýbrž představují jednoznačné teze. Ale to je právě přednost filmu, nebo tento způsob dovoluje zjistit povahu změny v její čisté podobě, zbavené všech náhodných procesů, jimiž obrůstá v individuální psychice. Dokument vyrostl od psychologie k fenomenologii. Několikahodinový opus je zasazen do uzavřeného prostoru Národního divadla, ve kterém divadelní režisér J. A. Pitínský zkouší své nastudování opery Dalibor. Třetí Smetanova opera, na svou dobu odvážné a nezvyklé melodiky, je především písní svobody. Vyprávěný svět filmu pak prolíná záznamem celé zkoušky opery, slova vstupují do vztahu s hudbou, jsou jí předurčena. Vachek se ujímá taktovky nad svým symposionem. První dějství shromáždění a soudu, Daliborova obvinění a jeho přiznání viny, rozsudku věčného žaláře, odpuštění a pláče, a také plánu na Daliborovo osvobození je pozadím k úvahám o českých dějinách, o hudbě dějin a jejich interpretaci, o české společnosti, která se s minulostí ještě nedokázala vyrovnat. Hořkost z politiky splývá s přemýšlením o pozici Čech v Evropě.



the court scene, charges against Dalibor and his admission of guilt, sentence to life imprisonment, forgiveness and crying and also the plan to free Dalibor serves as a backdrop for deliberations about Czech history, music of history and its interpretation, on the Czech society, which has so far failed to come to terms with its past. Bitterness of politics merges with thoughts about the position of the Czech Republic in Europe. At this point, it is clear that Vachek has chosen representatives of extreme positions, men and women from the alternative fringes, whose attitudes toward the institution of state and power may be irreconcilably different, but who nonetheless represent a phenomenon of possibility and liberating distance. A break comes with the meeting of friends of Andrej Stankovič, an emotionally intensive place in the film's landscape. In the second act of the opera, we see an attempt to free the knight, Dalibor gets his violin and later meets his avenger, who professes her love for him. Reflections are based on thoughts about devitalization, the alternative treatment of cancer. The technique of suspending tumors serves as a symbol of energy, signified by selected representatives of the permanent parallelism. These representatives interpret Smetana's opera and the intrinsic possibilities of Dalibor and how they are manifested in Czech culture. While pondering the reception of Dalibor in Czech theatres, it is impossible to omit the bays of history. The third act brings a new court session for Dalibor, who is to be beheaded. He is ready to escape and wants to signal by a tone of his violin, but the last string breaks. He is to die by the executioner's hand but instead dies in a battle, just like his love. It is as though the last act encapsulated the Czech road toward capitalism. Speakers emphasize key economic problems and recall all difficulties of transition from one system to another, in which political exclusivity gave way to material privileges. The analysis of Czech entrepreneurial culture opens a window into the future with issues such as how Czechs cope with globalization, how the nation is to be constituted in a dissolved economy of supranational structures, what will remain, and whether it will be culture. The heart of the last film of the tetralogy lies in the concentration of forces reacting to the idea of new order in the Czech Republic and at the same time offering a multitude of ways of thinking about them. The documentary, complemented by the powerful passion of music, marks a noble end to the tetralogy, which represents a vital symptom of one metamorphosis of Czech history.

Už zde se ukazuje, že si Vachek vybral představitele extrémních pozic, muže a ženy alternativního okraje, jejichž vztah k instituci státu, k moci samé se sice nesmiřitelně liší, ale přesto všichni představují fenomén možnosti a osvobozující distance. Přerušením je pak široké setkání přátel Andreje Stankoviče, citově intenzivní místo v reliéfu filmu. Druhým dějstvím se nese pokus zachránit rytíře, Dalibor získává housle a poznává svoji někdejší mstitelku, jež mu teď vyznává lásku. Východiskem reflexí je myšlení o devitalizaci, tedy alternativní léčbě rakoviny. Podvazování nádorů se stává symbolem energie, kterou vybraní představitelé permanentní paralelity představují. Ti se poté věnují interpretaci Smetanovy opery, možností, které v sobě Dalibor má a jak se v české kultuře projevují. Při myšlení o recepci Dalibora na českých jevištích se nemohou vyhnout meandrům historie. Třetí dějství přináší nový soud nad Daliborem, který má být s at. Dalibor je připraven k útěku, chce dát znamení tónem, ale praská mu poslední struna. Má zemřít na popravišti, ale umírá, stejně jako jeho milá, v boji. Poslední jednání jako by shrnovalo českou cestu ke kapitalismu. Mluvčí kladou důraz na klíčové problémy ekonomiky, připomínají všechny problémy přechodu mezi dvěma systémy, kdy politická výlučnost byla nahrazena majetkovými privilegii. Analýza specifické kultury českého podnikání se poté otevírá k budoucnosti, k otázkám, jak se český prostor vyrovná s globalizací, jak se bude národ konstituovat v rozpuštěné ekonomice nadnárodních struktur, co zbuduje – a bude-li to kultura. Jádrem posledního filmu tetralogie tkví v koncentraci sil, které reagují na ideje nového pořádku v Čechách a jež zároveň nabízejí mnohotvárnost myšlení o nich. Dokument, umocňovaný mocnou vášní hudby, tak důstojně uzavírá tetralogii, představující neopominutelný symptom jedné metamorfózy českých dějin.



Rozhovor

Právě jste dokončil čtvrtý díl své tetralogie Malý kapitalista. Promyslíte již další film?

Pravděpodobně budu točit Večer třikrátový podle Shakespeara se Smetanovou hudbou. Jde o fragment jeho poslední opery. Půjde ještě o umělejší film než je můj poslední. Budou se do něj zřejmě projektovat nějaké osobnosti, možná s vlastními verši. Ale jak se obvykle ukáže, vždycky natočím něco jiného, než jsem původně chtěl, takže ani tento projekt není zcela jistý.

Je zajímavé, že jste sám zmínil umělost. Svým způsobem se i celá tetralogie stáhla od akčnosti a živosti prvních dílů, od motivu cesty, který se v nich různě opakuje, do jednoho prostoru a stala se tak trochu teatrální, tedy i umělá. Jak byste tuto cestu, která vyvrcholila vašim čtvrtým dílem, zdůvodnil?

Stále jednodušeji vyslovuji dvě teze: jednak, že by se v Čechách mělo dát spoustu věcí do pořádku, a také, že se žádné věci nedají dávat do pořádku, aniž by lidé byli filosoficky prozíraví. Dalibor je jedno z nejhlubších děl světové, ne jen české, hudební kultury. Ta hudba umí dávat vnitřek do stavu, kdy ego není hypertrofované a člověk sám sebe slyší. A protože ta hudba zní po celou dobu filmu, nemusím nacházet smích v akcích – ten už je v hudbě, by je to hudba tragédie. Má však v sobě zapracovaný vnitřní smích, takže mně už stačí sledovat a poslouchat Dalibora a do toho dávat důležité teze, které mohou vést k zamyšlení nad tím, jak lépe strukturovat život v Čechách z hlediska politiky, sociologie, ekologie, historie... Vždycky dáváme lidem čichnout takovou drobnou ranou do nosu, protože ty teze jsou velice intenzivní, běžnému sluchu až podivné.

Je otázkou, zda jde stále o grotesku, která je nezávislá na tvářích – tak, jak je tomu ve vašich předcházejících filmech.

Tentokrát jde ale o tragédii. Ta má tu vlastnost, že její hrdinové spějí kvůli svému osudu k zániku. To je něco naprosto determino-vaného. Mívají velkou očištnou myšlenku, za kterou zahynou.

Ona je nad nimi. Nejsou ji tedy zcela právi. Kdyby jí totiž byli právi – a byli filosofickými – tak za tu myšlenku nezahynou, ale realizují ji. Jenže tragický hrdina je skutečně v tak silných osudových vazbách, že musí zahynout. Teď jsem vylíčil Dalibora. A když si k němu přiložíte teze, které ve filmu lidé říkají, to jest: potrestat zločince, zastavit ekologická ničení, kultivovat politický prostor... – to jsou krásné teze, za které lze zahynout, a já je v rámci tragédie nemůžu pojednávat jako komické.

Jen bych rád upozornil na rozdíl mezi komickým a groteskním. Je ve vašem filmu i groteskní rozměr?

Groteskní je to celé, prosím vás. Groteskní je to celé, protože není nic absurdnějšího, než když vám zbude z divadla zkouška. Když navezete lidi, kteří uvažují, do Národního divadla, kde se vesměs neuvažuje... Vždy to pan Tesař ve filmu také říká: „Tady se málokdy opravdu myslelo, tady se spíš lhalo.“ A Machovec si zase vzpomíná, že se tam jen nelhalo, že se tam i myslelo. Je to groteskní, ale hlavně je to tragédie. Nebo hudební skladatel Válek připojuje takovou krásnou tezi, již budu jen nepřesně parafrázovat: Důležitý je duchovní obsah hudby. Ten musí stát nad dějem, který je vytvořen z lidské bdy, v němž lidé nakonec hynou, a vytvářet v divákovi představu nejvyšší lidskosti, nejvyšší krásy. Rozumíte?

Tedy ta hudba je katarzí.

Permanentní katarzí. A protože v předcházejících dílech mám grotesku, v níž je permanentní katarze smíchová, tak tentokrát mám pro změnu permanentní katarzi hudební – protože poslouchat Dalibora je velká radost. Smetana skutečně uměl napsat tragédii tak, aby byla v tom nejvyšším slova smyslu veselým duchovním zážitkem – prozřením.

Také bylo důležité, aby byl film úplně jiný, protože nemůžete čtrnáct hodin, což je celková délka tetralogie, bušit do lidí stej-

ně. Hyperion je v podstatě čistý dokument. Co dělat? je film, který určí trasy, po nichž se jede, kam se dojede, co tam bude. U Hyperionu nebyly určené trasy, tam si je dělala sama politika. V Co dělat? jsem však naložil nějaké lidi do autobusu,. odvezl je na určité místo, kde čekali další lidé, a ty jsem ofilmoval. Zatímco Docta měla další polohu, kde každé to místo nebylo místo těch filmovaných lidí: nějaký prázdný bazén nebylo místo Foglarovo, nějaká westernová aréna nebyla místem, kde by trávil život Jiří Krejčík, Petr Uhl nežije v Kostnici... Tyto prostory zesilovaly předpokládané myšlenky figur, které do nich byly vpraveny. To byl úplně jiný přístup.

A tentokrát jsme vzali danou věc, operu, mající ty nejvyšší umělecké významy, do které jsme vsunuli pro tuto společnost velmi významné lidi – by pro některé okrajové, ale pro mě jsou významní a vztáhli jsme je k této „opeře filosofů“. Říkají myšlenky, se kterými musím pořád zápolit. Ne, že bych se vším souhlasil, ale jejich teze mi dělají problém – jsou to tedy mé problémy. A oni jsou živí předsta-vitelé těch tezí, takže jsem vložil hotové lidi–teze, které jsem již znal z nějakých – většinou psaných – projevů, a vytvořil úplně jinou strukturu, která je zase smíčovává, jenže tentokrát v rámci tragédie.

Co může být v tragédii smíčovává?

To, že je velký cíl – velká hudba před námi, hudba plná vnitřního smíchu. A Smetana tu velkou hudbu zahrál a oni pojmenovali ty velké cíle – třeba aby bylo lidem ve společnosti dobře, aby měli co jíst, aby měli teplo, aby se mohli vzdělávat, aby měli zdravé děti – to jsou absolutní cíle, větší nejsou.

Tyto cíle nejsou směšné, směšné jsou jen přeneseně: že se vyslovují v této zemi v tuto chvíli, kdy se všichni tváří, že tyto problémy nejsou a moc se jimi nezabývají.

Také vaše oblíbená Dantova Komedie nereprezentuje smích, ale cestu za číroostí a spásou... Jakým způsobem jste si pro film vybíral lidi, co pro vás reprezentují?

Vybral jsem si ty, které mám rád. Nelze se jimi nezabývat: jsou intenzivní, důležité. Vyslovují totiž myšlenky, které tu jiní nevyslovují. Třeba doktora Fortýna jsem nikdy neviděl, ale viděl jsem jeho ženu a celou tu věc revitalizace mám rád. Jsou to velice zvláštní postoje, které naše společnost ve vědě i umění obtěžuje. Mít nápad, jít za ním a bojovat proti blbosti, která obtížně přijímá jakoukoli změnu. To samé platí pro Librovou, Kellera, Mlčocha, Cibulku, Poláka, Tesaře atd.

Všichni reprezentují jistou alternativu v různých pozicích.

Ale co to ta alternativa vlastně je? To, že vyslovíte nějakým krajním způsobem myšlenku, kterou dotyční neumí dobře propojit s ostatními myšlenkami, běžajícími v tomto oboru v Čechách, a že ostatní lidé neumí propojit jejich myšlenku se svými myšlenkami. Ten problém se musí vyřešit. Musíte tu krajnost smířit s tím, co se o té věci myslí uvnitř slušné společnosti, uvnitř středu, který ji ještě nevlastní, který ji musí pomalu začít vpravovat do svého myšlení. Je to velmi prosté. Cibulka třeba říká: „Nikdo nebyl potrestán z minulého režimu.“ Na druhou stranu bych řekl: Jak je trestat? Společnost si tedy musí najít formu, jak je trestat. Možná, že onou formou bude uvědomění si, co společnost nemá dělat, aby se sama sobě nehnusila. Proto je důležitý pan Cibulka. Nestál bych o to, aby se tu postavily veliké věznice, do kterých se strčí půl druhého miliónu obyvatel. O to nestojí nakonec ani Cibulka. Jde o to s těmito myšlenkami žít.

Je ve filmu i nějaký reprezentant středu?

Myslím, že ne. Středem je český národ, tedy Národní divadlo.

Samo místo tedy zastupuje střed, se kterým je na tom místě vyslovován nesouhlas.

To ano, ale stejně tak i souhlas, protože v něm můžeme poslouchat tu krásnou hudbu. Je strašně důležité, že sledujeme jen zkoušku a ne herce v plném citovém vzepětí, s plným hlasovým nasazením, s celým orchestrem, ve světlech, kostýmech, kulisách – je důležité, že to všechno tam není, že můžete poslouchat jen základní vzdálenosti mezi tóny. Můžete si uvědomit, jak i opery mohou být zakryté pompou: režijním, hudebním či výtvarným pojetím, které může jít i proti samotnému smyslu hudby.

Opera je při zkoušce zbavena všech vnějších atributů, a tak zůstávají jen vzdálenosti mezi tóny a člověk si je může zvlášť užít. Cítíte i radost zpěváků, kteří si mohou dát jen tyto tóny a nehlédět na to, že by měli vyjadřovat různé psychologické stavy trpícího hrdiny, osvobozovaného milenkou – tím pádem si i hudbu uvědomíte jinak, než při představení. Myslím, že takto jinak vynikne i svobodný duch opery, protože ještě není převedena do citové exaltovanosti. A tak se zažívá – tei řeknu takovou blbost – tao té hudby. To je pro mě velké štěstí.

A navíc koukám, jak se i ty teze s hudbou krásně smíří, protože mají stejnou míru nádhery, hlouposti, nechápavosti – jako zmiňovaná vzdálenosti mezi tóny.

Klavírní zkouška je tak podle vás, svým způsobem paradoxně, blíž skutečné Smetanově představě o díle?

Mám totiž odpor k falešným nánosům. Bohužel jsem viděl hrát i Smetanu jako Pucciniho, což je nesmysl, protože vědomí Pucciniho zdaleka nedosahuje filosofického vědomí Smetany. Když z jeho oper někdo začne vyrábět veristickou, velmi citovou operu, tak pak samozřejmě dostává Smetana strašně na zadek.

Nebyl jsem v situaci, abych měl peníze a zinscenoval si Dalibora sám. Měl jsem velké štěstí, že byl pan Pitínský tak laskav a mohl

jsem být při pár jeho zkouškách. Dokonce jsem si myslel, že natočím jen jednu dvě scény z opery. Ale uvědomil jsem si, že ji dokáží natočit celou, že mě to baví, že to mě, kameramanovi i zvukařovi jde. Proto jsme si řekli, že k ní uděláme i hlediště, protože se nám vůbec nechtělo z divadla ven. A kolem divadla tehdy běhal a točil pan Gogola ml., kterého si velmi vážím, tak i proto se mi nechtělo ven. Za celý film vykouknu ven jedinkrát – a to když udělám záběr Národního divadla v noci.

A také kvůli stromům. Kde jste je našel?

To jsou staré „české“ historické stromy: lípy, duby, javor, buk, smrk... Natočili jsme jich asi pětadvacet, použili dvacet. Jsou vesměs starší šesti set let, některé tisíc, možná i víc. Člověk hledí na jejich energii a schopnost reagovat. Nutně musíte přemýšlet o tom, čeho byly svědky. Proti tomuto projektu života, který má rozměr tisíciletích, je náš život, který se vejde do století, velmi zvláštní.

Pak jsou tu projekty života těch kamenů, což jsou pravděpodobně portréty lidí, kteří tu žili před 350 tisíci lety. Důležité je, že žijeme v nějakých časových horizontech – chvíli v horizontech statisíců let, chvíli tisíců let a chvíli ve vlastním horizontu, který nepřesahuje stovku. A jak se nám to krásně skládá, můžeme vlastně žít celé dějiny. Z toho má lidstvo velkou radost, protože pak to tragické není zas tak tragické. Když uvážíte, co tu v tom čase muselo být za tragédie, protože žít tragicky je lidská přirozenost – a my k tomu přidáváme druhou – ještě ne moc poznanou – přirozenost: žít v duchu filosofie.

Tragicky jsme samozřejmě předurčení umřít – víc než sto roků většinou nedokážeme, což je vůči kamenům naprosto komické. Ale na druhou stranu, když se dá žít ve filosofických ideách a lze je i zobrazit, jak to udělal právě Smetana, tak najednou žijete v jednom bodě, z něhož vše vychází a pro který je čas

věčný. A když pak dáte do filmu i ty stromy, tak je v něm rázem i groteska, i smích – i když ztajený, protože proti času. To filosofické vám zkrátka pomáhá překonat tragické pocity, které jako lidská bytost nutně musíte mít.

Do jaké míry může váš film promlouvat ke středu, vůči kterému se vymezuje? Usilujete i o tyto diváky – jak říkáte: o lidi středu?

Samozřejmě! Pro ně to dělám! Aby se to v lidech obrátilo! Vždy je nutím, aby v kině seděli čtyři hodiny. Proboha, který rozumný člověk to dělá?

Žádný.

No. A když tam chvíli zůstanou, tak to do nich i podvědomě trochu nalaze. Vždy my Češi si myslíme, že hlavní podstatou Smetanovy hudby je její českost. To je taková kravina! Hlavní podstatou Smetanovy hudby je ono nebývalé zfilosofičtění hudby, které nám Smetana prodává za českost. To mě fascinuje. Kupujeme si zduchovnění a myslíme si, že tím kupujeme svoji nacionalitu. To je úžasný trik, který s námi Smetana sehrál, zaútočiv na naši slabost.

Ve filmu mluvíte i o výjimečnosti českého jazyka...

Říkám, že jazyk umožňuje myslet jinak, než se myslí v jiných jazycích. Proto můžete přinést výsledky, kteří jiní s jinými jazyky přinést nemohou. Ale ti zase přinášejí jiné výsledky než my – proto jsou jazyky tak důležité.

A jak je to s hudebním jazykem?

Ten se kultivuje tím, jak hluboce je autor hudby schopen myslet. Smetana je u Dalibora na rovině s Beethovenem ve Fideliovi – na nejhlubší myšlenkové úrovni. To se nám v podobě znaků dostává do mozku. My je nečteme, nám může být Smetana třeba

i odporný, můžeme si ho číst úplně blbě, ale on v nás i tak zůstává. Proto máme naději, že ho jednou přečteme správně a začneme se zevnitř opravovat – myslím tím ono nahlédnutí, že nám skutečně vášně a pocity zastírají vědomí, že kvůli vášnivosti hypertrofuje naše ego. Pokud ho neuděláme propustným, nemůžeme se vůbec slyšet – takto banálně za pět minut vykládám základní teze, o kterých jsou tlusté knihy.

Je nějaká diference mezi Smetanovou hudbou a libretem?

To je velmi zvláštní. Když jsem byl mladší, myslel jsem si, že to libreto je špatné. Čím jsem starší, tím se mi zdá moudřejší a mou-dřejší. Reprezentuje totiž také to filosofické.

A reprezentuje i zmiňovanou českost?

Ale co je českost? To, že lidé, kteří mluví českým jazykem, se mají chovat jako filosofové, aby do determinací přinášeli stále nové a nové myšlenky ze středu bytí a svět byl tak plný tvorby. To je českost – protože vycházíte z českého jazyka. Francouzskost je vlastně to samé: vycházíte z francouzského jazyka a snažíte se dosáhnout duchovního otevření. Italskost je to samé, vycházíte z italského jazyka a snažíte se dosáhnout duchovního otevření. To znamená, že jednou k tomu používáte Danta, podruhé Smetanu – to je celé. Nebojuji za českost – národ je jazyk! O ničem jiném není třeba mluvit.

Jazyk je tedy to důležité a má se stát prostředkem k dílu...

Tak. To dílo může být rozdílné od jiných děl, dělaných z jiných jazyků, i když s nimi zároveň i komunikuje. Vždy všichni dělají na tomtéž, katedrála je na světě jedna.

Na vašem filmu je zajímavé, že hlediště proměňujete v místo akce. Ti, co mají sledovat, promlouvají.

To je to nejlepší poslouchání hudby: když ji posloucháte a ona

ve vás budí myšlenky. Když je dobrý posluchač a dobrá hudba nebo divadlo, tak je to vzájemně rozechvěje, osvobodí a oni myslí. Jiný důvod umění není. Jaký by byl důvod umění? Abych se bavil? Bavit se můžu, třeba když budu požírat čokoládu nebo jezdit na kolotoči. Jediným důvodem je: proměna myšlení. A skrze ni lze dosahovat i proměny fyzického bytí.

Kdybychom redukovali film jen na výpovědi a odřízli se od Smetanovy hudby, zůstal by trochu hořkým. Protože vaši hrdinové, všichni trochu Don Quijoti, reprezentanti okraje, by důležitého, všichni v sobě mají určitou hořkost, vnitřní skepsi. Nechybí vám ve filmu reprezentant směřování? Jako by tak i vaše tetralogie skončila trochu hořkým koncem.

Pro mě tím nejveselejším, protože Smetana je obrovský génius. Jen to, že ho lidé uslyší, že se najde důvod. .. Představte si jiný důvod: že bych sehnal peníze a zfilmoval Dalibora, že bych udělal klasickou inscenaci. Také by ho slyšeli. Ale klasické inscenace bohužel většinou směřují ke dvouvětčné interpretaci: Dalibor je opera, na kterou můžete jít v sobotu večer; je to slavná česká opera. Když se tyto věty spojíte se Smetanovou hudbou, tak ona stejně léčí, ale diváci už si stihli skrze tato slova vytvořit silné zábrany ji skutečně slyšet. Oblečou se, jdou do divadla a poslechnou si operu. Takový film bych točit nechtěl.

Ale tím, že další tragické příběhy vložíme do této opery, vytváříme pro diváka zvláštní situaci – lépe ji může slyšet. Protože je trochu zmaten: není připraven na tuto podobu, nemá na ni interpretaci.

Dokonce ani nemůže pořádně sledovat scény, jak jdou po sobě, protože některé se vracejí a odehrají je dvakrát třikrát. To znamená, že rozruším i dramatickou kontinuitu, aby hudbu vnímal příměji. Racionalitou si často zabráníme zážitku z umění. Přijdeme k obrazu, na kterém je Panna Maria a andělé, a krásně si ho křesťanský vysvětlíme, ale už nezažijeme třeba tu nádhernou

zeleň a modř báječné Dürerovy Růžencové slavnosti. Jdeme na to s interpretací, zavedeme si obvyklé pojmy a vůbec nic nevidíme, neslyšíme.

Navíc hrajete zkoušku s alternacemi, hlavní postavy mají několik tváří i hlasů.

To je další způsob, jak rozrušuji vnímání oné citové složky, obvykle vnášené interprety dramatu. Mě zajímají lidé, kteří jdou přesně k svému cíli, kteří se vyhnou dramatickým místům a udělají, co mají. Když hrajete s alternujícími herci, přestanete už drama vnímat tak dramaticky, začnete opět poslouchat hudbu, která je pravým opakem dramatu. Ta podstata, to tao, ten bůh – to není drama.

Abychom tento poslední díl začlenili do kontextu vaší tetralogie, tak je důležité zmínit, že její díly jsou provázány několika společnými znaky. Jedním z nich je obraz Karlova mostu, který spojuje Sochu svobody, Bastilu a Chrám Vasila Blaženého.

V Bastile všichni začalo. Uprostřed je ta rovnost – to je most. Volnost je Socha svobody. A bratrství Vasil Blažený. Všecko je provázané – i když tuto tezi samozřejmě všichni kazí: i volnost, i rovnost, i bratrství – všichni to kazí úplně hrozným způsobem. Ale pořád se o to musíme pokoušet. A zvlášť obtížné je to spojit. Spojte volnost s bratrstvím. Volnost je neobjímat se, bratrství je obejmout se – a udělejte obojí naráz. A teď to ještě uveďte do rovnosti: když se dva obejmou, vždy má jeden ruce nahoře a druhý dole – ale mají je mít stejně. Spojit všechny tři momenty je těžké. Většinou z toho vznikají paskvily – od brežněvovského zřízení třeba po Němcovou, která málem umřela hladu, protože lidé v Čechách v rámci „rovnosti“ špatně snášejí osobnosti, co je přerůstají.

Na jedné straně leží společnost otevřeně komunikace a na druhé hierarchické organizování státu s důrazem na elity, které jsou

třeba schopné rozumět vyššímu umění. Není rozpor, když váš film reprezentuje obě tyto polohy?

Otázka je, jak se smířit. A jak se taková poloha smiřuje? Za prvé si musíte říct, že každý člověk je geniální. Za druhé, že v současné době má mnoho lidí vymyté mozky a svou genialitu nikdy v životě nezažije. Za třetí, že v této společnosti je stále ještě velká neschopnost si vzájemně rozumět. Proto se společnosti realizují za pomoci hierarchie, která má někde nějaký vrchol, který obvykle prohlásí, že celé společnosti rozumí, a začne s ní cloumat. A za čtvrté si musíte říct, jak tuto hierarchickou společnost využít k tomu, aby se stala nehierarchickou, aby sama pracovala na svém znehierarchičtění.

A jde to vůbec, když všichni, kteří reprezentují alternativu, jsou vlastně elitáři.

Protože je celé představení pro diváky, kteří se nesestávají z elit, ale z národa, a ti si mohou z těch elit vzít, co budou chtít. K tomu jsou řízeni Smetanovou hudbou, která jim říká: „Vy všichni můžete myslet.“ Je naprosto demokratická a má v sobě všechno: volnost, rovnost i bratrství. Doufám ale, že časem žádné elity nebudou – že všichni budeme jedna elita.

Vy víte, že oni nesou myšlenky, se kterými je obtížné se přátelit. Tím pádem je tam vodím, aby se komunikace začala nebo zlepšila. Člověk je jim vděčný za to, že jsou takoví, jací jsou – že vůbec jsou. Na ostatních lidech je jejich myšlenky přečíst, něco si z nich vzít a udělat změnu, aby ti, kteří přinášejí extrémní myšlenky, v jistém smyslu nemuseli být. Nejlepší by totiž bylo, kdyby nebyli – kdyby šlo o ty nejnornější myšlenky.

Je Smetanova hudba skutečně demokratická?

Absolutně. V ní je strom jako kámen, člověk jako strom. Dokonce ta hudba posiluje i krále, i Dalibora. Jenže jako nad tím, jakoby věděla, že nikdo z nich to nedělá úplně dobře.

Ti, co tomu z nějakých důvodů nemůžou rozumět, pro ně bude film protivnej a otravněj – dokud jim ten Smetanův princip nedojde. Smetana není Wagner – není velký mág a kouzelník. Smetana je filosof. Mezi nimi filosofem a kouzelníkem obrovská vzdálenost. Ale lidé mají radši magické způsoby a pocitová kouzla, která neuznávají skutečný duch – ten musí být i hloupý, otevřený, lidi se na něj snadno naserou – musím říct to sprosté slovo – zatímco mágů a kouzelníků se bojí. Filosof ale nepracuje se strachem. Nepředvádí tragédii, aby lidé zažili tragično. Předvádí ji, protože život je často tragický. Říká, že tragično lze překonávat otevíráním vnitřního, že i tak mají zkrátka možnost být filosofičtí.

Paradoxně jsou pak nejwagnerovštější hrdinové, kteří ve filmu hovoří. Všichni přece reprezentují kouzlo extrémů.

Myslím, že nemáte pravdu, že nejsou nejwagnerovštější, protože si všichni velmi jemně uvědomují svou směšnost. Nejsou rytíři bez bázně a hany, kteří vás setnou.

A je to stopa českosti, toto uvědomění.

Myslím, že je to stopa filosofie, která se vyskytuje v Čechách. Ale vyskytuje se v trochu jiné podobě i jinde. Ale trochu mě zarazilo, co jste řekl: že by mohl působit nejwagnerovštěji. Myslím, že to tak není, že je to, jak říkám. Kdyby tomu tak totiž bylo, asi bych dělal špatně – což se mi zas úplně nezdá. Mám totiž dojem, že i kdybych tam nehrál Smetanovu hudbu, že ji tam budeme jemně slyšet.

Žijí ale vaši hrdinové ducha té hudby?

V jistém směru určitě ano. Naprosto. Protože vzbuzují chuť Smetanovu hudbu správně číst, i když ne ve všem, ale v podstatě ano. Kvůli tomu, abych si přečetl nějaký Kellerův esej, si půjdu koupit i Právo, za což se hluboce stydím. Strčím ho do tašky a jdu s ním domů.

Víte, člověk je rád, že není sám. Ale velmi málo znám třeba vědce, což jsou také úžasní lidé. Kdysi jsem narazil na chlapa, který dělal metrologii. Zabýval se světlem a časem a velmi primitivními prostředky tu dokázal vytvářet jedno z center světové časové sítě, které bylo stejně přesné jako centra, která měla peníze na nejmodernější cesiové hodiny. V Čechách žije spousta geniálních lidí, které člověk málo zná – to mě pořád láká. Kdo ví, jestli ten příští film nebudu dělat s vědci. Protože největší neštěstí je málo pomoci, které by se dostávalo odvaze a sebevědomí.

A k tomu směřuje i váš film? K odvaze a sebevědomí?

Také. O čem vypráví Smetana a nakonec i můj film je, že svět potřebuje hrdinské činy. A na druhé straně hrdinské činy vznikají většinou na základě nesnesitelnosti toho, co žijeme. Kdyby byly podmínky přijatelnější, tak by i ti hrdinové nevypadali tak příšerně. Oni jsou plodem toho hrozného stavu světa. A ti hrdinové bývají nejrůznější: někdy jsou téměř odporní, protože porozumění ve světě je v tak strašně bídném stavu.

Váš film je tedy výzvou k odvaze.

V podstatě jo. Vy musíte mít odvahu se světem hýbat. A když s ním zkusíte pohnout, tak to normálně bolí. Ale jde i o to, že světem hýbají i všelijací fašouni. Proto musíte pořád dávat pozor, zda jde o osudové, nebo o filosofické pohyby.

A je vám z vašich hrdinů, reprezentantů vějíře názorů, někdo bližší?

Každý z nich je něco jiného, než jsem já. Ale stojí za to si každého prohlédnout a poslechnout. Opravdu nejbližší mi byl Andrej, ale tentokrát je to jen jako sen o něm. Co je zvláštní, co nám říkala nedávno jeho žena, že on už asi rok mluvil o tom, že by chtěl vidět velkou povodeň na Malé straně, protože tam vždycky bývaly. A on umřel a za den, měsíc a rok přišla povodeň povodeň. Smála se tomu zvláštním způsobem (jeho žena Olinka)

a říkala, že byl jako Kozina. Chtěl jsem ho ještě točit v poslední době, ale...

Proč jste neměl tu odvahu?

Protože nechtěl. Sviták to tenkrát přijal v Co dělat? s humorem, by byl na smrtelné posteli, ale Andrej příliš jasně věděl, že umře. Ale to tam asi nebudeme dávat. Říkal mi: „Ty mě natočíš a já umřu.“ A říkal to v době, kdy už věděl, že umře, víte? To je tak dvojlomné. Sice jsem ve svých filmech natočil několik lidí, kteří pak umřeli, ale já je netočil proto, že umřou – oni umřeli náhodou.

Ale Andrej mi opravdu v době, kdy věděl, že umře, říkal: Ty mě natočíš a já umřu. To jest, že přestože věděl, že umře, nechtěl umřít a bojoval s tím. Proto já na něj také nenaléhal, protože jsem doufal, že to všechno dobře dopadne. Ani zdáním, když si tohle myslel, jsem tomu nechtěl přispět.

My si pana Stankoviče hluboce vážíme. Kým byl pro vás?

Není mnoho básníků, kteří jsou schopní napsat báseň – aspoň občas. Byl skutečně schopen napsat verš, ze kterého měl člověk radost. Byl jako Smetana – měl ten vnitřek, což je dost zázračné. A protože věděl, že něco takového existuje, byl schopen vnímat, že umění se dělá v různých stupních vědomí a že podle toho vypadá i výsledek.

Farewell, Sun

DIRECTOR, PHOTOGRAPHY: MARTIN ŘEZNÍČEK. SCRIPT: MARTIN ŘEZNÍČEK, VANDA SKÁLOVÁ. PHOTOGRAPHY: ALICE RŮŽIČKOVÁ.
MUSIC: JIŘÍ DURMAN. ANIMATION: ŠIMON KOUDELA. EDITOR: MILOŠ MÁLEK. CZECH REPUBLIC 2002. 58 MIN.

Řezníček's deep interpretation of life and work of the Czech painter Alén Diviš (1900–1956) is not a mere portrait or a profile. It is a subjective and abstract picture of his voyages over the world, it is a substance of creative moments. The artist's existence and experience is reflected in moments linked up with the lines of his voyages around the world. The director went to France, Morocco and the United States to record again the places which once became the artist's inspiration, the landscapes and the walls, to imprint their essence, if only for a moment's glimpse. The film develops through the tension induced by Řezníček's contemporary perspective, his documentary invention, and the works of Diviš, his drawings and text fragments. It seems the only possible way to express the basic moments of the artist's fate. The director also employs interviews with people who were close to him, and animations of some of Diviš's drawings. The intensity of the film draws on the painter's personal matters, on harmony and emotions. The film works with clear images and sharp contrasts, it is far from the idyllic, admiring hymns of dead poets. The documentary begins with graphical black and white shots sliding over the corners of a flat to always find a way to a window, a hole in the wall, to places where the room of a man ends and the sky begins, the spots from which one can see the roofs of the town below, Prague and Paris. France was Diviš's second motherland, he had lived there longer than in the Czech lands; for him France was a woman to which he always longed to return. Yet it was the pre-war France where he was imprisoned for political reasons. Only memories of women bodies remained and the wall in La Santé, in which he could engrave. The mistresses' wombs fluently transforming into skulls. That also is a memory of prisonhood, as well as rats. The director chose for his cinematographic illumination of memory of Diviš's contemporaries the painter's atelier. But Řezníček rings the chords of memories gently almost timidly. He lets the water flow into a washbowl and ties the words of the story with the filmed scenes, painter's face with faces of young girls, delicate saxophone sounds break out of the ancient past. Cuts through a city, cut houses with lonely figures and cobweb images take turns with the scenes of desert horizon and places where the sand



Sbohem, slunce

REŽIE, KAMERA: MARTIN ŘEZNÍČEK. SCÉNÁŘ: MARTIN ŘEZNÍČEK, VANDA SKÁLOVÁ. KAMERA: ALICE RŮŽIČKOVÁ.

HUDBA: JIŘÍ DURMAN. ANIMACE: ŠIMON KOUDELA. STŘIH: MILOŠ MÁLEK. ČR 2002. 58 MIN.

Řezníčkova hlubinná interpretace života a díla – tedy nikoli prostý portrét či medailon – českého malíře Aléna Diviše (1900-1956) je subjektivním, abstraktním, a o to plnějším obrazem jeho pohybu po světě, substancí tvůrčích okamžiků. Umělcova existenciální zkušenost je zachycena v bodech, které věrně spojují čáry jeho cesty po světě. Režisér znovu natočil místa jeho pobytu: vydal se do Francie, Maroka i Spojených států, aby - by jediným záběrem, krátkým záchvěvem pohledu - vyvolal esenci krajin a zdí, které mohly být jeho inspirací. Vývoj filmu skrze napětí mezi Řezníčkovým současným pohledem, jeho dokumentaristickou invencí, a původním dílem Divišovým, jeho obrazy i fragmenty textů, se jeví jako jediná možná forma vyjádření základních momentů malířova osudu. Režisér dále využívá rozhořorů s lidmi, kteří byli Divišovi blízko, a animací, kterými některé jeho kresby rozhybává. To ostatní, tedy celá intenzita snímku, je pak především osobní věcí, souzněním, citem. Přitom film pracuje s ostrostití a silou rozporů, je nesmírně vzdálen idyle obdivného vyvolávání mrtvých básníků. Grafické černobílé záběry kloužou v úvodu po zákoutích bytu, aby se vždy vrátily k oknu, otvoru ve zdi, kde končí místnost pro člověka a začíná nebe, k místu, ze kterého lze přehlédnout střechy města dole - Praha, Paříž. Divišovi byla Francie-žena druhou vlastí, žil tam déle než v Čechách a vždycky se k ní chtěl vrátit. Ale byla to předválečná Francie, kde jej z politických důvodů zavřeli do vězení. Zbyly vzpomínky na ženská těla a zeň v La Santé, do které se dalo rýt. Klíny milenek, které plynule přecházejí v lebky. I to je zkušenost vězeňské paměti, stejně jako křisy. Kinematografickým místem iluminace paměti Divišových současníků se stal malířův někdejší ateliér. Řezníček ale strunu vzpomínek rozechvívá jen jemně, jako by váhal. Nechá téct do umyvadla vodu a dál spojuje slova vyprávění s kresbami, kresby se záběry kamery, malířovu tvář s tvářemi dívek, křehký zvuk saxofonu se vylamuje z ruchů dávných krajin a ve víru splývání se pomalu stáčí minulost. Průřezy městem, rozkrájené domy s osamělými postavami a pavučinové obrazy s hrůzou vězení střídá na obrazech horizont pouště, respektive místa, kde písek přechází v moře. Diviš se ocitl v bílém a modrém koncentračním táboře Sidi el Ajachi, prožitek jiného kontinentu vyvolává další obrazy. Následuje cesta do Ameriky a pravděpodobně nejtájnější čas



becomes the sea. Diviš ends up in blue and white concentration camp Sidi el Ajachi, the experiences of other continent develop more images. Then there's a voyage to America, probably the happiest time in the painter's life, a couple of years in New York. The director borrows the Sun's perspective and looks at the Manhattan from above. After the war Diviš never left Czechoslovakia, the iron curtain was the last wall of his inspiration and there was nothing else left in the fifties but work on things no-one appreciated. At that time his paintings were hanged man, skeletons. Martin Řezníček in the context of Czech documentary film represents ambition, developing of experimental assumptions induced by the need of spiritual contents. It is the utmost imminence and subjective counters outlining his themes that allow for the adoption of the outside forces and change them into inner energy. This energy helps the director let the picture talk in the language which is close to him and reveal its inherent truths. Elevate the charcoal lines with the film camera.

v malířově životě - několik let v New Yorku. Režisér přebírá pohled slunce a opět nahlíží Manhattan shora. Po válce zůstal Diviš v Československu a už nikdy neodešel - železná opona se stala poslední zdí a jemu nezbylo než do smrti pracovat na díle, o které v paděláctvích letech nikdo nestál. Tehdy maloval viselce, kosti. Martin Řezníček v kontextu českého dokumentu reprezentuje ambice rozvíjení formy experimentálních předpokladů, vyvolané potřebou umocnit duchovní obsah. Jenom niterná bezprostřednost a subjektivní kontury, kterými obtahuje zvolené téma, dovolují osvojit si vnější síly a proměnit je ve vnitřní energii - díky ní může režisér nechat zpracovávaný materiál promlouvat jazykem, který je mu vlastní, a tak vyjvit jeho inherentní pravdu. Kamerou povýšit doteky černého uhlí.

Rozhovor

Martine, ty jsi nejen režisérem, ale i kameramanem svého filmu. Lze říct, co je ti bližší?

Kameru mám svým způsobem radši než režii. Ta je vždy zavalená spoustou vnějších problémů. Člověka dusí i to, jak materiál v kameře teče, každý metr je spousta peněz. Ale pro mě, když mám kameru na rameni a slyším, jak materiál šustí, a přitom vím, že mám správně změřeno, zaostřeno, že všechno jede a že se teě odehrává něco nečekaného - to je úžasný pocit, který je blízky snad jen orgasmu. Režie je neustálé sevření, zatímco u kamery je větší svoboda - a všechno se děje teě, to je úžasný. Možná i proto je kameramanská práce racionální mnohem mío než režijní.

Máš pocit, že bys nesouzněl s nějakým kameramanem?

Velmi stojím o to spolupracovat s kameramanem. Komunikovat s někým i během procesu tvorby - souznít, reflektovat, mít opo- nenta. To má právě režisér často v kameramanovi, a pokud se to sloučí v jedné osobě, tak je všechno složitější.

A jaká byla cesta režiséra-kameramana k Alénu Divišovi?

Dlouhá. K Divišovi jsem se dostal přes ateliér, v němž teě pracuji. To býval jeho ateliér. Původně tam pracovala má teta sochařka - někdy od padesátých let až do osmašedesátého roku, pak emigrovala. V ateliéru se poté střídaly její kamarádky, a pak můj táta, kterému jsem ho nakonec sebral já. A tak i skoro všechny rozhovory jsou natáčeny v Divišově ateliéru. Dodnes říkám - s tro- chou nadsázky, nikoli však s úplnou nadsázkou, že mě v něm obchází duch Aléna Divíše. To byla bezesporu nejsilnější osobnost, která v něm byla, žila, pracovala - on tam v podstatě dožil.

Co jsi znal dřív: Divišovy obrazy, nebo fakt, že žil ve vašem ateliéru?

Prvně jsem se od tety dozvěděl jméno Diviš. Začal jsem se zají- mat, kdo to byl, protože jsem tenkrát o něm celkem nic nevěděl. První setkání s jeho díly byla zjevení - to mě uhranulo.

A zůstala v ateliéru po něm nějaká hmotná stopa?

To okno, které ve filmu hraje velkou roli.

Ano, to okno je tam důležité. Vůbec motiv oken, která mohou být i mřížemi.

Okno je důležité - je to průhled a průduch, kterým se člověk kouká i z kriminálu na slunce. Skrz okno můžeme reflektovat svět - výřez toho světa. Okno je také hledáček kamery.

Když se vrátíme k věcem z ateliéru bytostně svázaným s Divi- šem, tak i on sám je ve filmu osobně přítomen. Je to on, nebo ne?

Mám to shodit, nebo nemám?

Shoř to - a pak se domluvíme, co s tím dál.

To jsem vyrobil. Chtěl jsem skutečně navodit pocit, že je to Diviš - i když ve filmu to nikde netvrdím, ale ani nevyvracím.

A proč to pro tebe bylo tak důležité?

Nepovažuji to za podvod na divácích, ale za určitou formu dobové rekonstrukce, která má nést atmosféru - ten pocit. Koneckonců atmosféra se ani v tom ateliéru, ani na některých místech v Hole- šovicích téměř nezměnila.

A jak jsi to natočil?

Na Bolexu N8 z padesátých let. Pak to bylo docela složitým způsobem překopírováno na šestnáctku a poničeno. Mě zkrátka strašně štvalo, že není jediný dokumentární záběr Aléna Divíše.

Existují jen fotografie, kterých je sice dost ... Jen nevím, jestli chci divákovi vyzradit, že ten záběr není z archivu, protože já se jinak velmi držím autenticity. Vždy stejně tak mohu tvrdit, že jsem ho našel po tetičce v komíně.

A proč jsi se vlastně rozhodl natočit film o mrtvém? Nemůže to pak být i zmrtvělý film?

Máte pocit, že Alén Diviš dnes nemá co říct? Mě jeho osud neuvěřitelně zasáhl - jak ty existenční, tak existenciální pocity, to mi sedí za krkem pořád. To mi mluví z duše. Autenticita Diviše je hlavně v jeho díle. Chtěl jsem představit jeho osud a dílo. Navodit zapamatovatelný pocit a otevřít možnosti k vlastní reflexi. Bez toho by to bylo k ničemu. Možnost odrazit se sám v díle je strašně důležitá. To, že ten člověk umřel, přece není důvod, že by dnes neměl co říct.

Samozřejmě, že ten film je svým způsobem i o mně a že skrze Divišovu tvorbu reflektuji sebe. Na filmu jsem dělal sedm let, z toho čtyři roky v televizi - neuvěřitelné, u Anny Beckové, už tam ostatně není... To mi pak Honza Gogola řekl, že mám tu čest být asi posledním, kdo mohl tímto způsobem v ČT ještě udělat film.

Celé to dlouhé natáčení bylo pronásledováno nedostatkem peněz, takže jsem točil vždy, když jsem nějaké peníze vydělal. Velmi kodrcavě se film dobíral finální verze, i když představu o tom, jak má vypadat, jsem téměř neměnil. Pro mě je však skutečně aktuální - vždy je v něm i ložské 11. září: to byl pro mě asi nejsilnější existenciální pocit v životě. To jsem si říkal, že třeba už brzy nebude nic. A pak se mi vybavila Divišova kresba pobořeného New Yorku, kterou namaloval někdy v šestačtyřicátém.

Mohl bys představit lidi, kteří ve filmu na Aléna Diviše vzpomínají?

Všichni, kteří vypovídají, Diviše zažili - to byl klíč! A tak to není jen

film o Divišovi, protože skrze ně reflektuje celou jednu epochu: od předválečného uměleckého života, přes válku a poválečné roky až po léta padesátá. Fascinující i děsivé pro mě je, že Diviš přečkal všechny lágry a vězení, až ho udusila naše padesátá léta. Všichni, kdo na něj vzpomínají, jsou souputníci dobou. Někteří se s Divišem skutečně jen protuli. Sochařka Zdeňka Kriseová se k němu dostala přes svou přítelkyni Hedviku a pamatovala ho i z předválečné éry. Sochař Miloš Chlupáč se s ním pro al, když Diviš přijel do Prahy, zabydloval se v ateliéru a oni začali vybírat obrazy pro výstavu s profesorem Nebeským, „milovaným profesorem estetiky“, jak je krásně řečeno. Lenka Reinerová Diviše pamatuje z předválečné éry, pak je zavřeli a jejich osudy se rozdělily - nicméně i ona je svědek doby. Fotograf Václav Chochola ho také navštívil, protože se přátelil s Tichým a s ním se zas přátelil Diviš. A Zdeněk Sýkora ho pamatoval z otevření jeho výstavy, ale protože byl z jiné generace, tak je zajímavé, jak oni ho tenkrát vnímali. Koho tam ještě máme? Jo, Jana Stefanová, ta Diviše znala prostřednictvím svého otce architekta - jí bylo tehdy třináct čtrnáct, ale vnímala ho velmi intenzivně jako rodinného přítele. To třeba ve filmu není, že když její otec psal Divišovi v padesátých letech dopis, tak s ním radši poslal dceru, než aby ho svěřil poště.

Film je tedy jakýmsi mnohostěnem?

Je to spíše mozaika, ve které chybějí části - ale ty by chyběly, i kdybych vypovídal o někom, kdo dosud žije. Samozřejmě jsou bílá místa, o kterých nikdo neví. Vnímání reality je ale i v našem životě mozaikovitě. Co třeba všechno víme o našich rodičích - a to jsou nejbližší lidé. Já si říkám, kolik jen u nich mám bílých míst. Chci říct, že film nemůže zachytit člověka ve vši šíři, když v celé šíři neznáme ani sami sebe.

S kým jsi natočil první rozhovor?

Asi před čtyřmi lety, možná už před pěti, s paní Zdeňkou Kri-

seovou. To byl skutečně až existenciální začátek filmu. Natočili jsme jej jako předtáčku. Měl jsem ještě nějaký technický problém na kameře, takže jsem vytočil jen 60 metrů - to je asi pět minut - a domluvili jsme se, že přijdeme za měsíc. To už byla paní Kriseová v nemo-cnici, ze které se už nevrátila.

Jak postupuješ, když natáčíš rozhovory do filmu?

Snažím se s lidmi komunikovat předem. Jediný člověk, za kterým jsme přijeli natáčet rovnou, byla paní Reinerová - ta je svým způsobem hvězda, různými natáčenými protřelá, takže říkala: „Přiďte a natočíme to rovnou“. Ještě někdy v létě jsem udělal rozhovor jen na minidisc s Janou Stefanovou, povídala mi o Divišově vzpomínce na New York. Rozhovor s ní jsme pak natáčeli 11.zářím dopoledne a mluvili jsme opět o tichu v newyorských mrakodrapcích. Na odpoledne jsme měli domluvené ještě druhé natáčení, tentokrát s Lenkou Reinerovou. Dorazili jsme k ní a začali si povídat. Když nemám možnost s někým rozmlouvat předem, bavím se s ním o úplně jiných věcech. Tak jsme se tedy bavili o úplně jiných věcech a skončili u talibanu, když do toho mi volal produkční, a si pustíme televizi. A já mu ještě říkal: „Neblni, znám to tam, ty vrtulníky lítají blízko, tak se do toho trefil nějaký vrtulník.“ On říkal: „Ne, ne, ne, letadlo!“ Tak jsme si pustili televizi a už jsme nenatočili ani okno.

Vra me se k Divišovi. Vnímáš ho jako někoho, kdo je vlečen osudem, nebo kdo se s ním pře?

Diviš strašně vzdoroval. Myslím, že nebyl ničím determinován, že to byl umělec, možná introvertnější než ostatní, ale doba, ve které žil, byla taková. Vzala ho do kleští a úžasné je, že z toho vždy dokázal něco tvůrčím způsobem vytěžit.

Existencialismus má mnoho rovin - ale je pro něj důležitá revolta. Myslíš, že ji v sobě má i Diviš?

Ta u něj samozřejmě je. Způsob revolty je přece i uzavření se. Uvědomil si, že je doba, se kterou komunikovat nebude, a že jsou lidé, se kterými rovněž komunikovat nebude. To je velmi existenciální forma bytí, protože člověk zůstává sám.

Byl Diviš samotář?

Ne, jen introvert. Samozřejmě, že zval různé lidi do svého ateliéru, kde si povídali o tvorbě... Doba komunismu byla přece víc o rozmlouvání. Mám takový pocit z vlastního života, protože i já jsem měl v osm-desátých letech mnohem víc možností povídat si s přáteli, než mám dnes.

Nemyslím si, že byl Diviš temný a nekomunikující. Ta jeho - svým způsobem zdánlivá - nekomunikativnost byla vynucená. Musel si totiž velmi vybírat, komu může důvěřovat, protože lidí, kteří se neocitli na opačném břehu, bylo relativně málo. V padesátých letech už na něj navíc doléhaly zdravotní problémy ...

Na co vlastně umřel?

Na infarkt. Ale to je psychosomatická záležitost. Rozebíral jsem se to s jedním svým přítelem, lékařem, který říkal, že když to člověka na světě už nebaví, tak se zkrátka rozhodne. Není to sice jako u jogínů, kteří své srdce zastaví, ale ono třeba praskne.

Umanutost smrti, kterou Diviš v sobě má, ta se asi provléká celým dílem.

Smrti se nevyhne nikdo z nás, ale většina ji vytěsnila někam na periferii. Většina z nás umírá nesmířená s faktem, že umře. Ale Diviš to měl, myslím, v sobě vyřešené. Měl nad tím docela veliký nadhled - vždy i ti kostlivci se smějou nikoli zle, ale někdy až jako na mejdanu. Myslím, že to byla zkrátka integrální součást jeho vědomí. Byl s tím srovnaný už proto, že ho život v Čechách v 50. letech nebavil. Tak si myslím, že k tomu dospěl přirozeně - i když je to těžké takhle říct.

Samozřejmě je tragické, když zemře člověk v plné síle, kdy může ještě dál tvořit. Ale na druhou stranu on už možná nemohl. Cítil se stísněný, svázaný, spoutaný - chu rozltnout se do Francie v něm asi silně hlodala.

Utíkal tedy Diviš k smrti? Šlo o rozhodnutí, o rezignaci?

Nemyslím, že to byla rezignace. Má interpretace je, že to byla vnitřní volba. Než žít v sevření té pasti, v tom, kdy ubývalo přátel a kdy se i prostor pro tvorbu zužoval tak, že už ani na oleje nezbývaly pro-středky a zůstával jen uhel a balící papír. Koho by to těšilo.

Ve filmu používáš autentických citací. Odkud jsou, z deníků?

Jedná se buď o záznamy, kterými Diviš popsal své obrazy či kresby na zadních stranách, o dopisy nebo poznámky z deníků, které byly publikovány v posledním čísle Revolver Revue - ale dříve již v ča-sopise MY ve čtyřicátém sedmém roce. Snažil jsem se vyhnout neautentickému slovu, a už ve formě úvodu nebo psaného kome-n-táře. Vše jsem odvyprávěl na autentických materiálech, které vyšly směrem k Divišovi nebo od Divíše.

Mně to v některých polohách připomnělo deníky Jana Hanče a Skupinu 42, ta mytologie města, kterou ve filmu oživuješ střechami.

Paříž je snímána přes střechy, protože se pod nimi ukrývají ateliéry. Ale třeba z vězení je už natočena i brána - ta je ale nasnímána ze země. V Holešovicích hraje podstatnou roli Libeňský most.

New York, symbol labyrintu, je paradoxně snímán nejsvobodněji. To proto, že tam byl Diviš nejsvobodnější?

Pro Divíše byl místem určitého oddychu, kde mohl tvořit. Co

se vnějších podmínek týká, měl se tam asi nejlépe, ale přesto se tam nechtěl vracet. Pro něj byla klíčová Paříž - a není divu, když do ní odjel už v jednadvaceti letech. Paříž byla tehdy přeci centrem umění, tam to žilo.

Do filmu ses pokusil dostat čtyři Divišova záchytná města: Prahu, Paříž, Casablancu a New York. Jak na tebe působila, lze je od sebe odlišit?

Praha je pořád - a dnes obzvláš - těžká. Zvlášť proti Paříži, která je plná lehkosti. Zato La Santé, místní vězení, to je totálně uzavřený ostrov, do kterého vnější svět proniká strašně málo. To je svět sám pro sebe. Když se nám podařilo projít jeho bránou a ta se za námi zavřela, byli jsme v úplně jiném městě: s vlastní architekturou i pravidly. Je to temný ostrov, s budovami z hnědočerného kamene, který s Paříží nemá nic společného. New York to je makro-organismus, víc než jiná města.

A pocit z Maroka?

To je třetí svět, ten je zas úplně jinak zadumaný. A je to také tíha.

Vymezil sis před natáčením, v čem nechceš dělat kompromisy?

Každopádně jsem chtěl do filmu zanést osu Divišova putování: Francie - Maroko, jedna výšeč z jeho cest - Amerika, kde namaloval obrazy spojené s pařížským vězením La Santé - sem jsem se také chtěl za každou cenu dostat. Záleželo mi na tom kvůli autenticitě, i když by bylo mnohem snazší si v Praze pronajmout nějakou celu.

Stejně tak jsem se rozhodl nepojmenovat ve filmu lidi pomocí titulků, protože jsou autentickými pamětníky Divíše, a kdo jsou občansky, už není tak podstatné. Bohužel, úzus je takový, že člověk je pojmenováván. Velmi jsem s tím bojoval, ale ustoupím.

Věřím, že když diváci nemají možnost se mě zeptat, kdo je kdo, a když nejsou schopni to ze závěrečných titulků rozkódovat, mají právo to vědět.

Televizní verze navíc doznala závěrečných - trochu drastických - úprav.

O co měl být film delší?

Ve filmové verzi by měla být ještě jedna animace Divišovy Kytice. A kromě ní - o ticho. V závěrečných úpravách jsme z filmu vyndali ticho, kterého je tam podle mě v poslední třetině málo. Mělo by ho tam být víc i z důvodu prožití určitého pocitu, protože povídání mají ve filmu velký spád.

Ale nebylo to zas tak úplně naškodu, protože to vysílala jen televize, která podle mě snáší ticho daleko hůř než biograf.

A to bylo tvé rozhodnutí, že televizní verze bude méně tichá?

Nebylo. Byli jsme původní domluvou vázáni délkou sedmapadesáti minut, jenže pak přišlo nové rozhodnutí, že film musí mít padesát-jedna minut, to už byl prakticky hotov. A jak jsme to tak zkračovali do té televizní délky, tak jsme vysekli i jednu pasáž s Bohuslavem Martinů, která je, jak si dnes myslím, pro film dost podstatná. Ale ta bude v biografu - televize ji mít nebude, sama se o ni připravila.

A proč ses rozhodl rozpochybovat Divišovy obrazy?

Animace napadly Vandu Skálovou, ale v okamžiku, když to řekla, tak jsem si říkal: Vždy je to jasný, ono to tam je! Zprv je ve filmu animovaný obraz Pod střechami Paříže, což je i známý Clairův film. Tyto obrazy jsou s ním svou poetikou ztotožněné. Diviš filmové technologie neměl k dispozici, ale jde o určité interpolace jeho díla. Pokus jít někam dál. Nemyslím si, že je to v rozporu - konec-konců ty obrazy se i tak jmenují.

Pak jsou ve filmu animované některé obrazy z vězení. V tom jde

o návaznost na deníky, v nichž Diviš píše, jak mu figury na zdech obživají. Pro něj byl vyjadřovací prostředek obraz, pro mě je to film, který může jít svým způsobem někam dál. Myslím ale, že to je v souladu s Divišovou imaginací, s tím, jak věci cítil. I když přízná-vám, že jsou lidi, kteří mě za to chtěli pověsit za žebro, ale jiní zas říkali, že si jen vydejchli, když se to pohnulo.

Má volba černobílého a barevného materiálu přesná pravidla?

To jde těžko říct. Klíčové bylo, že pamětníky jsem natáčel v černobílé stylizaci, protože vypovídají o době, která je ponořená do jistého zapomnění - je to archivní doba. Jinak to bylo dost podvědomé. Zkrátka to nedokážu racionálně rozebrat. Třeba pařížská věznice byla pro mě zvenku taková konkrétní, proto je barevná, kdežto zevnitř je to už ta divišovská věznice.

A co chystáš dál?

Když jsem pracoval na Divišovi, vylíhnu se mi ještě jeden malíř - ale samozřejmě bych nechtěl skončit u toho, že budu doživotně dělat filmy o téměř neznámých malířích. Tento je však ještě neznámější, protože o Divišovi zasvěcená veřejnost docela ví, ale o Janu Křížkovi u nás ví opravdu málo lidí. A přitom mu visí čtyři obrazy ve Veletržním paláci. Zvláštěm způsobem se prolnul s Divišem, protože ve stejné době, kdy se on vrátil do Čech, Křížek se svou ženou odjel do Francie. Fascinuje mě rovněž jeho velmi zajímavý osud i tvůrčí usilování.

Kam se řadí v kontextu českého výtvarného umění?

Zařazuje se do kolonky art brutte - umění v syrovém stavu. Snažil se navrátit ke kořenům. Proto jeho díla velmi často připomínají umění primitivních národů. Jan Křížek byl svůj a hledal si svou cestu velmi těžce. Z Paříže pak odešli z existenčních důvodů. Měl navíc pocit, že dosud již řekl, co chtěl. Na venkově pak choval včely, maloval, kreslil návrhy soch, ale už neměl v sobě

nutnost k jejich realizaci.

Když odešli z Paříže, měl spoustu svých věcí uskladněných u jed-noho galeristy, který, když odcházel do New Yorku, poprosil Křížka, aby si je někam přemístil. Tak on vyzval své přátele, aby si vybrali každý po jednom kusu.

Jen Toyen prý dostala kusy dva, Tuajen, jak říkala paní Křížková. A protože on sám neměl prostředky, aby vše stěhoval domů, tak vzal sochy kladivem a obrazy vyřezal z rámu. Pak už žil dost uzavře-ně a lidé z okolí ho většinou považovali za včelaře a příležitostného zemědělského dělníka.

Tvé jméno je také spojeno s kauzou Jana Kavana. To je věc, o které se nikde přiliš podrobně nemluví. Můžeš ji přiblížit?

Mě zajímal Jan Kavan už v době, kdy jsem byl v komisi 17. listopadu. To jsem poprvé nakoukl do jeho svazku. Zajímalo mě to už proto, že byl spojen s Palach Presseem, což pro mě bylo úžasné naklada-telství. Sledoval jsem spíš psychologickou stránku než politickou. Připomínalo mi to Jekylla a Hyda, člověk mezi dobrem a zlem. Zajímal mě na tom model lidského myšlení. A věnoval jsem se tomu problému v televizní reportáži v době, když se Kavan vrátil do politiky jako senátor. Chtěl jsem otevřít veřejnou diskusi, protože člověk, který má svou minulost takhle zamotanou, by se neměl angažovat v nejvyšší politice. Tam tptíž může být cílem nejrůznějších tlaků.

A co se stalo?

Docela dlouho po tom, co byla v televizi ještě druhá reportáž, kterou jsem dělal s kolegou Kohoutem, a v týdnu, kdy vyšla kniha Johna Boka a Přemysla Vachalovského „Kato, příběh opravdového člověka“, jsem vracel se v noci přes Horní Počernice domů, když na mě ve velké rychlosti najíždělo auto. Nakonec se sice na pár

metrech vyhnulo, ale bylo to takové podivné varování, kterému jsem tehdy vůbec nerozuměl. Až můj kamarád mě upozornil, že by to nemusela být náhoda. Tak jsem se začal hlídat. Všiml jsem si, že jsem za sebou měl nějakou sledovačku - jakou a čím, to je otázka. Třeba kus od baráku stálo auto a v něm chlap, a pak totéž auto stálo v úplně jiné čtvrti, kde jsem byl o mnoho hodin později.

Ale na tebe byl spáchán i fyzický útok.

Ano, 20. května 2000. Dodnes si myslím, že se nějakí lidé báli, že by se židle pod Kavanem mohla otrást. Myslím, že to bylo takové varování ostatní mediální obci, aby tu knihu zbytečně moc nepitvala, aby ji radši nechala být. A oni se kolegové, myslím, podle toho taky zařídili.

A kde tě přepadli?

Dole v baráku. Byla vypnutá elektřina, vstoupil jsem do domu a dostal po hlavě. Upadl jsem do bezvědomí, za chvíli jsem se probral, zruchovali mě slušně. Nabourali mi ledvinu, krční páteř, takže jsem byl docela dlouho ve špitále. A jenom si vzpomínám, že kolegové z České televize si chtěli tenkrát, to jsem ještě ležel na Bulovce, se mnou natočit reportáž o tom, co že se to stalo, jenže si to chtěli natočit – do rezervy... Prasata. Jakoby tenkrát všichni vyslechli tajné nařízení, že se o tom nebude mluvit, že Řezníček sice dostal do kožichu, ale o Kavanovi jen v dobrém. Všechno jsou to existenciální pocity – na obou stranách, moje i těch zbabělých kolegů, jako z Camuse... A to má ostatně většina z nás od bolše-viků hodně silně v sobě: mlčet, radši se k ničemu nevyjadřovat.

Tenkrát, když do mě kopali, v chodbě domu, domu s mým ateliérem Aléna Diviše, jasně jsem si celou dobu myslel, že mě chtějí zabít, že to nemůže skončit jinak. A když jsem pak dělal

na Divišovi, uvědomil jsem si teprve tehdy, že jsem si tam prožil svůj okamžik smrti.

V době našeho rozhovoru byla Národní třída prázdná, všude bylo podivné ticho přerušované policejními sirénami, druhý den kulmi–novala v Praze velká voda, další velmi silný existenciální pocit, pro mnoho lidí bohužel spojený se ztrátou domova. Přenocoval jsem v evakuovaném domě v Holešovicích, kde mám ateliér. Úplně tichý a temný činžák, pocit k neunesení. Ticho přerušované sirénami, navíc odlétli také ptáci... Ráno potom, když kulminovala Vltava jsem dotočil prakticky poslední zásadní záběry z Holešovic do filmové verze Sbohem slunce.

CAFÉ LOUVRE, NÁRODNÍ TŘÍDA, PRAHA – 13.8.2002

The Rise of the Spring

DIRECTOR: JANA ŠEVČÍKOVÁ.

PHOTOGRAPHY: JAROMÍR KAČER. SOUND: JIŘÍ PESR. MUSIC: ALAN VITOUŠ. EDITOR: LUCIE HALADOVÁ. CZECH REPUBLIC 2002. 55 MIN.

This documentary on which Director Jana Ševčíková worked for several years is above all a portrait of a Japanese dancer and choreographer, Mino Tanaka. The film is bounded by two performances of Blessing the Springtime – of which one took place at a Prague theater, and the other was an open-air performance which took place at Tanaka's mountain farm at Hakushu. The period in-between the two is filled by creative work with other adepts of the art of dancing which also represents work on one's self. Tanaka is a distinct personality of the alternative theater, his appearances with Mai-Yuku Group are a reaction to life overfilled with technology, detached from nature, a world of a widening gap between man and his kin. The Butó dance demolishes all established notions of dance esthetics. Stemming from Japanese traditions it aims at liberating the body, through its underlying rituals it escapes the bonds of reason, is an extension of the theater where the mind insists on a new language, the language of the body: For a mind to become creative it must fall back on its beginnings. We must not yearn for anything but a return to the infinity of the universe. To be reborn. To be born out of the womb is no longer enough. Tanaka's creations are an example of the supreme form of current scenic dance, it percolates through a metaphoric network of his country's poetic heritage, the body blends to a boundary of the dialogue of cultures, is a seam of sorts joining worlds which are impenetrable for one another. The meditative motion operates with a polarity of energy, the dancing body has mastered the space where it proves its potential, it embarks upon a road towards a spontaneous existence, by its motion within space it thinks, it traces a mark. The utterly esthetic motion seems to visualize the streaming of energies, their crossing and blending. It is becoming an universal feature which can be grasped without having to sift and poke the characters of different languages. The camera proceeds to slowly discover a house on an island where a forest is reflected, slow motion means concentration, the segments of the performance focus mainly on body motion, on what is and is no longer, the author makes use of both black-and-white and color, seemingly light-weight fragments of the performance alternate with exhaustive exercise, they amalgamate as a naked body does



Svěcení jara

REŽIE: JANA ŠEVČÍKOVÁ.

KAMERA: JAROMÍR KAČER. ZVUK: JIŘÍ PESR. HUDBA: ALAN VITOUŠ. STŘIH: LUCIE HALADOVÁ. ČR 2002. 55 MIN.

Dokument, který několik let připravovala režisérka Jana Ševčíková, je především portrétem japonského tanečníka a choreografa Mina Tanaky. Film ohraničují dvě uvedení představení Svěcení jara – jedno se konalo v pražském divadle, druhé pod širým nebem na Tanakově horské farmě v Hakušu. Čas mezi nimi je vyplněn tvůrčí prací s dalšími adepty tanečního umění, i ta je prací na sobě. Tanaka je výraznou osobností alternativního divadla, jeho vystoupení se skupinou Mai-Juku jsou reakcí na přetechnizovaný život, který se odtrhl od přírody, na svět, ve kterém se stále více otevírá mezera mezi člověkem a druhými. Tanec butó boří zažitě představy o estetice tance. Vychází z japonských tradic, má osvobodit tělo, s podtextem rituálů uniká rozumu, je extenzí divadla, kde mysl požaduje nový jazyk a tím jazykem se stává tělo: Aby byla mysl tvůrčí, musí se navrátit ke svým počátkům. Nesmíme pohnout po ničem jiném, než se vrátit do nekonečna vesmíru. Být znovuzrození. Nestačí už jen zrodit se z dělohy. Tanakova tvorba je příkladem vrcholné formy současného scénického tance, protéká metaforickou sítí básnického dědictví své země, tělo se stává splývavou hranicí dialogu kultur, je jakýmsi švem mezi navzájem neprostopýnnými světy. Meditativní pohyb pracuje s polaritou energií, tančící tělo ovládá prostor, ověřuje si v něm své možnosti, vydává se cestou spontánního bytí, svým pohybem v prostoru myslí, tělo píše. Výsostně estetický pohyb jako by zviditelňoval proudy energií, jejich křížení a mísení. Stává se univerzálií, rysem, kterému lze rozumět bez přesypů znaků různých jazyků. Kamera zvolna objevuje dům na ostrově, ve kterém se zrcadlí les, pomalost je soustředěním, výřezy z představení se soustřeďují především na pohyb těla, na to, co je a už není. Autorka pracuje s černobílým i barevným materiálem, zdánlivě lehké fragmenty představení střídají vysilující cvičení, jsou spojeny jako nahé tělo tančící s jiným nahým tělem, jako lidé z celého světa, kteří chtějí proniknout do tajemství tance – Japonka, Kanaian, Rus, Norka, Češka, Rakušanka, dívka z Nového Zélandu, ti všichni chtějí poznat svět na třech cestách víry, vytrvalosti a pochybnosti, které v zenu znamenají otázky. Učí se ptát i po smyslu tance, vědí, že rovnováha mlčenlivé iluminace nesmí být klidem, že nesmějí ztratit nevědomost a otevřenost začátečníků – jen tak mohou být otevření všemu novému. Jde o jakési vizuální



with another naked body, as people from all over the world who desire to fathom the secret of the dance, a Japanese, a Canadian, a Russian, a Norwegian, a Czech girl, a girl from Austria and another from New Zealand, it is the wish of all of them to get to know the world via the three routes of faith, endurance, and doubt which in Zen convert to queries. They also learn to ask about the meaning of dance, knowing that the balance of a taciturn illumination must not be quietude, that they must not lose the ignorance and openness of beginners, that this is the only way for them to remain open to whatever new they encounter. It is a sort of visually seizing an unknown territory in a magic act of body projection, it is an identification with the vitality of the ritual. Ševčíková proceeds to further develop the potential of the lyric document, poetic images prevail over realistic description or psychological analysis, the Director accentuates a sensorial perception of reality, she scurries to impression, eyesight is to mediate the feeling experienced by the entire body – modern man desires to touch the secrets by his own sensory organs. In the film the life of man is reflected in plant life; the distinctive upward motion, rapid in case of human blood and sedate in that of plant sap, gradually converge, man calms down and his motion comes to slowly merge with the quiet majesty of the surrounding nature: We must adopt and appropriate our dead, we have to join their lives to our own, so that we may be more alive with every breath we take, more full every instant toward ourselves as well as toward the other beings. Freely grown into one.

zmocnění se neznámého teritoria v magickém aktu tělesné projekce, o ztotožnění se ve vitalitě rituálu. Ševčíková dál rozvíjí možnosti lyrického dokumentu, poetické obrazy převládají nad realistickým popisem či psychologickou analýzou, režisérka klade důraz na smyslové vnímání skutečnosti, utíká k impresi, zrak má umožnit pocit prožitků celého těla – moderní člověk touží po tom dotknout se tajemství vlastními smysly. Život člověka se ve filmu zrcadlí v životě rostlin – odlišný pohyb vzhůru, s lidskou krví prudce a s mízou rostlin pomalu, se postupně vyrovnává, člověk se zklidňuje a jeho pohyb se zvolna prolíná s klidným vzmachem okolní přírody: Je nutné si přisvojit mrtvé, spojit jejich životy s vlastním životem, abychom byli s každým dechem více živí, s každým okamžikem plnější jak k sobě, tak k ostatním bytostem. Svobodně srostlí.

Rozhovor

Vaše filmy se promítají na významných festivalech po celém světě. Jak různé jsou reakce na ně, když jejich diváci žijí v rozličných kulturách a kontextech myšlení?

Reakce jsou společné. Když jsem poprvé promítala Piemuli v San Franciscu, překvapilo mě, na jaké otázky se při diskusi po filmu dovedli lidé ptát - skoro jako u nás. Před několika dny jsem se vrátila z Colorada, kam jsem byla se Starověrci pozvaná na festival v Telluridu. Film uváděl pan režisér Werner Herzog. Pokaždé se mnou zůstal i na diskusi po filmu. Byla to radost.

Říkala jste mi také, že se vaše filmy používají při studiu antropologie.

Jo, před několika lety mi přišel dlouhý seznam antropologických univerzit v USA, kde byla uvedena Piemule a Jakub. Na jaře v Paříži ke mně přišel pán, který byl schopen citovat z Jakuba. Oslovil mě jako profesor antropologické univerzity v Manchesteru a říkal, že Jakubem každý rok začíná a končí svůj seminář. Nedávno mi také psali z Turecka, Krakova, Osla... ale dost - nikdy jsem totiž nechtěla točit etnografický film a takhle to dopadá...

Letos v Jihlavě představujete svůj nejnovější film Svěcení jara, v němž vystupuje Min Tanaka. Pamatujete si, kdy jste ho viděla poprvé?

V roce 1984 vystoupil Tanaka poprvé na Chmelnici. Tehdy se to dozvěděly takové ty dámičky z ministerstva kultury, které se pak na něj přišly podívat v očekávání klasického japonského tance. A najednou uviděly nahého chlapa s velkým bimbasem, který po pódiu rozhazoval rýži a podivně se pohyboval. Tímto představením vstoupil Tanaka do povědomí nejen těchto dam, ale především tehdejšího publika na Chmelnici. Když přijel podruhé, tancoval v podivném pršiplášti, po levé straně stály praktikáble a byla otevřená okna. No a on k nim svými pohyby přitancoval, vylezl na jeden a zmizel venku.

Všichni jsme se nadechli - nikdo nevěděl, co se děje. Slyšeli jsme jen projíždějící tramvaje a hlasy lidí z ulice vstoupily mezi nás. Po chvíli Tanaka vedlejším oknem přitancoval zpět. Byl to nezapome-nutelný okamžik.

On zmizel oknem?

Bylo to samozřejmě úplně jednoduché, protože venku stálo lešení. Všiml si toho a propojil je se svým tancem.

To už jste věděla, že o něm chcete natočit film?

O tom jsem vůbec nepřemýšlela. Až když mi Ondřej Hrab řekl, že se Tanaka z japonského podzemí přestěhoval na farmu, kde si pořídil hejno slepic a vybudoval zemědělské království, vzbudilo to ve mně nostalgii. Nechápala jsem jeho tanec. Nevěděla jsem vlastně, co dělá. To byl důvod, proč jsem se o něm rozhodla natočit film.

A jak přesně vypadal jeden den na farmě, jaký měl rytmus?

V šest ráno vstáváš a musíš na pole. Pak dostaneš snídani - samo-zřejmě rýži, ta se jedla třikrát denně. Poté začalo dvou-hodinové cvičení, které musíš provadět v neuvěřitelném tempu. To byl šílený nápor - na tělo i na duše. Odpoledne pak dílna - všichni byli roz-lámaní, utahaní, ale přesto vyplouvaly na povrch pozoruhodné věci. A pak se šlo zase na pole - až do večera.

Na pole chodil pracovat i Tanaka?

Někdy. V té době měl možnost s celou svou skupinou pracovat v tokyjském divadle a ještě chystat vlastní představení. Říkala jsem si, proč s nimi nechodí každý den, ale on už si tam tu práci vydělal, když zakládal farmu. Stejně to ale byla škoda, protože když přišel, mělo to jinou energii. Z toho, že se dílně nevěnoval soustředěně, vznikaly pak problémy i mezi účastníky.

O co tedy přesně Tanakovi šlo?

Minovi šlo o to, aby každý člen jeho dílny byl schopen procítnout představy v těle, sledovat fyzický pocit a v tom momentě možná přijde pohyb. Bylo to velmi silné a hluboké. Tanaka říkal: „Myslím, že to souvisí s citlivostí a vnímavostí vašeho těla. Abyste to mohli víc prožít, nebudete si pomáhat ani rukama, ani nohama. Půjde za vás tělo, abyste poznali, jestli jste schopni tělem vnímat.“ Každý tanečník měl vytvořit velmi silnou vizi. „Vkládejte do těla víc citu, vnímejte prostředí, v němž kráčí.“ Říkal, že je to hned poznat, když jde jen o pouhý pohyb, který se stane formou, anebo když si člověk představuje nějakou existenci.

Jaká byla jeho cvičení?

Třeba taková, že jdeš se zavřenýma očima a učíš se vnímat krok, zemi, po které šlapeš, prostor, ve kterém se pohybuješ. Jde o to naučit se hmatem vnímat věci, na které saháš. Skutečně si uvědomovat, že žiješ tei a tady. Jedním z největších průserů naší kultury je neustálá roztěkanost. Tam byla ta koncentrovanost tak ostrá! To uvědomění si, že to ještě existuje, je nezapomenutelné! O to jde v Tanakově divadle. To je jeho svět. Vůbec východní filosofie je založena na odevzdání se celku. Na to my nejsme zvyklí, protože u nás je zvykem pěstovat ego - zatímco tam ho musíš utratit. S tím všichni bojovali. Nechtěli ztrácet svá ega. Ale když se podíváš na Starověrce, tak i oni odevzdávají svá ega.

Vy sama jste se s chutí odevzdávala Tanakovi?

V té době ne. Všechny nás spojovala právě ta nechuť odevzdat se mu. Ale když jsem se v průběhu následujících deseti let něčemu odevzdávala, tak vždy tomu, co Tanaku přesahovalo, co bylo nad ním, co on jen zprostředkoval.

A máte vy sama nějakou silnou osobní zkušenost s Tanakou, která vystihuje zmiňovanou rozdílnost kultur?

Tanaka dovede neuvěřitelně pracovat s energií, dovede tě jí opravdu zasáhnout. Při jedné skupinové dílně jsem dostala energetickou facku a dnes si myslím, že to bylo ve správný čas. Tehdy jsem se toho bála. Hledala jsem, co je mi přirozené, co je má kultura. Chybělo mi křes anství. Ale navzdory mému uzavírání se můj osobní vývoj rozeběhl s Tanakovou iniciací i beze mě.

Proč jste po návratu nezačala film stříhat? Čím to, že jste ho dokončila až po deseti letech?

Po několikadenních jízdách sem a tam na stříhacím stole jsem pochopila dvě věci. Těžkou japonskou kocovinu a silnou jistotu, že tei to neumím! Neměla jsem chuť to nikomu vysvětlovat. Ani ministerstvu kultury, ani možným dramaturgům. Zůstala jsem s tím sama. Už když jsem natáčela Jakuba, věděla jsem o Starověrcích. A tak jsem si vzala bágl a odjela do Rumunska. Na necelých pět let, samozřejmě s přestávkami.

A jak stříháte?

Film si nestříhám. Pouze ubírám. A ubírám. Skrze čas jsem se dostala k okamžiku, kdy jsem byla schopná vyházovat i ty nejkrásnější záběry či situace z obou filmů, protože jsem už věděla, že v celku ruší.

Máte jasnou hranici, za kterou nenatočíte ani okno, i když vás to jako režiséru mrzí?

U Starověrců to byly „století“, kdy jsme museli s kameramanem Jaromírem Kačerem čekat. U Piemule a Jakuba přišly okamžiky, kdy jsem s těmi lidmi raději někam šla nebo jsme se opili a natočili to až druhý den, nebo za týden, za měsíc – u Starověrců třeba až za půl roku. U Tanaky ve Svěcení nastaly chvíle, kdy jsme raději rychle všechno sbalili.

Mluvila jste o filmu s Tanakou? Zajímal se, jak bude vypadat?

Myslím, že byl trochu zaskočen tím, co jsme točili. Možná si přál film o sobě. Ale já si v Japonsku uvědomila, že nejpodstatnější by byl film o Tanakovi bez Tanaky. Myslím tím bez jeho výpovědi na kameru.

Ve filmu používáte černobílý i barevný film. To byl od počátku záměr?

Tanakovo představení je postaveno nejen na pohybu a tanci, ale také na obrazech. Nikdy jsme do jeho zasvěcených scén nezasahovali. Některé sekvence filmu jsme naopak natáčeli černobíle. Třeba při cvičení, když studenti nosili červená, žlutá či fialová trička – to v černobíle ztrácí důležitost, soustředíš se na podstatnější. Nebo některé záběry na poli.

Černobílá je tedy výrazem soustředěnosti, ale i určité všednosti?

To ne! Vždy je častěji drásavější než barva. Má svoji nezastupitelnou poesii, drsnost, rytmus. Ve Svěcení jara kaligrafie tance k černobíle přímo vyzývala.

Vy tedy ve střížné skládáte takovou partituru stříhů, pracujete se stříhem jako s hudbou.

To jsou moc silná slova. Bez panáka zpívám dost falešně. Jsou to spíš takové hudební nálady. Pocity, o kterých nemohu už zpětně říct, proč je to či ono barevné, nebo černobílé. Ten film jsem dávala dohromady přes rok, stále jsem přehazovala a vyměňovala záběry. Pak jsem to celé rozlepila a se stříhačkou Luckou Haladovou jsme se do toho pustily spolu. Něco zůstalo, jiné se vyhazovalo a opět vracelo.

A proč jsou Starověrci černobíle umírnění?

Přecházela jsem načerno mezi Guatemalou a Hondurasem. Jela

jsem s indiány, kteří nás na takové malé lodičce převáželi po zvláštních kanálech podivnou krajinou. Ta všudypřítomná zeleď se najednou tlumila, až bylo vše kolem šedivé - dostalo to úplně mystický nádech. Vzpomněla jsem si na dunajskou deltu.

A zpátky se mi tento okamžik vybavil právě ve chvíli, když jsem po ní jela: byl podvečer, kolem dokola ta podivná architektura stromů... a vše bylo opět nebarevné. A když pak uvidíš i ty lidi, kteří chodí v černých kaftanech... Víím, kolik jsem v tom filmu udělala blbostí, ale nikdy mě nenapadlo, že by měl být v některých momentech barevný.

Vaše filmy prostupuje tiché soustředění. Jak pracujete s tichem?

Když Alan Vitouš začal přemýšlet o hudbě k Jakobovi, zeptal se mě, jaký typ muziky bych si představovala – řekla jsem mu, aby tam bylo co nejvíce ticha.

Ticho je jako barva. Někdy na tebe křičí. Řve. Jindy ho máš pro sebe. Mám ráda ticho, které patří člověku sedícímu v kině - a v tom okamžiku záleží jen na něm, čím si to ticho naplní.

Podobně je to s barvou. Nejvíc mi sedí barva-nebarva. Jen občas, však to znáš, najednou jako když něco praskne. Červená. Zelená. Nebo jiná. Pak je zase ticho. Ticho barvy.

Jak sháníte peníze na své filmy?

To je jednoduchá odpověď: Jakuba jsem financovala celého sama - koupila jsem si kameru, malou šestnáctku, a materiál. U Starověrců jsem měla to štěstí, že se Jakuba podařilo prodat do Arte a několika dalších televizí. Peníze jsem schovávala pro další film. Navíc jsem měla to štěstí, že na překopírování a výrobu kopie s titulky jsem dostala grant. Na Svěcení jara jsem dostala grant jak na natáčení, tak na dokončovací práce. Dala jsem do toho ale i další peníze, které jsem si vypůjčila.

Kameraman. Zvukař. Hudebník. Stříhač. Bytosti, které se mnou (každý po svém) potkávají krajiny, poznávají lidi, toulají se milénii a spokojí se s honorářem k udržení životního minima. Bez nich by tyto filmy prostě nebyly!

Z čeho ale žijete? Musíte mít nějaké zaměstnání?

Abych teě mohla připravovat film, je pro mě důležité prodat Starověrce a mít zase nějaký ten balíček – či balík, jak to nazvat. Nebýt na nikom závislá. V době natáčení Jakuba jsem myla schody na OPBH. Pak přišla Terka a s ní: mateřské stipendium. Nejsem sama: je tu malá Terka, Velký Guido a statný pes Aran.

Přemýšlíte o novém filmu?

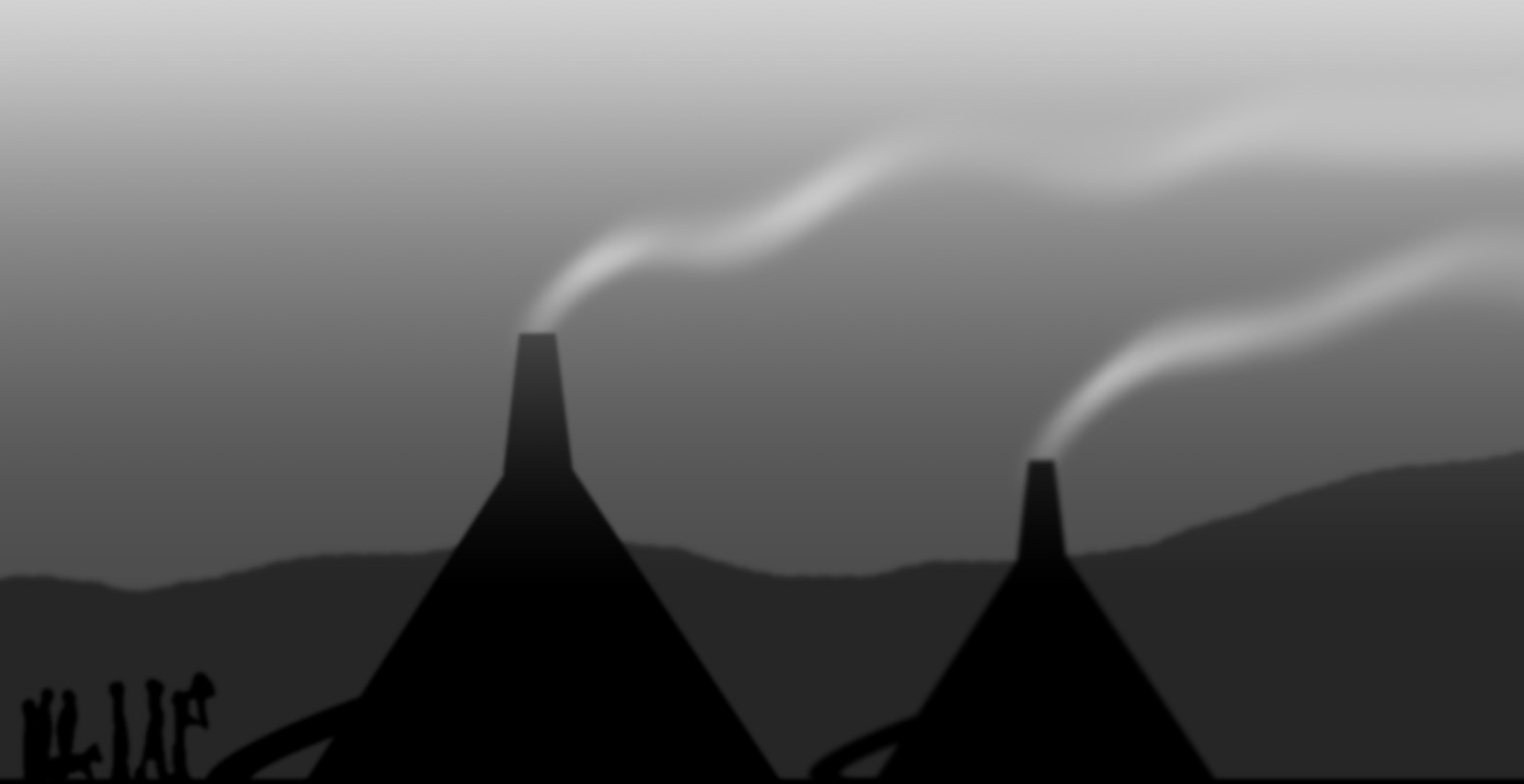
Ano. Ale uvidím. Nespíchám. Hledám. Po Tanakovi a Starověrcích najít silný námět, to je těžký. Abych do toho dala zase všechno, co jsem dala předtím, abych byla schopna prodat po babičce všechny možné šperky, aby se zas všechno otáčelo na materiál. To tam ale neříkej...

A proč?

Nejsem hrdina, ani chudák. Mám veliké štěstí, že dělám, co dělám: pro mě je film stav bytí - jinak by mě to nebavilo. Doufám, že nebude potřeba, abych zase myla baráky - už bych na to neměla fyzickou, to je totiž docela záhuľ.

Říkala jste, že když jste natáčela Jakuba, už jste věděla o Starověrcích. Víte i teě něco o svém příštím filmu?

Potřebuji odjet. Dosud jsem měla malou holku a věděla, že kdybych odjela, tak jí ublížím. Navíc jsem měla strašný trápení se svým tátou - a to trvalo skoro celý minulý rok. I v tom mi pomohli Starověrci a Svěcení: nikdy jsem si nemyslela, že bych byla schopná tátovi zatlačit oči a oblíct mu ponožky. To jsou ty věci, o kterých jsem celou dobu mluvila.



KRAJINA

The Second Life of Lidice

DIRECTOR: PAVEL ŠTINGL, DAVID VAUGHAN. PHOTOGRAPHY: MAREK TICHÝ. SOUND: JAN VALOUCH.

EDITOR: LENKA POLESNÁ. CZECH REPUBLIC 2002. 58 MIN.

The village of Lidice near Kladno was razed to the ground by the Nazis on the 10th of June, 1942: 172 men were shot there, the rest of the male inhabitants of the village was executed later in Prague, 196 women taken to a concentration camp, 105 children deported for racial review. Only seventeen of them were found after the war. Every single building in Lidice was torn down, the remains razed by bulldozer. The press in the protectorate called the act a just revenge for the death of Reichsprotektor Reinhard Heydrich. Pavel Štingl's documentary film points out how the view of the tragedy that happened 60 years ago evolved with time. It shows the world's reaction to it and further works with the film by British director Humphrey Jennings called *The Quiet Village*, which was shot in United Kingdom in 1942. Screenplay of this acted reconstruction of the Lidice tragedy was written by the director of propaganda department of Czechoslovak exile government in London Viktor Fischl, who later served as an Israeli ambassador. The feature film was shot on location in a vilage of Cwmgiedd in South Wales and it became a transparent symbol of the fight against nazism. After the communists took over the Czechoslovakia in 1948 Lidice was once again used as a propaganda tool substituting the word „fascism“ with the word „imperialism“ to serve the particular needs of the communist power. Štingl's film thoughtfully shows all the variations of the symbol, intertwines it with the destinies of the people who were personally affected by the tragedy. Crucial part of the movie is represented most of all by the use of the British film reconstruction of the tragedy. It stands in sharp contrast with the nazis' own recording of the events in Lidice, both ethically and technically (actual recording versus stylized reconstruction). The parts of the victims of Lidice were played by Welsh miners in the British movie. The alive tried to portray the destinies of those already dead. Štingl's today's view, using both intensity of the historical contrasts and personal memories of people from Czechoslovakia and United Kingdom, reveals yet another transformation of the Lidice tragedy, courtesy of forty years worth of history desinterpretation on the part of undemocratic regime. British journalist David Vaughan is one of the principal colaborators of the



Druhý život Lidic

REŽIE: PAVEL ŠTINGL, DAVID VAUGHAN.

KAMERA: MAREK TICHÝ. ZVUK: JAN VALOUCH. STŘIH: LENKA POLESNÁ. ČR 2002. 58 MIN.

Nacisté 10. června 1942 vymazali z mapy obec Lidice na Kladensku: přímo v Lidicích zastřelili 172 mužů, zbylí muži byli popraveni později v Praze, 196 žen odveklí do koncentračního tábora, 105 dětí bylo deportováno k rasovému zkoumání. Vypátráno jich bylo po válce sedmnáct. Všechny domy v Lidicích byly zbořeny, jejich zbytky rozjezdil buldozer. Protektorátní tisk označil akci za spravedlivou odvetu za atentát na říšského protektora Reinharda Heydricha. – Dokumentární film Pavla Štingla připomíná proměny pohledu na tragédii, od které letos uplynulo šedesát let. Přibližuje světovou reakci na ni a především navazuje a dále pracuje s filmovým dokumentem britského režiséra Humprey Jenningse *Tichá ves*, natočeného ve Velké Británii v roce 1942. Námět hrané rekonstrukce lidických událostí připravil český spisovatel, tehdejší vedoucí oddělení propagandy české exilové vlády a pozdější vyslanec Izraele Viktor Fischl. Snímek byl natočen ve vesnici Cwmgiedd v jižním Walesu a stal se transparentním symbolem boje proti nacismu. Po válce, respektive po komunistickém převratu byly Lidice znovu využity pro účely propagandy. V duchu dobových frází se slovo fašismus nahradilo imperialismem a tuhá komunistická i později rozbfedle socialistická moc dokázala využít symbolu Lidic ve svůj prospěch. Pieta tak prošla několikanásobnou transformací. Štinglův snímek přemýšlivě ukazuje variace symbolu, proplétá je s osudy lidí, kterých se události osobně dotkly. Zásadní – a nejenom z hlediska filmové historie a reflexe dokumentární realizace skutečných událostí – je otisk příběhu Lidic v britském filmu. Jde samozřejmě o étos filmu, o jeho nemravnost (obhajoba zla vycházející ze záběrů skutečných událostí) nebo o etické poselství (vyrůstající ovšem z imitace, z rekonstrukce natočené za účelem propagandistického vytěžení). Na jedné straně je nacistická propaganda, která využila záběrů skutečné akce – tady připomeňme, a to je věc, které se film nedotýká, že v Lidicích natáčel štáb Českého zvukového týdeníku *Aktualita* filmovala se destrukce barokního kostela, školy a Horákova statku, členy štábu byli také produkční a režisér Jan Kučera a kameraman Čeněk Zahradníček, tedy významní reprezentanti českého avantgardního filmu. Na straně druhé je stylizovaná rekonstrukce, podobenství vycházející z přenesení identity české vsi a jejích obyvatel do Walesu. Waleští horníci ve filmu hráli Čechy –



movie. He once bought a book about Lidice in one of Prague's used books shop, then loaned it to Canadian sociologist David Kirk who was investigating destinies of Lidice children and knew about the forgotten British film portraying the tragedy. He told Vaughan about it, which marked the first step on the way to creating the new movie.

vzali na sebe identitu obyvatel vsi vypálené na kontinentě, živí se pokusili ztvárnit osud již mrtvých. Štinglův dnešní pohled, využívající intenzity dobových protikladů a osobní vzpomínky lidí z Čech i Velké Británie, s sebou navíc nese stopy další proměny odkazu lidické tragédie, a to násos čtyřiceti let historického výkladu poplatného nedemokratickému režimu. Na filmu spolupracoval David Vaughan, britský novinář, který v jednom pražském antikvariátě zakoupil knihu o Lidicích, vydanou hned po válce, tu pak zapůjčil kanadskému sociologovi Davidu Kirkovi, pátrajícímu po osudu lidických dětí, a byl to právě on, kdo mu o zapomenutém filmu řekl.

Moment of Fame

DIRECTOR AND PHOTOGRAPHY: MARTIN ŘEZNÍČEK.

SOUND: VÁCLAV VANĚČEK. EDITOR: MILOŠ MÁLEK. CZECH REPUBLIC 2002. 41 MIN.

Martin Řezníček, whose extraordinary portrait of the painter Alén Diviš will be shown as a part of Czech Joy, has taken his camera to places affected by the recent floods in order to show the variability of responses to the silence of the landscape after the waters, which turned the lives of many upside down in a matter of days, finally subsided. The director is also the cinematographer, immediately responding to the situation at hand. Řezníček and his camera are united in an all-seeing being that can describe things with great preciseness. As a result, his reportage also contains a polemic with the general, ideal interpretation of the state of danger, represented by the media filter of newspapers and television which are convinced that they embody clear ethics and present stories of mission (encouragement, heroism and compassion). However, these stories are presented in random images that media believe in, in a set of values that media use to convince themselves that they are the only measure of reality. The media remain cold, incapable of intensity and immediacy; the sheer volume of value consciousness is beyond the reach of television (as a stream, not as a work in it). But documentary film cannot give up on the task at hand – it must search for values for which television is simply too geometrical. Řezníček's film starts with a selection of TV news footage: we see cleaning of the capital and empty streets carrying the sounds of danger, sirens and emergency dispatches. In the morning, a man was seen floating in the river on a raft made of a piece of fence and although rescue teams tried to save him from several bridges, strong river current made it impossible. The silhouette of the drifting man became one of the symbols of this year's floods and his photographs (on the river and later from the hospital) appeared in all newspapers and magazines and the image also became a suitable television newscast break. Řezníček's documentary starts where the media mining ended. The film contains a number of parts with titles based on Beethoven's Fifth. The man's confession is complemented by intermezzos of a different tone – flashbacks of aerial footage, people cleaning their houses or young men hunting for beer cases high in trees, where the flooding hanged them. The director meets his sad hero at a bus stop where his bus does not make stops.



Chvilé slávy

REŽIE, KAMERA: MARTIN ŘEZNÍČEK.

STŘIH: MILOŠ MÁLEK. ZVUKOVÝ MIX: VÁCLAV VANĚČEK. ČR 2002. 41 MIN.

Martin Řezníček, jehož výjimečný portrét malíře Aléna Diviše uvádíme v České radosti, se sám vydal s kamerou na místa postižená povodněmi, aby ukázal proměnlivost odpovědí k mlčení země po opadlé vodě, která během několika dní dokázala převrátit život řadě lidí. Režisér se je kameramanem přímo reagujícím na situaci – je s kamerou srostlý, je bytostí oka, a proto s ní dokáže tak přesně psát. V jeho reportážním dokumentu je tak obsažena i polemika s obecným, ideálním výkladem stavu ohrožení, které reprezentuje mediální filtr novin a televizí, přesvědčených, že samy jsou čistou etikou, že přinášejí příběhy poselství (povzbuzení, statečnosti, soucitu). Ale ty nabízejí toliko v nahodilých obrazech, kterým samy věří v okruhu hodnot, jimiž se přesvědčují, že jedině ony jsou měřítkem skutečna. Zůstávají příliš chladnými, neschopny intenzity a bezprostřednosti, šíře hodnotového vědomí zůstává pro televizi (jako tok, nikoli jako dílo v něm) prostě omezená. Ale dokumentární film se nemůže vzdát úkolu hledat hodnoty, pro něž je televize příliš geometrická. Řezníčkův snímek začíná také výřezem z televizních zpráv – vidíme, jak se vyklízelo hlavní město, v prázdných ulicích se rozléhaly zvuky ohrožení, sirény, hlášení. Dopoledne se na řece objevil muž, který plaval na kusu platu jako na voru, záchranáři se jej pokoušeli zachytit na několika mostech, ale pro sílu proudu to nebylo možné. Silueta osamělého člověka plujícího rozvodněnou řekou se stala jedním ze symbolů letošních povodní, jeho fotografie (z plavby, později z nemocnice) otiskly noviny a časopisy, obraz muže na vodě se také stal vhodným předělem televizních zpráv. Řezníčkův dokument začíná tam, kde skončil mediální výtěžek. Film se skládá z úseků pojmenovaných po částech Beethovenovy Osudové. Zpověi muže doplňují odlišně laděná intermezza – problesky leteckých záběrů, lidé vyklízající své domy nebo mladíci, kteří vybírají přepravky od piv z korun stromů, kam je zavěsila velká voda. Svého smutného hrdinu potkává režisér na zastávce autobusu, který tady ale nestaví. Nabídne mu svezení a nechá si vyprávět příběh člověka, kterému povodeň vzala všechno – nemá než tašku s pár věcmi. Společně navštěvují jeho chatu převrácenou na bok i místo, kde pracoval – všechno je plné bahna a suti. Do auta naloží pár plechů a vezou je do sběrný. Tady situace kulminuje: od muže,



The director offers him a ride and lets him tell the story of a man from whom the floods have taken everything – he has nothing left but a bag with a few things. Together, they visit his summer cottage and the place where the man worked, but everything is full of mud and debris. They load a few metal sheets into the car and drive to a recycling site. The story culminates there: the staff will not buy anything from a man they consider a thief. At the end, the director must sell the sheets himself. The money is enough only for a lunch. The extremely cruel scene from the recycling site, which embodies all the heartlessness of periphery, fades away at the Smíchov train station, where Řezníček tries to find the man. But there are different stories circulating among the homeless. The film ends with the frog face of Prague's Mayor saying that everything is under control.

kterého mají za zloděje, nechtějí nic vykoupit, takže nakonec plechy prodá sám režisér. Peněz je tak na jeden oběd. Mimořádně surová scéna ze sběrnny, do níž se stáhla veškerá necitelnost periferie, pak odeznívá na smíchovském nádraží, kde se Řezníček pokouší muže najít. Ale mezi bezdomovci jsou už jiné příběhy. Film uzavírá žabí tlamička pražského primátora, který tvrdí, že vše je pod kontrolou.

As smoke of marihuana are poet's lines

DIRECTOR: JOSEF ČÍSAŘOVSKÝ.

PHOTOGRAPHY: KAREL MACHOŮ. SOUND: ZBYNĚK MADER. MUSIC: KAMIL HOLUB. EDITOR: MILOŠ MÁLEK. CZECH REPUBLIC 2001. 30 MIN.

The producer was inspired by confessional retrospective verses of Jaroslav Seifert (1901 – 1986), a Nobel prize winner, including verses from a collection called 'Halley's Comet' to his last collection 'Being a Poet', and created this ambitious project. He chose a couple of verses and he accompanied them with a multifarious collage of emotional and scenic scenes, fragments from old weekly magazines. All of this illustrates the difficulties of the Czech 20th century. He also includes fragments of authentic dialogs with the old poet, the dynamics of symbols regarding the November revolution. Čísařovský tried to find a film language that would concore with the language of the poet, using methods of absolute platitude: none of the pictures has an urgent inner insistency, nor a peculiar gesture if observed separately. They are just pure reproductions of a matter-of-fact reality. These pictures don't hide anything from us. In addition, they don't intend to merely pattern and color the original verses. Finally, perceiving them as a complex piece of art we can see the real identity of all the single parts, their distinctive polyphony shifts the Czech documentary to a different position.



Jako kouř marihuany jsou verše básníků

REŽIE: JOSEF ČISAŘOVSKÝ.

KAMERA: KAREL MACHOŮ. ZVUK: ZBYNĚK MADER. HUDBA: KAMIL HOLUB. STŘIH: MILOŠ MÁLEK. ČR 2001. 30 MIN.

Zpovědní, vzpomínkové verše nositele Nobelovy ceny Jaroslava Seiferta (1901–1986), oproštěné básně volného verše, v nichž převládla především reflexe času a váhy činů, jdou od sbírky Halleyova kometa až k poslední Býti básníkem. Právě z básnickových posledních sbírek vyšel režisér při přípravě svého ambiciózního projektu, kdy vybrané texty doprovází koláž náladových a přírodních obrazů, útržků starých týdeníků jako ilustrace peripetii českého dvacátého století, zlomků autentického rozhovoru se starým básníkem, dynamika symbolů překotných změn polistopadové skutečnosti, režisérovy oblíbené zrychlené časosběrné sekvence, ty věčné mizející mraky. Je to čítanková doslovná ilustrace – slyšíme „už léta mi na zdi odbíjejí staré hodiny“, vidíme hodiny, není tu mezery pro imaginaci. A přesto je Čisařovského pokus o nalezení filmového jazyka souznícího s jazykem básní přínosný. Právě v tom, jak rýsuje hranici nemožného, tedy pokud ještě před ní nenarazí na doslovnost, na nepřekonatelnou nemoc televizního dokumentu, již je ponížení obrazu na úkor slova. Dokument obnažuje problematiku vrstev různých významových celků, jejich možného spojení, přičemž dále modifikuje naše představy o možnostech ilustrace poetického textu se zřetelem k původně filmové konstrukci, k osobitým vazbám, překvapivým spojmům, které nijak neilustrují původní poezii, ale vytvářejí paralelní pruh filmového vyprávění. Jeho věčná povaha vůbec nesusouví s látkou slov, nebo je odvozena ze záměrné časových obrazů. Ty, v kontrastu k čistotě slov jako již kanonizovanému dílu, imitují svébytnost toliko snímáním ilustrujících obrazů, jsou nepřekvapivým otiskem současného světa. Východiskem Čisařovského metody je plochost, absolutní plochost: žádný z obrazů, vnímán odděleně, v sobě nemá vnitřní naléhavost, osobité gesto – samy o sobě jsou jeho obrazy, navzdory všem extravagantním zrychlení a střihu, pouhou reprodukcí věčné skutečnosti, pouhým spotřebováním záměru, otiskem spuštěného a zastaveného stroje záznamu. Nic v sobě neskrývají, nejsou lehké, jakoby jenom obkreslovaly a kolorovaly, neděje se v nich pravda díla. Svár se odehrává až uvnitř celku, v rozvrhnutí, v boji o tvar. Zatímco jednotlivé složky, které můžeme atomizovat na jednotlivé nuance a schválnosti filmové transformace, představují úplnou neskrýtnost, jsou naprostým zpředmětněním, tak celek nabízí dění a svojí dynamikou je protipólem těchto částí. Teprve celek, ten podivný melodramatický slepenec, dává částem identitu a svojí svéráznou polyfonií nabízí další polohu českého dokumentárního filmu.



Around the Czech Republic

DIRECTOR, EDITOR: VLADISLAV KVASNIČKA.

PHOTOGRAPHY: VLASTIMIL HAMERNÍK. CZECH REPUBLIC 2002. 85 MIN. WORLD PREMIERE.

Vladislav Kvasnička's documentary is a memento of a train journey following the borders of the Czech Republic during the period of the national holiday from October 18th until November 17th. A bumpy train ride becomes a thread joining the lives of different folk from various distant regions depicting their relationship with their homeland. After passing through Ostrava's main railway station, we get our first sight of the countryside through the car window. Passing Český Těšín, national flags hang on public buildings, and an exemplary railway station pub shines with colors of late October. In Třinec there are rusty cisterns, chimneys, pipeline, and people talking about their home country in the car aisles. In Valašské Meziříčí, we are waiting for new connection, then crossing the borders with Slovakia, daylight trains, night trains, some are going to the south, others are going to the west. At the end of the journey we return to Moravia. We glance at the closed factories, uninhabited villages, abandoned stations, run down and empty houses in the border region, the poor, the unemployed, fields of grain, panel buildings, churches, towns and more towns, many we've never seen before. Everything that happens is incidental. However, pieced together Kvasnička creates an intense colorful mosaic of social and political events. It's his direct intention to present us with a vivid testimony of a country that we live in. Kvasnička is amazed by its periphery, dailiness, and the lingo of the people from the streets. He concentrates on the everyday life of folk out in the cold that are filled with feelings of disappointment, resignation, bitterness and spite. His approach to social problems is not exactly sharp, instead it is rather radical and he offers an immensely valuable picture of unstable and polarized society within strictly defined borders.



Kolem republiky

REŽIE, STŘIH: VLADISLAV KVASNIČKA.

KAMERA: VLASTIMIL HAMERNÍK. ČR 2002. 85 MIN. SVĚTOVÁ PREMIÉRA.

Dokument Vladislava Kvasničky je záznamem cesty vlakem, která od 28. října do 17. listopadu kopírovala hranice České republiky, aby z tříšesté dnů mezi státními svátky dala vyrůst ústřednímu obrazu vztahu obyvatel ke své vlasti. Kostrbatá jízda vlakem se tak stala jedinou spojnici otázek k lidem z odlehlých krajů, až překvapivě vzájemně těžce dostupných, je to jízda žilkami pod kůží těla, zatímco srdce je tak daleko. Ostrava, hlavní nádraží, okno vlaku je rámem poznání krajiny, Český Těšín, státní vlajky visí na veřejných budovách a nádražní bufet má barvu konce října, Třinec, rezavé cisterny, komíny, dráhy trubek, lidé odpovídají v uličce vagónu, co pro ně znamená vlast a národ, Mosty u Jablunkova, stanice s jinými příběhy, mlha cestou do Valašského Meziříčí, čekání na přípoj, hranice se Slovenskem, noční a ranní vlak a další pomalý spoj směrem na jih a jiný směrem na západ a pak na sever a v kruhu vlastním každému teritoriu zpátky na Moravu, zavřené fabriky, prázdné vesnice a poslední zastávky, rozbité domy v hraničních pásmech, chudí, nezaměstnaní, opilí, paneláky, kostely a další města, všechna města, ve kterých jsme nikdy nebyli. Kamera se stala hlavním prostředkem okamžité komunikace, vše se řídí náhodou. Režisér jde do filmu přímo, bez potřeby promýšlet a formulovat věc, ale s vervou a intuicí, které nacházejí sílu v nahodilosti a z intermezz mezi větou a větou dokáží slepit intenzivní barevnou mozaiku společenskou a politickou. Ze zápisů dojmů z cest, a ještě více z okamžiků, které leží za režisérovým přímým záměrem, se tak stává vyhrčené svědectví o zemi, v níž žijeme, svojí soustředěností na symptomy periferie, i tím, jak přirozeně přebírá její pohled, překonává většinu toho, jak dosud český dokument zachycuje společenské proměny, respektive jak je ve své humanistické mělkosti chce reflektovat. Kvasnička je uhranut okrajem, všedností, jazykem lidí ulice, výsečí jeho pohledu je především každodennost odstrčených lidí, kterou nejvíce prosakují obecné pocity zklamání, rezignace, hořkosti a zloby. Citlivý k životu dole nenaslouchá šumům, nedokáže být tichý, slova nechává znít jako útok mentalit, obraz proměňuje v oči těch, kteří mluví – jakoby se i obraz měl stát sociologickým těsnopisem. Roztěkanost a roztržštěnost jednostranného dokumentu nedovolují analýzu, jeho přístup ke společenským problémům je neostrý, by radikální, snad příliš krátký na naši dlouhou cestu. Zůstává ale nesmírně cennou zprávou o nestabilní a polarizované společnosti uvnitř definovaných hranic, protivným zvukem, ale důležitým tónem, by ohlašuje víc pád a rozpad než dílo a směr.



World's End at the Heart of Europe

DIRECTOR: OLGA SOMMEROVÁ.

PHOTOGRAPHY: JAKUB SOMMER. SOUND: TOMÁŠ KUBEC. EDITOR: JAKUB VOVES. CZECH REPUBLIC 2002. 58 MIN. WORLD PREMIERE.

The countryside not as a complicated, self-contained world with canons of its own, with time-disturbed moral institutions and unchanging habits; rather, countryside as a standard adventure of several stable types overlaid by the uniformity of civilization and, moreover, regarded by its visiting optics. All attempts at recording the transformations of contemporary Czech village life are literally thwarted by the impossibility of making oneself an integral part of the village community and to accept it within. What remains is to patiently follow it over the classical framework of one year, producing a copy of the rhythm of work in the fields and of local entertainment and diversions. Even the documentary Olga Sommerova operates with the same model. The director makes an effort to embrace variegated types of characters living in a dozen Middle/Bohemian villages, their transformations, and their contemporary color. Her cultivated tale follows several peasants showing them in their complex simplicity, each of them representing a certain type, and only this type then proceeds to develop and becomes more complicated. In addition to their statements and the precise recording of the environment they live in, the authoress operates with the moods of the imaging lyric augmented by music, sometimes she enters the tale herself taking a direct part in its continuation, she is present above all through her questions, she consciously views the landscape from without, and this is manifested both in the landscape motifs repeating themselves and, above all, in individual intermezzos which capture the local collective experience from a disguise pageant to firefighters' races to elections. This repeated reconnaissance throughout the region taking place during the course of the seasons imparts her a guest status, we know she can afford to stay outside the rural community. This the director merely touches its life in a cursory fashion, her film is rather a study of the village body than a deciphering of her perplexed soul, her argumentation works with the language of emotions rather than with any symbolic language. In spite of this the peculiar flatness of this observation from without, that is, this conscious adoption of the position of a watcher, is attractive in a way. Villages in the middle of Bohemia, a region as if taken from somewhere else, a place forgotten by God and by people alike, the end of the world at the heart of Europe. A band playing at a funeral, a silent village at wintertime, people near their homes, horses on snow-covered land. Old farmers and also a man who left the town for the village with its horses, a pub where card games are being played and where all differences spanning the village square are displayed. There are people here who seek the rural magic and a new perception of the world, as well as those whose only remaining feeling is a drunken resignation on the top of everyday grinding toil. A Christmas mass at which they all meet. Farmers who came back to their farms after years of absence, people from the agricultural cooperative, others who failed to find any jobs. And village balls, erecting a May-pole, a firefighters' meeting. Gradually the director focuses on just several individuals whom she follows throughout springtime and the early summer up to this year's elections. Having witnessed their characters formed before our eyes, it is interesting to follow the ballots they would cast for the different representatives of the Czech political scene. As if the election, with its ceremonial rigidity, were the best-pointed beacon showing the direction to take. But at that time, harvest is just beginning.

Konec světa v srdci Evropy

REŽIE: OLGA SOMMEROVÁ.

KAMERA: JAKUB SOMMER. ZVUK: TOMÁŠ KUBEC. STŘIH: JAKUB VOVES. ČR 2002. 58 MIN. SVĚTOVÁ PREMIÉRA.

Venkov nikoli jako komplikovaný uzavřený svět s vlastními kánony, s dobově rozrušeným řádem morálky a neměnných zvyků, ale venkov jako standardní dobrodružství několika ustálených typů, překryté uniformitou civilizace, nadto viděné její hostující optikou. Všechny pokusy zachytit proměny současného českého venkova doslova narážejí na nemožnost vrůst do obce a přijmout ji zevnitř. Zbývá trpělivé sledování na klasickém půdorysu jednoho roku, realizace kopírující řád polních prací a místních zábav. I dokument Olgy Sommerové pracuje se stejným modelem. Režisérka se snaží postihnout různé typy lidí žijících v desítkách středočeských vesnic, jejich proměnu, dobový kolorit. Její kultivované vyprávění sleduje několik venkovanů, které ukazuje v jejich složité prostotě – každý člověk reprezentuje určitý typ a teprve ten se rozvíjí, komplikuje se. Vedle jejich výpovědí a přesného záznamu prostředí, ve kterém žijí, pracuje autorka s náladovou lyrikou obrazu, umocněného hudbou, někdy sama vstupuje do příběhů a přímo se podílí na jejich pokračování – je přítomna především otázkami, vědomě nazírá kraj zvenců, což se projevuje jak v opakujících se krajinných motivech, tak především v jednotlivých intermezzech, zachycujících místní kolektivní zkušenost od reje masek přes závody hasičů až k volbám. To opakující se obhlížení kraje v běhu roku jí dává status hosta, víme, že si může dovolit být mimo vesnické společenství. Režisérka se tak jeho života jen letmo dotýká, její film je spíš studií těla vesnice než rozkrytím její zmatené duše, její argumentace pracuje víc s emotivním než se symbolickým jazykem. Přesto je zvláštní plochost tohoto pozorování zvnějšku, tedy vědomé přijetí pohledu pozorovatele, čímsi přitažlivá. Vesnice ve středních Čechách, kus kraje, který jako by byl někde jinde, místo zapomenuté bohem i lidmi, konec světa v srdci Evropy. Kapela na pohřbu, tichá zimní ves, lidé u svých domů, práce, koně na sněhu. Staří hospodáři i muž, který odešel z města ke koním, hospoda, ve které se hrají karty a vynášejí se tak všechny rozdíly, mezi kterými se rozpíná náves. Jsou tu lidé hledající kouzlo vsi a nový zážitek světa i ti, kterým zbyla opilá rezignace z každodenní dřiny. Vánoční mše, na které se všichni setkávají. Hospodáři, kteří se po letech vrátili na své statky, lidé ze zemědělského družstva i ti, kteří práci nemohou najít. A vesnické bály, stavění máje, hasičská schůze. Postupně se režisérka soustřeďuje jen na několik lidí, které s jarem a začínajícím létem doprovází až k letošním volbám. Po tom, jak se nám před očima formovaly jejich charaktery, je zajímavé sledovat, koho si kdo z české politické reprezentace nakonec vybere. Jakoby volby svojí slavnostní nehybností nejlépe ukazovaly směr. Ale to už začínají zně.

My Computer

DIRECTOR: JAKUB SOMMER.

PHOTOGRAPHY: DAVID MARVAN. SOUND: TOMÁŠ KUBEC. EDITOR: LENKA HOJKOVÁ. CZECH REPUBLIC 2002. 32 MIN. WORLD PREMIERE.

In the end scene of the film, the director–narrator – computer–modulated voice is throwing the PC monitor away, into water. The monitor is being devoured by water. This is a fourteen–inch monitor, therefore none of the luxury monitors on which the film’s characters are playing the game Age of Empires. Nothing against the fourteen–inches, they can also be used to play the strategy, and moreover, they symbolize the computer underground. But in the context of the film the scene with the dumped false monitor constitutes the last and sealing symptom of the surface and of a motion proceeding thereon. The film has brought this artful sliding over life which in fact does not exist, the absence of any cognition or life experience, a mere animal fullness of emptied images, to a degree of perfection such that it itself becomes a pure embodiment of the spirit of a part of one generation for which the energy of seeking has been dissolved in an imitation – the sole manifestation of life is the reiterated motif of befouling. The characters could not have been better chosen: Igor Chaun the documentaries and commercials director, Martin Válek the concert violonist, and Václav Salmon the seller of erotic cassettes and aids. A director who has been shooting films about the Dalai Lamai as well as life insurance commercials, who has resigned on the differentiation of values having self–confidently dissolved his talent in products intended for sale, a violonist who plays at the Rudolfinum for a gaudy bourgeois audience, and a melancholy boxer who sells veiny penises, plastic vaginas, and other instruments inducing auto–sexual orgasms in the gloom of his shop. And the director then is their substitute, that is, their alternate who knows that he is shooting a film even about himself. His documentary is an orchestration of their joint droopiness, a film which precisely imitates the language of those of whom it speaks, and does it so well that to the future it will be a surviving testimony of an incipient virtuality and of the meaninglessness of meanings, a film which by its eclecticism has consciously barred the road to the specifics of artistic communication, a document presenting a mere description of a symbol, rather than a roadmap to deciphering it. We meet three (four) men, their living quarters and PCs and their common diversion consisting in playing the strategy game Age of

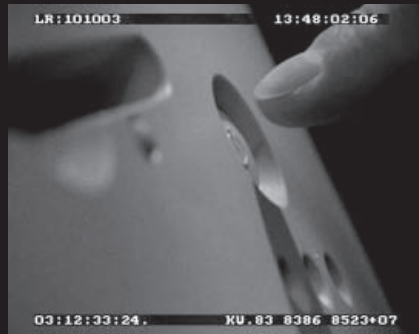


Maj kompjutr

REŽIE: JAKUB SOMMER.

KAMERA: DAVID MARVAN. ZVUK: TOMÁŠ KUBEC. STŘIH: LENKA HOJKOVÁ. ČR 2002. 32 MIN. SVĚTOVÁ PREMIÉRA.

Film končí scénou, ve které režisér–vypravěč–hlas upravený počítačem vyhazuje do vody monitor počítače. Obrazovku si bere voda. Je to čtrnácti palcový monitor, tedy nikoli žádný z luxusních monitorů, na nichž postavy filmu hrají hru Age of Empires. Nic proti čtrnáctkám, i na nich se strategie dá hrát, a navíc jsou symbolem počítačového undergroundu. Ale v kontextu filmu je scéna se zahozeným falešným monitorem posledním a stvrzujícím symptomem povrchu a pohybu po něm. Snímek, jeho umné klouzání po životě, který vlastně není, dovedl absenci jakéhokoli poznání či životní zkušenosti, pouhou animální plností vyprázdněných obrazů dovedl k takové dokonalosti, až se sám stává čirým vystižením ducha části jedné generace, která energii hledání rozpustila v imitaci – jediným projevem života je opakující se motiv kálení. Její představitelé nemohli být vybráni lépe: režisér dokumentů a reklam Igor Chaun, koncertní houslista Martin Válek a obchodník s erotickými kazetami a pomůckami Václav Salmon. Režisér, který natáčí filmy o dalajámovi i reklamy na životní pojištění, který rezignoval na diferenciaci hodnot, když svůj talent sebejistě rozpustil v produktech na prodej, houslista, hrající v Rudolfinu pro nastrojené buržoazní publikum, a melancholický boxer, prodávající v přišeří svého krámu žilnaté penisy, plastikové vagny a další nástroje asexuálních orgasmů. Režisér je pak jejich suplentem, tedy náhradníkem, který ví, že točí film i o sobě. Jeho dokument je orchestrací jejich společného zemdlení, filmem, který přesně imituje jazyk těch, o nichž hovoří, a dělá to tak dobře, že pro budoucnost zůstane svědectvím o začínající virtualitě a nevýznamnosti významů, filmem, který si svým eklektismem vědomě přehradil cestu k specifické uměleckého sdělování, dokumentem pouhé deskripce symbolu a nikoli cesty k výkladu jeho šifry. Seznamujeme se se třemi (čtyřmi) muži, jejich byty a počítači a jejich společnou zábavou, kterou je hraní strategie Age of Empires, a už po síti nebo pouhým spojením počítačů v dlouhé noci pařanů. Každý z nich popisuje svoji cestu ke hře: materializuje to mů chlapecký sny, propadl jsem tomu a věděl jsem, že jsem v prdeli, já si rád hraju. Jednotlivé momentky z bytů pak spojuje mozaika vzhledů na jednotlivé hráče při akci, paralelně vidíme, jak sedí u počítače a komentují svoji vášeň. Staví město a hrady a vyrábějí vojáky, přes zónu se spojují



Empires, either over a network or simply by interconnecting their computers during a protracted night of drunkards. Each of them describes what has brought him to playing the game – this is my boyhood dreams come true, I got hooked on it knowing it was a shit, I like playing games. The individual snapshots from the apartments are then linked together by a mosaic of insights showing the individual players in action, and in parallel we can see them sitting at their computers and commenting on their passion. The are building a town and castles; are generating troopers; are connecting across a zone with other players all over the world. In addition we also can view them while resting: an orchestra audition, the sales of stimulating aids for solitary straddlers, reading of spiritual texts. The film culminates in a joint night ride in a sex shop and a washroom-type self-reflection of the Director. By its simulation this film is reminiscent of the transforming phenomenon of culture, its dilution and filtering to a conservative sterility which, paradoxically, is so typical of the mainstream which constitutes today's cyberspace.

s ostatními hráči po celém světě. Vedle toho je vidíme při chvílích odpočinku: zkouška orchestru, prodej stimulujícího nářadí pro osamělé rozkroky, četba duchovních textů. Film vrcholí společnou noční jízdou v eros shopu a toaletní sebereflexi režiséra. Svoji simulací ten film znovu připomíná transformující se pojem kultury, jeho zřetování a filtrování v konzervativní sterilitu, paradoxně tak vlastní mainstreamu, tvořícímu dnešní cyberspace.

Village B.

DIRECTOR: FILIP REMUNDA.

PHOTOGRAPHY: MARTIN MATIÁŠEK. EDITOR: JAKUB VOVES, MATOUŠ OTRATA. CZECH REPUBLIC 2002. 30 MIN.

A picture about Blšany – the smallest village of the world hosting a premier league soccer team located in Central Bohemia – consists of two different views. One of them is the view of the documentarists, the other one is the view of Mr. Tříška, an amateur film producer. Mr. Tříška also becomes our guide through the mysterious world of the village that has been affected by two completely different regimes of existence. The nostalgia of few advantages of the socialist regime meets with the reflections of the present consumption society. The producer also lets Mr. Tříška freely recall his memories while sitting in his living room. The ventures into the private peasant houses allows for marginal intimacy, uncovering inner disparate displays of the contemporary village, its dual face crossing the bridge between the past and the present. The documentary about the village introduces an amateur movie in dual form. First, a recording with an original commentary describes the history of the village during the last decade. Mr. Tříška has grabbed the camera for the first time in 1993 in order to record himself at the school where he used to work as the director. Second, celluloid discs refer to the village in black and white times of the socialist community. Mr. Tříška meets the projectionist. The silver screen of the local movie theatre brings to life other residents of the village.

The documentary is not only a simple patchwork of these two views, but is also interconnecting them, and involving thrill. The stage crew shoots a scene with an unemployed man in front of his house, anchoring him socially. However, wholeness and appeal is added to this scene thanks to Mr. Tříška and his recording of a family describing their household. One of the most intense moments of the Czech documentary is presented in a scene of brooding and then putting together a luxury vacuum cleaner. The presence of the village film producer brings a dynamic element into the picture. Mr. Tříška drives through the village in his green Trabant car, he shoots pictures of families in front of their houses, records the pastor delivering a speech during the Sunday service, and interviews the butcher Chvalkovský. He also visits the municipal office while the mayoress thanks the football team of Blšany. The documentary Village B won an award at the 37th International Film Festival Karlovy Vary in the category of 30-minute documentaries.



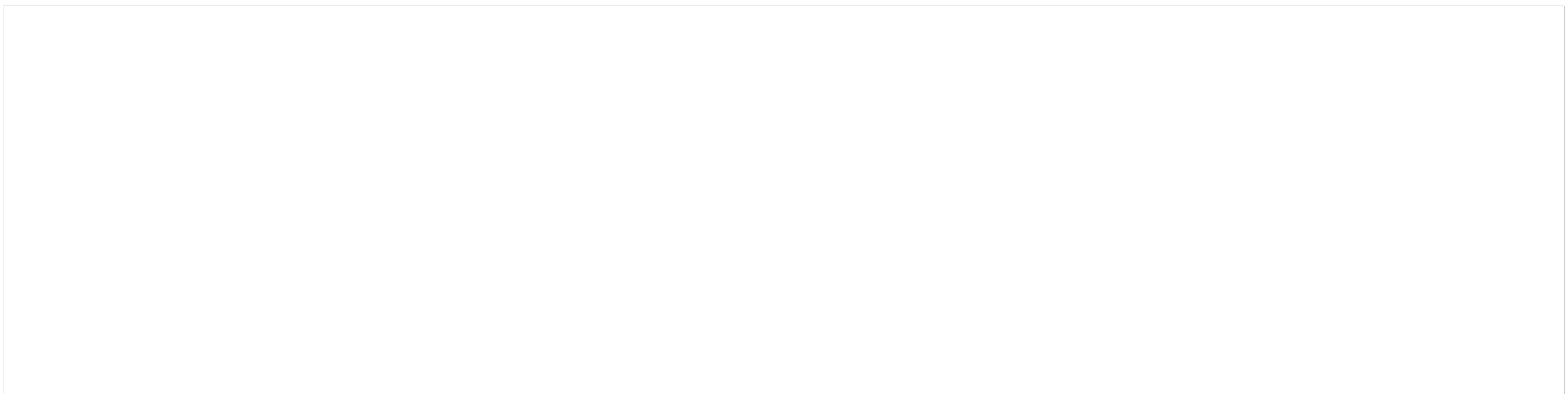
Obec B.

REŽIE: FILIP REMUNDA.

KAMERA: MARTIN MATIÁŠEK. STŘIH: JAKUB VOVES, MATOUŠ OTRATA. ČR 2002. 30 MIN.

Snímek o životě středočeských Blšan – nejmenší obce na světě, kde se hraje prvoligový fotbal – se rozeznívá ve dvou pohledech, dokumentaristů a amatérského filmaře pana Třísky. Ten je průvodcem přízračným světem vesnice poznamenané dvojitým režimem existence – nostalgie po některých výhodách socialismu se střetává s odlesky konzumní plnosti současnosti. Amatérský film se pak v dokumentu o vsi, kterou jednou za čtrnáct dní vyruší z ospalosti zápas nejvyšší fotbalové soutěže, objevuje ve dvojí podobě. Tou první je videozáznam s původním komentářem. Nová (ne-filmová) technologie zprostředkovává dějiny obce za posledních deset let. Už v roce 1993 si pan Tříška staví na stativ videokameru, aby natočil sebe na pozadí budovy místní jednotřídky, ve které byl ředitelem. Takový záznam umožňuje vidění doma a režisér toho využívá, když nechává Tříšku vzpomínat v jeho obývacím pokoji. Cesta do nitra venkovských domů prostřednictvím filmu odhaluje krajní intimitu, použití videokamery (i jen jako předmětu) dovoluje odkrýt vnitřně nesourodé projevy současné vesnice, její dvojí tvář na mostě mezi minulostí a dneškem. Ovšem kamera v rukou místního filmového amatéra neznamená, že se jeho pohled uplatní stejnou měrou. Dokument nevzniká prostým spojováním dvou pohledů, nýbrž jejich vzájemným působením, napětím. Štáb může natočit nezaměstnaného muže před jeho domem, zakotví ho sociálně, ale celost a půvab přidá k záběrům teprve scéna, kdy Tříška natáčí, jak rodina představuje svoji domácnost. Už pouhá přítomnost vesnického filmaře, bez toho, aby se uplatnil jím natočený záznam, je dynamickým prvkem filmu. Vra me se ještě k nezaměstnanému a jeho ženě, nebo scéna rozborky a sborky luxusního vysavače patří k intenzivním okamžikům českého dokumentu. Trapnost a stud se spolu se soucitem vlévají do okamžiku, který lze postavit vedle podobné konzistentních vzhledů do české domácnosti jakými byly výjevy v dávném Passerově Intimním osvětlení. Ostatně odkaz české nové vlny, především její závažná lehkost a probouzení významu všednosti, rezonuje v šíři celého filmu. Druhou podobou amatérského filmu jsou celuloidové kotouče, které zachycují vesnici ještě v černobílém čase socialistického společenství. Promítány (a nadvrakrát znovu natáčeny) a komentovány jsou v místním kině, na jehož plátně se poznávají nejen pan Tříška s promítačem, ale





prostřednictvím promítače ožívají další obyvatelé obce. Remunda nevnímá dokument jen jako souhrn empirických příznaků – soustřeďuje se sice na detaily a vrství je, ale dokáže je vzájemně skutečně prostoupit. Nechává Třísku projíždět vesnicí v jeho zeleném trabantu, staví statické výjevy rodinek před jejich domy, nechá faráře vést nedělní monolog v kostele s ulomeným Kristem, inscenuje rozhovor s velkouzenářem Chvalovským, nechybí na obecním úřadě, když starostka děkuje blšanským hráčům, těm hladkým andílkům v dresech, kterým tak krásně zpívají i děti ve škole. Snímek Obec B. zvítězil na 37. Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech v soutěži dokumentárních filmů do 30 minut.

In the Footsteps of the Vampires

DIRECTOR: JOSEF ČISAŘOVSKÝ. PHOTOGRAPHY: ERVÍN SANDERS, LIBOR ŠEVČÍK. SOUND: JAROSLAV NAŠINEC.
MUSIC: KAMIL HOLUB. EDITOR: MILOŠ MÁLEK, JOSEF DVOŘÁK, KAREL HOUSKA. CZECH REPUBLIC 2002. 58 MIN.

After portraying the sculptor František Bílek, Josef Čiřarovský chose another distinctive character of the Czech cultural scene, maybe the largest individual. Josef Váchal inspired him by his mystical dimension: he sets the writer and artist into the theosophist and spiritual societies, he lets him carried by the occult sciences, the meditating xylographer is being shown as a follower of a new spirituality. Váchal was an artist of grotesque contrasts of beauty and disgust, love and death, sentiment and vulgarity, of the spiritual and bodily aspects, his bipolar and nearly baroque imagination was amplified by a life-time inclination to mystical and bizarre sciences, to hermetic, theosophy, occultism, Satanism, astrology and alchemy. That was connected to his fascination by curiosities and marginal genres. The highest artifact of his was a book, published in just several copies and perceived as an esthetic whole, connecting the picture and text components. Topics for a number of his works were drawn by Váchal from his regular trips to Šumava and Slovakia. His book "Cesta Slovenskem s A. Calmettem 1, 2" (Trips to Slovakia with A. Calmett 1, 2, 1930, 1947) had become the basis for the stylized documentary. Čiřarovský then intensively plays with the reality of norms associated with documentaries. With his own ferocity, he brings the documentary to a certain inter-space – the director brings the static archive materials to life with all the possibilities of the current audio-visual technique. All leads to a multiple verbalism – illustrating means verbatim, the author binds the film into grotesque loops as if this conglomeration was the only credible solution. Čiřarovský wholly fell for his style of layered flatness. A film that is mapping one of Váchal's trips to Slovakia with his girlfriend combines the current industrial mysticism, static theateric tableaux, acted scenes from pubs, trains and Slovak mountains, a lecture impersonated by the publisher Zadrožil, illustrated words of the arid commentary – animation reactivates Váchal's artifacts. It is a typical horizontal cut, which Čiřarovský uses to open way to a daring essay – a sculptured, fully artificial and nearly radio-like picture, a film made of fragments, in which white spots are so colorful, to a supersaturated and conversational documentary, in which imagination had been replaced by a combination of closed



Po stopách wampirismu

REŽIE: JOSEF ČISAŘOVSKÝ. KAMERA: ERVÍN SANDERS, LIBOR ŠEVČÍK. ZVUK: JAROSLAV NAŠINEC.

HUDBA: KAMIL HOLUB. STŘIH: MILOŠ MÁLEK, JOSEF DVOŘÁK, KAREL HOUSKA. ČR 2002. 58 MIN.

Josef Čiřařovský si po svérázném portrétu sochaře Františka Bílka vybral další výraznou a nezařaditelnou postavu české kultury, možná nejsvébytnější. I na Josefu Váchalovi jej inspiruje jeho mystický rozměr: spisovatele a výtvarníka zasazuje především do kruhů teosofických a spiritistických společností, nechává jej unášet tajnými naukami, meditujícího dřevorytce a knihaře ukazuje jako vyznavače nové spirituality. Váchal byl umělcem groteskních kontur krásy a hnusu, lásky a smrti, sentimentu a vulgarity, spirituality a tělesnosti, jeho bipolární, bezmála barokní obrazivost byla umocněna celoživotní inklinací k mystickým až bizarním naukám, k hermetice, teosofii, spiritismu, okultismu, satanismu, astrologii a alchymii. S tím se spojovala fascinace kuriozitami a okrajovými žánry. Nejvyšším artefaktem pro něj byla kniha, vydaná v několika málo výtiscích a chápaná jako estetický celek, v němž se úzce doplňuje obrazová a textová složka. Náměty pro řadu prací těžil Váchal z pravidelných cest na kultovní Šumavu a na Slovensko. Jeho kniha Cesta Slovenskem s A. Calmettem 1, 2 (1930, 1947) se pak stala základem stylizovaného dokumentu. Čiřařovský si znovu intenzivně pohrává s relativitou norem, které by měly vymezovat dokumentární film. S dravostí sobě vlastní přivádí dokument do jakéhosi meziprostoru – režisér statické archivní materiály oživuje animací, vůbec se snaží využít všech možností současné audiovizuální techniky, ale především staví na stylizovaných hraných výjevech, které ilustrují tok komentáře. Vše směřuje k několikanásobné doslovnosti – tady totiž ilustrující znamená doslova, autor bez původní imaginace stáčí film do groteskních smyček, jako by jen takovýto slepenec mohl být nejvěrohodnějším. Čiřařovský cele propadl svému stylu zvrstvené plochosti. Film, který mapuje jednu Váchalovu cestu s přítelkyní na Slovensko, v sobě ve velkorysém záběru spojuje současnou industriální mystiku, statické teatrální výjevy, hrané scény z hospod, vlaků a slovenských hor, výklad ztělesněný nakladatelem Zadrobílkem, animací ilustrovaná slova suchopárného komentáře – animace také oživuje Váchalovy artefakty, dobové dokumenty. Je to typický Čiřařovského řez napříč, který otevírá cestu k odvážnému eseji – snímku skulpturálnímu, veskrze modelovanému, dokonale umělému, přes veškerou obrazivost až rozhlasovému, k filmu slepenému z fragmentů, v němž bílá místa jsou tak barevná,



units. Despite any disputes about his personality, we cannot deny the concept of Císařovský's film and we let ourselves be carried by the changes of matter, knowing that an attempt for unity is always an aspect of imperfection and that the difference between the relative and absolute is always relative.

k dokumentu přesycenému, gestikulačnímu, konverzačnímu, ve kterém imaginaci nahradilo spojení již uzavřených celků. Jenže přes spor o jeho povahu nemůžeme Čisařovskému upřít jeho koncept, a tak se znovu necháváme unášet jeho proměnami hmoty, vědomi si toho, že pokus o celistvost je vždy výrazem neúplnosti, že rozdíl mezi relativním a absolutním zůstává pořád relativní.

Sisters

DIRECTOR: HELENA TŘEŠTÍKOVÁ. PHOTOGRAPHY: VLASTIMIL HAMERNÍ, MARTIN KUBALA, IVAN VOJNÁR, STANO SLUŠNÝ, HYNEK CIBOCH.
EDITOR: ZDENEK PATOČKA. CZECH REPUBLIC 2002. 56 MIN. WORLD PREMIERE.

Helena Třeštková, a documentarist, is the author of 10 episodes altogether forming a cycle called Women on the Brink of New Millennium, including both intimate portraits of successful women, and women of the social periphery. *Bára B.* (2001) is a picture recapitulating the life of Bára Basiková, her disintegrated marriage, divorce and new relationship mix with her professional career as a singer, her passage from rock to musicals and pop. In *Forte a piana* (2001), Dagmar Pecková is the model of a successful woman being able to manage her professional career as well as performing her mother role. *Being a Gipsy* (2001) presents Jarmila Balážová as a journalist of Romany origin. *The Trap* (2001) depicts the problems of a young girl, Katka, who struggles with a drug addiction and is lost in the vicious money–drug–money circle. Of course, she ends up on the street making money as a prostitute. *Hazardless Delight* (2001) is also devoted to the topic of prostitution. Throughout this year the film director finished two documentaries. One of them called *I'm a Woman and I Like Women* (2002) tells about lesbian women. The other one called *The Sisters* addresses ordinary destinies of ordinary women. It took Helena Třeštková thirteen years to finish this picture. It records feelings of a group of girls that have chosen the career of a nurse. Their lives prior to the graduation and then shortly after. Some of them give up the nurse position very soon trying to succeed in a different field, such as acting, motherhood, studies, or business. At the end only one of them continues to work in the hospital.



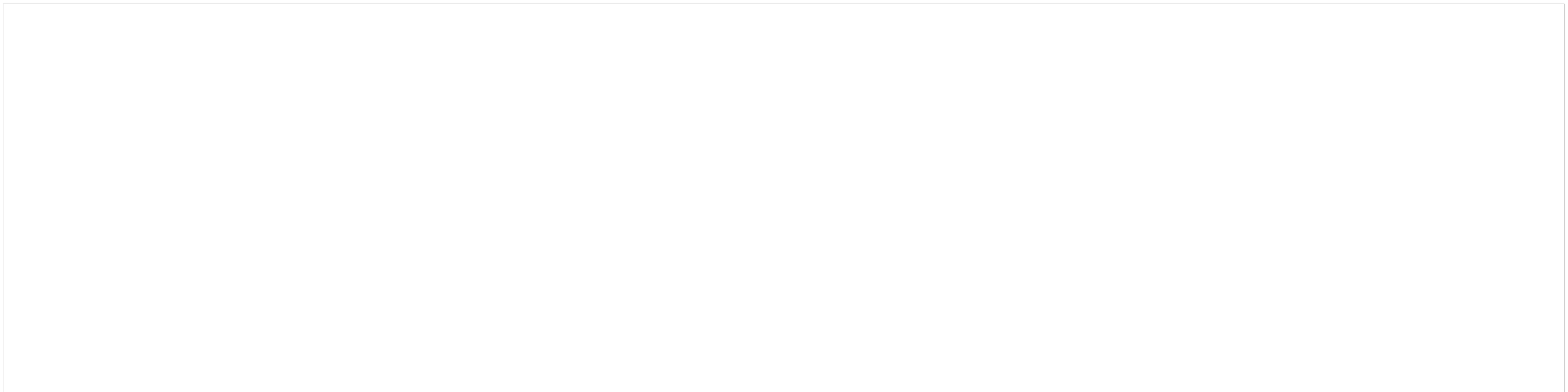
Sestřičky

REŽIE: HELENA TŘEŠTIKOVÁ. KAMERA: VLASTIMIL HAMERNÍK, MARTIN KUBALA, IVAN VOJNÁR, STANO SLUŠNÝ, HYNEK CIBOCH.

STŘIH: ZDENEK PATOČKA. ČR 2002. 56 MIN. SVĚTOVÁ PREMIÉRA.

Dokumentaristka Helena Třeštková překročila první půli časosběrných snímků plánovaného volného desetidílného cyklu Ženy na přelomu tisíciletí. Ten dosud reprezentovaly jak intimní medailiónky úspěšných žen, tak portréty žen z okraje společnosti. Snímek Bára B. (Live) (2001) shrnoval pět let života Báry Basikové. Spolu s rozpadem jejího prvního manželství, rozvodem a začátkem života v novém vztahu mapoval i peripetie zpěvaččiny profesionální dráhy, její cestu od rocku k muzikálům a popu. Extrovertní upřímnost, dovolující nahlédnout i do méně šťastnějších okamžiků života, je vlastní také mezzosopranistce Dagmar Peckové, hrdince dokumentu Forte a piana (2001). I ten je koncipován jako portrét úspěšné ženy, která se vedle své kariéry pokouší zvládnout i mateřskou roli. Být Romkou (2001) je vhledem do života novinářky romského původu Jarmily Balázové. Na pozadí jejího osobního a profesního života se zaměřuje na soužití majoritní společnosti s romským etnikem a vztahem k vlastní etnické příslušnosti. Ze stejného cyklu, ale s hrdinkou z opačného břehu je film V pasti (2001). Katka nedokončí protidrogovou terapii ve venkovské komunitě a vrací se do Prahy. Od té doby je její život pádem ve stereotypní rotaci peníze–drogy–peníze. Končí na ulici, nejstarší řemeslo světa ji konečně umožňuje vydělávat peníze dostatečně rychle. Mezi pražské pouliční prostitutky nás přivádí i dvoudílný snímek Rozkoš bez rizika (2001). Skupinový portrét zaznamenává vedle osudů jednotlivých prostitutek i snahu vedoucí sdružení, podle kterého film dostal název. V letošním roce dokončila režisérka dva dokumenty. Snímek Jsem žena orientovaná na ženy (2002) vypráví o lesbických ženách, přičemž film umocňuje další důležitý motiv: jak se se svojí sexuální orientací vyrovnávají ženy, které jsou věřící. Všední osudy žen symbolického středu pak zachycují Sestřičky. Film byl natáčen v průběhu třinácti let. Větší část dokumentu zachycuje pocity dívek dva roky před maturitou a krátce po ní – jejich maturita v roce 1991 reprezentuje i společenský zlom. Vždy s odstupem jednoho roku pak sleduje jejich další osudy. Některé zůstávají u profese, další se zkušejí realizovat mimo české tabulkové zdravotnictví – jedna po druhé pak povolání zdravotní sestry opouštějí. Utíkají k herctví, mateřství, studiu i podnikání. Dovětkem je pak zachycení jejich aktuální situace na začátku letošního roku – sestřičkou zůstala jediná





z nich. I další část lidské komedie Heleny Třeštkové nám dovoluje sledovat stavbu osudu jako filmového příběhu. Jsme svědky pozvolného stávání se, dění v čase, napětí mezi fragmenty reálného dění a jeho vypravěčským zvládnutím, toho, jak se dílo-osud utváří v náznacích předmětů a procesů vnější reality, jak je utkán v ohraničený celek. Důležitost tak získává především poměr mezi vyprávěným časem, rozlehlou dobou několika let, a časem vyprávění. Filmy a celek z nich se stávají pokusnou laboratoří vyprávění v–o čase, digestoří časového zhuštění, příležitostí ke zkoumání povahy metody z její časové charakteristiky.

Conflict of Worlds and Ages

DIRECTOR, PHOTOGRAPHY, EDITOR: TOMÁŠ PETRÁO
SOUND: DANIEL NĚMEC. CZECH REPUBLIC 2002. 80 MIN.

Clash of Worlds and Ages is a floating and riding documentary about south and southeast China. The movie confronts the horizontal poor country-side with the vertical cities, the world of inherited values with the new Chinese economy that is an idiosyncratic mixture of traditions, marxism and western market. The movie takes you to isolated villages on the border with Burma, to seemingly endless markets with modern consumer goods, to unchanged natural beauty, stone forests, pagodas, gardens and monasteries that grow together with giant industrial zones, highways and docks. There are poor villages right next to the cities of glass. In these villages bamboo huts stand on the poles rising straight from the water, its inhabitants growing rice and singing karaoke. The film uses contrasts on the old/new or East/West level while the director intersperses the shots of today's China with a very lively and rich commentary in the form of passages from Lin Jutang's book *My Nation and My Country* dating back to 1935. Only on a rare occasion would director use his own observation or comment. The effect is achieved by taking the quotations and observations of everyday life in China before the Japanese occupation and placing them in today's Chinese reality. The director admits he happens to be in China by chance and totally unprepared. Therefore he remains in the state of astonishment while he sails down the stinking channels thinking about the journey that has to be a search. He discovers China both in details and in a large picture when he gets to know its gardens, tea-rooms, temples, food and entertainment. The film is not only examination though, the emphasis is clearly put on the journey itself and it continues in the realm of reflections on China. And that's where the country becomes inaccessible. The actual image was misleading in its truthfulness. The movie is personal in its nature, but it doesn't leave boundaries of a travel documentary, where the record of an exotic reality predestines the way it is received by the viewers in the author's own country. That is why it might look both didactic and eclectic while it strives for objectivization of emotions and their critical summary. That is also where the European's heart is.

Střet světů i věků

REŽIE, KAMERA, STŘIH: TOMÁŠ PETRÁO.

ZVUK: DANIEL NĚMEC. ČR 2002. 80 MIN.

Střet světů i věků je plovoucím a jedoucím dokumentem o jižní a jihovýchodní Číně. Snímek konfrontuje horizont chudého venkova s městy rostoucími do výšky, svět zděděných hodnot s novou čínskou ekonomikou, jež je svérázným slepencem zbytku tradic, marxismu a západního trhu. Projíždíme zapadlými vesnicemi na barmských hranicích, procházíme nekonečnými trhy s moderním spotřebním zbožím. Neměnné přírodní krásy, kamenné lesy, pagody, zahrady a kláštery srůstají s obrovskými průmyslovými zónami, dálnicemi a doky. V okolí skleněných velkoměst se rozkládají chudé vesnice, bambusové chýše na kůlech trčí ze stojaté vody, jejich obyvatelé pěstují tradičním způsobem rýži a chodí na karaoke. Film-zápis pracuje s kontrasty – ty se vrství nejen v rovině staré–nové, východ–západ, ale režisér už jako základ zvolil originální způsob ozvláštňení: záběry současné Číny doprovází živý, velmi bohatý komentář, jímž jsou ovšem úryvky z knihy Lin Jutanga Můj národ a má vlast, vydané již v roce 1935. Jen výjimečně vstoupí do filmu autor knihy se svým postřehem, osobní poznámkou. Efekt spočívá ve vynětí citací, popisujících řadu faktů obyčejného života Číny před japonskou okupací a dokazujících spisovatelův široký rozhled, jeho potřebu průběžně konfrontovat čínské a evropské myšlení, a následném přesunu úryvků z knihy do popisu současné čínské reality. Slova dále fungují v jiné významové řadě aktuálního dokumentu – už v obrazech budovaného navlékacím postupem, kde dominantním zůstává hrdinovo putování. Režisér přiznává, že se v Číně ocitl náhodou a nepřipraven. Jeho pohled zůstává užaslým. Pluje po páchnoucích kanálech, přemýšlí o cestě, která sama musí být hledáním, objevuje Čínu v detailech i ve velkých celcích, poprvé poznává její zahrady, čajovny a chrámy; zatím se dozvídá jen tím, že vidí, jak je vše nové a jiné – práce, jídlo, zábava. Přesto film není prostým ohledáváním, na to klade příliš důraz na samotnou cestu, a především chce zpětně vsadit odrazy povrchů do rozlehlé krajiny myšlení o Číně – reflexe cesty je jejím pokračováním, teprve přemýšlením o zemi se země stává nedostupnou, pouhý obraz lhal tím, jak byl pravdivý. Snímek má výrazně osobní charakter, kromě popsaného však nijak nepřekračuje omezení dokumentu z cesty, v němž záznam cizí společenské reality předurčuje jeho funkčnost, tedy to, jak je přijímán diváky země, do které se vrací. S tím souvisí jistá příručková didaktičnost, jistá eklektičnost. A také stálá snaha o ujasnění a vymezení předmětů zkoumání, ten pokus objektivizovat údaje z oblasti emocí, a jejich kritickou sumarizaci. I v tom je srdce Evropana.

Starting Together

DIRECTOR: KRISTINA VLACHOVÁ. PHOTOGRAPHY: MARTIN VADAS, LIBOR HLAVATÝ, KAREL BUCHTA. SOUND: JAROSLAV TRNKA, ZDENĚK RYŠAVÝ, PAVEL VEKRBauer. EDITOR: JIŘÍ MIKULA. CZECH REPUBLIC 2001. 53 MIN.

The film of Kristina Vlachová is a documentary of life of gypsies in Rokycany over a span of five years – from their attempts at assimilation with the majority, which the director recorded in 1996, over brief summary of their exodus to Great Britain, to the present time, in which images and photographs made several years ago mingle with testimonies of those captured in them. In the closing sequence of her film, Vlachová walks through Rokycany again and looks for the people she once made the film about. People look at the photographs, recognize some of the faces and speak. At the beginning of the film, everything looks promising. Local mayor speaks highly of collaboration between the city and the local gipsy community, which, in the film, is represented mostly by the Giöa family. Start Together is a name of a project for gipsy children. It is a special school that is supposed to prepare children for entry to a standard educational system and prevent them from ending up in special schools, which has become so typical. We feel a certain hope and mainly energy – from teachers and assistants as well as from the gipsy community and local authorities. The director interviews children and their parents. However, also the former mayor speaks and reminds us of problems with ruined houses, where gypsies live. Images from the trashed apartments stand in contrast to words of gipsy activists. At the same time, it is made clear that the issue of local gypsies is very important in local politics – their political value increases as they present a chance to demonstrate a strict use of power. This is illustrated by a dispute of several years between the local pub owner and the gypsies, who sue him because he refuses to serve them (the so-called Blahout case). A recording of a street fight is interrupted by a television intermezzo. The presentation of TV news helps us summarize the two-year long effort of the gypsies from Rokycany to start anew in Britain, or more precisely, the news reflect the impression, which their departure has left in the media. However, the Britons consider them economic rather than political immigrants and deport them. In 1999 alone, as many as 400 gypsies left from Rokycany. Many of them had to return, but their apartments had been sold. The crisis continues. The director returns to Rokycany again and patiently explores. There's also another aspect of the do-



Začít spolu

REŽIE: KRISTINA VLACHOVÁ.

KAMERA: MARTIN VADAS, LIBOR HLAVATÝ, KAREL BUCHTA. ZVUK: JAROSLAV TRNKA, ZDENĚK RYŠAVÝ, PAVEL VEKRBAUER. STŘIH: JIŘÍ MIKULA. ČR 2001. 53 MIN.

Snímek Kristiny Vlachové dokumentuje v rozmezí pěti let příběh rokycanských Rómů – od jejich pokusů začlenit se do většinové společnosti, které režisérka zaznamenávala v roce 1996, přes krátké zmapování jejich exodu do Velké Británie (to s pomocí televizní mapy) až k současnosti, ve které se před lety natočené záběry a fotografie prolínají s výpověďmi o osudu těch, kteří jsou na nich zachyceni. Vlachová v závěru svého filmu znovu prochází Rokycany, vyzpovídá se na ty, které kdysi natáčela, lidé se probírají zvětšenými fotografiemi, některé tváře poznávají a vyprávějí. Na začátku filmu vypadá vše slibně. Místní starosta si pochvaluje, jak funguje spolupráce mezi městem a rómskou komunitou, kterou bude během celého filmu reprezentovat především rodina Giòových. Začít spolu je název projektu, určeného pro rómské děti. Jde o speciální školu, která má děti připravit na vstup do standardního vzdělávacího systému, aby nekončily, jak se stalo takřka samozřejmým jevem, ve zvláštních školách. Cítíme jistou naději a především energii – jak ze strany učitelů a asistentů, tak především ze strany rómské komunity i radnice. Režisérka nechává mluvit děti i jejich rodiče. Ale mluví i bývalý starosta, připomíná problémy se zničenými domy, které Romové obývají. Záběry vytlučených bytů jdou proti slovům rómských aktivistů. Zároveň se ukazuje, že v komunální police je problém místních Rómů vysokou kartou: v možnosti dokázat na nich tvrdou ruku roste paradoxně jejich politický význam. Ten ilustruje i léta se vlekoucí spor místního hostinského s Rómy, kteří jej opakovaně žalují za to, že je odmítá obsluhovat (tzv. Blahoutova kauza). Natočené uliční hádky přerušuje televizní intermezzo. Intonace televizních zpráv pomáhá zpřehlednit dva roky trvající pokusy právě rokycanských Rómů uchytil se ve Velké Británii, přesněji řečeno, zprávy reprezentují mediální otisk jejich odchodu. Ostrované je ale vnímají jako ekonomickou a nikoli politickou emigraci a začínají je vracet zpět. Jen v roce 1999 odešlo z Rokycan více než 400 Rómů. Mnozí se musejí vrátit, městské byty ale prodali. Krize pokračuje. Režisérka se do Rokycan vrací a znovu a trpělivě hledá. Jejím dokumentem se také prolíná historický exkurz, vyprávějící o rómském bloudění, o jejich tristním



cumentary that tells the story about gypsies' wanderings, about their sad fate during the WWII, about the attempts to assimilate them into socialist society by force as their natural communities in Slovakia were demolished and people were transported into new housing estates far in Bohemia, which itself was going through a spiritual collapse after the Germans were displaced and communists took power, quite incapable of accepting and living with the arriving gypsies. The history points out to gypsies' low education and chronic unemployment, to their conflict with any kind of classification, which often leads to the criminal edge. The film reminds us that gypsies are, above all, people of the road. As if the road was the only place where there is hope.

osudu během druhé světové války, o pokusu násilně je začlenit do socialistické společnosti, kdy se likvidovaly jejich přirozené komunity na Slovensku a jejich obyvatelé byli plnými vlaky naváženi do nově vystavěných sídliš daleko v Čechách – jenže ty byly po válce, po odsunu Němců a po komunistickém převratu samy v duchovním kolapsu, neschopny přijmout a sžít se s přicházejícími Rómy. Už historie upozorňuje na jejich nízkou vzdělanost a chronickou nezaměstnanost, na pocit nezařaditelnosti, který často vede až na kriminální okraj. Připomíná, že jsou to především lidé cesty – jako by jenom v ní byla jejich naděje.

STŘEDNÍ EVROPA



Északföld / The Northern Country

DIRECTOR, PHOTOGRAPHY, EDITOR: ZOLTÁN FÜREDI.

SOUND: VINCE KAPCSOS. EDITOR: JUDIT KOLLÁNYI. HUNGARY 2002. 62 MIN.

Up in the north there is a different world. The sky is bright. Dark forests open up on the slopes of the mountains, and after the rain, the mountains crack and give pass to countless streams. Stay alone in the forest and you will hear the sounds of birds' wings, and the trees growing. The villagers live in the valley. It's still dark when they meet in front of the pub with their horse team. Leaving the village at sunrise they bring axes, saws, and metal cables. Even though the Northern country is mystical, the village Répáshuta and its local woodcutters are real. There are four men, four different characters, four different crafts, and finally four different seasons. They slowly ride their sled into the forest, light a campfire and begin to do their jobs, cutting and bringing down the trees. These are the men from the Northern country. Inserted pictures return to everyday events of other seasons, depicting mornings full of worries about their home-stead. The men lead long talks, and everyday activities are depicted with a courtly sense of visuality. Subtitles inform about the history of the village and its folk, and carry on through the whole movie. We set out on a pilgrimage in search for woodcutters'souls, their inner world hidden under the shell of daylong toil. Living their lives in the rhythm of the village, they follow local rituals. Time is not relative. They don't break away from the time they live in. Their lives and destinies are the same as the falling trunks and growing trees. That is the entire silent joy of the documentary.



Északföld / Severní země

REŽIE, KAMERA, STŘIH: ZOLTÁN FÜREDI.

ZVUK: VINCE KAPCSOS. STŘIH: JUDIT KOLLÁNYI. MAĀRSKO 2002. 62 MIN.

Nahoře na severu je jiný svět. Nebe je průzračné, stromy s ním splývají, tmavé trhliny lesů se otevírají ve svazích hor, někdy po dešti hory prasknou a vytryskne voda. Sami v lese můžeme slyšet šumění křídel, to, jak rostou stromy v mystériu prosvíceném sluncem. Lidé žijí v údolí. Ještě je tma, když s koňmi vyjedou před hospodu. Vesnici opouštějí za svítání. Berou si sekyry, pily, kovová lana. I když si Severní zemi berou mystická křídla, vesnice Répáshuta a místní dřevorubci jsou skuteční. Čtyři muži, čtyři odlišné povahy, čtyři tradiční řemesla a čtyři sezóny. Pomalu s nimi vjíždíme na saních do zimního lesa, prostřihy se vracejí k všedním dnům jiných ročních období, k ránu plným starostí o vlastní hospodářství. Muži dlouze hovoří, i nejnvednější výjevy jsou snímány s vytříbeným citem pro vizualitu, proložené titulky nás spravují o historii vsi a jejích obyvatel, budou nás provázet celým filmem. Zapálili oheň a zvolna začíná práce, jejímž symbolem je kůň a motorová pila. Kácí se a sváží dřevo, stromy kloužou po sněhu. V létě pracují v lomu, pečují o své domy, baví se s harmonikou, jejich děti zpívají na mši. Muži z vesnice pod Severní zemí. Vydáváme se s nimi na vzrušující a zneklidňující hledačskou pouť, která nás vede horizontálně do nekonečného lesa, svébytného živého organismu, sestupujeme ale i k jejich dřevorubeckým duším, dovolují nám poznat svůj vnitřní svět, skrytý pod slupkou celodenní dřiny. Ve chvílích klidu, nasáklí prací v lese, vzpomínají – vedou svůj život v rytmu vsi, i oni podléhají místním rituálům, jež svazují roční doby do jednoho cyklicky se vracejícího celku. Čas není relativní. Muži věří v hluboký smysl věcí a neodpoutávají se od času, který žijí. Pád stromu z vrcholu hory a výstup zpět, kdy se znovu a znovu vracejí ke své práci, je oním vědomím, jež jim dovoluje, aby se vraceli ke svým životům, ke svým osudům, které jim patří a které jsou jako padající kmeny a rostoucí stromy jejich věcí. V tom spočívá veškerá tichá radost filmu. S ní souvisí i pocit dvojího domova – jsou domy, které obývají, a je dům, ve kterém bydlí. A mezi nimi ticho.



Elégia/ Elegy/ 1965/ 21 min. - Amerigo Tot/ 1969/ 18 min. - Capriccio/ 1969/ 16 min. - Angelus/ 1972 / 15 min. - A piacere – Tetszés szerint / A piacere – At Pleasure/ 1976/ 22 min.

DIRECTOR: ZOLTÁN HUSZÁRIK

Zoltán Huszárík is known in the world as the author of two significant featured films in the first place. *Sindibad* (1971), based on stories of Proust Gyuly Krúdy, is a story of a pensive wanderer, modern Ulysses, impersonating never appeasable desire for a change in movement and adventure. The brief flushes and lasting passions were never missing there, women appear on the maps of the grown old man memories in forms of vanishing meetings, returning adventures and sometimes just grand wishes. Huszárík made up a dreamy colourfully beautiful life of Art Nouveau from unusual ethereal visions. *Malířův sen* (Csontváry 1980) is a picture of the life pilgrimage of the country artist Tivadar Czontváry, who is considered to be a significant presenter of Art Naive. The director follows in a complicated poetic structure the artist lot, who's work was appreciated long after his death, same as the story of an actor, who plays the role. The complex construction of the film is based on impressive visuality. Zoltán Huszárík is an author of unique document films as well. Its collection, which will be presented at the festival, proves not only author's work exclusiveness, but its expression of the spirit of Hungarian document film from 60's and 70's.

Elegy. A lyric requiem for horses that were forced out of fields by machines. A film, that asks for genuine sense and character of society changes. The director's goal was to elucidate transforms of traditional country society from inside the way that shows the point of view of a person, who has grown together with people and traditions. His picture of horses, fields and people becomes a testimony about disintegration of traditional structures and the specific folklore that fully depends on them. It is an intimate, tender-hearted view. Elegy spreads between life and death, it's clear, beautiful, dreamy and provocative what is caused by its flow between the both banks. The film was awarded the main prize in experimental film festival competition in Oberhausen 1966.

Amerigo Tot. The Italian sculptor with Hungarian ancestors Amerigo Tot is an indulgent traveler, same as Baudelaire, who's feelings of life, the bitter rootless passion, he profess. The journeys present beauty and excitement of cognition for the artist. It penetrates into his everyday work its own significant way. The portrait is an attempt of the map of real and imaginary journeys of the artist.

Capriccio. Shreds and fragments of film poetry that make it's own place on the edge of a document film. The film is a college of dialogue between nature, abandoned country, and human fancy. The director with sovereign poetry and a strong sense of grotesque introduces a myth of creation, human finality and continuousness of recovering nature.

Huszárík's individual style of merry resignation appears here again with features of particular abstract sensibility. There is an inherent reflection of time, particularly the impossibility of coming back in the picture. Whereas a film by itself main idea is that its existence in the light makes present what can't return, that film in the light and movement becomes something that can never be alone.

Angelus. Old people live a bit forced out on the edge of our society. Some of them stay with the families depending on their care. The other ones end up in retirement homes, which are definitely made with good intentions, but its own way they contribute on crea-

Elégia / Elegie / 1965 / 21 min. – Amerigo Tot / 1969 / 18 min. – Capriccio / 1969 / 16 min. – Angelus / 1972 / 15 min. – A piacere – Tetszés szerint / A piacere – Dle libosti / 1976 / 22 min.

REŽIE: ZOLTÁN HUSZÁRIK.

Zoltán Huszárík je ve světě známý především jako autor dvou výrazných hraných filmů. Sindibád (1971), natočený podle povídek maïarského Prousta Gyuly Krúdyho, je příběhem melancholického tuláka, moderního Odyssea, ztělesòujícího nikdy neukojitelnou touhu po změně v pohybu a dobrodružství. V jeho životě nikdy nechyběly krátká vzplanutí a dlouhé city, ženy se na mapě vzpomínek zesteráledého muže objevují v podobě prchavých setkání, vracejících se dobrodružství a někdy jen velkých přání. Huszárík ze zvláštních, ésterických obrazů složil snivý, barevně krásný svět secese. Malířův svět (Csontváry, 1980) je obrazem životní pouti vesnického malíře Tivadara Csontváryho, považovaného za výrazného představitele naivismu. Režisér v komplikované poetické struktuře sleduje jak osud malíře, jehož dílo bylo doceněno dlouho po jeho smrti, tak příběh herce, který jej má hrát. Složitá konstrukce filmu stojí na působivé vizualitě. Huszárík opět natočil výtvarně i filozoficky náročnou filmovou báseò, sugestivní zrcadlo tvùrčího vzepětí. Zoltán Huszárík byl ale také autorem jedinečných dokumentárních filmů. Jejich soubor, který bude na festivalu uveden, dokazuje nejen výlučnost autorových děl, ale je i reprezentativním výrazem ducha maïarského dokumentárního filmu šedesátých a sedmdesátých let.

Elegie. Lyrické rekviem za koně, kteří byli z polí vytlačeni stroji. Film, který se v sugestivních obrazech ptá po skutečném smyslu a povaze ideálu společenských změn. Režisérovým cílem bylo přiblížit proměny tradiční venkovské společnosti z vnitřku, tak jak se jeví v zorném úhlu člověka srostlého s lidmi a tradicemi. Jeho snímek o koních, polích a lidech se tak stává svědectvím o rozpadu tradičních struktur a na nich závislého specifického folklóru. Je to pohled intimní, soucitný. Elegie se rozpíná mezi životem a smrtí, je čistá, krásná, zasněná a dráždivá – právě proto, že pluje mezi oběma břehy. Film získal hlavní cenu v soutěži experimentálních filmů na festivalu v Oberhausenu 1966.

Amerigo Tot. Italský sochař s maïarskými předky Amerigo Tot je náruživým cestovatelem, stejně jako byl Baudelaire, k jehož životnímu pocitu, k hořkým a nezakořeněným vášním se hlásí. Cesty pro umělce představují krásu i vzrušení z poznání, cesty se také neopomínutelným způsobem zarývají do jeho každodenní práce. Jeho portrét je pokusem o mapu skutečných i pomyslných cest umělce.

Capriccio. Jde o střípky či útržky filmové poezie, které se prosazují na okraji dokumentárního filmu. Film je koláží rozmluvy mezi přírodou (odloženou krajinou) a lidskou fantazií. Režisér výsostně poeticky a se smyslem pro grotesknost předvádí mýtus stvoření, lidskou konečnost i kontinuitu obnovující se přírody. Znovu se projevuje zvláštní Huszáríkův styl radostné rezignace, zvláštní odtaziité citlivosti. Ve snímku je podstatná reflexe času, především nemožnosti návratu – přičemž sám film je přece o tom, že svojí existencí ve světle zpřítomňuje to, co se nedá vrátit, že sám je v pohybu a světle něčím, čím sám nikdy nemůže být.

Angelus. Staří lidé žijí tak trochu vytlačeni na okraj společnosti. Někteří zůstávají v rodinách, odkázáni na její starost. Další končí v domovech důchodců, které jsou jistě vedeny dobrými úmysly, ale svým způsobem přispívají k vytvoření systému, který staré lidi izoluje od světa. A jiní jsou úplně sami. Huszáríkův snímek je poetickou oslavou starých žen, filmem plným soucítění se stářím, z něhož vykoupení

ting a system that separates elderly people from the other world. And the others are absolutely alone. Huszárík's picture is a poetical celebration of elderly women, a film full of empathy with old age that a death is the only atonement from. However, the film doesn't conform to the tragic feeling of life. The camera reads the old hands and faces as a message about the world, where is not too much of happiness left but where is so much desire for life. It is a human message about the end of life, which gains the meaning through work and endless activity despite the own impotency.

A piacere – At Pleasure. The director has visited tens of cemeteries. He records monuments above mass graves and memorials that people pile above the ground where the dead bodies lie. The camera slides on the carved tombs, the stones changed into crosses and the marks that time burnt in the monuments. The picture is a fascinating exhibition of the period taste and in particular it's a reflection of human desire to leave an outward footprint, the permanent reminder of their one-time existence. The peculiar shivering of Huszárík's film meditation doesn't come from the static symbols of a death which are added by never-ending presence of document film as much as from the spectator's fear from his own mortality, from the fact, that not always are we in collusion with the end as the essential presumption of a movement.

přináší smrt. Ale film se nepodřizuje tragickému pocitu života. Zestárlé tváře a ruce čte kamera jako zprávu o světě, kde sice není radosti, ale kde se ještě tolik chce žít. Je to humanistické poselství o konci lidského života, který i přes svou nemohoucnost získává význam prací, neutuchající činností.

A piacere – Dle libosti. Režisér navštívil desítky hřbitovů, zaznamenává památníky nad hromadnými hroby a další pomníky, které si lidé vrší nad zemí, kde leží jejich mrtvá těla. Kamera klouže po osekáných kamenech, po kamenech proměněných v kříže i po znacích, které do pomníků vtiskla doba. Snímek je fascinující přehlídkou dobového vkusu, ale především je obrazem lidské touhy zanechat po sobě viditelnou stopu, trvalou připomínku jejich někdejší existence. Zvláštní chvění Huszáríkovy filmové meditace jde ani ne tak z nehybných znaků smrti, které sčítá neustálá přítomnost dokumentárního filmu, jako spíše z divákova strachu z vlastní smrtelnosti, z toho, že ne vždy jsme srozuměni s koncem jako základním předpokladem pohybu.

Film życia – Pawel i Ewa / A Film about Life – Pawel and Ewa

DIRECTOR, PHOTOGRAPHY, EDITOR: MICHAL ROGALSKI. MUSIC: JAN KOMAR. POLAND 2002. 55 MIN.

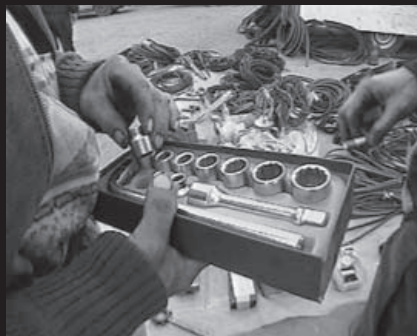
The parents and their two kids. A poor family in a poor village. The first view: apple trees in blossom, implying an idyll. A house, its backyard, the man who belongs to the garden and the field, his wife. It would almost appear that what we are viewing is yet another conventional tale of a return to nature, to a Rousseau-type model as a reaction to modern society. But this family is poor indeed and, in the emptiness of the flat fields, has no chance to turn things around. A train passes but the main characters will never board it. The departure of the train isolates the seasons of the year from one another, and it is on the background of these seasons that we enter the farmstead which lives below the poverty line. Literally, we enter it: the director has come to live with the family, has become its fifth member whose presence with the camera has become routine to the family and to whom the family members came to address themselves as to their kin. The author does not want to be regarded as omniscient, he does not want that (his) characters become mere objects being described from without, objects which are being commented upon. He just records their simple lives. Thus, any predestination of this view becomes dissolved in the framework of their daily lives where the un-stylized scenes gathered therefrom are themselves immanent images of human aspirations, concerns and needs, their sorrows and their joys. The film does not offer any commentary. However, a film produced in this fashion can merely demonstrate, and therefore, knowing its limits, merely allows the individual family images to merge – thus the anthropology of a family is becoming distinct merely thanks to the links among the family members. The director came to know the characters of his film in a village near the town of Lodź where he has been studying at a film school. Pawel and Ewa lived nearby, once they came to help and this brought them in front of the movie camera. They intrigued the director so that he eventually was coming back to the village over a period of two years, in order to produce a continuous recording of their lives. It was Kazimierz Karabasz, who while supervising this student project has pointed out that life is constituted of un-dramatic existence, of the statements of minor, unimportant moments, and that a film which works with them must above all make use of the openness of these moments, of those instants when things are happening and placidly devolve from one to another unclosed, non-literal and self-contained. And this is what the sensitiveness of living together relates to. This is explained by the director using a simple example of a scene involving an old Wartburg car which breaks down. When the family failed to start the engine, he took a while to choose between recording their misery and helping them. Then he took his decision: he let the camera record the event from a tripod while he himself went to help them.



Film žycia – Pawel i Ewa / Film o životě – Pavel a Eva

REŽIE, KAMERA, STŘIH: MICHAL ROGALSKI. HUDBA: JAN KOMAR. POLSKO 2002. 55 MIN.

Rodiče a dvě děti. Chudá rodina v chudé vsi. První záběr, obraz kvetoucích jabloní, navozuje dojem selanky. Dům, dvůr, muž, který patří zahradě a poli, jeho žena. Až by se zdálo, že sledujeme další konvenční příběh o návratu k přírodě, k rousseauovskému modelu jako reakci na moderní společnost. Ale tahle rodina je opravdu chudá a v prázdné rovině polí nemá žádnou šanci to změnit. Filmem projíždí vlak, do kterého hrdinové nikdy nenasednou. Jeho odjezd odřezává od sebe jednotlivá roční období, na jejichž pozadí vstupujeme do hospodářství, žijícího pod hranicí chudoby. Doslova vstupujeme: režisér se bez štábu s rodinou sžil, stal se jejím pátým členem, jehož přítomnost s kamerou se v rodině stala všední záležitostí a na kterého se časem začali ostatní obracet jako na někoho blízkého. Autor se nechce považovat za vševidoucího, nechce, aby (jeho) postavy byly pouhými objekty popisovanými zvnějšku, objekty s výkladem. Jenom zaznamenává jejich prostý život. Jakýkoliv předpoklad pohledu je tak rozpuštěn v rámu jejich dnů, kdy nestylizované sebrané scény z nich jsou samy imanentním obrazem lidského usilování, starostí a potřeb lidí, jejich smutku a smíchu. Film zůstává bez komentáře. Takto natočený snímek ale může jenom ukazovat, a tak, vědom si svých hranic, nechává toliko splývat jednotlivé rodinné výjevy – antropologie rodiny tedy vyvstává z pouhých spojů mezi nimi. Režisér hrdiny svého filmu poznal na vesnici nedaleko od Lodže, kde studuje na filmové škole. Pavel a Eva žili v sousedství, jednou přišli pomoci a tím vstoupili před filmovou kameru. Režiséra zaujali tak, že se po dva roky na vesnici vracel, aby průběžně zaznamenával jejich život. Byl to Kazimierz Karabasz, který, dohlížeje na studentův projekt, upozoroval, že život se skládá z nedramatického bytí, z řeči drobných, nedůležitých okamžiků, a že film, který s nimi pracuje, musí využívat především otevřenosti těchto momentů, chvílí, kdy se dějí, a neuzavřené, nedoslovné a svébytné volně přecházejí jeden do druhého. S tím pak souvisí citlivost sítí. Tu vysvětluje režisér na jednoduchém příkladu scény s porouchaným starým wartburgem: Když ho rodina nemohla nastartovat, volil chvíli mezi záznamem jejich trápení a možností pomoci jim. Rozhodl se jinak, zapnutou kameru postavil na stativ a šel jim pomoci.



Jestem zły / I'm not Good

DIRECTOR: GRZEGORZ PACEK.

PHOTOGRAPHY: KIDS, PIOTR MUSZYNSKI. EDITOR: KATARZYNA MACIEJKO-KOWALCZYK. POLAND 2001. 29 MIN.

A group of kids from a poor city borough of Warsaw recount their life story. They become both the actors and the producers working with the camera, thus creating an original self-portrait. By knowingly filming the flow of their day, they bring excitement to the screen. The camera turns into the eyes of those telling the story. The same event, the same afternoon in the neighbourhood, the same adventure is shown from the perspective of different characters. The duality of the image allows us to precisely cover the children's unbalanced mind. We uncover it through questions the kids ask their peers about why they smoke, or whether they have a girlfriend. They lead us to a yard in between old deteriorating houses. Thanks to them we get to venture into dark corridors, children's rooms – their little kingdoms, and we get to know their moms. Then we climb a wall and set out for a new adventure. It's an emotional and naturalistic journey. The picture is in no way supposed to deliver any message, although different angles allow us to reflect a sociological report. The motion of the society, and the spontaneity of the periphery is reflective of the political changes. However, all of this only creates the background to the children's adventurous games. Experimenting while making this movie is significant in many ways. First, it is directed towards the feeling of life acquired in childhood, where any feeling of security they reach soon changes to insecurity. Second, a manifold of views arouses the sense of life flowing from anywhere to nowhere, constantly trying to express inexpressible stories. Grzegorz Pacek cut and framed the material filmed by children, and gave shape to the flow of events, thus evoking a very intensive feeling of life chaotically blending in daily adventures.



Jestem zły / Nejsem hodný

REŽIE: GRZEGORZ PACEK.

KAMERA, OBSLUHA KAMERY: DĘTI, PIOTR MUSZYNSKI. STŘIH: KATARZYNA MACIEJKO-KOWALCZYK. POLSKO 2001. 29 MIN.

Skupinka dětí z chudé varšavské čtvrti vypráví o svém životě. Každé z nich nejen vystupuje před kamerou, ale také kameru drží. Vznikl tak originální společný autoportrét. Děti, které vědomě natáčejí svůj den, přinášejí do filmu vzruch. Režisérova metoda jde od poznatku první úrovně, od té nejdůležitější, kdy kamera je očima těch, o nichž snímek vypráví. Víme, že jedna událost, jedno odpoledne na sídlišti, jedna výprava jsou nahlíženy z perspektivy několika postav, že jsou téžavé a režisérská verze tyto jednotlivosti prostě spojuje, aby je divákovi otevřela v jejich původnosti. Podvojnost filmu tak umožňuje neobyčejně precizně postihnout psychiku nevyrovnaných dětí. Děti odpovídají na otázky, krátká lekce obsluhy kamery, teč odpovídá režisér, kterého děti natáčejí, děti mají v ruce kameru a natáčejí reportáž sami o sobě, ptají se vrstevníků proč kouří a jestli už mají holku, jsou vulgární, přivádějí nás na dvůr mezi chátrající domy, objevujeme tmavé chodby, dětské pokojíčky, poznáváme jejich matky, lezeme přes zeď a vydáváme se na další výpravu. Je to emocionální, naturalistická cesta. Snímek není žádným obrazem s posláním, snad jen různé úhly pohledu mohou být sociologickou zprávou. V podstatě veškerá poselství, která ze snímku můžeme číst, pohyb okraje i celé společnosti, živelnost periférie, ve které se zrcadlí politické změny, to všechno je pouhým, by neodmyslitelným, ale přece jen pouhým pozadím, na němž si děti hrají své dobrodružné hry, když se vydávají na tajemné výpravy do města, do jeho tunelů. Experiment při natáčení – těch několik malých kameramanů – nese mnohoznačný efekt: to, že kameru drželo vždy některé z dětí, směřuje k výrazu pocitu života získávaného právě v dětství, k té nedokončenosti, pocitu, že každá dosažená jistota se mění v nejistotu; z mnohosti pohledů roste pocit života plynoucího odnikud nikam, utlučeného času, příběhu neustále se vyjadřujících a přitom nevyjádřitelných. Režisér sestříhal materiál natočený dětmi, sledu událostí dal tvar a i ten, protože nemůže uhnout původním záběrům, vyvolává intenzivní pocit života v jeho chaotickém splývání denních příhod, ty se teprve později střetávají v nevyočitatelných následcích, jimiž prorůstá pocit tajemné spjitosti dětí, které si spolu hráli v chudé čtvrti na okraji hlavního města, nesmazatelný pocit mýtu prvních dobrodružství.



Mój syn Romek / My Son Romek

DIRECTOR: MARCIN SOLARZ.

PHOTOGRAPHY: MATHIAS KUKIELSKI. SOUND: WLÓDZIMIERZ KAZIMIERCZAK. EDITOR: ANNA WAGNER. POLAND 2002. 24 MIN.

Janina Ogonková is an old woman and Romek's mother. Romek is an aging man. His son Krzysztof is a boy of school age. Together they are the main characters of this picture, living together in a small flat. The documentary depicts their daily routines and weekend rests. The camera records their movement in the flat during a one week period. It's impossible to escape the deadfall of responsibility and feelings. Janina is 86 years old and in a wheelchair. She lost her leg and is unable to move her arms. Her sight is very poor because of cataracts. Krzysztof sits in the kitchen every day studying and writing home school assignments. Occasionally he tries to speak to his grandma, but unfortunately she can't hear him. However, silence is a means of communication as well. The documentary focuses on gaps in the communication process. Roman is the real hero of the movie, by looking after his mother, helping his son with studying. He also prepares lunch for both of them and much more. From early morning until late evening the only thing he hears is the calling of his name: Roman! Romek! Romus! With unusual patience and immense sadness he answers every call of his mother. He dresses and undresses her, lays her down to her bed, sits her at the table, massages her whole body, covers her with blankets, and feeds her. He tries his best to make her feel comfortable as a family member. The homogenous flat world, the tremble between the inward and the outward, differences of my being and the others are the main focuses of the movie. Love is of utmost importance in the creation of everything that is otherwise perceived as normal and commonplace. Late at night, after putting his mother and his son to sleep, he finally finds a moment for himself. Taking out a bottle in the owligh, he downs a shot of alcohol. No comments are made throughout the whole movie, thus not allowing us to find out anything about the main characters. The camera only records their monotonous life, human suffering, and love stemming out of the heaviness of sorrow.



Mój syn Romek / Můj syn Romek

REŽIE: MARCIN SOLARZ.

KAMERA: MATHIAS KUKIELSKI. ZVUK: WLODZIMIERZ KAZIMIERCZAK. STŘIH: ANNA WAGNER. POLSKO 2002. 24 MIN.

Nemocná stará žena, stárnoucí muž a jeho syn, který ještě navštěvuje základní školu. Všichni tři žijí v malém bytě, příbuzní – Janina Ogonková je Romanova matka, Krzysztof je její vnuk. Dokument ukazuje jejich všední dny i krátké nedělní vydechnutí. Film je koncipován jako sestřih záznamu, ohraničeného jedním týdnem. Kamera prostě zaznamenává pohyby v bytě, střih plynulost záznamu nerozbíjí, naopak dotváří dojem uzavřenosti, nemožnosti uniknout z pasti odpovědnosti a citů. Prostor bytu vytváří v dokumentu nejen prostředí pro pohyb, pro zdání pohybu, ale zároveň děj organizuje – byt dává existenci ráz, rytmizuje ji v řádu svého vnitřního času. Je jí šestaosmdesát, je odkázaná na vozík, ale spíše už jenom leží, přišla o nohu, nevládne rukama, pro šedý zákal špatně vidí. Krzysztof posedává v kuchyni, tady píše domácí úkoly, zkouší se učit. Občas něco k babičce prohodí, ale ta ho neslyší. Ovšem i mlčení je způsob předávání informace. Ve filmu je patrný důraz na mezery v komunikačním procesu. V nich, v záznamu tichého obstarávání nemohoucího, v opakujících se pohybech soužití s ním, snímek funguje. Skutečným hrdinou filmu je Roman. Stará se o matku, učí se se synem, připravuje obědy, přestylá postele. Od rána do večera slyší jen: Roman! Romek! Romuø! Na každé matčino zavolání přijde. S nezvyklou trpělivostí a se smírným smutkem ji obléká a svléká, pokládá ji na postel, usazuje ji ke stolu, dlouze jí masíruje tělo, vtírá mast, přikrývá ji, převazuje, utírá a krmí. Dělá vše pro to, aby se cítila dobře jako člen rodiny. Homogenní svět bytu, uzavírající vyhrocené bytí, a chvění mezi nitrem a vnějškem, mezi odlišností mou a toho druhého. To je prostor a chvíle, kdy láska znovu musí vytvářet všechno, co je jindy prostě dáno. Až pozdě večer, když matka i syn už spí, má Romek chvíli pro sebe. V šeru kuchyně vytáhne láhev. Dá si jeden kalíšek alkoholu. V celém filmu nezazní jedině slovo komentáře, o jeho postavách se tak v podstatě nedozvíme nic. Kamera pouze zaznamenává monotónnost jejich života. A také lidské utrpení a lásku, která roste právě z tíže starostí. Významy filmu jsou jisté – hrdinové se nerodí z cizosti světa.



Pani z Ukrainy / The Ukrainian Cleaning Lady

DIRECTOR, PHOTOGRAPHY: PAWEŁ LOZIŃSKI.

SOUND, MIX: IWO KLIMEK. EDITOR: KATARZYNA MACIEJKO-KOWALCZYK. POLAND 2002. 20 MIN.

Lesja is a Ukrainian lady working as a housekeeper for Paweł Łoziński, the producer. She is divorced, and both her parents and her daughter stayed in the Ukraine. She doesn't believe in love anymore and devotes all her energy into house cleaning, thus making a little bit of money for her daughter. This standard home video brings the authenticity of the dull post-Comunist era, a peculiar clash of two worlds. The first one is symbolized by a large book case the intellectual producer owns. The other is symbolized by a foreign lady coming to take care of the household and leaving upon finishing her task. Lesja is introduced to the spectator during the fulfilment of various household activities without any comment. Only her own words reveal her past and memories from another country. The author lets her talk freely based on a belief that only her own description makes the document authentic. She enters the house early in the morning, is welcomed by the producer's dog, is given a question by the cameraman to which she replies, then takes off her watch and rings, washes the dishes, vacuums, sings to herself, cleans the windows, leads a monologue, sweeps, cooks, and irons. Finally, she pats the dog, closes the door, and leaves. This finishes the individual experience of the Ukrainian cleaning lady. The following picture resembles a reconstruction of a certain historic and social communication code. A lingo of hierarchies, a clear division of the individual positions, clashes of opinion, habits and values, all describes a new phenomenon, a new geometry of Europe.



Pani z Ukrajiny / Paní z Ukrajiny

REŽIE, KAMERA: PAWEŁ LOZIŃSKI.

ZVUK, MIX: IWO KLIMEK. STŘIH: KATARZYNA MACIEJKO-KOWALCZYK. POLSKO 2002. 20 MIN.

U režiséra pracuje jako hospodyně Lesja, Ukrajinka. Je rozvedená, na Ukrajině má rodiče a dceru. Tvrdí, že na lásku už nevěří. Všechnu energii dává domu, vydělá si i něco peněz, prý hlavně pro dcerku. V nepřekvapivých standardech domácího videa natočený snímek je vhledem do domácnosti umělce, o kterou pečuje obyčejná žena ze sousední země. Mdlá forma ale přináší autenticitu mdlého postkomunistického stavu, zvláštního střetu dvou světů – intelektuálního režiséra s rozlehlou knihovnou v každém pokoji a cizí ženy, která přijde, obstará domácnost a odejde. Světy, které jsou si blízké jen v určitém modelu, nebo jinak se od sebe stále a nezadržitelně vzdalují. Režisér pracuje s reálnou osobností, která se stará o povrch jeho bytu a již postupně poznává – i divákovi ji představuje v průběhu jednotlivých domácích prací. Bez komentáře. Pouze její vlastní slova navlékají za sebe reminiscence minulosti, pocity z jiné země, komentáře vlastní práce. Autor ji nechává mluvit, věří, že především její popis dělá dokument věrohodným. Vedle poznání její osobnosti se tak otevírají i společenské vztahy, její pozice v nich. Ta je předurčena ženiným původem, rolí gastarbeitera, odsouzeného k úklidu po druhých, k pouhým pomocným starostem o ně, jež je vlastně karikaturou lidského sebeurčení. The Ukrainian Cleaning Lady – takovito anglický titul filmu, tak odlišný od původního názvu, zvolil sám režisér. Lesja přichází ráno, vítá ji pes a režisér s kamerou má první otázku, žena odpovídá, sundává si hodinky a prstýnky, umývá nádobí, vysává, zpívá si, čistí okna, pokračuje ve svém přerušovaném monologu, zametá, vaří, upravuje gauč pro psa, žehlí, peče cukroví, oblékne se, pohladí psa a zavře dveře. Paradoxně za slovy ukrajinské hospodyně nezůstává jen její pocit jako stopa individuálního prožitku, ale zavřením dveří se přehoupne záznam v rekonstrukci určitého historicky a společensky podmíněného komunikačního kódu – jazyka hierarchií a zřetelných hranic mezi jednotlivými pozicemi, nebo tato (ne)filmová reflexe nových pravidel a zvyklostí, to krátké připomenutí střetů názorů, zvyků a hodnot ve svém důsledku vypráví o novém fenoménu, o nové geometrii Evropy.



Rozwój / Evolution

DIRECTOR, SCRIPT: BORYS LANKOSZ. PHOTOGRAPHY, SCRIPT: MARCIN KOSZALKA. SOUND: ANNA RUTKOWSKA. MUSIC: ABEL KORZENIOWSKI.
EDITOR: MAREK KRÓL. POLAND 2001. 45 MIN.

This brutal document takes place in a home for mentally ill patients. The camera focuses just on the patients' manifestations such as a crooked walk, uncoordinated motion, trembling, rocking, demented facial expressions, blank stares, lolled out tongues, and slobbering. All of it together creates a kind of loony ballet. We are not ready for such scenes of animalism, and mental and physical pain. The movie doesn't provide space for relief. The mental institute is located in the middle of a nature reserve, accommodating 70 mentally disabled old men who can neither eat nor dress themselves without assistance, virtually waiting for death. The institute makes up their whole life. There's nothing outside it. Everything happening outside the barred windows is as far away as the stars in the sky. It's only them and the staff dressed in white coats. The document concentrates mainly on six men, three of whom suffer from Down Syndrome, two are infantile brothers, and the sixth one is a crippled schizophrenic. From the first moment the camera dives into their world. Slowly we begin to understand their rules, a completely different plenitude of existence. The music penetrating the whole movie is based on the everyday sounds surrounding them: incomprehensible words, feet scuffing, bodily noises, obscure voices coming out of the TV, doors banging... Their lives are contained within our lives. In reality the space they live in is not so secluded, it rather permeates all our perseverance.

Rozwój / Vývoj

REŽIE, SCÉNÁŘ: BORYS LANKOSZ.

KAMERA, SCÉNÁŘ: MARCIN KOSZALKA. ZVUK: ANNA RUTKOWSKA. HUDBA: ABEL KORZENIOWSKI. STŘIH: MAREK KRÓL. POLSKO 2001. 45 MIN.

Je to brutální film. Štáb se zabydlel v provinčním domě pro duševně choré. Kamera pouze snímala jejich projevy. Křivou chůzi, nekoordinované pohyby, třes, kývání, velké vodnatelné hlavy, dementní tváře s prázdnými očima, jejich vyplazené jazyky, sliny. Celým filmem, který se střihem a hudbou proměnil v balet bláznů podle konceptu scénáristů, prosakuje otázka, jaký smysl má film sestavený z prostého snímání lidských deformací, nebyla přítomnost kamery snímající neklid, který je pro okolí dokonalou prázdnotou, nemístnou. Vždy i pohyb jednoho těla k druhému zde nevyovídá o ničem jiném než o pouhé vegetativnosti. Jistě, že by se daly číst významy, kterým svět za zdí rozumí. Možná i nějaký ten symbol by se našel, třeba závěrečná scéna, kdy se nemocní vlečou po písčité duně k moři. Ale ty by byly jen omluvou pro základní znepokojení, který film záznamem neidentické animality vyvolává – zámezí duševní a fyzické bolesti je ještě příliš lidské. Na to nejsme připraveni a film nám úlevy nedopřeje. Dokument – stylizovaný, cíleně konstruovaný, nesený ruchem a hudbou – zachycuje život pacientů, žijících v ústavu uprostřed přírodní rezervace. Je to útulek pro sedmdesát starých retardovaných mužů, kteří se sami nedokáží najít ani obléknout, čekají na smrt. Ústav je jejich světem, není nic mimo něj. To, co je hned za zamřížovaným oknem, je stejně daleko jako hvězdy. Jsou jenom oni a bílý personál, který se o ně stará. Žijí v mlze, adekvátní jejich vývoji. Film se soustřeďuje hlavně na projevy šesti mužů: tři trpí Downovým syndromem, dva jsou nevyvinutí bratři, poslední je zmrzačený schizofrenik. Kamera je od prvního záběru ponořena do akvária jejich světa. Teprve s časem mu začínáme rozumět, chápeme jeho pravidla, úplně jinou plnost existence. Hudba zkomponovaná pro film má kořeny ve zvucích z jejich světa: nesrozumitelná slova, šoupaní nohou, úlevy těla, hlasy věčně puštěné televize, zavírání dveří, zvláštní ztlumení všech projevů mezi holými stěnami. I s ní můžeme zkusit rozumět filmu, který je svéráznou variací road movie. Jen ta cesta k moři vypadá trochu jinak. Jejich život je obsažen v našich životech. A fyzický prostor, jež vytvářejí, není také uzavřený, ale proniká všude, stává se přítomností, která je i našim trváním. Pohled do krajiny s tak vzdálenými těly a věcmi je tak jen odrazem jiného pohledu, toho, který vidí.

Film ist (7-12) / Film is (7-12)

DIRECTOR, EDITOR: GUSTAV DEUTSCH.

MUSIC: WERNER DEFALDECKER, CHRISTIAN FENNESZ, MARTIN SIEWERT, BURKHANRD STANGL. AUSTRIA 2002. 93 MIN.

7 Comedy 8 Magic 9 Conquer 10 Writing and Language 11. Sensibility and Passion 12 Memory and Document. A woman comes out of Darkness and goes through the door. With fear in her eyes, she stares into the infinite deepness of the night, which has covered the Whole world behind the door. She looks into her own dream or maybe somebody dreams her. Everything that follows comes about in a Rhythm of close-tied motives. Another experimental film of Gustav Deutsch "Film is (7 - 12)" is a suggestive collection of moving pictures from the first thirty years of the fatal media, hallucinatory mixture of a grotesque and an action, melodrama and a mute banality. It is a catalogue of possibilities, everything a film can become just for the fact that it exists. That's the reason for the director's rigor in outlining his film range. It downloads taken-over shots, cuts them out of period feature documents, thousands of segments of forgotten footage, to link them in a strict minimalist omnium, that rightly represents the academic concept of an open production. After the picture Film is (1 - 6), devoted to a scientific film as a laboratory, where the real experiment is born (1 Movement and Time 2 Bright and Muddy 3 Tool 4 Material 5 Moment 6 Mirror). The director works with a feature film in his next production. A feature film, illusionism in the first variety recording with the first spasm of studio film, with the cut imagination of feature film stories. A scientific film (recording, discovering) as analysis and grotesque (laugh in human movement, inexhaustible paraphrases) as fusion - moving pictures from the beginning with Janus face. The multiple open layout of individual sections, which motives are as a mosaic pulled together, and in no time separated again. The motives, that are crossing the whole film (every section of a section) and in the same time referring to the experimental catalogue in the same way they open the door to author experiments of Deutsche unique production in the stage of genesis. The whole crosshatch of the structure is seemingly simplified with chaps -elementary pulsation within the frame of the individual sections. "Film is" is an incomplete definition. There is the explanation what a film actually is missing. However it is a complex message of the natural film existence. Its continuity the evanescent metamorphosis of human existence. If



Film ist (7–12) / Film je (7–12)

REŽIE, STŘIH: GUSTAV DEUTSCH.

HUDBA: WERNER DAFELDECKER, CHRISTIAN FENNESZ, MARTIN SIEWERT, BURKHANRD STANGL. RAKOUSKO 2002. 93 MIN.

7 Komedie 8 Magie 9 Dobyť 10 Písmo a jazyk 11 City a vášně 12 Paměť a dokument. Žena se vynoří ze tmy a projde dveřmi. Se strachem v očích se dívá do nekonečné hlubiny noci, která překryla celý svět za dveřmi. Nahlíží do vlastního snu, ale možná, že ji někdo sní. Vše, co následuje, se odehrává v rytmu úzce svázaných motivů. Další experimentální střihový snímek Gustava Deutsche Film je (7–12) je sugestivní sbírkou pohyblivých obrazů z prvních třiceti let existence tohoto osudového média, halucinogenním spojením grotesky a akce, melodramatu a němé všednosti. Je to katalog možností, všeho, čím film může být tím, že vůbec je. Proto ta režisérova důslednost při koncipování pokračování své filmové skladby, která stahuje převzaté obrazy, vystřihává je z dobových hraných filmů a dokumentů, z těch tisíců zapomenutých filmových pásů, aby je spojila v přísný minimalistický celek, plným právem reprezentující teoretickou představu otevřeného díla. Po snímku Film je (1–6), věnovanému vědeckému filmu jako laboratoři, kde se rodí skutečný experiment (1 Pohyb a čas 2 Jasně a temně 3 Nástroj 4 Materiál 5 Okamžik 6 Zrcadlo), pracuje režisér v dalším díle především s hraným filmem, ilusionismem prvních záznamů varieté, s první křehčí studiového filmu, s rozstříhanou imaginací hraných příběhů. Vědecký film (zaznamenávající, odhalující) jako analýza a groteska (smích v lidském pohybu, nevyčerpatelné variace), jako syntéza – tedy film od počátku s Janusovou tváří. Ta několikanásobně otevřená struktura jednotlivých kapitol, jejichž mozaikovitě stahované a vzápětí odstříhané motivy jdou napříč celým filmem (úsekem úseku) a zároveň odkazují k prvnímu experimentálnímu katalogu – stejně jako otevírají dveře dalším pokusům Deutschova jedinečného díla ve stavu zrodu – celá mřížka této struktury je zdánlivě zjednodušena podkapitolami, elementární pulsací v rámci samostatných kapitol. Už sám název snímku není neúplnou definicí, v níž chybí to, čím že film je, ale je to komplexní sdělení samozřejmě přítomnosti filmu, jeho nepřetržitosti, té pomíjivé metamorfózy lidské existence. Jestliže věta literárního experimentu Gertrudy Steinové zněla: růže je růže je růže je růže, pak: film je film je film je film. Deutsch nahlíží film až geometricky, prostřednictvím narysovaných témat, která mu slouží jako východisko k uchopení vývoje filmu a samotného média především v jeho esteticko–psycho-



in the line of Gertruda Stein's literary experiment was: rose is rose is rose is rose, then : film is film is film is film. Deutsch's view at film is almost geometric, when he sees motion pictures by means of delineated topics, which give him the starting point of gripping film and media by itself evolution, mainly in its esthetic – psychological connections and aspects. Changeable exposition of motives is closely associated with changes of ideas and esthetic aspects of different eras. The relation of film and existence (not reality) inward and outward, consciousness and spatio-temporal kontinuum means for him the base of expressing man's own situating in the world. Music seems to be the auditorium-consolidating element. In a paradoxal way the least abstract variety of 4 Austrian representatives of electronic music, composed in the direct line with picture editing.

logických souvislostech a aspektech. Proměnlivá expozice motivů úzce souvisí s proměnami myšlenkových a estetických stop různých epoch. Vztah filmu a existence (nikoli reality), vnitřku a vnějšku, vědomí a časoprostoru je mu základem pro vyjádření situovanosti člověka ve světě. Divácky sjednocujícím prvkem se pak zdá být hudba, paradoxně nejméně abstraktní variace čtyř rakouských představitelů elektronické hudby, komponované v přímé vazbě se sestřihem obrazů.

Temelín - The Village in the Southern Bohemia

DIRECTOR: NIKOLAUS GEYRHALTER, MARKUS GLASER, WOLFGANG WIDERHOFER. PHOTOGRAPHY: NIKOLAUS GEYRHALTER.

SOUND: STEFAN HOLZER. EDITOR: WOLFGANG WIDERHOFER. AUSTRIA 2002. 30 MIN.

Several hundred thousand Austrians have affixed their signatures under the petition asking for the South-Bohemian nuclear power station at Temelín to stop. A resolution against Temelín was debated and voted upon at the Parliament in Vienna. To Austria this Czech power plant has become a problem, which came to be muddled with emotions and ambitions. A score of years ago, the Austrians have had their say which put a stop to an atomic power plant of their own at Zwentendorf, whereupon the site, with the plant almost complete, was frozen. Years later, the specter came to have its name again: Temelín. It is true that outside Austria's borders there exist other power stations, much older than Temelín and markedly more dangerous in terms of technologies used, but the construction of none of them took so long, none was discussed so often at the most variegated levels, and also, with the Austrians, Czechs have a reputation of sloppy work second to no other nation. Our southern neighbors' saying of "böhmisches Dörfer", or "Bohemian villages" denoting a really messy place was coined as far back as in the times of the monarchy. At the interstate level the dispute has escalated when the Blue-Black parties' coalition ascended to power in the fall of 1999. However, the two years of obstinate negotiations and gunplay exchanges between the politicians of the two countries were everything else but an effort to disentangle the environmental and safety problems of the Temelín power station (abbreviated JETE). In fact, the power plant was being modernized regardless of the pressures exerted by Austria's government. And it was also with the rhetoric of the Czech politicians that the construction of the power station was completed. But there is no chance that the Austrian documentary of the triplet of directors would tell us about all this. Their film involves no direct argumentation (although it does, at a subconscious level) where the opinions of both parties would be presented, a document which would grasp the instant of culmination of the issue – the film was shot at the time when cross-border travel was being hindered by border blocks. To the contrary: the authors have chosen static scenes based on confessions of selected interviewees from rural Bohemia. In a typified environment, people will answer the same questions. The staff would always ask what impression



Temelín – Ein Dorf in Südböhmen / Temelín

REŽIE: NIKOLAUS GEYRHALTER, MARKUS GLASER, WOLFGANG WIDERHOFER.

KAMERA: NIKOLAUS GEYRHALTER. ZVUK: STEFAN HOLZER. STŘIH: WOLFGANG WIDERHOFER. RAKOUSKO 2002. 30 MIN.

Několik set tisíc Rakušanů připojilo svůj podpis pod petici žádající zastavení jaderné elektrárny v jihočeském Temelíně. O protitemelínské rezoluci se debatovalo a hlasovalo ve vídeňském parlamentu. Česká elektrárna se v Rakousku stala problémem, na který se začaly nabalovat emoce a ambice. Před dvěma desítkami let řekli Rakušané „ne“ vlastní atomové elektrárně ve Zwentendorfu, její skoro dokončená stavba byla zakonzervována. Po letech dostal přízrak znovu své jméno: Temelín. Kolem Rakouska jsou sice další a mnohem starší a vzhledem k použitým technologiím i výrazně nebezpečnější elektrárny než je Temelín, ale žádná se nestavěla tak dlouho, o žádné se tolikrát nediskutovalo na nejrůznějších úrovních, a také žádný národ nemá u Rakušanů takovou pověst lajdáků jako Češi. Úsloví „böhmisches Dörfen“ neboli „česká vesnice“ používají naši jižní sousedé už od dob monarchie, když chtějí vyjádřit, že je někde opravdu hodně velký nepořádek. Na mezistátní úrovni se spor vyhroutil po nástupu modro-černé koalice lidovců a svobodných na podzim 1999. Dva roky úporných jednání a přestřelek mezi politiky obou zemí byly ale vším jiným než snahou o řešení ekologických a bezpečnostních problémů v JETE. K modernizaci elektrárny totiž docházelo nezávisle na tlaku rakouské vlády. A s touto rétorikou politiků české strany také byla elektrárna dostavěna. O tom všem není rakouský dokument trojice režisérů ani náhodou. Jejich snímek není přímou argumentací (podprahovou jistě), ve které by zazněly názory obou stran, dokumentem, který by využil vyhocenost okamžiku – film se natáčel v době pohraničních blokád. Naopak autoři zvolili statické výjevy postavené na zповědích vybraných obyvatel české vsi. Lidé v typizovaném prostředí odpovídají na stejné otázky. Štáb se vždy zeptá, jak na ně působí sama stavba a jestli mají strach. Odpovědi jsou většinou neurčité (ano, ale), česky relativizující. Svorníkem oddělených epizod jsou různé záběry na betonové monstrum uprostřed zimní krajiny, detaily věží, sloup páry stoupající k čirému nebi. Starosta hovoří na poli před elektrárnou, matka u svých sádkujících dětí, prodavačka v místním konzumu, odpovídá zde lesník, truhlář, učitelka, farmář, trojice mladých lidí. Vzpomínají na to, jak vypadala krajina bez stavby, vyjadřují se k její užitnosti, k možnostem, které nabízí, věří v její bezpečnost. Lidé pochybují, ale není jediný, kdo by řekl:



they had of the power plant has been and whether they are afraid. Most of the responses have been indeterminate (yes, but), making the issue a relative one, in the Czech fashion. Isolated episodes are bridged by variegated views of the concrete monster surrounded by wintertime landscape, details of towers, a column of steam rising toward the blue sky. A mayor speaks in a field in front of the power plant, a mother is interviewed while her kids are riding a sled, a saleswoman in a local foods store; a forester, a joiner, a woman teacher, a farmer, and three youngsters will all of them offer their responses. They recall how the country looked like when the site had not been there, they offer statements regarding the plant's usefulness and potential, they trust the plant is safe. People voice their doubts but none of them would say: it stands in my way. To the Czech viewer, the documentary also smacks of yet something else – we have not had much exposure to movies about ourselves produced by foreigners, their vision is detached and yet otherwise accurate, other aspects are underlined, the directors leave the responses to linger, they work perfectly with the irony of silence. – Let us mention that Director Nikolaus Geyrhalter has had a direct experience with the impacts of a nuclear plant accident. His film Pripja focused on both a decomposing town in the forbidden zone near the Chernobyl power plant and the people who once lived there.

vadí mi to. Pro českého diváka má pak dokument další příchů – nejsme příliš zvyklí dívat se na filmy o nás, které natáčejí cizinci, jejich pohled je odtažitý a zároveň jinak přesný, klade důraz na jiné věci, odpovědi nechávají režiséři dlouze doznívat, dokonale pracují s ironií ticha. – Připomeňme, že režisér Nikolaus Geyrhalter má přímou zkušenost s dopadem havárie jaderné elektrárny. Jeho snímek Pripja byl jak o rozpadajícím se městě v zakázané zóně blízko černobylské elektrárny, tak o lidech, kteří v něm kdysi žili.

Zur Lage / State of the Nation

DIRECTOR: BARBARA ALBERT, MICHAEL GLAWOGGER, ULRICH SEIDL, MICHAEL STURMINGER. PHOTOGRAPHY: EVA TESTOR, MICHAEL GLAWOGGER, ULRICH SEIDL. SOUND: ELISABETH REEH, EKKEHART BAUMUNG, TORSTEN HEINEMANN. MUSIC: PATRIC PULSINGER. EDITOR: KARINA RESSLER. AUSTRIA 2002. 85 MIN.

It wasn't the goal to make just a report on Austria but to contribute to a discussion. Turn the spectator into another debater. The moving picture of the group of four directors tries to render the social situation, economic factors and the ideology mixtures that naturally outline the present life without significant concessions. The document is not a critic analysis of Austrian political crises, which could be a symptom of western-european standards. It is rather its statement, which is more less a consequence of sociological reckoned on practical life of presentation of representative types. Barbara Albert portraited working women, single mothers. A cashier in a supermarket, a worker at an endless band in a factory, a convinced elector for the Freedom a woman of Turkish nationality and an unemployed artist of action. The director catches them in brief moments of everyday life however even from there we can read what the political conviction grows from. Michael Glover set off by himself. During three weeks he crossed Austria hitchhiking. With a small camera he was getting in to random drivers. The journey mainly followed the state border. The most often picture there is a driver with the countryside running away behind the window. The sentence fragments are glued together as a mosaic of views and opinions on the government, opposition, the monarch and the European Union, on immigrants. Ulrich Seidl. The most ordinary Austrians as well, fascinate the director of controversial movie *Psí dny* (Dog days) presented in Czech cinemas, the intimacy of their stereotype lives. He chose one of the monotonous motives for his part of the collective document. – A notorious complainer, who spends his life writing letters to authorities and an elderly couple, who view themselves surrounded with a bunch of foreigners, as the country and tradition savers. Michael Strumming followed a prominent telecast and peaked into two different living rooms. He found there children and their grandparents – two groups not interested in politics. Not yet and not any more. However, there is a shadow on them as well. The bipolarity tension between politics and non-politics follows the whole film, which only summaries, points and in places condensed way popularize the endless discussion about the state of public affairs. The bearers of different ideas are the heroes of the dialogue and they make it human. They live their lives, there are parts of history and beyond them, they are indifferent although they feel how much politics affects them. They take part there meanwhile it's as if they wanted stay out of time. The Austrians.



Zur Lage / K situaci

REŽIE: BARBARA ALBERT, MICHAEL GLAWOGGER, ULRICH SEIDL, MICHAEL STURMINGER. KAMERA: EVA TESTOR, MICHAEL GLAWOGGER, ULRICH SEIDL. ZVUK: ELISABETH REEH, EKKEHART BAUMUNG, TORSTEN HEINEMANN. HUDBA: PATRICK PULSINGER. STŘIH: KARINA RESSLER. RAKOUSKO 2002. 105 MIN.

Cílem nebylo natočit pouhou zprávu o stavu Rakouska, ale přispět k diskusi. Učinit z diváka dalšího diskutéra. Bez velkých ústupků tvaru se snímek čtveřice režisérů snaží postihnout především sociální situaci, ekonomické faktory a různé ideologie, které přirozeně konturují současný život. Dokument není kritikou analýzou rakouské politické krize, jež může být symptomem krize západoevropských standardů, nýbrž je spíše jejím konstatováním, které vyplývá do značné míry ze sociologického domýšlení praktického života typizovaných představitelů. Barbara Albertová portrétovala zaměstnané ženy, svobodné matky: pokladní v supermarketu, dělnici u běžícího pásu ve sterilní fabrice, přesvědčenou voličku Svobodných, ženu turecké národnosti i nezaměstnanou akční umělkyni. Režisérka je zachycuje v krátkých okamžicích všedního dne, ale i z nich lze vyčíst, čím roste politické přesvědčení. Michael Glawogger se vydal na cesty sám. Během tří týdnů projel stopem Rakousko, s malou kamerou nasedal do aut k náhodným řidičům. Cesta převážně kopírovala státní hranice, nejčastějším záběrem je tvář řidiče s ubíhající krajinou za oknem. Z útržků vět se slepuje mozaika názorů na vládu a opozici, na monarchii a evropskou unii, na imigranty. Ulricha Seidla, režiséra kontroverzního snímku *Psí dny* (který uvádějí i česká kina), fascinuje svět nejobyčejnějších Rakušanů, intimita jejich monotónního života. I ve svém příspěvku pro kolektivní dokument si vybral další z nich – notorického stěžovatele, který tráví život psaním dopisů úřadům, a starší vídeňské manžele, kteří se vidí, obklopeni hordou cizinců, jako praví zachránci vlasti a jejích tradic. Michael Sturminger ironicky pronásledoval prominentního televizního moderátora a nahlédl i do dvou dalších obýváků v Tyrolsku a Burgenlandu. Objevuje v nich děti a jejich prarodiče, dvě skupiny, které politika ještě–už nezajímá. Ale její stín leží i na nich. Ona dvojpólovost, napětí mezi politikou a ne-politikou, se táhne celým filmem, který jenom shrnuje, vyhocuje a někde i jen zkratkovitě popularizuje nekončící vnitřní diskusi o stavu veřejných věcí. Zalidňují jej nositelé různých názorů, oni jsou hrdiny tohoto rozhovoru. Žijí své převážně obyčejné životy, jsou v dějinách i mimo ně, jsou lhotejní, ale cítí, jak se jich politika dotýká, podílí se na ní, ale současně jakoby chtěli být mimo čas. Rakušané.



Hey You Slovaks!

SCRIPT AND PRODUCTION: ROBERT KIRCHHOFF.

PHOTOGRAPHY: MARTIN KOLLÁR. EDITOR: ROMAN VARGA. SLOVAKIA 2002. 48 MIN.

An authentic mosaic of naked feelings without any sensibility, a cold, weakening picture, monologues depicting the sentiment that has befallen Slovakia. The documentary has accommodated the speech of people, the countryside to the life in Slovakia. A relatively exoteric structure connects sociologically representative portraits of contemporary Slovaks, and their fragmented testimony. The main recourse of this documentary includes the topic of poverty, abysmal disappointment about the development of recent years, collective complex of inferiority and value instability. A portrait mosaic of people from different parts of Slovakia ten years after the independent state has been created. The author tried to disclose the basic motif of Slovakian motivation and their conception of life, both fulfilled or dreamt of. Many cases of poverty are often caused by incapability, or lack of courage to overcome the communist circle. Everybody is filled with disillusion and resignation. The Bolsheviks listening to the brass bands, Slovak dissidents walking through an open-air museum, old laborers imitating the job in a closed down glass factory. The unemployed are waiting and waiting in their flats, the army repatriates are dreaming of leaving for some better place. Homeless people, single mothers, TV contest heroes, Czech underground philosopher, panel neighborhood, trains, pubs, empty factories, that's Slovakia.



Hej, Slováci!

SCÉNÁŘ A REŽIE: ROBERT KIRCHHOFF.

KAMERA: MARTIN KOLLÁR. STŘIH: ROMAN VARGA. SLOVENSKO 2002. 48 MIN.

Zážitek všednosti, autentická mozaika holých záznamů bez citlivosti, studený, slábnoucí obraz, který významově zaplavila řeč – monology, které se rozpadají do pocitu jednoho státu. Dokument se cele přizpůsobil řeči lidí, krajina Slovenska, jako místo k životu, se stala šedou hlubinou pozadí, jakousi ilustrující reprodukcí: film otevírá záběr dvojitého kříže, v jeho závěru je symbol vymezen obrazem, po kterém leze moucha. Dikce filmu ale nesměřuje k zásadní konfrontaci, jeho srozumitelná struktura spojuje sociologicky reprezentativní portréty současných Slováků, nesceluje je ale v někam mířící příběhy, naopak je nechává ožít jen v amorfní totalitě jejich fragmentárních výpovědí. Východiskem snímku je téma chudoby, které rozšiřuje registrace hlubokého zklamání z vývoje posledních let, umocněné společným komplexem méněcennosti a hodnotovou labilitou. Mozaika portrétů lidí z různých částí Slovenska deset let po vzniku samostatného státu spojuje především autorská snaha odkrýt základní vlivy formující motivaci Slováků a jejich představ o životě, kterou se pokoušejí naplňovat anebo o ní jen sní. Výchozí pocit chudoby je tak často jen důsledkem neschopnosti, nedostatku odvahy k odvaze, s níž by překročili postkomunistický kruh. Archivní záběry dovolují penzistům vzpomínat a zároveň předznamenávají naladění chudoby jako trvalého stavu, dnes tak živého pocitu, který je i není hmotným nedostatkem, rozhodně není bídou, ale určitě přináší deziluzi a rezignaci. Dechovka vyhrává komunistům, slovenští exulanti se procházejí skanzenem, v dutině zavřené sklárny napodobují staří dělníci pohyby dávné práce, nezaměstnaní čekají a čekají v sektorových bytech, navrátilci z vojny vyprávějí o tom, kam odjedou, a nit apatické filmové formy navléká oči dalších společensky determinovaných – bezdomovce, svobodné matky, hrdiny televizní soutěže, českého undergroundového filozofa. Chladně pozorující dokument bez imitace charakterů dál preparuje živé v šedém pruhu mezi útěkem a skanzenem, mezi strnutím a pohybem, na sídlišti, ve vlaku, v hospodě, v prázdné fabrice, na Slovensku.



Home Movie

DIRECTOR, PHOTOGRAPHY: MIŠO SUCHÝ.

PHOTOGRAPHY: LIDA SUCHÝ, MARIO HOMOLKA. EDITOR: MAREK ŠULÍK. SLOVAKIA, USA 2002. 55 MIN.

The moving picture Home movie (what was subtitled as The diary for my son born in America) from Slovak director Miši Suchý is a personal message about emigration, feelings from comebacks and a journey back home. But home is there over the ocean already, in America. To talk about myself means to regard sense-uniting power, which the tension in between both homes, slow leaving one and creating the other one definitely is. The document is based on author presence and his continual comment, course of the film – course of life. His autobiographical emigrant dream-book consists of several expressive situations, which are completed with collage-faded photographs, intimate family movies, letters and sensational shots made as if on the edge. Story sections, which we feel like in the present, differ from these parts essentially –

they are made by a camera of not high quality and direct straight ahead. Although the film starts with family memories and relics, when the camera focuses on the parents portrait in an oval frame, a collage of shots from the New York underground from the late 80's, and director's ID (Michal Suchý, photography, signature and papilla labyrinth of a fingerprint), the zero point in time orientation are the shots from his New York flat, where we recognize his wife and son. The whole family travels to Slovakia to the author's parents. We have to remind, that director's wife Lida is a daughter of Ukrainian emigrants. The lifestyle of her family is continually confronted, the Ukrainians who just very slowly grow together with American reality, with her husband's family that stayed in Slovakia. Stay with his parents, it means days spent in a prefabricated

building-flat taken through the eye of a family camera. We can have that for auxiliary expression for a special way of adaptation, recording as to the behaving of the child that sees everything for the first time, as the presence of the close family in front of the camera. The flatness of the film is interrupted by the director's author's way. His domains are the static shot of speaking details, short, always in complete silence. Slovak flats and cemeteries are substituted with a drive through the snow-covered little American town., husband and wife are looking for a house. They spend Christmas at her parent's- The director uses the same method for the portrait and the same way how to enter the next household, new faces, a number of voices. We can feel the atmosphere of holidays the same way as the closeness of death, there is a dying father in the family. An oval photograph is hanging on the bare wall and the director and his wife are buying things for their new flat. They are not floating into the American dream, they are there.

Home Movie

REŽIE, KAMERA: MIŠO SUCHÝ.

KAMERA: LIDA SUCHÝ, MARIO HOMOLKA. STŘIH: MAREK ŠULÍK. SLOVENSKO, USA 2002. 55 MIN.

Snímek *Home Movie* (s podtitulem *Deník pro mého syna narozeného v Americe*) režiséra slovenského původu Miša Suchého je osobní zprávou o emigraci, o pocitech z návratů a cestě zpátky domů – doma je ale už za mořem, v Americe. Mluvit o sobě znamená mít na zřeteli významově jednotící sílu, a tou napětí mezi dvěma domovy, pozvolné opouštění jednoho a vytváření druhého bezpochyby je. Dokument se opírá o přítomnost autora, který neustále komentuje průběh filmu – průběh života. Svůj autobiografický emigrantský snář skládá z několika výrazných situací, které doplňuje koláží zašlých fotografií, úzkých rodinných filmů, dopisů a pocitových záběrů natočených jako by na okraj. Úseky vyprávění, které vnímáme jako současné, se ale od těchto spojů zásadně liší – jsou natáčeny nepříliš kvalitní videokamerou a lineárně směřují dopředu. Film sice začíná probíráním rodinných památek, vpitím kamery do portrétu rodičů v oválném rámu, koláží záběrů z newyorského metra na konci osmdesátých let a identifikačním průkazem režiséra (Michal Suchy, fotografie, podpis a papilární labyrint otisku palce), ale nulovým bodem časové orientace jsou až záběry z jeho amerického bytu, kdy poznáváme jeho ženu a syna. Celá rodina se vydává na Slovensko za autorovými rodiči. Připomeňme, že režisérova žena Lida je dcerou emigrantů z Ukrajiny. Ve filmu tak průběžně dochází ke konfrontaci životního stylu její rodiny, Ukrajinců jen vláčně se sžívajících s realitou Ameriku, s rodinou jejího muže, která zůstala na Slovensku. Pobyt u jeho starých rodičů, to jsou dny strávené v bratislavském panelákovém bytě, zachycené okem rodinné kamery – mějme to za pomocný výraz pro zvláštní přizpůsobení natáčení jak chování vlastního dítěte, které vidí vše poprvé, tak vůbec vši přítomnosti blízkých před kamerou. Režisér ale i do plochosti domácího videa vstupuje autorským způsobem, jeho doménou jsou statické záběry na výmluvné detaily, krátké, vždy v úplném tichu. Slovenské byty a hřbitovy vystřídá jízda zasněženým americkým městečkem – muž a žena si vybírají dům. Vánoce ještě tráví u jejich rodičů. Režisér používá stejnou metodu i pro jejich portrét, a tak stejně samozřejmě vstupujeme do další domácnosti: nové tváře, mnohohlasí, cítíme atmosféru svátků i blízkost smrti, rodina má u sebe umírajícího otce. Oválná fotografie visí na holé zdi domu, režisér s manželkou si po obchodech vybírají věci do nového bytu, už nevlouhají do amerického snu, už tam jsou.

The Key for Determining Dwarfs or The Last Travel of Lemuel Gulliver

DIRECTOR: MARTIN ŠULÍK. SCRIPT: JAN LUKEŠ, MARTIN ŠULÍK. PHOTOGRAPHY: MARTIN ŠTRBA. SOUND: DANIEL NĚMEC. EDITOR: JIŘÍ BROŽEK. STARRING: MAREK JURÁČEK, EDITA LEVÁ, ELIŠKA DOUŠOVÁ, ŠÁRKA DVOŘÁKOVÁ, JULIE RITZINGEROVÁ AND OTHERS. SLOVAKIA 2002. 58 MIN.

The legacy of the screenwriter and director Pavel Juráček (1935-1989), now in possession of his son Marek, contains apart from other documents his diaries. In Juráček's life, a diary was a very special phenomenon. According to the editor Jan Lukeš who is preparing the diaries to be published in the Illumination Library of the National Film Archive and is a co-author of the script, they above all provided space for almost obsessive analyses, both private and social. Their moral insistence, severity and literary concinnity make the diary a work of art comparable with Juráček's best scripts. It seems predestined to rehabilitate after the years the author's role in the Czech film. Juráček's perception of the world blends a purely intimate, creative and a public sphere. It was the diary and readings from the diary and archive scenes and previews of Juráček's film "A Case for a Beginner Hangman" that gave birth to a collage of the Slovak director Martin Šulík. In the middle of sixties, Juráček was absorbed in work on his feature film, and his reflections and doubts related to this special variation of the Gulliver theme became the basis of the Šulík's documentary. The whole picture is built upon acted scenes or additionally filmed material, which, visually attuned to other parts and with the actors and interiors bearing as much similarity with their realistic models as possible, sketch the Juráček's personality and his life evoking the atmosphere of the second half of the sixties. The personal dimension is emphasized by the fact that the part of Pavel Juráček is performed by his son Marek who also reads from his diaries. Petr Šafařík in his review of the Šulík's film reminds that the director's endeavours to bring back the lost times go as far as creating virtual replicas: Juráček's film apartment is the accurate copy of the real one, the actors were adapted to the real old photographs (or they faces were projected to archive pictures, in order to be in accord with the quasi-documentary film scenes). All this happens with such great results that even the contemporaries think these were family-album photographs. Martin Šulík completed four films during a single year, three of them in Slovakia – two documentaries about Juraj Jakubisko and a portrait of the philosopher Miroslav Marcelli. He says about his fourth film which was made in Czech production: Juráček's diaries are very personal and we tried at least to find an analogy of their intimacy in an image. It seemed to us that the most personal films are the 8mm family archives. So we tried to make this film as if beside the diary we had also found a box containing his 8mm films and photographs. – Šulík's picture is another invitation to reconsider the relation of a documentary film and an imitation, which stems from the evoking illustrations such "The Key for Determining Dwarfs". Its essence is not united with the original object (body). That is stood in by a word and imitation, the essence being produced as a transmutation of the object and its illustration. The essence comes from a fake material, which is presented as a genuine one, and only in that form can it be re-established and transformed in quality.

Klíč k určování trpaslíků aneb Poslední cesta Lemuela Gullivera

REŽIE: MARTIN ŠULÍK. SCÉNÁŘ: JAN LUKEŠ, MARTIN ŠULÍK. KAMERA: MARTIN ŠTRBA. ZVUK: DANIEL NĚMEC. STŘIH: JIŘÍ BROŽEK.

HRAJÍ: MAREK JURÁČEK, EDITA LEVÁ, ELIŠKA DOUŠOVÁ, ŠÁRKA DVOŘÁKOVÁ, JULIE RITZINGEROVÁ A DALŠÍ. SLOVENSKO 2002. 58 MIN.

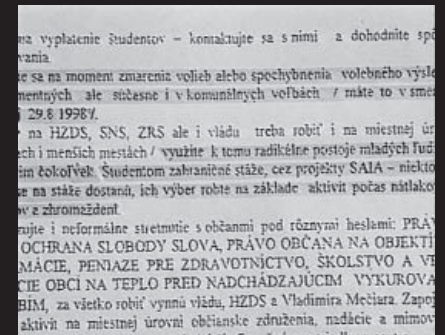
V pozůstalosti scénáristy a režiséra Pavla Juráčka (1935–1989), která je v majetku jeho syna Marka, se kromě jiných písemností nachází sešity deníkových zápisků. Deník se v Juráčkově životě a tvorbě stal zcela výjimečným fenoménem. Podle editora Jana Lukeše, který připravuje vydání deníků v Knihovně Illuminace Národního filmového archívu a je spoluautorem scénáře, byl především polem až obsedantních analýz soukromých i společenských. Jejich mravní naléhavost, kritičnost a literární vytříbenost činí z deníků dílo srovnatelné s Juráčkovými nejlepšími výkony scénaristickými, přímo předurčené k tomu, aby po létech zapomnění rehabilitovalo autorovu vynikající roli v českém filmu. V Juráčkově vnímání světa úzce sousedila sféra ryze intimní, tvůrčí a veřejná. Právě z čtených úryvků z jeho deníků a dále z archivních záběrů a ukázek z Juráčkova filmu Případ pro začínajícího kata vznikla koláž slovenského režiséra Martina Šulíka. Juráček se v druhé polovině šedesátých let cele věnoval práci na svém celovečerním filmu a osou dokumentu jsou právě jeho úvahy a pochyby vážící se k této osobité variaci gulliverovské látky. Šulíkův dokument je celý postaven na hraných pasážích, popřípadě dotáčkách, které jak vizuálním sladěním s ostatními částmi, tak úsilím o co největší podobnost hereckých představitelů i interiérů s jejich reálnými předobrazy skicují osobnost a peripetie Juráčkova života a snaží se co nejpřesněji evokovat atmosféru druhé poloviny šedesátých let. Osobní (imitující–klonující) rozměr tkví už v tom, že Pavla Juráčka hraje a zápisy z deníků čte jeho skutečný syn Marek. Petr Šafařík ve své recenzi Šulíkova filmu připomíná, že režisér ve své snaze přiblížit ztracený čas tvoří faksimile: např. filmový Juráčkův byt je co nejvěrnější kopii tehdejšího skutečného bytu, s herci byly aranžovány dobové fotografie (popř. se jejich tváře za účelem shody s kvazidokumentárními filmovými záběry přenášely na archivní snímky) s výsledkem tak zdařilým, že je prý i pamětníci považují za fotografie z rodinného alba. Martin Šulík dokončil během jednoho roku čtyři filmy, z toho tři na Slovensku, dva dokumenty o Juraji Jakubiskovi a portrét filozofa Miroslava Marcelliho. Ke svému čtvrtému filmu, natočenému v české produkci, říká: „Juráčkovy deníky jsou velmi intimní a my jsme se pokusili najít analogii jejich intimnosti v obraze. Měli jsme pocit, že nejosobnější filmy jsou 8mm rodinné archívy. A tak jsme se celý dokument snažili natočit tak, jako kdyby se vedle deníků našla i krabice s jeho 8mm filmy a fotografiemi.“ – Šulíkův snímek je dalším výrazným příspěvkem k úvaze o vztahu dokumentárního filmu a imitace, která pramení právě z takové evokující ilustrace jakou nabízí Klíč k určování trpaslíků. Esence v něm nesplyvá s původním objektem (tělem), ten zastupuje slovo a nahrazuje imitace, esence je tak získávána v poli transmutace mezi předmětem a jeho ilustrací. Esence vzchází z falešné látky, která je předváděna jako pravá a jenom jako taková se opětovně může konstituovat a pouhými odkazy převést na suverénní kvalitu.

Tiny piece of propaganda

DIRECTOR: MAREK KUBOŠ.

PHOTOGRAPHY: NORBERT HUDEC. EDITOR: FRANTIŠEK KRAHENBIEL. SLOVAKIA 2001. 23 MIN.

A former reporter of Slovakian TV, Jozef, tells his life story working for the TV company that joined one of the sides in the election battle. The reporter describes his contribution to power, and he mentions the possibilities of TV manipulation. The state-owned post-Communist TV still could not be gentle, but you could notice the false movements, changes of word meaning and information spill. A person doesn't live in a world where a picture could be perceived as an insight into reality. The TV sight doesn't necessarily have to be truthful, it's a mere modification.



Taká malá propaganda

REŽIE: MAREK KUBOŠ.

KAMERA: NORBERT HUDEC. STŘIH: FRANTIŠEK KRAHENBIEL. SLOVENSKO 2001. 23 MIN.

Jen pod jménem Jozef vypovídá v uzavřeném studiu někdejší komentátor Slovenské televize o svém místě v týmu redakce instituce obrazovky, která se v roce 1998 přidala na jednu stranu volebního boje. Nepříliš bystrý novinář vypráví příběh svého podílu na moci, několikaletý odstup od událostí ještě více ilustruje pár základních pouček teorií televizní přítomnosti – jeho vzpomínka ale zároveň rozrušuje podloží televize, jímž je nepřetržitost. Právě bezostyšnost vzpomínky připomíná možnosti televizní manipulace v surovém stavu, logos konkrétního volebního cíle tehdy narýsoval ostrou hranici metamorfózy mezi obrazovkou a skutečností a ta svojí zřetelností dnes dovoluje oživit primitivní mechanismus lži – tak prostý, nebo politicky spotřební, kdy za mocenským zadáním následuje záběr jako obraz situace a střih jako situace obrazů. Postkomunistická státní televize ještě neuměla být jemná, veškeré posuny významu obrazu a přesypu informací se odehrávají v prvním plánu – za znělkami jednotlivých televizních formátů je příliš zřetelný falešný pohyb. Ačkoli hrdina filmu se svou ubohou zpovědí propadne zrnění a ve smyčce opakovaného záznamu se promění i někdejší premiér s celou mechanikou své politické tváře, odstup let ukazuje, že člověk neprožívá svět jako součást sebe s televizním obrazem, s obrazem jako možností pohledu na skutečnost, která nemusí být pravdou, nebo je jen její možností – módní podlehnoutí mystériu obrazovky se tak i díky primitivním dělníkům propagandy ztrácí.

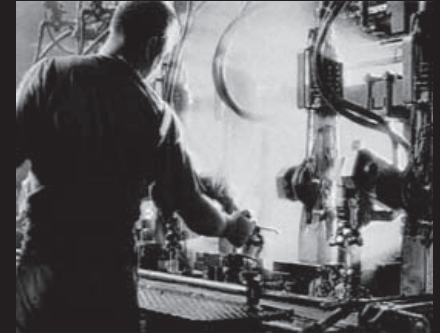


Steklarski blues / Glazier Blues

DIRECTOR: HARRY RAG.

PHOTOGRAPHY: ŽIGA KORITNIK. MUSIC: UWE JAHNKE. EDITOR: HARRY RAG, MATJAŽ JANKOVIČ. SLOVENIA 2001. 13 MIN.

Somewhere in the gap between the past and the future is where workers of the glass-manufactory in the Slovenian town of Hrastnik work. German director Harry Rag has made a movie about human movements surrounded by noise, steam and hypnotic rhythms of machines that never stop. He tries to simplify things as much as possible, letting them dissolve in their own motion so that he can convert them into basic shapes. Machines and objects in the factory become parts of a mechanical ballet (still too human compared to that of Leger), where profiles and projections of the glass objects – the whole glass-manufactory seen from different perspectives starting with the opening sequence filmed in the factory yard and ending with the quick editing composition towards the end – bears traces of people, their work, infinite variability and the dynamics of human efforts. The intensity of the movie is a result of the contrast between puffing machines (automatized production, the large imaginary machine of the world) and human beings, between people and objects, their lines and shapes, curves and dimensions. Workers in action add softness to the mechanics of the film: they deflect it with their presence towards the standards of neutral operation, but at the same time the genre scenes of the work and the rest afterwards, the short cigarette breaks, bring humor to the film, and gentle confluence of vitality and irony. Irony can also be seen in the return to the machine as a symbol of modern times. It is a return free of admiration, slightly bitter after the experience of the century of reason, with a distance, where the exaltation over the symbol of liberation of man is completely gone and what is left is only sentiment for the decorative function of the machine, for suggestive elasticity, which can fill the space with monotonous motion.



Steklarski blues / Sklářské blues

REŽIE: HARRY RAG.

KAMERA: ŽIGA KORITNIK. HUDBA: UWE JAHNKE. STŘIH: HARRY RAG, MATJAŽ JANKOVIČ. SLOVINSKO 2001. 13 MIN.

Někde v mezeře mezi minulostí a budoucností pracují dělníci sklárny ve slovinském Hrastniku. Německý režisér Harry Rag natočil snímek o lidských pohybech obklopených hlukem, parou a hypnotickými rytmy nikdy se nezastavujících strojů. Autor se věci snaží maximálně zjednodušit, rozpouští je v jejich vlastním pohybu, aby je mohl převést na základní tvary. Stroje a předměty ve sklárně se stávají materiálem mechanického baletu, který je oproti Légerovu ještě (znovu) příliš lidský, kdy profily a průměty skleněných předmětů, celá sklárna nahlížená z různých perspektiv – od úvodní pomalé (stalkerovské) jízdy dvorem továrny až ke kompozici rychlých střihů v závěru filmu – nese stopu člověka, lidské práce, nekonečnou proměnlivost a dynamiku lidského díla. Napětí filmu tak vyplývá z kontrastu mezi supícími stroji (automatizovaná výroba, velký imaginární stroj světa) a člověkem, mezi lidmi a věcmi, jejich liniemi a tvary, přímkami a křivkami, plochami a objemy. Dělníci a dělnice v akci vkládají do mechaniky filmu lidskou vlácnost: svojí prostou přítomností jej sice vychylují ke standardům neutrálního postupu práce, ale zároveň žánrově výjevy práce a odpočinku po ní, ty krátké kuřácké pauzy, vnášejí do filmu humor, jemné splynutí vitality a ironie. Ironie je i v návratu ke stroji jako symbolu moderní doby. Po letech je to návrat bez obdivu, po zkušenosti racionálního století trochu nahořklý, s distancí, kdy z nadšení ze symbolu osvobození člověka zbyl toliko cit pro dekorativní funkci stroje, pro sugestivní elasticitu, s jakou dokáže svojí neživou věčností naplnit prostor obrazu monotónním pohybem.





TRAFIKA



Blatnoi Mir / Thieve's World

DIRECTOR: JOUNI HILTUNEN.

PHOTOGRAPHY: TAHVO HIRVONEN. SOUND: NIKO PAAKKUNAINEN. EDITOR: ANNE LAKANEN. FINLAND 2001. 82 MIN.

Three men sentenced to life imprisonment in a Russian prison. The whole quiet film of interrupted monologues was made in the prison-island Pitak, four hundred kilometres north of Moscow. Two years, six visits in the island, Valerij, Michail, Andrej, each in his own cell. Long static scenes, the camera eye staring at the walls and people, accentuating the hopelessness of situation they are in. At first the prisoners do not talk directly into the camera, we can see their motionless faces, they seem reconciled to their fate. The prison sounds echo behind the door – the warden's steps and clicking of locks. The camera is sliding over the silent corridors for a while, all seems to be covered by a grey shadow. The director films men as they perform their daily tasks in the narrow cells. Each day at the same time under the strict prison schedule, never changing, dissolving the days into one blurred stain. The static pictures show the men's bodies, their skin and tattoo revealing the story of their lives– originally, the director wanted to make a film only about tattoo and the tales it tells. The slowness of the films reflects the extreme monotony of the life in prison. In spite of this, each of the three men found something to help him not to give in to resignation and madness: one of them does gymnastics, another one performs Krishna rituals and the third one plays the guitar. Formal means are directed at mapping the prisoners' souls. There isn't much space for the camera – walls, doors, a long corridor, a corner of the table, toilet in the corner, several personal belongings, light hole, a man. It is the man what is left for filming. The man and his time, the man fighting the time which became the eternity of his emptiness. The time is measured by relationship with other people, it is the relationship with others which matters in time, the hours of freedom are only the context. The solitude is full only if freely decided upon. Whereas when solitude is a means of punishment it loses its sovereignty and pride and becomes desperate and lonesome. The convicts have no-one to turn to, their only identification with the world are their own bodies, the actions they make which became a substitute for clock. In the bareness of the cell, through their bodies and their bodies' needs and through the rhythm which was forced upon them, the men wake up to the pure definiteness of the tragedy of solitude. The definitiveness which can be defeated neither by exercise, nor by concentration nor by belief. All of them still look for their chances. But the only feeling they will know is the feeling of eternal finitude.

Blatnoi Mir / Zlodějský svět

REŽIE: JOUNI HILTUNEN.

KAMERA: TAHVO HIRVONEN. ZVUK: NIKO PAAKKUNAINEN. STŘIH: ANNE LAKANEN. FINSKO 2001. 82 MIN.

Tři odsouzení na doživotí v ruském vězení. Tichý film s přerušovanými monology se celý natáčel na vězeňském ostrově Pitak, čtyři sta kilometrů severně od Moskvy. Dva roky, šest výprav na ostrov. Valerij, Michail, Andrej, každý ve své cele. Dlouhé statické záběry, to skleněné oko upřené do zdi a do lidí, jen zdůrazňují bezvýchodnost jejich situace. Zprvu odsouzení nehovoří na kameru, vidíme jejich tváře, jsou nehnuté, zdálo by se, že muži jsou smířeni se svým osudem. Zpoza dveří dutě zní zvuky vězení, kroky hlídače a tlukot zámků, kamera chvíli klouže prázdnými chodbami, přes všechno jakoby byla přehozená šedá clona. Režisér natáčí muže při jejich denních úkonech v úzkých celách, opakují se každý den ve stejnou hodinu podle přísného řádu vězení, tak neměnného, až se dny rozpouštějí do jedné skvrny. Kamera ve statických fragmentech zviditelňuje těla mužů, kůži těl, tetování, ze kterého můžeme číst kapitoly jejich osudu – režisér chtěl původně natáčet film pouze o tetování jako o vyprávění. Pomalé tempo filmu přenáší na plátno extrémní monotónnost života ve vězení. Všichni tři si ale našli něco, aby duše nepropadla rezignaci a šílenství – věnují se gymnastice, kršnovským rituálům, hře na kytaru. Formální prostředky jsou podřízeny tomu, aby mapovaly především duševní krajinu odsouzených. Kamera v podstatě nemá co zabírat: jen zdi, dveře, dlouhou chodbu, roh stolu, záchod v rohu, několik osobních věcí, díru se světlem, jen člověka. Zbývá právě jen člověk. Člověk a jeho čas, člověk bojující s časem, který se stal věčností jeho prázdnoty. Čas se měří především vztahem k druhým lidem, vztah k druhému je určující a hodiny svobody jsou jenom kontext. Plnost samoty vyplývá z rozhodnutí. Ale pokud je samota trestem, ztrácí svoji suverenitu a hrdost, stává se beznadějí a opuštěním. Odsouzení nemají ke komu přijít, jedinou identifikací se světem se stalo jejich vlastní tělo, úkony, které tělo vykonává, úkony, které nahradily hodiny. V holé cele si muži přes svoje tělo, přes jeho potřeby a rytmus, který mu byl vnucen, znovu uvědomují definitivnost v čistém stavu, která rozehrává tragédii samoty. Definitivnost, kterou zatím nedokáže překonat ani cvičení a soustředění, ani víra. Všichni tři ještě hledají svoji šanci. Ale zatím znají jen pocit konečnosti jako něčeho, co nemá konec.

God's Children – Forgotten Children Part 2

DIRECTOR: HIROSHI SHINOMIYA

PHOTOGRAPHY: TOSHIHIKO URIU. MUSIC: TOKIKO KATO. EDITOR: YUKIO KUBOTA. JAPAN 2001. 105 MIN.

Smoky Mountain, the giant garbage dump north of the Philippine capital Manila known as the largest shanty-town in Asia, was forcibly cleared out by the government in November, 1995. People who were used to living off the waste found in the dump moved to another one in Payatas, also in a Manila suburb, about twenty kilometres from the city center. Payatas Dump became another Smoky Mountain inhabited by thousands of households. The filming of the documentary movie began on the 2nd of July, 2000. The next day it started raining and didn't stop for a week. On the 10th of July there was a massive landslide in one part of Payatas Dump and hundreds of people lost their lives caught under the collapsed piles of trash. Five days after that, the government decided to close the dump and ban the trash collectors from the place. As a result, thousands of people lost their livelihood. The Payatas Dump families started demonstrations, leading to a protest march to the Philippine Congress. A pregnant woman, her husband and their child joined the protest, demanding the reopening of the dump that was their daily bread. Most of them were illegal immigrants without a job who resorted to collecting used but reusable things like paper, plastic, metal and anything else they could sell. It is quite usual that even the little children would spend the day browsing through the garbage piles so that they could help their families earn just enough for the daily ration of rice and salt. The makers of the movie followed the lives of three families for four months. Their dramatic destinies are essentially metaphorical, thanks to the environment where they take place. Simply following the lives of people amidst tons of waste, at the very bottom of human society, turns the movie into a feverish image of misery. On the 8th of November Payatas was reopened for garbage dumping. The families living there were celebrating.

God's Children / Boží děti – Zapomenuté děti 2. část

REŽIE: HIROSHI SHINOMIYA.

KAMERA: TOSHIHIKO URIU. HUDBA: TOKIKO KATO. STŘIH: YUKIO KUBOTA. JAPONSKO 2001. 105 MIN.

Smoky Mountain, obrovská skládka na sever od filipínské Manily, známá jako největší chudinská čtvrť v Asii, byla v listopadu 1995 místní vládou násilně vyklizena. Lidé, kteří se živilí jako sběrači odpadků, se přestěhovali na skládku Payatas Dumb, ležící také na předměstí Manily, asi dvacet kilometrů od centra města. Skládka se stala další kouřící horou, smetištěm, které se stalo domovem pro tisíce domácností. Natáčení dokumentu začalo 2. července 2000. Den nato začalo pršet a nepřestalo celý týden. 10. července došlo v části Payatas k sesuvu, pod odpadky zahynuly stovky lidí. Po pěti dnech se vláda rozhodla skládku uzavřít, sběr odpadků byl zakázán. Tisíce lidí tak přišlo o živobytí. Rodiny ze skládek začaly s demonstracemi, které vyústily do protestního pochodu k filipínskému parlamentu. Těhotná žena s mužem a dítětem demonstrují také, chtějí, aby jejich skládka byla zpřístupněna, bydlí přece v části, která nebyla sesuvem poškozena, a skládka je živá. Většinou jsou to ilegální přistěhovalci, kteří ztratili práci, a jediné, co ještě mohou dělat, je sběr použitých, ale použitelných věcí, papíru, plastů, barevných kovů, všeho, co lze prodat místním překupníkům. Není výjimkou, že odpadky sbírají i ty nejmenší děti, celý den stráví na skládce, aby pomohly svým rodinám – i tak pro ně k večeři zbývá porce rýže se solí. Měsíc po tragédii začalo v místech sesuvu hořet, chatrče okolo pokryl mastný prach, hoří, ale ve vzduchu jsou stále cítit rozkládající se lidská těla. Dvanáctiletá Nina trávila se svými čtyřmi sourozenci na skládce všechn svůj čas, k večeři byla někdy ryba. Když přísun odpadků skončil, už si nemají jak vydělat. Zkoušejí na svazích skládky pěstovat brambory, a když je nejhůř, vydají se do města krást a rabovat. Možná někoho přitom zabili. Je to lepší než umřít hladu. Pětiletý Alex trpí vodnatelností hlavy. Také jeho rodina přežívá díky několika miskám rýže. Když nemáme žádné jídlo, ukradnu pozinkovaný plech ze střechy vedlejšího baráku a prodám ho, abych je nakrmil – přiznává Alexův otec. Devětadvacetiletá Nora dává život chlapečkovi. Pár dní po porodu začne dítě zvracet krev, mladá matka se modlí, ale není vyslyšena a dítě odchází z království světa odpadků přímo do nebe. Dokumentaristé čtyři měsíce sledovali život tří rodin. Jejich dramatické osudy mají metaforický ráz především díky prostředí, kde se odehrávají. Prosté snímání osudů mezi tunami lidských odpadků, na jejich hoře, na samém dnu lidskosti, proměňuje film v horečnatý obraz bída, která je jen absolutní nesvobodou. – 8. listopadu byla skládka znovu otevřena pro svážení odpadu. Rodiny ze smetiště oslavují.

Gösta & Lennart

DIRECTOR, EDITOR: BABAK NAJAFI.

PHOTOGRAPHY: SIMON PRAMSTEN. SOUND: MARIO ADAMSON. SWEDEN 2001. 8 MIN.

Lennart is lonely since his boyfriend left him. He spends his days in an empty apartment, no-one calls him and he longs for friendship and proximity of others so much. He is left just with Go()sta. Go()sta is with him all the time, obeys his orders, goes for a walk with him and can look into his eyes at any time. Go()sta is a bulldog and Lennart's best friend. A short and strongly profiled film of a Swedish director of Iranian origin evokes the loneliness inhabited by a man and a dog. The four-year-old bulldog is the only close being of the fifty year old homosexual, an opera singer, who does not know how to live alone. Therefore, he directs all his need for understanding, the selfish need to look after someone, at his dog. The film is an overview of one day of their strange coexistence rhythmical through feeding, outing, games and silent understanding with a sleeping dog. The director chose methods of an acted film, using colored filters and various camera angles. The film is situated into an uncertain time in the crispy weather of the Nordic summer. The feeling of alienation is magnified not only by an empty apartment but also the semi-empty beaches. A reduction to a short testimony, insight into a bizarre household as if through a fish eye contracting life to several important acts, repeatedly performed until the imitation of a relationship creates its own world, without symbols, which cannot be interpreted as a depiction of totality of loneliness, stemming from the weird human need not to be alone.



Gösta & Lennart / Gösta a Lennart

REŽIE, STŘIH: BABAK NAJAFI.

KAMERA: SIMON PRAMSTEN. ZVUK: MARIO ADAMSON. ŠVÉDSKO 2001. 8 MIN.

Lennart se cítí osamělý od té doby, co jej opustil přítel. Dny tráví v prázdném bytě, nikdo mu nevolá a on přitom tolik touží po přátelství a blízkosti druhých. Zbýl mu jen Gösta. Je stále u něj, poslouchá na slovo, chodí s ním na procházky, kdykoli se mu může podívat do očí. Gösta je buldok a nejlepší Lennartův přítel. Kra oučkový, výrazně stylizovaný snímek švédského režiséra íránského původu evokuje osamění, ve kterém se vznášejí muž a pes. Čtyřletý buldok je jedinou blízkou bytostí padesátiletého homosexuála, operního zpěváka, který vůbec neumí žít sám. A tak veškerou potřebu porozumění, tu sobeckou potřebu o někoho se starat, přenáší na svého psa. Snímek je záznamem jednoho dne jejich zvláštního spolužití, rytmizovaného krmením, venčením, hrou a tichým srozuměním se spícím psem. Režisér zvolil postupy hraného filmu, svůj dokument buduje jako uzavřený, pointovaný celek, který vylaiuje různými úhly kamery a barevnými filtry. Snímek se odehrává v neurčité době, v jasném počasí křehkého severského léta. Nejenom prázdný byt, ale i poloprázdná pláž vyvolávají pocit odcizení, dlouhé prázdnoty života stárnoucího muže, kterou až groteskně přerušují jenom fyzické projevy psa, jeho potřeby. Redukce na krátkou zpověď, nahlížení do bizarní domácnosti jakoby rybím okem smrš ují život na několik málo důležitých úkonů, vědomě vykonávaných jako náhražka tak dlouho, až imitace vztahu utvoří vlastní svět – svět bez symboliky, který vlastně už nelze vykládat jako zobrazení totality osamění, pramenícího z té podivné lidské potřeby nebýt sám.

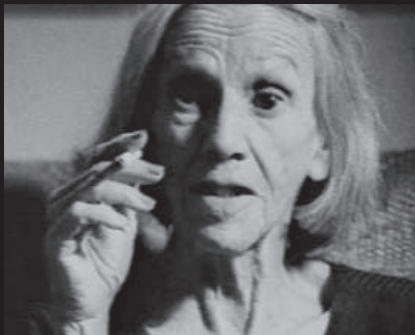


La Cuarta Casa / The Fourth House

DIRECTOR: JOSÉ ANTONIO CORDERO. PHOTOGRAPHY: JAVIER MORÓN. SOUND: PABLO FERNÁNDEZ.

EDITOR: JOSÉ ANTONIO CORDERO, PIETER BART KORTHIUS, JUAN FERNÁNDEZ. MEXICO 2002. 37 MIN.

The Fourth House is a portrait of Elena Garro, Mexican writer and one-time wife of Nobel Prize-winning author Octavio Paz. It is fascinating enough just to watch her facial features – deep wrinkles running through her emaciated face. Elena talks about twenty years spent in exile and expresses her feelings about today's Mexico, where she has returned with daughter Helen, 18 cats and two boxes full of memories – memories of an innocent childhood, the unconventional career of a writer, her literary marriage, and all of the crucial moments of the year 1968, after which she cut herself off from the local intellectual circles, left for exile and is still alone after returning home. It took four years to shoot the movie but watching it, you have the feeling you have never left her apartment. Nothing has changed; the mess in her room is still the same, cats are still occupying the chairs and the table, her fingers are still holding the same cigarette. Only her face gets older. And it is also the face that is the most dynamic object of the movie, no matter how static it is. It is the single most important text of the whole narrative. Another recurring symbol of the film is a tree. In it, in its stillness, you hear resonate a dialogue between a man and a woman, between present and past, and between a human being and a society. Several out-of-focus scenes by the tree of knowledge function as an interlude. A woman flees to that tree, meets there a man (later on a treeless horizon she is going to say goodbye to him) and hugs the tree before she dies. The director of the movie further develops the imaginativeness of the portrait with several acting scenes and a collage.



La Cuarta Casa / Čtvrtý dům

REŽIE: JOSÉ ANTONIO CORDERO. KAMERA: JAVIER MORÓN. ZVUK: PABLO FERNÁNDEZ. STŘIH: JOSÉ ANTONIO CORDERO, PIETER BART KORTHIUS, JUAN FERNÁNDEZ. MEXIKO 2002. 37 MIN.

Čtvrtý dům je portrétem Eleny Garro, mexické spisovatelky a někdejší manželky nositele Nobelovy ceny Octavia Paze. Fascinující jsou už jen rysy její tváře, hluboké vrásky ve vyhublé tváři, vrásky, řečiště paměti, kterou oživuje slovy, aby připomněla dvacet let exilu i své pocity ze současného Mexika, kam se vrátila s osmnácti kočkami, dcerou Helenou a dvěma bednami naplněnými k prasknutí vzpomínkami, uzlovým písmem celého života s jeho rajským dětstvím, nekonvenční kariérou spisovatelky a literárním manželstvím, se všemi detailně zvětšenými okamžiky roku 1968, po kterém se odřízla od místních intelektuálních kruhů, utekla, chtěla být sama s vlnou za lodí, v exilu – a je sama i po návratu z něj. Film se natáčel v průběhu čtyř let a přitom máme pocit jako bychom z jejího bytu neodešli. Nic se nemění, nepořádek v bytě zůstává stejný, kočky okupují židle a stůl, prsty drží stejnou cigaretu. Stárne jen tvář. Jestliže se vyslovená slova okamžitě ztrácejí, zůstává statická tvář nejdynamičtějším objektem filmu – je promluvou v pohybu, stává se nejdůležitějším textem celého vyprávění. Vracejícím se symbolem filmu je strom. V něm, v jeho nehybnosti, ve stálosti věčného okamžiku rezonuje dialog mezi mužem a ženou, přítomnosti s minulostí a člověka se společností. Dokument prokládají rozostřené výjevy u stromu poznání (doznání před koncem), ke kterému se žena utíká, u kterého potkává muže (na horizontu bez stromu se s ním bude loučit), strom, který objímá před svojí smrtí. Režisér v hraných scénách a jedné sekvenci koláže dál rozvíjí imaginativnost vlastního portrétu, toho záměrně neostrého, neuchopitelného snímání tváře stařeny, metaforického přilnutí ke tkáni tváře, jakoby jenom jí chtěl postihnout mezní situaci. Tvář a strom. Smrt, končí film. Anebo je to začátek okamžiku, kdy se tam na opačném konci, ležícím právě tady, klíč pootočí a čas přestane vyvřat: / chvíle onoho *dosud*, konec štkání, nářku a sklíčenosti, kdy duše pozbývá těla, klesá otvorem v podlaze a dopadá k sobě, kdy čas proděravěl a my kráčíme nekonečnou chodbou a lapáme po dechu na písčité pláži, / vzdaluje se ta hudba či se blíží, rozsvěcují se anebo hasnou bledá světla?, prostor zpívá, čas mizí: je to otevření úst, je to pohled těkající po hladké zdi, je to mlčící zeň, zeň (Octavio Paz: Hovořím o městě).



Massnahmen des Bundesverwaltungsamtes zum Schutz von Kulturgut

DIRECTOR, EDITOR: ANKE LIMPRECHT. PHOTOGRAPHY: KAI VON WESTERMAN. SOUND: CHRISTIAN HENNECKE. GERMANY 2002. 12 MIN.

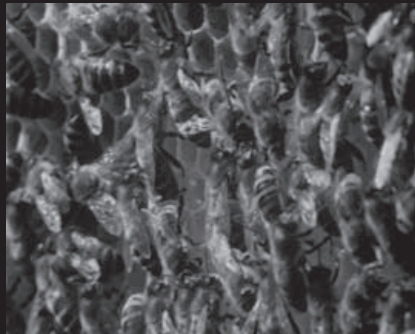
The director also uses the modus operandi method in her second picture documenting the archiving of the federal authorities documents. A quiet film without a commentary monitors the transforming of documents from endless rows of binders to microfilms, their developing and coiling, their putting into high-grade steel boxes, which are vacuum-sealed and transported by trucks to the mountains to the central warehouse located somewhere in former silver mines. They are expected to last at least five hundred years preserving the texts which, in their paper form, are going to perish. At the end of 2001, 570 million microfilms were archived representing the total length of about twenty kilometres. Only the last scene does not suit the overall mood of the film – a bee filling the honeycomb. The simple mechanics of the modus operandi technique allows the director to induce the almost unbearable atmosphere of the obscurity of the human work. Although the hundreds of metres of lined up tubes hide every single stroke of human writing, the individual human touch gets lost in the whole bringing in anxiety and depression. For the second time the author introduced the descriptive educational film as capable of using a creative language which, together with metaphorical layers of different perception of human text, proves that what distinguishes the language of the film art from the mechanical language of adopted procedure can be recognized only if it is not only language that we perceive but also that what lies behind. Anke Limprecht's short films make this possible especially through an omnipresent reflection on how the archived records of information about men ceases to depend on the will of men. It is men who lose colours and fade out.



Massnahmen des Bundesverwaltungsamtes zum Schutz von Kulturgut / Opatření Spolkového ústavního úřadu k ochraně kulturních hodnot

REŽIE A STŘIH: ANKE LIMPRECHT. KAMERA: KAI VON WESTERMAN. ZVUK: CHRISTIAN HENNECKE. NĚMECKO 2002. 12 MIN.

Metodu výukového filmu využívá režisérka i ve svém dalším snímku, který popisem práce pečlivě zaznamenává archivaci dokumentů spolkových úřadů. Tichý, uzavřený film bez komentáře sleduje převod dokumentů z nekonečných řad šanonů na mikrofilmy, jejich vyvolávání a stáčení do kol, jejich ukládání do schránek z ušlechtilé oceli, které pak, neprodyšně uzavřené, odvázejí kamióny do hor, do centrálního skladu umístěného ve štolách někdejších stříbrných dolů. Předpokládá se, že mikrofilmy budou k dispozici nejméně pět set let – tak dlouho zůstanou otiskem textů na papíře, který pravděpodobně podlehne zkáze. Ke konci roku 2001 bylo archivováno 570 milionů mikrofilmů, jejich celková délka se tak přiblížila dvaceti kilometrům. Jen poslední obraz vypadáva z ladění celého filmu – je to záběr na včely, které plní plást. Režisérce prostá mechanika postupu práce, jenž je zadáním vždy monotónního rytmu, dovoluje navodit až neúnosnou atmosféru nejednoznačnosti lidského díla: stovky metrů vyrovnaných tubusů sice dokonale ukrývají každý tah lidského písma, ale z celku, ve kterém je individuální lidská stopa ztracená, padá tíseď. Už podruhé autorka ukázala možnost popisného výukového filmu jako skutečně tvořivého jazyka, který především ve spojení s metaforickými vrstvami různého vnímání lidského textu dokazuje, že to, v čem se odlišuje jazyk filmového díla od mechanického jazyka přebíraného postupu, můžeme rozpoznat jen tehdy, je-li nazírán nejen jazyk, ale i to, co lze vidět za ním. V krátkých filmech Anke Limplrechtové je to především stále přítomná úvaha o tom, jak archivovaná plnost lidského zápisu, jako zpráva o člověku, přestává být na člověku závislá – to člověk vybledá a ztrácí se.



Mein kleines Kind / My Little One

DIRECTOR, EDITOR: KATJA BAUMGARTEN.

PHOTOGRAPHY, SOUND: GISELA TUCHTENHAGEN. GERMANY 2001. 88 MIN.

A gynecological scan investigation in the 21st week of pregnancy. The anamnesis: global defective syndrome with the suspicion about the chromosome aberration. The prognosis seems to be hopeless since there is an assumption of several damaged vitals. "You must make a decision! In such cases we recommend immediate abortion." said gynecologists to this film director. This autobiographical documentary film as a whole focuses on the birth, life and the demise of little Katja Baumgartene's son Martin Tim. We can watch an extraordinary confession of a woman hit by the destiny, putting her on a crossroad where she must make a decision about the future of her son. One road leads to a hazardous, shaky life with the defective child, the other one ends up with the child's death. The film consists of Katja's testimonies monitoring ones life from its dawn to its sunset. Even though the director tries to stay neutral she cannot avoid some incoming emotional moments that actually knit together a unique sensitive web. Katja got her idea to shoot this documentary when she was seeing the doctor. She knew it might be the medium she could fight back. The film was supposed to countdown the time of her hesitation and to reflect all crucial phases she had to go through even at the cost of loss of her emotional control that could have driven her into a total chaos. Beyond all expectations there was a need not to keep this keyhole testimony secretly, but rather provide the evidence for everyone. To remind the task of making a decision about life or death of an unborn degenerate human being, the exhausting choice that must be taken. This experiment is to hold up the mirror to a society where the director lives. The society where paradoxically abortions became so routine and where the decision to have or not to have a baby became a matter of obviousness. Another reason that brought Katja to produce this film was probably an attempt to escape the darkness that might follow every mother after making this fatal decision, an abortion. You could feel somehow guilty if you only think about insolvable problems. The director asked her best girlfriend to be the director of photography. She knew she was going to converse with her intimately without any depersonalization that awareness of camera could cause. And indeed, her careful sight truly records something hidden; we can feel a kind presence of a woman who does give pregnant and indecisive Katja understanding. Filming of the documentary My Little Child began four days after the anamnesis announcement.



Mein kleines Kind / Moje dě átko

REŽIE, STŘIH: KATJA BAUMGARTEN.

KAMERA, ZVUK: GISELA TUCHTENHAGEN. NĚMECKO 2001. 88 MIN.

Ultrazvukové vyšetření v jednadvacátém týdnu těhotenství a diagnóza: komplexní defektní syndrom, podezření na chromozómové anomálie. S předpokladem mnoha defektů některých orgánů byla prognóza velmi špatná. „Musíte se rozhodnout,“ řekl režisérce specialista, „v takovýchto případech doporučujeme okamžité přerušení těhotenství.“ Autobiografický dokument se celý věnuje zrození, životu a odchodu režisérčina syna Martina Tima. Je mimořádnou osobní zповědí ženy, která se musí vyrovnat s tragickou předpovědí a z ní plynoucích rozhodnutí o životě a smrti jednoho ze svých dětí. Film může vzbuzovat emoce teprve tehdy, chápeme-li jej jako zprávu o stavu, který je příčinou těchto emocí. Dokument stojí na režisérčiných výpovědích, které mapují dráhu jednoho života v ní – od jeho začátku až po jeho konec. Jakkoli chce být režisérka ve své zповědí neutrální, nemůže utéct detailům, které film proměňují v nesmírně citlivou tkáň. První myšlenka na natočení takového filmu jí projela hlavou, když seděla naproti lékaři. Věděla, že to je způsob sebeobranu. Na jedné straně mělo chladné médium odměřovat čas váhání, zповěí se mohla stát hlasitou reflexí ženina rozhodování, na druhé straně věděla, že to bude svědectví o chvílích, kdy hrozí ztráta orientace v hlasech vnitřního chaosu. A nad tím stála potřeba neschovávat si ten čas jen pro sebe, ale naopak otevřít věci intimního teritoria divákům, připomenout problém rozhodování o vlastním dítěti, které uvnitř roste k degeneraci, celé to váhání mezi začátkem a koncem, nesmírnou složitost volby. Snaha ukázat všechny mateřské paradoxy divákům v zemi, kde je interrupce jako prosté rozhodnutí ženy úplnou samozřejmostí. Možná vznikl film i proto, aby utekla stínu, který může matku, jež se rozhodla pro potrat, provázet celý život: Jenom když přemýšlíš o neřešitelné úloze, do které započítáváš své nenarozené nemocné dítě, neseš sama svůj díl viny. Režisérka poprosila svou nejbližší přítelkyni, aby právě ona stála za kamerou, věděla, že s ní bude důvěrně rozmlouvat bez odosobnění, které přináší vědomí záznamu. A její pečlivý pohled skutečně zaznamenává cosi ukrytého, cítíme i její laskavou přítomnost blízkého člověka, který těhotnou a rozhodující se ženu nenechává bez porozumění. Natáčení začalo čtyři dny po oznámení diagnózy.



Elämän äidit / Mothers of Life

DIRECTOR, EDITOR: MARKKU LEHMUSKALLIO, ANASTASIA LAPSUI.

PHOTOGRAPHY: MARKKU LEHMUSKALLIO. SOUND: ANTERO HONKANEN, ANASTASIA LAPSUI. FINLAND 2002. 74 MIN.

The documentary film made by the Finnish couple of directors narrates the destiny of a nomadic family from the Jamal peninsula in the East Siberia. Already ten years ago, the authors shot here the film *Paradise Lost*. It was also a portrait of a nomadic life. They spent almost a year with one family there, they almost became a part of it, it seemed there were no secrets that would remain hidden from the film-makers. Having made the film in Siberia, they went to another part of the world. Several years later, some of the members of the known family contacted them. It was not good news: the family split up, they lost property and its members were deep in poverty. The film-makers came back to the tundra. They wanted to continue the story by showing the fate of women. The film uses the colourful material of the first document as well as black-and-white shots made during 2000 and 2001. At the beginning the father of the family tells a legend about a murder committed by the forefather of the kin. Afterwards he had to escape from the community with his whole family, they went to the open sea on a small boat. After some time, they arrived to a country where his descendants still live. It is as if they were cursed, condemned to eternal erring. They don't stay at one place, something forces them forward, further and further away. They started to live with reindeers, these animals drew them through the countryside which is most of the year covered with snow, they moved their large tents from place to place. However, in the course of ten years, the family lost its reindeers, its members separated and everyone took their own way. The mother and her daughter, Miusena and Tatiana, also wander in the desert countryside, from people to people, searching. We follow their individual attempts to settle down, but in the end, all of them turn to be only stops on their journey. When Tatiana stops working on a state farm, her mother follows her. They are again on the way but they are not free, it is as if they only served their fate. Creative and impressive images of the horizon of the desert countryside vary with grey shots of the heroines' faces who have monologues in a closed space. The surface of the countryside is interrupted by gravure of the face. The film is of ethnographic nature with anthropologic surface, but it gets beyond to a concentric intimate probe, to what is hidden behind the exotic surface. On the background of the local mythology, the film reminds us what is the essence of the traditional way of living, what is its own culture, the value on which the heroines do not cast doubt although they surpass it by their loneliness. Separation and wandering suddenly do not have the character of the original nomadic movement but they are a source of tension and uncertainty, it is a situation which fundamentally breaks the former community.



Elämän äidit / Matky života

REŽIE, STŘIH: MARKKU LEHMUSKALLIO, ANASTASIA LAPSUI.

KAMERA: MARKKU LEHMUSKALLIO. ZVUK: ANTERO HONKANEN, ANASTASIA LAPSUI. FINSKO 2002. 74 MIN.

Dokumentární film finské režisérské dvojice vypráví osudy kočovné rodiny z Jamalského poloostrova na východní Sibiři. Už před deseti lety tady autoři natáčeli film Ztracený ráj. Ten také zachycoval místní kočovný život. S jednou rodinou tehdy strávili skoro rok, sžili se s ní, zdálo se, že nejsou žádná tajemství, která by filmařům zůstala skryta. Po natáčení na Sibiři se nomádi finského dokumentu přesunuli do jiného koutu světa. Po letech se jim někteří členové známé rodiny ozvali. Nebyly to dobré zprávy: rodina se rozpadla, přišla o majetek, její členové se dotkli dna chudoby. Filmaři se do tundry vrátili. Pokračování chtěli postavit především na přiblížení osudů žen. Snímek pracuje jak s barevným materiálem prvního dokumentu, tak s černobílými záběry, natočenými v letech 2000 a 2001. V úvodu filmu vypráví otec rodiny legendu o vraždě, kterou spáchal praotec rodu. S celou svou rodinou pak musel ze společnosti utéct, na malé lodi se vydali na otevřené moře. Po čase dopluli do kraje, ve kterém jeho potomci žijí dosud. Jakoby byli prokletí, odsouzení k věčnému bloudění. Nezůstávají na místě, cosí je žene dopředu, dál a dál. Sžili se se soby, zvířata je táhnou krajinou, která je většinu roku pod sněhem, své velké stany přemis ují z místa na místo. Během deseti let, které uběhly mezi dvěma filmy, ale rodina o své soby přišla, její členové se rozdělili a každý se vydal svojí cestou. Také matka a dcera, Mjusena a Ta ána, putují nehostinnou krajinou, od lidí k lidem, hledají. Sledujeme jejich jednotlivé pokusy o zakotvení, ale všechny se ukáží jenom jako zastávky na cestě. Když Ta ána přestane pracovat na státní farmě, následuje ji i její matka. Jsou zase na cestě, ale nejsou svobodné – jakoby jenom sloužily svému osudu. Výtvarně působivé obrazy, pracující s horizontem holé krajiny, se střídají s šerými záběry tváří hrdinek, které vedou monology v uzavřeném prostoru. Plochu krajiny přerušuje rytina tváře. Snímek etnografického rázu, pouhého antropologického povrchu, tak přerůstá k soustředěné intimní sondě, k tomu, co je za exotickým vnějškem skryto. Na pozadí místní mytologie připomíná snímek to, co tvoří podstatu tradičního způsobu života – jaká je jeho vlastní kultura, tedy hodnota, o které hrdinky nepochybují, i když se jí svým osaměním vymykají. Vyčlenění a bloudění nemá náhle charakter původního nomádského pohybu, ale je zdrojem napětí a nejistoty, je situací, která někdejší pospolitost zásadním způsobem nabourává.



Pho (Noodle Soup)

DIRECTOR, EDITOR: UYEN LUU. PHOTOGRAPHY: BELA BATTHYANY. MUSIC: KHA KHAC SANG.

VIETNAM, GREAT BRITAIN 2000. 24 MIN.

Seeing that the situation in her native land has become somewhat relaxed, 23-year old Vietnamese girl Uyen Luu decides to visit. Ho Chi Minh City (formerly Saigon) is a focal point of her trip from where all the roads unravel on the way to her relatives in the rural areas. The film, in the form of a cinematographical diary, witnesses the moments when Uyen Luu meets her close relatives that she hasn't seen for years. As a symbolic interlude a scene with the long preparation of a hand-held camera comes back again and again. With this camera the director enters the current of a street which takes her through the city and on to a short visit to her relatives where she learns the family recipe for a genuine Vietnamese noodle soup that they eat at a table on a road-side. The stories from her trip happen mostly in her mind; they are reflections of the places she has been to and pieces of her own past – authentic, yet isolated. Living for a long time in London where she works as a director of short films and commercials has enabled Uyen Luu to rediscover her native land, which she left with her mother while still a little girl. In her movie debut she is trying to express her feelings about this root-tracing trip using minimalist but well refined means. The cinematography strives to capture the mood of the crowded city undergoing tremendous changes after the partial liberalization, called for by economic reasons. The distracted dramaturgy of the diary, based on the immediate impressions, takes its cue in the dynamic poetics of the pulsating city. It is the street that forms the axis of the narrative, all the important encounters taking place outside, not inside. The director stops short of any politically motivated comments on the ruling Vietnamese establishment. The closest she gets to that is a shot with a national flag with its notorious five-pointed star reflecting in a rain puddle. This is a movie about searching for one's own identity, an attempt to trace back its roots through the film, using the camera as a part of the body or fingertips that touch the presence to awaken the memory. The film received the award for the best documentary movie under 30 minutes at the Karlovy Vary International Film Festival in 2001.



Pho (Noodle Soup) / Pho (Nudlová polévka)

REŽIE, STŘIH: UYEN LUU.

KAMERA: BELA BATTHYANY. HUDBA: KHA KHAC SANG. VIETNAM, VELKÁ BRITÁNIE 2000. 24 MIN.

Uyen Luu je třidvacetiletá Vietnamka, která se po uvolnění poměrů rozhodla navštívit svou vlast. Středem, ze kterého se rozbíhají cesty za příbuznými na venkov, je Ho Či Minovo město (někdejší Saigon) a snímek formou kinematografického deníku zachycuje setkání s blízkými lidmi, které má možnost poznat po dlouhých letech odloučení. Forma zápisu hraje v krátkém dokumentu důležitou roli, jako mezihra je do filmu vložena scéna dlouhé přípravy ruční kamery. S ní vstupuje do proudu ulice, který ji unášá městem s krátkou zastávkou na návštěvě u příbuzných s rodinným receptem na pravou vietnamskou nudlovou polévku, kterou jedí u stolu na kraji ulice, a cesta rychle vede dál: příběhy nejsou to, co se přihodilo, ale to, co si režisérka ve stopách dávných bytů a útržků vět sama spojuje, je to povrch osvobozený od konvencí minulosti, a přece s ní neoddelitelně spjat – je to autentické a zároveň izolované. Režisérka, žijící dnes v Londýně, kde natáčí krátké filmy a reklamy, na svých krouživých cestách městem a jeho okolím objevuje rodnou zemi, kterou kdysi s matkou ještě jako malá holčička opustila. Ve svém filmovém debutu usiluje o vyjádření vlastních pocitů z tohoto setkání. Pracuje s minimalistickými, ale vytříbenými prostředky, těkává kamera se soustřeďuje na pečlivé vystižení situace v zalidněném městě, procházejícím po částečné liberalizaci, vynucené ekonomickými důvody, obrovskou proměnou. Rozptýlená dramaturgie deníku, opřená o chvějivý, impresivní záznam, je odpovědí dynamické poetice pulsujícího města – osou vyprávění je ulice, důležitá setkání se neodehrávají v interiérech, ale na ulici, chůze je vždy snímána přes ulici, přes rychle míjející výplety kol. Autorka rezignuje na jakýkoli politický podtext, který by byl svázán s dosud vládou vietnamskou mocí, snad jenom nechá v kaluži chvět vlajku se žlutou pěticípou hvězdou. Je to film o hledání identity, pokus navázat filmem na vlastní kořeny, obrazy prorůst do nesmazatelného pozadí otisků blízkých lidí, kdy kamera je součástí těla, konečky prstů, které se dotýkají přítomnosti, aby probudily paměť. Mezinárodní filmový festival v Karlových Varech (2001) / film získal Cenu za nejlepší dokumentární film do 30 minut.



O choros ton alogon / The Dance of the Horses

DIRECTOR: CHRISTOS VOUPOURAS.

PHOTOGRAPHY: COSTIS GIKAS. SOUND: THANASSIS ARVANITIS, NIKOS BOUYIOUKOS. EDITOR: ALEXANDRA KOURI. GREECE 2001. 64 MIN.

An ancient ritual of sacrifice to Gods seen from the perspective of an eight-year-old boy. On his way to the ritual he is accompanied by a narration told by his eighty-year-old grandma. Through the story, the boy learns about the history and traditions of his country, ancient rites which reflect Byzantine civilization spread between the East and the West. The rite which takes place deep in the Greek mountains is the first encounter with the ancient faith for the boy, but also his first encounter with sexuality and limitless human joy which in the night of the beginning and the end unite with the consciousness of death. The search for feelings by means of language of the predecessors permits a full explanation of human behavior, the rules of the rite reflect the unity and constancy of human lives, its order encompasses a certain harmony and unity between the man and souls of the dead, all the parts of the rite are in a status of a certain predestined harmony which is not to be proven but to be discovered. It is necessary to approach the rite on the basis of a subjective meeting with it, it is necessary to follow the way of intuition and empathy. Voupouras's film tries to cover the metaphysical integrity of the rite but it can only record the surface, his document is thus a precise image of a potential movement, an acute record of initiation experience with a metaphysical overlap. Already the image of impenetrable mountains evokes the presence of wild energies which are analogous to human effort and liberation. Something must happen in the man, something must appear, regardless of the man's will and sense. The countryside suddenly penetrates into the body and in its movement it establishes itself. Using techniques typical for a played film the director captures the situation in a mountain village on several levels which are mediated through the personage of the boy. The most important are conversations he has with his grandma. It is a sort of an alphabet of initiation which explains everything the boy can see: a sultry countryside sloping down to the sea, the white village, the procession of women in black, their home rites, washing of animals, the first dance of a man, a long procession with saints and cattle, women's decoration for the evening, binding of hair. A truck is bringing another cow, it is getting dark, there is a wild music, the knife is slowly penetrating the cow's neck, the blood is pouring out, people and horses are dancing. The film depicts also the calm of the following day when the meaning of the evening dies away. The countryside is shivering in full sun, there might not be any distance between it and the boy on the way, the old woman is singing and we understand without understanding explicitly.



O choros ton alogon / Tanec koní

REŽIE: CHRISTOS VOUPOURAS.

KAMERA: COSTIS GIKAS. ZVUK: THANASSIS ARVANITIS, NIKOS BOUYIOUKOS. STŘIH: ALEXANDRA KOURI. ŘECKO 2001. 64 MIN.

Starý obřad obětování bohům viděný očima osmiletého chlapce. Na cestě k němu jej provází vyprávění jeho osmdesátileté babičky. Jeho prostřednictvím se chlapec seznamuje s historií a tradicemi své země, s dávnými rituály, ve kterých rezonuje byzantská civilizace rozložená mezi východem a západem. Obřad, odehrávající se vysoko v řeckých horách, je pro něj také prvním poznáním staré víry, ale také projevů sexuality a bezuzdného lidského veselí, které se v noci začátku a konce spojují s vědomím smrti. Hledání prožitků prostřednictvím jazyka předků dovoluje plné vysvětlení lidského chování. V pravidlech rituálu se odráží jednota a konstantnost lidských životů, v jeho řádu je jakási shoda a soulad mezi člověkem a dušemi mrtvých – všechny složky rituálu se nacházejí ve stavu jakési předzjednané harmonie, kterou není třeba dokazovat, ale pouze objevit. K rituálu je třeba přistupovat na základě subjektivního setkání s ním, je třeba se vydat cestou intuice a vžití. Voupourasův snímek se snaží postihnout metafyzickou integritu rituálu, ale nemůže než zůstat u pouhého záznamu povrchu – jeho dokument tak je přesným obrazem potenciálního pohybu, ostrým záznamem iniciační zkušenosti s metafyzickým přesahem. Už sám obraz neprostopupných hor navozuje přítomnost divokých energií, které jsou analogické lidskému vzepětí a osvobození. I v člověku samém se musí cosi odehrát, cosi v něm musí vyvřít, nezávisle na jeho vůli a rozumu. Krajina náhle proniká do těla a v jeho pohybu se sama znovu ustavuje. Využívaje postupů vlastních spíše hranému filmu zachycuje režisér situaci v horské vsi v několika úrovních, které zprostředkovává postava chlapce. Nejdůležitější jsou jeho rozhovory s babičkou. Jde o jakousi abecedu zasvěcení, která vysvětluje vše, co chlapec může vidět: rozpálenou krajinu svažující se k moři, bílou ves, průvod žen v černém, jejich domácí rituály, omývání zvířat, první tanec muže, dlouhé procesí se svatými a dobyt看, strojení žen na večer, vázání vlasů. Kamión přiváží další krávu, padá tma. Zní divoká hudba, nůž pomalu vniká do krku zvířete, valí se krev, tančí lidé i koně. Film zachycuje ale také klid druhého dne, kdy doznívá význam večera. Krajina se chvěje v plném slunci, možná už není distance mezi ní a chlapcem na cestě, stará žena zpívá a my bez výslovného porozumění rozumíme.



Paimen / Shepherd

DIRECTOR: MARKKU LEHMUSKALLIO, ANASTASIA LAPSUI PHOTOGRAPHY: JOHANNES LEHMUSKALLIO. SOUND: MARKKU LEHMUSKALLIO, ARTO JOKISUU. EDITOR: MARKKU LEHMUSKALLIO. FINLAND 2001. 58 MIN.

Ludo Van Alphen tends the largest sheep herd in Belgium and he has to do so amidst the port and industrial complex of the city of Antwerp. Before he became a shepherd he used to teach in a school for the mentally handicapped. The documentary film follows his daily work, the parts of which are made into chapters (Country, Village, School, Road, Wool-cutting, Sickness, Tree, Birth). Ludo ponders the issues of modern society surrounding him while he takes care of his family, his house and the large herd grazing against the background of cargo containers, chimneys and highways. Throughout the film, we don't see a single human walking through the landscape. The film is inspired by the poetics of industrial geometry and it juxtaposes its specific external features with those of the traditional life of sheep rearing. The apparent inconsistency of these two worlds creates the tension in the movie. It is not a story of domination and crisis though, rather one of coexistence and strange symbiosis. It is also a story of searching for the authentic values in a completely transformed society. We can also read it as a reminder of fetishism of merchandise in the globalized world, where the system of free competition was replaced by the mechanism of abstract monopolies, where individuality gradually dissolves. The shepherd can no longer relate to his social peers, who together used to create open universe of agricultural work. Instead he is alone, surrounded by the bubbling matter of today's society, which produces mainly covertly and is characterized by seclusion, loss of original values and alienation.



Paimen / Pastýř

REŽIE: MARKKU LEHMUSKALLIO, ANASTASIA LAPSUI.

KAMERA: JOHANNES LEHMUSKALLIO. ZVUK: MARKKU LEHMUSKALLIO, ARTO JOKISUU. STŘIH: MARKKU LEHMUSKALLIO. FINSKO 2001. 58 MIN.

Snímek vypráví o Ludo Van Alphenovi, pastýři ovcí, který se stará o největší stádo v zemi uprostřed přístavního a průmyslového komplexu belgických Antverp. Předtím, než se stal pastýřem, procházejícím denně industriálním labyrintem, byl Ludo učitelem ve škole pro mentálně postižené. Dokument sleduje jeho denní práci, výseky z ní člení na kapitoly, uzavřené obrazy (země, vesnice, škola, cesta, stříhání ovcí, nemoc stáda, strom, zrození), ale nechá jej také přemýšlet o otázkách týkajících se moderní společnosti, ve které žije. Důležitým motivem filmu je běh, zdůrazňující farmářovu vytrvalost, s níž se stará o rodinu, dům, o obrovské stádo, které pase na pozadí překladiš s mozaikou barevných kontejnerů, o ovce, pro které hledá pruh trávy v průmyslové krajině k obzoru se táhnoucích komínů, protkané dálnicemi a ploty. Po celý film nevidíme v krajině člověka, který by po ní šel. Lidé pastýře mívají. Film vychází z poetiky průmyslové geometrie, pracuje s vnějšími rysy kultury specificky komunikujícího průmyslu (lodě, průplavy, auta, dálnice, všudypřítomné kontejnery), a tu uvádí do vztahu se znaky tradičního života a chovu, pro něž je dominantní chůze. Cesta ale vede napříč průmyslovými skvrnami. Zdánlivá neslučitelnost obou poloh tvoří napětí filmu: film neukazuje nadvládu a krizi, ale ještě soužití, podivnou symbiózu. Je to příběh hledání autentických hodnot ve zcela proměněné společnosti, přičemž se toto hledání, pokud jde o hrdinu, manifestuje každodenním vztahem ke stádu a v cestě s ním vstříc k lidem a majetku ve společnosti, která vyrábí pro trh. Ale snímek můžeme číst i jako připomenutí fetišismu zboží v toku globalizované společnosti, kdy byl systém svobodné konkurence nahrazen mechanismem abstraktních monopolů, v němž postupně mizí význam individua, až se nakonec hrdina úplně ztrácí. Pastýř se totiž už nevztahuje k hospodářům podobné sociální skupiny, tvůrcům otevřeného univerza zemědělské práce, zůstal sám – v úzké relaci s bublající hmotou současné společnosti, vyrábějící převážně skrytě, charakterizovanou uzavřeností, ztrátou původních hodnot a odcizením osobnosti, pohlcené světem zvěcnění.



R.U.E.U.

DIRECTOR: BEN LEWIS. PHOTOGRAPHY: FRANK-PETER LEHMAN. SOUND: HENRI MICHELS, ALAIN OPPEZI. MUSIC: DANIEL PEMBERTON. EDITOR: ANDY TAYLOR. GREAT BRITAIN, GERMANY, FRANCE, DENMARK 2001. 80 MIN.

A hypnotic trip around the European Union (or the idea of European Union) is based on a variety of motion through a labyrinth. A British reporter Nick Fraser owns a BBC reporter's card, which should open all the doors in every office. He visits various Brussels and Strasbourg institutions (pertinently their Western European regional reflections). He confronts the impeccable artificiality and the mysterious abstraction of the institutions with two journeys to the outskirts of Europe, namely to villages in Poland as well as towns in Romania. Of course, he doesn't forget his Polaroid camera. A dynamic hallucinogenic film is interrupted by commercials of so-called European solidarity pills, which are yellow and blue pills curing any possible ailments. It is a grotesque survey of bureaucratic labyrinths. The institutions of the European Union are symbolized by an impenetrable mirror chamber, that is perfectly harmonious, but on the other side completely inhuman. Using a substantial dose of irony the movie tries to find the real purpose of the European integration. In the beginning, Fraser wants to interview Romano Prodi. Finally he succeeds. However, after wandering along the corridors, being sent from door to door, he meets the high secretary feeling completely exhausted. In a glass dome of the European Parliament Fraser interviews Daniel Cohn-Bendit, the greatest Parisian rebel taking part in the student revolution at the end of the '60s. Then he travels to Polish borders, and interviews Andrzej Lepper, the leader of the nationalist Self-defense Party. After taking couple of pictures he sets out to meet the High Commissar for Integration. This means more doors, more reception desks, elevators, secretaries, escalators, glass walls, and mirrors. Being hardly accessible, unintelligible, grotesque, as well as full of paradoxical metaphors and absurd moments, the world really resembles a labyrinth. Even such can be the interpretation of the European cult.

R. U. E. U.

REŽIE: BEN LEWIS. KAMERA: FRANK-PETER LEHMANN. ZVUK: HENRI MICHELS, ALAIN OPPEZI.

HUDBA: DANIEL PEMBERTON. STŘIH: ANDY TAYLOR. VELKÁ BRITÁNIE, NĚMECKO, FRANCIE, DÁNSKO 2001. 80 MIN.

Základem hypnotického tripu po Evropské unii (anebo po ideji Evropské unie) je variováný pohyb v labyrintu. Britský novinář Nick Fraser s kartičkou reportéra BBC, která by měla všude otvírat dveře (a také otvírá, do dalších dveří), vyrazil na cestu po symbolech evropského sjednocení. Prochází bruselskými a štrasburskými institucemi (popřípadě jejich odlesky v regionálních západoevropských setkáních), jejichž dokonalou umělost, mysteriózní abstraktnost krátce konfrontuje s dvěma cestami na okraj Evropy (konečné ideje) – se svým nezbytným polaroidem navštěvuje polský venkov a rumunská města. Dynamický halucinogenní film, přerušovaný reklamami na pilulky evropské vzájemnosti (žlutomodré léky na všechny nemoci), je groteskní studií byrokratických labyrintů, propletených betonových linií, které směřují k nezachytitelnému středu tajuplně uspořádaných sil – ty se ideologicky kumulují, aby mechanicky transcendovaly (tedy dokonale vyprázdnily) všechny konkrétní problémy starého kontinentu. Instituce evropských úřadů představují ve filmu mysteriózní, takřka neproniknutelnou zrcadlovou komoru, dokonale harmonickou, úplně nelidskou. Filmařsky výsostná, panoramatická abstraktní hra s konstrukcemi institucí pak udává rytmus filmu, který se s pořádnou dávkou ironie pokouší dopátrat smyslu evropského sjednocení. Fraser chce na začátku natočit rozhovor s Romano Prodim. Podaří se mu to ale až po dlouhém bloudění chodbami úřadu – neustále jej někdo odkazuje k někomu dalšímu, takže k vysokému úředníkovi přichází úplně vyčerpan. I další ikony evropské unie ožívají na pozadí architektury institucí, ve stínu designu, který se stal jazykem ideje. Sám design ale začíná ideje vyprazdňovat, rozpouští je v povrchu a lesku; ačkoli by měl být odkazem, stává se původním znakem – příkladem budiž moment, kdy Fraser ve skleněné kobce evropského parlamentu zpovídá Daniela Cohn-Bendita, největšího rebela pařížských studentských bouří na konci šedesátých let. Vypráví o cestě. Fraser jede na polské hranice, v jednom venkovském prasečinci natočí rozhovor s Andrzejem Lepperem, leaderem nacionalistické Sebeobraný, udělá si pár fotek a s nimi se vydá za nejvyšším komisařem pro sjednocení. Tedy další dveře, recepce, výtahy, sekretáři, sekretářky, jezdící schody, oblouky chodeb, skleněné stěny, zrcadlení. Svět jako labyrint, nsnadno přístupný, nsnrozumitelný, groteskní, plný paradoxních metafor a absurdních momentů. I taková může být interpretace kultu Evropy. Především je to ale dokument, reprezentující kritické myšlení. Pro ČT je pak ironickou výzvou: dokument se natáčel na stejných místech, kde měkká veřejnoprávní instituce natáčí své drobné příspěvky k dějinám propagandy.

A Small Film About Sibling Relations

DIRECTOR: PIA ANDELL.

SOUND: JANNE LAINE. EDITOR: TUULI KUITTINEN. FINLAND 2001. 20 MIN.

An image, memory inside the image and its interpretations can sometimes reveal facts behind the words and relations yet unnoticed or little noticed. Dramatic situations captured motionless unveil personal myths, and wash away dust of associations stuck to childhood memories. Re-viewed recordings of one's own motion can supply an image of an unconscious inner world, its core, the image of an inside encompassed in a network of its past interpretations. A narrow stripe of film made by another person may form a tie between the other person-body-object's consciousness and the outer world, integrating the outer world consciousness with the consciousness of the world inside. The film about sibling relations began with a thought whether being born first, second or the youngest of children makes a difference, whether our lives would have been different if we had been born to another standing among our siblings. The director began contemplating this idea when she was expecting her first child. In her documentary she investigates the predestinations given by the order in which the children are born, by assumptions and family attitudes. I am not sure if I actually remember it or if it's only my imagination, says the first-born child. Memory is strange. We remember petty experiences from our childhood, and because we remember them, they seem very important to us, but still we cannot be really sure whether we really remember it or whether it's just our imagination. The film about children's roles and their influence on the future life draws on the author's memories and memories of her siblings, although the brother says resolutely: I remember nothing. What should I remember? It is a mosaic of ordinary situations reflecting the family standing of each of the siblings. The first-born protects the others, the middle one has learned to back away, the youngest gets fits of temper and the director's only child is bossy. The film is made using short family movies, which cover more than forty-five year's time, from the fifties until now. From the time the director's parents began to film their children until the time she has been filming her own. Recurring moments and the notion of childhood permeating through the whole picture fill it with strange nostalgia of first images which are dissolving as they pass.



Krátký film o sourozeneckých vztazích

REŽIE: PIA ANDELL.

ZVUK: JANNE LAINE. STŘIH: TUULI KUITTINEN. FINSKO 2001. 20 MIN.

Obraz, paměť uvnitř obrazu a interpretace z ní může někdy odhalit za slovy fakta a vztahy dosud nepozorované nebo nedostatečně pozorované. V zachycení situací, které jsou vždy dramatické, dovoluje rozkrýt osobní mýtus, smýt prach asociací, který se lepí na vzpomínky z dětství. Paradoxně znovu viděný záznam vlastního pohybu může poskytnout obraz nevědomého vnitřního světa, jeho jádro, vnitřní objekt, kolem kterého se s lety vytvořila síť jeho výkladů. Úzký pruh filmu, natočený druhým člověkem, tak může být pro zachycený objekt–těla–člověka jakousi spojnicí dvou složek – integrujícího vědomí, které je v kontaktu s vnějším světem, a vědomí, jež je v kontaktu se světem vnitřním. Na začátku filmu o sourozeneckých vztazích bylo krátké zamyšlení, jestli je rozdíl, zda jste se narodili jako prvorozené, prostřední nebo nejmladší dítě, zda by naše životy byly jiné, kdybychom se narodili v jiné pozici k našim sourozencům. Režisérku to začalo zajímat, když byla těhotná se svým prvním dítětem. Ve svém dokumentu zkoumá předurčení, která plynou z pořadí, v němž se člověk narodí, z předpokladů a zažitých postojů, které jej v rodině obklopují. „Nejsem si jistý, jestli si to pamatují nebo jen představují“, říká prvorozené dítě o svých vzpomínkách. Paměť je divná. Pamatujeme si drobné příhody z dětství, a protože si je pamatujeme, tak jsou pro nás velmi důležité, ale vlastně si nemůžeme být jisti, zda si to skutečně pamatujeme nebo jen představujeme. Snímek o dětských rolích a jejich vlivu na další život čerpá z autorčiných vzpomínek a ze vzpomínek jejich sourozenců, i když bratr říká rozhodně: „Nepamatuji si nic. Co bych si měl pamatovat?“ Dokument se skládá z krátkých všedních situací, ve kterých se odráží postavení jednotlivých sourozenců. Prvorozený chrání ostatní, prostřední se naučil ustupovat, nejmladší má záchvaty vzteku a režisérčin jedináček se chová pěkně panovačně. Materiálem pro dokument byly krátké rodinné filmy. Postihují časový úsek dlouhý více než pětácti–řícet let, od padesátých let do dneška, od doby, kdy režisérčini rodiče natáčeli své děti, až do chvíle, kdy ona natáčí to své. Opakující se momenty, prostupnost dětství v čase pak naplňují film zvláštní nostalgii prvních obrazů, jejich plynutím, které je rozplýváním.



Startup.com

DIRECTOR: CHRIS HEGEDUS, JEHANE NOUJAIM. PHOTOGRAPHY: JEHANE NOUJAIM. SOUND: CHRIS HEGEDUS.

EDITOR: CHRIS HEGEDUS, EREZ LAUFER, JEHANE NOUJAIM. USA 2001. 103 MIN.

Any citizen has a right to ask for a fishing license even in the middle of the night. That was the idea of GovWork.com portal invented by two young businessmen K. Isaza and T. Herman. This site was going to facilitate access to a wide variety of services provided by the local authorities. On this page, the visitors could apply for a driver's licence or pay a parking fine on-line. Two old schoolmates got nearly seventeen million dollars from sponsors to realise their project which began with just the two of them and a clever idea and in a few months turned into a giant enterprise with hundreds of employees. They are going to face a strong competition, permanent stress at work, lack of sleep. They have to give up their free time, the enormous stress affects their personal lives, and then comes a conflict over the management of the company, a conflict that will not only endanger their company and their jobs, but will irrevocably alter their lifelong friendship. As famous representatives of the new economy they yet manage to meet with President Clinton, but after that follows an unstoppable fall. The key moments of the two Internet entrepreneurs' lives were recorded by two filmmakers. Their documentary seem to complement the Stone's "Wall Street", an escalating picture of the predatory new technology enterprises emerging in the middle of nineties, which for a short while became an alternative to stories about American self made men of ancient capitalism seeking fame, money and friends. The authors of the film believed that GovWork.com would start making money in a half year's time, and that their picture would capture a beginning of the American dream. That wanted to make a film about the impact of success on two company founders which were to become millionaires overnight. Four hundred hours of the footage should have become a portrait of two young hardworking men; their success could have been the climax. First steps of the Internet company, its dynamic start and a staggering fall followed by a bankruptcy a year later, and all the tension under the new business skin were observed by the director Chris Hegedus, a colleague and a partner of D. A. Pennebaker, the independent film veteran, who was the film's producer, and a newcomer Jehane Noujaim, former MTV producer and a landlady of one of the entrepreneurs (There were always lawyers and financial specialists at the door, they left good jobs to be able to co-operate with Tom and Kaleil...). – The end of the dream came on April 14th, 2000. Few moments of that spring day changed the future of the whole developing business sector. The investors stopped pumping real money into virtual reality projects, the dot-com enterprises lost the hallmark of the economic paradise.



Startup.com

REŽIE: CHRIS HEGEDUS, JEHANE NOUJAIM.

KAMERA: JEHANE NOUJAIM. ZVUK: CHRIS HEGEDUS. STŘIH: CHRIS HEGEDUS, EREZ LAUFER, JEHANE NOUJAIM. USA 2001. 103 MIN.

Každý občan má právo uprostřed noci požádat o povolení rybařit. To byla myšlenka portálu GovWork.com, kreativního nápadu dvou mladých podnikatelů K. Isazy a T. Hermana. Webová stránka chtěla nabídnout nejruznější služby městského úřadu, její návštěvníci si mohli on-line zažádat o řidičský průkaz nebo zaplatit pokutu za parkování. Na realizaci nápadu získali dva přátelé ze školy skoro sedmáct milionů dolarů od investorů a z podniku, na jehož začátku byl nápad a jenom oni dva, vytvoří během několika měsíců kolos se stovkami zaměstnanců. Čeká je tvrdý konkurenční boj, permanentní napětí v práci, krátký spánek, muži se musejí odříznout od svého volného času, enormní chvat nevratně poznamenává jejich osobní život, dochází ke konfliktu o vedení v podniku a s ním přichází i konec přátelství. Jako úspěšní reprezentanti nového podnikání se ještě setkávají s prezidentem Clintonem, ale pak už je čeká jen nezadržitelný pád. Internetoví podnikatelé měli v nejnepříznivějších okamžicích svého business života u sebe dvě filmařky. Jejich dokument je jakýmsi komplementem k Stoneově hranému Wall Streetu, gradujícím snímkem o dravosti podnikání v nových technologiích v polovině devadesátých let, které se na chvíli staly svéráznou variací času vývojových románů, příběhů hledání úspěchu, peněz a přátel amerických selfmademanů dřevního kapitalismu. Autorky byly přesvědčeny, že GovWork.com začnou během půl roku vydělávat peníze, že jejich snímek zachytí počátek nového amerického snu. Chtěly natočit, jak úspěch ovlivní dva zakladatele firmy, ze kterých se ze dne na den měli stát milionáři. Čtyři sta hodin filmového záznamu mělo vyústit v portrét dvou mladíků, kteří tvrdě pracují, jejich úspěch mohl být pointou. První kroky firmy internetového vesmíru, její dynamický nástup i závatný pád a bankrot o rok později, celé to napětí pod kůží nového businessu sledovaly režisérky Chris Hegedusová, spolupracovnice a partnerka D. A. Pennebaker, veterána svobodného filmu, který se ujal produkce, a Jehane Noujaimová, někdejší producentka MTV a domácí jednoho z podnikatelů („Právníci a finančníci byli pořád za dveřmi, opustili výhodná místa, jen aby mohli pracovat s Tomem a Kaleilem...“), pro kterou se stal Startup.com debutem. – Konec kolektivního snu má i své datum – 14. dubna 2000. Pár okamžiků toho jarního dne změnilo situaci celé větve rozvíjejícího se podnikání. Investoři přestali pumpovat skutečné peníze do peněz virtuálních, podnikání na internetu ztratilo punc ekonomického ráje.





BEDEKR

Broadway – Black Sea

DIRECTOR: VITALIJ MANSKIJ. PHOTOGRAPHY: PAVEL KOSTOMAROV. SOUND: VITALIJ KRYGLIKOV.

EDITOR: GEORGIJ KLUBKOV, IGOR NIKOLAJEV. RUSSIA, GERMANY, CZECH REPUBLIC 2002. 72 MIN.

The sea between the southeastern Europe and the Asia Minor whose waters reflect large ports, like Odessa, Constance, Varna, the sand slopes down to the water of the Black Sea beaches, one of them being called Broadway. And this is where Russian Director Vitalij Manskij went to record stories of people who met in the hot days on one place on the border of the earth, the water and the sun. Manskij has a sense of spontaneity and irony, he undresses his heroes on the amorphous background of summer bodies physically as well as mentally in situations whose time level is scattered, and he lets them talk so that their fates are united in the story of one beach. He meets political and economic refugees, observers of shows, untanned families, salesmen of everything, children (their sea scream is the sound of the film), soldiers. He slowly moves around the place where a little town of tents and stalls always grows for a couple of summer months. The town is crossed by sandy streets with parked cars – we are on a Russian beach and there are typical old Russian cars. Every year there is a certain Babylon on the beach (a unity of place of human dialectics), created by people of different generations and social standings, however all of them are in swimming suits (or without them). The film atomizes a permanent dialogue across fragmentary division and creates a specific conception of time, it is not a film of flow but a film of slow ebbs and flows in which character typology is limited notably to social typology. Individual actions do not unite in the film, the document of bustling with several important personages encompasses the environment, spectators cannot be dragged into the story, they are mere observers. What is dominant is static but profound scenes with a large range of movements and a long emotional fading, individual scenes are so clear, visual, sophisticated and pointed that we get the impression they must have been prepared in advance. As for the characters, the film presents notably a salesman of clowns and dwarfs, an owner of a show testing one's force and a beach photographer with a trained monkey and an artificial palm. The film is also crossed by a battered car with several lads who bring movement among the drowsy bodies, and we observe the sexual shivering of young bodies in the local nudist coin seen by their eyes. Manskij stresses the atmosphere, he gently removes the mass of human flesh in full sun, he shows precise pictures of bewilderment and of drunken amusement in a dirty snack bar at night, and as intermezzo, shoots a night childbirth into water, he evokes purity of the daybreak on an empty beach. He spends with holidaymakers every day till the first rain which brings the end of the season. Everyone goes home but they know they will get back for the next summer.

Festival of documentary films Cinema du Réel in Nyon / the film obtained a second prize in the main competition.

Broadway – Black Sea / Broadway – Černé moře

REŽIE: VITALIJ MANSKIJ.

KAMERA: PAVEL KOSTOMAROV. ZVUK: VITALIJ KRYGLIKOV. STŘIH: GEORGIJ KLUBKOV, IGOR NIKOLAJEV. RUSKO, NĚMECKO, ČR 2002. 59 MIN.

Moře mezi jihovýchodní Evropou a Malou Así, v jehož vodách se zhlížejí velké přístavy – Oděsa, Konstanta, Varna. Písek se svažuje k vodě na černomořských plážích a jedna z nich se jmenuje Broadway. Právě na ni vyrazil ruský režisér Vitalij Manskij, aby zaznamenal příběhy lidí, kteří se v horkých dnech sešli na jednom místě na rozhraní země, vody a slunce. Manskij má smysl pro živelnost a ironii, své hrdiny na amorfním pozadí letných těl obnažuje v časově roztržitých výjevech – tělesně i duševně, svléká je, nechává je vyprávět, aby jejich osudy rozsypal do příběhu jedné pláže. Potkává politické a ekonomické uprchlíky, provozovatele atrakcí, neopálené rodinky, prodavače všeho, děti (jejich mořský křik je zvukem filmu), vojáky. Pomalu křížuje místem, na kterém na pár letních měsíců vyrostlo městečko ze stanů a stánků, protkané písečnými uličkami se zaparkovanými auty – jsme na ruské pláži, převládají letité žigulíky a moskviče. Každoročně se po pláži rozlézá jakýsi Babylon (jednota místa mezilidské dialektiky), vytvářený lidmi různých generací a sociálních pozic – všichni jsou ovšem v plavkách (nebo bez). Permanentní dialog napříč fragmentárním děním snímek atomizuje, vytváří specifické pojetí času – není to film plynutí, ale zvolných přílivů a odlivů, v němž se typologie postav omezuje především na společenskou typizaci. Ve filmu jednotlivé akce nesrůstají, dokument hemžení s několika výraznými postavami pouze spíná prostředí, divák tak nemůže být vtažen do děje, stává se pouhým pozorovatelem. Dominantní jsou statické, ale hloubkové výjevy s širokou paletou dění a s dlouhým emocionálním dozníváním. Jednotlivé scény jsou natolik čisté, vizuální, uvnitř pracující a vypointované, až máme pocit, že musely být předpřipravené. Z postav představuje film především prodavače šašlíků s trpaslíkem, majitele atrakce na zkoušku síly a plážového fotografa se cvičenou opicí a umělou palmou. Filmem také projíždí otlučené auto s několika mladíky, kteří vnášejí mezi otupělá těla pohyb, jejich očima sledujeme sexuální chvění nahých těl v místním nudistickém zákoutí. Manskij klade důraz na atmosféru, jemně snímá hory lidského masa v plném slunci, z noci v ulepeném bufetu vyřízne přesné obrazy rozpačitosti a opilé zábavy, jako intermezzo natočí noční porod do vody, ránu na prázdné pláži dá jeho čistotu. Tráví s rekreanty celé dny až k prvnímu dešti, který přináší konec sezóny. Jede se domů, ale všichni vědí, že se s dalším létem zase vrátí.

Festival dokumentárních filmů Cinema du Réel v Nyonu / snímek získal druhé místo v hlavní soutěži.

Cargo

DIRECTOR, PHOTOGRAPHY, EDITOR: LAURA WADDINGTON.

MUSIC: SIMON FISHER TURNER. NETHERLANDS 2001. 29 MIN.

For six weeks, the director had been sailing on a cargo ship which took off in Venice and then berthed in several ports of the Middle East. Video-log recorded as a part of the wider project for the Rotterdam film festival "On the Waterfront" is a variety of abstract images showing the life on a ship with a low paid crew composed of Romanians, Poles and Philippines who are not allowed to leave the ship in the ports and are killing their time by karaoke, signing and storytelling. Waddington decided to obey this restriction together with them – the coast parts are filmed from the ship over the cabin window. The feelings from the voyage is injected into a hypnotic picture: the author chose from the hours of footage several misty images, partly slowed down, sometimes blurred and changed by colours – as if the shifting of recordings, changing of the ship's metals, the walls in the ports and the sailor's faces, as if all the grainy images of that hermetically sealed world opened a crack for beauty to be seen. The author's commentary also follows this line: the accompanying text says that an eye is the sense of touch, impression, emotion, poetry, report on a voyage, on a movement, which as well represents an isolation. Only such a counterpoint allows for an intensive experiencing of the life as a chosen opportunity where an experience is direct and indirect at the same time. Trembling on a line between the sea and the earth, a man who is a part of this line, a sailor coming to the coast who cannot leave the ship, looking at the empty port welcoming him, an insurmountable gap – it's only the camera that can connect the two elements. The originality of the view from the sea (you won't see the sea as such in the whole film) affects the film's ending as well: a journey in the Paris metro, a while on a street. The picture is blurred as it is many times multiplied, microscopic detail is perfectly hazed, the world is just a set of momentary situations, and although they were named they remain nameless, only cinematograph can mend them, only cinematograph can make us understand the others, who are long being aware that the reality we are living is just a fiction coming to us from somewhere else.

International Days of Short Film in Oberhausen / film won the Arte Award for the European short film.



Cargo / Náklad

REŽIE, KAMERA, STŘIH: LAURA WADDINGTON.

HUDBA: SIMON FISHER TURNER. NIZOZEMSKO 2001. 29 MIN.

Režisérka se šest týdnů plavila na nákladní lodi, která vyplula z Benátek a postupně zakotvila v několika přístavech Blízkého východu. Video-deník, natočený v rámci širšího projektu rotterdamského filmového festivalu „On the Waterfront“, zachycuje v nemnoha abstraktních obrazech život na lodi s mizerně placenou posádkou složenou z Rumunů, Poláků a Filipinců, kteří při čekání v přístavech nasmějí opustit loď a zabíjejí čas karaoke, zpěvem a vypravováním příběhů. Waddingtonová se rozhodla sdílet s nimi stav klauzury – výseky z břehu jsou snímány výhradně z lodi přes sklo kajuty. Pocit cesty se vliil do hypnotického snímku: z hodin natočeného materiálu vybrala autorka několik mlhavých obrazů, zčásti zpomalených, někdy neostrých a proměněných barvou – jakoby posun záznamu, proměna kovu lodi, zdí přístavů a tváří námořníků, všechny ty zrnité obrazy hermetického světa otevíraly škvíru kráse za viděným. S tím souzní i režisérčin komentář, text o tom, že oko je hmat, imprese, emoce, poezie, zpráva o cestě, o pohybu, který je zároveň izolací – jediné takový kontrast dovolí intenzivně prožít svět jako zvolenou možnost, kdy přímý zážitek je zároveň zprostředkovaností. Chvění na čáře mezi mořem a zemí, člověk, který je součástí tohoto rozhraní, námořník, který připlouvá ke břehu, ale nemůže vystoupit a vždy jej vítá chircovsky prázdný přístav, nepřekonatelná mezera – už jen kamera dokáže spojit dva živly: novost objeveného pohledu z moře (v celém filmu se neobjeví plocha moře) pak poznamenává i závěr filmu, cestu pařížským metrem, chvíli na jedné ulici. Děj-pocit se rozkládá v mnohonásobném zvětšení, mikroskopický detail je dokonale rozmazaný, svět jsou jen momentální stavy – ačkoli pojmenovány, zůstávají nepojmenovatelné – scelit jej dokáže jen kinematograf, jenom jím jsme schopni rozumět druhým, dávno připraveni na to, že skutečnost, již žijeme, žijeme jako fikci připlouvající odjinud.

Mezinárodní dny krátkého filmu v Oberhausenu / film získal Cenu Arte za evropský krátký film.



En'an no musume / Daughter from Janan

DIRECTOR: IKEYA KAORU. PHOTOGRAPHY: FUKUI MASAHARU. MUSIC: SAN-BAO. EDITOR: YOSHIOKA MASAHARU. JAPAN 2002. 120 MIN.

A young Chinese girl is looking for her real parents who left her shortly after she was born. Haixia, 28, who spent the whole life in a poor village in Janan needs to know why her parents rejected her, she needs to know it and wants to understand. While she is desperately looking for her parents who belonged to fanatic members of the Red Guards, she learns about the events in China at the end of 1960s. At that time, Mao, the leader of the Communist China, declared the so-called Cultural Revolution which brutally disrupted the whole country. One of its consequences was putting into practice the motto "Youth will learn about the roots of the revolution in villages". In fact this motto meant sending the intelligentsia to the absolute periphery, its eradicating from the natural intellectual environment and its definitive modification into a part of the mass obeying the regime. Haixia's parents were ones of these millions of young people. Her existence, the fact that she is living, that she has her biological parents is the impulse to know the past, notably the generation of her parents, those disappointed heroes of the revolutionary horror. The countryside of Janan, limitless with its yellow ragged mountains, is also called the saint country of the Chinese revolution. Here, after the Long March, the Mao's Red Army was fighting with the forces of Kuomintang. The Japanese director wrote in his explication to the film: I think that camera may be an instrument of violence. It may attack the people who are standing in front of it and the creators should know it. That is why I cannot dispraise the courage of people who revealed their past in front of the camera, the whole tragedy of the Cultural Revolution. I hope that the film will evoke the same feelings of spectators as I had during the shooting. Too much pain invaded the desert countryside of the yellow mountains. - Kaoru conceives the film as a searching for the truth. The film slowly becomes free of archival shots illustrating the events of that time when trucks full of city people set off for provinces, thousands of hands were brandishing red books, but only poverty and mud was waiting for them. More and more the film stresses the reflection of this past which was the background of a personal history: a woman goes back to the mountains, confused among three mothers, the biological one and those who took care of her, she walks through the clay village, meets shadows of the Revolution, asks questions and listens to the answers, sees tears, touches with her hand, looks for her identity on the mountain slopes. The film is based on meetings and dialogues, their counterpoint is the terrible silence of the dead but also of those who are still alive but will never speak. A variant of the silence is also represented by intensification of the image of parents whose fuzzy image accompanied her so far in her life. Because this intensification is the extinction, the closing the door of what could be her family tree, the meaning of heritage.

37th International Film Festival in Karlovy Vary / The film got the award for the best documentary film over 30 minutes.



En'an no musume / Dcera z Jananu

REŽIE: IKEYA KAORU. KAMERA: FUKUI MASAHARU. HUDBA: SAN-BAO. STŘIH: YOSHIOKA MASAHARU. JAPONSKO 2002. 120 MIN.

Mladá Čiòanka pátrá po svých skutečných rodičích, kteří ji opustili krátce po narození. Osmadvacetiletá Haixia, jež strávila celý život v chudé vesnici v Jananu, potřebuje zjistit, proč ji rodiče odvrhli, potřebuje to vědět, chce to pochopit. Prostřednictvím divčina umanutého pátrání po rodičích, kteří patřili k fanatickým členům Rudých gard, se seznamujeme s událostmi v Číně na konci šedesátých let dvacátého století. Tehdy vůdce komunistické Číny Mao vyhlásil tzv. kulturní revoluci, která brutálně rozvrátila celou Čínu. Jedním z jejích důsledků bylo i praktické uskutečnění hesla Mládež bude na vesnici seznámena s kořeny revoluce. Za ním se skrývalo vysídlení inteligence na absolutní periferii, její vykořenění z přirozeného intelektuálního prostředí a její definitivní proměna v součást masy, sloužící režimu. Mezi milióny mladých byli i Haixiini rodiče. Její existence, to, že žije, to, že někde má své biologické rodiče, je impulsem k poznání minulosti především na straně generace jejich rodičů, těch zklamaných hrdinů revolučního běsu. Krajina Jananu, nekonečná svými žlutými rozeklanými horami, je také nazývána svatou zemí čínské revoluce. Tady, po Dlouhém pochodu, bojovala Maova Rudá armáda se silami Kuomintangu. Japonský režisér v explikaci k filmu napsal: „Myslím, že kamera může být nástrojem násilí. Může útočit na lidi, kteří před ní stojí, a tvůrci by to měli vědět. I proto nemohu snižovat odvalu lidí, se kterou před kamerou odhalili svoji minulost, celou tu tragédií kulturní revoluce. Doufám, že film vyvolá u diváků podobné pocity, jaké jsem měl při natáčení já. Příliš mnoho bolesti se zařizlo do pusté krajiny žlutých hor.“ – Kaoru koncipuje snímek jako putování za pravdou. Snímek se zvolna oproš uje od archivních záběrů, které ilustrují tehdejší akci, kdy kamióny plné lidí z měst vyrazily do provincií, tisíce rukou mávaly rudými knížkami, čekala na ně bída a bahno. Film klade stále více důraz na reflexi této minulosti, která byla pozadím osobní historie: žena se vrací do hor, zmatená mezi třemi matkami, tou biologickou a těmi, které se o ni staraly, prochází hliněnou vsí, poznává stíny zaváté revoluce, ptá se a naslouchá, vidí slzy, dotýká se rukama, hledá svoji identitu na svazích hor. Film stojí na setkání a rozmluvě, jejich kontrapunktem je hrozné mlčení mrtvých, ale i těch, kteří ještě žijí, ale nikdy nepromluví. Variantou mlčení je také zostřování obrazu rodičů, s jejichž rozmazanou podobou dosud žila. Právě v zostřování je totiž vyhasnutí, zavření dveří k tomu, co by mohlo být rodokmenem, smyslem dědictví. **37. MFF v Karlových Varech / film získal Cenu za nejlepší dokumentární film nad 30 minut.**



Derrida

DIRECTOR: KIRBY DICK, AMY ZIERING KOFMAN.

PHOTOGRAPHY: KIRSTEN JOHNSON. EDITOR: KIRBY DICK, MATT CLARKE. USA 2001. 85 MIN.

French philosopher Jacques Derrida is the founder of deconstruction which brings a critical view of classical texts and examines new possibilities of thinking. Derrida published his first important works already at the end of 60s, however, he has tried to define the meaning and the task of deconstruction again and again. He does not interpret the world on the basis of its static structures, but from its dynamic aspect. What is dynamic is notably the structure of language, the communication code. Everyone conforms to the system of the language if they want to be understood by others. In this way, the language imposes upon us a certain way of speaking, it is the instrument of organization of our experience, the language is the power which controls us even if we are not aware of it. And one of the features of Derrida's post-modern philosophy is revelation of this power and all the concepts related to it somehow. His radical re-appraisal of the western metaphysics has profoundly influenced the thinking about literature, ethics, law and architecture. The monopole of the system based on power affects art, its open structure is the place where the hidden power of the system makes attacks. A work of art especially affects the deep-rooted automatism of our perception of and talking about the reality. It does not record things of the world, but it permits to re-discover them, to really see them. If we want to understand art, we have to get used to the image of an open structure, i.e. a structure which is constantly moving and changing. Derrida calls his method a play because he understands the criticism of philosophy and language as a criticism of sense and at the same time he realizes that a philosophical criticism of sense cannot be made outside of its sphere. The documentary film about Derrida is an outstanding portrait of this philosopher. Shot thanks to Derrida's maximal support, the film is also an ambitious attempt to unite the print of life of a unique philosopher, the indescribable impress of his face together with his thinking which constantly cast doubts on impress of a thing into a sign and its subsequent manipulation. The film is neither a conventional film biography nor a spelling book of his philosophy. As if the document wanted to equal Derrida's examination, it searches possibilities of the portrait and at the same time speaks about its limits which are the most important possibility. The life presence of the man melts into his reflection on violence, love, history of philosophy and the



Derrida

REŽIE: KIRBY DICK, AMY ZIERING KOFMAN.

KAMERA: KIRSTEN JOHNSON. STŘIH: KIRBY DICK, MATT CLARKE. USA 2001. 85 MIN.

Francouzský filozof Jacques Derrida je zakladatelem dekonstrukce, která v kritickém návratu ke klasickým textům zkoumá nové možnosti myšlení. První významné práce vydává Derrida již koncem šedesátých let, nicméně smysl a úkol dekonstrukce se snaží definovat stále znovu a znovu. Svět nevykládá ze statických struktur, výchozí je jejich dynamický ráz. Dynamická je především struktura jazyka, kód komunikace. Každý se podrobuje systému jazyka, chce-li, aby mu druzí rozuměli. Jazyk nás tedy k určitému způsobu mluvení zavazuje a nutí, je to nástroj organizace naší zkušenosti, jazyk je moc, která nám bez našeho vědomí vládne. A právě jedním z rysů Derridovy postmoderní filozofie je demaskování této moci a všech pojetí, která jsou s ní nějak spjatá. Jeho radikální přehodnocování stavebnice západní metafyziky hluboce ovlivnilo myšlení o literatuře, etice, právu i architektuře. Mocenský monopol systému narušuje umění, jehož otevřená struktura je místem, kde se skrytá moc systému neustále může napadat. Především umělecké dílo narušuje vžitý automatismus našeho vnímání a hovoření o skutečnosti. Věci světa neregistruje, ale dovoluje je znovu objevit, vidět je skutečně. Chceme-li chápat umění, musíme si zvyknout na představu otevřené struktury, tedy struktury, která je v pohybu, která se ustavičně děje. Derrida označuje svou metodu jako hru, protože kritiku filozofie a jazyka při ní pojímá jako kritiku rozumu a uvědomuje si zároveň, že se filozofická kritika rozumu nemůže uskutečňovat mimo jeho sféru. Dokumentární film Derrida je jeho mimořádným portrétem, natočeným i díky Derridově maximální vstřícnosti. Je také ambiciózním pokusem spojit otisk života špičkového filozofa, nepřešpaný otisk jeho tváře, s jeho myšlením, které o otisku věci ve znak a jeho následné manipulaci neustále pochybuje. Snímek tak není ani konvenční filmovou biografií, ani slabikářem jeho filozofie. Jakoby se chtěl dokument Derridovu zkoumání vyrovnat, i on ohledává možnosti portrétu a zároveň hovoří o jeho hranicích, které ale jsou tou nejdůležitější možností. Živá přítomnost muže splývá s jeho reflexemi násilí, lásky, historie filozofie i smrti své matky. Z průvlaků mezi jeho soukromým životem a veřejným působením vyvěrá bohatá a jímavá meditace nad tématy, která inspirovala jeho soustavnou práci. Vedle výroků ilustrujících roky práce a vedle chvil krátkých zastavení si neodpustí přemýšlet o způsobu, jakým jsou dokumentární filmy vytvářeny, a předvádí nemožnost prezentace pravdivých obrazů. Připomíná, že když má být celý den



death of his mother. Shots divided between his personal life and the public activities give birth to a rich and affecting meditation on themes which inspired his systematic work. Besides statements illustrating years of work and moments of short standstills, he keeps thinking about the mode of creation of documentary films, he shows the impossibility to present true images. He reminds that when he is to be at home the whole day, he never takes off his pyjamas. But having the film staff behind his back, he prefers changing. So the film about him cannot be a true image of his life. What is also important is the moment when Derrida watches the interview with himself. Recorded Derrida watches recorded Derrida. The authors claim they are trying to amuse themselves by the film. Not because the protagonist is a philosopher but because he is not.

45. San Francisco International Film Festival / the film got the first prize in the section of biographical documents.

doma, tak si nikdy nesvléká pyžamo. Ale s filmovým štábem za zády se přece jen převleče. Tudiž film o něm nemůže být pravdivým obrazem jeho života. Důležitý je také moment, kdy Derrida sleduje interview se sebou. Derrida v záznamu sleduje Derridu v záznamu. Autoři tvrdí, že se filmem pokoušejí bavit. Ne proto, že hlavní postavou je filozof, ale proto, že není.

45. San Francisco International Film Festival / film získal hlavní cenu v sekci biografických dokumentů.

Elsewhere

DIRECTOR, PHOTOGRAPHY: NIKOLAUS GEYRHALTER. EDITOR: WOLFGANG WIDERHOFER. AUSTRIA 2001. 240 MIN.

Year 2000, twelve months, twelve episodes introducing the World. Amazingly rich, universal. Faces of people of different places, different cultures: the Tuareg people, the Sami people, the Himba people, the Korowai people, Inuits, Aborigines, the Ladak people, the Khanty people, people of Moso, Sardinians, the Nisga nation and Rei Metau people. A journey across the continents to tribes all around the world, to people of different religions and different ways of life, to men and women. A breathtaking four-hour opus about the state of our planet at the verge of millennium, very clear thanks to the chosen technique of the making: each episode shows above all the space for capturing the life, wide-screen picture produces the fullness of image, it displays the vastness of the lands of the world. The authors concentrate especially on the ways people make their living, inviting some people talk in from of the camera. The film has no commentary; only those whose faces belong to it speak in the film. The images and words are put together in a mosaic of short, apt scenes. A man dragging a frozen reindeer, a women cooking for her pigs for hours and hours, two men on an iceberg talking about Brigitte Bardot and dreaming of a naked white woman. Ténéré Desert, Mariana Trench, West Papua jungle, arctic snow, rainforest, west Siberian marshes, white sea, blue mountains. The picture has strict composition. Each month of the year is presented in a twenty-minute fraction representing a magnified dimension of a selected kind of existence in rich colours. Upon this essence builds a cinematographic vision of the world's variability, linear time lines divide the individual scenes witnessing the way of life which depends on climatic, natural and social conditions. The world as a whole is perceived as complex but learnable. The authors chose the people at the edge who do not live their lives in the centre of the civilisation, but those whose lives are an everyday struggle to survive. At the beginning of the twentieth century an Austrian cameraman made a journey and imprinted it in the thousand metres of a film about distant regions of the world. A hundred years later, a crew of the director Geyrhalter followed his trace to record the fragments of the life in the same places. Their work was no more coincidental. This time it was based on a careful preparations and organisation. The filmmakers spent three weeks of intensive filming in each place. They kept returning to Vienna always for a week to put together the recorded material and prepare things for next expedition: cameras, lights, generators, tents and food supplies. There were seventy plane take-offs and 240 kilometres flew over the five continents during the production. The film team was everywhere supported by dozens co-workers, local managers, consultants, anthropologists, linguists, assistants and porters. Without their help, the film could never be made within the scheduled one-year frame.

Amsterdam International Documentary Film Festival / Special Jury Award.



Elsewhere / Někde jinde

REŽIE, KAMERA: NIKOLAUS GEYRHALTER. STŘIH: WOLFGANG WIDERHOFER. RAKOUSKO 2001. 240 MIN.

Rok 2000, dvanáct měsíců, dvanáct epizod, představený svět. Neobyčejně bohatý, mnohoseměrný. Tváře lidí různých míst a odlišných kultur: Tuaregové, Samiové, Himbové, Korowaiové, Inuité, Aboriginci, Ladakové, Chantysové, lidé kmene Moso, Sardióané, Nisgové a lidé Rei Metau. Cesta napříč kontinenty za kmeny celého světa, za lidmi různých vyznání, odlišného způsobu života, vždy ale jsou to muži a ženy. Čtyřhodinový opus o stavu planety na rozhraní tisíciletí, závatně mnohotvárný, čistý zvolenou metodou: každá epizoda zachycuje především prostor k dobývání života, širokouhlý obraz dovoluje plnost, otevírá krajiny–kouty světa v jejich rozlehlosti. Autoři se v pohybu soustřeďují především na způsob obživy lidí a na kameru nechávají vyprávět některé z nich. Film je bez komentáře, mluví jen ti, jejichž tvář patří filmu. Obrazy a slova skládají krasohled drobných, výstižných výjevů. Muž táhne zmrzlého soba bez hlavy, žena celé hodiny vyvává pro svá prasata, dva muži na ledovci si vyprávějí o Brigitte Bardot a sní o nahé bílé ženě. Pouš Ténéré, Mariánský příkop, džungle v Západní Papui, arktický sníh, deštný prales, západosibiřské močály, bílé moře, modré hory. Snímek je přísně vystavěn. Každý měsíc roku se stáhnul do dvaceti minut filmu. Ty jsou zvlečenou dimenzí vybraného typu existence v zhuštěných barvách. Z této esence, jež je dotekem i povrchem zároveň, je vystavěna výsostně filmařská vize proměnlivosti současného světa – čary lineárního času oddělují jednotlivé výjevy, které vypovídají o způsobu života, podmíněného klimatickými, přírodními a společenskými podmínkami. Celkově je pak svět vnímán jako nesmírně složitý, avšak v podstatě poznatelný. Záměrně jsou vybrány národy okraje, lidé, kteří svůj život netráví v mechanismech středových společenství, ale žijí zápasem o existenci, o elementární přežití. Na začátku dvacátého století vyrazil rakouský kameraman na cestu do vzdálených krajín světa, kterou otiskl do tisíce metrů filmu. O sto let později jej následoval štáb režiséra Geyrhaltera, aby na těch samých místech zachytil střepiny života. Jejich práce už nebyla náhodná, ale podložena pečlivou přípravou a organizací. Na každém místě strávili filmaři tři týdny intenzivním natáčením. Do Vídně se vrátili vždy na týden, aby se zpracoval natočený materiál a nachystaly se věci potřebné pro další cestu: metráky kamer, světel, generátorů, stanů a zásob potravin. Produkce spočívala sedmdesát vzletů letadel a 240 tisíc nalázaných kilometrů nad pěti světadily. Všude byl tým podporován desítkami spolupracovníků, místních manažérů, konzultantů, antropologů, lingvistů, pomocníků, nosičů. Bez nich by film ve zvoleném rámci jednoho roku nemohl vzniknout. **Amsterdam International Documentary Film Festival / Special Jury Award.**



Fester or Fiction

DIRECTOR: ROBERT ELLMANN. PHOTOGRAPHY: ANTONÍN WEISER, MICHAL HÝBEK, EVŽEN JANOUŠEK, TOMÁŠ KRESTA, JIŘÍ LÍVANEC, NADIM MOHAMED, VÍT PRAŽAN, LUMÍR TUREK. SOUND: PAVEL REJHOLEC, JOSEF HUBKA. MUSIC: PAVEL REJHOLEC. EDITOR: JAROSLAV BOUŠA, FERNANDO FERIA-GARIBAY, FRANTIŠEK LEBEDA, MALCOLM SMITH, KRASIMIRA VELIČKOVÁ, JAN ZAJÍČEK. ANIMATION: BURIAN, DUDA, DVOŘÁK, KOUTSKÝ, KRAVČENKO, MATOUŠEK, MATOUŠEK, NOVÁK, SMITH, SVÁROVSKÝ, ŠVEJDÍK, ŽABKA. CZECH REPUBLIC 2001. 40 MIN.

The authors characterize a profile of the American chemist Mr. Steve Preisler known in the United States under his nickname Stryček Fester (“Uncle Fester”) as an animated documentary thriller. During the film preparation they actually used not only procedures of documentary or acted and animated film but also components peculiar to videogames. Thus they managed to reach an odd-dispersed manner of storytelling, in the course of which a viewer is continuously forced to ponder over the fact what everything is reality, or to what extent the film scheme, its set of means or procedures correspond to reality. Whether and how it is readable from the film, whether it is truly perceivable and distinguishable only where a certain consistency or relation is being shaped up or whether reality echo may also be found outside these formal constants and relations. If, in the world of simulations, the reality is already familiar even to a documentary film, whether such a film turns towards it only to disrupt it and replace it with a new identity. In a primitive conjunction of imprints symmetrical proportions and harmony are fading, the document becomes interiorization of an outness, comprehensive but immovable organism. Only within such organism all structures and meanings are being transformed, only thus it is readable in all ways and in various but mutually related perspectives. The only real aspect is an imagination structure itself; solely a style itself is an immediate fact. The director Robert Elmann, American attorney-at-law (a film-maker imprisoned in the lawyer’s body) living in Prague and an author of the multi-genre film “Tennis Match” dealing with the sense of victory, also contemplated his film as a consideration of a palpitant boundary between reality and illusoriness. In his new action documentary made in co-production of the Czech television, he portrays a football fan, dog owner, good father, beer drinker, clown, bodybuilder and an employee of a chemical plant. But uncle Fester is also an author of scandalous books about drugs, poisons, weapons and explosives, he is a man fighting with various forms of



Fester nebo Fikce

REŽIE: ROBERT ELLMANN. KAMERA: ANTONÍN WEISER, MICHAL HÝBEK, EVŽEN JANOUŠEK, TOMÁŠ KRESTA, JIŘÍ LÍVANEC, NADIM MOHAMED, VÍT PRAŽAN, LUMÍR TUREK. ZVUK: PAVEL REJHOLEC, JOSEF HUBKA. HUDBA: PAVEL REJHOLEC. STŘIH: JAROSLAV BOUŠA, FERNANDO FERIA-GARIBAY, FRANTIŠEK LEBEDA, MALCOLM SMITH, KRASIMIRA VELIČKOVÁ, JAN ZAJÍČEK. ANIMACE: BURIAN, DUDA, DVOŘÁK, KOUTSKÝ, KRAVČENKO, MATOUŠEK, NOVÁK, SMITH, SVÁROVSKÝ, ŠVEJDÍK, ŽABKA. ČR 2001. 40 MIN.

Portrét amerického chemika Steva Preislera, známého ve Spojených státech pod přezdívkou Strýček Fester, charakterizují autoři jako animovaný dokumentární thriller. Při přípravě snímku totiž použili nejen postupy dokumentárního či hraného a animovaného filmu, ale také prvky vlastní videohram. Tím se jim podařilo dosáhnout zvláště rozptýleného způsobu vyprávění, během kterého je divák neustále nucen přemýšlet o tom, co všechno je realita, respektive do jaké míry jí schéma, soubor prostředků či postupů filmu odpovídají. Zda a jak ji lze z filmu číst, zda je skutečně vnímatelná a rozpoznatelná jenom tam, kde se rýsuje určitá shoda nebo vztah, anebo lze ozvěnu reality najít i mimo tyto formální konstanty a svazky. Jestli ve světě simulací už není realita cizí i dokumentárnímu filmu, jestli se i on k ní neobrací jen proto, aby ji zrušil a nahradil novou identitou. V primitivní vazbě otisků se ztrácejí souměrné proporce a harmonie, dokument se stává zvnitřněním vnějšku, komplexním, ale nehybným organismem. Jenom upnitř něj se proměňují všechny struktury a významy, jen tak může být čten všemi směry a z různých, vzájemně však souvisejících perspektiv. Reálná je jenom sama struktura imaginace, pouze sám styl je bezprostředním faktem. Jako úvahu nad chvějivou hranicí mezi skutečným a neskutečným zamýšlel svůj snímek i režisér Robert Ellmann, americký právník (filmař uvězněný v těle právníka) žijící v Praze a autor multižánrového snímku o smyslu vítězství Tenisový zápas. Ve svém novém akčním dokumentu, který vznikl v koprodukcí České televize, portrétuje fotbalového fanouška, majitele psa, hodného tatínka, pivaře, klauna, kulturistu a zaměstnance chemické továrny. Ale strýček Fester je také autorem skandálních knih o drogách, jedech, zbraních a výbušninách, člověkem, který bojuje s různými formami státní moci, a který je proto také považován za nebezpečného. Dokument je koncipovaný jako pestrobarevný videoklip, ve kterém ve sférických barvách poletují vlnadné modelky, bizarní hrdina vypráví svůj příběh, každá jeho věta je ilustrována, vše je dokonale umělé. Ocitáme se v animovaném filmu,



a state power and who is therefore deemed as dangerous. The document is outlined as a many-colored video-clip, in which tempting models are flitting in spherical colors, a bizarre hero tells his story, every his sentence is illustrated, everything is perfectly artificial. We are situated in an animated film, a labyrinth of video games. The only linkage to reality is a word, the hero's confession splintered between personal experience, historical facts and a reflected arrogance of the present-day (particularly American) politics. Denomination is simply in words but its importance puts down a soft animated background, an indefatigable situation distorting any challenges. The document (the author sticks to such a designation) is thus shifted towards an estranged experiment exhausted by a mere autonomy of its form.

International Art Film and Video Festival in Tampa / The film won the first prize in a category of experimental film.

v labyrintu počítačových her. Jedinou vazbou k realitě zůstává slovo, hrdinova zpověď roztříštěná mezi osobní zážitky, historická fakta a reflexi arogance současné (především americké) politiky. Pojmenování je jenom ve slovech, ale jeho význam sráží měkké animované pozadí, nevyčerpatelná situace deformující jakoukoli výzvu. Dokument (autor lpí na takovém označení) se tak posouvá k odcizenému experimentu, vyčerpanému pouhou autonomií své formy.

Mezinárodní festival nezávislého filmu a videa v Tampě / snímek získal první cenu v kategorii experimentálního filmu.

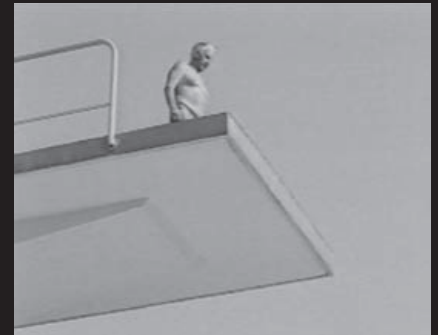
Hyppääjä / Diver

DIRECTOR, EDITOR: PV LEHTINEN.

PHOTOGRAPHY: JYRI HAKALA. MUSIC: MOBY. FINLAND 2000. 20 MIN.

A poetic black and white document, which blends together scenes with more than ten-year distance between them in the present context of a swimming pool, begins with images of glittering, changing water. The reflection on the water surface is as much the same as different. The water is changeable in its nature. The water surface confirms identity as well as denies it – “A being devoted to water is possessed by vertigo. It dies in each moment, something of its nature is always collapsing.” (Bachelard). In the water a body of a diver emerges and disappears again, falls into pieces and blends again. Helge Wasenius (1927) was a Finnish and Scandinavian champion in diving for two decades; he twice represented Finland in Olympics and then earned his living as a water clown. He tells a story of a man standing at the edge of a diving board, story of a man seized by the water: I think of nothing after I dive, I search for nothingness, I want to free my soul from all thoughts, I want to fall into another level of existence, I want to stop the time. Magical collage of the human body motion, music and narration is made of static images of perfect composition filmed with an extraordinary sense of geometric purity. The sound is sometimes as quiet as if coming from the underwater world. Music (Moby) leads us from the first picture of the Helsinki stadium at the 1952 Olympics to the closing abstract collage of the knot of falling human bodies. The Olympics scenes and old newsreels scenes blend with the today's atmosphere at the stadium where the old diver is about to perform his top number for the last time: hanging at his feet down from the diving board with his head upside down he remembers how he was afraid of diving when he was a child. The camera turns with his eyes, the upside down world widens uncomfortably, and loses its constant hub. The suspended diver remarks that when he was born Lindbergh flew over the Atlantic, he counts the hours the pilot spent in an iron machine up in the air and than recounts his own time between the dive and the water, the net time of an immaculate dive.

Amsterdam International Documentary Film Festival / Silver Wolf, Special Mention.



Hyppääjä / Skokan

REŽIE, STŘIH: PV LEHTINEN.

KAMERA: JYRI HAKALA. HUDBA: MOBY. FINSKO 2000. 20 MIN.

Poetický dokument v černé a bílé – ty v jednotě místa plaveckého areálu dovolují slepovat záběry odlehlé od sebe i několik desítek let – začíná obrazy třpytící se proměnlivé vody. Obraz na vodní hladině je stejnou měrou tentýž jako stále jiný, voda je svou podstatou nestálá, vodní hladina potvrzuje identitu a zároveň ji popírá – „Bytost zasvěcená vodě je ovládána závratí. Umírá každým okamžikem, něco z její podstaty se neustále hroutí“ (Bachelard). Ve vodě se rozpadá a zase spojuje, ztrácí se a znovu objevuje – tělo skokana do vody. Helge Wasenius (1927) byl po dvě desetiletí finským a skandinávským šampionem ve skocích do vody, na olympijských hrách dvakrát reprezentoval Finsko, poté se živil jako vodní klaun. Jeho vyprávění nám otevírá vnitřní svět muže na konci prkna, muže vzduchu, kterého si bere voda: „Nemyslím poté, co skočím, hledám prázdnotu, chci svoji duši osvobodit od všech myšlenek, chci spadnout na jinou úroveň existence, chci zastavit čas.“ Magická koláž pohybu lidských těl, hudby a vyprávění se skládá ze statických obrazů vytříbené kompozice, snímaných s mimořádným citem pro čistotu geometrických tvarů. Zvuk je někdy tak tichý, jakoby přicházel ze světa pod vodou. Hudba (Moby) nás vede od prvního pohledu na helsinský stadión, na kterém v roce 1952 probíhaly olympijské hry, až k závěrečné abstraktní koláži z klubek padajících těl. Záběry z olympiády a starých filmových týdeníků splývají se současnou atmosférou stadiónu, kde starý skokan ještě jednou předvede své vrcholné číslo: za nohy zavěšený na prkně s hlavou dolů vzpomíná, jak se jako dítě bál skákat. Kamera se otočí s jeho očima, svět vzhůru nohama se znepokojivě rozšiřuje, ztrácí svůj neměnný střed. Skokan visí a připomíná, že když se narodil, přeletěl Lindbergh Atlantik, počítá, kolik hodin strávil pilot ve vzduchu v kovovém stroji, a přepočítává svůj vlastní čas mezi skokem a vodou, čistý čas esteticky dokonalého pádu.

Amsterdam International Documentary Film Festival / Silver Wolf, Special Mention.



Lehrfilm über die Rekonstruktion von Stasiakten / Educational Film about State Security Files

DIRECTOR, EDITOR: ANKE LIMPRECHT. PHOTOGRAPHY: KAI VON WESTERMAN. GERMANY 2000. 12 MIN.

Using modus operandi method the director shows the reconstruction of destroyed files of German secret police. The unbearable slowness and extreme didacticisms without a commentary transform a patient work of people into a melancholic silent-screen comedy behind which hides a turn of modern German history. Black and white instructional scenes lead the audience from the safe with sacks full of shredded and damaged Stasi documents to an office with an empty desk, a Sellotape and clips, where the contents of the sacks is sorted out with the only clue being the shape of the shreds. Fingers put and sellotape the shreds together creating a witnessing text. The film monitors the tedious work of two of thirty-fives clerks of the Gauck office who, day after day, are putting together the complete pages of the files which were partly destroyed by the police after the fall of the Berlin wall: in January 1990 over seventeen thousand sacks with torn up documents were found in the headquarters of the secret police. Five years later the reconstruction work began: sorting out and putting together documents at the average pace of ten reconstructed pages per one employee's working day. The film ends with a shot of one completed file and a pile of more papers waiting to be put together so that a complete archive of a once functioning system of facts could be created again. The effort to mend a broken word reflects the belief that language can record reality. However its final meaning so comfortably acknowledged is disintegrated by the gap between a word and the reality of the completed texts. Suddenly the whole becomes less than sum of its parts. Although the police files are properly reconstructed, the truth of the complicated fates remains beyond the typed sentences, beyond the memory of words, within the rustle of the blind spaces between them.

International Short Film Festival Tampere / the film won the First Document Award.

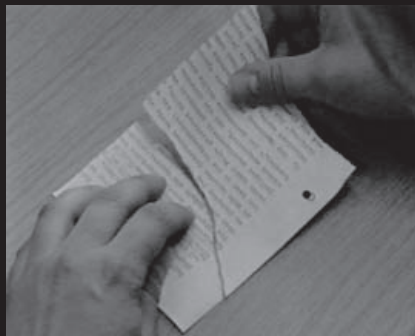


Lehrfilm über die Rekonstruktion von Stasiakten / Výukový film o rekonstrukci svazků Stasi

REŽIE A STŘIH: ANKE LIMPRECHT. KAMERA: KAI VON WESTERMAN. NĚMECKO 2000. 12 MIN.

Metodou postupu práce přibližuje režisérka rekonstrukci zničených svazků německé tajné policie. Nesnesitelná pomalost bez komentáře a ironicky extrémní didaktičnost pak proměňují záznam trpělivé ruční práce v melancholickou grotesku, za níž se skrývá zlom moderních německých dějin. Černobílé instruktážní záběry vedou diváka od trezoru s pytlí plnými rozstříhaných a poničených dokumentů Stasi do kanceláře s prázdným stolem, lepicí páskou a sponkami, kde se obsah pytlů díl po dílu třídí jen podle tvarů útržků, které se nakonec složí v prstech, slepí se k sobě, aby znovu vznikl text jako svědectví. Film sleduje jednotvárnou práci dvou z pětaticeti pracovníků Gauckova úřadu, kteří den co den slepují kompletní stránky svazků. Ty se po pádu zdí pokusila bezpečnost zničit, ale ve zmatku zvládla jen půl díla: v lednu devadesátého roku našli v centrále tajné policie přes sedmnáct tisíc pytlů s roztrhanými dokumenty. O pět let později se začalo s prací na třídění a hlavně uvedení do původního stavu v tempu, kdy jeden zaměstnanec za svůj pracovní den dokáže rekonstruovat průměrně deset jednotlivých listů. Film končí záběry na jeden hotový svazek a vysokou hromadu dalších papírů, které čekají na zpracování, aby vznikl archiv kdysi fungujícího systému jako soubor seřazených faktů a jejich vzájemné souhry. Snaha spojit přetržené slovo je pak o víře v schopnost jazyka fixovat skutečnost. Pohodlnou představu o jeho konečném významu ale vzápětí rozrušuje právě mezera mezi slovem a skutečností sceleného textu, celek je náhle méně než suma částí. Policejní akta jsou sice důsledně rekonstruována, ale pravda komplikovaných osudů zůstává mimo strojopisné věty, až za paměti slov, v šelestu slepých míst mezi nimi.

International Short Film Festival Tampere / film získal hlavní cenu v soutěži dokumentů.



Lettre d'un cinéaste a sa fille / Filmmaker's Letter to His Daughter

DIRECTOR: ERIC PAUWELS.

PHOTOGRAPHY: REMON FROMONT, ERIC PAUWELS. SOUND: RICARDO CASTRO. EDITOR: RUDI MAERTEN. BELGIUM 2000. 49 MIN.

The director was inspired by his daughter's question why he doesn't make films for children, and he attempted to make for her a film about the world in which she lives and dreams. The camera turned into a fairy-tale instrument describing adventures across the continents as well as the baker and his son living in the same street. For this reason, the film may become a tin of the girl's preserved memories labelled with her father's magical touch. His subjective commentary (a letter of emotional confession) is augmented by the possibilities the film art offers, by playful tricks, blending of images, colouring, and retrospective. The subjective views of the daughter-father thus create an intimate tension in the picture – we know that it is the father's story about the daughter's world in a certain moment, and even though it is not a faithful picture of her view (there are only exceptional shots of the house in which she sleeps) but more of a voyage to her fantasy, to dreams of a girl who listens to her father's tales when travelling with him on the wings of stories of the distant countries. In spite of this it is a faithful picture of her fantasy where he tries to interpret how the things engrave in her memory using the means of film art. We also know that after some years only when she'll watch the film the memories will start to jump out of their hidden places, the incommunicable memories, all her feelings induced by things she explored in the play of her childhood (the formal means of the film are capable of producing such a play), which she had long forgotten. The tension between the two views (father-daughter) will make it her obsessive memory. We can see the whole film, as an audience, but it will always remain an incomplete message to us, as it is the author's fate that is being played with, his experiences and feelings, his heart. He functions in a similar way only in his daughter's memory. The most important is locked from us, but in spite of that we accept the play and the rules set in the beginning of the film. He carefully handles things from the childhood box (everybody has his/her childhood box) and one after another wraps them in small packages which he then hides in various places. The way for hides is marked with arrows. So we too can set on an adventure in a beautifully free film, we'll meet a garden and a rain (picture of a garden and a rain), an Arabic life-guard reading a fairy tale about us, camels in the desert. We'll listen to a letter about a cinema and fairy-tales, about a memory and

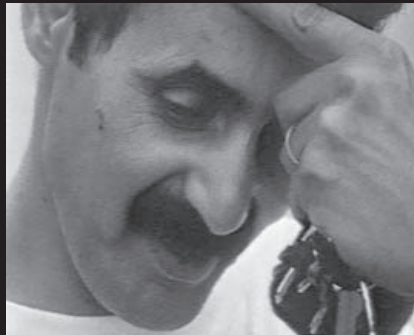


Lettre d'un cinéaste a sa fille / Filmařův dopis dceři

REŽIE: ERIC PAUWELS.

KAMERA: REMON FROMONT, ERIC PAUWELS. ZVUK: RICARDO CASTRO. STŘIH: RUDI MAERTEN. BELGIE 2000. 49 MIN.

Režisér se inspiroval otázkou své dcerky, proč nedělá filmy pro děti, a pokusil se přímo pro ni natočit dokument o světě, ve kterém žije a sní. Kamera se proměnila v nástroj pohádkového vyprávění, které popisuje dobrodružné výpravy napříč kontinenty stejně jako pekaře a jeho syna z ulice, ve které bydlí. I proto se celý film může stát konzervou dívčiny paměti, ovšem s férickou etiketou od otce, který svůj subjektivní komentář (ten můžeme vnímat jako citovou zповěi, dopis) umocňuje možnostmi filmu, hravými triky, prolínáním, kolorováním, vracečkami. Subjektivní pohled, dceřin-otcův, tak vytváří intimní napětí snímku – víme, že je otcovým vyprávěním o světě dcery v určité chvíli, který sice není věrný jejímu pohledu (jen výjimečně zabírá dům, ve kterém spí) a spíše je letem k její fantazii, snům dívky, která naslouchá otcovým pohádkám, když spolu s ním cestuje za příběhy do dalekých krajín. Přesto je to snímek věrný dceřinu pohledu, když se výsostně filmařsky pokouší interpretovat to, jak se věci světa vrývají do její paměti. Víme také, že pro ni bude ten film po letech základním bodem, ze kterého se teprve při jeho sledování začnou sypat nesdělitelné vzpomínky, všechny pocity z věcí poznávaných ve hře dětství (a formální schválnosti filmu jsou takovou hrou), na které dávno zapomněla. Celý film se v napětí pohledů tohoto filmu (otec–dcera) stane její neodbytnou pamětí. Jako diváci tak vidíme celý film, ale ten pro nás zůstane vždy jen neúplnou zprávou, nebo si v něm hraje autor se svým osudem, svými prožitky a stavy, se svým srdcem, a stejně tak funguje ve sféře předmětů a skutečností jen v paměti jeho dcery. To nejdůležitější je nám uzamčeno, a přesto i my přistoupíme na hru, jejíž pravidla režisér ukazuje na začátku filmu. Věci z krabice (každý máme svoji krabici s věcmi z dětství) bere opatrně do rukou a jednu po druhé je zamotává do malých balíčků, které schovává na různých místech. Cesta ke skrýším je značená šípkami. A tak se i my můžeme vydat na dobrodružnou cestu nádherně svobodným filmem, poznáme zahradu a děš (nakreslenou zahradu, nakreslený děš), arabského plavčíka, který čte pohádku a my se ocitneme v ní s velbloudy v poušti, a půjdeme ještě dál, budeme naslouchat dopisu o biografu a pohádkách, o paměti a ulici mezi generacemi, o znacích ve zlomcích se sumerským písmem, budeme diváky v cirkusu, zahrajeme si v němém filmu, vydáme se do Prahy za Franzem Kafkou, pojedeme vlakem – filmem, rychleji a rychleji tou památeční krabicí z ce-



a street stretched between generations, about signs on shards with Sumerian writing, we'll become an audience in a circus, we'll be stars of a silent movie, we'll go to Prague to visit Franz Kafka, we'll ride on a train in a movie faster and faster in that box of childhood memories put together of thousands elements, woven from thousand and one nights, of faces and anecdotes, of all poetry which is only possible thanks to alchemy of the film. The film which is not about things but about the journey towards the images of things.

International Leipzig Festival of Documentary and Animated Films / the film won Silver Dove Award (Golden Dove was not given) in the category of documentaries and videos up to 45 min.

luloidu, slepeného z tisíce prvků, utkaného z tisíce a jedné noci, z tváří a anekdot, ze vší poezie, kterou umožňuje jen alchymie filmu, jenž není o věcech, ale o cestě k obrazu věcí.

Mezinárodní lipský festival dokumentárních a animovaných filmů / film získal Stříbrnou holubici (Zlatá nebyla udělena) v kategorii dokumenty a videa do 45 min.

Los Zapatos de Zapato / Zapatos of Zapato

DIRECTOR, PHOTOGRAPHY: LUCIANO LAROBINA.

MUSIC: RUBEN LUENGAS. EDITOR: ROBERTO BOLADO. MEXICO 2001. 27 MIN.

Viva Zapata! Emiliano Zapata is a poor Mexican Indian. In 1909 he complains to the President about confiscating of the arable soil. His complaint is refused and Zapata decides to take up arms to fight the regime. He joins rebels and soon becomes a leading figure of the revolt. After the positions of fighting sides turn, he is against his will elected the President, but soon resigns from his office and returns to his native village. In 1911 he is assassinated by his fellow fighters. Short answers of people of different age and various social standing, archive materials and dynamic collage of documents in combination with ironical animation offer an original vision of the popular Mexican hero. The reality had long ago turned to myth, and it is the myth, the illumination of Zapata's personality, which is the core of the document. It also hints at the many problems Mexico is facing today. The present understanding of the Zapata's myth in which the simplicity blends with fanaticism is much more important than the truth about how Zapata lived and died. But the history itself is never complete, so the filmmaker has a right to call for rectification through his collage hovering in between the historical and individual memory: the scenes of the Zapata's funeral and people's demonstrations, that is the seemingly objective evidence, is confronted with what people say about him, with the pure personality cult which has been filtered over decades by verbal tradition, that is the fiction. However it is the fiction which gets closest to the truth. Memory is the only indicator of what is unforgettable, the only way to reach the most important, the immortal. Originally composed documentary fantasy presents a surprisingly expansive and multiplayer theme using only limited space. Without warning, the author throws the audience right in the middle of myths, local rituals and customs, then shows a neon world of the today's Mexico and, finally, using a grotesque animations (as the one of Zapata dragging his horse's skeleton through a desert) makes it clear to us that this world is only to be looked at from outside. It is true that the Europeans cannot grasp all the nuances of those people's stories, to understand the subtle play of meanings and yet not to fail to keep up with the history. It is a documentary about the soul of Mexico, a post-modern alternative to folk tales, the truest fake story. **International Days of Short Film in Oberhausen / the film won the Major Award of the town of Oberhausen.**

Los Zapatos de Zapato / Zapatovi zapatovci

REŽIE, KAMERA: LUCIANO LAROBINA.

HUDBA: RUBEN LUENGAS. STŘIH: ROBERTO BOLADO. MEXIKO 2001. 27 MIN.

Viva Zapata! Emiliano Zapata je chudý mexický indián. V roce 1909 si stěžuje u prezidenta na zabírání orné půdy. Jeho žádost je zamítnuta a Zapata se rozhodne bojovat proti režimu se zbraní v ruce. Přidá se k rebelům a brzy se stává vůdčí osobností odboje. Po peripetických bojích je proti své vůli zvolen prezidentem, ale záhy se vzdává úřadu a vrací se do rodné vsi. Jeho spolubojovníci ho roku 1911 dají zavraždit. Krátké odpovědi lidí různého věku a různých sociálních vrstev, archivní materiály a dynamická koláž dokumentů nabízejí v ironické kombinaci s animací originální vizi mexického hrdiny, navždy vtištěného do lidové představitivosti. Realita se dávno přehoupala k mýtu a právě s ním, s iluminací Zapatovy osobnosti originální dokument pracuje. Působivou formou zároveň naznačuje četné problémy současného Mexika. Současný otisk zapatovského mýtu, v němž splývá prostota s fanatismem, je tak důležitější než to, jak Zapata skutečně žil a dožil. Sama historie je vždy v podstatě neúplná a filmař má proto ve své koláži rozkročené mezi historickou a individuální pamětí právo dovolávat se nápravy: záběry ze Zapatova pohřbu a lidových demonstrací, tedy ta zdánlivě objektivní výpověď filmového záznamu je konfrontována s výpověďmi lidí, s čirou popularitou osobnosti (filtrovanou desítky let ústní tradicí), tedy s fikcí, jež se ale nejvíc dotýká pravdy. Paměť, pouze vlastní paměť ukazuje, co je nezapomenutelné, jen jí se dá dojít k tomu nejdůležitějšímu, co neumírá. Dokumentární fantazie osobitě syntaxe představuje na malé ploše překvapivě rozmáchlou a mnohvrstevnatou kompozici. Autor diváka bez varování uvrhne do prostředí mýtu, místních rituálů a zvyklostí, protáhne jej světem neónů současného Mexika a groteskní animací, jako je ta, při které se Zapata vleče pouští s kostrou svého koně, a ironicky jej smíří s tím, že do tohoto světa bude vždy nahlížet jen zvenčí. Evropan skutečně nemůže rozumět všem rozdílům ve výpovědích, pochopit jemnou hru významů a přitom ještě sledovat historický kontext. Je to film o duši Mexika, postmoderní obdoba lidového vyprávění, podvržený, nejpravdivější příběh.

Mezinárodní dny krátkého filmu v Oberhausenu / film získal Hlavní cenu města Oberhausenu.

Poselenije / Settlement

DIRECTOR: SERGEJ LOZNICA. PHOTOGRAPHY: PAVEL KOSTOMAROV. MUSIC: JULIO COCHINI. EDITOR: SERGEJ LOZNICA. RUSSIA 2001. 77 MIN.

Spectators must abstract from their own spectators' experience and attempt a new way of attention. When watching the Loznica's film, its newness and unusual slowness comes out, which are hard to accept. A film without a word, made of the sounds of nature, sounds of farming, sounds of all the things, guttural sounds, static shots of buildings and courtyards, their inhabitants, their activities in taking care of their bodies and food, work on the local lumber mill, maintenance, pictures of rest, a slowly closing gate and in the finale, a close-ups on the faces of all whom we have so far seen only from a distance without understanding – with Ave Maria in the background, their faces with empty eyes pass by. The film takes us nowhere, nothing is fulfilled and nothing is failed, we cannot grasp a memory, we lose the security of preconditions, we are placed in a fish tank of one day of strange fools, we just float. The film offers blurred shapes and keeps the rest unspoken. With respect to the unbearable slowness and focusing on empty places, we are forced to adjust our perception habits. The picture dilutes all our expectations, based on a brief knowledge of the genre, the possibilities of a form and the topic and our awareness of documentary vibrations between the poetic and pragmatic language of the film. This Loznica's documentary is wholly biased towards the poetic side from the very first shot, where low houses of a village in a forest emerge from the morning haze. First drowsy pedestrians appear, each of them engaged in some activity, each of them doing it slowly and thoroughly. Slowly, we start to realize, that the villagers are in fact patients of some special institution for mentally disabled and that the slow pace of the film is in fact adjusted to the possibilities of their perception of the world. Apart from positioning into the probable intensity of the understanding of the life of the insane ones, we can discover the way of pervasion and interiorization that leads from simple record to work with ambitions of a radical message - to explore, where the language of film comes into this ductile form, imitating not only insanity, but also the subduing of illness by the civilization, where do they interfere and where does the film create it, where does it condensate and implements it into the action itself. It is not a reflection, but a self-contained texture, which might copy clichés of spiritual works - and then again maybe not, which is full, out of the time frame, which gently forms the world, addresses intuition, locks and is a key itself. We change by entering something else. **International Festival of Documentary and Animated Films, Leipzig / the film was awarded the Silver Dove in the category of Documentaries and Videos over 45 min.**



Poselenije / Osada

REŽIE: SERGEJ LOZNICA.

KAMERA: PAVEL KOSTOMAROV. HUDBA: JULIO COCHINI. STŘIH: SERGEJ LOZNICA. RUSKO 2001. 77 MIN.

Divák někdy musí opustit svoji vlastní zkušenost diváka a usilovat o nový druh pozornosti. I při sledování Loznicova snímku se do popředí dostává jeho novost, nezvyklá pomalost, na kterou je jen velmi těžké přistoupit. Film bez jediného slova, složený jen ze zvuků přírody, polních prací, ze zvuků věcí, hrdelních zvuků, jen ze statických obrazů domů a dvorů, lidí, kteří je obývají, jejich úkonů ve starosti o jídlo a tělo, při práci na místní pile, při údržbě objektu, obrazy odpočinku, dlouhého zavírání vrat a v závěru detaily tváří všech, které jsme dosud viděli jen zpozzdáli, aniž bychom jim rozuměli – za tónů Ave Maria před námi proplouvají jejich tváře s prázdnýma očima. Filmem se nikam nepohybujeme, nic není naplněno a nic není zklamáno, nemůžeme se opřít o vzpomínku, ztrácíme jistotu předpokladů, ocitli jsme se v akváriu jednoho dne cizích bláznů, jenom se vznášíme. Film nabízí rozmazané obrysy a jinak zamlčuje. V nesnesitelné pomalosti, soustředění na prázdná místa, jsme nuceni provést korekturu návyků vidění. Snímek rozpouští všechna naše očekávání, vyplývající z předběžné znalosti žánru, z možností formy a tematiky, z vědomí dokumentaristického chvění mezi poetickým a praktickým jazykem filmu. Loznicův dokument je ale cele vychýlen k poetické zdi už od prvního záběru, kdy se z ranního oparu vynořují nízké domy osady skryté v lese. Objevují se první mátožní chodci, každý z nich se věnuje nějaké činnosti, každý ji provádí pomalu a důsledně. Postupně si uvědomujeme, že osadníci jsou vlastně pacienti speciálního zařízení pro duševně choré a že rytmus filmu se přizpůsobil možností jejich vnímání okolního světa. Kromě položení do smyslu věci, do možné intenzity poznání života choromyslných, můžeme nalézat cestu prostoupení a zvnitřnění, která vede od prostého záznamu k výtvoru s ambicemi radikálního sdělení, můžeme zkoumat to, kde se na této vláčné formě, imitující nejen duševní nemoc ale i civilizační utlumení nemocí, podílí filmový jazyk – kde do ní zasahuje a kde ji vytváří sám ze sebe, kdy se sám zhušuje a fixuje do samotného dění. Není to odlesk, ale do sebe zavinutá textura, která možná opakuje klíše spirituálních děl a možná ne; je plná, vyvázaná z času, jemně formuje svět, promlouvá k intuici, zamyká a je zároveň klíčem. Měníme se tím, že vstupujeme do něčeho jiného.

Mezinárodní lipský festival dokumentárních a animovaných filmů / film získal Stříbrnou holubici v kategorii dokumenty a videa nad 45 min.



Thoth

DIRECTOR: SARAH KERNOCHAN.

PHOTOGRAPHY: LYNN APPELLE. MUSIC: THOTH. EDITOR: EMILY PAINE. USA 2001. 42 MIN.

Thoth is a profile of a busker from New York. Every day he sets out into the streets of Central Park to perform his body-and-violin show. He is forty seven, lives his mother, a professional drum player, in her little studio. This studio forms a backbone of his life and the story. It is there, where his mother talks about his childhood, her relationship with his father, about the places where they lived and also about her professional career (she was the first black female in the New York philharmonic orchestra), which made her son want to become a musician (She was drumming her values into me, while I was in her womb). Family pictures on a narrow film accompany her memories while her son is working up and practicing violin next door. He takes his time to make up, changes his eyes into fishes, shines up his skin and always walks out in the streets half naked, decorated with bells and shells. Although he has traveled through Europe, South America and the South of the US with his performance, New York is still closest to his heart, the daily rhythm of subway journeys into a park with a hidden fountain - his stage. In his performance, Thoth is the composer, the orchestra, the dancer and the poet, who wants it to be a prayer of the streets. His art encompasses singing, playing the violin, dancing, long confessions, theatrical gestures, ecstasy, which is in its original deconstruction a ritual to the honor of the specific mythology of the land of Festad, which Thoth, inspired by Tolkien, made up, including its history, culture and the language. He is also an author of several operas. He admits that music restored his self-confidence, helped him to find his way in the world that he, maybe due to his origin – his father was a Russian Jew and his mother came from Barbados, perceived as a place of alienation and discrimination: after his parents' divorce, Thoth not only retired into himself; these feelings were also magnified by the visible traces of persistent racism and sexual identity issues – in his youth, he started wearing stockings and skirts. Bitter towards his father, brought up by women, Thoth admits: I am not physically transsexual, but mentally for sure. He has got a blond fiancé in San Francisco. We will get to see her too, taking pictures of him during one of his performances. An unexciting picture, a standard profile. It pleases our hearts that Thoth listed Iva Bittová, Czech singer and violin player among people who have influence on his work.

OSCARS, American Academy of Film Art and Science / the movie was awarded for the best short footage documentary.

Thoth

REŽIE: SARAH KERNOCHAN.

KAMERA: LYNN APPELLE. HUDBA: THOTH. STŘIH: EMILY PAINE. USA 2001. 42 MIN.

Thoth je portrét pouličního umělce z New Yorku. Každý den se vydává do ulic a do Central Parku, aby předvedl svá komponovaná vystoupení s tělem a houslemi. Je mu sedmačtyřicet, žije s matkou, profesionální tympánistkou, v její malé garsoniéře. Ta je osou jeho života i filmového vyprávění. V ní matka vzpomíná na jeho dětství, na svůj vztah k jeho otci, na přechodná bydliště i svoji profesionální kariéru (byla první černoškou v newyorské filharmonii), která jejího syna tak oslnila, že se také chtěl stát hudebníkem („Bubnovala do mě své hodnoty už v lůně.“). Rodinné záběry na úzký film ilustrují její vzpomínky, zatímco syn vedle v pokoji posiluje a cvičí na housle. Dlouho se líčí, maluje si tvář, oči proměňuje v ryby, natírá si kůži, aby se leskla – na ulici vždy vystupuje polonahý, ozdobený zvonky a skořápkami. Ačkoliv se svým uměním procestoval Evropu, Jižní Ameriku a jih Spojených států, nejbližší je mu stále New York, rytmus každodenní cesty metrem do parku s krytou fontánou, která je jeho divadlem. Thoth si je při svých performancích skladatelem, orchestrem, tanečníkem a básníkem, který chce, aby jeho kompozice zněly jako modlitby ulice. Jeho umění spojuje zpěv, hru na housle, tanec, dlouhé zpovědi, teatrální gesta, extázi, která je ve svérázné dekonstrukci originálním rituálem k počtě osobitě mytologie země Festad, kterou si Thoth, inspirovaný Tolkienem, vymyslel včetně její historie, kultury a jazyka. Je také autorem několika oper. Přiznává, že hudba mu vrátila sebedůvěru, pomohla mu v orientaci ve světě, který, snad i pro svůj původ (jeho otec byl ruský Žid, matka je původem z Barbadosu), vnímal jako místo odcizení a diskriminace: vedle stáhnutí se do sebe po rozvodu rodičů to umocňovaly stále čitelné stopy přežívajícího rasismu i problémy se sexuální identitou – v pubertě začal nosit punčochy a sukně. Zahořklý k otci, vychovaný jenom ženami po letech přiznává: „Nejsem transsexuál fyzicky, ale duševně určitě...“ V San Franciscu má bloniatou snoubenku. I tu vidíme, jak jej fotografuje při jednom vystoupení. Nevzrušivý film, standardní portrét. Potěšující je, že k osobnostem, které jeho tvorbu ovlivňují, přiřadil Thoth i českou zpěvačku a houslistku Ivu Bittovou.

OSCARY, Ceny americké Akademie filmového umění a věd / snímek byl oceněn jako nejlepší krátkometrážní dokument.



A black and white silhouette illustration. On the left, a person is shown in profile, holding a megaphone to their mouth. On the right, another person's profile is shown in silhouette, facing the megaphone. The background is a light, hazy glow, suggesting sound or light emanating from the megaphone. The overall composition is simple and symbolic, representing communication or a public address.

ZVLÁŠTNÍ UVEDENÍ

Roger & Me

DIRECTOR: MICHAEL MOORE. PHOTOGRAPHY: CHRISTOPHER BEAVER, JOHN PRUSAK, KEVIN RAFFERTY, BRUCE SCHERMER.

SOUND: JUDY IRWING. EDITOR: WENDY STANZLER, JENNIFER BEMAN. USA 1989. 91 MIN.

In the same year that Steven Soderbergh shocked the world with his film *Sex, Lies, and Video* and became an icon of independent filmmaking, Michael Moore, who was not well known that time, advanced the American documentary line with his remarkable *Roger & Me*. Besides there happened something very unusual. After the film scored a success at the Toronto and New York festivals, Warner Bros. bought it for \$3 mil. Well, there wouldn't be anything so special about it, no sooner than you realize that this film is a tendentious social documentary chronicling an economic collapse of Flint, Michigan, hometown of the world's largest corporation General Motors. Michael Moore, a Flint native, describes precisely the metamorphosis of a successful, American dream like town into a ghost town after GM's CEO Roger Smith decides to displace the manufacturing to Mexico. GM's plants close down in Flint and dozens of thousands of people lose their jobs. The enormous success of the documentary *Roger & Me* was caused mainly by the original Moore's approach full of sarcasm and invective humor. In his quest to discover why GM would want to do such a thing, Moore and his crew attempt to meet Roger Smith, who according to them is fully responsible for the town's breakdown. Roger briskly scuttles away; all efforts to meet him ruin, more likely he seems like not to even exist for a regular vulgarian. The film consists of family homemade substandard films showing cheerful GM employees posing with their cars and houses and shots from the film archive introducing a specific conception of American, as it were a show, production. The look on the working class highly contrasts with our perception of plant workers. The mosaic is completed with fragments of contemporary black and white TV shows and films. This part of the film is full of new assembly halls constructions and large-scale production. Beautiful brand new cars leave the manufacturing line. General Motors has become a symbol for a foolproof organism, a sophisticated symbiosis of auto workers, profitable business and show business. But then there come late 80's with the color TV news and we can witness the beginning of Flint destruction. The authors assumed the style of TV reportages by taking out the camera and the microphone, speaking to the management and workers and by joining quiet demonstrations and floats. They search for Roger Smith, the Flint phantom, explore the town which meanwhile changes into an abandoned zone, a ghost town where you can spot just rats and executors. The documentary ends with an ejection of a black family penetrated by the film shots showing Roger's speech at the company banquet. – Michael Moore donated some of the money he made on this satirical film to Flint workers. The amendment agreement in the contract with Warner Bros. declares that there must be always one vacant seat in every cinema for Roger Smith, in case he wishes to watch the film.

Roger & Me / Roger a já

REŽIE: MICHAEL MOORE.

KAMERA: CHRISTOPHER BEAVER, JOHN PRUSAK, KEVIN RAFFERTY, BRUCE SCHERMER. STŘIH: WENDEY STANZLER, JENNIFER BEMAN. USA 1989. 91 MIN.

Stejně jako Soderberghův snímek *Sex, lži a video* otřásl v roce 1989 hraným filmem a stal se milníkem amerického nezávislého filmu, tak celovečerní film *Roger a já* tehdy ještě nepříliš známého Michaela Moorea posunul o kus dál zaoceánský dokument. Navíc se mu povedlo něco do té doby nebyvalého: po úspěchu na festivalech v Torontu a New Yorku ho koupilo hollywoodské studio Warner Bros za neuvěřitelné tři miliony dolarů. Přitom jde o angažovaný sociální a politický dokument, ukazující ekonomický úpadek města Flint v Michiganu, které se naprosto zhroutí v důsledku toho, že General Motors v něm kvůli přesunu své výroby do Mexika zavřou všechny své továrny a o práci přijdou desetitisíce lidí. Ve své době to bylo v Americe téma navýsost aktuální, zprávy z bývalého ukázkového města General Motors, kdysi výkladní skříně amerického snu, náhle prudce chátrajícího, plnily program místních televizí. Obrovský divácký úspěch ale způsobil především Mooreův černý humor a jeho neuvěřitelně sarkastický přístup. Během celého natáčení se režisér se svým štábem snaží najít Rogera Smitha, tehdejšího šéfa General Motors a otce myšlenky přesunu celé výroby do Mexika, který je tak podle Moorea přímo odpovědný za celou katastrofu jeho rodného města. Roger ovšem hbitě uniká, nechává se zapírat, anebo přesněji řečeno – pro obyčejného smrtelníka přestane úplně existovat. Snímek uvádí koláž rodinných úzkých filmů, ukazujících spokojené zaměstnance u vlastního domu a auta, a záběrů z filmových archivů, jež představují specificky americké pojetí práce jako show. Jsou to také záběry z výrobních hal, ale mají úplně jinou dynamiku než kontinentální pohled na dělnickou třídu. To umocňují dobové televizní pořady a úryvky z hraných filmů. Staví se haly, vyrábějí se nová a nová auta, korporace General Motors se stala symbolem fungujícího organismu, dokonalého sladění dělnické práce, velkého byznysu a zábavy. Ale už je tu barevné televizní zpravodajství, odpočítávají se osmdesátá léta a začíná demolice. Autoři jako by převzali model televizní reportáže, s kamerou a mikrofonem vyrážejí za managementem i mezi dělníky, účastní se tichých demonstrací i alegorických průvodů, projíždějí ulicemi. A průběžně hledají fantóma pádu. Mapují město, které se změnilo v opuštěnou zónu, v pouhý skelet, jímž pobíhají krysy a exekutoři. Právě záběry vystěhovávání černošské rodiny, prolnuté s Rogerovým projevem na firemním večírku, snímek uzavírají. – Část peněz, které Moore na své politické satíře vydělal, věnoval nezaměstnaným dělníkům z Flintu. Ve smlouvě s Warner Bros je pak dodatek, že v každém kině musí být během promítání vždy volné jedno sedadlo pro pana Rogera Smitha, kdyby se náhodou chtěl na film podívat.

Bowling for Columbine

DIRECTOR: MICHAEL MOORE.

PHOTOGRAPHY: BRIAN DANITZ, MICHAEL MCDONOUGH, FRANCISCO LATORRE, JAMES DEMER. USA 2002. 120 MIN.

Another exceptional film of this American film-maker is a shocking document about gun obsession in the United States. It is the first document since 1956 which was accepted in the main competition of the film festival in Cannes and at the end its director received a special annual award in Cannes. With his typical charm linking cynicism with irony, Moore takes the road to the heart of America and he hopes to understand why the American dream is pierced with bullets of every day violence. The director deceives by his appearance, he uses his visage of a fat fellow with a peaked cap, special captious discreetness, but his insight is extraordinarily complex, systematically compounding various imprints of brutality. The moralist Moore – author's adherence to humane values and consistent resistance against globalization are barriers, but not limits – he draws uncompromising portraits of his fellow citizens obsessed by the desire for security which leads them to enclose themselves by various weapons which paradoxically flips over in a situation when they are becoming mutually more and more dangerous. It is in the very United States where the largest number of people dies thanks to a good-working mechanics of firearms, this country can also boast with another specialty – for media very attractive (and sexy) mass murders. The film starts from the massacre (recording of a massacre by security cameras) on Columbia high school in Littleton where two students shot several classmates before they shot themselves. However, the horror feelings of flat television news bring special excitement. Connection between the event and its presentation, together with a grotesque collage in which the director reminds that the United States equipped terrorists against which they are now fighting, becomes an introduction to the entire reflection about the causes of violence. Moore uses almost a scientific method, he first presents hypothesis which he then tries to prove by gathering of various evidence. Besides basic cultural elements (touched up eyes of Marilyn Manson) he works with direct testimonies: He opens a bank account and he receives a free gun, he interviews brother of the assassin who touched off the bomb in Oklahoma City, he shows a story of a policeman who claims that it is a duty of Americans to be armed, he animates American history, he is subject to provocations, he discovers that the bullets used for shooting of students and teachers at the high school were bought in Wal-Mart for 17 cents and he convinces two students who still have the bullets in their bodies after the shooting to return the bullets. However, Moore proceeds even further in his radical political film. Paranoid mentality of most of Americans is in his opinion reflected in a naturally violent post-war foreign policy of the state of which he is a citizen. The analysis of American culture of weapons thus grows in a study of American history: He claims that this country was born out of a fear from enemies and this fear chases it up today. Let's remember that Moore also challenges his own past: as a teenager he was a champion in shooting and he is a life-long member of NRA, an organization supporting sale and ownership of guns.

Bowling for Columbine

REŽIE: MICHAEL MOORE.

KAMERA: BRIAN DANITZ, MICHAEL MCDONOUGH, FRANCISCO LATORRE, JAMES DEMER. USA 2002. 120 MIN.

Další výjimečný snímek amerického filmaře je šokujícím dokumentem o posedlosti zbraněmi v USA. Je to první dokument od roku 1956, který byl přijat do hlavní soutěže filmového festivalu v Cannes, odkud si režisér na závěr odvezl zvláštní výroční cenu. Se svým typickým šarmem, spojujícím otrlost s ironií, se Moore vydává na cestu do srdce Ameriky a doufá, že porozumí tomu, proč je americký sen provrtán kulkami každodenního násilí. Režisér klame tělem, využívá své vizáže obtloustlého chlápka s kšiltovkou, zvláštní po ouchlé nenápadnosti, ale jeho pohled je mimořádně komplexní, systematicky skládající nejrůznější otisky brutality. Moralista Moore – autorovo lpění na humanistických hodnotách a důsledný odpor proti globalizaci jsou mantinely, nikoli limity – kreslí nekompromisní portréty svých spoluobčanů, posedlých touhou po bezpečnosti, která je vede k obklopování se nejrůznějšími zbraněmi, což se paradoxně převrací v to, že si jsou vzájemně stále nebezpečnější. Jsou to právě Spojené státy, kde umírá největší počet lidí díky dobře fungující mechanice střelných zbraní. Tato země se také může chlubit další specialitou, již jsou mediálně velmi přitažlivé (a sexy) masové vraždy. Snímek se odvíjí od masakru (záznamu masakru bezpečnostními kamerami) na Kolumbijské střední škole v Littletonu, kde dva studenti postříleli několik spolužáků než nakonec obrátili zbraň proti sobě. Hororové pocity plochých televizních zpráv ale přináší zvláštní vzrušení. Vazba mezi událostí a její prezentací se spolu s groteskní koláží, v níž režisér připomíná, že Spojené státy vyzbrojili teroristy, proti nimž nyní bojují, stává úvodem celé reflexe o příčinách násilí. Moore jde až vědeckou cestou – zprvu předkládá hypotézy, které se poté snaží dokázat sběrem nejrůznějších důkazů. Vedle základních kulturních znaků (podmalované oči Marilyn Manson) pracuje s přímými svědectvími, zakládá si účet v bance a získává zdarma zbraň, vede rozhovor s bratrem atentátníka, který odpálil bombu v Oklahoma City, nechá vyprávět strážníka, který tvrdí, že je americkou povinností být ozbrojen, animuje americkou historii, podléhá provokacím, zjišťuje, že náboje použité k usmrcení studentů a učitelů na střední škole byly zakoupeny za sedmáct centů v supermarketu Wal-Mart, a přesvědčí dva studenty, kteří mají po útoku ještě kulky v těle, aby je šli vrátit. Moore jde ale ve svém radikálním politickém filmu ještě dál: paranoidní mentalita většiny Američanů se podle něj zrcadlí v přirozeně násilné poválečné zahraniční politice státu, jehož je občanem. Analýza americké kultury zbraní tak přerůstá k přemýšlení o dějinách USA – tvrdí, že tato země byla zrozena ze strachu z nepřátel a ten strach ji pronásleduje dodnes. Připomeňme, že Moore jde i proti své vlastní minulosti: jako teenager byl šampiónem ve střelbě a je doživotním členem NRA, organizace podporující prodej a vlastnění střelných zbraní.

Dreamless nights

DIRECTOR: RADIM ŠPAČEK. PHOTOGRAPHY: DAVID ČÁLEK. CZECH REPUBLIC 2002. 118 MIN.

Note that this is not a finished film, this is just material for film, groundwork and its progress. However, even the subject matter of the film, which is concerned with the recent crisis in Czech Television (on television), is an extraordinary sociological study that explores a complicated structure of relations inherent to every tense situation. At the same time, the process of events, its succession in time, reminds us of the future filter between a consumer and the film - the moment when the sociological aspect is affected by the filmmaker's ideology - the filter is a prerequisite based on experience - so far we have only been introduced to various interpretations of the television epic, we know that also Špaček's film will eventually present a stance and interest. This gives us an additional enjoyment of the film's momentary freedom, when the author only acts as a producer of other people's testimonies. The director's material stresses plurality of the spirit of the time, it captures radical opinions of both sides as well as the specific softness in the space between them, where some of Czech Television's employees have fetched up. Although the film only outlines the issue, it already contains a number of insightful remarks and soft observations, which can draw our attention to important issues. However, we have to restrain from our attempts at reflection of such issues; we are still only watching and there is still so much more to be seen. We already know some of the images, but we rediscover them in their internal inconsistency and with many-sided aspects. This way the material breaks through any future speculations about the film while going against ready-made speculations and opinions. For one more time we can be aware of the ambiguousness and inner discrepancy of the two sides of the dispute and of the constructions they form. This impulse by means of reverse discourse (with events, with one's self) make us, in the words of Godard, ask questions politically about images, sounds and their relations. It was not the point to say, "This is the right image," but to say, "This is only an image." Pierre Bourdieu, a French sociologist, reminds us of Godard's words in an introduction to his article "On Television", which was a transcript of two of his lectures. In the chapter "Hiding while showing", he continues, "I would like to proceed to things less obvious - I will try to show how television can hide things by showing things - by presenting something else instead of what should be presented - if indeed television was doing what it is supposed to do, i.e. to inform - or even by showing things it is supposed to show, but in a way, that does not show them or makes them look unimportant or that it presents statements in such a way that their meaning is quite different from reality. - The film will be presented at the 7th Festival of Documentary Film in Jihlava.



Bezesné noci

REŽIE: RADIM ŠPAČEK. KAMERA: DAVID ČÁLEK. ČR 2002. 118 MIN. TESTOVACÍ PROJEKCE.

Pozor, to není hotový film, ale materiál k filmu, příprava a její průběh. Ale už samo podloží k filmu *Bezesné noci* o někdejší krizi České televize (v televizi) je mimořádnou sociologickou studií splétající složitou síť vztahů, které s sebou vypjatá situace vždy nese. Zároveň dění materiálu, tedy jeho posloupnost v čase, paradoxně připomíná budoucí filtr mezi konzumentem a filmovým dílem, okamžik, kdy do jeho sociologického výkonu zasáhne autorova ideologie – ten filtr je předpokladem, který vychází ze zkušenosti. Zatím jsme se seznamovali vždy jen s rozličnými interpretacemi televizního eposu, víme, že i Špačkův film bude reprezentovat nějaký postoj a zájem, a o to více si užíváme jeho zatímní volnost, kdy autor vystupuje jen jako producent cizích výpovědí. Režisérův materiál zdůrazňuje pluralitu ducha doby, zachycuje ostrá stanoviska obou stran i specifickou měkkost mezi nimi, ve které se ocitla část televizních zaměstnanců. Je nárysem problematiky, jenž ale už obsahuje řadu pronikavých postřehů a jemných pozorování, která dokáží upozornit na závažné otázky, ale naše pokusy o jejich reflexi se musí držet zpátky – zatím se díváme, ještě toho musíme tolik vidět. Některé obrazy už známe, ale znovu je objevujeme v jejich vnitřní rozpornosti a mnohostranných aspektech. Materiál tím prolamuje budoucí spekulace filmu a zároveň jde proti spekulacím uzavřeným, proti již hotovým názorům. Znovu si tak můžeme být vědomi nejednoznačnosti a vnitřní rozpornosti obou stanovisek a zároveň rozpornosti konstrukcí, které z nich vycházejí. Tento impuls prostřednictvím zpětného diskursu (s událostmi, se sebou samým) znovu nutí, řečeno s Godardem, začít si politicky klást otázky o obrazech a zvucích a o jejich vztazích. Šlo o to už neříkat: toto je ten pravý obraz, ale: je to jen obraz. Godardova slova připomíná francouzský sociolog Pierre Bourdieu v úvodu svého textu *O televizi*, jenž je přepisem záznamu dvou televizních přednášek, a v kapitole *Ukazující skrýváme* pokračuje: „Chtěl bych jít k věcem trochu méně viditelným – pokusím se ukázat, jak televize může paradoxně skrývat tím, že ukazuje: tím, že ukazuje něco jiného, než co by bylo třeba ukázat, kdyby dělala to co má, tj. informovat, nebo ještě tím, že sice ukazuje, co je třeba ukázat, ale takovým způsobem, že to vlastně neukazuje nebo to činí bezvýznamným, nebo že sdělení konstruuje tak, že nabývá smyslu, který vůbec neodpovídá skutečnosti.“ – Film Radima Špačka uvede 7. ročník jihlavského festivalu dokumentárních filmů.



Hallo Satchmo

DIRECTOR, PHOTOGRAPHY: JAN ŠPÁTA.

SOUND: JAN KINDERMANN. EDITOR: JANA JAROCHOVÁ. CZECHOSLOVAKIA 1965. 25 MIN.

Jan Špáta was born on October 25, 1932 in Náchod. He graduated from the School of Applied Graphics (still photography) and the Film College of the Academy of Performing Arts (FAMU) in Prague with a degree in photography. In 1957 he started to work as a cameraman of newsreels, reportages and documentaries in the Krátký film company in Prague. He collaborated with most of the company's film directors. One of the most inspiring collaborations was that with Evald Schorm. He started his own work as a director with a feature film *Největší přání* (The Greatest Wish) in 1964. This film as well as the next one, *Respice Finem*, received awards at festivals in Czechoslovakia and abroad. From the mid 60s, he shot films for foreign firms, mostly travelogues from all continents. In the forty years of his career, he worked as director of photography on hundreds of documentaries. During the thirty years of independent work he has shot and directed dozens of films. In the 60s, Špáta taught photography at FAMU and in Ulm, Germany. In the 70s, he was a lecturer at the department of documentary film at FAMU where he has directed a workshop since 1992. On the occasion of the director's 70th birthday, the Malá Skála publishing house published a book of memories titled *Okamžiky radosti* (Moments of Joy). In fifteen chapters, the author sums up various periods of his life. Besides his personal experience, he defines his own approach to film work. The book was written as an interview that started in 1999 when Jan Špáta shot the film *Láska* (Love) as a farewell to his professional career. The interviewer was Martin Štoll, a former student of Jan Špáta. The following excerpt is from the chapter "About faith, truth, preaching....: These were the moments of joy. These were the moments when one clearly realized the beauty of life. And it was not just artistic, musical or literary experiences. Love brings many such moments. If I put biological aspects aside, these were tense moments expressed through an expression of face that made my heart shrink. Such moments do not last more than a few seconds, but you can remember the expression for the rest of your life. It could have been a turning moment, a beginning or an end of love. At that moment you can feel the presence of the soul, nature and God. Even if the moment was sad, the beauty of it was recorded as jubilation over the fact that one lives and that one has a chance to live through such moment. On the occasion of publication of the book of Jan Špáta (a release party will take place during the festival), two of his documents will be presented. The screening of the extremely energetic film "Hallo Satchmo" about Louise Armstrong's visit of Prague is a rare occasion to see one of Jan Špáta's first films.

Hallo Satchmo

REŽIE, KAMERA: JAN ŠPÁTA.

ZVUK: JAN KINDERMANN. STŘIH: JANA JAROCHOVÁ. ČSR 1965. 25 MIN.

Jan Špáta se narodil 25. října 1932 v Náchodě. Absolvoval obor fotografie na Průmyslové škole grafické a na FAMU vystudoval kameru. Od roku 1957 pracoval jako kameraman filmových týdeníků, reportážních a dokumentárních filmů v pražském Krátkém filmu, spolupracoval s většinou jeho režisérů. Jednou z nejinspirativnějších byla práce na filmech Evalda Schorma. Od autorského filmu Největší přání z roku 1964 se datuje jeho samostatná režijní tvorba. Hned jeho první film, stejně jako následující Respice finem, získal nejvyšší ocenění na domácích a zahraničních festivalech. Od poloviny šedesátých let natáčel pro zahraniční firmy – zejména cestopisy ze všech světadílů. Během čtyřiceti let se jako kameraman podílel na stovkách dokumentárních filmů, během třiceti let vlastní režijní práce natočil desítky autorských filmů. V šedesátých letech vyučoval kameru na FAMU a v německém Ulmu, v sedmdesátých letech přednášel na katedře dokumentu FAMU, kde od roku 1992 vede tvůrčí dílnu. – K režisérovým sedmdesátinám vydává nakladatelství Malá Skála knihu jeho vzpomínek Okamžiky radosti. V patnácti kapitolách autor rekapituluje různá období svého života, vedle osobní zkušenosti formuluje i svůj přístup k filmové práci. Kniha vznikala formou rozhovoru od roku 1999, kdy se Jan Špáta snímkem Láska, kterou opouštím rozloučil se svojí profesionální kariérou. Rozhovor vedl Špátův bývalý student Martin Štoll. Ukázka je z kapitoly O víře, pravdě, kazatelství...: Byly to okamžiky radosti. Byly to chvílky, kdy si člověk uvědomoval intenzivně krásu života. A nebyly to jen zážitky umělecké, hudební nebo literární. Hojně takových okamžiků přináší láska. Když odečtu živočišné aspekty, tak to byly mezní situace vyjádřené pohledem či výrazem tváře, při kterém se ti sevřelo srdce. Taková chvílka se dá měřit třeba jenom vteřinami a ten pohled si zapamatuješ na celý život. Byl to třeba okamžik zlomu, začátek nebo konec lásky. V tu chvíli si uvědomuješ přítomnost duše, Boha i přírody. Přestože to byla situace třeba smutná, tak krásu toho okamžiku člověk zaznamenal jako jásoť nad tím, že žije a že mohl ten okamžik prožít. – V návaznosti na křest knihy Jana Špáty, který proběhne v rámci festivalu, uvádíme jeho dva dokumenty. Projekce dodnes mimořádně energického snímku Hallo Satchmo o pražské návštěvě Luise Armstronga je vzácnou příležitostí vidět jeden z jeho prvních filmů.

The Greatest Wish

DIRECTOR, PHOTOGRAPHY: JAN ŠPÁTA. BLACK AND WHITE PHOTOGRAPHY: VLADIMÍR SKALSKÝ. SOUND: MIROSLAV ŠIMČÍK.

EDITOR: JAN PETRAS – COOPERATION: JOSEF KLÍMA. JOURNALISTS: ZBYNĚK HONYS, ROMAN LIČÍK. CZECH REPUBLIC 1990. 85 MIN.

It is the year 1989. A young guy is sitting in front of an examining committee and strains to give an answer to what it is that socialism gives to a young person. He's got no clue. A parallel montage of a young and old Pavel Bobek, who then and now sings a Beatles song, sets a timeframe to the period covered by the documentary. First, fifteen year old boys answer. They want to train, marry well, get a house, a car and have a good life. Years ago, girls of the same age, answered the question – what is their greatest wish – in a very similar way. Same answers were given by the miner trainees years ago and the bricklayers-to-be. Originally a medium-footage documentary *The Greatest Wish* was made in 1964. 25 years later, the director returns to the topic and produced a second *Greatest Wish* – this time in color in a long-footage version. He explores the standard, lifestyle and the way the youth thinks at the end of the eighties that is of the kids of the original respondents. He brought his vision of film, where he uses argument based, authentic and objectifying approach and a fully author-subjective selection to a near perfection. The film was made during 1989 and by chance, the last filming day was November 17. the new reality put the author in a trap. He had to change the original conception so that the film did not look like an anachronism. The author selected different respondents that would in contrast to the black and white film draw a picture of one era (1964-89) and brought a testimony of the growing social tensions in the year preceding the fall of the real socialism. He depicts the youth in three aspects: social, adolescent and political. Confrontation of the answers and sequences of then and now creates constant tension just to confirm that the young ones are always the same. The director said to a reporter from the *Filmový přehled* (Film Digest): Ten years ago, when the film was being made, I was most concerned, just as I am now, with the elementary issues of say the mankind, the good and the evil, some sort of a historical incapability to learn. And I have come to the conclusion that in these timeless issues there has always been a major similarity between the generations, since in the times of oppression, children with desire for love and a sharp critical thinking are born – and in those our hope lies.

Největší přání

REŽIE, KAMERA: JAN ŠPÁTA. KAMERA ČERNOBÍLÉHO FILMU: VLADIMÍR SKALSKÝ. ZVUK: MIROSLAV ŠIMČÍK. STŘIH: JAN PETRAS.
 SPOLUPRÁCE: JOSEF KLIMA. REPORTÉŘI: ZBYNĚK HONYS, ROMAN LIPČÍK. ČR 1990. 85 MIN.

Je rok 1989. Před zkušební komisí sedí mladík a trápí se s odpovědí na otázku, co dává socialismus mladému člověku. Neví. Paralelní montáž mladého a zestárlého Pavla Bobka, který tehdy a dnes zpívá jednu ze skladeb skupiny Beatles, ohraničuje časové údobí, jehož se bude týkat celý dokument. Nejdřív odpovídají mladí, sotva patnáctiletí chlapi. Chtějí se vyučit, dobře se oženit, pořídít si dům, auto, mít se dobře. Před lety stejně staré dívky na zábavě v Lucerně odpovídaly na otázku, jaké je jejich největší přání, velmi podobně. Stejně jako tehdy horničtí učni odpovídají i dnes budoucí zedníci. Původní středometrážní anketní dokument Největší přání vznikl v roce 1964. Po pětadvaceti letech se režisér ke svému někdejšímu tématu vrátil a realizoval druhé Největší přání – tentokrát na barevný materiál a v dlouhometrážní verzi. Zkoumal v něm úroveň, způsob života a myšlení mládeže na samém konci osmdesátých let, vlastně dětí těch, které zpovídal tehdy. Svou podobu filmu zde dovedl téměř k dokonalosti, když metodu ankety používá jako argumentační, autentický a objektivizující princip, zcela podřízený autorskému výběru. Natáčení filmu probíhalo během roku 1989 a shodou okolností byl posledním natáčecím dnem 17. listopad. Ale nová realita postavila autora do patové situace. Aby film nepůsobil jako anachronismus, musel autor pozměnit původní koncepci. V nové situaci proto vybíral do konečné verze jiné výpovědi, aby v konfrontaci s původním černobílým materiálem vytvořil plastický obraz jedné historické etapy (1964–89) a zároveň podal svědectví o narůstajícím společenském napětí v roce před pádem reálného socialismu. Ukazuje tu mládež ve třech polohách: v sociální rovině, v psychologii dospívání a v rovině politické. Konfrontace výpovědí a sekvencí dříve a teď vytváří neustálé napětí, aby nakonec potvrdila, že mládež ve své podstatě zůstává stejná. Pro Filmový přehled režisér k svému filmu uvedl: „Při natáčení před lety, stejně jako nyní, mne nejvíce zajímaly základní otázky, řekněme, lidského rodu, principů dobra a zla, určité historické nepoučitelnosti. A došel jsem ke zjištění, že v těch zásadních, nadčasových záležitostech existuje, a zřejmě existovala a existovat bude, mezi jednotlivými generacemi značná podobnost, že v období útlaku se rodí zákonitě děti s potřebou lásky a s pronikavým kritickým myšlením – a v tom je naše naděje.“

Ici et ailleurs

DIRECTOR: JEAN-LUC GODARD, JEAN-PIERRE GORIN.

FRANCE 1975. 60 MIN.

During the years 1968 and 1973 Jean-Luc Godard was devoted to a course of three-year plan of the revolution film industry. The first year we collect pictures and sounds... the second year we criticize them all, break them down, and reduce their amount, substitute them and put them all together again. The following third year we create two or three models of revival film. The nine films that Godard finished in this era working by himself or cooperating with Jean-Pierre Gorin were based on matrix of antitheses political, esthetic personal and public. The spirit of paradox, which had motivated Godard's earlier films, was expressed with rather political than philosophical language, however the antitheses are still the same. We can find there energy, ingenuity and honesty of Godard's art. He wanted to make new, active and collective films but the evidence of Group Dzigu Vertov period shows how difficult it was. There is no doubt that Godard's films belong to a wide column Politics however he paid more and more attention to esthetic questions. He knew film and didn't know politics. He couldn't attend politic structural character because he couldn't compare it to film structural character. That's why his political opinions were expressed through a film and his films were talking with the language of politics despite of the fact that a particular political problems were seldom hold there. He often quoted Lenin's Ethic will be esthetic of future, but he read the sentence backward. So that we don't have politic films but film politic. A films should be not only political but factual as well. They should pay attention to analyze of a real situation. In contrary of that materials for films in the Vertovov period were factual only in case that they dealt with a film. He made films in the USA, Czechoslovakia, England, Italy and Palestine, which were rather focused on political problems of these countries, but he made just two films dealing with problems of French politic. Thanks to the character a majority of Vertovov film were focused on a very narrow spectator circulation – the ones who didn't want to know more about politics, weren't interested it politic films, but about the way how to film politic films the political way. Finally, Godard wanted to cut himself off the status author – a star by getting involved in a team- filmmaking. That was the way to turn into a revolution intellectual and continue being an intellectual. However vertovov team was never large enough to be called a group. There were never more than two people – Godard and Gorin – a few films that were signed as work of Dzigu Vertov Group had been actually made by Godard exclusively. Godard and Jean-Pierre Gorin were introduced in 1965, when Gorin was connected with extreme left-wing group. At the beginning of 1968 Gorin was working in a factory (after being dismissed from the position of literary critic of *Le Monde*) when Godard searched him because of his film project. These pictures belong to the Group Dzigu Vertov films. – *One plus one* (1966), *British Sounds* (1969) *Truth* (1969), *Luttes an Italie* (*Battles in Italy*, 1969), *Il vento dell'Est* (*Wind from East*), *Until the Victory*. Filmography continues *Vladimir et Rosa* (*Vladimir and Rosa*, 1971) *Tout va bien* (*Everything in order*, 1972), *Letter to Jane* (1972). In 1973 the group spited up. The film *Until the Victory* was made in Palestine in February 1970. There obviously happened some kind of a significant rift between militants of Al Fatah and filmmakers from the Group. That was one of the reasons why Godard and Gordon had trouble to put the film together. They worked on the film for five years with breaks and the film was finished in 1975. In 1974 Gorin suggested that if the film would ever be finished it should be a film about how to film history rather than a film about Palestinian situation.

Ici et ailleurs / Až do vítězství

REŽIE: JEAN-LUC GODARD, JEAN-PIERRE GORIN.

FRANCIE 1975. 60 MIN.

V letech 1968 až 1973 se Jean-Luc Godard věnoval postupům tříletého plánu na revoluční kinematografii: „První rok shromažďujeme obrazy a zvuky... druhý rok to všechno kritizujeme, rozkládáme je, snižujeme jejich počet, nahrazujeme je a znovu je skládáme. A potom třetí rok vytvoříme dva nebo tři modely znovuzrozeného filmu.“ Devět filmů, které Godard v těchto letech dokončil - a už pracoval sám, nebo ve spolupráci s Jeanem-Pierrem Gorinem - vznikly na základě matrice protikladů, jak politických a estetických, tak osobních a veřejných. Duch paradoxu, motivující řadu Godardových dřívějších filmů, byl teď vyjádřený spíše politickým než filosofickým jazykem, ale stále to jsou tytéž protiklady, v nichž nalézáme energii, důvtip a pocity Godardova umění. Chtěl tvořit filmy nové, konkrétní, aktivní a kolektivní, ale evidence z období Skupiny Dzigy Vertova ukazuje, jak to bylo obtížné. Godardovy filmy tohoto období se nepochybně řadí do široké rubriky Politika, ale přesto se stále více zabývají estetickými otázkami. Znal film, neznal politiku. Nemohl se zabývat strukturální povahou politiky, protože ji nemohl porovnat se strukturální povahou filmu, a tak jeho politické názory byly vyjádřené filmově a jeho filmy mluvily jazykem politiky, přestože zřídka uchořily konkrétní politické problémy. Často citoval Leninovo Etika bude estetikou budoucnosti, ale četl tu větu pozpátku. Takže tu nemáme filmy o politice, ale politiku filmu. Filmy by měly být nejenom politické, ale taky konkrétní. Měly by se zabývat analýzou konkrétních situací. Ale materiály filmů vertovovského období byly konkrétní jenom když se zabývaly filmem. Natočil filmy v USA, Československu, Anglii, Itálii a Palestině, které se spíše otažitě zabývaly politickými problémy v těchto zemích, ale natočil jenom dva filmy, které se přímo zabývaly francouzskou politikou. Díky své povaze musela být většina vertovovských filmů zaměřena na velmi malý okruh diváků - na ty, kteří se chtěli dozvědět více ne o politice, ne o politických filmech, ale o tom, jak točit politické filmy politicky. Konečně, kolektivním natáčením filmů se chtěl Godard odříznout od minulosti a svého statutu autora - hvězdy. To by byl způsob, jak se stát revolučním intelektuálem, aniž by snad přestal být intelektuálem. Ale vertovovský kolektiv byl sotva kdy dost veliký, aby se dal nazvat skupinkou. Nikdy neobsahoval více než dva lidi - Godarda a Gorina - a několik filmů, které jsou podepsané Skupinou Dzigy Vertova, byly nicméně zcela Godardovým dílem. Godard se s Jeanem-Pierrem Gorinem seznámil už v roce 1965, kdy byl Gorin napojen na extrémně levicovou politickou skupinu. Počátkem roku 1968 Gorin pracoval v továrně (poté co byl vyhozen z místa literárního kritika Le Mondu), kde ho Godard vyhledal kvůli svému filmovému projektu. K filmům jejich Skupiny Dzigy Vertova pak patří One Plus One (Jedna plus jedna, 1969), British Sounds (Britské zvuky, 1969), Pravda (1969), Luttes en Italie (Boje v Itálii, 1969), Il vento dell'Est (Větr z východu), Až do vítězství. Dále filmografie pokračuje snímky Vladimir et Rosa (Vladimír a Rosa, 1971), Tout va bien (Všechno je v pořádku, 1972), Letter to Jane (Dopis Janě, 1972). V roce 1973 se Skupina rozešla. Film Až do vítězství byl natočen v Palestině v únoru 1970. Mezi militanty z Al Fatahu a filmaři ze Skupiny tam zjevně došlo ke značné roztržce, což byl jeden z důvodů, proč měli Godard a Gorin později takové problémy dát film dohromady. Na natočeném materiálu pracovali přerušovaně v období pěti let - film byl dokončen až v roce 1975. V roce 1974 Gorin naznačil, že pokud bude film kdy dokončen, měl by být spíše filmem o tom, jak natáčet dějiny, než filmem o palestinské situaci. (podtrženo v knize: James Monaco, Nová vlna, AMU, Praha 2001)



PRŮHLEDNÉ BYTOSTI

FRÁEČKANEŠM EIC

F. T. FRIDRIKSSON

1954 / Born in the harsh northern part of the island as the firstborn son of a local farmer. He has been making films since he was fourteen. / He founded the first film magazine on Iceland. He was the chief editor and reviewer in one, writing only about the films he enjoyed. / *White whales* / Two unemployed fishermen, outsiders of the island... / *Children of nature* / An old man fleeing from a seniors' home to the harsh countryside, where he grew up in the silence of traditions. / The film, without calculated thrill, slows down time by its free flow. / It tells a story without tension, a story lived by people. It is a simple story, even though there are weird things going on. / *Film days* / Growing up in the early 60s, when going to the movies on Iceland was almost a family ritual, the movie theatre was a place of solemn encounters with the world. / *Radio and the first TV sets*, Coca-Cola, pictures of film stars, American military presence and stories from mythology of Iceland. / He never talks much and the time in film partially follows the real time. That is why it seems monotonous. / A strange unemotional objectivity. He never expresses his judgment, never reveals his or his characters' feelings. / *Fever* / Getting drunk with an alcohol called black death and tasting boiled sheep heads on the occasion. / Sounds of nature including repertory of the Hekla volcano, crackling of sulphur, geysers, the roaring of glaciers and rumbling when earth shakes. / The Earth is a daughter of night, the Earth is a day of the wind palace, the sea is a home of sand, seaweed and cliffs, the sea is the guest of gods, the sky is the mainland of weather, Sun, Moon and celestial bodies. / Inclination toward fatalism, believing in ghosts and supernatural creatures. Ghost routinely act there and people talk about them with a calm expression on their faces. / By combining genres and using the supernatural as an element of reality he demonstrates completely different approach to film narration. An Icelanders do not wonder about things, they either accept them or think the rest out. / *Devil's Island* / Reykjavik of the 50s when people craved for US dollars, rock'n'roll, Elvis and American slang. / Colonies, makeshift houses abandoned by the US Army. / An exact reconstruction of the atmosphere of the period when the naked reality of surviving on the fringe of Iceland's society meets smash hits, fashion and language as signs of affiliation with the American colorful lifestyle. /

FILMOGRAPHY: *Nomina sunt odiosa* (1975), *Brennunjalssage* (1980), *Eldsmidurinn* (1981), *Rökk í Reykjavík* (1982), *Kurekar Nordursins* (1984), *Hringurinn* (1985), *Skyttarnar* (1987), *Sky Without Limits* (1989), *Pretty Angels* (1990), *Börn náttúrunnar* (1991), *Biodagar* (1994), *Á köldum klaka* (1994), *Djóúflaeyjan* (1996), *Englar alheimsins* (2000), *On Top Down Under* (2000), *Falcons* (2002).

F. T. FRIDRIKSSON

* 1954 / Narodil se na nehostinném severu ostrova jako prvorozený ze tří synů místního farmáře. Filmy natáčí od svých čtrnácti let. / Založil první islandský filmový časopis. Byl jeho šéfredaktorem a filmovým kritikem, ale psal jen o filmech, které se mu líbily. / Bílé velryby / Dva nezaměstnaní velrybáři, outsideři ostrova. / Děti přírody / Starý pár uniká z domova důchodců, aby se vrátil na drsný venkov, kde vyrůstal v tichu tradic. / Film bez vypočítavého napětí svým volným plynutím zpomaluje čas. / Vypráví bez napětí příběh, který lidé žijí. Je to obyčejný příběh, i když se v něm dějí podivnosti. / Filmové dny / Dospívání na počátku šedesátých let, kdy chození do kina bylo pro Islančany bezmála rodinným rituálem, kino bylo místem slavnostního setkávání se se světem. / Rádio a první televize, coca-cola, fotky filmových hvězd, americká vojenská přítomnost a příběhy z islandské mytologie. / Nikdy se toho příliš nenamluví a filmový čas částečně kopíruje ten reálný. Proto to zdání monotónnosti. / Zvláštní chladná objektivita. Nikdy nevyjádří svůj soud a pocity, ani postav. / Zimnice / Opít se alkoholem zvaným černá smrt a při té příležitosti ochutnat vařené ovčí hlavy. / Zvuky přírody včetně repertoáru sopky Hekly, praskání síry, gejzíry, rachot ledovců a dunění, když se hýbe země. / Země je dcerou noci, země je dnem paláce větrů, moře je obydlím písku, chaluh a útesů, moře je hostem bohů, nebe je pevnina počasí, slunce, měsíce a nebeských těles. / Sklon k fatalismu, víra v duchy a nadpřirozené bytosti. Duchové tu běžně účinkují a lidé o nich hovoří s klidným výrazem ve tváři. / Prostupováním žánrů a používáním nadpřirozena jako prvku reality demonstuje naprosto odlišný přístup k filmovému vyprávění. Islančan se totiž nepozastavuje, Islančan to přijme za své nebo si sám podle svého domyslí. / Íáblúv ostrov / Reykjavík padesátých let, kdy lidé horují pro dolary, rokenrol, Elvise a americký slang. / Kolonie, provizorní baráky po americké armádě. / Přesná rekonstrukce dobové atmosféry, v níž se syrová realita přežívání na okraji islandské společnosti střetává s hudebními šlágry, oblékáním a mluvením jako znaky příslušnosti k americkému barevnému způsobu života. /

FILMOGRAFIE: Nomina sunt odiosa (1975), Brennunjalssage (1980), Eldsmidurinn (1981), Rokk í Reykjavík (1982), Kurekar Nordursins (1984), Hringurinn (1985), Skytturinn (1987), Sky Without Limits (1989), Pretty Angels (1990), Börn náttúrunnar (1991), Biodagar (1994), Á köldum klaka (1994), Djöúflaeyjan (1996), Englar alheimsins (2000), On Top Down Under (2000), Falcons (2002).

Rock in Reykjavík

DIRECTOR: FRIDRIK THOR FRIDRIKSSON.

PHOTOGRAPHY: ARI KRISTINSSON. EDITOR: RICHARD CROWE, S. S. JONSSON. ISLAND 1982. 83 MIN.

Fridriksson's iconic montage of performances of rock bands from Iceland is a view of the island (read Iceland) music scene in its diversity and peculiarity at the beginning of the 80s. The stages of Reykjavik with all the attributes of suburban venues (exceptionally, performances take place in the streets), hosted in 1981-1982 ten bands. Each of these bands plays one song in the film, some band members are interviewed in the backstage, the authenticity is magnified by the odd snapshot into the audience – the youth of the Iceland's capital. To a Central European spectator, the view of local rockers singing mainly in their mother tongue has an infinite charm: unable to understand any of the lyrics, all that we are left with is listening to the music and watch how the rock lab of the hundreds thousands strong nation reflects the then current music trends. And, 20 years after, compare and consider what impression must have made gigs of similar Czech musicians on foreign spectators. From a direct comparison of the relatively broad Iceland's music scene and the controlled Czech scene, it is obvious that the Islanders had since long copied, thanks to the Western military presence, music trends from the big island (Great Britain, that is), mainly the punk revolt. And thus we can watch young and round Islanders, smashing their guitars in a performance, conventional rockers with ties, an extravagant female band as well as the firing pins of the on-setting heavy metal wave. The film is not particularly structured, the unifying feature are the gigs of the bands and authenticity is the key. The director tries to describe the club atmosphere. The streets of the ice city are somewhere far away and in a packed club, a band performs, featuring a young and totally unknown Bjork. The film *Rock in Reykjavik* records performances of the following bands: Vonbrigdi, Fridryk, Egó, Baraflokkurinn, Purrkur, Pillnikk, Q4U, Bodies, Grýlurnar, Sjálfsfróun, Start, Tapp Tíkarass, Thursaflokkurinn, Spilafífl, Theyr, Bruni BB, Jonee Jonee, Fraebblarnir, Mogo Homo.

Rock í Reykjavík / Rock v Reykjavíku

REŽIE: FRIDRIK THOR FRIDRIKSSON.

KAMERA: ARI KRISTINSSON. STŘIH: RICHARD CROWE, S. S. JONSSON. ISLAND 1982. 83 MIN.

Fridrikssonův kultovní sestřih záznamů vystoupení islandských rockových kapel je pohledem na ostrovní (myslíme zde Island) hudební scénu v její rozmanitosti a bizarnosti na samém začátku osmdesátých let. Reykjavická pódia, které nesou všechny atributy periferních klubů (výjimečně se produkce odehrává přímo na ulici), hostila v letech 1981-1982 desítku bandů. Každá ze skupin odehraje ve filmu jednu písničku, některé členy kapel pak štáb zpovídá v šatně, autenticitu přímého záznamu dotvářejí občasné problesky do publika, které tvoří mládež islandského hlavního města. Pro středoevropana má pohled na tamní rockery, zpívající povětšinou v rodném jazyce, neskonalý půvab: vyvážení z možnosti jakkoli rozumět obsahu textů, nezbývá nám než naslouchat hudbě, sledovat, jak se v rockové laboratoři národa čítajícího několik set tisíc lidí zrcadlí tehdejší hudební trendy. A po dvaceti letech srovnávat a přemýšlet o tom, jak asi musela pro zahraničního diváka působit vystoupení podobně naladěných českých muzikantů. Z přímého srovnání tehdejší usměrněné české a v přepočtu na obyvatele široké islandské scény, která se už od padesátých let nesla díky přítomnosti vojenských základen na západní vlně, je zřejmé, jak ostrované vždy poměrně brzy kopírovali hudební výboje z velkého ostrova (myslíme Velkou Británii), zejména punkovou revoltu. A tak můžeme pozorovat mladé baculaté Islaniani, jak při vystoupení rozbíjejí elektrickou kytaru, konvenční rockery v kravatách, extravagantní ženskou kapelu i úderníky nastupující metalové tvrdosti. Film není nijak výrazně strukturován, jednoduchou linku tvoří vystoupení jednotlivých kapel, důraz je kladen na maximální autenticitu. Režisér je veden snahou přiblížit klubovou náladu. Kulisa hudby, uzavřeného prostoru, divokých muzikantů a dovádějícího publika předává stejnou mysteriózní náladu po celém světě. Ulice ledového města jsou někde daleko a v plném klubu právě vystupuje kapela s tehdy ještě neznámou mladičkou Björk. Snímek Rock v Reykjavíku zachycuje vystoupení těchto kapel: Vonbrigdi, Fridryk, Egó, Baraflokkurinn, Purrkur, Pillnikk, Q4U, Bodies, Grýlurnar, Sjálfsfróun, Start, Tapp Tíkarass, Thursaflokkurinn, Spilaffil, Theyr, Bruni BB, Jonee Jonee, Fraebblarnir, Mogo Homo.

Kúrekar nordursins / Icelandic Cowboys

DIRECTOR: FRIDRIK THOR FRIDRIKSSON.

PHOTOGRAPHY: EINAR ARNBJORNSSON, GUNNLAUGUR THOR PÁLSSON. SOUND, EDITOR: SIGURDUR SNAEBERG JÓNSSON. ICELAND 1984. 82 MIN.

In the cold summer of 1984 the local country king Hallbjorn Hjartarson organized the first purely Icelandic cowboy festival. Imitating the signs of the genuine American culture of the Wild West he had a western town built on the meadows near Skagastrond, a traditional village on the north of the island having some seven hundreds of inhabitants. For a couple of days all important country singers came to the town with hundreds of their admirers. The document records the origin of the spirit of the place. On the empty meadow above the church, tents begin to grow up, a stage is being hammered, the space starts to fill with people who are ravished by the atmosphere of the Wild West going from the typical clothes to cowboy amusements (rodeo, cow hunters, wild horses, target shooting), which are there to attract their attention between individual concerts. Besides, the document introduces individual singers and groups, everyone introduces themselves in a style which is the closest to them. The film is cadenced by their performances, the most often the festival organizer appears on the stage and spectators applaud to this king who is recorded in the document also without this stylisation, on the civil level of his personal life. As well as the previous film which recorded various positions of the Icelandic rock at the beginning of the 1980s, this one offers an interesting view of the transfer of cultural signs – it is clearer for the country style because we know a part of the songs with Icelandic texts in interpretation of Czech singers. Listening to the sound of popular songs you may observe the creation of identical subcultures which mutually (despite the time distance and the language) harmonize: in principal, there is no difference between the Icelandic event of 1984 and between meetings that were and still are organized in our country. Both are filled with the fundamental signs, they vibrate with a unified communication code and both the meetings provide for proximity and understanding, it is a typical but identical amusement. However, Fridriksson neither interprets nor parodies the American pattern, or rather what we understand as the American code, his document wants to be a mere recording of the place and atmosphere of the moment. For the Czech spectator, his document remains after all those years a mere exotic view of the world of trashy scenes, identical melodies, it is a mere reminder of a certain model of amusement. With our own cultural experience we may then read the amusement in the style of country (it's not just music but everything related to it), these sub-cultural variants of the country style as something singular, imitating and (paradoxically) authentic.

Kúrekar nordursins / Islandští kovbojové

REŽIE: FRIDRIK THOR FRIDRIKSSON.

KAMERA: EINAR ARNBJORNSSON, GUNNLAUGUR THOR PÁLSSON. ZVUK, STŘIH: SIGURDUR SNAEBERG JÓNSSON. ISLAND 1984. 82 MIN.

Ve studeném létě roku 1984 uspořádal král místní country Hallbjorn Hjartarson první ryze islandský kovbojský festival. Ve významové imitaci znaků ryzí americké kultury Divokého západu nechal postavit na loukách u Skagastromu, tradiční vesnice na severu ostrova s asi sedmi set obyvateli, westernové městečko, do kterého se na pár dní sjeli všichni významní zpěváci country se stovkami svých obdivovatelů. Dokument zachycuje vznik ducha prostoru. Na prázdné louce nad kostelíkem začínají rychle růst stany, stlouká se pódium, prostor se začíná plnit lidmi, kteří podléhají atmosféře Divokého západu - od oblečení až po kovbojské zábavy (rodeo, honáci, divocí koně, střelba na cíl), jimiž si lze krátit čas mezi jednotlivými vystoupeními. Dokument vedle toho představuje jednotlivé zpěváky a skupiny: každý se představuje ve stylizaci, která je mu nejbližší. Film pak rytmizují jejich vystoupení. Nejčastěji se na pódiu objevuje organizátor akce a diváky vytleskávaný král, kterého dokument zachycuje i mimo stylizaci, v civilní rovině jeho osobního života. Stejně jako u předcházejícího filmu, který zaznamenal různé polohy islandského rocku na začátku osmdesátých let, je zajímavé pozorovat, jakým způsobem se přenášejí kulturní znaky - u country je to o to čitelnější, že část islandsky otextovaných písní známe v interpretaci českých zpěváků. Za zvuku známých písní tedy můžeme sledovat to, jak vznikají identické subkultury, které spolu vzájemně (přes vzdálenost let, navzdory jazyku) souzní. V podstatě není žádný rozdíl mezi islandskou akcí ze čtyřiaosmdesátého roku a mezi sešlostmi, které se pořádaly a pořádají u nás: obě jsou naplněny základními znaky, rezonují jednotícím komunikačním kódem - a obě na jejich základě umožňují blízkost a srozumění, svéráznou stejnou zábavu. Ale Fridriksson americký vzorec, respektive to, čemu jako americkému kódu rozumíme, nijak neinterpretuje ani neparoduje - jeho dokument chce být pouhým zachycením místa a atmosféry chvíle. Pro českého diváka jeho dokument tak zůstává po letech pouhým exotickým průhledem do světa kýčovitých kulís, stejných melodií, je prostým připomenutím určitého modelu zábavy. S vlastní kulturní zkušeností pak můžeme číst country zábavu (není to jen o hudbě, ale o všem, co se k ní váže), tyto subkulturní variace country stylu, jako něco singulárního, imitujícího, a přesto (paradoxně) autentického.

Hringurinn / Ring Road

DIRECTOR, PHOTOGRAPHY: FRIDRIK THOR FRIDRIKSSON.

ICELAND 1985. 80 MIN.

Fridriksson's picture is a minimalist record of a drive on a road encircling the whole island. The film is nothing more than a one-day drive around Iceland with a camera on; the drive is then speeded up and compressed into eighty minutes. The director's hypnotic trip accompanied by a special kind of spherical music begins in Reykjavik in the morning and comes back to the lighted capital at night. That is the climax of the basic suspense – the tension between the road and the circle. The road as a means of going forward, intensive rolling symbol of the human search with a direct vision of the target, and the circle, which is defined as a less finished formation which, apart from representing the closed, represents in its stability also the spiritual and realistic space we are in. According to Georges Poulet, the circle is the basis of all religions, it is a structural principal uniting the people's thinking. In his *Circle Metamorphoses*, by which he means the metamorphoses of meanings, he deals with the changing way in which the human spirit encompasses the relation between the inside and the outside, the centre and the girth, the consciousness and the space-time. But Fridriksson's film is not about the double movement characterising the thinking, the movement from the centre to the girth and from the girth to the centre. Neither does it simply circulate around the centre which could represent all the sequences of meaning belonging to the Iceland history and mythology. It evokes the sense of a moving centre, suggesting that the target, which the centre could represent (the target being also the feeling of finding the centre), is embodied in an every moment of the journey, that the circular motion, the continuity of imagination, is not inconclusive, but that the sense of the identity of the centre and the girth melts in the very motion, in the inner depth of the journey. But this is just decoding the eighty minutes of an uninterrupted drive through the landscape, we can reconstruct the feeling we get from the widening and narrowing road, from passing by the meadows and the mountains, from the shadows of quickly appearing houses and even more quickly disappearing villages. We can analyse the road-trip experience with all the passing cars, those colourful beads of a machine motion. A peopleless journey, a journey in the music, carrying us around the empty, white and green Iceland.

Hringurinn / Okružní silnice

REŽIE, KAMERA: FRIDRIK THOR FRIDRIKSSON.

ISLAND 1985. 80 MIN.

Fridrikssonův snímek je minimalistickým záznamem jízdy po silnici, která v kruhu obepíná celý ostrov. Ten film není nic jiného než jeden den cesty autem okolo celého Islandu se zapnutou kamerou, jízda je poté zrychlena a smáčknuta do několika desítek minut. Režisérův hypnotický trip, na kterém se podílí i zvolená sférická hudba, začíná ráno v Reykjavíku a do rozsvíceného hlavního města se v noci opět vrací. Tím se dovršuje jeho základní napětí – a to mezi cestou a kruhem. Cestou jako výrazem směřování dopředu, intenzivním valivým symbolem pohybu lidského hledání s přímou vidinou cíle, a kruhem, definovaným jako neukončenější útvar, který vedle toho, že zastupuje uzavřenost, znázorňuje ve své stabilitě duchovní a reálné místo, v němž se nalézáme. Podle Georgese Pouleta leží kruh v základu všech náboženství, je strukturním principem společným lidskému myšlení vůbec. Ve svých Metamorfózách kruhu, jimiž jsou míněny proměny smyslu, nazírá proměňující se způsob, kterým lidský duch postihuje vztah vnitřku a vnějšku, středu a obvodu, vědomí a časoprostoru. Ve Fridrikssonově filmu ovšem nejde o dvojí pohyb charakterizující myšlení, tedy ze středu k obvodu a z obvodu ke středu, ani se prostě neotáčí kolem středu, kterým by mohly být všechny významové filiace vážící se k islandské historii a mytologii, ale vyvolává především vědomí pohyblivého středu - tedy že cíl, jímž by střed (cílem je i pocit nalezení středu) mohl být, se nachází v každém okamžiku cesty, že pohyb v kruhu, kontinuita imaginace, neznamená nakonec bloudění a bezvýchodnost kroužení, ale že identita středu a obvodu významově splývá v samotném pohybu, ve vnitřní hloubce cesty. Ale to si jen modelově dešifrujeme osmdesát minut nepřerušované jízdy krajinou, geometricky rekonstruujeme sám pocit ze zužující se a rozšiřující se silnice, z míjení luk a hor, ze stínů rychle se objevujících domů a ještě rychleji se ztrácejících vesnic. Rozkládáme si jednoduše prožitek jízdy po silnici se všemi potkanými auty, těmi barevnými korálky strojového pohybu, z cesty bez lidí, z cesty v hudbě, která nás nese kolem prázdného, bílého a zeleného Islandu.

JONAS MEKAS

Jonas Mekas se narodil do rolnické rodiny v litevské vesnici Semeniskiai - na svět přišel v neděli 24. prosince těsně před svítáním. Psal se rok 1922. Jonas byl čtvrtým dítětem v rodině, o tři roky později se pak narodil jeho bratr Adolfas. Do školy šel poprvé v deseti a až do osmnácti vždycky přes léto pásł dobytek nebo pracoval na poli. Ve čtrnácti viděl poprvé film - Disneyho Mickey Mouse. V roce 1940 okupoval Litvu Sovětský svaz, o dva roky později přišli Němci. Mekas pracoval v ilegálních novinách a v roce 1944 se rozhodl spolu s bratrem Adolfasem ujet před postupující frontou. S falešnými doklady opustili svoji vlast, do které se krátce a za komplikovaných okolností mohli vrátit až o sedmadvacet let později. Měli namířeno do Vídně, ale vagón, ve kterém s bratrem seděli, byl připojen k vlaku, který směřoval do tábora nucených prací v Hamburku. Po osmi měsících z německého pracovního tábora prchají a až do konce války se skrývají na farmě. Po válce odjeli do Wiesbadenu a začali studovat filosofii na univerzitě v Mohuči. Přežívají v uprchlém táboře. Cesta válečnou Evropou a pobyt v táborech tzv. lidí bez domova v britské a americké zóně se otiskl do Mekasových deníků, které vyšly knižně v roce 1991 pod titulem *I Had Nowhere to Go*. Vzpomínky zůstávají inspirací i pro jeho poezii. 29. října 1949 připluli bratři Adolfas a Jonas Mekasovi do New Yorku. Původně to měla být jen zastávka před další cestou do Chicaga, kde se v tamní litevské komunitě chtěli uchytit jako pekaři. Ale rozhodli se, že zůstanou v New Yorku. „Byla by to největší pitomost odjet do Chicaga, když už jsme tam byli, bylo tam všechno,“ vzpomíná na rozhodnutí Jonas, který si během dalších let vyzkoušel nespočetně zaměstnání. Pracoval v továrně na umělé hmoty, pak jako žehlič, umýval lodě. S bratrem si našli malý byt v Brooklynu. Jonas si koupil 16mm kameru Bolex a začal filmovat litevskou přistěhovaleckou komunitu. Jonasův život je od té doby už navždy radikálně poznamenan filmem. Veškerý svůj čas zasvěcuje filmování, ale píše i básně, vede si dál svůj intimní deník, žene ho touha zachytit ztracený, resp. ztrácející se čas, chce z obrazů současnosti vylovit i pocity přešlých let. Jako muž s kamerou nechce soudit a transformovat, chce jenom pozorovat, být přítomen. Dokumentuje život lidí bez domova, hlavně Litevců, aniž by měl - jak sám tvrdí - nějaký záměr. Natáčí newyorské přistěhovalecké komunity v Chicagu, Torontu, Philadelphii, Bostonu. Pracuje v brooklynských továrnách a všechny peníze utrácí za filmový materiál. Později vzpomíná, že na černobilou Ameriku raných padesátých let hleděl očima rolníka, který ví, jaké to je obdělávat půdu, člověka, ve kterém se spojuje trpělivost s tvrdostí. I proto z nevládnosti exilu, z agresivity a násilí ulic chce vylupovat to dobré, krátká štěstí, okamžiky laskavosti. Jeho záznamy (život ve filmu, film v životě) si uchovávají věčný pohled přistěhovalce, oči někoho, kdo je svým osudem tlačěn k tomu, aby viděl jinak. Jeho invenci usměřuje přátelství s Amosem Vogelem, stvořitelem kina Cinema 16, které ovlivňovalo generace filmařů a umožnilo první vystoupení amerického nezávislého filmu. Mekas, který podle svého prohlášení byl na všech promítáních, která se v Cinema 16 odehrála, byl tímto kinem a lidmi, kteří se kolem něj pohybovali, hluboce zasažen. V roce 1953 se bratři přestěhovali na Manhattan, na což Jonas vzpomíná jako na klíčový okamžik, protože prý jedině na Manhattanu se dělo všechno podstatné. Už se živil jenom filmem, pořádá různé filmové projekce a akce spojené s filmem, od začátku padesátých let také publikuje. V lednu 1955 se objevilo první číslo revue *Film Culture*, dodnes nejvýznamnějšího časopisu pro nezávislý a experimentální film. Připomeňme, že jeho vztah k americké filmové avantgardě byl v té době ještě komplikovaný. Svůj počáteční negativní vztah k druhé vlně filmové avantgardy (Derenová a další, podle Mekase jsou jejich filmy stále jenom scénáře) ale Mekas brzy koriguje. Již v roce 1957, tedy dva roky po založení časopisu, věnuje polovinu stránek experimentální scéně a předpovídá krizi Hollywoodu. O tři roky později začal Mekasovo angažmá ve známé intelektuální revue *The Village Voice* z newyorské bohémské čtvrti Greenwich Village, kam takřka dvacet let pravidelně týden co týden psal filmové sloupky. I tím se upevňuje jeho vztah k nezávislému filmu. V lednu 1962

vzniklo za jeho účasti družstvo Film-Makers'Cooperative, dodnes živý organismus, který je jakýmsi vyvrcholením snah o organizaci a distribuci nezávislé a experimentální tvorby. V návaznosti na ni vytvořil Mekas filmovou skupinu (New American Cinema Group), kterou tvořili filmaři, herci, distributoři a producenti. Ze sdružení pak vyšla tzv. newyorská filmová škola. Oproti oficiálnímu filmu postavili film jako „osobní výraz“. Jednotný program ale v podstatě nemají. Tvůrcům je společný negativní postoj k Hollywoodu a establishmentu vůbec. Nejde tedy jen o definování určitých estetických kánonů, ale zejména o negaci současného stavu společnosti. Estetika je až druhotná, prvotní je podle Mekase etika hnutí. „Nechceme falešné, vysoce naleštěné hladké filmy, chceme, aby byly drsné, neuhlazené, ale živé, nechceme žádné růžové filmy, chceme, aby byly jako krev,“ píše se v prvním manifestu skupiny. Podle Mekase lze plně zachytit neustále se proměňující skutečnost právě jen prostřednictvím umění – a filmu zvlášť. Režisérovu víru v nové vyjadřuje jeho pověstný výrok: „Starý film je špatný, i když je dobrý, nový film je dobrý, i když je špatný.“ Mekasův organizační elán vždy byl a stále je přímo bezedný, a zároveň neúřední, inspirující, podřízený tvůrčím potřebám umělců. V roce 1959 dal podnět k vyhlášení výročních antioscarových cen, tzv. Independent Film Award za nejvýznamnější nekonformistická filmová díla. V roce 1969 pak začal spolu s P. Adamsem Sitneyem a Jeromem Hillem připravovat projekt Anthology Film Archives, výběrovou filmotéku nezávislých a experimentálních filmů, která se ovšem otevírá i výrazným dílům filmařů, kteří do této sféry nebývají tak často zahrnováni. Spolu se Sitneyem a Peterem Kubelkou vytvořil seznam The Essential Cinema – jakýsi podklad toho, co podle jeho autorů tvoří esenci filmu. Přestože Mekas nedělá politiku, jeho způsob myšlení je politický. V opozici (která je soužitím) nabízí uměleckou alternativu a podílí se na strukturách, které jí dovolují existovat. Kromě toho, že sám tvoří, vytváří také rám pro to, aby se i ostatní, nezávisle na měkkých institucích středu, mohli seznamovat s filmy, aby mohli filmy natáčet v otevřeném, ale přesto organizovaném kontextu. Jde o to, aby vznikaly úplně nové filmy – jen takové, podobně jako úplně nová hudba či malířství, si zaslouží být spatřeny. Všechno ostatní je jen obvyklé epigonství, neužitečné a zbažené veškerých hodnot. Už ve svém tiskovém prohlášení z roku 1963 napsal: „Pouze úplně nový film je osvobozen od všech racionálních omezení... umělec nenapodobuje přírodu – pracuje jako příroda, pouze úplně nový film je přírodou a zbytek je sračka.“ Film má podle Mekase přispívat k celkové svobodě a nikdo nemá právo nutit filmaře, co a jak má točit. Mekas vždy tvrdě vystupoval proti cenzuře, by skrytý za dramaturgickou korekci. Tak obhajoval vydání knihy Jeana Geneta, který měl ve Spojených státech zakázaný pobyt, až si za to vysloužil trest roku vězení s podmíněným odkladem. Rakouský experimentální filmař Peter Kubelka o Mekasovi říká, že jej právě on naučil přátelství. Vždy byl člověkem kultivujícím svůj život i své blízké. Přátelství považuje za nejdůležitější vztah, a proto tam, kde jsou jeho přátelé, se cítí být doma. Po celá padesátá léta Jonas Mekas hodně natáčí. Pro sebe, pro přátele. Svitky filmu ukládá a jednou za čas z nich sestaví film. Stává se i to, že se týž materiál objeví jako samostatný film i jako součást rozsáhlejšího díla. Mnohé z toho je dodnes nezpracováno. V roce 1961 natočil Mekas intelektuálskou grotesku Guns of the Trees (Pušky na stromech). „Všichni jsme uvnitř krásné slunečnice,“ říká se v jeho filmu. Autorem výroku je zřejmě Allen Ginsberg, který film doplnil poetickými vstupy a sám je pak i namluvil. Mekas načrtl poetický scénář, který sestával z třiceti sekvencí. Chtěl kolem těch náčrtků improvizovat, společně s bratrem chtěl vytvořit otevřenou strukturu. Vzhledem k tomu, že na filmu spolupracovali s lidmi, kteří jejich vizi nesdíleli, považuje Mekas film za ne plně svůj. Už tehdy směřoval k větší improvizaci, hře s příležitostmi a náhodou. Nemožnost toto prosadit bylo pro něj lekcí, po které mu bylo jasné, že v budoucnu musí pracovat sám. Kromě spolupráce se svým bratrem Adolfasem na snímku Hallelujah the Hills (Hory, buičež velebeny, 1962) natáčí Jonas Mekas v roce 1964 snímek The Brig (Lapák). Otřesný obraz

z vojenské věznice, ovládané sadistickými strážci, je v podstatě filmovým záznamem divadelní hry Kennetha Browna v jevištní inscenaci proslulého souboru The Living Theatre. Všudypřítomnost ruční kamery, naturalistický zvuk a autentické reakce na brutální dění, předváděné na jevišti, vytvářejí mentální obraz ztráty lidské identity. Mekas hru nafilmoval při své první návštěvě představení, aniž by předem znal jeho průběh (resp. závěr). Snímek dupotu a křiku byl estetickým zlomem: „Byla to inscenovaná skutečnost, která byla docela jako život sám. Mohl jsem do toho vstoupit tak, jak by kameraman zpravodajství vstoupil do situace v reálném životě. Cinéma věřitě bylo tehdy hodně ve vzduchu. Lidé spojovali pravdu s technikou kamery cinéma věřitě, styl stvořil iluzi pravdy. Udělal jsem film, který byl v jistém smyslu kritikou cinéma věřitě.“ I Lapák, v podstatě ne-dokumentární snímek, tvoří - právě tak jako třeba záznam The Millbrook Report (Zpráva z Millbrook, 1966), věnovaný skupinovým experimentům profesora Learyho s LSD - volnou (nedílnou) součástí Mekasových neustále doplňovaných filmových deníků. Již vzpomenuť četné aktivity brání režisérovi v tvorbě dlouhometrážních filmů, vyžadujících několikaměsíční soustředěnou práci. Mekas se tedy vrátil k natáčení filmových deníků se svou starou kamerou - přesně k takovému způsobu tvorby, jakým pracoval od prvního kontaktu s kamerou (už na začátku padesátých let Mekas pod stále stejným názvem News of the Day natáčel krátké filmy, teprve o mnoho let později je výběrově složil ve snímku Lost, Lost, Lost). Filmové deníky tak stále pokračují v krátkých záznamech, v útržcích natáčených den po dni, každý den. Náměty zůstávají stejné: impresionistická fixace pohledů, tedy předměty a světlo, dětství, exil, jeho přátelé, proměny barev ročních dob, příroda a film (v absolutním spojení). Režisér ví, že nechce zachytit pouze povrch věcí, že záběr je především jeho pohledem a ten musí být poezií – slovní spojení „bánsník filmu“ už dávno Mekas používá jako terminus technicus. Autenticita je tak v tomto rozsáhlém životním díle silně poetizována. Mekasův svět se tak stává světem hry i dokumentu zároveň, světem silně osobním i neobyčejně otevřeným vlivu ostatních. Nezastupitelnou roli přitom hraje zachycení okamžiku, imprese. Mekas svůj život, tuto interpretaci světa prostřednictvím vlastního života, natáčí velmi skromně - ruční kamerou, bez světél, zvukařů či asistentů, a vytváří tak neopakovatelný obraz lidské existence. Sám v jedné sekvenci prohlásí: „V pozadí je hudba bohů, v popředí jsou filmařovy kamery...“ Proto ta přítomnost člověka za kamerou, opakovaně a důrazně připomínaná roztřeseností, nejasností, rozpijením světla, pohybem a zrychlením, vším, co film zbavuje chladnosti technologie. Krátké filmy pak vstupují do pozdějších sestřihů. Původně Mekas pracoval s názvem, který měl otevřenost natáčení a nedokončenost sestřihů naznačovat. Zamýšlel, že filmy bude sjednocovat název Diaries, Notes and Sketches (Deníky, poznámky a skeče) a jednotlivé díly v čase pak ponесou konkrétní podtituly. Způsobilo to takový zmatek, zejména ve filmových laboratořích, že musel od původního záměru upustit, a tak všechny následující filmy po filmu, který dnes známe jako Walden, mají už své názvy. Nicméně titul Diaries, Notes and Sketches se často používá k označení celého projektu. Mekas připomíná, že vždy stál před problémem, jak strukturovat, formalizovat osobní materiál, který jakoby pořád jen běží dál a dál: „Je mi to tak blízko, že musím užívat abstraktní nástroje, číslice nebo popisné mezititulky, abych to udržel v určité distanci a mohl s tím vůbec pracovat, aby ten materiál vypadal, jako by ho pořídil někdo jiný – třeba Lumiere.“ A duch filmů bratří Lumierů je v tvorbě Jonase Mekase stále živý. Duch reality, která se stává iluminací. – V českém kontextu reflektuje Mekasovo dílo a jeho vliv kniha Stanislava Ulvera Západní filmová avantgarda (ČFÚ, Praha 1991), k dispozici je i překlad obsáhlého interview s režisérem, které úvodem opatřil Michal Bregant (Illuminace 3/1999).

FILMOGRAFIE: Grand Street (1950, nedokončen), Silent Journey (1953, nedokončen), Guns of the Trees (1962), Film Magazine of the Arts (1963), The Brig (1964), Award Presentation to Andy Warhol (1964), Report from Millbrook (1966), Cassis (1966), Hare Krishna (1966), Notes On the Circus (1966), The Italian Notebook (1967), Time and Fortune Vietnam Newsreel (1968), Walden – Diaries, Notes and Sketches (1964–68, verze 1969), Reminiscences of a Journey to Lithuania (1950–71, verze 1972), Lost, Lost, Lost (1949–63, verze 1976), In Between (1964–68, verze 1978), Notes for Jerome (1966–74, verze 1978), Paradise Not Yet Lost (1979), Street Songs (1966–83, verze 1983), Cup/Saucer/Two Dancers/Radio (1965–83, verze 1983), Erick Hawkins: Excerpts from „Here and Now with Watchers“ / Lucia Dlugoszewski Performs (1963–83, verze 1983), He Stands In a Desert Counting the Seconds of His Life (1969–85, verze 1985), Scenes from the Life of Andy Warhol: Friendships and Intersections (1965–82, verze 1990), Mob of Angels: A Baptism (1990), Dr Carl C. Jung by Jerome Hill or Lapis Philosophorum (1950, verze 1991), Mob of Angels at St Ann’s (1991), Zefiro torna or Scenes from the Life of George Maciunas (1992), The Education of Sebastian or Egypt Regained (1992), Mob of Angels (1993), 3 Imperfect Three Image Films (1995), Quartet 1 (1995), On My Way to Fujiyama I Met... (1995), Happy Birthday to John (1996), Cinema Is Not 100 Years Old (1996), Memories of Frankenstein (1996), Birth of a Nation (1996), Letters to Friends 1 (1996), Scenes from Allen’s Last Three Days on Earth as a Spirit (1997), Symphony of Joy (1997), Letter From Nowhere–Laiskas is Niekur N.1 (1997), This Side of Paradise: Fragments of an Unfinished Biography (1999), As I was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty (2000), Song of Avignon (2000), Autobiography of a Man Whose Memory Was In his Eyes (2000).

Award presentation to Andy Warhol

DIRECTOR, PHOTOGRAPHY, SOUND, EDITOR: JONAS MEKAS. PHOTOGRAPHY: GREGORY MARKOPOULOS. USA 1964.12 MIN

Scenes from the Life of Andy Warhol

DIRECTOR, PHOTOGRAPHY, SOUND, EDITOR: JONAS MEKAS. USA 1990. 37 MIN.

The film shows the award presentation of the Film Culture revue. The underground counterpart of the Oscar was awarded to Warhol for his films *Sleep a Eat*. *Sleep* (1963): a six hour film showed precisely what the title suggests – a picture of a sleeping man. The process of duration is prolonged by Warhol to the limit (he recommends to screen his films with a frequency of 16 frames per second instead of the usual 24). *Eat* (1963): the action is again limited to the simplest activity, that is eating, which the camera, unafraid of long shots, records thoroughly. Jonas Mekas recalls the Award presentation and the making of the film: I wanted to give the Independent Film Award in that year to Andy Warhol. I organized a number of screenings including Warhol's films in the New York Theater. But he said he would not come onto the stage or do anything public so I suggested we would do the presentation in his studio and I would record it. He agreed to that. We got together some of his superstars and two rolls of film and set it all up. On the way to the studio I realized that I wanted to give him some prize so I bought a fruit basket at a corner shop. During the presentation I needed someone to operate the camera, which was a bolex with a motor. Gregory was there and he said he would do it. He is on the scene for most of the movie but in the meantime, he was operating the camera. When copying the film, I slowed it down as a tribute to Andy.

The second film is composed of Mekas' film notes of Andy Warhol from 1965-1982. Next to first ever published materials, some shots were used by the director in a different context in his film-*river*. Scenes were shot mostly in New York, The Factory, the house of Stephen Shore, Warhol's farm. The film is accompanied by an unknown recording of the Velvet Underground from 1966. The cast is traditional: Lou Reed, Nico, Edie Sedgwick, Allen Ginsberg, Ed Sanders, John Lennon, Yoko Ono, John Kennedy jr., Mick Jagger and many others. The *Scenes from the Life of Andy Warhol* work mainly with the icon of a pop-art artist, the atmosphere of pulsing excitement which used to surround him and the hypnotic beat sounds of Velvet Underground. The film is again based on fragments of records, from Mekasian beat of the wings of a butterfly, recorded over 17 years. The basic axis of the film are the concert in New York (with Warhol and Nico), a party in Warhol's apartment and retrospective scenes (Whitney Museum); the film ends with a requiem for AW in the St Patrick's cathedral. The tension of the film is not between the public and the private variation of the myth of Andy Warhol. The documentary is more like an underground nenie behind most prominent character of the New York bohemian society. The squealing sound of Velvet Underground are a background for subtitles and the voice of Mekas saying: See you, Andy, we shall meet again, that's for sure.

Two films, depicting the life of Andy Warhol and the life in his famous Factory, his workshop, located on the sixth floor of an administrative building in Manhattan, are accompanied by two recent short films by Jonas **3 Imperfect Three Image Films (1995) and Cinema Is Not 100 Years Old (1996)**.

Předávání ceny Andymu Warholovi

REŽIE, KAMERA, ZVUK, STŘIH: JONAS MEKAS. KAMERA: GREGORY MARKOPOULOS. USA 1964. 12 MIN.

Scény ze života Andyho Warhola

REŽIE, KAMERA, ZVUK, STŘIH: JONAS MEKAS. USA 1990. 37 MIN.

Snímek zachycuje předávání ceny revue Film Culture. Undergroundovou antitezí Oscara získal Andy Warhol za své snímky Sleep a Eat. Sleep (Spánek, 1963): šestihodinový snímek zachycoval jen to, co slibuje jeho název - obraz spícího muže. Proces trvání je Warholem prodlužovaný na nejzazší míru (doporučuje promítat své filmy frekvencí 16 okének za vteřinu místo obvyklých 24). Eat (Jídlo, 1963): akce je opět omezena na nejprostší činnost - jídlo, které kamera, nelekajíc se dlouhých záběrů, svědomitě zaznamenává. Jonas Mekas na předávání ceny a natáčení filmu vzpomíná: “Chtěl jsem v tom roce dát Cenu nezávislého filmu (Independent Film Award) Andymu Warholovi. Zorganizoval jsem řadu projekcí včetně Warholových filmů v New York Theater. Jenže on řekl, že nechce přijít na jeviště nebo dělat cokoliv takto veřejného, a tak jsem navrhl, že uděláme předání u něj v ateliéru - a já to natočím. S tím souhlasil. Dali jsme dohromady několik jeho tehdejších superstars a dvě civky filmu a všechno zařídili. Cestou do ateliéru jsem si najednou vzpomněl, že jsem mu chtěl dát i nějakou odměnu, tak jsem koupil v obchodě na rohu košík ovoce. Během vlastního předávání jsem potřeboval někoho, kdo by ovládal kameru, což byla bolexka s motorem. Gregory tam zrovna byl a řekl, že to udělá. Během skoro celého filmu je sice na scéně, ale ve zbývajícím čase ovládal kameru. Během kopírování jsem film zpomalil, což byla forma pocty Andymu.”

Druhý snímek je složen z Mekasových filmových zápisů s Andy Warholem z let 1965-1982. Vedle poprvé použitých záběrů se tedy jedná i o materiál, který režisér v jiném kontextu použil v jednotlivých dílech svého filmu-řeky. Místa, kde se natáčelo, jsou opět především New York, The Factory, dům Stephena Shorea, Warholův statek. Film doprovází neznámá nahrávka Velvet Underground, natočená v roce 1966. Obsazení filmu je tradiční: Lou Reed, Nico, Edie Sedgwick, Allen Ginsberg, Ed Sanders, John Lennon, Yoko Ono, John Kennedy jr., Mick Jagger a mnozí další. Scény ze života Andy Warhola pracují především s ikonou popartového umělce, s atmosférou pulsujícího vzrušení, které jej obklopovalo, s hypnotickými beatovými zvuky Velvet Underground. Film opět vychází z fragmentů záznamů, z Mekasových mávnutí motýlích křídel natáčených v průběhu sedmnácti let. Základními osami filmu pak jsou newyorský koncert kapely (společné vystoupení s Warholem a Nico), party ve Warholově apartmá a záběry z jeho retrospektivy (Whitney Museum), film uzavírá mše za AW v katedrále svatého Patrika. Nelze říct, že by napětí filmu bylo mezi veřejnou a intimní variací warholovského mýtu. Dokument je spíše undergroundovou něníí za nejvýraznější tváří newyorské umělecké bohémy. Skřípějící zvuk Velvetů provázejí titulky a Mekasův hlas: “Nashledanou Andy, znovu se potkáme, to je víc než jisté.”

Dva filmy, které zachycují Andyho Warhola a život v jeho proslulé Factory - dílně, umístěné v šestém patře jedné ze správních budov na Manhattanu - doplňujeme dvěma krátkými snímky Jonase Mekase z poslední doby: **3 Imperfect Three Image Films** (1995) a **Cinema Is Not 100 Years Old** (1996).

Walden

DIRECTOR, PHOTOGRAPHY, SOUND, EDITOR: JONAS MEKAS.

USA 1969. 180 MIN.

1964-1968. Some day has been imprinted into ten shots, some into ten seconds, other time into ten minutes or not at all. Walden is composed of scenes describing four years in a chronological order. Mekas again works with an impressionistic distraction (anthropological sketches, term used by Mekas himself), that he winds on the story of his own life line. A simple narrative (fate, story, epic poetry) thus arises from non-telling, it springs out of tremble. Martin Čihák in his "Sinking streams of cinematography" brings back another term of Mekas – "Instant structuralisation of reality" (therefore narration from tremble), here he assigns Mekas among the leading representatives of spontaneous film. Camera is for the author becoming an instant diary to record the events lived out, on which he reacts with his camera (to wit - tool of visual sense is an active participant of human existence, not passive, blind technology of data record). The basic expression means of a spontaneous film is so called method of flash and freeze, where one very short shot, markedly distinctive in tone (often only one image picture) is sandwiched into two takes, which are very much alike and it stays in our perception much longer, than the actual duration in the film was. This is exactly the method of film creation, demonstrating the fact, that a film can never be completed, rather it shows that it is being formed and realised in filmgoer's mind again and again, during the act of light projection of the film. Walden is the essence of the sixties in the life of Jonas Mekas and New York, it is the result of this permanent union. Jonas's friends -Stan Brakhage, P. Adams Sitney, Timothy Leary, Marie Menken, John Lennon with Yoko Ono, Andy Warhol and Velvet Underground. turn up in the film. According to Michal Bregant, Mekas's Walden has once for all refused a classical story and its rhetoric, he joins his imagination with the reversion to the principle and origin of film. That is why Walden is "dedicated to LUMIERE"-written in capitals, it does not only reminds us of the founder of European film, but also of the light-as the fundamental element of film. Mekas's films are penetrated by the motives of revived memories, eternal reversion, nature, true friendship, intimate devotion to the lived life. The diary form of his films is probably the most exact way of catching the real life and expressing its momentariness, as well as noting the passion and melancholy of escaping moments. Mekas comments on his film: For me, Walden exists in the whole city. You can reduce your city to you very tiny world, that nobody else can see. People usually react to Walden: Is that New York? Their New York is represented by ugly buildings and depressive, morbid blocks of concrete and glass. That is not my New York. My New York is full of nature. Walden is made of fragments of memories I wanted to see. There is nothing I did not want to be there. Each of us lives on a small island, quite a tiny circle of reality, that is our own reality I have made up a joke about a zen monk standing on Times Square, people ask him: What do you think of New York-all that noise and traffic? The monk answers: What noise? What traffic? You can cut it off. The point is not in having everything today, the point is –tomorrow there will be nothing. The threat does exist, it is only up to us, whether we keep these fragments of paradise alive, whether we guard them to see, that they are alive, growing- Let us remind you, that Mekas has for the title taken over the name of the book written by Henry David Thoreau (Walden, or Life in the Woods, first edition 1854). This essayistic narration of the American thinker and writer about living alone in the forests and about the importance of nature for the human existence is considered as one of the most mature outcome of American transcendentalism-applying for both-literature quality as well as practical exploitation of this philosophy.

Walden

REŽIE, KAMERA, ZVUK, STŘIH: JONAS MEKAS.

USA 1969. 180 MIN.

1964-1968. Některý den se otiskl v deseti záběrech, někdy v deseti sekundách, jindy v deseti minutách nebo také ne. Walden se skládá z chronologicky uspořádaných záběrů čtyř let. Opět pracuje s impresionistickým rozptýlením (antropologickými skeči - vlastní Mekasův termín), které natahuje na linku příběhu svého života. Nekomplikované filmové vyprávění (osud, příběh, epika) tak roste z ne-vyprávění, vzniká z pouhého chvění. Mekasův další termín „instatní strukturace reality„ (tedy narace z chvění) pak připomíná Martin Čihák ve své Ponorné řece kinematografie, ve které režiséra přiřazuje k předním představitelům spontánního filmu. Autorovi se kamera stává jakýmsi bezprostředním deníkem jím prožívaných událostí, na které reaguje svojí kamerou (rozuměj: stroj vidění je aktivním účastníkem lidské existence, nikoli pasivní, slepou technologií záznamu). Základním výrazovým prostředkem spontánního filmu je tzv. metoda „flash and freeze„ (zablesknout a zmrznout), při níž jeden velmi krátký, výrazně tonálně odlišný záběr (mnohdy třeba jen jedno filmové políčko), vložený mezi dva sobě podobné záběry, setrvá jakoby zamrznutý v našem vnímání mnohem delší dobu, než odpovídá jeho skutečné délce trvání ve filmu. Právě tato metoda filmové tvorby jasně ukazuje, že film není nikdy hotov, ale že se vždy znovu a znovu uskutečňuje a vytváří v divákově vědomí při aktu světelné projekce filmového díla. Walden je trestí šedesátých let v životě Jonase Mekase a New Yorku, je plodem tohoto trvalého spojení. Objevují se v něm Jonasovi přátelé jako Stan Brakhage, P. Adams Sitney, Timothy Leary, Marie Menkenová, John Lennon s Yoko Ono, Andy Warhol a Velvet Underground. Podle Michala Breganta odmítl Mekas Waldenem jednou provždy klasický příběh a jeho rétoriku a svou obrazotvornost spojuje s návratem k základům a k počátkům filmu. Také proto je Walden „dedicated to LUMIERE“, přičemž Lumiere (psáno verzálkami) nepřivolává jen praotce evropského filmu, ale také samo světlo jakožto elementární živel filmu. Mekasovy filmy prostupuje téma oživující vzpomínky, věčného návratu, přírody, přátelské věrnosti, důvěrné oddanosti žitému životu. Deníková forma jeho filmů je patrně tím nejpřesnějším způsobem, jak zachytit život a zároveň vyjádřit jeho prchavost, zaznamenat melancholii i rozkoš unikajícího okamžiku. Mekas ke svému filmu říká: „Pro mě existuje Walden v celém městě. Můžete zredukovat město na váš velmi malý svět, který třeba nikdo jiný nevidí. Na Waldena lidé obvykle reagují otázkou: Je to New York? Jejich New York, to jsou ošklivé budovy a depresivní, morbidní kvádry betonu a skla. To není můj New York. V mém New Yorku je hodně přírody. Walden je udělán ze zlomků vzpomínek na to, co jsem chtěl vidět. Co jsem vidět nechtěl, to tam není. (...) Každý z nás žije na malém ostrově, v docela malém okruhu skutečnosti, která je naší vlastní skutečností. Vymyslel jsem si vtíp o zenovém mnichovi, který stojí na Times Square a lidé se ho ptají: Tak co říkáte na New York – ten hluk a provoz? A mnich odpoví: Jaký hluk? Jaký provoz? Všechno si to můžete odstříhnout. Nejde o to, že dneska můžeme všechno mít, ale o to, že zítra nebude nic. Je tu ohrožení, ale nakonec je jen na nás, jestli udržíme ty zlomky ráje naživu a ochráníme je a uvidíme, že žijí a rostou.“ – Připomeňme, že Mekas do titulu snímku převzal název knihy Henryho Davida Thoreaua (Walden, or Life in the Woods, první vydání 1854). Esejistické vyprávění a rozjímání amerického myslitele a prozaika o životě v lesní samotě a o významu přírody pro lidskou existenci je považováno za jeden z nejzralejších plodů amerického transcendentalismu - a to jako literární dílo i praktická aplikace této filozofie.

Reminiscences of a Journey to Lithuania

DIRECTOR, PHOTOGRAPHY, SOUND, EDITOR: JONAS MEKAS. USA 1972. 82 MIN.

In 1971 Mekas brothers took a trip to the Soviet Union where they visited the country of their birth Lithuania. From the filmed material Adolfo composed a reportage film "Going Home" and Jonas a document about meeting with the living members of the oldest generation of his family "Reminiscences of a Journey to Lithuania". – The film begins with glimpse shots filmed at the very beginning of the 1950s, or the film opens the end of Mekas period of extirpation and then it comes back to the earliest period of his American experience. Afterwards we see shots from the trip to his village of birth in a natural conflux of meeting the new and descending to the people and objects of an old experience. Part of the film captures places of war internment of both brothers and the film is concluded by a poetic kaleidoscope from trip to Austria on which participated Mr. Peter Kubelka. It is another film of Mekas about human identity – in the gap between picture (imprint of reality) and sound (its interpretation) the struggle with his own memory takes place again. Mekas' commentary from the outside offers a secondary revision of the picture, but the words (writing) remind us that recollection is as intense as forgetting, that Mekas' commentary leads its parallel track alongside with the assembly, i.e. it registers and represents the presence which is inspired by replaying and composing of picture impressions from the past. The history of his own memory (i.e. recording, imprinting, re-recording) thus in the "Lithuanian" film – whose time structure is extraordinarily complicated – moreover works with the counterpoint of America of the 1950s and Lithuania of the 1970s (so far, so close). In comparison to the American shots (interiors, city streets) the Lithuanian passage is far more brightly alighted, Lithuanian pictures are shot outside, on fields, on roads between river and wood, in yards of countryside houses. The director works with light sensitiveness, his camera is in constant movement. People (more the entire bodies than just faces) are seen mostly in long shots, it is not easy to recognize the individual members of Mekas' large family despite subtitles which should introduce them. As if it was the element of village life itself. Some natural character of this element is nevertheless decomposed by Mekas' fragmentary views which impair the possible feeling of return in paradise childhood, in the clarity of rural culture. Mekas himself confesses that the film could not have even been like that because occupied Lithuania is seen through too live memories of an emigrant who for a quarter of a century can not find something that simply does not exist. It is on the contrary the unseen Lithuania, the country not found which prepares natural background of all Mekas' films – and as such it must exist in his mind, he aims towards it and he seeks it. As a harmony matrix it is nevertheless too important to be ever found. Mekas' place is exactly in the oscillation between what is and what can be, between picture and sound, between shooting and speaking, between exile and homeland, between childhood and adulthood, between pastoral and urban. It is oscillation within his own soul which forces him to create, it is the transcendence of disunity which burns the work. Jonas Mekas reminds to the film: For more than ten years I was not even allow to write with my mother. I wrote some poems against Stalin and I was thus a criminal. My brothers were imprisoned because of me, my father died prematurely because of this. Secret police has been watching the house of my mother for years. They hoped that I would return home one day and they would catch me. My mother told me this in 1971. During my visit there was no single night when I would not have been prepared to jump out of the window to escape if the police came after me. And this was happening in 1971, so many years after Stalin's death. (...) When the representative of Soviet cinematography here in New York insisted he wanted to see my film, I let him see it. He jumped to the ceiling: How could you have taken the liberty to make such a film and to show it to the world?! Why did you not show the factories? Why did you not show the progress? I answered him that in this film I am interested only in my mother and my memories of my childhood, that is it. It is my past. He was not able to understand it.

Vzpomínky na cestu do Litvy

REŽIE, KAMERA, ZVUK, STŘIH: JONAS MEKAS. USA 1972. 82 MIN.

Bratři Mekasové podnikli v roce 1971 turistickou cestu do Sovětského svazu, kde navštívili rodnou Litvu. Z natočeného materiálu sestavil Adolfas reportážní snímek *Going Home* (Cesta domů) a Jonas dokument o setkání s žijícími členy nejstarší generace své rodiny - *Vzpomínky na cestu do Litvy*. Snímek začíná letnými záběry natočenými na samém začátku padesátých let, respektive film otevírá konec Mekasova období vykořeněnosti a poté se vrací k nejranějšímu údobí jeho americké zkušenosti. Následují záběry z cesty do rodné vsi v přirozeném splývání poznávání nového a sestupu k lidem a věcem dávné zkušenosti. Část filmu zachycuje místa válečné internace obou bratrů a snímek uzavírá poetický kaleidoskop z výletu do Rakouska, na kterém se podílel Peter Kubelka. Je to další Mekasův snímek o lidské identitě - v mezeře mezi obrazem (otiskem skutečnosti) a zvukem (jeho interpretací) se opět odehrává zápas s vlastní pamětí. Mekasův komentář zvnějšku nabízí sekundární revizi obrazu, ale slova (písmo) připomínají, že vzpomínání je stejně intenzivní jako zapomnění, že Mekasův komentář vede svou paralelní dráhu vedle montáže - tedy registruje a reprezentuje přítomnost, která je inspirována přehráváním a skládáním obrazových dojmů z minulosti. Dějepis vlastní paměti (tedy zápis, vpisování, prepisování) pak v „litevském“ filmu, jehož časová struktura je mimořádně komplikovaná, pracuje navíc s kontrapunktem Ameriky padesátých let a Litvy let sedmdesátých (tak daleko, tak blízko). Oproti americkým záběrům (interiéry, ulice města) je litevská pasáž daleko ostřeji osvětlena, litevské obrázky jsou natáčeny venku - na polích, na cestách mezi řekou a lesem, ve dvorech venkovských stavení. Režisér pracuje se světelnou citlivostí, jeho kamera je v neustálém pohybu. Lidé (víc celá těla než jenom tváře) jsou viděni převážně v dlouhých záběrech, není snadné rozpoznat jednotlivé členy Mekasovy velké rodiny - a to navzdory titulům, které je mají představit. Jako by mělo jít o sám živel venkovského života. Jakási přirozenost tohoto živlu je ovšem rozkládána Mekasovými úlomkovitými pohledy, které rozrušují možný pocit návratu do rajského dětství, do průzračnosti rurální kultury. Sám Mekas přiznává, že film by takový ani nemohl být, protože okupovaná Litva je viděna skrze příliš živé vzpomínky exulanta, který po čtvrt století nemůže najít něco, co prostě není. Je to naopak neviděná Litva, nenalezená země, která představuje přirozené pozadí všech Mekasových filmů - a taková musí v jeho myslí existovat, k ní směřuje a hledá ji. Jako matrice harmonie je ale příliš důležitá na to, aby kdy byla objevena. Mekasovo místo je právě v kmitu mezi tím, co je, a tím, co může být, mezi obrazem a zvukem, mezi natáčením a hovořením, mezi exilem a vlastí, mezi dětstvím a dospělostí, mezi pastorálním a urbanistickým. Je to kývání uvnitř vlastní duše, které ho žene k tvorbě, je to transcendence rozpolcení, která vypaluje dílo. Jonas Mekas k filmu připomíná: „Víc než deset let jsem si nesměl s matkou ani psát. Napsal jsem nějaké básně proti Stalinovi, a tak jsem byl kriminální živel. Moji bratři byli kvůli mně zavřeni, můj otec kvůli tomu předčasně zemřel. Tajná policie po léta sledovala dům mé matky. Doufali, že se jednoho dne vrátím domů a oni mě dostanou. Matka mi to řekla v roce 1971. Během mé návštěvy nebyla jediná noc, kdy bych nebyl připraven vyskočit z okna, abych utekl, kdyby po mně policie šla. A to bylo v roce 1971, tolik let po Stalinově smrti. (...) Když zástupce sovětské kinematografie tady v New Yorku trval na tom, že chce můj film vidět, tak jsem mu ho pustil. Chytl se stropu: Jak jste si mohl dovolit udělat takový film a ukázat ho světu?! Proč jste neukázal továrny? Proč jste neukázal pokrok? Odpověděl jsem, že v tomhle filmu mě zajímá jen má matka a mé vzpomínky na dětství - to vše. To je moje minulost. Nedokázal to pochopit.“

Lost Lost Lost

DIRECTOR, PHOTOGRAPHY, SOUND, MUSIC, EDITOR: JONAS MEKAS.

USA 1975. 178 MIN.

1946 – 1963. A film of six film diaries – the picture is divided into six parts. It is also organized into two sections with three parts, where the both are organized the same way: the first section is rather about a personal life and the second about its political context. These are the first articulation attempts: I speak with an accent and you don't know where I come from. The editing summarizes Mekas' arrival in New York, his first experiments with camera, shows the young poet at the beginning of the 50's, his existence of exulant reminded by insight into the Lithuania immigrant community, remind of their tries to adapt to the new country and their tragicomic struggle for help to freedom in their native country, which had been condemned by west and left for the Soviet control. The film renders brother Mekas fear and frustration in the early 50's, their decision to leave Brookline and move to Manhattan, reminds their first contacts with New York art communities, beginning of their friendship with underground artists at which beginning was Mekas' desperate struggle for rooting in the new continent, to find some points of supporting the quick sand like ground of exile. Fourteen years from finishing the last shot used in the film, the new compact form of a film diary was created, where film as a medium connects individual and social history, between a memory and history time. Meka's film text (reminding the importance of the role of writing in his films) tries to form both mainly around the ideal of truth and freedom. The whole his work is expression of devotion to the meaning of the both words. Respect to a memory (not nostalgia) and constant loss orient the picture in his-spectator's personal memory and Mekas comes back to the both motives in his poetic and melancholic comments all the time. The gap between the moments of filmmaking and their stacking years later adds (experience of shot)a hallmark of a safe point to every impression on the way to reach what could be the real center of the whole Mekas' project, aiming to the solid unit of childhood in the lost mother-country. Mekas hadn't made any film till the year 1949 so logically the first part of his life has to be missing. It is something that can't be put alive with film but what probably represents the ideal in Meka's world. Only an ostensible paradox seems to be the fact that the New York underground community with all its invasion and excess in the industrial heart of the world was filmed by a man, who has got the pastoral ideal of harmonic life saved deep down inside. (He is connected with country life, land: the Eden was reached through the film in the fifth part of the film). Mekas can't divide his identity from what he films and his identity is an identity of exulant. If Mekas lived through the loss of his home the technique of filming reflexes that, him refusing to fossilize on any impression. Michal Bregnant reminds, that we follow director's experience, states, feelings and thoughts influenced by loss of the mother country and finding "esthetic mother country". So we are witnesses of creating „an art-family“ which can't substitute family blood ties, but can create the feeling of safety, friendship, certainty and love. Let's go back to the method and try to summarize it: not to render just a surface but the meaning of the surface in its secondary symbols, and editing cut the shine from the origin thing, from the man and his face. To keep their presence but a different way. Just to leave shivering meaning. Mekas diary films overtake the structure similar to the beginning of the art of film – Lumiere again. The way of visual impressions is trashed and belongs to the past, whereas a sound track offers narrative continuity belonging to the presence of perception. The wide use of classical music and folk songs gives the film large emotional index that is missing (maybe just seemingly) at particular impressionism moments in a relative neutral flow of the story. Mekas finds his impressions

Ztracený Ztracený Ztracený

REŽIE, KAMERA, ZVUK, VÝBĚR HUDBY, STŘIH: JONAS MEKAS.

USA 1975. 178 MIN.

1946-1963. Film šesti dílů filmových deníků. Snímek je rozdělen nejen do šesti dílů, ale také do tří částí po dvou dílech, z nichž každá je stejně uspořádaná: první díl je vždy spíš o osobním životě, druhý o jeho politickém kontextu. Jsou to první pokusy o artikulaci: „Mluvím s přízvukem a vy nevíte, odkud pocházím.“ Sestřih shrnuje Mekasův příjezd do New Yorku, první pokusy s filmovou kamerou, zachycuje život mladého básníka na začátku padesátých let, jeho existenci exulanta, kterou připomínají vhledy do litevské imigrantské komunity (vidíme jejich pokusy přizpůsobit se nové zemi i jejich tragikomické snahy pomoci svobodě v jejich rodné vlasti, kterou Západ odepсал a přenechal jí sovětské moci). Snímek zachycuje frustrace a úzkosti bratrů Mekasových v raných padesátých letech, jejich rozhodnutí opustit Brooklyn a přestěhovat se na Manhattan, připomíná první kontakty s newyorskými uměleckými komunitami, začátek přátelství s undergroundovými umělci, na jehož začátku byla Mekasova zoufalá snaha zapustit kořeny na novém kontinentě, najít opěrné body na pohyblivé půdě exilu. Po čtrnácti letech od natočení posledního záběru, použitého v tomto filmu, vznikl sevřený tvar dalšího filmového deníku, v němž médium filmu zprostředkovává spojení mezi individuální a společenskou historií, mezi pamětí a časem dějin. Mekasův filmový text (znovu připomeňme roli písma v jeho filmech) se snaží obojí formovat především kolem ideálů pravdy a svobody. Celé jeho dílo je výrazem oddanosti k významu obou slov. Ctění paměti (nikoli nostalgie) a pocit neustálé ztráty pak snímek orientují v jeho-divákově osobní paměti - k oběma motivům se Mekas ve svém poetickém a melancholickém komentáři také stále vrací. Mezera mezi okamžiky natáčení a jejich skládání po letech dává každému dojmu (zážitku záběru) punc záchytného bodu na cestě k dosažení toho, co by mohlo být skutečným centrem celého Mekasova projektu - a to je směřování k pevné jednotě dětství ve ztracené vlasti. Mekas do roku 1949 nic nenatočil, první část jeho života tedy musí logicky chybět, je to něco, co nelze oživit filmem, ale co pravděpodobně v Mekasově světě reprezentuje ideál. Jen zdánlivým paradoxem se jeví, že komunitu newyorského undergroundu (se všemi jeho výboji a excesy v industriálním srdci světa) filmoval člověk, který má hluboko v sobě uložen pastorální ideál harmonického života (v pátém díle filmu je přímo ve styku s venkovským životem a půdou: ráje bylo znovu dosaženo prostřednictvím filmu). Mekas nemůže oddělit svoji totožnost od toho, co natáčí, a jeho identita je identitou exulanta. Jestliže Mekas intenzivně prožíval ztrátu domova, odpovídá tomu i technika filmování, jeho odmítnutí ustrnout na jakémkoli dojmu. Michal Bregant připomíná, že v tomto Mekasově snímku sledujeme režisérovy zážitky, stavy, pocity, myšlenky ovlivněné ztrátou vlasti a nalézáním „estetické vlasti“. Jsme tak svědky utváření „umělecké rodiny“, jež sice nemůže nahradit rodinná pokrevní pouta, ale může vytvořit pocit bezpečí, přátelství, jistoty, lásky. S připomenutím tohoto se znovu vra me k metodě a zkusme ji přerývatě shrnout: Nezachycovat tedy jen povrch, ale význam povrchu v jeho sekundárních znacích, při střihu pak jejich lesk odříznout od původní věci, od člověka a jeho tváře. Zachovat jejich přítomnost, ale jinak. Nechat jenom význam, aby se chvěl. Mekasovy deníkové filmy přijímají strukturu podobnou počátkům kinematografie – opět Lumiere. Cesta vizuálních dojmů je rozbita a náleží minulosti, zatímco zvuková stopa poskytuje narativní kontinuitu, která přísluší přítomnosti vnímání. Široké použití klasické hudby a lidových písniček dává filmu rozsáhlý emocionální rejstřík, který (možná zdánlivě) chybí jednotlivým impresionistickým momentům v relativně neutrálním toku děje. Mekas své dojmy znovu a znovu nachází, přetrhává kontinuitu paměti, aby vydobyl její celost. Mekasův projekt je často interpretován jako exemplární příklad sekundární revize – procesu, jehož prostřednictvím se v psychoanalýze učí pacient

over and over. Cuts the continuity of the memory to dig out its unit. Mekas project is often interpreted as an example of secondary revision – process, through which the patient learns to understand to his own dreams the way, that he interprets them and through interpreting (through words of reality). He recovers and substitutes what he originally experienced in the real dream and allows to all intensive experience to flow up to the surface. To talk to himself in presence of another person. There appear pages from written diary, written in English already, in the film (the try to express himself another way). Mekas remarks: I made the pages while editing. When I felt like there were some aspects missing in the pictures I went through sound records and written diaries. There I usually found what was missing in the picture materials. And while *Lost Lost Lost* was getting its final look I was turning into the center of the film. There is the immigration community, but through my eyes. Not subconsciously, but on purpose, formally. When I first started to film the material I wasn't its center. I was trying to make the film the way so the community was the center. I was thinking about myself just as about the recording eye. However while editing, in 1975, I was in favor of autobiography. Written diaries allowed me to add a personal dimension to a routine documentary report.

rozumět svým snům tím, že je vypráví, a vyprávěním (slovy skutečnosti) vyjevuje a nahrazuje to, co původně zažíval ve snu, a tak dovolí vyplout všem intenzivním prožitkům podvědomí. Tedy rozmlouvat sám se sebou v přítomnosti druhého člověka. Ve filmu se také objevují stránky z jeho již anglicky psaných deníků (pokus jinak sdělit sám sebe) a Mekas k tomu ve zmíněném interview říká: „Nafilmoval jsem ty stránky během střihání. Když jsem cítil, že určité aspekty toho období v obrazech scházejí, procházel jsem zvukové pásky a psané deníky. Obvykle tam bylo to, co chybělo v obrazovém materiálu. A jak *Lost Lost Lost* dostávalo svou konečnou podobu, stávalo se autobiografickým: stal jsem se jeho středem. Je tam přistěhovalecká komunita, ale je ukázaná mýma očima. Nikoliv podvědomě, ale vědomě, formálně. Když jsem ten materiál původně točil, nebyl jsem jeho středem. Zkoušel jsem točit tak, aby středem byla ta komunita. Uvažoval jsem o sobě pouze jako o zaznamenávajícím oku. Nicméně v době, kdy jsem to střihal, v roce 1975, jsem byl zaujat autobiografičností. Psané deníky mi dovolily dodat jinak rutinnímu, dokumentárnímu záznamu osobní rozměr.“

He Stands in a Desert Counting the Seconds of His Life

DIRECTOR, PHOTOGRAPHY, SOUND, MUSIC, EDITOR: JONAS MEKAS.

USA 1985. 143 MIN.

An original tension of the American vanguard resides particularly in a development of cinematography inner motives, films are being made not for a mere film use as a representation of outside events but for individual formulations of inward vision diversity. And further Mekas' film is one of the brightest examples of such a tradition. Unity of this more than two-hour montage of Mekas' daily recordings of the years 1969-1984 is based not only on the fact how they are put together (as stated by the author in one of the explanatory titles) but in their inherent formative coherences. According to Stanislav Ulver, the Mekas' camera follows a latent logic (by pursuing a specific aim) as well as random impulses, however, always in a way that (as *en passant*) it gives emotively a true picture of the message insight. In its 124 sketches the Mekas' chronicle of the 70s and first half of the 80s portraits people, with whom the author fraternized at that time and whom he used to meet, howbeit shortly. Many of skimpy recordings show again the well-known personalities, there is a number of celebrities such as Lennon, Yoko Ono, omnipresent Warhol as well as Jackie O. and other members of the Kennedy clan, then people such as Peter Kubelka, Ken Jacobs, P. Adams Sitney, Richard Foreman representing a further development of independent and experimental film, but also dozens of other people are passing through film frames who are possibly Mekas' friends but who are introducing, outside the general knowledge aura, aesthetics itself of human motion and landscape of human face into his autobiographical film (though it is considered by the director as a film most strongly dealing with the material out of his personal life). Even though the film is readable through human faces of an American independent but also pop culture, the film does not highlight what is the so called significant outness material (e.g. we can see too little from the flat of Jackie O., its corner is only a light and shadow). The fact how they are brought by Mekas in the film is more important for the movie than their existence itself. Mekas underlines the existence of his characters especially with light surface areas, he sees them as a structure of moving shadows that are burned to a viewer's retina and are nonrecurrently rooted in his mind, he knows that every casual meeting may bring a change to him, the only reflection of anybody else and his face is sufficient. Mekas works with a method, which compel a viewer to perceive every scene actively as a real adventure of perception. He must respond to scenes in front of him that comprise short sequences of shots being often those on which the standard view puts the least stress. Scenes are recombined with other skimpy views, then the Meka's flash edit and frequent transformations of light tonality along with music and sounds form an unique symphonic and idiosyncratic vision. A sequence of images is quite rapid, jerky, Mekas cuts the scene immediately when he starts feeling that it would likely develop on the sub-base of traditional dramaturgy, instead, he offers rawness, harshness in a sense of non-processing and irregularity. The viewer's eye is torn again and again by bluntness of pictures, oscillation of hand camera, Mekas thoroughly avoids everything bland and precisely exposed to the light, every aspect that could represent anything not developing or moving. The director takes pleasure in unusual framing, his composition arises out of unstable counter-motions of people, subjects and camera, he uses various technique defects without any discomfitures and incorporates them with his poetic intuition in the film rhythm. His film lives from moments of surprise, every sharp edit beats preceding impressions with a glimpse of sudden understanding. Passive perception of predetermined pictures, expectation of dramaturgical conventions is immediately forgotten, after all the film means to see things otherwise, to be open and able to surprise

Medituje na poušti nad okamžiky svého minulého života

REŽIE, KAMERA, ZVUK, VÝBĚR HUDBY, STŘIH: JONAS MEKAS.

USA 1985. 143 MIN.

Originální napětí americké avantgardy spočívá především v rozvíjení vnitřních pohnutek kinematografie. Natáčejí se filmy nikoli pro pouhé užití filmu jako představování vnějších událostí, ale pro individuální formulace rozmanitostí niterných vizí. I Mekasův další snímek je jedním z nejčistších příkladů této tradice. Jednota této více než dvouhodinové montáže Mekasových deníkových záznamů z let 1969-1984 nespočívá jen v tom, jak jsou za sebou splepeny (jak tvrdí autor v jednom z vysvětlujících titulků), ale v jejich inherentních tvarových souvislostech. Podle Stanislava Ulvera se tu Mekasova kamera řídí latentní logikou (sledováním určitého cíle) i náhodnými impulsy, ale vždy tak, že (jako by en passant) emotivně vystihuje podstatu sdělení. Mekasova kronika sedmdesátých a první půle osmdesátých let ve 124 skečích portrétuje lidi, se kterými se autor v té době přátelil a s nimiž se by jen krátce setkával. Mnohé z kratičkových záznamů opět zachycuje známé osobnosti - je tu řada celebrit jako Lennon, Yoko Ono, všudypřítomný Warhol i Jackie O. a další členové Kennedyho klanu, jsou tu lidé, kteří představují další vývoj nezávislého a experimentálního filmu: Peter Kubelka, Ken Jacobs, P. Adams Sitney, Richard Foreman. Ale okénky filmu procházejí desítky dalších lidí, kteří možná jsou Mekasovými přáteli, ale kteří mimo auru obecné známosti vnášejí do jeho autobiografického filmu (by ho režisér má za film, který se nejvíce zabývá materiálem mimo jeho osobní život) samu estetiku lidského pohybu a krajiny lidské tváře. Ačkoli můžeme film číst skrze tváře lidí americké nezávislé, ale i pop kultury, snímek nezdůrazňuje to, co je tzv. významným materiálem vnějšku (na to například vidíme příliš málo z bytu Jackie O., jeho zákoutí jsou jen světlem a stínem). Důležitější než jejich sama existence pro film je to, jak je Mekas do filmu zanáší. Mekas zdůrazňuje přítomnost svých postav především plochami světla, vidí je jako strukturu pohyblivých stínů, které se vypalují do divákovy sítnice a neopakovatelně se záryvají do jeho vědomí, ví, že každé náhodné setkání ho může změnit, stačí jediný odlesk kohokoli druhého a jeho tváře. Mekas pracuje metodou, která nutí diváka vnímat každou scénu aktivně jako skutečné dobrodružství vnímání. Musí reagovat na scény před sebou, které jsou tvořeny krátkými sledy záběrů, a to často takových, na které standardní pohled klade nejmenší důraz. Scény jsou znovu kombinovány s jinými kratičkovými pohledy. Mekasův bleskový střih a časté proměny světelné tonality spolu s hudbou a šumy pak vytvářejí unikátní symfonickou a idiosynkratickou vizi. Sled obrazů je velmi rychlý, trhavý - Mekas okamžitě přestřihne scénu, když začne cítit, že by se mohla vyvíjet na podloží tradiční dramaturgie. Místo toho nabízí syrovost, surovost ve smyslu neopracování a nepravidelnost. Oko diváka je opakovaně rozdíráno strohostí obrazů, kýváním ruční kamery - Mekas se důsledně vyhýbá všemu uhlazenému a precizně nasvícenému, všemu, co by mohlo reprezentovat to, co se nevyvíjí, co není v pohybu. Režisér si libuje v neobvyklém rámování, jeho kompozice vychází z nestabilních protipohybů lidí, předmětů a kamery, bez rozpaků využívá různé poruchy techniky a s poetickou intuící je zapracovává do rytmu filmu. Jeho film žije chvílemi překvapení, každý z prudkých střihů odpaluje se zábleskem náhlého pochopení dojmů, které mu předcházely. Pasivní vnímání předurčených obrazů, očekávání dramaturgických konvencí je okamžitě zapomenuto - film přece znamená vidět jinak, být otevřený a být schopen znovu a znovu překvapovat sám sebe. Mekasova snaha vyhybat se modům konvenčního kina je zřejmá už z obecné struktury jeho filmu. Různí lidé, různá místa v Americe a Evropě (relativně

yourself again and again. The Mekas' effort to avoid conventional cinema modes is already apparent from a general structure of his film. Divers people, various places in America and Europe (a relatively long scene from the French Provence) and different moments in time periods, far years from each other, are suddenly edited without obvious and foreseeable scheme. A paradox effect of his technique of seeing other people is an autobiographical originality – the author shoots his friends, pretends that he offers objective information about them, a title gives place and time but these are seconds of the film-maker's life – floating existence of his personal memory. It is to be noted that music - atmosphere, rhythm and words of which appears to be appropriate for the scenes shown, is often added by chance. This could also seem rough and amateurish but we are pointing out that sound along with titles plays an important function, moving the scene away from its own present time, it does not enable a visual scene to be perceived at the time of shooting and thus it situate it in the film-maker's-our memories. In all film layers there is Mekas' basic inward motion towards purely personal perception away from objectifying recording. His ecstatic film offers unity that can be remade only in an isolated fight within the artist-viewer's sole. We are acquainted only a little with stories of those we can see but also with the sense of what we perceive as a whole, more likely we find ourselves in a slight motion of hands, in a short turn of our head, in a glimpse of light and flow of shadows. The film begins with the title "He stands in a desert... " and ends with the title "He stood in the desert...". This is an effect of double past time understandable only in the end of the film. How the director, recalling himself, recalls the past. And he is not recalling for nostalgia but for moments of intense ecstasy. He offers intense fragments, alternatives of our stay in the world so as to open a way to processes of imaginative perception in our memory, in our mind, in our heart, in a desert within all of us.

dlouhá scéna z francouzské Provence) a různé momenty v čase, jež od sebe byly roky vzdáleny, jsou náhle přestřihány bez zřejmého a předvídatelného schématu. Paradoxním efektem jeho techniky vidění druhých je originální autobiografičnost – autor natáčí své přátele, předstírá, že o nich nabízí objektivní informaci, titulky udá místo a čas, ale jsou to sekundy filmařova života, plovoucí existence jeho osobní paměti. K tomu je nutné dodat, že hudba, jejíž nálada, rytmus a slova se zdají být vhodné k viděným scénám, je často přidána náhodou. I to by se mohlo jevit jako hrubé a amatérské, ale zdůrazněme, že zvuk má stejně jako titulky důležitou funkci - vzdaluje scénu z její vlastní přítomnosti, neumožňuje, aby vizuální scéna byla vnímána v čase natáčení, a tak ji umisťuje do filmařovy-naší paměti. Ve všech vrstvách filmu je čitelný Mekasův základní pohyb dovnitř směrem k čistě osobnímu vnímání, pryč od objektivizujícího záznamu. Jeho extatický film nabízí jednotu, která může být znovustvořena jedině v osamělém boji v duši umělce-diváka. Jen málo se dozvídáme o příbězích těch, které vidíme, ale i o smyslu toho, co registrujeme jako celek. Spíš jen nacházíme sami sebe v nepatrném pohybu ruky, v krátkém otočení hlavy, v záblesku světla a toku stínů. Film začíná titulkem He stands in a desert... a končí titulkem He stood in the desert... Je to efekt dvojího minulého času, kterému lze rozumět až na konci filmu. Režisér vzpomínající na sebe samého, jak vzpomíná na minulost. A nevzpomíná pro nostalgii, ale pro okamžiky intenzivní extáze. Nabízí intenzivní fragmenty, variace našeho pobytu na světě, aby otevřel cestu procesům imaginativního vidění v naší paměti, v naší mysli, v srdci, v poušti každého z nás.

JAN NĚMEC

Diamonds of the Night / Extremely realistic situation: two prisoners ran away from the train transporting them in to a concentration camp. Their run through the forest is interrupted with short scenes cut out of their memories and anticipations of what future may bring, the possible situations as they rapidly emerge out of the human mind fighting at the verge of total exhaustion and the self-preserving alertness. The spectator is absorbed by the feverish vigilance of the film's heroes for more than an hour without a single unnecessary or wasted scene. Němec's functional, compact and at the same time very poetic montage composition is unique in the history of the Czech cinematography. / Fakers / At the close of their days two old pensioners recall their past. The old age in its rotten naturalistic substance is shown in Němec's contribution to a short-story film "Little Pearls at the Bottom" based on the works of Bohumil Hrabal. / More than a year before the "Fiesta" the director gave his permission to publish an extract from the script for Kafka's "Metamorphosis" which he wrote together with Jiří Němec. The film couldn't be realized as well as another Němec's project, Dostoyevsky's "Wet Snow" from the novella "Notes from Underground". / About Party and Guests / Few moments are enough to make the air above the clearing thick with terror: what looked as a bad joke at first distinctly becomes a tool of terror, the more absurd it gets the more the victims suffer. One after another they try to protest, but no-one is capable of real revolt – on the contrary, apart from one person, everybody finds reasons why they should accept this humiliation. / The banquet is held in the nature, the sovereign is present in a white smoking. Even those who were so insulted by the behavior of his suite now forget their humiliation and fear, and in the same way they protested before now unite in flattering the ruler. / Love's Martyrs / White veiled with her head buried in a fin de siècle picture hat, Nastja comes in an open carriage with a handsome officer at her side. One can only experience what he is allowed to by the circumstances, but one often does not submit to such taming, and what he cannot live in the real life, lives in the dreams. / Somewhere at the bottom of Němec's perception of the world lurks a sense of human helplessness seeping even into the lyrical scenes. As soon as he begins to unfold the stories of his martyrs of love, a farce jumps out of his hat. / Němec is an evident anti-epic in all of his angular works. He needs only few scenes for what he wants to communicate. They are mostly static and more incidental than elaborate. All his films rotate around the suppressed, weak, humiliated and self-humiliating humanity. Disillusion, bitterness, rage? No, it's just a pessimistic intellect. This kind of pessimism is systematic, it generalizes experience, agony and anxieties of human inner self, searches objective cases for them in suppressive and alienating factors of the today's world. / In the Heat of Royal Love / And then came again the 24-hour sequence of those endurable dreams – up to the roar of the hurricane at last which took me into a kilometer long palace. Now it's thrown me into a window next to the one I was thrown in the day before yesterday, - it went similarly as before, through the rows of rooms up and along the ceiling, etc., until I have screamed out the 800 numbers again. And that's how it goes up to this day, different torture in each chamber, but I don't go dull, on the contrary, I am stronger and stronger. Amusing, Duke, isn't it?, she gave a laugh – but then shook terribly. / Code Name: Ruby / Mystifying alchemistic parable is a provocative gesture in line with the director's conception of private films-poems. All actions in the picture are based on the basic esoteric truths: the round-shaped tale united in its microcosm and macrocosm tells a story of a fragile love of the central couple comparing it with the culmination of the ages long trying of alchemists to fulfill the Plan – to create the Philosophers' Stone, and the equally long battle of the world's powers to attain the secret alchemistic texts. Magical Prague hosts the last act of this ancient battle. /

JAN NĚMEC

Démanty noci / Krajně konkrétní, realistická situace: dva vězni uprchli z vlaku, který je vezl do koncentračního tábora. Do jejich běhu lesem se jim promítají krátké výseky ze vzpomínek i anticipace možné budoucnosti v nejrůznějších obměnách, tak jak je překotně produkuje mozek člověka na pomezí sebezáchovné ostražitosti a totálního vyčerpání. Do této horečnaté bdělosti svých hrdinů dokáže film diváka vtáhnout po více než hodinu bez jediného nadbytečného nebo neopodstatněného obrazu. Němcova funkční, sevřená a přitom velmi poetická montážní kompozice nemá v dějinách českého filmu obdoby. / Podvodníci / Dva zestárlí důchodci vzpomínají v předsmrtném dialogu na svou minulost. Stáří v naturalisticky zchátralé tělesnosti obnažuje Němcův příspěvek do povídkového filmu Perličky na dně podle předloh Bohumila Hrabala. / Už rok před Slavností dal režisér souhlas k otištění výdatku ze scénáře Kafkovy Proměny, který napsal s Jiřím Němcem. Film se nepodařilo realizovat. Stejný osud stihl i další Němcův projekt – Dostojevského Mokrý sníh z novely Zápisky z podzemí. / O slavnosti a hostech / Několik okamžiků stačí, aby vzduch nad mýtinou hrozivě zhoustl: co zprvu vypadalo jako špatný vtíp, mění se čím dál zřetelněji v teror, pro postižené o to skutečnější, oč je absurdnější. Jeden po druhém sice proti němu tak či onak protestují, avšak pouze protestují, na skutečný odpor se nezmůže nikdo – naopak, s výjimkou jediného, který nesouhlasí, všichni postupně nacházejí důvody, proč je třeba se s tímto zacházením smířit. / Hostina se koná ve volné přírodě a vladař jí předsedá v bílém smokingu. I ti, kdo se ještě před malou chvílí cítili tak uraženi chováním jeho pochopů, zapomínají náhle na své ponížení i strach, a tak jako předtím protestovali, teč se neméně svorně předstihují v pochlebování. / Mučedníci lásky / Přiděna bílým závojem, s hlavou ztrácející se pod širokánským kloboukem z časů fin de siecle, projíždí se Nastěnka v otevřeném kočáře po boku švarného carského oficíra. Člověk prožívá pouze to, co mu okolnosti dovolí, často se však s touto spoutaností nesmiřuje a co nemůže prožít ve skutečnosti, prožívá ve snech. / Kdesi u dna Němcova světónázoru neustále číhá pocit lidské bezmoci a prosakuje skeptickou přichutí i do jeho lyrismu. Sotva začne kouzlit příběhy svých mučedníků lásky, vyskočí mu zpod klobouku – groteska. / Ve všech svých hraných dílech jeví se Němec jako vyslovený anti–epik. K tomu, co chce říci, mu postačí několik málo situací – většinou statických a spíše nahozných než propracovaných. Všechny Němcovy filmy rotují kolem utlačované, slabé, pokořované i pokořující se, zbabělé humanity. Deziluze, hořkost, hněv? Kdepak, jen pesimistický intelekt. Tento pesimismus systematizuje a umělecky zevšeobecňuje zkušenosti, trýzeň a úzkosti vlastního nitra, přičemž objektivní příčiny pro ně hledá v útlakových či odcizujících faktorech současného světa. / V žáru královské lásky / Pak následovalo zase, po 24 hodin, pásmo oněch snesitelných snů – až konečně poznovu zaduněl ten uragán a odnesl mne do kilometrového paláce. Teč mne vmetl do okna, sousedícího s tím, do něhož jsem byla vržena předevcírem – a šlo to stejně řadou pokojů vzhůru a podél stropu atd., až jsem si odeřvala zase 800 čísel. A tak to jde dodnes, v každé komoře jiná muka a stále hroznější, a já neotupuji, naopak – stávám se stále citlivější. Zábavné, že ano, pane kníže? – zasmála se, ale hned poté sebou hrozně zalomcovala. / Jméno kódu: Rubín / Mystifikační alchymistické podobenství je provokativním gestem, jež je v souladu s režisérskou koncepcí soukromých filmů–básní. Veškeré dění formálně složitěho snímku je koncipováno ve smyslu základních esoterických tezí: vyprávění má podobu kruhu a v kabalistické jednotě mikrokosmu a makrokosmu podává soukromý příběh křehké lásky ústřední dvojice jako vyvrcholení staletého uslování alchymistů o naplnění Plánu, čili o vytvoření Kamene mudrců, a stejně dlouhého boje světských mocností o získání tajných alchymistických textů. V magické Praze se pak odehrává poslední dějství tohoto letitého boje. /

FILMOGRAPHY: Sousto (Mouthful, 1960), Paměť našeho dne (Memories of our days, 1963), Démanty noci (Night diamonds, 1964), Podvodníci (Perličky na dně/Pearls at the bottom, 1965), O slavnosti a hostech (Of fair and guests, 1966), Mučedníci lásky (Love martyrs, 1966), Moeder en zoon/Mutter und Sohn (1967), Čas slunce a růží (Time of the sun and roses, 1968), Náhrdelník melancholie (Melancholy necklace, 1968), Návrat (Return, 1968), Oratorium pro Prahu (Oratory for Prague, 1968), Strahovská demonstrace (The Strahov manifestation, 1968), Proudý lásku odnesou (Love taken by the current, 1969), Mezi 4. a 5. minutou (Between the 4th and the 5th minute, 1972), The Czech Connection (1975), Metamorphosis (1975), The Royal Wedding (1976), True Stories: Peace in Our Time? (1988), The Poet Remembers (1989), V žáru královské lásky (In the heat of the royal love, 1990), Stalo se na podzim (It happened in the Autumn, 1993), GEN: Ester Krumbachová (Profile of Ester Krumbachová, 1993), GEN: Arnošt Lustig (Profile of Arnošt Lustig, 1993), Oko: Američané v Praze (The Eye: Americans in Prague, 1993), Oko: Zpráva o jednom procesu (The Eye: Report of one trial, 1993), GEN: Jan Hammer (Profile of Jan Hammer, 1994), Jméno kódu Rubín (Code name Ruby, 1996), Genus: Marta Kubišová (Profile of Marta Kubišová, 1996), Listopad (November, 2000), Noční hovory s matkou (Night talks with my mother, 2001), GEN – Jan Klusák (Profile of Jan Klusák, 2002).

FILMOGRAFIE: Sousto (1960), Paměť našeho dne (1963), Démanty noci (1964), Podvodníci (Perličky na dně, 1965), O slavnosti a hostech (1966), Mučedníci lásky (1966), Moeder en zoon/Mutter und Sohn (1967), Čas slunce a růží (1968), Náhrdelník melancholie (1968), Návrat (1968), Oratorium pro Prahu (1968), Strahovská demonstrace (1968), Proudý lásku odnesou (1969), Mezi 4. a 5. minutou (1972), The Czech Connection (1975), Metamorphosis (1975), The Royal Wedding (1976), True Stories: Peace in Our Time? (1988), The Poet Remembers (1989), V žáru královské lásky (1990), Stalo se na podzim (1993), GEN: Ester Krumbachová (1993), GEN: Arnošt Lustig (1993), Oko: Američané v Praze (1993), Oko: Zpráva o jednom procesu (1993), GEN: Jan Hammer (1994), Jméno kódu Rubín (1996), Genus: Marta Kubišová (1996), František Listopad (2000), Noční hovory s matkou (2001), GEN – Jan Klusák (2002).

True Stories: Peace in Our Time?

DIRECTOR: JAN NĚMEC, OTTO OLEJÁR.

GREAT BRITAIN 1988.

Jan Němec has directed already several films for foreign television companies in the second half of 1960s, he for example filmed a portrait of the singer Karel Gott under the name “I Will Say It by a Song” for Austrian television. In 1974 Němec received a two-year work permission to film in the Federal Republic of Germany. He stayed abroad and in 1977 he moved to the United States when he mostly pursued teaching activity. Němec’s exile filmography is represented especially by films realized for television. From these films, especially attractive was the adaptation of the novel of Franz Kafka “Metamorphosis”, a fanciful story about successive transformation of Řehoř Samsa in a large insect, seen thanks to the use of subjective camera as from the position of the main hero. The director thus continued in the intentions of his ideas about this adaptation as he was not able to realize in Czechoslovakia the already prepared screenplay due to unclear situation with respect to the copyrights. An interesting episode is Jan Němec’s activity as a consultant in shooting of adaptation of the novel of another Czech emigrant, Milan Kundera, “Unbearable Lightness of Being”. At the same time it is indicated that in the film there were also his documentary shots from the events of August 1968 in Prague. An interesting view on their authenticity was brought by the memories of the film’s cameraman Sven Nykvist. In his memories “Respect for Light” he writes: Laboratory editing, color reduction and similar matters have always fascinated me. A wonderful example of what effects can be reached can be seen in “Unbearable Lightness of Being”, in a sequence of seemingly authentic documentary shots from Soviet invasion of Prague in 1968. We had some documents filmed during the occupation but these were non-professional shots, mostly filmed on eight, granulated and scratched. We needed more of such material and besides that we needed to make scenes with actors which could be used as cut-ins. The Czech director Jan Němec filmed other shots on eight in Prague – we ourselves were not allowed to work there at that time – and we made details of actors with unclear background. The final result was really very convincing. The sequence with Russian invasion lasts for six minutes. In the film it looks as a improvisation but in reality it is one of the most planned parts of the entire film. Němec’s foreign works also include the experimental film “The Czech Connection” and documentary snap realized for Swedish television about the wedding of the Swedish king called “Royal Wedding” and portrait of Polish exile poet and Nobel prize winner Czesław Miłosz called “Poet Remembers” which was produced by an American television. In 1998 Němec prepared in cooperation with the documentarist Otto Olejář suggestive film with the music of Eric Clapton “True Stories: Peace in Our Time?”, a documentary collage about political events of 1938 combined with current comments. The film focused on the personality of the British Prime Minister Nevill Chamberlain and his negotiations with Adolf Hitler. It sums up the actions of British government, secret meeting of its Prime Minister with Hitler at Bergof where the *Führer* required annexation of the Czech Sudetenland, Chamberlain did not object, but he warned against practical difficulties. Nevertheless the following month revealed that the matters went suddenly smoothly to preserve European peace. The governments of England and France demanded from the Czechoslovak government in form of an ultimatum to cede the frontier to the German Reich. The Czechoslovak government refuses and declares mobilization. Chamberlain meets again with Hitler, after the meeting and exchange of letters in Godeberg everything leads to a meeting of representatives of the four countries. On September 29 Hitler, Mussolini, Chamberlain and Daladier sign agreement on cession of the frontier territory of the Czech Lands to Germany in Munich, the Czechoslovak government accepts the Dictates of Munich. The film further pictures the sequence of events from the Munich conference until occupation of Czechoslovakia by Nazi troops in March 1939. Archive shots are completed by current observations, one of the interviewed is for example the director Elmar Klos. The document of Mr. Olejář and Mr. Němec was broadcasted in the British television on the occasion of the 50th anniversary of signing of the Munich agreement.

Skutečné příběhy: Mír v naší době?

REŽIE: JAN NĚMEC, OTTO OLEJÁR.

VELKÁ BRITÁNIE 1988.

Jan Němec už v druhé polovině šedesátých let režíroval několik filmů pro zahraniční televizní společnosti, například pro rakouskou televizi natočil portrét zpěváka Karla Gotta pod názvem Řeknu to písní. V roce 1974 získal Němec dvouleté pracovní povolení pro natáčení v NSR. V zahraničí již zůstal a v roce 1977 se přestěhoval do USA, kde se věnoval převážně pedagogické činnosti. Němcovu exilovou filmografii představují především snímky realizované pro televizi. Z nich upoutala pozornost adaptace románu Franze Kafky Proměna, fantaskní příběh o postupné proměně Řehoře Samsy v obrovský hmyz, nahlížený díky důslednému využití subjektivní kamery jakoby z pozice hlavního hrdiny. Režisér tak pokračoval v intencích svých představ o této adaptaci, jejíž už připravený scénář nemohl pro nejasnost autorských práv v Československu realizovat. Zajímavou epizodou je působení Jana Němce jako poradce při natáčení adaptace románu dalšího českého exulanta Milana Kundery Nesnesitelná lehkost bytí. Zároveň se uvádí, že se ve snímku objevily i jeho dokumentární záběry ze srpnových událostí v Praze 1968. Zajímavý pohled na jejich autenticitu přinesly vzpomínky kameramana filmu Svena Nykvista. Ve svých pamětech Úcta ke světlu píše: „Laboratorní úpravy, redukce barev a podobné záležitosti mě vždycky fascinovaly. Krásný příklad toho, jakých lze dosáhnout efektů, je v Nesnesitelné lehkosti bytí, v sekvenci zdánlivě autentických dokumentárních záběrů ze sovětské invaze do Prahy roku 1968. Měli jsme nějaké dokumenty natočené během okupace, byly však amatérské, většinou na osmičce, zrnité a poškrábané. Potřebovali jsme takových materiálů víc, a kromě toho jsme museli pořádit scény s herci, které by se daly použít jako prosthézy. Český režisér Jan Němec natočil v Praze na osmičku další záběry – sami jsme tam v té době filmovat nesměli – a my jsme udělali detaily herců s nejasným pozadím. Konečný výsledek byl opravdu velmi přesvědčivý. Sekvence s ruskou invazí trvá šest minut. Ve filmu působí improvizovaně, ale ve skutečnosti je to jedna z nejpečlivěji plánovaných částí celého díla.“ Vedle experimentálního filmu The Czech Connection připomeďme z Němcovy zahraniční tvorby dokumentární snímek, realizovaný pro švédskou televizi, o svatbě tamního krále Královská svatba a portrét polského exulantského básníka a pozdějšího nositele Nobelovy ceny Czesława Miłosze Básník si pamatuje, který vznikl v produkci americké televize. Ve spolupráci s dokumentaristou Otto Olejářem připravil Němec v roce 1988 sugestivní film s hudbou Erica Claptona Skutečné příběhy: Mír v naší době? Jde o dokumentární koláž o politických událostech z roku 1938, kombinovanou se současnými komentáři. Snímek se soustředil na osobnost britského premiéra Nevilla Chamberlaina a jeho jednání s Adolfem Hitlerem. Připomíná postup britské vlády, tajné setkání jejího předsedy s Hitlerem na Bergofu, kde vůdce žádal připojení českého pohraničí, Chamberlain neměl námitek, ovšem upozoroval na nutnost praktických potíží. Ale jak ukázal následující měsíc, pro zachování evropského míru šly věci náhle hladce. Vlády Anglie a Francie vyzývají ultimativně československou vládu, aby pohraničí postoupila říši. Ta odmítá a vyhláší mobilizaci. Chamberlain se znovu schází s Hitlerem, po setkání a výměně dopisů v Godebergu vše směřuje ke schůzce zástupců čtyř zemí. 29. září podepisují Hitler, Mussolini, Chamberlain a Daladier v Mnichově dohodu o odstoupení pohraničních území českých zemí Německu. Československá vláda mnichovský diktát přijímá. Snímek dále líčí sled událostí od mnichovské konference až po okupaci Československa nacistickými vojsky v březnu 1939. Archivní záběry doplňují aktuální postřehy – jedním z dotazovaných je například režisér Elmar Klos. Olejářův a Němcův dokument byl vysílán v britské televizi k padesátému výročí podepsání Mnichovské dohody.

Gen – Ester Krumbachová

DIRECTOR: JAN NĚMEC.

PHOTOGRAPHY: KAREL SLACH. EDITOR: JAN MATTLACH. CZECH REPUBLIC 1993. 15 MIN.

Contributions of Jan Němec to the fragmented television series GEN are mainly shot as personal encounters, perhaps too un-flat for television standards, sensitive, intimate, with too big an involvement of the creator's heart. For Němec, film is the medium of the closest touch – a kind of visual installation of the meaning of words; the director binds picture with text inseparably, he takes words for granted like confession, while using the picture as a polemic with the words. In his document, words are never linked to lips that pronounce them. Němec then uses the constant tension to capture both the subject as well as the spectator, and makes a deep impression with his private story. The portrait of his former wife, screenwriter, designer, writer and director Ester Krumbachova (1923–1996) is no different. Visual expression of the key movies of the 60's, the more experimental part of the Czech New Wave, is closely connected with this woman and her artistic direction toward bold stylization and formal consistence. Mainly the films of Němec and Věra Chytilová have shown the touch of her poetic abstraction and lyric symbolism. In her stylized and subjective portrait, which is linked to her unfading personal and artistic presence, utterances become confessions – it is interesting to live as long as the experience of life, too long for boredom and too short for excitement, becomes art. Words explode in an apartment full of toys and flowers, the clock steals the meaning of time, a drawing becomes a statement, and fingerprints of a stranger can be a double face, and words can draw, words, which the typewriter shoots directly into the smoke of a café, and which then fall down like leaves on water in the fall when Ester travels on a steamboat down the Vltava river, passing by the riverbank and singing, the love goes with me like a shadow and I do not know what to do with it, oh, that love, it burns like a knife, the life has to be like a chanson, body on body, heart on heart, cynically, softly, not asking anything and giving oneself up to it, running after it like after a big sweet trap, speaking, smoking, burning down to ashes and forever losing the other side, because the Lethe river is good even for non-swimmers.



Gen – Ester Krumbachová

REŽIE: JAN NĚMEC.

KAMERA: KAREL SLACH. STŘIH: JAN MATTLACH. ČR 1993. 15 MIN.

Príspevky Jana Němce pro roztržitý televizní cyklus Gen mají především výraz osobního setkání, pro standardy obrazovky jsou však až příliš neploché, citlivé, intimní, až příliš v nich hraje se svým srdcem. Médiem nejtěsnějšího doteku je mu film – jakási vizuální instalace významu slova: režisér nerozpojně spojuje text s obrazem, věří slovu jako zpovědi a zároveň s ním obrazem polemizuje, tak jako slova v dokumentu nejsou nikdy spojená s ústy, která by je právě měla říkat. Neustálého napětí umí pak využít k tomu, aby si dokonale podmanil téma i diváka, obojí hlubinně poznamenává svým soukromým příběhem. Nejinak portrétuje svoji někdejší manželku, scenáristku, výtvarnici, spisovatelku a režisérku Ester Krumbachovou (1923–1996). Vizuální výraz klíčových filmů šedesátých let, celá experimentálnější poloha české nové vlny, je úzce spjat s touto osudovou ženou a jejím uměleckým směřováním k odvážné stylizaci a formální důslednosti. Především ve filmech Jana Němce a Věry Chytilové se projevil její rukopis poetické abstrakce a lyrického symbolismu. I na toto, na její neustálou osobní a uměleckou přítomnost navazuje její stylizovaný, subjektivní, výtvarně pojatý portrét, v němž výpověď splývá se zpovědí – zajímavé je žít do té míry, do jaké se může životní zkušenost, příliš dlouhá pro nudu a příliš krátká pro vzrušení, stát uměním. Slova praskají v bytě plném hraček a květin, hodiny kradou smysl času, kresba může být promluvou a otisky cizích prstů mohou být tvůj tváří a slova zase mohou kreslit, slova, která klávesy psacího stroje vystřelují přímo do kouře kavárny, která se jako listí snáší na podzimní vodu, když Ester pluje parníkem po Vltavě, mjí nábřeží a zpívá, ta láska jde se mnou jak stín, já nevím těi co s ní, ach, ta láska, ta páli jak nůž, život přeci musí být šanson, tělo na tělo a srdce na srdce, cynicky, citlivě, na nic se neptat a oddat se tomu, utíkat za tím jako za velikou vořavou pastí, mluvit, kouřit, shořet na popel a navždy se ztratit druhému běhu, nebo řeka Léthé je vhodná i pro neplavce.



Gen – Arnošt Lustig

DIRECTOR: JAN NĚMEC.

EDITOR: JAN MATTLACH. PHOTOGRAPHY: KRISTIÁN HYNEK. CZECH REPUBLIC 1993. 15 MIN.

The readable works of Arnošt Lustig (1926) develop the tradition of Prague Jewish literature and are valued worldwide as one of the most powerful images of holocaust. His work once brought quite a radical change to the post-war literature; the resurgence lay in the fact that Lustig, in his nonrealistic novels, changed the angle of perspective – depicting life in the ghetto not like a moment in history that had meaning for the winner, but showing it from below, subduing the drastic elements, narrating stories from a station on the way to death as one of the possible everyday affairs. At the same time, the writer, drawing upon his own insistent experiences, builds his ethos – concentrating time, the idea and subject matter, things, gestures and action to show the morality – not as a set of a priori acquired rules or self-evident truths, but as an act of free choice. „Lustig is not a moralist, because he does not build up any given morality. He is an ethicist, because he studies the foundation of human ethos there, where it forms itself from nothing,“ wrote Josef Vohryzek in a review of the collection of stories „The Diamonds of Night,“ which were later used for screenplays of the first films of Jan Nemeč – Sousto (A Bite, 1960) and Démanty noci (Diamonds of Night, 1964). A compartment in a train heading to Terezín and the very heart of the ghetto are the locations of the unusual trip, to which the director invited his life-long friend. The film is the sole reason why Lustig, after fifty years, returns to the places of his life-long inspiration. Fields running by behind the train's windows, the movement that changes land into a blur, and geometry of the streets in the fortress of Terezín all provide the setting for a confession, during which memories develop into reflections. It is all about literature and women, about the life in ghetto, about the loss of virginity with a Jewish prostitute, about father and the text of holocaust. Lustig's work is almost identical with the director's experience, so that is why the nature of Nemeč's documentary is more traditional – with greater focus on the body in front of the camera and on the places of Lustig's erstwhile life – with the winter sun shining on a platform. With their very hands, the Jews had to build themselves a railway there – only to get to Osvětim. Trains continue to fascinate Lustig. They create the illusion that one travels somewhere and that one can change something. Even though railway cars are a symbol of mechanical death, Lustig says they did not frighten him – they still symbolized journey. Perhaps that is why he signs his name on a train's window at the end of the film.

Gen – Arnošt Lustig

REŽIE: JAN NĚMEC.

STŘIH: JAN MATTLACH. KAMERA: KRISTIÁN HYNEK. ČR 1993. 15 MIN.

Čtivé literární dílo Arnošta Lustiga (1926) rozvíjí tradici pražské židovské literatury a je i ve světě ceněno jako jeden z nejpůsobivějších obrazů holocaustu. Svého času znamenalo dosti radikální proměnu válečné literatury: obnova spočívala v tom, že autor ve svých neorealistickejších prózách posunul úhel pohledu, že líčil život v ghettu ne jako dějinný okamžik s významem pro vítěze, ale v podhledu, s tlumenou drastičností, vyprávěl příběhy z přestupní stanice ke smrti jako o jedné z možných každodenností. Zároveň spisovatel na podloží vlastních neodbytných zážitků opakovaně formuje svůj étos – koncentruje čas, ideu i námět, věci a gesta, zhušuje dění, aby ukazoval morálku nikoli jako záležitost apriorních, naučených pravidel či zjevené pravdy, ale jako svobodný akt volby. „Lustig není moralista, protože neupevňuje jakoukoli danou morálku. Je etik, protože ohledává základ lidského étosu tam, kde se formuje z ničeho,“ napsal Josef Vohryzek v recenzi sbírky povídek *Démanty noci*, z níž později vzešly scénáře k prvním filmům Jana Němce *Sousto* (1960) a *Démanty noci* (1964). Kupé ve vlaku do Terezína a srdce ghetta jsou místy nezvyklého výletu, na který v jednom lednovém dni pozval režisér svého celoživotního přítele – jenom kvůli filmu se Lustig po padesáti letech vrací na místo celoživotní inspirace. Pole mizející za okny vlaku, pohyb proměňující krajinu ve šmouhu a geometrie ulic terezínské pevnosti dávají ráz zpovědi, v níž vzpomínky vyrůstají k úvahám. Je to o literatuře a ženách, o přežívání v ghettu, o ztrátě panictví s židovskou prostitutkou, o otci a textu holocaustu. Lustigovo dílo takřka splývá s autorovou zkušeností, proto je i ráz Němcova dokumentu tradičnější, pozornost se soustřeďuje na tělo člověka před kamerou, na místa jeho někdejšího pohybu – zimní slunce svítí na nástupiště: vlastníma rukama si tu Židé museli postavit železnici, aby po ní mohli odjet rovnou do Osvětimi. Vlaky Lustiga pořád fascinují, vytvářejí iluzi, že jedeš odněkud někam, že můžeš něco změnit. Ale i když jsou mu vagóny symbolem strojové smrti, říká, že vlaky na něj přesto nepůsobí strašně, ještě pořád symbolizují cestu – snad proto se v závěru podepisuje na okno vlaku, vlaku s oknem.

Genus – Life of the Singer Marta Kubišová

DIRECTOR: JAN NĚMEC.

PHOTOGRAPHY: KRISTIÁN HYNEK. SOUND: BOHUMÍR BOUČEK, PETR KABRHEL. EDITOR: ŠÁRKA NĚMCOVÁ. CZECH REPUBLIC 1996. 15 MIN.

Portrait of Marta Kubišová, second wife of Jan Němec is developing at two levels. At the first level the singer fragmentally and inexplicitly reminds some moments of her life, she rather talks about her immediate feelings which occur to her during the interview in one almost empty bar. At the second level the director works with archive materials and with differently modified shots which illustrate her story. Even though the singer lives in the awareness of spectators by her story in history when she fall down from the sun of popularity for her conviction to a normal profession to return to social life not again as a star after twenty years, but as a public patron of deserted dogs. Němec's short portrait thus rather avoids the peripethia of her life, he emphasizes more the matters on shivering edge, small observations. The past is commemorated only by fragments of television shots and shots from awarding of Golden Bulbuls, the normalization 1970s resonate in one or two sentences. Archive material also presents the scene in which Kubišová went to support Alexander Dubček a few days after the occupation. It is exactly the moment of edge, which functions both in the individual and in a broader metaphoric sense. The singer wanted to hand over to Dubček a locket, the scene was filmed by news cameras, but Kubišová could not find it, it was not in the box, may be it dropped off in the car, in the continuously inserted memories she then recalls all the feelings of shame and painfulness, awkwardness which she experienced at that time. The moment of history changed in an intensive banality. No a portrait of large gestures, sentiment and return from oblivion in which her destiny could have changed, but more an irony of history, grotesque moments which are a symbolic resonance of one life. For Němec Kubišová moreover also represents his life she can be also a symbol of everything what a real life once meant for the director. Therefore his portrait is specially soft, life nostalgia in gestures, in still-lives, in hidden places of human existence.

Genus – Život zpěvačky Marty Kubišové

REŽIE: JAN NĚMEC.

KAMERA: KRISTIÁN HYNEK. ZVUK: BOHUMÍR BOUČEK, PETR KABRHEL. STŘIH: ŠÁRKA NĚMCOVÁ. ČR 1996. 15 MIN.

Portrét Marty Kubišové, druhé manželky režiséra Jana Němce, se odvíjí ve dvou rovinách. V té první zpěvačka zlomkovitě a neurčitě připomíná některé momenty svého života, sděluje spíše okamžité pocity, které ji napadají při rozhovoru v jednom poloprázdném baru. V další rovině pak režisér pracuje s archivními materiály a s různě upravovanými záběry, které náladově ilustrují její vyprávění. Ačkoli zpěvačka žije v povědomí diváků se svým příběhem v historii, kdy z výsluní popularity spadla pro svoje přesvědčení k obyčejnému povolání, aby se po dvaceti letech vrátila do společenského života už ne jako hvězda, ale jako veřejná ochránkyně opuštěných psů, tak Němcův krátký portrét se peripetiím jejího života spíše vyhýbá - klade více důraz na věci chvějivého okraje, na drobné postřehy. Minulost připomínají jen útržky televizních klipů a záběry z předávání Zlatých slaviců, normalizační sedmdesátá léta pak rezonují v jedné dvou větách. Archivní materiál také přibližuje scénu, ve které šla Kubišová několik dní po okupaci podpořit Alexandra Dubčeka. Je to přesně ten moment okraje, který funguje jak v individuálním, tak v širším metaforickém smyslu. Zpěvačka chtěla Dubčekovi předat medailon, scénu natáčely zpravodajské kamery, ale Kubišová ho nemohla najít - v krabičce nebyl, možná vypadl v autě. V průběžně prokládaných vzpomínkách si pak zpěvačka vybavuje všechny pocity studu a trapnosti, rozpaky, které v té chvíli prožívala. Historická chvíle se proměnila v intenzivní banalitu. Tedy nikoliv portrét velkých gest, sentimentu a návratu ze zapomnění, ve který by se mohl její osud proměnit, ale spíše ironie dějin, groteskní okamžiky, které jsou symbolickou ozvěnou jednoho života. Pro Němce navíc Kubišová ztělesňuje i jeho život, takže může být i symbolem všeho, co skutečný život pro režiséra kdysi znamenal. Proto ta zvláštní jemnost portrétu, živá nostalgie v gestech, v zátiších, ve skrytých místech lidské existence.

Listopad

DIRECTOR, PHOTOGRAPHY: JAN NĚMEC.

SOUND: JIŘÍ PEŠEK. EDITOR: MILOSLAV LIŠKA. CZECH REPUBLIC 2000. 58 MIN.

At the beginning, the human subject is excluded: only a upright view of camera downwards to the sea which is smashed against Portuguese rocks, we are at the most Western hook of continental Europe. We have a palpable feeling of boundary. Somewhere between the seizable (apartments and spaces on human way) and subjective, breaking (memories of the journey) unwinds the entire portrait of the Czech poet František Listopad. We are looking at the sea, immediately afterwards NĚmec's camera moves to the earth and we know that discovery of hidden corners of the soul may forever remain in subconscious state. That even if we walk through the streets of Lisbon with Listopad, even if we visit the cafes which he attends, even if we go to theatre in which he stages his performances, even if we go with him to visit his old homeland and if we spend a while on the meeting of poets in Bítov, even if he tells stories and even if others tell us stories about him, we discover that it all aims especially to the inside-pointing gesture, to ourselves, to try to discover his poetry – his, the director's, our own. Therefore there is intentional indefiniteness of NĚmec approach (even though it does not go against the good name of Mr. Listopad), his sensual sliding on matters which are the legend of possible poetry, together with the basic question keeps returning: where is here? A lot has been already said about the feelings of emigrants who live far from their former homeland, only a little about those who live in Portugal, in the country which has not kept any diplomatic relations with the former Czechoslovakia for many years. May be this is the reason why NĚmec and Listopad – both with a long experience of exile – do not repeat themselves, they are most likely pointing to the landscapes which were opened, to the moment when a person accepts a country which he or she selected when the country enters into him or her. Rapprochement of human mind with exile can not happen at any other place after so many years than in symbolic pictures. And in the text of poetry written in mother tongue. The film is then left with the task to read internal lives of the characters from external descriptions, to make them visible by emotionally important moments. To work with impressions, with various sensations collected in stream and movement. To have the words composed, to have them melted and mixed in an inexhaustible variation of positions and situations. The name of Mr. Listopad associates a moment in which a life-dead leaf, a moment of soft fall, is approaching to the earth. This is also NĚmec's dragging into the heart of poet's story, this fall is an understanding. – František (Jorge) Listopad (1921) edited during his studies cultural column of the daily Mladá Fronta and he was its co-founder. He belonged to an independent poet group, which supported the program of dynamoarchism. Listopad was sent to Paris as a editor and he stay there after February 1948. In 1959 he moved to Portugal, he worked as an editor, he was a professor of Slavic culture, he was the director of the University for Theatre and Film, the only state Portugal school of this type. In addition to poetry, he is continuously active also in the field of television and theater production.

Listopad

REŽIE, KAMERA: JAN NĚMEC.

ZVUK: JIŘÍ PEŠEK. STŘIH: MILOSLAV LIŠKA. ČR 2000. 58 MIN.

Na začátku je vyloučen lidský subjekt - jen kolmý pohled kamery dolů na moře, které se rozbíjí o portugalské skály. Jsme na nejzápadnějším výběžku kontinentální Evropy, máme hmatatelný pocit rozhraní. Někde mezi uchopitelným (byty a prostory na lidské cestě) a subjektivním, příbojovým (vzpomínky na tu cestu) se odvíjí celý portrét českého básníka Františka Listopada. Diváme se na moře. Němcova kamera vzápětí sjede na texturu země a my víme, že poznání skrytých zákoutí duše může zůstat navždy v podvědomém stavu - že i když projdeme s Listopadem uličky Lisabonu, navštívíme kavárny, do kterých chodí, zajdeme do divadla, ve kterém inscenuje svá představení, vyrazíme s ním na návštěvu do dávné vlasti a strávíme chvíli na bitovském setkání básníků, že i když bude vyprávět a jiní nám budou vyprávět zase o něm, všechno nakonec směřuje především k dovnitř obrácenému gestu, k nám samým, abychom se pokusili objevit poezii - jeho, režisérovu, svoji. Proto záměrná neurčitost Němcova přístupu (by ta nejde proti Listopadově společenské pověsti), jeho smyslové klouzání po věcech, které jsou podtextem možné poezii, s níž se vrací základní otázka: kde je zde? Mnoho bylo řečeno o pocitu exulantů, žijících daleko od své bývalé vlasti, málo o těch, kteří žili v Portugalsku, zemi, která po desetiletí neudržovala s bývalým Československem žádné diplomatické styky. Možná proto se Němec a Listopad (oba s letitou zkušeností exilu) neopakují, spíše poukazují na krajiny, které se otevřely, na okamžik, kdy člověk přijímá zemi, kterou si zvolil, kdy krajina vstupuje do něj. Sblížení lidské mysli s exilem se nemůže po letech odehrát nikde jinde než v symbolických obrazech. A v textu poezie psané v matčině jazyce. Filmu pak nezbyvá než číst vnitřní život postavy z vnějšího popisu věcí, činit viditelnými citově důležité momenty. Pracovat s dojmy, různými vjemy, střádanými v proudu a pohybu. Nechat skládat slova, splývat je a mísit v nepřehledné rozmanitosti postojů a situací. Listopadovo jméno asociuje okamžik, kdy se k zemi snáší živý-neživý list, moment měkkého pádu. Takovým je i Němcovo vtahování do nitra básníkovy příběhu, ten pád je porozuměním. - František (Jorge) Listopad (1921) řídil za studií kulturní rubriku deníku Mladá fronta, jehož byl spoluzakladatelem. Patřil k volné básnické skupině, která postulovala program dynamoarchismu. Jako redaktor byl vyslán do Paříže, kde po únoru 1948 už zůstal. V roce 1959 přesídlil do Portugalska, pracoval jako novinář, působil jako profesor slovanské kultury, byl ředitelem Vysoké divadelní a filmové školy, jediné státní portugalské školy tohoto typu. Vedle původní básnické a prozaické tvorby se soustavně věnuje i televizní a divadelní režii.

Late Night Talks with Mother

DIRECTOR, PHOTOGRAPHY, MUSIC: JAN NĚMEC. VISUAL COOPERATION: PETR MAREK. FEATURING: ZUZANA STIVÍNOVÁ, KAREL RODEN.
EDITION: IVA RUSZELÁKOVÁ. CZECH REPUBLIC 2001. 69 MIN.

The producer classified, recorded and edited the material concerning his life. He is confessing to his mistakes, facing his relatives, the dead, even facing himself. He is trying to finish the story that he once wasn't able to tell. The pictures reflect fatality, everything the author experienced during his life. He wants to show all this to his dead mother with whom he used to fight a lot when she was still alive. The movie is perceived as a journey towards understanding symbolized by a tram ride along Vinohradská Street where he was born, mythically joining the statue of St. Wenceslas with the crematorium in Strašnice. His mother ran a surgery in Vinohradská Street, he had filmed the occupation from there. And in the same street his mother had died while he was away. That is one of the reasons that encouraged him to create such a belated dialog with strong personal emphasis. The producer uncovers his own self-conceit and self-irony. Besides his mother he commemorates his two wives, namely Ester Krombachová and Marta Kubišová. Němec works with the digital video, which becomes a new mean of direct and intimate communication. In addition, it provided him with the utmost creative freedom which he was seeking all his life. His work is a story of several versions that are interconnected through documentary and conventional pictures. Karel Roden features the producer's alter ego. Zuzana Stivínová features his mother. Short notions from year to year. Eye as a heart / Whereas the language of the eye tends to be strictly descriptive, the language of the heart is very multivalent and expressive. Němec encloses the world using the fish-eye view throughout the movie. The subjective peephole thus transforms into the intimate space of the heart. The tension between the eye and the heart is the center of the world where things like letters, diaries, an quotations are raised into a higher level of reality. Route / The ride encompasses the horizontal topography as well as the inner life, thus creating a persistent tension between the inner and the outer. Illusory openness and spontaneusness enclose the autonomous course of events, exclusive structure. We are not sure, whether we have the right to ask what the producer's intention was. We try so hard to explicate the movie according to the author's life only to realize that we are part of the entity as well. We realize that his eyes are looking into our eyes, and that our view cannot be different from his. Camus / One sentence in the movie remembers the destiny of the main character from Camus's book called the Stranger. Mersault is a person alienated to his own life, doesn't keep in any contact with the society, and he dies for the sake of truth. The sentence goes as following: In our society every person that doesn't cry at the funeral of their mother, faces the risk of being condemned to death.

Noční hovory s matkou

REŽIE, KAMERA, HUDBA: JAN NĚMEC.

VIZUÁLNÍ SPOLUPRÁCE: PETR MAREK. ÚČINKUJÍ: ZUZANA STIVÍNOVÁ, KAREL RODEN. STĚH: IVA RUSZELÁKOVÁ. ČR 2001. 69 MIN.

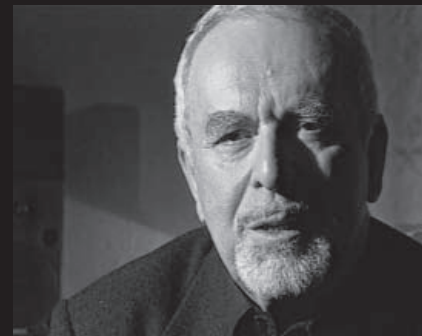
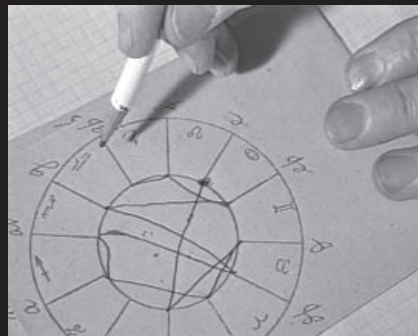
Přiznat se k chybám, vyrovnat se s blízkými, se svými mrtvými, sám se sebou. Dopovědět to, co v určitou dobu říct nedokázal. Režisér třídil, dotáčel a stříhal materiál svého života. Najednou máme před sebou celý jeho život. Obrazy ale nabývají na osudovosti, vše, co autor za život posbíral, chce totiž ukázat své mrtvé matce, s níž za živa především bojoval. Osou filmu je cesta za pochopením, kterou je režisérovi trasa tramvaje rodnou ulicí, mýtický spojující sochu svatého Václava (ten jako by utíká z ulice pryč, vidíme jeho zadek) se strašnickým krematoriem. Na Vinohradské třídě se Jan Němec narodil, tady měla jeho matka ordinaci, odtud natáčel okupaci, tady bez jeho přítomnosti umírala matka. I proto opožděný dialog, silně osobní, v němž je režisér sám sobě nejdůležitějším svědkem, někdy neskrývajícím ješitnost, často sebeironickým. Skrze sebe nechává režisér vypovídat o svém životě mrtvé a nepřítomné, vedle matky připomíná i své dvě ženy - Ester Krumbachovou a Martu Kubišovou. Němec pracuje s digitálním videem, které se mu stalo novým prostředkem přímého intimního sdělení. Navíc mu poskytl to, oč 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. Jeho film je dílem ve stavu zrodu, příběhem několika verzí, které v bezbřehé střídmosti (v tom je zvláštní napětí filmu) propojují obrazy dokumentární a stylizované - režisérovo alter ego 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. Krátké poznámky po roce. Oko jako srdce / Zatímco ideální jazyk oka tihne k tomu být čistě popisný, jazyk srdce - z hlediska oka vždy deformující - je mnohoznačný, expresivní, jediný je světem skutečnosti tím, jak je z něj subjektivně vyčleněn. Němec ve filmu stahuje svět do obrazu rybiho oka, v něm skládá a rozkládá svoji cestu k matce. Subjektivní kukátko se tak stává intimním prostorem času srdce. Chvění mezi okem a srdcem je světem díla, v němž se dopis, deník a citace stávají vyšší skutečností - teprve v něm se realizují, zhodnocují, očekávajíce kontemplujícího diváka. Trasa / Cesta v sobě spojuje horizontální místopis se sestupem dovnitř prožitého života, neustálé napětí vnějšího s vnitřním. Zdánlivá otevřenost a nahodilost ovšem ohraničují autonomní dění, uzavřenou strukturu, o níž si nejsme jisti, zda se máme právo ptát, co je v ní zamýšleno. Režisérova trasa, jeho osobní přilnutí k příběhu českých dějin (včetně exilu) ale mate, vede ke klamu. Tolik se snažíme vyložit film z režisérova života, až nakonec pochopíme, že sami jsme součástí entity jeho filmu, že jeho oči se dívají do našich a že náš pohled stejně nemůže být jiný než příliš úzký. Camus / Ve filmu je větou připomenut osud hrdiny z Camusova Cizince. Mersault, člověk cizí ke svému životu, bez kontaktu se společností, umírá pro pravdu. Je odsouzen, protože nehrál pravidla hry. Camus v předmluvě k americkému vydání napsal, že shrnul Cizince v jednu větu: V naší společnosti riskuje každý člověk, který nepláče na pohřbu své matky, že bude odsouzen k smrti. Připomeňme ještě, že Camus uvažoval o tom, že Cizinec ponese podtitul Svobodný člověk.

Gen – Jan Klusák

DIRECTOR: JAN NĚMEC. PHOTOGRAPHY: JIŘÍ MAXA. SOUND: PETR PROVAZNÍK, ZDENĚK RYŠAVÝ, PETR KABRHEL.

EDITOR: ĽUBA ŽURKOVIČOVÁ. CZECH REPUBLIC 2002. 15 MIN.

Jan Klusák belongs to one of the most important present-day Czech composers. He performed in a couple of fundamental movies of the new Czech wave. We could see him in a luxury room in the movie called *Daises* from Chytilová. He featured a caricatured role of a seducer declaiming the banalities of a womanizer. He was also offered a role in the second full-length picture from Jan Němec called *Celebrations and Guests* where Ester Krumbachová first introduced herself as an author. Klusák featuring the host's adopted son was one of the famous celebrities of the Prague art world, which supplied the movie with a socially provocative touch. In the narrative triptych full of short visions, fragments of dreams, and momentary hallucinations, which was called *Martyrs of Love* from Němec, he featured an army doctor. Additionally, he significantly influenced some opuses of the new wave with his music. He participated on the documentaries from Evald Schorm. He is also the author of the musical accompaniment in the following pictures: *Ceiling*, *Courage Every Day*, *Pastor's End*, *Wandering*, *Scream*, *Limping Devil*, and *Day Seven, Night Eight*. Let us remember that in 1994 he wrote a new script to honor the progressive film style of Gustav Machatý in his piece called *Eroticon*. Paradoxically, the most famous became his scenic music accompanying the normalization opus *Hospital on the Outskirts of the City* from Jaroslav Dudev. His melody can be heard during a passage along corridors of this very humane, sometimes excessively humane, series. The documentary of Jan Němec realized in cooperation with Febio is in contrast with the author's previous contributions to the GEN series (resuscitated after two years). It is more traditional, let us say flatter. The composer's testimony permeates with extracts from Klusák's film performances. The short movie form thus serves the purpose of the portrait only. The standard format of a 15-minute fame rather reflects its limitations. Every contribution to the film series should contradict the system, while being the bearer of the system at the same time. The presence of a certain way of film thinking should present a rebellion in relation to the submission of the work. That's the only possible way to achieve thrill in the film.



Gen – Jan Klusák

REŽIE: JAN NĚMEC.

KAMERA: JIŘÍ MAXA. ZVUK: PETR PROVAZNIK, ZDENĚK RYŠAVÝ, PETR KABRHEL. STŘIH: ¼UBA ŤURKOVIČOVÁ. ČR 2002. 15 MIN.

Jan Klusák patří k nejvýznamnějším současným českým skladatelům. Zahrál si (objevil se) v několika zásadních filmech české nové vlny. Pamatujeme si jej, jak v přepychovém pokoji, ve filmu Věry Chytilové Sedmikrásky, deklamuje v karikaturní roli svůdce své banality erotomana. Roli dostal i ve druhém celovečerním filmu Jana Němce, ve snímku O slavnosti a hostech, jímž se poprvé autorsky představila Ester Krumbachová. Klusák, v roli adoptivního syna Hostitele, byl jednou z řady známých osobností pražského uměleckého světa, které daly filmovému podobenství o hostině a moci společensky dráždivou příchuť. V Němcově povídkovém triptychu Mučedníci lásky, ve filmu krátkých vizí, snových útržků a mžikových halucinací, představoval vojenského lékaře. Výrazným způsobem ovlivnil Jan Klusák některá díla nové vlny i svojí filmovou hudbou. Podílel se na dokumentech Evalda Schorma. Je autorem hudebního doprovodu k hraným filmům Strop, Každý den odvahu, Farářův konec, Bloudění, Křik, Kulhavý jábel, Den sedmý, osmá noc. Připomeňme, že při příležitosti uvedení restaurovaného Erotikonu Gustava Machatého napsal v roce 1994 v úctě k režisérovi progresivnímu filmovému stylu novou partituru. Paradoxně nejnámější se ale stala jeho scénická hudba k normalizačnímu opusu Jaroslava Dudka Nemocnice na kraji města – jízdu chladnou chodbou lidského, příliš lidského seriálu doprovázela jeho melodie. Dokument Jana Němce, realizovaný ve společnosti Febio, je oproti předcházejícím režisérovim příspěvkům pro cyklus GEN (po letech znovu resuscitovaný) přece jen tradičnější, respektive plošší. Skladatelova zpověď se prolíná s ukázkami jeho filmových rolí, krátký film slouží pouze zadání portrétu. Úhyb ke standardům formátu patnáctiminutové slávy pak ukazuje spíše jeho omezení, a to především ve chvíli, kdy rám televizní potřeby není (nemůže být) vyplněn filmařskou invencí. Každý příspěvek cyklu by měl popírat systém, jehož je zároveň nositelem, a to přítomností filmařského myšlení, které by ve vztahu k zadání mělo představovat vzpouru. Jen to je cesta k filmovému chvění.



FRANTIŠEK VLÁČIL

Skleněná oblaka / S neobyčejnou výtvarnou imaginací usiluje o výpověď založenou na vizuální metafoře a symbolice. Záběry oblohy se stříbrošedými trupy letadel předznamenávají ikarovskou touhu po výšinách, po objevování tušených dálek. / Pronásledování / Postavy se uplatňují především ve své vizuální stránce. Jsou dramaticky ozřejmovány hlavně tím, jaké zaujímají postavení v kompozici obrazu. Každý totál orientuje a emotivně umocňuje jejich psychický stav, polocelek je tu zbytečný, nehledě na to, že je nejméně estetický. Tak charakterizuje Vláčil obrazové pojetí postav pohraničnicků. / Holubice / Filmová báseň, v níž se střídavě ocitáme na baltickém pobřeží a v pražském ateliéru mladého malíře. Výtvarná koncepce filmu je založena na kontrastu těchto dvou světů. Kamera neustále mění úhly pohledu, a tak dětský hrdina jakoby místo přes plot lezl do nebe a dívka zase vychází ze svého pokoje rovnou do moře. / Íáblova past / Odhazuje se víra v nadpřirozené a s ní i formy, které dotud určovaly ráz kulturního života i zvrstvení společenského. Pojem zákona, platicho v přírodě pro všechny bez rozdílu, obráží se naopak také v soudobém sociálním myšlení potud, že i ono si začíná žádati, aby společenský zákon platil pro všechny. / Markéta Lazarová / Ten podivuhodný výjev mísící magii a erotismus, kdy se ve vysoké letní trávě pod jakýmsi rituálním stromem míhá nahé ženské tělo. Proč právě te i koho se ta představa týká? Patrně Alexandry, již poznáme v nahé ženě, ale jak? Je to vzpomínka na její hřích, nebo se do její podoby vtělila žádostivost některého z bratrů? Anebo je to jenom ozvěna dávného pohanského mýtu, který režisérovi vytanul na mysl při pohledu na sourozence, jimž v žilách tak zřetelně pulzuje divošská krev? /Údolí včel / V písku leželi dva muži, oba nazí. Jen jejich těla zářila v pruském šeru. Ruce se zdály ukřižované k zemi, zatímco tváře se obracely k obloze. Tam nebylo pohybu ani zmitání. Každá z přibíhajících vln dosáhla téměř jejich nohou. / Adelheid / U kříže v poli se zastavil. Dokonáno jest! Vzpomněl si na starý nápis v kameni, nyní jej zakrývala námraza a písmena byla neznatelná. Dobře, že je kříž zasněžený a slova jsou nesrozumitelná, řekl si Viktor před křížem, měli by jej porazit a rozbít na zemi na kusy, protože není nic dokonáno, ani neskončilo – všechno jen pokračuje a bude stále pokračovat, protože není ani lásky, ani smíření. / Pověst o stříbrné jedli / Osud každého člověka je spojen se stromem, který ho provází celý život a umírá spolu s ním. Ondra spatří svou stříbrnou jedli až tehdy, když zažehná strach, vykoná lidský skutek a okusí závrtný pocit sběrače šišek, jenž má z vysokých korun stromů nebe na dosah. / Sirius / Na místě zmizelého Oriona a Velkého psa vyjdou hvězdy a nová souhvězdí, která se budou také ztrácet, aby se na jejich místě, po čase vymezeném zemskou ekliptikou, počal objevovat Sirius se svými hvězdami. / Dým bramborové natě / Vláčil cítí potřebu vyrovnat se s prožitou zkušeností. Chce se vyslovit k otázce vnitřní emigrace a zároveň usiluje najít na ni v současném životě odpověď. Postava Meluzina je pro něj vzrušující tím, že v jejím osudu jsou podobné jako v letokruzích vepsána minulá léta. Jeho existence je rozlomena na život minulý a přítomný. A tento osamělý introvert se pokouší navrátit se k sobě samotnému a svou existenci znovu scelit. / Stíny horkého léta / Stíny jsou přitažlivé jakožto vláčilovská modifikace westernu, při níž je tradiční moralita o sporu dobra se zlem povýšena na humanistické poselství o nutnosti vzepít se násilí. Režisér překračuje žánrovou normu nikoliv básnickou negací, nýbrž využitím skrytých možností příběhu. Pracuje s metaforickou nápovědou, dramatickou pomlkou, symbolickým detailem i napjatým tichem. / Koncert na konci léta / Tvorba je smysl života a baterie pochybností. Jestliže tvořím, rodí se něco jedinečného, a i když dospívám k výbornému konci, vždy přijde okamžik, v němž se zarazím a uvažuji: Proboha, neudělal jsem někde chybu, je to skutečně ono? / Hadí jed / Alkohol. Alkoholy. / Pasáček z doliny / A v duchu viděl, jak mu asi u té kaše hraje kolem úst šelmovský úsměv a začíná se probouzet k novému, lepšímu životu. / Stín kapradiny / Bezhlavý útek Václava a Rudolfa, kteří

prchají z místa krvavého činu. Chrání je především les, ale současně jim ukazuje neúprosnou přítomností neovladatelných živlů svou krutost i schopnost vodit je v kruhu – a zesilovat tak jejich úzkost a bezvýhodnost cesty. Báli se i nebáli, podle toho, jak přecházel den a minula noc: byli ostražití a otrlí, byli tupí, byli divocí. / Mág / Název životopisného filmu Mág je původním přepisem nejslavnější básně české literatury Máj, ale zároveň vystihuje povahu romantického básníka Karla Hynka Máchy. Vláčil se v pečlivě komponovaných obrazech pokouší zachytit rozporuplnost Máchovy osobnosti: jeho romantismus a obětavost, ale také ješitnost a chorobnou žárlivost. / Mág byl posledním celovečerním snímkem Františka Vláčila. /

FILMOGRAFIE: Lék č.2357 (1950), Hospodaření s elektřinou (1950), Úrazy elektřinou v průmyslu (1951), Tepelná revoluce (1951), Nový průmysl (1952), Modrý den (1954), Vzpomínka (1954), Dopis z fronty (1956), Posádka na štítě (1956), Střelecké závody v Pekingu (1956), Sebeobrana (1957), Skleněná oblaka (1957), Vojenská maturita (1957), Pronásledování (Vstup zakázán, 1959), Holubice (1960), Íáblova past (1961), Markéta Lazarová (1967), Údolí včel (1967), Adelheid (1969), Město v bílém (1972), Karlovarské promenády (1973), Pověst o stříbrné jedli (1973), Sirius (1974), Praha secesní (1974), Dým bramborové natě (1976), Stíny horkého léta (1977), Koncert na konci léta (1979), Hadí jed (1981), Pasáček z doliny (1983), Stín kapradiny (1984), Albert (TV, 1985), Mág (1987), Pražský Odysseus (1989).

Medicament No. 2357 / Thermal Revolution / Flying Without Sight by the OSP System

DIRECTOR: FRANTIŠEK VLÁČIL. CZECH REPUBLIC.

After WWII, all-around interest in arts and desire for his own artistic expression brought František Vláčil to UPRUM in Prague. He soon left the school, perhaps disappointed by his own talent. He returned to Brno and enrolled in esthetics and art history studies. Artistic work thus opened to him mainly through analysis. An anatomy of a work was his next experience; the studies of theory and history of art provided him with solid cultural foundations. However, it would take another long fifteen years before an important filmmaker was born of these foundations. His path to film was not and perhaps could not even be straight. In a short monograph *Podoby Frantika Vláčila (Images of František Vláčil)*, Milan Hanuš describes the beginning of that path: it started quite unintentionally at university lectures on history of film, during frequent visits of the movie theatre and, most importantly, thanks to collaboration with the Brno-based group of animated and puppet film, where Vláčil acquired the basics of filming in the position of an animator. After the Studio of Popular Scientific and Educational Film was established, he worked there as a full-time employee at various positions in the film production process and, having acquired the elementary filming skills, tried to shoot various purpose-made films. It was at this moment that Vláčil received his draft papers for a long military exercise. He stayed in the Czechoslovak Army Film Studios for another seven years. The unexpectedly long military episode in Vláčil's life substituted the years of apprenticeship. He learned the craft of filming during production of all kinds of instructional films, form of which was dictated by the goal – to inform the public about military life and educate soldiers about various forms of military training. This was a hard lesson for Vláčil... and the Muses' prophecy finally came to life. The films *Lék číslo 2357 (Medicament No. 2357)* and *Tepelná revoluce (Thermal Revolution)* were produced in the Studio of Popular Scientific and Educational Film, *Létání bez vidu podle systému OSP (Flying Without Sight by the OSP System)* was made in the Czechoslovak Army Film Studios.

Lék číslo 2357 / Tepelná revoluce / Létání bez vidu podle systému OSP

REŽIE: FRANTIŠEK VLÁČIL. ČR.

Všestranný zájem o umění a touha po vlastním výtvarném vyjádření přivedly po válce Františka Vláčila na pražskou UMPRUM. Záhy, snad zklamán vlastním výtvarným talentem, školu opouští. Po pražské epizodě se vrací do Brna a zapisuje se ke studiu estetiky a dějin umění. Umělecká tvorba se mu tak otevírá především cestou analýzy. Anatomie díla je jeho další zkušeností, studium teorie a historie umění mu dává hluboký kulturní základ. Ale bude trvat ještě dlouhých patnáct let, než se z těchto dispozic zrodí tak výrazná filmařská osobnost. Jeho cesta k filmu není, a možná ani nemůže být rovná. V malé monografii Podoby Františka Vláčila popisuje Milan Hanuš její začátek: Započala zcela bezděčně účastí na fakultních přednáškách a seminářích o filmu, častou návštěvou kina a zvláště pak externí spoluprací s brněnskou skupinou kresleného a loutkového filmu, kde se už v době studia seznamoval s filmařskou profesí ve funkci fázaře. Po zřízení Studia populárně vědeckých a naučných filmů prochází jako řádný zaměstnanec dalšími články ve výrobním procesu filmu a po zvládnutí elementárních znalostí a praktik se pokouší realizovat různé účelové filmy. Tehdy mu přichází povolávací rozkaz na dlouhodobé vojenské cvičení. Jeho pobyt v Československém armádním studiu se protáhne na sedm let. Nečekaně dlouhá vojenská epizoda sehrává ve Vláčilově vývoji úlohu učňovských let. Školí se na filmaře při natáčení nejrůznějších instrukčních snímků, jejichž podoba je daná utilitárností cíle: mají informovat veřejnost o vojenském životě a zasvětit vojáky do různých forem vojenského výcviku. Pro Vláčila je to tvrdá škola... a sudba Múz se počíná naplňovat. / Snímky Lék číslo 2357 a Tepelná revoluce byly natočeny ve Studiu populárně vědeckých a naučných filmů, Létání bez vidu podle systému OSP realizoval v Armádním filmu.

The City in White

DIRECTOR: FRANTIŠEK VLÁČIL.

PHOTOGRAPHY: FRANTIŠEK ULDRICH. MUSIC: JIŘÍ STIVÍN, ZDENĚK LIŠKA. SOUND: ZBYNĚK MADER. EDITOR: MARIE ČULÍKOVÁ. ČSR 1972. 16 MIN.

Critical reflexion of *Skleněná oblaka* (The Clouds of Glass) reminds us of the connection of Vláčil's Poetism with free poetry. When making the short films *Město v bílém* (The City in White), *Praha secesní* (Prague Art Nouveau) and *Karlovarské promenády* (The Karlsbad promenades), as if the director discovered the power of poet's improvisation – thou maybe forcedly, as an escape from a situation when he was not allowed to participate in larger film projects. As he himself put it: To make documentaries is a small version of the miracle of creation. With full-length movies, one needs to know the exact way to proceed. When making a documentary, I had to know the primary esthetic impression for the whole film straight away. Milan Hanuš adds: This impression is based on reality. It is inspired with the atmosphere of Prague in the winter. It amplifies the robustness of the historical architecture over the ages. It listens to voices of Prague bells as well as the sounds of everyday life. And out of the splinters it composes a poem. The shots are grouped based on the principle of associative montage – by comparison, metaphor or contrast. There is a constant tension of meaning between the music and picture in the film. Vláčil's confession to Prague in his *City in White* is based on the relation of the history and the present. Vláčil records the spirit of an omnipresent and rich cultural heritage and it is in a sharp contrast with the passing rows of boring concrete blocks of flats. The author does not, however, concentrate on the contrast, but rather on the continuity between the past and the present. Where is the unifying point? The answer can be found in two key moments of the film. The cathedral navel hosts a jazz improvisation watched by embraced young listeners as well as the mute faces of apostles. The second sequence records the workmanship of carvers repairing the Charles Bridge – in the end, the camera rests at an old piece of wall, where a granite block is being replaced. A man makes a record into the history by means of a creative and hard work. The only real deed is escaping the fleetingness of life and to reside in the course of the world's run.

Město v bílém

REŽIE: FRANTIŠEK VLÁČIL.

KAMERA: FRANTIŠEK ULDRICH. HUDBA: JIŘÍ STIVÍN, ZDENĚK LIŠKA. ZVUK: ZBYNĚK MADER. STŘIH: MARIE ČULÍKOVÁ. ČSR 1972. 16 MIN.

Už u Skleněných oblak připomínaly kritické reflexe spřízněnost Vláčilovy poetiky s volným veršem v básnictví. Při tvorbě krátkých snímků *Město v bílém*, Praha secesní i Karlovarské promenády jako by režisér po mnoha letech tuto sílu básnické improvizace v sobě znovu objevoval - by z donucení, únikem v situaci, kdy se nesměl věnovat rozsáhlejšími projektům v hraném filmu. Ke svému dokumentárnímu intermezzu na začátku normalizace řekl: „Točit krátké filmy, to je takový drobný zázrak tvoření. U hraného celovečerního filmu musím přesně vědět, jak postupovat. Zatímco, když jsem točil dokumenty, potřeboval jsem tentokrát prvotní estetický vjem ne pro scénář, ale hned pro celý film.“ Milan Hanuš na to navazuje: „Onen vjem čerpá přímo z reality. Inspiruje se atmosférou zimní Prahy. Cítí mohutnost historické architektury, která se klene přes hranice věků. Naslouchá hlasu pražských zvonů, ale vnímá i kakofonii všedního dne. A z jednotlivých obrazů, z útržkovitých faktů skládá svůj volný verš. Záběry se v něm volně seskupují na principech asociativní montáže – příměrem, metaforou, kontrastem. Mezi obrazovou a hudební složkou je neustále udržováno významové pnutí. Skladebná nápaditost a improvizace je přitom usměřována poetickou myšlenkou.“ Vláčilovo vyznání Praze v *Městě v bílém* je komponováno na vztahu historie a přítomnosti. Dech bohaté kulturní tradice Vláčil cítí na každém kroku a podivně se do něj prolíná pohled na ubíhající řady fádnic paneláků. Avšak tvůrce si na prvním místě nevšímá ani tak kontrastů, jako spíše spojitosti našeho věku s minulostí. V čem nalézá styčný bod? Odpověď hledíme ve dvou klíčových sekvencích filmu. V prostorách chrámové lodi se odbývá improvizovaná kreaace jazzových hudebníků, kterou v tichém spočinutí sledují mladí posluchači stejně jako němé tváře svatých apoštolů. V druhé sekvenci je pozorován fortel kamenických mistrů při opravě Karlova mostu – v závěru kamera spočine v detailu na starobylé zdivo, do něhož je vsazován žulový kvádr. Člověk se wpisuje do historie tvořivou a tvrdou prací. Jedině skutečným činem je snad možné překročit hranice pomijivosti a utkvět v běhu světa.

The Karlsbad Promenades

DIRECTOR: FRANTIŠEK VLÁČIL.

PHOTOGRAPHY: FRANTIŠEK ULDRICH. MUSIC: ZDENĚK LIŠKA. SOUND: ZBYNĚK MADER. EDITOR: MIROSLAV HÁJEK. ČSR 1973. 15 MIN.

In a way, the documentary *Karlovarské promenády* is a demonstration of a fall of a regime. A proof of the crisis of the Czechoslovak cinematography, which had to subdue to the ideological requirements of the stiffening normalization. The state controlled film production literally twisted the neck of the most important representatives of the wide wave of the preceding decade. Those who stayed and wanted to keep on making films had to subdue, had to be cowards, so that they could loose in the field of art. Their losses took on different forms, sometimes a messy comradeship agitation, a communal comedy from the socialist back porch, here an attempt for a humanistic infusion into the worn out ideological slogans. Vláčil's side step were three documents, followed by medium footage films and only then he could go on working on full length movies. His film is supposed to be a poetic impression from a spa town. Vláčil is anxious to avoid any time context, consciously circumventing all signs of normalization, concentrating solely on the effect, the whole comprising an almost unbelievable extract from timelessness. It seems that the director took the illusion ad absurdum. In the film, instruments are tuned, glass is melted into shapes, heavily moving scrapers are set into the pictures from the history of the city, expensive porcelain is being decorated, colored engravings turn into a long ride over the roofs of cathedrals and buildings, but the camera never shoots shops and their windows, the film gets stuck at ahistoric signs, a mineral spring, a promenade orchestra, decorated cakes in the bakery. Totally out of place are then scenes from horse races and golf courses, variations of western entertainment are magnified by a collage of snapshots of a socialist film festival. In the end, Vláčil lets his illusion of the city shine with colored neon lights. František Vláčil adopted the form of a short documentary not to express a new form of contents, but sadly the documentary had become a protective coating for the way he had to transform his unacceptable artistic sparks.

Karlovarské promenády

REŽIE: FRANTIŠEK VLÁČIL.

KAMERA: FRANTIŠEK ULDRICH. HUDBA: ZDENĚK LIŠKA. ZVUK: ZBYNĚK MADER. STŘIH: MIROSLAV HÁJEK. ČSR 1973. 15 MIN.

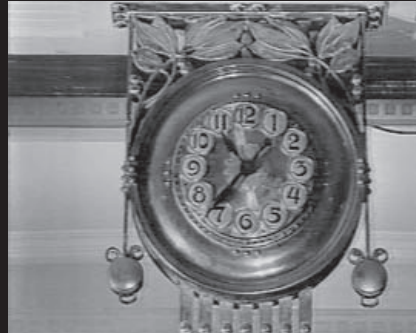
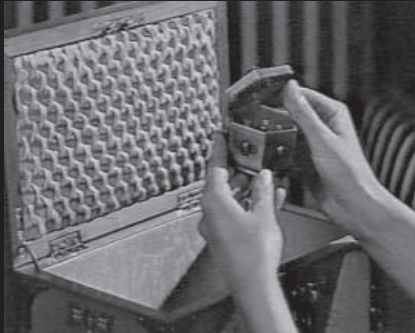
Svým způsobem je dokument Karlovarské promenády ukázkou pádu. Dokladem krize československé kinematografie, která tematicky musela uhnout ideologickým požadavkům tuhnoucí normalizace. Nastupující vedení státem dirigovaného filmu doslova zakroutilo krkem nejvýraznějším představitelům široké vlny předcházejícího desetiletí. Ti, kteří zůstali a chtěli dál točit se museli kát, museli být zbabělí, aby mohli umělecky prohrát. Jejich prohry vypadaly různě, tu ušpiněná budovatelská agitka, tu komunální komedie ze socialistické pavlače, tu pokus o humanistickou injekci do vyžilých ideologických témat. Vláčilovým úhybem byly tři dokumenty, na které navázal středometrážními snímky. Teprve poté se mohl věnovat práci na dlouhých hraných filmech. Jeho snímek má být poetickou impresí dojmů z lázeňského města. Asociativně řazené záběry z různých prostředí, charakterizujících Karlovy Vary, jsou provázeny zvukovou montáží z odpoledního koncertu lázeňského orchestru na kolonádě. Vláčil se úzkostlivě vyhýbá jakémukoli dobovému kontextu, vědomě obchází všechny znaky normalizační existence, soustřeďuje se toliko na efektní povrch, jeho celek vytváří až neuvěřitelný výřez z bezčasí. Zdá se, že režisér dovedl zadání ad absurdum. V jeho filmu se ladí nástroje, z tekoucího skla se rodí tvary, do volné montáže z minulosti města jsou vsazeny těžce se pohybující bagry v kaolinových dolech, v porcelánce se zdobí vzácné nádoby, kolorované rytiny přecházejí do dlouhé jízdy po střechách chrámů a domů, kamera ale nikdy nezabere obchody a výklady, dav hostů na kolonádě je snímán převážně ve velkých celcích, film se zasekává na ahistorických znacích - minerální pramen, promenádní orchestr, zdobené dorty v cukrárně. Úplně vyvážané jsou pak záběry z koňských dostihů a golfu. Variace západních zábav umocňuje koláž momentek ze socialistického filmového festivalu. V závěru nechává Vláčil svoji iluzi o městě svítit barevnými neóny. František Vláčil přijal formu krátkého dokumentu ne proto, aby vyjádřil nový obsah, dokument se mu bohužel stal náterem pro konverzi vlastních uměleckých výbojů - ty byly nepřijatelné a režisér je byl nucen transformovat. Dokument pak posloužil jako ochranné zbarvení této změny.

Art Nouveau Prague

DIRECTOR: FRANTIŠEK VLÁČIL.

PHOTOGRAPHY: FRANTIŠEK ULDRICH. SOUND: ZBYNĚK MADER. EDITOR: VLASTA STYBLÍKOVÁ. CZECH REPUBLIC 1974. 24 MIN.

“The program of the new style is not specifically Viennese. It lives in studios of the entire modern world. It is cosmopolitan. However, we strive to defend, express and use our national individuality, we long for a Czech national style,” wrote the art historian Karel B. Mádl in the manifesto “Arriving Art” published in *Volné směry*, a magazine of Art Nouveau and Modernism. Prague of 1895–1914. The camera moves over pictures, doubling of images evokes the spirit of the period and of the unique style that gave birth to the 20th century. Motionless canvases announce Vláčil’s approach. He cuts out the most distinct fragments from individual works to avoid confrontation with the all-affecting and grayish present. The resulting collage is then accompanied by variations of a stylized commentary based on period texts and therefore free of any contemporary interpretation or historical approach. The director then put details and traces of various arts together and managed to create an original Art Nouveau picture. The documentary is not an image of Art Nouveau. It is an intact dream; the film dreams Art Nouveau without providing period or contemporary background. The impression of Art Nouveau Prague, a mere trace of it, is condensed into a sentence of a short dream, into a single tapestry (a kind of cross embroidery on a grille) without an evocation of a lifestyle. Art Nouveau is a language of all architects, sculptors, painters and tailors, glassblowers, builders and poets.... Yellow windows made of mica; polished surfaces of sharp particles scattering golden stardust, phosphorescing in folds of black upholstery. Vláčil arranges motionless images into a line: period posters, steel parts of a train station framework, interiors of a railway car, facades of houses, ornaments on banisters, details on an edge of a table, vases, curtains, curves of electric lights, colored windowpanes. The director is fascinated by their fullness, he frequently cuts through to images of leaves and trees as if the perfection of natural structures was the closest thing to softness and decorativeness of Art Nouveau.



Praha secesní

REŽIE: FRANTIŠEK VLÁČIL.

KAMERA: FRANTIŠEK ULDRICH. ZVUK: ZBYNĚK MADER. STŘIH: VLASTA STYBLÍKOVÁ. ČR 1974. 24 MIN.

„Než program nového slohu není specificky vídeňský. Žije v ateliérech celého moderního světa. Je kosmopolitický. My však chceme uhájit, vyjádřit a uplatnit svoji rodovou, národní individualitu, my toužíme po českém národním slohu,“ napsal historik umění Karel B. Mádl v manifestu Příchozí umění, otištěném ve Volných směrech, časopise secese a moderny. Praha, léta 1895–1914. Kamera klouže po obrazech, zdvojení obrazů vyvolává ducha epochy, neopominutelného stylu, kterým započalo dvacáté století. Nehybnost pláten předznamenává Vláčilův přístup. Aby se vyhnul konfrontaci s poznamenávající současností, s její šedí, vysekává z jednotlivých děl nejvýraznější fragmenty. Jejich koláž pak dotváří variacemi stylizovaného komentáře, vycházejícího z dobových textů – tedy opět nezátížený dobovou interpretací či historizujícím přístupem. Režisérovi se tak z detailů, ze stop různých druhů umění podařilo utkat svěbytný secesní obrazec. Dokument tedy není obrazem secese, ale intaktním snem – snímek sní secesi aniž by ji rámoval dobovým nebo současným kontextem. Do věty krátkého snu, do jediné tapiserie (takové křížkové vyšívání na mřížce) je zhuštěn otisk pražské secese, pouhé její stopy, bez paměti, bez evokace životního stylu. Secese je řečí, kterou mluví všichni: architekti, sochaři, malíři i krejčí, skláři, stavaři a básníci... Žluté slídové tabule oken, vybroušené plochy ostrých rozptylek rozmetávají zlatý světelný prach, zelenavě fosforeskující v záhybech černých čalounů. Vláčil skládá za sebe statické obrazy: dobové plakáty, část kovové konstrukce nádražní haly, interiér vlaku, průčelí domů, ornamenty zábradlí, detaily na hraně stolu, vázy, závěsy za okny, linie elektrických světel, vitráže. Režisér je fascinován jejich plností, často prosthívává záběry s listím a stromy, jakoby jemnost a dekorativnost secese měla nejbliže k dokonalým přírodním strukturám.



The Odysseus of Prague

DIRECTOR: FRANTIŠEK VLÁČIL.

PHOTOGRAPHY: FRANTIŠEK ULDRICH. SOUND: ZBYNĚK MADER. EDITOR: LUDĚK HUDEC. CZECH REPUBLIC 1989.19 MIN.

This documentary, *The Odysseus of Prague*, is the portrait of Jan Bauch, a Czech painter of importance. Director Vláčil and cameraman Uldrich have recorded the artist in the year 1988 while celebrating his ninetieth birthday anniversary. The film is conceived as a collage of recollections of an old man, of prints and documents giving testimony of the artist's life and the contemporary atmosphere in which he lived and worked, as a collage of which his works of art are also a part. In an atelier the Master sitting at a table is joined by his disciples, friends, and his wife. Jan Bauch launches his reminiscences. My dad was a craftsman, a carver. The camera wanders around the carver's workshop, similar to one he used to play so many years ago, while his father was working. He watched wood being transformed to variable shapes of plants and of naked figures. At the workshop and in the narrow streets of the Old Town of Prague he was getting his early artistic impressions. There also was a cabaret, a dancing with a red lantern, in the street. He tells of his father's workers who nearly all of them fell during World War I. After the war Bauch enrolled in a vocational and artists' school. At that time he already had had his first wartime experience from Romania. Then he studied at the Academy. Having had a dispute with Professor Švabinský during the final exams, Bauch left his studies at the age of 25. A number of other young artists, dissatisfied with the conservative spirit prevailing at the school, left with him. Bauch started anew, he learned everything by himself, even to dilute his paints. Gradually he came to discover that it was the conflict of shapes and colors which excited him when viewing the Old Masters' paintings. He claims that even a still-life can be dramatic, a high pitch of painting. He learned to know Paris and some Italian cities. In 1957 he visited Greece: Those deep experiences from this light-flooded land floating upon an indigo sea kept coming back to me, in the remarkable visions of *Odysseus*. At the end the painter says: You know, it is sufficient in this art if you just take a little step forward...those pressures, all that keeps pushing against you, is so strong that in fact it is a struggle with oneself...

Pražský Odysseus

REŽIE: FRANTIŠEK VLÁČIL.

KAMERA: FRANTIŠEK ULDRICH. ZVUK: ZBYNĚK MADER. STŘIH: LUDĚK HUDEC. ČR 1989. 19 MIN.

Dokument Pražský Odysseus je portrétem výrazného českého malíře Jana Baucha. Režisér Vláčil a kameraman Uldrich zachytili umělce v roce 1988 při oslavě devadesátých narozenin. Film je koncipován jako koláž vzpomínek starého muže, fotografií a dokumentů, přinářejících svědectví o životě umělce a atmosféře doby, v níž žil a tvořil, jako koláž, v níž jsou také zakomponována jeho výtvarná díla. V ateliéru sedí kolem stolu mistr se svými žáky, přáteli a se ženou. Jan Bauch se dává do vzpomínání. Tatínek byl řemeslník, řezbář. Kamera ilustrativně bloudí po řezbářské dílně, podobné té, v níž si hrával před desítkami let, zatímco otec pracoval. Díval se, jak se ze dřeva rodí proměnlivé tvary rostlin i nahých žen. V dílně a v uličkách pražského starého města získával první výtvarné vjemy. V ulici byl také kabaret, šantán s červenou lucernou. Vypráví o tatínkových dělnících, kteří skoro do jednoho padli v první světové válce. Po ní začal Bauch studovat na uměleckoprůmyslové škole. To už měl za sebou i první válečné zkušenosti v Rumunsku. Potom studoval na Akademii. Když se s profesorem Švabinským nepohodl při klauzurách, opustil pětadvacetiletý Bauch studia. Spolu s ním odešla řada dalších mladých umělců, kterým nevyhovoval konzervativní duch školy. Bauch začal znovu, učil se všemu sám, i ředění barev. Postupně objevil, že to, co ho vzrušuje na obrazech starých mistrů, je konflikt tvarů a barev. Tvrdí, že i zátiší může být dramatem, dramatem malby. Poznal Paříž a některá italská města. V roce 1957 navštívil Řecko: „Hluboké zážitky z té přesvětlené krajiny, plovoucí v indigovém moři, mne nutily, abych se k nim stále vracel v obdivuhodných Odysseových vizích.“ Nakonec malíř říká: „Víte, stačí, když v tom umění uděláte krůček...ty tlaky, to, co jde proti vám, je tak silné, že je to vlastně zápas sama se sebou...“

Searching

DIRECTOR: DRAHOMÍRA VIHANOVÁ.

PHOTOGRAPHY: JAN ŠPÁTA. SOUND: ZBYNĚK MADER. EDITOR: VLASTA STYBLIKOVÁ. ČSR 1979. 15 MIN.

In 1978 and 1979 František Vláčil was making a film about Antonín Dvořák presented in cinemas under the name “Concert at the End of the Summer”. The director Drahomíra Vihanová which had no other chance but to focus on documentaries after her “vault film” “Killed Sunday” and who has just finished films with obligatory production subject “Two Weeks with the Right Fellows” and “Dalešice Suite” tried to capture the atmosphere of shooting of Vláčil’s film, to capture the work of the director, his uncertainties, his searching. The film is composed of two parts – black-and-white shots are accompanied by commentary, we thus hear director’s instructions for the actors, we see how he demonstrates the actions of actors, his discussions with the crew. Colored shots are silent, they are quiet, they show the face of Vláčil, moments of concentration, thinking, walking among scenes, preparation of compositions of the individual shots in his sketch-book, his mimic co-acting during shooting. The document also includes scenes from feature film, cut out scenes with the representatives of the main character Josef Vinklář, scenes in which he as Antonín Dvořák was a conductor: i.e. moments in which the character of a composer literally blends with the character of director and which are pictures of the need to enthrall the team and to lead it to the work. A portrait of a film director by a film director represents a specific clash between two creative initiatives. While inhibiting her own individuality, Vihanová shows especially the individuality of Vláčil. From recording of his work she moves to its immediate results, i.e. out of the framework of the future film. The film “Searching” is a sample of a film work as a multi-layer act, recording of tension between the directions of the director to the organization of work itself and his direction to the outside, towards spiritual statement. Cameraman of the documentary film was Jan Špáta.

Hledání

REŽIE: DRAHOMÍRA VIHANOVÁ.

KAMERA: JAN ŠPÁTA. ZVUK: ZBYNĚK MADER. STŘIH: VLASTA STYBLÍKOVÁ. ČSR 1979. 15 MIN.

V letech 1978 a 1979 natáčel František Vláčil film o Antonínu Dvořákovi, uváděný v kinech pod titulem Koncert na konci léta. Režisérka Drahomíra Vihanová, které po trezorovém snímku Zabitá neděle nezbylo než se uchýlit k dokumentu a která měla právě za sebou snímky s povinnou výrobní tematikou Dva týdny se správnými chlapy a Dalešická suita, se pokusila zachytit atmosféru natáčení Vláčilova filmu, zachytit práci režiséra, jeho nejistoty, hledání. Film se skládá ze dvou částí – černobílé záběry jsou doprovázeny slovem, slyšíme tak režisérovu pokyny hercům, vidíme, jak předvádí herecké akce, jeho diskuse se štábem, barevné záběry jsou naopak němé, mlčí, zachycují Vláčilovu tvář, chvíle soustředění, přemýšlení, chůzi mezi dekoracemi, přípravu kompozic jednotlivých záběrů ve skicáku, jeho mimické spoluhraní při natáčení. V dokumentu nechybí ani scény z hraného filmu – vyseknuté výjevy s představitelem hlavní role Josefem Vinklářem, scény, v nichž byl jako Antonín Dvořák dirigentem. To jsou okamžiky, kdy postava hudebního skladatele doslova splývá s postavou režiséra, chvíle, které jsou obrazem nutnosti podmanit si kolektiv a dovést jej k dílu. Režisérčin portrét filmového režiséra představuje specifický střed mezi dvěma tvůrčími iniciativami. Potlačující tu vlastní, ukazuje Vihanová především Vláčilovu individualitu. Od záznamu jeho práce přechází k jejímu okamžitému výsledku, tedy mimo rámec budoucího filmu. Snímek Hledání je ukázkou filmařské práce jako víceznačného aktu, záznamem napětí mezi režisérovým nasměrováním na samotnou organizaci práce a jeho nasměrováním ven, k duchovní výpovědi. Kameramanem dokumentárního filmu byl Jan Špáta.

Genus – Life of Director František Vláčil

DIRECTOR: KAREL SMYCZEK.

PHOTOGRAPHY: KRISTIÁN HYNEK. SOUND: VLADIMÍR NAHODIL. EDITOR: ZDENEK PATOČKA. CZECH REPUBLIC 1995. 15 MIN.

Short portrait of director František Vláčil for television series Genus starts in the foyer of Lucerna before award of annual prizes Czech Lion. However, dominant is the dialog between director Smyczek and Mr. Vláčil at his cottage. The scheme of a portrait remains standard: shots and interviews from the cottage blend with the moody film music and picture segments from Vláčil's movies "Dove" (Smyczek acted in the movies as a child and he himself is shown in the part which he himself selected) and the most famous "Markéta Lazarová", few Vláčil's sentences from a city street are accompanied by shots from award ceremony on which Vláčil received the Czech Lion for his life-long work in 1995. Vláčil sits and smokes in his kitchen, in the background on the wall we can see a nailed wooden Christ without a crucifix. The director says that he has always been a realist and Marxist, that he read "Capital" where Marx writes that work is violence and Vláčil claims that he has never actually worked because he has always just wanted to create. He thinks about the situation of the Czech cinematography after 1989. He says that the initial skepticism has already left him and he reminds that the problem of the Czech film has never been money but especially lack of original material. He is convinced that when a person really wants to do something and he wants that desperately, there is always a way to the work. He tries to explain his approach to the art on a fairy tale about a beautiful princess and a shepherd. He claims that there are numberless ways of representation of this story, but the avant-garde always chooses the story from the position of the sheep. The directors narrates about absolute responsibility of director that was the basis of his careful preparation of the screenplay. Evidence of Vláčil's exactness are sheets of technical screenplay with exactly drawn sequence of shots. The director was drawing every detail, the pages are full of his notes. This is nevertheless end of the work for him, another stage are scissors. And he has always enjoyed them the most, he has walked with them through the secret of composition of the future film. After the dialog between Vláčil and his wife Olinka and after sentences implying director's skepticism towards the development after November 1989, there are shots from the award ceremony. Vláčil sits alone in front of his cottage, he talks about his sons, the older one does not have any relation to this house and the younger one has forgotten it at all – And that hurts me.

Genus – Život režiséra Františka Vláčila

REŽIE: KAREL SMYCZEK.

KAMERA: KRISTIÁN HYNEK. ZVUK: VLADIMÍR NAHODIL. STŘIH: ZDENEK PATOČKA. ČR 1995. 15 MIN.

Krátký portrét režiséra Františka Vláčila pro televizní cyklus Genus začíná ve foyeru Lucerny před předáváním výročních cen Českých lvů. Dominantní je ale dialog, který vede režisér Smyczek s Vláčilem na jeho chalupě. Schéma portrétu zůstává standardní: záběry a rozhovory z chalupy splývají s náladovou filmovou hudbou a obrazovými výseky z Vláčilových filmů Holubice (Smyczek v ní hrál dětskou roli a sám se objevuje v ukázce, kterou si vybral) a nejslavnější Markéty Lazarové, pár Vláčilových vět z městské ulice pak ještě doplňují záběry z předávání cen, z něhož si Vláčil v roce 1995 odnesl Českého lva za svoje celoživotní dílo. Vláčil sedí a kouří v kuchyni, za ním je na zdi přibitý dřevěný Kristus bez kříže. Režisér říká, že byl vždycky realista a marxista, že si přečetl Kapitál, kde se píše, že práce je násilí, a Vláčil tvrdí, že nikdy skutečně nepracoval, protože vždycky chtěl pouze tvořit. Přemýšlí o situaci české kinematografie po roce 1989, říká, že jej počáteční skepse už opouští, a připomíná, že problémem českého filmu nikdy nebyly ani tak peníze jako především nedostatek původních látek. Je přesvědčený, že když člověk chce něco opravdu dělat a chce to zoufale, tak si cestu k dílu vždycky najde. Na pohádce o krásné princezně a pastýři ovcí se pokouší vložit svůj přístup k umění – tvrdí, že příběh se dá ztvárnit nespočty způsoby, ale avantgarda si vždy vybere vyprávění z pohledu ovce. Režisér vypráví o absolutní odpovědnosti režiséra, z které pramenila i jeho pečlivá příprava scénáře. Dokladem Vláčilovy preciznosti jsou archy technického scénáře s přesně rozkresleným sledem záběrů – režisér si kreslil každý detail, stránky jsou hustě popsány poznámkami. Ale tím to podle něj ještě nekončí, další etapou jsou nůžky – a na ty se vždycky nejvíc těšil, s nimi procházel tajemstvím sestavování budoucího filmu. Po dialogu mezi Vláčilem a jeho manželkou Olinkou a po větách, naznačujících režisérovu skepsi k polistopadovému vývoji, následují záběry z předávání cen. Vláčil pak sedí sám před svojí chalupou, vypráví o svých synech: starší nemá k domu žádný vztah a druhý se mu úplně odcizil – „A to mě bolí.“

In the Net of Time

DIRECTOR, PHOTOGRAPHY: FRANTIŠEK ULDRICH.

SOUND: ZBYNĚK MADER. EDITOR: LUDĚK HUDEC. CZECH REPUBLIC 1989. 21 MIN.

The documentary *V síti času* (In the Net of Time) by František Ulrich, the cameraman and frequent collaborator of František Vlášil, is a static profile of the renowned director. It includes Vlášil's confession, his ideas on work and the creative process. The documentary also uses sequences from his films. The director's monologue evolves from Markéta Lazarová, his most famous work, "It was such hard work one could hardly stand it. When I later thought about where the problem was, I concluded it was my almost unreasonable quest for authenticity." He traveled to the past in his other movies too. He admits that it was a way of looking for his own roots. His words are illustrated by a sequence from *Āablova past* (The Devil's Trap), with the line of the miller, "I look for the new and learn all my life." Some literary works affected Vlášil, but his film work was more based on music and architecture, "My path to film was awkward. It was more just a coincidence rather than my interest. But I still think that my studies of history of art did not leave me totally unprepared for this work." We see sequences from Markéta Lazarová, from *Holubice* (The Dove) as well as *Adelheid*. The director reveals the journey from the first impulses to the final work, "Since my education was based on fine art, I have troubles looking for a theme. In any case it is insignificant whether it is an original subject matter written for film or something based on a literary work – the first impression is important for me. The impression can be tiny." Vlášil compares film to poetry and it occurs to him that both means of expression use the same method of lining verses and takes, where a montage of two meanings gives birth to a third one. He continues to use the editing structure, which remains for him the most interesting and magical aspect of cinematography. Vlášil concludes his monologue at his desk, the film ends: Stop! Let us mention that František Ulrich collaborated with František Vlášil during production of *Údolí včel* (The Valley of Bees), *Adelheid*, *Pověst o stříbrné jedli* (A Legend of Silver Fir), *Sirius*, *Dým bramborové natě* (A Smoke of Potato Tops), *Hadí jed* (Snake's Venom), *Pasáček z doliny* (A Cowboy from the Valley) and *Stín kapradiny* (A Shadow of Fern).

V síti času

REŽIE, KAMERA: FRANTIŠEK ULDRICH.

ZVUK: ZBYNĚK MADER. STŘIH: LUDĚK HUDEC. ČR 1989. 21 MIN.

Dokumentární snímek kameramana a častého Vláčilova spolupracovníka Františka Uldricha *V síti času* je režisérovy statickým medailonem. Zachycuje jeho konfesi, režisérovy myšlenky o tvorbě a tvůrčím procesu, pracuje s úryvky z některých Vláčilových filmů. Výpověď režiséra se odvíjí od Markéty Lazarové, která je jeho nejslavnějším dílem: „Byla to robota téměř k nevydržení. Když jsem přemýšlel, v čem to vězelo, myslím, že to byla moje až nemístná snaha o autenticitu.“ Hluboko do minulosti se vydal i v dalších filmech, přiznává, že i tak hledá své vlastní kořeny. Jeho slova ilustruje výstřižek z *Áblový pasti*, mlynářova věta: Celý život hledám a poznávám. Na Vláčila vždycky silně působily některé literární předlohy, ale ve své filmové tvorbě vychází spíše z hudby a architektury: „Moje cesta k filmu byla zvláštní. Byla to spíše souhra okolností, než nějaký můj vyhraněný zájem. Přesto svým předchozím kunsthistorickým vzděláním jsem nebyl na tu práci tak docela nepřipraven.“ Vidíme úryvky z *Markéty*, z *Holubice* i *Adelheid*. Režisér prozrazuje cestu, po níž jde od prvních podnětů k dílu: „Vzhledem k tomu, že jsem vyšel svým školením z výtvarného umění, tak se mi poměrně dost těžko hledá látka jako námět. V každém případě je lhostejné, jestli je to původní látka, psaná pro film, nebo látka, která vychází z literárního díla, vždycky je u toho pro mě důležitý první vjem. Ten vjem může být pranepatrný.“ Vláčil přirovnává film k poezii, zdá se mu, že oba způsoby sdělení mají společnou metodu v řazení veršů a záběrů, kdy sestřihem dvou významů vzniká význam třetí. U stříhové skladby ještě zůstává – je pro něj tím nejzajímavějším a nejkouzelnějším, co v kinematografii existuje. Svou zповěď završuje režisér u svého pracovního stolu, film končí: Stop! – Připomeňme, že František Uldrich spolupracoval s Vláčilem na filmech *Údolí včel*, *Adelheid*, *Pověst o stříbrné jedli*, *Sirius*, *Dým bramborové natě*, *Hadí jed*, *Pasáček z doliny a Stín kapradiny*.



NOC SFAMU

Untitled

DIRECTOR: VÍT KLUSÁK. PHOTOGRAPHY: JAKUB HALOUSEK. SOUND: VÁCLAV FLEGL. EDITOR: KATEŘINA JEŘÁBKOVÁ. PRODUCTION: FILIP ČERMÁK. GRAVES: KATEŘINA ŠEDÁ. FEATURING: VLASTA BURIAN, JAN ROSÁK, VLADIMÍR JUST. GRADUATE FILM. CR 2002.

“Dear Marek Hovorka, I hesitated when you asked me on the phone to write 15 lines on my new film. You did not even know what it was called. Neither did I. People from the team usually put the word Nebe (the “sky”) next to the filming dates. That is the name we started working with. It is the same name that Pavel Klusák, my older brother, gave to an old topic, which I found once in the bathroom. He did not want me to give away what it was about. When he found out that my film strayed away, he said he would make Nebe one day. All I took was one counterpart of his free topic and it spread out into the whole film: the transport of the remains of Vlasta Burian and his wife from the Vinohradský cemetery to the Vyšehradský one. And while the urns travel in a black Mercedes throughout Prague, we set out to seek what is left of the man called the „Czech king of comedy „ in his city. There is a scene in the cutting room, in which Václav Faltus says in the voice of Vlasta Burian: „The film box is an urn! The film comes to live only inside the spectator!“. When editor Kateřina and I will find a place for this scene, we will be one step closer to knowing, what our film is about.“

Vít Klusák

The Place of Light

DIRECTOR, PHOTOGRAPHY, EDITOR: VLADIMÍR VOŘÍŠEK. SOUND: DAVID PAVLÍČEK. PRODUCTION: KRISTIÁN HYNEK. FILM OF THE 1ST YEAR AT THE DEPARTMENT OF DOCUMENTARY PRODUCTION. CR 2002. 12 MIN. “Darkness instead of light. Instead of light. Here. Say electricity,

high voltage – distribution network – wired cobweb, in which thousands of birds of prey or migrating birds die of burning, frying or discharge. and one ornithologist, Pavel Křížek, fights this flaw inherent in the system.“ **Vladimír Voříšek**

One the River

DIRECTOR, PHOTOGRAPHY, EDITOR: JANA POČTOVÁ. SOUND: JANA ČERNOTA. PRODUCTION: ONDŘEJ KRUPALA. FILM OF THE 1ST YEAR AT THE DEPARTMENT OF DOCUMENTARY PRODUCTION. CR 2002. 9.5 MIN.

“A freighter, three people on it – the captain, a mechanic, a sailor – sailing on the river... unfulfilled dreams, faraway oceans, ordinary lives filled with extraordinary work...“ **Jana Počtová**

The Last Fext

DIRECTOR: LUKÁŠ HOUDEK. PHOTOGRAPHY: KAREL FAIRAISL. SOUND: JAN ČERNOTA. EDITOR: LENKA HOJKOVÁ. PRODUCTION: HANA KLIKORKOVÁ. FILM OF THE SECOND YEAR AT THE DEPARTMENT OF DOCUMENTARY PRODUCTION. CR 2002. 15 MIN.

“The poet Karel Šebek speaks through the words of another poet, Stanislav Dvorský. He comes alive in the interpretation of Martin Stejskal, a painter, Eva Válková, a poet and psychiatrist and Pavel Řezníček, a writer. Somewhere in the middle of the “Bermuda triangle” of Stejskal’s former exile in Jilemnice, a psychiatric sanatorium and Řezníček’s Prague apartment, but more likely within a polygon of an undefined shape, where Karel Šebek got definitely lost in 1995.“

Lukáš Houdek

Bez názvu

REŽIE: VÍT KLUSÁK. KAMERA: JAKUB HALOUSEK. ZVUK: VÁCLAV FLEGL. STŘIH: KATEŘINA JEŘÁBKOVÁ. PRODUKCE: FILIP ČERMÁK. HROBY: KATEŘINA ŠEDÁ. HRAJÍ: VLASTA BURIAN, JAN ROSÁK, VLADIMÍR JUST. BAKALÁŘSKÝ FILM. ČR 2002.

„Milý Marku Hovorko, zdráhal jsem se, když jsi mi do telefonu říkal, že mám napsat patnáct řádek o svém novém filmu. Ani jsi nevěděl, jak se jmenuje. Já to totiž taky ještě nevím. Lidi ze štábu si k termínům natáčení píšou většinou slovo Nebe. Pod tímhle názvem jsme začali točit. Stejně se jmenoval starý námět mého bratra Pavla Klusáka, který jsem jednou našel v koupelně. Brácha by nechtěl, abych prozrazoval, o čem to bylo; když se dozvěděl, že se to moje odklonilo, dal najevo, že Nebe jednou natočí. Vystačil jsem si totiž s konkrétním protějším jednoho jeho volného motivu a ten se mi rozprostřel v celém filmu: převoz ostatků Vlasty Buriana s chotí z Vinohradského hřbitova na Vyšehradský. A zatímco urny putují v černém mercedesu napříč Prahou, vydáváme se hledat, co po člověku s přízviskem „český král komiků“ v jeho městě zbylo. Ve střihně nám leží záběr, ve kterém Václav Falus hlasem Vlasty Buriana říká: „Filmová krabice je přece urna! Film obživne až v divákoví!“. Až se střiháčkou Kateřinou nalezneme místo, kam ten záběr nalepit, budeme zase o krok blíž představě, o čem že ten náš film je.“ **Vít Klusák**

Místo světla

REŽIE, KAMERA, STŘIH: VLADIMÍR VOŘÍŠEK. ZVUK: DAVID PAVLÍČEK. PRODUKCE: KRISTIÁN HYNEK. FILM 1. ROČNÍKU KDT. ČR 2002. 12 MIN.

“Místo světla je tma. Místo světla. Tady. Třeba elektřina, vysoké napětí – rozvodná sí – drátová pavučina, ve které užhavením,

upálením, výbojem uhyne na desetitisíce dravců či stěhovavých ptáků. A jeden ornitolog, Pavel Křížek, bojuje proti této chybě zarostlé v systému.“

Vladimír Voříšek

Nářečníci

REŽIE, KAMERA, STŘIH: JANA POČTOVÁ. ZVUK: JANA ČERNOTA. PRODUKCE: ONDŘEJ KRUPALA. FILM 1. ROČNÍKU KDT. ČR 2002. 9,5 MIN.

„Nákladní loň, tři lidé na ní – kapitán, strojník, lodník – plaví se po řece... nesplněné sny, daleké moře, obyčejné životy spojené s neobyčejnou prací...“ **Jana Počtová**

Poslední fext

REŽIE: LUKÁŠ HOUDEK. KAMERA: KAREL FAIRAISL. ZVUK: JAN ČERNOTA. STŘIH: LENKA HOJKOVÁ. PRODUKCE: HANA KLÍKOROVÁ. FILM 2. ROČNÍKU KDT. ČR 2002. 15 MIN.

„Básník Karel Šebek promluví ústy básníka Stanislava Dvorského. Ožije v podání malíře Martina Stejskala, básničky a psychiatricky Evy Válkové a básníka a prozaika Pavla Řezníčka. Právě kdesi uprostřed „bermudského trojúhelníku“ mezi někdejší Stejskalovým jilemnickým exilem, psychiatrickou léčebnou a Řezníčkovým pražským bytem, spíše však v prostoru mnohoúhelníku nejasně tušeného tvaru, se Karel Šebek roku 1995 zřejmě navždy ztratil.“ **Lukáš Houdek**

„je konec oběda jako by to byl konec světa / házím očima jak granátem / ze své cely do tvé cely / vyhazuji své kosti z hrobu

„the lunch is over and it is as if the world was over / I throw my glances like grenades / from my cell to your cell / I throw my bones out of my grave / and I freeze into the shape of a man / and only a bumble bee in my brain knows / all about the insanity of a pencil running on a paper / like a broomstick in the backyard „ K.Š.

Of the Near and the Distant

DIRECTOR: PETR ZÁRUBA. PHOTOGRAPHY: MARTIN PREISS. SOUND: DAVID PAVLÍČEK. EDITOR: PAVEL KOLAJA. PRODUCTION: ROMAN KAŠPAROVSKÝ. FILM OF THE SECOND YEAR AT THE DEPARTMENT OF DOCUMENTARY PRODUCTION. CR 2002. 11 MIN.

“A film profile of Adriena Šimotová.“

Petr Záruba

Of Memory

DIRECTOR: JAKUB WAGNER. PHOTOGRAPHY: VIKTOR SMUTNÝ. SOUND: ANNA Klapetková. EDITOR: PAVEL KOLAJA. GRADUATE FILM. CR 2002. 16 MIN.

“A short film about the long life of my Granddad. And about a memory of him.“

Jakub Wagner

With My Great Grandaunt

DIRECTOR: KATEŘINA KRUSOVÁ. PHOTOGRAPHY: KATEŘINA KRUSOVÁ, ALEŠ NĚMEC, JIŘÍ LÍVANEC. SOUND MIX: MARTIN ČECH. PRODUCTION: ONDŘEJ MARTINEC. FILM OF THE SECOND YEAR AT THE DEPARTMENT OF DOCUMENTARY PRODUCTION. CR 2002.

“It is hard to write something about my aunt now because she is just in a hospital and not doing great at all. She tells me really simple stuff. Like: By coming into this world, you take on yourself not only the good stuff but also bad things. That is the way life goes. No one can have great days only and no one only bad ones. And it is great if you can perceive the good things and use them to counterbalance the bad ones. – And since she said it, a ninety-six-year old and well-together lady, I remember it . When she has a heart attack, she recites poetry aloud to make her breath regular again. She has shown me her will to live and also that many of us make their own choice when, where and how they would die. She has lived alone in her studio on Letná until now. I feel a little anxious because I don't know if it still will be possible.“

Kateřina Krusová

1002, 1

There used to be something sweet in life in the end
always something sweet.

Always something sweet.

Once this goes away,
you will be left sitting like a bitter
penny-pincher.

Like a bitter and written-off
penny-pincher over a book.

/ a mrznu do podoby člověka / a jen čmelák v mém mozku ví / vše o šílenství tužky pobíhající po papíře / jako smeták po dvoře“ K.Š.

O blízkém a vzdáleném

REŽIE: PETR ZÁRUBA. KAMERA: MARTIN PREISS. ZVUK: DAVID PAVLÍČEK. STŘIH: PAVEL KOLAJA. PRODUKCE: ROMAN KAŠPAROVSKÝ. FILM 2. ROČNÍKU KDT. ČR 2002. 11 MIN.

„Filmový portrét Adrieny Šimotové.“

Petr Záruba

O paměti

REŽIE: JAKUB WAGNER. KAMERA: VIKTOR SMUTNÝ. ZVUK: ANNA KLAPETKOVÁ. STŘIH: PAVEL KOLAJA. BAKALÁŘSKÝ FILM ČR 2002. 16 MIN.

„Krátký film o dlouhém životě mého dědy. A o vzpomínce na něj.“ **Jakub Wagner**

S mojí prapratetou

REŽIE: KATEŘINA KRUSOVÁ. KAMERA: KATEŘINA KRUSOVÁ, ALEŠ NĚMEC, JIŘÍ LÍVANEC. MIX ZVUKU: MARTIN ČECH. PRODUKCE: ONDŘEJ MARTINEC. FILM 2. ROČNÍKU KDT. ČR 2002.

„O mojí tetě se mi teď píše strašně těžko, protože zrovna leží

v nemocnici a je na tom moc špatně. Říká mi hrozně jednoduchý věci. Třeba: Narozením na sebe bereš nejenom dobrý věci, ale i ty špatný. Tak to je v životě. Nikdo nemůže mít jenom růžový dny a nikdo zase jenom strašně špatný. A je dobře, když si člověk dokáže uvědomit ty dobrý věci, a třeba vyvážit ty špatný. – A protože mi to říkala ona, šestadevadesátiletá vyrovnaná paní, tak si to pamatuju. Když má srdeční záchvat, recituje nahlas poezii, aby se jí zpravidlelil dech. Ukázala mi svou vůli žít a taky to, že si mnozí z nás zvolí, kdy, kde a jak umřou. Doteď žila sama ve své garsonce na Letné. Je mi trochu úzko, protože nevím, jestli to tak ještě půjde.“ **Kateřina Krusová**

1002, 1

Dřív bylo v životě nakonec vždycky něco sladkého.

Nakonec vždycky něco sladkého.

Když tohle jednou zmizí, zůstaneš sedět jak zahořklý lakomec.

Jako zahořklý a odepsaný lakomec nad knihou.

The Star (Hvězda)

REŽIE: LINDA JABLOŮ. KAMERA: FERDA MAZUREK. ZVUK: MICHAL ČECH. PRODUKCE: BARBORA ADAMOVÁ, HANKA KLIKORKOVÁ. FILM 2. ROČNÍKU KDT. ČR 2002. 12 MIN., 15 SEC.

„Film je portrétem světoznámé umělecké hvězdy Bruna Ferrariho (pozor – není to Belmondo). Pan Ferrari nás zasvětil do svého originálního způsobu života, kde se realita střetává s fikcí

The Star

DIRECTOR: LINDA JABLOŮ. PHOTOGRAPHY: FERDA MAZUREK.
SOUND: MICHAL ČECH. PRODUCTION: BARBORA ADAMOVÁ, HANKA
KLIKORKOVÁ. FILM OF THE 2ND YEAR AT THE DEPARTMENT OF
DOCUMENTARY PRODUCTION. CR 2002. 12 MIN.,15 SEC.

“The film provides a profile as a world-known artistic star, Bruno Ferrari (careful – it is not Belmondo). Mr. Ferrari will let us take a look at his original way of living, where the reality meets fiction and the Arabic culture meets our culture. The thing is Bruno Ferrari has blues in his heart and lives disco.“

Linda Jablů

Backstage of Words

DIRECTOR: IVANA MILOŠEVIČ. PHOTOGRAPHY: MATĚJ CIBULKA,
MARTIN SCHINABEK. SOUND: ONDŘEJ MORAVEC. EDITOR: TOMÁŠ
KABELE. PRODUCTION: RADKA KADLECOVÁ, ADĚLA VÁCHALOVÁ.
PEDAGOGICAL DIRECTION: KAREL VACHEK, PAVEL KOUTECKÝ. GRA-
DUATE FILM. CR 2002. 21 MIN.

“Mr. Kocourek guides us through the film. He has been recently entered into the Guinness, World Book of Records as the oldest serving stenographer in the world – he has been taking records in the Czechoslovak and later Czech parliament since 1945. He has been listening to promises, problems and intrigues of those who make decision about our future over fifty five years. The film, seen from his perspective, briefly follows the post-war development and attempts to depict the struggle of an individual

with the history. What can we expect from the future if we act as we do these days?“

Ivana Miloševič

The Child of ill fate

DIRECTOR: LUCIE KRÁLOVÁ. PHOTOGRAPHY: DALIBOR FENCL.
SOUND: TOMÁŠ VIZINGR. EDITOR, DRAMATURGY, ASSISTING WITH
SCREENPLAY AND DIRECTION: MILOSLAV NOVÁK. PRODUCTION:
FILIP ČERMÁK. FILM OF THE 2ND YEAR AT THE DEPARTMENT OF DOCUMEN-
TARY PRODUCTION. CR 2002. 28 MIN.

„The child of ill fate
.....strange birds and “The Predator in Holocaust”....

A twenty-year old wood modeler Michal from a small village writes books. He lives with his father-a stonemason, a PE teacher. His mother, a shop assistant, poisoned herself a year ago. Michal works in Siemens where he stereotypically assembles some parts all day long. When he does not assemble, he writes. Already since he was fifteen. He started with science fiction, e.g. THE FLY V. The breaking piece of work in his carrier is called “The Predator in Holocaust”. Before Michal wrote this book, he traveled around concentration camps in Europe. He took pictures of them, recorded interviews with the survivors on his Dictaphone, he recorded the camps with his video camera, learnt Polish, German and Byelorussian. He put “ARBEIT MACHT FREI“ above the entrance to his room. There are pieces of barbed wire and stones from crematoriums in Birkenau and Dachau, Treblinka and Auswitz hanging over his bed... Michal has no Jewish ancestors. His family has not been effected by the war at all. Michal: „The

a arabská kultura s tou naší. Bruno Ferrari má totiž v srdci blues a žije disko.“

Linda Jablů

Zákulisí slov

REŽIE: IVANA MILOŠEVIČ. KAMERA: MATĚJ CIBULKA, MARTIN SCHI-NABEK. ZVUK: ONDŘEJ MORAVEC. STŘIH: TOMÁŠ KABEL. PRO-DUKCE: RADKA KADLECOVÁ, ADÉLA VÁCHALOVÁ. PEDAGOGICKÉ VE DENÍ: KAREL VACHEK, PAVEL KOUTECKÝ. BAKALÁŘSKÝ FILM. ČR 2002. 21 MIN.

„Filmem nás provází pan Kocourek, který byl nedávno zapsán do Guinnessovy knihy rekordů. Je totiž nejstarším sloužícím steno-gra-fem na světě – od roku 1945 zapisuje v československém a později českém parlamentu. Přes padesát pět let poslouchá sliby, problémy a intriky těch, kteří rozhodují o naší budoucnosti. Film z jeho pohledu letmo sleduje poválečný vývoj a snaží se přiblížit boj jednotlivce s dějinami. Co nás v budoucnosti čeká, když si dnes počínáme tak, jak si počínáme?“

Ivana Miloševič

Zlopořádné dítě

REŽIE: LUCIE KRÁLOVÁ. KAMERA: DALIBOR FENCL. ZVUK: TOMÁŠ VIZINGR. STŘIH, DRAMATURGIE, SPOLUPRÁCE NA SCÉNÁŘI A REŽII: MILOSLAV NOVÁK. PRODUKCE: FILIP ČERMÁK. FILM 2. ROČNÍKU KDT. ČR 2002. 28 MIN.

„Zlopořádné dítě

....podivní stymfalští ptáci a Predátor v holocaustu....

Dvacetiletý dřevomodelář Michal z malé vesnice píše knihy. Žije s otcem–kameníkem, učitelem tělocviku. Maminka, prodavačka, se před rokem otrávil. Michal pracuje v Siemensu, kde celý den stereotypně montuje nějaké součástky. Když nemontuje, píše. Už od patnácti. Nejdříve sci-fi romány např. MOUCHA V. Přelomové dílo v jeho tvorbě se jmenuje Predátor v holocaustu. Než napsal Michal „Predátora v holocaustu“, začal objíždět koncentráky po Evropě. Fotil si je, nahrával na diktafon rozhovory s přeživšími, snímal tábory videokamerou, naučil se polsky, německy a bělorusky. Nad dveře svého pokojíku si dal nápis „ARBEIT MACHT FREI“. Nad postelí mu visí kusy ostnatých drátů a kamínky z krema-torií v Birkenau a Dachau, Treblinky a Osvětimi... Michal nemá žádné židovské předky. Jeho rodina neměla nic společného s válkou.

Michal : „Hlavně se tady nezapect s tím manželstvím, najít si tu holku a jenom vydělávat na ty děti. To pak ani ty děti z toho nic nemaj. Láska je branou utrpení. „

Své knihy podepisuje pseudonymem Michael Wäckerle. Když jsem se ho na kameru zeptala, kdo byl Wäckerle, prohlásil, že mi to nikdy neprozradí. Zjistili jsme, že Hilmar Wäckerle byl historicky vůbec prvním velitelem říšského koncentračního tábora, který byl Himmlerem vyhozen pro krutost k vězňům... Z filmu se nám začal stávat příběh, který se poněkud vymkl scénáři. Michal se rozhodl, že změní svůj život a odstěhuje se do Izraele. Bude tam načerno pracovat. Poslední natáčecí den jsme s ním strávili na letišti. Teď žije v Eliatu, na jihu Izraele. Neozývá se. Už čtyři měsíce o něm nic nevíme...“

Lucie Králová

main thing is not to get stuck in marriage, find a girl and just make money for the kids. Then even the kids don't get anything from it. Love is a gate to suffering."

He signs his books with a pseudonym Michael Wäckerle. When I asked him in front of the camera who Wäckerle was he said he would never tell me. We found out that Hilmar Wäckerle was historically the first commander of a German concentration camp and he was sacked by Himmler for being too cruel to the prisoners... The film was turning into a story which was a little off the screenplay. Michal decided to change his life and move to Israel. He would work there illegally. We spent our last shooting day with him at the airport. He lives in Eliat now, at the South of Israel. He has not contacted us. We have not heard of him for four months..."

Lucie Králová

were after. A huge empty airfield, a seemingly empty caravan ... Then the caravan owner – an American pilot, a veteran, finds a girl in his car. A Vietnamese girl. How did she get there?"

Petr Zahrádka

The Zone

DIRECTOR: PETR ZAHŘÁDKA. PHOTOGRAPHY: DAVID ŠACHL. SOUND: PETER KAPELLER. EDITOR: HEDVIKA HANSALOVÁ. PRODUCTION: JIŘÍ MIKA. STARRING: KAREL ZIMA, NATAŠA TRINH HA, TAMARA BIESKE, ALEŠ VODSEĀLEK. GRADUATE FILM. CR 2002. 29 MIN.

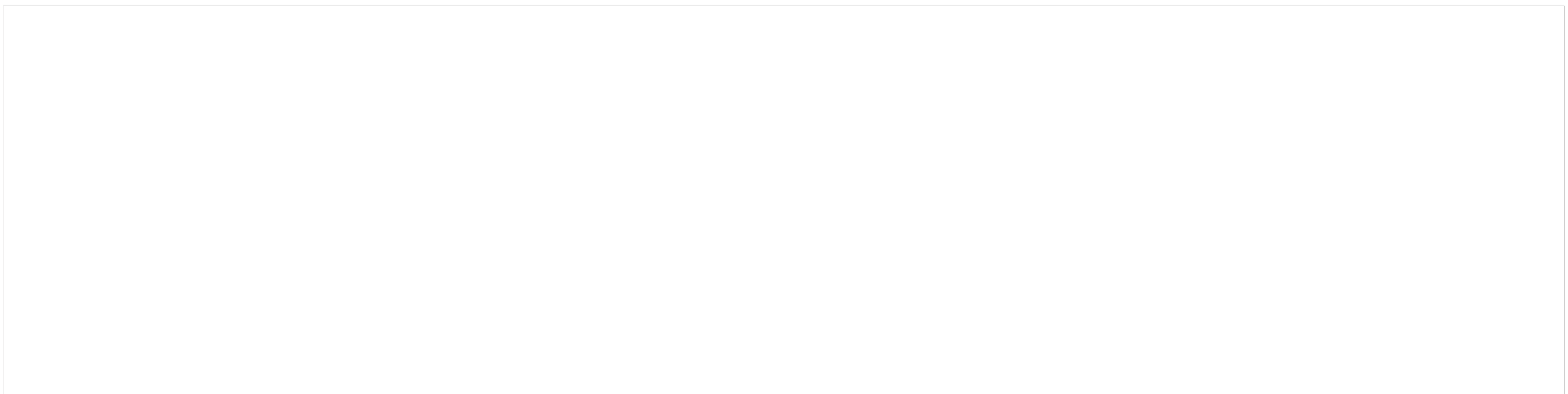
"...wee, I wouldn't generalize like that, moving in circles, living in a spiral ... even though it might be perceived like that... to me ... or to us, impressions and feelings are more important ... but these feelings are made of little things and details. In fact, we wanted to evoke a feeling of uncertainty, an impression of something unknown, something unusual ... Yes, that is what we

Zona

REŽIE: PETR ZAHŘÁDKA. KAMERA: DAVID ŠACHL. ZVUK: PETER
KAPELLER. STŘIH: HEDVIKA HANSALOVÁ. PRODUKCE: JIŘÍ MIKA.
HRAJÍ: KAREL ZIMA, NATAŠA TRINH HA, TAMARA BIESKE, ALEŠ
VODSEĀÁLEK. BAKALÁŘSKÝ FILM. ČR 2002. 29 MIN.

„...to já bych to takhle nezobecòoval, pohyb v kruhu, život pohybující se po spirále... I když to tak samozřejmě může být vnímáno... Pro mě... nebo pro nás, jsou spíš hodně důležité pocity, dojmy, ... ale právě ty pocity jsou složené z těch maličkostí a detailů. My jsme ve skutečnosti vlastně chtěli záměrně vyvolat dojem nejistoty, dojem očekávání něčeho neznámého, něčeho neobvyklého... Ano, to je to, o co nám šlo. Obrovské prázdné letiště, zdánlivě prázdný karavan... Pak majitel karavanu – americký letec, veterán, který ve svém voze nachází dívku. Vietnamskou dívku. Jak ta se tam dostala?“

Petr Zahrádka



00 00 00 00 00 000000 000000 000000 00 00
00 00 00 000000 00 00 00 00 00 000000
00 00 00 00 000000 0000 00 00 00
00 00 00 00 000000 00 00 00 00 00 000000
000000 000000 00 00 000000 000000 000000 00 00

JUKEBOX

Heftig & begeistret / Cool & Crazy

DIRECTOR: KNUT ERIK JENSEN. PHOTOGRAPHY: SVEIN KROVEL, ASLAUG HOLM. MUSIC: VARIOUS SONGS, VOICES: MEN'S CHOIR, CHOIRMASTER ODD MARINO FRANZEN. EDITOR: ASLAUG HOLM. NORWAY, SWEDEN, FINLAND 2000. 105 MIN.

When the thirty male voices of Berlevag start to sing, ice starts to crack as far as in Murmansk. Berlevag is located by the Barent Sea, in northeastern Norway, far inside the polar circle. Many years ago, a men's vocal ensemble was established here. Regardless of their age, fates, occupations and political standing, for the thirty men singing has become an inseparable part of their life in harsh conditions of the far north. An ill-assorted group of enthusiasts led by a disabled choirmaster has attracted attention of the director so much that he decided to introduce the group in a movie. Jensen managed to put together into one compact image various stories of the members, folk and serious songs and rough beauty of the Norwegian nature. Besides preparations for a performance, we see bits from lives of half of the choir's members, who speak about lust for life, love of their wives, they show us picture of their first loves. One admits he used to be a lady-killer. He is now a Marxist. He does not yet know that an argument over his own conviction is ahead on the background of the desolated reality of the post-communist Russia, where everybody is getting ready to go. An old couple talks about which one of them would die first. Another singer tells us a story about his past drug and alcohol addiction. Moreover, their village faces economic problems as local canneries close. The director uses the rough environment; he has the ensemble rehearsing in various environments. The men sing even when it snows, they sing by the ice-cold sea, in the evening in the city as well as on a slope by the church. It is their home, the place of their singing. After they come back from Murmansk, they dedicate the director a song about love. The men and their music are covered by an upcoming storm.

Heftig & begeistret / Cool & Crazy

REŽIE: KNUT ERIK JENSEN. KAMERA: SVEIN KROVEL, ASLAUG HOLM. HUDBA: RŮZNÉ PÍSNĚ, ZPĚV: MUŽSKÝ PĚVECKÝ SBOR, DIRIGENT ODD MARINO FRANZEN. STŘIH: ASLAUG HOLM. NORSKO, ŠVÉDSKO, FINSKO 2000. 105 MIN.

Když se rozezní třicet mužských hlasů z Berlevagu, začnou pukat ledy až v Murmansk. Berlevag leží u Barentsova moře na severovýchodě Norska daleko za polárním kruhem. Před mnoha lety zde vznikl mužský vokální sbor. Bez ohledu na věk, různé životní osudy, profese a politické smýšlení se pro třicet mužů stal sborový zpěv neodmyslitelnou součástí života v drsných přírodních podmínkách dalekého severu. Nesourodá skupina nadšenců v čele s invalidním dirigentem zaujala režiséra natolik, že se je rozhodl představit ve filmu, uváděném i v českých kinech pod anglickým názvem – překlad norského názvu by byl Zaníceně a nadšeně. Jensenovi se podařilo skloubit do uceleného obrazu různorodé životní příběhy členů souboru s lidovými i umělými písněmi a s drsnou krásou norské přírody. Vedle příprav vystoupení sledujeme drobné útržky ze životů poloviny členů souboru, mluví o lásce k životu, ke svým ženám, ukazují fotky svých prvních lásek. Jeden přiznává, že byl velký záletník. Teď je marxista. Ještě neví, že ho čeká spor o vlastní přesvědčení na pozadí zdevastované reality postkomunistického Ruska, do kterého se všichni chystají. Starý manželský pár se baví o tom, kdo z nich umře jako první. Jiný zpěvák vypráví, jak byl závislý na drogách a pil. Navíc se jejich vesnice zmítá v ekonomických problémech, místní konzervárny se zavírají. Režisér využívá syrového prostředí, soubor nechává zkoušet v různém prostředí: muži zpívají, i když hustě padá sníh, zpívají u ledového moře, v podvečerním městečku i na svahu u kostela. Je to jejich domov, místo jejich zpěvu. Po návratu z Murmanska mu věnují píseň o lásce. Muže i zpěv si bere začínající vánice.

Moro no Brasil / Rhythms of Brazil

DIRECTOR: Y. PHOTOGRAPHY: JACQUES CHEUICHE. EDITOR: KAREN HARLEY. GERMANY, BRAZIL, FINLAND 2002. 105 MIN.

A journey through Brazil in search of local music with the Finnish director Mika Kaurismäki. The documentary is not a mere recording of rhythms of Brazilian music, but also an original declaration of the close attachment to it. On a journey of 4,000 kilometers through Brazil, the director meets musicians, singers and dancers who represent an incredible abundance of various styles. Music is a natural part of everyday life of Brazil, it is a spontaneous expression of human emotions, which Kaurismäki lets speak in stories of people he met during his journey, in a bizarre chord of variety of individual songs – most foreigners only know bossa-nova, but there is so much more to be found – maracatú, frevo, coco, forró, emboladu and many other styles. The documentary from the other side of the Atlantic looks for music by people of the street and it indeed finds it on the street. Fascinated by unity of music and the nation, the director shows dozens of bizarre as well as silently ordinary examples of the naturalness of music. At the same time, we are not sure whether it all makes a music film (footage of live performances and ecstatic audiences) or a documentary about musicality of people (short stories collected on the street, short confessions) or a self-documentary about a strange Finn (commentary, original reflection of an eternal stranger). Perhaps that is what makes the film special – it uses various levels, and it keeps its own secret. The director, who has lived in Brazil for ten years (he owns a club on the Copacabana beach), set out for the journey, in his own words, to understand rhythms that make him feel so well. He gave up consistency or historical explanation; his travels with a small crew are just a series of short touches, observations, diversity is depth from the surface. Thousands of kilometers are underscored by a commentary that emphasizes an original view. He shoots unknown artists, masters and students; he shoots the joy of life. And people talk about the unimaginable value that their culture holds for them, about how important their traditions are. They play and sing. Kaurismäki's documentary is a film made of respect and love. And that is how it presents itself to the audience. And, as these stories told with love go, not everybody is ready to understand them. After graduating from a film school in Munich, Mika Kaurismäki has founded a production company with his brother where they would start to shoot their films. Most of his films take place in the present day Finland. They tell stories about young people who live on peripheries of cities and society, about people who are in conflict with it and force their way out to their freedom. Similarly to works of his brother, Mika's films take place in the corridor between comedy and melancholy. However, some sort of revolt is inherent to Mika's characters. Moro no Brasil is his first documentary.



Moro no Brasil / Rytmy Brazílie

REŽIE: MIKA KAURISMÄKI. KAMERA: JACQUES CHEUICHE. STŘIH: KAREN HARLEY. NĚMECKO, BRAZÍLIE, FINSKO 2002. 105 MIN.

Cesta napříč Brazílií za místní hudbou s finským režisérem Mikou Kaurismäkim. Dokument není pouhým záznamem rytmů brazilské hudby, ale také osobitým vyznáním blízkého vztahu k ní. Během čtyři tisíce kilometrů dlouhé cesty po Brazílii potkává režisér hudebníky, zpěváky a tanečníky, představující neuvěřitelnou bohatost různých stylů. Hudba je v Brazílii samozřejmou součástí každodenního života, je spontánním prostředkem vyjádření lidských emocí. Ty nechává promlouvat v příbězích lidí potkaných na cestě, v bizarním souzvuku pestrosti jednotlivých písní: Většina cizinců zná pouze bosa-novu nebo sambu, ale v Brazílii toho můžete objevit daleko víc – maracatú, frevo, coco, forró, emboladu a spoustu dalších stylů. Dokument z druhé strany moře hledá muziku u lidí z ulice a na ulici ji také nachází. Fascinován srostlostí hudby a národa, ukazuje režisér desítky bizarních i ztišeně obyčejných příkladů samozřejmosti hudby. Zároveň si nejsme jisti, zda z toho vyrůstá hudební film (záznamy koncertních vystoupení a extáze publika) či dokument o muzikálnosti lidového živlu (drobné příběhy posbírané na ulici, krátká vyznání) nebo auto-dokument o podivinském Finovi (komentář, osobitá reflexe věčného cizince). Ale třeba v tom je zvláštnost snímku – hraje si s různými rovinami, chrání si své tajemství. Režisér, který v Brazílii už přes deset let žije (vlastní klub na pláži Copacabana), se vydal na cestu s cílem, jak říká, pochopit rytmy, které vyvolávají tak příjemné pocity. Rezignoval na důslednost či historický výklad, jeho putování s malým štábem je sledem krátkých doteků, drobných pozorování, rozmanitost je hloubkou z povrchu. Tisíce kilometrů s kamerou umocňuje komentářem, zdůrazňuje vlastní pohled. Natáčí bezejmenné umělce, mistry i žáky, natáčí radost ze života. A lidé vyprávějí, jak nepředstavitelnou cenu pro ně má jejich kultura, jak důležité jsou tradice. Hrají a zpívají. Kaurismäkiho dokument je snímek natočeným z obdivu a lásky. A jako takový se otevírá divákům. A jak už to s příběhy vyprávěnými z lásky bývá, ne každý jim chce rozumět. – Mika Kaurismäki vystudoval mnichovskou filmovou školu a po absolutoriu založil s bratrem Akim společnou produkční společnost, v níž oba sourozenci začali natáčet své filmy. Většina jeho filmů se odehrává v současném Finsku. Vyprávějí o mladých lidech žijících na okraji měst a společnosti, o lidech, kteří jsou s ní v konfliktu a derou se ke své svobodě. Stejně jako bratrovy snímky se i ty jeho odehrávají v koridoru mezi komedií a melancholií, i když Mikovým hrdinům je přece jen vlastní jistá revolta. Moro no Brasil je jeho první dokument.



Super 8 Stories by Emir Kusturica

DIRECTOR: EMIR KUSTURICA. PHOTOGRAPHY: MICHEL AMATHIEU, GIANENRICO GOGO BINACHI, GERD BREITER, FREDERIC BURGUE, PASCAL CAUBERE, RAIMOND GOEBEL, THOSTEN KÖNIGS, RATKO KUSIĆ, EMIR KUSTURICA, DRAGAN RADOVOJEVIĆ LAV, CHICO DE LUIGI, PETAR POPOVIĆ, STEPHAN SCHMIDT, DARKO VUČIĆ. MUSIC: NO SMOKING ORCHESTRA. SOUND: DIDIER BUREL, MARTON JANKOV, MARICETTA LOMBARDO, NENAD VUKADINOVIĆ, FRANK ZINTNER. EDITOR: SVETOLIK MIČA ZAJC. GERMANY, ITALY 2001. 91 MIN.

A full-length documentary by Emir Kusturica is not just a story about the band No Smoking, of which the director-guitarist has been a member since 1986. It mainly tells the story of music and musicians, whose frantic rhythms are full of the Balkan spirit. The band started to play in the early 80s in former Yugoslavia. The director still considers himself a Yugoslavian, a member of some imaginary nation that does not exist in reality. The band drew inspiration from jazz, rock'n'roll as well as from various kinds of Balkan and gypsy music. His songs, with original lyrics of his, are also a reflection of twenty years of the country's complicated history, which has affected lives of individual members of the band. It seems as though the documentary was meant to contain everything – oriental mixture of personal feelings that smell of Sarajevo's outskirts, the weight that history puts on a man, the everlasting remorse mixed with feelings of never-ending injustice, the hopelessness as well as ecstatic joy, the romanticism of eternal mourning for the South. The film opens with images from a very successful tour in 2000. One by one, we meet individual musicians, which include Stribor, the drummer and son of Kusturica. The documentary follows a traditional model – it combines color footage from several shows with images from backstage and black and white monologues of individual band members, which were taped on Super 8. Kusturica does not present a film, it is rather a pure energy. Passion broken down into elementary emotions. Most importantly, he reflects our own fascination with Balkan. In her monograph (*Lines, Circles and Worlds of Emir Kusturica*), Jana Dudkova writes that the documentary is project that tries to remind us of the truth about its own name (the film is sometimes presented with the essential note ...by Emir Kusturica) and about who stands behind it. The film thus becomes a platform for a popular mystification – when the director confirms his shift from fiction to music by a blend of hilarity and some sort of apathetic inconsistency towards himself, when his own performances become a passionate suppression of the meaning and narration in the name of affectation and energy that the passion releases. Kusturica gives up meaning and focuses on emotions. The documentary is fascinating because of the effort to re-mystify Kusturica's own name, his effort to speak of himself even through a mere presence of his face or through the face of his son, by integrating monologues about close family relations of all members of the band.

Super 8 Stories podle Emira Kusturici

REŽIE: EMIR KUSTURICA. KAMERA: MICHEL AMATHIEU, GIANENRICO GOGO BINACHI, GERD BREITER, FREDERIC BURGUE, PASCAL CAUBE-RE, RAIMOND GOEBEL, THOSTEN KÖNIGS, RATKO KUSIÆ, EMIR KUSTURICA, DRAGAN RADOVOJEVIÆ LAV, CHICO DE LUIGI, PETAR POPOVIÆ, STEPHAN SCHMIDT, DARKO VUČIÆ. HUDBA: NO SMOKING ORCHESTRA. ZVUK: DIDIER BUREL, MARTON JANKOV, MARICETTA LOMBARDO, NENAD VUKADINOVIA, FRANK ZINTNER. STŘIH: SVETOLIK MIČA ZAJC. NĚMECKO, ITÁLIE 2001. 91 MIN.

Celovečerní dokument Emira Kusturici není jen výpovědí o kapele No Smoking (Zabranjeno pušenje), jejímž členem je režisér–kytarista od roku 1986, ale především o hudbě a muzikantech, v jejichž šíleném tempu tepe balkánský živel. Band se dal dohromady na začátku osmdesátých let v tehdejší Jugoslávii. Sám režisér se dodnes cítí být Jugoslávцем, příslušníkem jakéhosi imaginárního, ve skutečnosti neexistujícího národa. Kapela hledala inspiraci v jazzu, rock and rollu, ale stejně tak čerpala z nejrůznějších poloh balkánské a cikánské melodiky. V jeho písních, originálních i po textové stránce, se zrcadlí i uplynulých dvacet let komplikované historie země, která poznamenala i osudy jednotlivých členů kapely. Jako by dokument chtěl obsáhnout všechno: orientální směr životních pocitů, která voní na sarajevské periferii, tíhu, kterou na člověka naválí dějiny, věčné výčitky svědomí spleené s pocity nekončících křivd, bezvýchodnost i extatickou radost, romantismus věčného smutku za jihem. Film začíná na mimořádně úspěšném turné v roce 2000. Postupně se seznamujeme s jednotlivými hudebníky, mezi kterými je dnes i Kusturicův syn Stribor, bubeník. Dokument pracuje v tradičním modelu: kombinuje barevné záznamy z několika koncertů s jejich zákulisím a s černobílými výpověďmi jednotlivých členů kapely, natočenými na super osmičku. Kusturica nám znovu nenabízí ani tak film, jako spíše čistou energii. Vášer rozloženou do nejzákladnějších emocí. Ale především znovu nastavuje zrcadlo naší vlastní fascinaci Balkánem. Jana Dudková ve své monografii (Línie, kruhy a světy Emira Kusturicu) píše, že režisérův dokument je projektem, který se pokouší připomenout pravdu o jeho vlastním jméně (snímek je někdy uváděn s nevyhnutelným dodatkem ...by Emir Kusturica), a o tom, kdo stojí za ním. Film se tak stává jakousi platformou pro popularizační mystifikaci – to když režisér svůj odklon od tzv. fiction k hudbě potvrdí směsí veselosti a jakési apatické nedůslednosti k sobě samému, když se jeho vlastní vystoupení stanou vášnivým potlačením významu a vyprávění ve jménu afektů a energie, které tyto afekty osvobozují. Kusturica rezignuje na význam a soustřeďuje se na emoci. Na dokumentu fascinuje snaha re–mystifikovat vlastní jméno, snaha promlouvat o sobě i prostřednictvím pouhé přítomnosti vlastní tváře či prostřednictvím tváře vlastního syna, zapojením výpovědí o intimních rodinných vztazích všech členů kapely.

From Dan to Dama

DIRECTOR: ROMAN MOTYČKA.

PHOTOGRAPHY: MARTIN DUBA. SOUND: MARCEL WEISS. EDITOR: JAROMÍR VAŠEK. CZECH REPUBLIC 2001. 37 MIN.

Aluminum pipes or a connection of a children's hockey stick and a hanger, laundry drier and tens of other objects that can be turned into musical instruments. Dan Dlouhý, the head of the DAMA DAMA music band, shows how one can play nearly anything. He has always been interested in the drums, but he wanted to play it differently. He studied nuclear physics, but has always made living with music. A portrait of a musician is mixed with video-like samples of his songs. These, too, give us the opportunity to learn more of this unconventional body that balances somewhere among the contemporary classical music, rock and ethno. This experimental band plays own songs as well as songs of Czech famous authors using traditional as well as original and hand made percussions. The band was founded in May 1990 and consists of four people who play in their concerts and multimedia shows also the traditional as well as a dissembled piano, further special wind and string instruments as well as their own bodies. The instrument range consists, however, mainly of numerous percussions, Dan Dlouhý alone owns nearly a thousand. Let us remind that in 1994, the orchestra participated in music to the Michálek's film America.

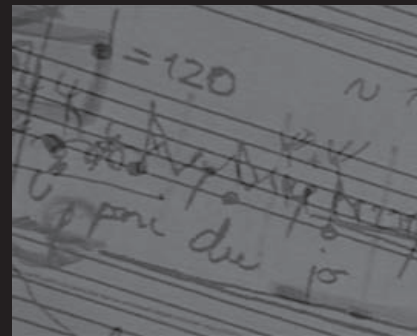


Od Dana k Dama

REŽIE: ROMAN MOTYČKA.

KAMERA: MARTIN DUBA. ZVUK: MARCEL WEISS. STŘIH: JAROMÍR VAŠEK. ČR 2001. 37 MIN.

Novodurové trubky nebo spojení dětské hokejky a věšáku, sušák na prádlo a desítky dalších předmětů, které lze proměnit v hudební nástroje. Dan Dlouhý, vedoucí skupiny DAMA DAMA, předvádí, jak lze hrát téměř na cokoli. Vždycky jej bavily bicí nástroje, ale chtěl na ně hrát jinak. Vystudoval jadernou fyziku, ale živila jej jen hudba. Portrét hudebníka se ve stylizovaném dokumentu prolíná s ukázkami skladeb, pojatými jako hudební klipy. I ty dávají možnost poznat netradiční těleso, jehož projev se pohybuje na pomezí soudobé vážné hudby, rocku a etnické hudby. Experimentální soubor hraje skladby vlastní i předních českých autorů na tradiční i originální, vlastnoručně vyráběné, bicí nástroje. Soubor vznikl v květnu devadesátého roku, je tvořen čtyřmi hráči, kteří na koncertech a multimediálních show obsluhují vedle bicích nástrojů i klavír v původní i preparované podobě, další speciální nástroje dechové a strunné a také vlastní těla, i na ta se dá hrát. Rozsáhlý instrumentář tvoří ale především nesčetně druhů nejrůznějších bicích nástrojů, jen Dan Dlouhý jich vlastní skoro tisíc. Připomeňme, že v roce 1994 se orchestr podílel na hudbě k Michálkově filmu Amerika.





HUDBA NA NÁMĚSTÍ



Buena Vista Social Club

DIRECTOR: WIM WENDERS. PHOTOGRAPHY: JÖRG WIDMER, ROBBY MÜLLER, LISA RINZLEROVÁ.

MUSIC: BUENA VISTA SOCIAL CLUB. EDITOR: BRIAN JOHNSON. GERMANY 1998. 105 MIN.

The European documentary of the year pays a tribute to half-forgotten legends of Cuban music. The jazz guitarist Ry Cooder, author of music for the film of Wim Wenders "Paris-Texas," was supposed to produce a recording of a joint project of Cuban and African musicians. After his arrival to Havana, he learned that the African musicians did not make it past Paris and would not arrive. Cooder decided to fill the rented recording studio with as many musical personalities from the Caribbean island as possible. The half-forgotten legends and their young followers surprised Cooder with a masterly performance of musical elegance, playfulness and prowess. The record named after a no longer existing dance club Buena Vista Social Club in Havana has returned Cuban music back into the lime-light of world's popularity, and even won a Grammy in the category of Latin-American music. One year later, Ry Cooder suggested to Wim Wenders that he might shoot a documentary about the community of Cuban musicians. Wenders asked the band members for a biographical monologue and he connected the images of dingy apartments, bars and run-down streets with clips made during the recording of the first LP of Ibrahim Ferrera and mainly during the band's two performances in Amsterdam. The movie is concluded with a trip of the old Cubans in the streets of New York and their performance in Carnegie Hall. Fifty hours of material shot with digital camera gave birth to a moving musical document, which brings a testimony about the phenomenon of Cuban music as well as about old musicians, their approach to life and music. The tragic social and political situation on the island is only slightly revealed. Cooder's recording and Wenders' film have launched a new career of men that Cubans now call Super-Abuelos. Great old guys.

Buena Vista Social Club

REŽIE: WIM WENDERS.

KAMERA: JÖRG WIDMER, ROBBY MÜLLER, LISA RINZLEROVÁ. HUDBA: BUENA VISTA SOCIAL CLUB. STŘIH: BRIAN JOHNSON. NĚMECKO 1998. 105 MIN.

Evropský dokument roku skládá hold polozapomenutým legendám kubánské hudby. Jazzový kytarista Ry Cooder, autor hudby pro Wendersův Paříž–Texas, měl v březnu šestadevadesátého roku produkovat natáčení společného projektu kubánských a afrických muzikantů. Po příletu do Havany se ale dozvěděl, že se hudebníci z černého kontinentu nedostali dál než do Paříže a nepřiletí. Cooder se rozhodl, že pronajaté studio zaplní co největším počtem muzikantských osobností karibského ostrova. Polozapomenuté legendy a jejich mladší následovníci překvapili mistrovským představením hudební elegance, hravosti a muzikantské profesionality. Nahrávka nazvaná po zaniklém havanském tanečním klubu Buena Vista Social Club vrátila kubánskou muziku zpět na výsluní světové popularity, získala i cenu Grammy v oblasti latinskoamerické hudby. Rok nato navrhl Cooder Wimů Wendersovi, aby natočil o komunitě kubánských muzikantů dokument. Wenders vybídl jednotlivé členy kapely k životopisně laděnému monologu a jejich výstupy v zašlých bytech, barech a zchátralých uličkách spojil se záběry z nahrávání první desky Ibrahima Ferrera a především s dvěma koncertními vystoupeními kapely v Amsterdamu, celý snímek pak uzavírá výlet starých Kubánců do newyorských ulic a slavnostní večer v Carnegie Hall. Z padesáti hodin záznamu, natočeného digitální kamerou, vznikl působivý hudební dokument, přinášející svědectví nejen o fenoménu kubánské hudby, ale i o starých umělcích, jejich přístupu k životě a hudbě. Tragická sociální a politická situace ostrova prosvítá z filmu jen lehounce. Cooderova nahrávka a Wendersův film odstartovaly novou kariéru hudebníků, kterým se dnes na Kubě říká Super–Abuelos. Super dědci.

Sex Pistols – The Filth and the Fury

DIRECTOR: JULIEN TEMPLE. PHOTOGRAPHY: GEORDIE DEVAS. SOUND: JOHN HENNESSEY, NICK ROBERTSON, GEOFF TOOKEY.

EDITOR: NIVEN HOWIE. GREAT BRITAIN, USA 1999. 108 MIN.

The documentary film "Sex Pistol – The Filth and the Fury " about the craziest band of rock history Sex Pistols which was filmed by British director Julien Temple can be perceived as a certain revision of his previous film "The Great Rock'a'Roll Swindle" (1980) in which this group and punk revolution was seen exclusively from the position of manager of the group Malcolm McLaren. In this controversial feature document McLaren in the role of some Big Manipulator cynically laughed at all punk fans as idiots who were fooled by his great rock-and-roll swindle with a band which was in reality only his profitable creation. Temple has been then also influenced by McLaren and that is most likely why he decided to add his own unilaterally deformed picture of the band and in his new film he gave the space exclusively to members of Sex Pistols. This time the director stresses with a greater distance also political, economic, social or music background of origin of punk revolution and the reasons why the anger soon wrecked on the crags of fashion. Temple's anarchistic collage is composed of currently filmed interviews with survived members of Sex Pistols (whose faces are hidden in the dark, may be to remain in the memories of the spectators only as young and furious faces), of commented shots from concerts and rehearsals used for the first time cut from more than twenty-six hour long private archive of the band, but also of samples of period corny advertising contracting with the shots of street turmoil, of television shows and the drama Richard III. with Laurence Olivier. All known and outrageous disturbances of the band and their wildest fans are again summed up in the film. The shot is especially an anti-thesis to the previous document of this director, sometimes even so contradictory that one can ask whether it is not another rock-and-roll swindle prepared by the other party. Punk revolt was nevertheless a result of calculated games of producers, they only cleverly used the situation when the punk was spontaneously born in garages.

Sex Pistols – Děs a běs

REŽIE: JULIEN TEMPLE. KAMERA: GEORDIE DEVAS. ZVUK: JOHN HENNESSEY, NICK ROBERTSON, GEOFF TOOKEY.

STŘIH: NIVEN HOWIE. VELKÁ BRITÁNIE, USA 1999. 108 MIN.

Dokumentární film Sex Pistols – Děs a běs o nejběsilejší kapele rockové historie Sex Pistols, který natočil britský režisér Julien Temple, lze vnímat jako jistou revizi jeho předchozího snímku The Great Rock'a'Roll Swindle (1980), v němž byla tato skupina a punková revoluce nahlížena výhradně z pozice manažéra skupiny Malcolma McLarena. Ve zmíněném kontroverzním hraném dokumentu se McLaren v úloze jakéhosi Velkého Manipulátora cynicky vysmál všem příznivcům punku jako pitomcům, kteří naletěli jeho velkému rokenrolovému švindlu s kapelou, jež byla ve skutečnosti jen jeho výnosným výtvozem. I Temple se tenkrát nechal McLarenem ovlivnit a zřejmě proto se rozhodl doplnit vlastní, jednostranně zdeformovaný obraz kapely tím, že ve svém novém filmu poskytne prostor výhradně členům Sex Pistols. Režisér tentokrát s větším odstupem akcentuje i politické, ekonomické, sociální či hudební podhoubí vzniku punkové revoluce, ale i důvody, proč tak záhy někdejší hněv ztroskotal na úskalích módy. Templeova anarchistická koláž je sestavena z aktuálně dotočených rozhovorů s přeživšími členy Sex Pistols (jejich tváře jsou skryty v přití, snad proto, aby v paměti diváků zůstaly pouze jejich mladé rozzuřené obličejy), nikdy předtím nepoužitých komentovaných záběrů z koncertů a zkoušek, sestříhaných z více než dvacetihodinového soukromého archivu kapely, ale také z ukázek z dobových kýčovitých reklam, kontrastujících se záběry pouličních nepokojů, z televizních show a z dramatu Richard III. s Laurencem Olivierem. Opětovně se zde shrnují všechny známé a pobuřující výtržnosti kapely i okruhu jejich nejdivočejších příznivců. Snímek je především antitezí k předešlému režisérovi dokumentu - místy je až tak protikladný, že se naskytá otázka, zda se nejedná o další rokenrolový švindl, připravený pro změnu druhou stranou. Punková revolta ovšem nebyla výsledkem vykalkulovaných her producentů, ti jen šikovně využili situace, kdy se punk spontánně zrodil v garážích.

Year of the Horse: Neil Young and Crazy Horse Live

DIRECTOR: JIM JARMUSCH. PHOTOGRAPHY: L.A. JOHNSON, JIM JARMUSCH, ARTHUR ROSATO, STEVE ONUSKA. MUSIC: NEIL YOUNG.

EDITOR: JAY RABINOWITZ, JOEL HELLER, MICHAEL ALAN DENNIS. USA 1997. 108 MIN.

“In my opinion, *Year of the Horse* is not a regular documentary, it is more like a rock movie. I wanted to shoot a profile of the band, a sort of illustration of the great music they play. I wanted to show everyone where the music comes from and let people hear it.” The world of rock music has always attracted Jarmusch. He considers music to be the purest form of self-expression and he even ranks it above film. Jarmusch himself used to play in a New York underground postpunk band called The Del-Byzanteens. Musicians the likes of John Lurie and Tom Waits used to act in his movies and composed music for him. Neil Young wrote music for Jarmusch’s western *The Dead Man*. This first video that Jarmusch shot for Wait was based on this film. The second video then determined the style of the *Year of the Horse*. The film was shot on Super 8, Hi-8 and 16mm film in color as well as in black & white. Jarmusch intentionally does not refine the material: moving camera, rough raster, out of focus takes all stay in there. The film is not just a record of live performance of nine songs. It is mainly an original testimony about a life of a rock band and its leader. Sequences shot during the European and American tour of 1996 constitute the central point of the film. There are also live show clips from 1976 and 1986. Apart from performances, there are moments shot backstage – musicians talking about drugs, arguing, in a hotel in Glasgow a plastic flower on a table catches fire. The members of the band, 50-year old rockers, speak about the band’s beginnings; they speak about a special bond, which allows the band to exist even after thirty years of performing together. However, in late 90’s, the natural community of independents and their sympathizers reflected in all films of Jarmusch is slowly breaking apart. Similarly, the documentary *Year of the Horse* is a noisy parting with the natural solidarity of independent film. However, *Rock’n’Roll Will Never Die*.

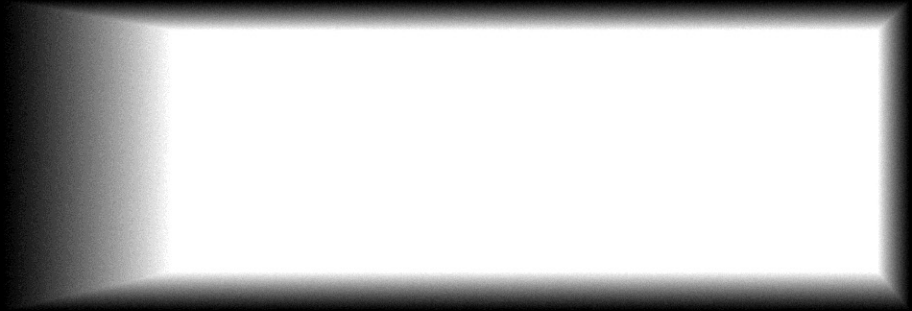
Rok koně

REŽIE: JIM JARMUSCH. KAMERA: L.A. JOHNSON, JIM JARMUSCH, ARTHUR ROSATO, STEVE ONUSKA. HUDBA: NEIL YOUNG.

STŘIH: JAY RABINOWITZ, JOEL HELLER, MICHAEL ALAN DENNIS. USA 1997. 108 MIN.

„Rok koně podle mě není pravý dokument, je to spíše rockový film. Chtěl jsem natočit portrét skupiny, jakousi ilustraci její skvělé muziky. Chtěl jsem ukázat, odkud se tato muzika bere, a umožnit divákům slyšet ji.“ Svět rockové muziky Jarmusche vždy přitahoval, považuje hudbu za nejčistší formu vyjádření a staví ji dokonce nad film. Sám kdysi hrál v newyorské undergroundové postpunkové kapele The Del-Byzanteens, muzikanti jako John Lurie nebo Tom Waits hráli v jeho filmech a skládali pro ně hudbu. Neil Young zkomponoval hudbu k Jarmuschovu westernu Mrtvý muž. Z něj také vzešlo první video, které režisér pro Younga natočil. Druhé video pak určilo i styl Roku koně. Film se natáčel na formáty Super 8, Hi-8 video a 16mm, a to jak černobíle, tak barevně. Jarmusch záměrně ponechává materiálu jeho syrovost: pohyblivá kamera, hrubý rastr, rozostření. Snímek je nejen záznamem pódiového podání devíti písní, ale především svéráznou výpovědí o životě hudební skupiny a jejího leadera. Těžištěm filmu jsou záběry, pořízené během evropského a amerického turné v roce 1996. Objevují se i sekvence z koncertů v roce 1976 a o deset let později. Kromě hudebních výstupů to jsou i okamžiky ze zákulisí: muzikanti se baví o drogách, hádají se, v jednom glasgowském hotelu vzplane na stole umělá kytice. Členové skupiny, rockeři–padesátníci, líčí začátky kapely, hovoří o zvláštním spříznění, jež skupině umožňuje působení i po třiceti letech společného hraní. Ale přirozená komunita nezávislých a jejich sympatizantů, jejímž výrazem jsou ostatně všechny Jarmuschovy filmy, se na konci devadesátých let pomalu rozpadá. Také dokument Rok koně znamená hlučné loučení s přirozenou vzájemností klasického nezávislého filmu. I když: Rock'n'Roll Will Never Die.





BOX

New Possibilities (continued)

DIRECTOR: VÍT JANEČEK.

PHOTOGRAPHY: VELIMIR KOVAČIČ. SOUND: JIŘÍ MELCHER. EDITOR: PETR MRKOUS. CZECH REPUBLIC 1997. 36 MIN.

At the beginning of the philosopher Miroslav Petříček's portrait, we do not see his face, but rather a close-up of a football. The philosopher contemplates the game, and recalls that he loved football in the 1960s. To him, football is the perfect embodiment of a game where thanks to perfect technique, idea is immediately followed by action: all that is left is to watch the trajectory of this swift idea. The documentary, filmed as a sophomore project at the Documentary School of FAMU, starts with the film's strategy offered by the director, whose actions are channeled by the person to be portrayed. In the discussion about the film's draft, the documentary is transformed into an open dialog, a place of uncertainty between two basic positions of an author: Janeček is one of the directors who want to be a part of the film's text or bring an external viewpoint, so the philosopher is granted enough room for original interpretation, but at the same time the director does not want to be external to the portrayed, he is the portrayed person's partner, he is there in the action, so he also brings an internal viewpoint, as close to the philosopher's point of view as it may be. Inside the film, the director thinks of the basic elements of its composition as a plan, he explores its naming and possibilities of communication. Well prepared by commentary about the basic signals of the film portrait (the philosopher wants to defend himself from what is to define him), we set on a road where the fundamental tension lies in the fact that we do not know whether the concrete reality truly illustrates Petříček's thinking or whether his deliberations on cognition are just a contour of the perceived composition of the world. Together with the film crew, Petříček takes the cable-car to Petřín (the moment of departure from the city-existence in order to look at it from above is a moment when the city below ceases to be a real object and becomes a map), and walks through the mirror maze (mirror shows us as we want to be seen, although it provides only a distorted image; the task is to shatter the habits with which we approach reality). The crew enters the intimacy of Petříček's family and study, and later visits his birthplace (both apartment and house have gigantic libraries, there is an intense continuity between symbolic, compact thinking and the inherited, sibling and developed). At the very end of the film, the philosopher writes (about himself) on a blackboard the words "I am Miroslav Petříček" – no question mark added. Miroslav Petříček, from whose lectured the director borrowed for the film's entrée about Derrida, studied privately with Jan Patočka in the 1970s (and also worked on the samizdat edition of Patočka's works). He is now lecturing at the School of Philosophy and Religion of the Charles University's Faculty of Arts. He specializes in contemporary French philosophy and the relation between philosophy and art. He is the author of Introduction to (Contemporary) Philosophy and Majesty of Law: Raymond Chandler and Late Deconstruction. He has translated works of Descombes, Lévinas, Merleau-Ponty and Derrida from the French. Miroslav Petříček has appeared as an element of the mycelium of another Vít Janeček's film, the master's project Mushrooms.

Nové možnosti (pokračování)

REŽIE: VÍT JANEČEK.

KAMERA: VELIMIR KOVAČIČ. ZVUK: JIŘÍ MELCHER. STŘIH: PETR MRKOUS. ČR 1997. 36 MIN.

Portrét filozofa Miroslava Petříčka neodkrývá hned v úvodu jeho tvář, ale otevírá se záběrem fotbalového míče. Filozof přemýšlí o hře, vzpomíná, že měl rád kopanou šedesátých let. Fotbal je pro něj dokonalým ztělesněním hry, kdy můžeme vidět, jak člověka něco napadne a protože má dokonalou techniku, tak to okamžitě realizuje, pak už zbývá jen sledovat dráhu toho rychlého nápadu. Snímek, natočený jako práce druhého ročníku katedry dokumentu na FAMU, začíná strategií filmu, kterou nabízí jeho režisér, usměřován tím, kdo má být portrétován. Už v diskusi nad nákresem filmu se snímek proměňuje v otevřený dialog, v místo pochybností rozložené mezi dvěma základními autorskými pozicemi: Janeček patří k režisérům, kteří chtějí být součástí textu filmu, respektive přináší hledisko vnější, filozof dostává prostor k původní interpretaci a zároveň nechce stát vně zobrazeného; režisér je portrétovanému partnerem, je přítomen v akci, přináší tedy i hledisko vnitřní, jakkoli blízké filozofovu pohledu. Režisér si uvnitř filmu sám všímá elementárních prvků jeho skladby jako plánu, zkoumá jeho pojmenování, možnosti komunikace. Připraveni výkladem o základních signálech filmového portrétu (filozof tvrdí, že se bude bránit tomu, co jej má definovat) se poté vydáváme na vytyčenou cestu, jejíž základní napětí je v tom, že nevíme, zda konkrétní realie ilustrují Petříčkovo myšlení, anebo naopak jeho úvahy o poznání konturují viděnou skladbu světa. Štáb s Petříčkem vyjíždějí lanovkou na Petřín (okamžik, kdy se z města–existence vystupuje, aby jej bylo možné přehlédnout, město dole přestává být reálným předmětem a stává se z něj mapa), procházejí se labyrintem zrcadlového bludiště (zrcadlo nás ukazuje vždy takové, jak se chceme vidět, i když je to deformovaný obraz – jde tedy především o to, rozrušit návyky s jakými přistupujeme k realitě), vstupují do intimity jeho rodiny a jeho pracovny, navštěvují jeho rodný dům (byť i dům spojují obrovité knihovny, intenzivní kontinuita mezi znakovým, sevřeným myšlením, zděděným, sourozeneckým, rozvíjeným). V samém závěru filmu (o sobě) napíše filozof na školní tabuli Já jsem Miroslav Petříček. Bez otazníku. – Miroslav Petříček, z jehož přednášek jsme si vypůjčili pro entrée k filmu o Derridovi, studoval v sedmdesátých letech soukromě u Jana Patočky (podílel se také na samizdatové edici jeho díla). V současné době působí na Katedře filozofie a religionistiky FF UK. Specializuje se na současnou francouzskou filozofii a vztahy mezi filozofií a uměním. Je autorem knih Úvod do (současné) filozofie a Majestát zákona – Raymond Chandler a pozdní dekonstrukce. Z francouzštiny překládá Descombese, Lévinase, Merleau–Pontyho, Derridu. Miroslav Petříček se objevil jako součást podhoubí dalšího filmu Víta Janečka, absolventské Houby.

Genus – Lives of Jitka and Květa Válová, the Paintresses

DIRECTOR: ESTER KRUMBACHOVÁ. PHOTOGRAPHY: MIRO GÁBOR. SOUND: JAN ČENĚK. EDITOR: ¼UBA ĽURKOVIČOVÁ. CZECH REPUBLIC 1993. 15 MIN.

Genus – Life of Ota Ornest, the Dramatist

DIRECTOR: ESTER KRUMBACHOVÁ. PHOTOGRAPHY: MIRO GÁBOR. SOUND: BOHUMÍR BOUČEK, PETR KABRHEL. EDITOR: ¼UBA ĽURKOVIČOVÁ. CZECH REPUBLIC 1995. 15 MIN.

Ester Krumbachová (1923 – 1996) studied the school of applied art in Brno. She started working in České Budějovice as a script graphic and costume designer, later she joined the Prague city theatres and the National Theatre. She moved to the film field in 1961, beginning to cooperate with Oldřich Lipský. She helped with the graphic design of his comedy called The first Century Man. Since then she has participated on the production of many other movies. She significantly influenced the works of her husband Jan Němec. Her début The Murder of Engineer Čert advertised at first under an innocent slogan Better Abominable Snowman than no Man at all is, according to Petra Hanáková, one of the most anarchistic cases of a feminist derision of the patriarchal order in the history of Czech comedy. An irrational surrealist comedy with a lot of emphasis on visual details is the only movie that Krumbachová produced before being listed on the index for 20 years. She made a comeback in the middle of the '90s. She recorded two documentaries for a special film series called GENUS, 99 Czech lives. In the first one, she portraits twin painters, Jitka and Květa Válová, recording them in their studio that verges into a garden. The producer is intoxicated by the tiny details of the house, she emphasizes its simplicity and spaciousness, which is filled only with stuff directly perquisite to their art work. The twins are drinking coffee and smoking cigarettes while sitting in their garden. Their memories compile an inconsistent flow of impressions, marginal notes, a couple of paintings, sounds of the nearby sea, and laughter. As for their relationship, they mention that there has never been any rivalry between them. They are inspired by Christianity and their thinking and creation mutually integrow. They both tremble for each other that they will die soon. They were born in December 1922, both were members of a group titled The Route, and together took part in many exhibitions. After their first independent exhibition in 1966, they were banned from official galleries for a long time. The ban was repealed only in the middle of the '90s. In 2002, they introduced an extensive retrospective in an exhibition hall of Veletržní palác. Recently they published their narrative monography. Květa died in 1998 (Her sister Jitka recalls that in an interview for the Reflex magazine: Květa had a beautiful death. We were having dinner as usual and Květa was sitting opposite me. We were eating chicken, we loved chicken. Květa took three bites and fell to the floor. Heart attack.) – Life of Ota Ornest is a portrait of a director of Prague city theatres (during the period of 1950 – 73). Ota, a brother of an actor Zdeněk and a poet Jiří Orten, enriched the theatre field in many ways as a translator, a dramatist, a producer and an actor. In 1977 he was sentenced to three and half years in jail for a criminal offence of subverting the republic. A year later his punishment was reduced to two and half years. It is very interesting to look at his case from the viewpoint of the regime propaganda. In January 1977, the Czech TV broadcasted a program Playing high „about people who were subverting our socialist system“. Due to addition of a modified material, Ota Ornest had been completely scandalized, later on arrested and accused of „a serious criminal offence directed against the republic“. The Czech TV recorded a documentary with Ota Ornest in the Prague prison, and apologized to him officially for their activities in 1968. Ornest died this year in the age of 89.

Genus – Život malířek Jitky a Květy Válových

REŽIE: ESTER KRUMBACHOVÁ. KAMERA: MIRO GÁBOR. ZVUK: JAN ČENĚK. STŘIH: ¼UBA ŤURKOVIČOVÁ. ČR 1993. 15 MIN.

Genus – Život divadelníka Oty Ornesta

REŽIE: ESTER KRUMBACHOVÁ. KAMERA: MIRO GÁBOR. ZVUK: BOHUMÍR BOUČEK, PETR KABRHEL. STŘIH: ¼UBA ŤURKOVIČOVÁ. ČR 1995.15 MIN.

Ester Krumbachová (1923-1996) vystudovala umělecko-průmyslovou školu v Brně. Práci scénografky a kostýmní výtvarnice zahájila v Českých Budějovicích, poté působila v Městských divadlech pražských a v Národním divadle. U filmu začala v roce 1961 výtvarnou spoluprací na komedii Oldřicha Lipského Muž z prvního století a podílela se na mnoha dalších filmech. Jako výtvarník a současně spoluautor námětu, respektive scénáře výrazně ovlivnila filmy svého manžela Jana Němce. Její debut Vražda inženýra Čerta, ohlašovaná v době svého vzniku pod ještě nevinným sloganem Lepší sněžný muž než žádný muž je podle Petry Hanákové vedle Sedmikrásek Věry Chytilové nejnanarchističtější případ feministického mezúzovského výsměchu patriarchálnímu řádu v naší komedii. Iracionální surreální komedie s velkým důrazem na vizuální detaily je jediným filmem, který Ester Krumbachová sama režírovala než byla, spolu se svým filmem, dáma dvacet let na index. Ve snímku Život malířek Jitky a Květy Válových portrétuje dvojčata, výtvarnice. Už od prvního obrazu rozpůleného vlašského ořechu je v dokumentu důsledně naplňována idea dvojportrétu. Zestárlé malířky zachycuje v jejich domě, kde ateliér přechází v zahradu. Režisérka, která při natáčení pracovala vůbec poprvé s videotechnikou, se opájí detaily jejich domu, zdůrazňuje jeho prostotu, rozlehlost, kterou vyploují jen věci nejdůležitější pro tvorbu. Sestry v modrých šatech sedí u zahradního stolku, s kávou a cigaretami (na desce leží dvě cigarety, jedna připaluje druhé od té své), zahradou probíhá pes. Jejich vzpomínky nejsou souvislé, lehounce stylizovaný dokument nabízí především impresi, poznámky na okraj, pár obrazů, zvuky dalekého moře, smích. Malířky zdůrazňují vnitřní zaujetí tvorbou. Ke svému vztahu připomínají, že v něm nikdy nebyla rivalita, že jedna čerpá od druhé, jejich myšlení o obrazech a vlastní tvorbě vzájemně prorůstají, důležitá zůstává inspirace křes anstvim (jsme moralistky, ale nemoralizujeme). A jedna o druhou mají strach (za chvíli umřem, ty blázne, a už si nikdo nebude moct natočit Válovky). Sestry Válovy se narodily v prosinci 1922. Obě byly členkami skupiny Trasa, společně se zúčastnily řady skupinových výstav. Svého času je spisovatelka Marie Majerová označila jako vřed Kladna. V roce 1966 měly první samostatnou přehlídku v Praze, ale v sedmdesátých letech nemohly v oficiálních galeriích vystavovat. Zákaz se prolomil až v polovině osmdesátých let. V roce 2000 měly sestry rozsáhlou retrospektivu ve Veletržním paláci. Nedávno vyšla jejich výpravná monografie. Autorkou jednoho z textů je Ester Krumbachová. Květa zemřela v roce 1998 (Jitka v rozhovoru pro časopis Reflex vzpomíná: Víte, Květa měla krásnou smrt. Večereři jsme a Květa jako vždycky seděla proti mně. Měly jsme kuřátko, to my rády. Květa snědla tři sousta – a najednou byla pryč. Myslela jsem, že jí zaskočilo, ale kdepak, infarkt to byl. Bleskovej.) – Život divadelníka Oty Ornesta je portrétem někdejšího ředitele Městských divadel pražských (v letech 1950-73). Ornest, bratr herce Zdeňka a předčasně zemřelého básníka Jiřího Ortena, obohatil české divadlo také jako překladatel, dramaturg, režisér i herec. V roce 1977 byl Ornest odsouzen na tři a půl roku nepodmíněně za trestný čin podvracení republiky. O rok později mu byl trest zmírněn na dva a půl roku. Zajímavé je, jak s jeho případem naložila režimní propaganda. V lednu 1977 odvysílala Česká televize pořad Vysoká hra o „činnosti lidí, kteří rozvratně působili proti našemu socialistickému zřízení.“ V pořadu byl po úpravách přistřižen materiál, který skandalizoval Otou Ornesta. Ten byl zatčen už 7. ledna a obviněn ze „závažné trestné činnosti namířené proti základům republiky.“ V místnosti ruzyňské věznice, dekoracemi přestavěné na pracovnu, s ním pak Československá televize natočila jeho omluvnou odpověď za své aktivity v roce 1968. Ornest se v tomto vystoupení také distancoval od Charty 77. Ornest zemřel letos ve věku 89 let.

Czech Television Presents

STORIES OF SCULPTURES AND PAINTINGS – Thirteen episodes of this series represent the most extensive overview of Czech post-war fine art made to this date. Each episode is concerned with one art style. The series introduces viewers to progress from existential and surrealist tendencies in the 1940s to postmodern trends of the late 1980s. In the framework of individual styles and groups, the most significant figures are always emphasized. The series presents over one hundred painters, sculptors, designers and performers as well as nearly three thousand of their works. The whole project is also a kind of repayment to artists, because for dozens of years most of them could not freely work or exhibit their artworks. With the exception of Milan Knížák, who did not wish to be included, all significant figures of Czech post-war art are presented in the Czech Television's project. Individual episodes: 1 New Art – war and postwar basis, mainly the Group 42. 2 Naked in Thorn Bush – surrealist elements, activities of the surrealist movement in the early 50s. 3 An Attempt at Change – establishing continuity of Czech modern art in the late 50s. 4 Confrontation – radical invasion of informal abstract painting, first illegal exhibitions. 5 Crossroad – the influence of constructivist tendencies on Czech art in the early 60s. 6 Šmidrové and Křížovnická School – neo-dadaistic tendencies, Křížovnická School of pure humor. 7 Lonely Runners – artists outside the main movements. 8 New Sensitivity – key tendencies in the late 60s. 9 New Figuration – figurative tendencies, influence of pop art. 10 Art of Action and Concept – happenings, body art, performance. 11 From Reality to Fantasy – veristic and hyperrealistic tendencies of the 70s. 12 From Slapstick to the Group 12/15 – grotesque tendencies. 13 Tvrdohlaví and Their Generation – the beginning of postmodernism. Director Aleš Kisil /

PRETTY TOWNS – New episodes of a popular road series, in which the permanently amazed architect David Vávra (an actor of the Sklep Theatre, a former member of the DNA group – a workshop of the latest architecture, and presently a architect, among others, of facilities for the disabled) visits more and less known buildings in Czech towns. On a dog sledge, on a parachute, on a scooter, on a camel, on a truck, in an orange Trabant and also in the fantomatic Perspex vehicle, Vávra travels through towns and ironically comments on architecture and urbanism of the 19th and 20th century. The series features cities and towns, which although ignored, seemingly unattractive and often located in forgotten borderland, reveal true pearls. Vávra makes his audience look up and discover the beauties of decoration of Art Nouveau facades, he surprises the audience by creations of cubistic buildings, and explains that those avant-garde houses from the period of the first republic are not banal at all and that their seemingly rational lines in fact contain poetry. Architecture also means old factories, train stations, water towers, peripheries with bizarre houses, and seemingly secondary details – paving, banisters, streetlights and sewer grates. The flair and humor of Pretty Towns has transformed a guide to Czech Architecture into a riveting documentary, which, with ironic exaggeration, draws our attention to problems of Czech towns, to their devastation in the past and the present. And also to their beauty. Director Radovan Lipus.

BIG DIPPER – In the accompanying notes to the Big Dipper series, the word multicultural is emphasized. Everyday we encounter alternative lifestyles that are different from our traditional culture. Today, however, they merge and create our cultural background. Our relation to differences is a way to test our tolerance. However, such relation is mainly a mirror in which we recognize ourselves, in which the quality of our own life is reflected. The multicultural magazine is not only concerned with a presentation of ethnic minorities, it studies the respect to otherness on basis of perception itself. The name of the series expresses the need for space to place every of one's different aspects of uniqueness as well as the necessity to suppress this uniqueness to some extent. Why and where do we travel in the Big Dipper? That is the question that resounds in all episodes of the series. Each episode has a different director. So far, the following directors have contributed to the series: Stanislav Zeman, Filip Remunda, Martin Pátek, Bára Kašáková, Martin Mareček, Miroslav Čapek, Jiří Skála, Markéta Válková, Pavel Marek, Karel Koula, Jan Lacina, Marek Dušák, Kamila Vondrová and Radim Špaček.

Česká televize uvádí

PŘÍBĚHY OBRAZU A SOCH / Trináctidílný cyklus mapuje dosud v největším rozsahu tendence českého poválečného výtvarného umění. Každému směru je věnován samostatný díl. Na rozlehlé ploše představují vývoj od existenciálních a surrealistických tendencí čtyřicátých let až po postmodernu na konci let osmdesátých. V rámci jednotlivých směrů a skupin je kladen důraz na nejvýraznější osobnosti. Cyklus představí téměř sto malířů, sochařů, grafiků a akčních umělců a na tři tisíce jejich děl. Projekt je i jistou splátkou dluhu vůči umělcům, nebo většina z nich nespěla po dlouhá desetiletí svobodně tvořit či veřejně vystavovat. S výjimkou Milana Knížáka, který si nepřál být uveden, jsou tak v projektu České televize zastoupeny všechny rozhodující osobnosti vývoje českého poválečného umění. Jednotlivé díly: 1. Nové umění – válečná a poválečná východiska, především Skupina 42; 2. Nazí v trní – surrealistická východiska, činnost surrealistické skupiny počátkem padesátých let; 3. Pokus o změnu – navázání kontinuity českého moderního umění koncem padesátých let; 4. Konfrontace – radikální vpád neformální abstraktní malby, první ilegální výstavy; 5. Křížovátka – vliv konstruktivních tendencí na české umění počátkem šedesátých let; 6. Šmidrové a Křížovnická škola – neodadaistické tendence, Křížovnická škola čistého humoru; 7. Osamělí běžci – osobnosti stojící mimo hlavní proudy; 8. Nová citlivost – hlavní tendence koncem let šedesátých; 9. Nová figurace – figurativní tendence, vliv pop artu; 10. Umění akce a konceptu – happening, body art, performance; 11. Od reality k fantazii – veristické a hyperrealistické tendence sedmdesátých let; 12. Od grotesky ke skupině 12/15 – groteskní tendence; 13. Tvrdohlaví a jejich generace – nástup postmodernismu. Režie: Aleš Kisil. / **ŠUMNÁ MĚSTA** / Nové díly oblíbené street movie, v níž žasnoucí architekt David Vávra (herec divadla Sklep, někdejší člen skupiny DNA, Dílny nejmodernější architektury, a dnes projektant mj. staveb pro tělesně postižené občany) navštěvuje více i méně známé stavby ve vybraných českých městech. Se psím spřežením, zavěšen na padáku, na koloběžce, na velbloudu, v cibulákovém tahači, v oranžovém trabantu i ve fantomatickém perspexovém mobilu projíždí Vávra města a v ironické stylizaci komentuje architekturu a urbanismus devatenáctého a dvacátého století. V seriálu hrají i města a městečka dosud opomíjená, zdánlivě nezajímavá, a přesto se v nich (často v zapomenutém pohraničí) nacházejí perly. Šumný Vávra nutí diváky zvedat hlavy, objevovat půvaby dekorace secesních fasád, nechat se překvapovat kreacemi kubistických staveb nebo zjišťovat, že ty avantgardní domy z první republiky vůbec nejsou banální a že se v jejich zdánlivě racionálních liniích skrývá poezie. Architektura jsou i staré fabriky, nádraží, vodárenské věže, periférie s bizarními domky nebo zdánlivě podružné detaily: dlažby, zábradlí, lampy i mříže kanálů. Svih a vtip Šumných měst přetvořil průvodce moderní českou architekturou ve strhující dokument, který s groteskní nadsázkou připomíná problémy českých měst, jejich někdejší, ale i současnou devastaci. A také krásu. Režie: Radovan Lipus. /

VELKÝ VŮZ / V explikaci k cyklu Velký vůz se klade důraz především na slovo multikulturní. Každodenně se setkáváme s alternativními způsoby života, odlišnými od naší tradiční kultury. Ty se s ní však vzájemně prolínají a tím vytvářejí i naše kulturní zázemí. Na vztahu k odlišnostem si můžeme ověřit nejen míru vlastní tolerance, ale takový vztah je především zrcadlem, ve kterém poznáváme lépe sami sebe, v němž se odráží kvalita našeho vlastního života. Multikulturnímu magazínu tedy jde nejen o mapování etnických menšin, ale o sám respekt k odlišnosti na základě poznání. Název cyklu Velký vůz tedy vyjadřuje jak potřebu vlastního prostoru pro každou odlišnou jedinečnost, tak nutnost tuto jedinečnost do určité míry podřídit. Proč a kam ve Velkém voze spolu jedeme, to je otázka, která se nese všemi díly magazínu. Každý z dílů má svého režiséra. Dosud se na nich podíleli Stanislav Zeman, Filip Remunda, Martin Pátek, Bára Kašáková, Martin Mareček, Miroslav Čapek, Jiří Skála, Markéta Válková, Pavel Marek, Karel Koula, Jan Lacina, Marek Dušák, Kamila Vondrová a Radim Špaček.

Your Body Alone and Land Around

DIRECTOR: MAREK BOUDA.

PHOTOGRAPHY: DIVIŠ MAREK. SOUND: MIROSLAV ŠIMČÍK. EDITOR: ¼UBA ŤURKOVIČOVÁ, MILAN REMÁČ. CZECH REPUBLIC 2002. 53 MIN.

The profile of the Czech poet František Hrubín (1910-1971) evolves from three locations of his residence - the Lešany countryside of his childhood, his apartment in Holešovice and the country around Třeboň in south Bohemia. The land of silence, which Hrubín was looking for all his life, was filled with almost mythical harmony, unity of home and his closest friends, which allowed him to overcome the anxiety. A house near water was a place of peace, where memories of children's adventures came back to life and where one could hide from the twists of history, when his friend poets were banned and jailed, a place where he could hide from his courage, which made him speak in defense of the silenced at a writer's convention. But it did not always work. So he fought the gray time, which came when the powerful put him away as a writer for children, with alcohol. Drinking only enhanced his disillusioned turn toward the unsteady existence of the city life, repeatedly redeemed by the purity of harmonic lyricism that celebrated the sheer beauty of life in the simplest of words. The opening testimonials of his contemporaries are complemented by cracking amateur clips, sequences from documentaries and newsreels, family albums, and recorded interviews. There are also sequences from films shot by Otakar Vávra after Hrubín's literary themes, which represent another door to the writer's life: Srpnová neděle (A Sunday in August, two hot days set a framework for confrontation of lives of several generations), Zlatá reneta (Golden Reneta, a return to native village as an attempt to reconcile with life at a time of change) and Romance pro křídlovku (A Romance for a Flugelhorn, eroticism of the land radiates the eternal nostalgia for things lost in a silent closeness of death). Besides the poet's daughters, there are narrations from Jiří Brabec, Josef Hiršal, Josef Brukner, Ludvík Kundera, Karel Kraus and Marie Vodičková.

Je samo tělo tvé a kolem zem

REŽIE: MAREK BOUDA.

KAMERA: DIVIŠ MAREK. ZVUK: MIROSLAV ŠIMČÍK. STŘIH: ¼UBA ŤURKOVIČOVÁ, MILAN REMÁČ. ČR 2002. 53 MIN.

Portrét básníka Františka Hrubína (1910-1971) se odvíjí z tří míst básníkovy pobytu: ožívá v lešanské krajině jeho dětství, v holešovickém bytě a v jihočeské krajině kolem Třeboně. Krajina ticha, kterou celý život hledal, měla v sobě až mytickou harmonii, jednotu domu s blízkými, která dovolovala překonávat úzkost. Dům blízko vodě mu po celý život byl místem zklidnění, kde ožívá paměť dětských dobrodružství a kam se lze skrýt před dějinnými zlomy, když byli po únorovém převratu zakázáni a pozavíráni jeho přátelé básníci, kam mohl utéct i před vlastní odvahou, jako bylo jeho vystoupení na obranu umlčených na sjezdu spisovatelů. Ale ne vždy se to dařilo, a tak šedý čas, kdy jej moc odklidila jako spisovatele pro děti, zaháněl alkoholem. I ten umocnil jeho deziluzivní obrat k potácivé existenci městského života, opakovaně vykupovaný čistotou harmonické lyriky, znovu oslavující nesmírný krásný život v nejprostších slovech. Výchozí zpovědi pamětníků doplňují popraskané amatérské záběry, úryvky z dokumentárních filmů a filmových týdeníků, rodinné fotografie, záznamy rozhovorů. Prolínají se jimi také úryvky z filmů natočených Otakarem Vávrou podle Hrubínových předloh, které jsou dalšími dveřmi k spisovatelovu životu: Srpnová neděle (dva horké dny rámují konfrontaci životů několika generací), Zlatá reneta (návrat do vsi je pokusem o smíření s životem v ohybu dějin) a Romance pro křídlovku (erotika krajiny vyznačuje věčný stesk po ztracených věcech v tiché blízkosti smrti). Vedle dcery vzpomínají na básníka Jiří Brabec, Josef Hiršal, Josef Brukner, Ludvík Kundera, Karel Kraus a Marie Vodičková.

Vanity of Vanities

DIRECTOR: DAVID URBAN.

PHOTOGRAPHY: MICHAL ČERNÝ. SOUND: MIROSLAV ŠIMČÍK. EDITOR: ALLAN LAZAROV. CZECH REPUBLIC 2002. 53 MIN.

Another documentary in the same television series is grounded in the conviction that an artist's work is the best illustration of his/her life. It is dedicated to the film and theatre director Evald Schorm (1931-1988). Passages from his films (and showing him as an actor), documentaries and taped theatre performances are larded with a number of personal impressions, which are supposed to draw a picture of life of a significant representative of the Czech New Wave, who was routed towards theatre in the time of normalization. While watching the documentary, an insistent sensation keeps coming back that the impression of the interviewees are only a surface, that short passages were carefully selected to smooth the surface just like factitious inserted film sequences. With good intentions, a documentary was created that, in a traditional way, describes Schorm's childhood, his relationship with parents, studies at the film academy, intensive film work in the 60's, the twist that followed and his path to the theatre in Usti nad Labem, his work in Laterna Magica, unsuccessful comeback to film direction and his final days. And only behind the words, behind the cataleptic stiffness of the whole film, can we sense an artistic and emotional strife in a soul of a taciturn artist, his doubts about himself and his work, melancholy, unrest. It takes just one shot of his library, all his books that he possessed and did not have time to read. Besides his wife Blanka and son Oswald, Schorm is remembered by Jan Kačer, Jiří Menzel, Karel Vejřík, Jan Dušek, O.F. Korte, Iva Hercíková, Jan Špáta, Jaromír Kallista, Jaroslava Moserová, Jiřina Jirásková, Jan Schmid, Jan Jíra, Jiří Bartoška. Let us note that a few years ago an extensive retrospective of Schorm's documentaries was presented during the festival in Jihlava.

Marnost nad marnost

REŽIE: DAVID URBAN.

KAMERA: MICHAL ČERNÝ. ZVUK: MIROSLAV ŠIMČÍK. STŘIH: ALLAN LAZAROV. ČR 2002. 53 MIN.

Z přesvědčení, že dílo nejlépe ilustruje osud svého autora, vyrůstá i další snímek televizního cyklu, věnovaný filmovému a divadelnímu režisérovi Evaldu Schormovi (1931-1988). Ukázky z jeho filmů (a jeho filmových rolí), dokumentů a záznamů divadelních představení jsou proloženy bezpočtem osobních impresí, ze kterých se má skládat obraz života výrazného představitele české nové vlny, normalizační vyhybkou nasměrovaného k divadelní režii. Při sledování dokumentu se tak vrací neodbytná představa, že dojmy zpovídaných jsou jenom povrchem, že krátké ukázky jsou vybrány, aby takový povrch uhladily stejně měkce jako náladové dotáčky. Jistě v dobré víře tak vznikl medailon, který tradičně vzpomíná Schormovo dětství, jeho vztah k rodičům, studia na filmové akademii, intenzivní filmovou práci v šedesátých letech, následující zlom a cestu k divadlu do Ústí nad Labem, práci v Laterně Magice, nevydařený návrat k filmové režii i jeho poslední dny. A teprve až někde za slovy, za kataleptickou strnulostí celého filmu tušíme umělecký a citový svár v duši mlčenlivého umělce, jeho pochybnosti o sobě a svém díle, melancholii, nepokoj. Stačí jeden záběr na jeho knihovnu, na všechny knihy, které měl a nestihl je přečíst. Spolu s manželkou Blankou a synem Oswaldem vzpomínají na Schorma Jan Kačer, Jiří Menzel, Karel Vejřík, Jan Dušek, O.F. Korte, Iva Hercíková, Jan Špáta, Jaromír Kallista, Jaroslava Moserová, Jiřina Jirásková, Jan Schmid, Jan Jíra, Jiří Bartoška. Připomeňme, že obsáhlou retrospektivu Schormových dokumentárních filmů uvedl před lety jihlavský festival.

„Media in Hands – Changes of the Program“

(SEMINAR – DEBATE / LEAD BY MARTIN MAREČEK)

We live in a society interlaced with audiovisual media, the channels of meaningful pictures. Is there a place for a little personal signal next to the centrally broadcasted channels? Is it possible to enter the massive flow of pictures and leave a single stream that would not be washed away by the main current?

A PC can be configured to serve as a publishing house, a radio station, a picture transmitter or a hub for international conferences. Relatively accessible and quality digital video-technologies open the possibilities for one's own production. It is up to us whether we will remain passive consumers or active creators. All examples presented within this seminar remind us that the dominance of the audiovisual corporations, which according to some skeptics control all mass media, can be easily weakened and creatively supplemented. Media in our own hands and with our own program ...

Some exhibits: "Originální Videojournal/Original Video-journal " – the first Czech audio-visual samizdat; "Undercurrents" – a British video compilation of alternative titles, addressing the issue of irresponsibility and arrogance of large corporations, state administration etc.; Culture Jammer's Video – a collection of anti-adverts and ecological movie-attacks; "Change of the Program " – a probe onto the options and relations of the Czech environment.

"As we are settling our planet with satellites and antennas, we are heading towards creating new environments, the contents of which is the planet itself. It is specific to all the environments that they are a complex process that transforms their contents into archetype forms. As the planet becomes the contents of the new information environment, it becomes a piece of art." (Marshall McLuhan)

„Média v rukou – Změny programu“

(SEMINÁŘ – ROZPRAVA / POVEDE MARTIN MAREČEK)

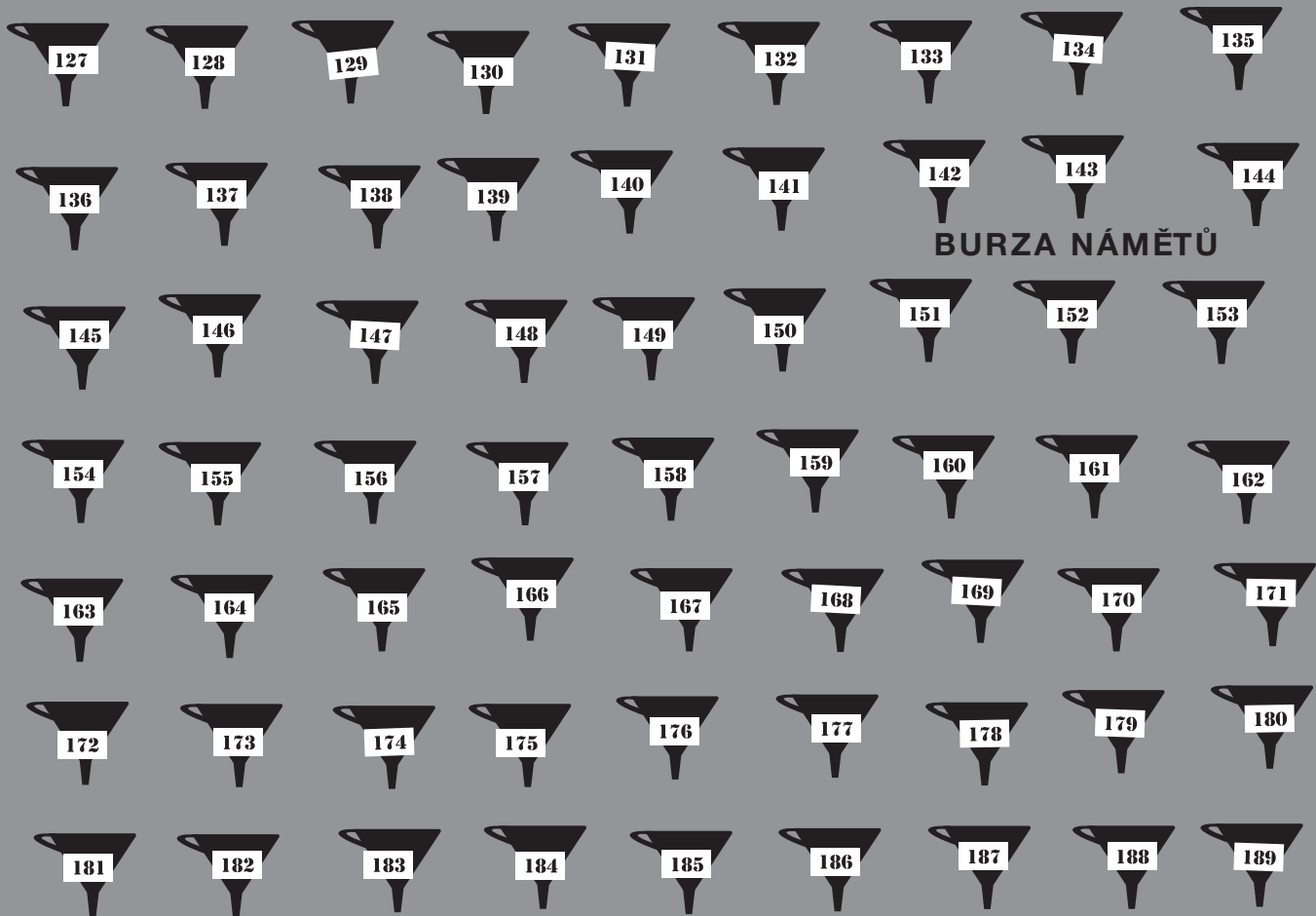
Žijeme ve společnosti protkané audiovizuálními médii, kterými protékají obrazy nasycené významy. Je vedle centrálních vysílacích kanálů místo i pro drobný osobní signál? Je možné vstoupit do veletoku obrazů a zanechat v něm ojedinelý pramen, který nespláchně vír hlavního proudu?

Osobní počítač může být už dnes nakonfigurovaný tak, aby sloužil jako vydavatelství, rozhlasové studio, vysílač obrazů nebo uzel v mezinárodních konferencích. Poměrně dostupné a kvalitní digitální videotechnologie otevírají možnosti pro vlastní tvorbu. To, jestli se staneme spíše pasivními konzumenty nebo aktivními tvůrci záleží i na nás samotných. Všechny příklady, které v tomto semináři budou prezentovány připomínají, že dominanci audiovizuálních korporací, které podle skeptiků ovládají masová média, je možné jednoduše oslabovat a kreativně doplňovat. Média ve vlastních rukou a s vlastním programem...

Z ukázek: „Originální Videojournal“ – první český audiovizuální samizdat; „Undercurrents“ – britský videosborník alternativních snímků, které upozorují na nezodpovědnost a aroganci velkých společností, státní správy atp.; Culture Jammer's Video – soubor antireklam a ekologických kino-atak; „Změna programu“ – sonda do možností a podmínek českého prostředí ad.

„Jak zabydlujeme planetu satelity a anténami, směřujeme k vytváření nových prostředí, jejichž obsahem je sama planeta. Pro všechna prostředí je příznačné, že jsou složitým procesem, který přeměňuje jejich obsah v archetypické formy. Jak se planeta stává obsahem nového informačního prostředí, stává se uměleckým dílem.“ (Marshall McLuhan)





127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

BURZA NÁMĚTŮ

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

Topic Fair

The Topic Fair is a way to meet for those who want to make a film with those who are looking for original topics for their TV stations.

Topic Fair Jihlava 2003

The Topic Fair Jihlava 2003 is a meeting of documentarists from Eastern Europe with significant EU TV producers. Directors and independent producers have a unique opportunity to offer their topics for realization.

The Topic Fair Jihlava 2003 wants to open way for Eastern European documentary directors and producers to international co-production and help them learn to promote their projects in the European film market.

Topic Fairs in Europe:

In Europe, the last trend in film financing is multi-sourcing. International co-productions are advantageous, since each contractual party can apply individually for a grant within their national headquarters of the European grant institution.

Topic Fairs provide a place for "networking" among directors, independent producers, distributors and broadcasters. The advantage of a Topic Fairs is, in comparison to other means of entering into cooperation, a chance to meet otherwise very busy people at one place and in one moment.

History

The history of Topic Fairs is closely connected to the European integration and funds and programs set up by the EU in order to fight an onset of cheap films from overseas.

The most significant European fair is the "FORUM" at the International Documentary Festival Amsterdam (IDFA), which has been organized for over ten years and every year, several co-production agreements.

In the Czech Republic and Eastern Europe, the Fair was first organized last year. We recorded interest on behalf of the Western European producers as well as the participants and the public. The Topic Fair Jihlava 2003 is an event, unique in Middle and Eastern Europe and becomes a place where long-term relationships among producers from the East and the West of documentaries are made.

News:

This year, the panel of the Fair, which last year consisted solely of Commissioning editors, also includes representatives of distribution and production companies. Participants of the Topic Fair Jihlava 2003 stand thus a better chance to find a co-producer for their film and also learn more of distribution of films and rights in the EU market.

Foreign guests will have a Documentary Library at their disposal – Video on Demand with over 50 titles of domestic documentary production.

Venue:

Vyšší odborná škola (High School), Tolstého Street No.16, Jihlava, Czech Republic

Fair Schedule:

October 24 - 25 - Workshop for directors and producers of selected projects

October 26, morning – Screening of co-production films

October 26- 27 - Pitching forum

Burza námětů

Burza námětů je způsob jak spojit ty, kteří chtějí natočit film, s těmi, kdo shánějí originální náměty pro své televizní stanice.

Burza námětů Jihlava 2003

Burza námětů Jihlava 2003 je setkání tvůrců dokumentárních filmů z východní Evropy s významnými západoevropskými televizními producenty. Režiséři a nezávislí producenti zde mají jedinečnou možnost nabídnout svůj námět k realizaci.

Burza námětů Jihlava 2003 chce otevřít cestu východoevropským dokumentárním režisérům a producentům k mezinárodním koprodukcím a naučit je jak prosazovat své projekty na evropském filmovém trhu.

Burza námětů v Evropě:

V Evropě se v posledních letech stále více prosazuje trend finančovat filmy z více zdrojů. Burzy námětů slouží k navazování kontaktů mezi režiséry, nezávislími producenty, distributory a vysílateli. Výhodou Burzy námětů oproti klasickým způsobům uzavírání koprodukcí je možnost setkání jinak velmi zaneprázdněných lidí na jednom místě a v jeden čas.

Historie:

Historie Burzy námětů je úzce spjata s evropskou integrací a s podpůrnými programy a fondy, které Evropská unie založila ve snaze čelit přesile laciných filmů ze zámoří.

Nejvýznamnější evropskou burzou je „FORUM“ při Mezinárodním festivalu dokumentárních filmů v Amsterdamu (IDFA), které je pořádáno již více než deset let a každoročně se na něm podepíše několik koprodukčních smluv.

V České republice a východní Evropě jsme Burzu námětů uspořádali v loňském roce vůbec poprvé. Setkali jsme se zájmem jak ze strany západoevropských producentů, tak i účastníků a odborné veřejnosti.

Burza námětů Jihlava 2003 je ve střední a východní Evropě zcela ojedinělou akcí a stává se místem navazování dlouhodobých vztahů mezi dokumentaristy z východu a západu.

Novinky:

V letošním roce je Panel Burzy námětů, loni sestávající jen z televizních dramaturgů, rozšířen o jednoho zástupce distribuční společnosti a nezávislého producenta. Účastníci Burzy námětů Jihlava 2003 tak mají lepší příležitost sehnat koproducenta pro svůj film, ovšem také dozvědět se více o distribuci a prodeji filmů a práv na trhu EU.

Zahraniční hosté budou mít k dispozici Dokumentární knihovnu – Video on Demand s více než padesáti tituly domácí dokumentární produkce.

Místo konání:

Vyšší škola odborná škola, Tolstého ulice č.6, Jihlava, Česká republika

Kalendář Burzy:

24. - 25. říjen - Workshop pro režiséry a producenty vybraných projektů

26. říjen dopoledne Projekce koprodukčních filmů

26.- 27. říjen - Pitching fórum

Topic Fair - step by step:

Topic Contest in which EDN committee chooses 14 - 16 topics, which will participate in this year's Topic Fair.

Script Workshop lectured by EDN lecturers, where participants will learn to produce a script for a co-production project, to compile a budget according to the European Standards and how to present the project publicly.

Pitching Forum – Public Presentation, where the director and producer have a unique opportunity to offer their topic for film to Western European TV producers and get them to co-finance the film.

Screening of Co-production Films presents documentaries selected by foreign TV producers participating at the Topic Fair. The aim is to show to those interested in co-production which topics and what sort of approach is sought after by TV stations in the EU.

Documentary Library will offer to our foreign guests an insight into our documentary production and aims at broadening of their interest in our films, filmmakers, their topics and thinking.

Participating TV commissioning editors:

BJÖRN ARVAS – SVT Sweden

Björn Arvas joined SVT 1969 as film editor. Started in the early seventies to handle contacts with some independent filmmakers along with editing inhouse productions. Has for the last 15 years been working as commissioning editor in the Documentary department, mostly with Swedish and Nordic filmmakers and a small portion internationally.

SVT

Documentary has two slots: „Kamera on Sundays“ at 22:10 and „Dokumentären on Wednesdays“ at 20:00. Whereas the films on Wednesdays is target to a broad audience and may not exceed 57 minutes, the films on Tuesdays can be a little bit more challenging in terms of form and narrative targeted to a smaller audience and may be longer than 60 minutes.

CONTACT: SVERIGES TELEVISION: 105 10 STOCKHOLM, SWEDEN, WWW.SVT.SE

SABINE BUBECK - PAAZ – ZDF/ARTE Germany

Sabine Bubeck-Paaz, born in 1961, studies German and French literature and linguistics in Tübingen, works as a journalist freelance for German newspapers. In 1990 she starts working as a commissioning editor at the ZDF youth and children's department in Mainz. With the start of ARTE, the European Culture Channel in 1991, she becomes member of the ZDF department „Das kleine Fernsehspiel“ in order to create programs for ARTE. Since 2000, in the department „ARTE Theme evenings“, she is responsible for the development and production of thematic evenings (the themes: from „Wolves“, over „Streetfashion“, and „Digital Spirit“ to „Seduction“, „Fidelity“, „Pain“ and „Cancer“, „The art of healing“, „The skin“, „Brain“, „Jiddische Mamme“, „Life with prison“....).

ZDF/ARTE

The pole ARTE Deutschland is the coordinator of the German part of programs for ARTE. The German companies from ARTE Deutschland are ZDF and 10 ARD regional as well as Degeto, which are all under an obligation to deliver approx. 850 hours of programming a year to ARTE. The obligations are shared as follows: ZDF: 50% and ARD 50% (WDR 11%, NDR 8.13%, BR 7.25%, MDR 5.25%, SWR 8.38%, HR 3.5%, ORB 1.25%, RB 1.25%, SR 1.25%, SFB 2.75%). About 70% of the programs are

Burza námětů - krok za krokem:

Konkurs námětů ve kterém komise EDN ze zaslaných námětů vybere 14 - 16 nejlepších, které se letošní Burzy námětů zúčastní.

Scénáristický workshop vedený lektory EDN, kde se účastníci Burzy během dvou dnů naučí jak napsat námět koprodukčního projektu, jak sestavit rozpočet podle evropských standardů a jak svůj projekt veřejně prezentovat.

Pitching forum - veřejná prezentace, kde má režisér a producent příležitost nabídnout svůj námět ke zfilmování významným západo-evropským televizním producentům a získat je pro spolufinanco-vání – koprodukcí filmu.

Projekce koprodukčních filmů představí dokumentární filmy podle výběru zahraničních televizních producentů, kteří se Burzy účastní. Cílem je přiblížit zájemcům o koprodukcce o jaká témata a jaké způsoby zpracování mají televize v zemích EU zájem.

Dokumentární knihovna nabídne hostům ze zahraničí pohled na naši dokumentární tvorbu, nebo chce u nich prohloubit zájem o naše filmy, filmaře, jejich témata a myšlení.

Televizní dramaturgové:

BJÖRN ARVAS – SVT Švédsko

Björn Arvas začínal roku 1969 v SVT jako filmový střiháč. Na počátku sedmdesátých let začal spolupracovat s nezávislými producenty, kteří vyráběli filmy na půdě SVT. V posledních patnácti letech pracuje jako dramaturg dokumentárního oddělení. Spolupracuje převážně se švédskými a severskými filmaři, má za sebou i několik mezinárodních projektů.

SVT

V SVT jsou dvě dokumentární okna: „Nedělní kamera“ každou neděli ve 22.10 hod a „Dokumentární středa“ vysílané každou

středu ve 20.00 hodin. Zatímco středeční vysílací čas je určen širokému publiku a dokumenty nesmí přesáhnout délku 57 minut, tak v neděli je dán prostor uměleckým a výpravným filmům, jejichž délka není omezena. Program je určen náročným divákům.

CONTACT: SVERIGES TELEVISION: 105 10 STOCKHOLM, SWEDEN, WWW.SVT.SE

SABINE BUBECK - PAAZ – ZDF/ARTE Německo

Sabine Bubeck-Paaz se narodila v roce 1961, vystudovala německou a francouzskou literaturu a lingvistiku na universitě Tubingenu, pracovala jako novinářka na volné noze v řadě německých deníků. V roce 1990 pracovala v ZDF jako dramaturg dětského programu. Od vzniku Evropského kulturního kanálu ARTE v roce 1991 pracovala v ZDF jako dramaturg pořadu „Das kleine Fernsehspiel“ vyráběného pro ARTE. OD roku 2000 je odpovědná za výrobu Tématických večerů ARTE Theme Evenings. Spoluvytvářela například komponované večery na téma „Vlci“ „Móda ulice“, „Digitální duše“, „Citlivost“, „Umění léčby“, „Kůže“, „Mozek“, „Židovské matky“ a „Život s vězením“.

ZDF/ARTE

ARTE Německo vyrábí německou část programu ARTE. ARTE sestává se ZDF a 10 regionálních kanálů spadajících pod ARD. ARTE Německo vyrábí ročně 850 hodin pořadů pro ARTE v poměru 50% ZDF a 50% ARD (WDR 11%, NDR 8.13%, BR 7.25%, MDR 5.25%, SWR 8.38%, HR 3.5%, ORB 1.25%, RB 1.25%, SR 1.25%, SFB 2.75%. Zhruba 70 % programové skladby je poprvé vysíláno v ARTE. ARTE má šestiměsíční exklusivní licenci.

Všechny kanály nakupují, vyrábějí a koprodukují dokumenty pro ARTE. Proces výroby filmů pro ARTE začíná spoluprací s dramaturgem nebo producentem ZDF nebo ARD. Každý scénář přijatý ZDF nebo ARD je postoupen ARTE Německo, který jej předává programové radě ARTE G.E.I.E.ve Štrasburku.

first broadcast on ARTE. ARTE has six-month exclusive license. The channels buy, produce and co-produce documentaries for ARTE. Normally the development of project begins by contacting a coordinator or commissioning editor from ARTE/ZDF. When a channel accepts a project, the coordinator makes an official proposal via ARTE Deutschland to the Conference of program in Strasbourg. Total annual hours of documentaries delivered by ARTE Deutschland: 240 in documentary strands plus approx. 120 hours within theme evenings.

CONTACT: ZDF ARTE THEMENABENDE, SABINE BUBECK-PAAZ, 55100 MAINZ, GERMANY, WWW.ZDF.DE

PHILIPPE VAN MEERBECK – VRT Belgie

Philippe Van Meerbeeck is a Commissioning Editor at VRT (Vlaamse Radio & Televisie - Flemish TV) in Brussels, Belgium. He studied Social Communication at the HRITCS-film school in Brussels and started in 1980 as a scientific collaborator for the award winning historical TV-series 'De Nieuwe Orde' (The New Order) and 'De Kollaboratie' (The Collaboration). Philippe co-wrote the critical acclaimed series 'De Tijd der Vergelding' (Time of Reprisal) and 'De Oostfronters' (The Eastern Front) and wrote & edited the series 'In Ballingschap (In Exile) and 'Na September 44' (After September 44). From 1990 to 2000, Philippe made more than 50 feature programs about history for VRT-series like 'Boulevard' and 'Histories', a number of which were nominated & won awards (Prix Stendhal, Prix URTI). In July 2001 Philippe became Head of Documentaries and is in charge of three primetime and two late evening documentary slots on VRT-Canvas, the second public TV-channel in Flanders, Belgium.

VRT

Vlaamse Radio – en Televisieomroep is Belgium's Dutch – language public broadcaster of the Flemish community in Belgium.

VRT consists of the family entertainment channel TV1, the young channel Ketnet and Canvas, which is an informative and cultural channel with a large documentary profile.

CONTACT: PHILIPPE VAN MEERBEECK, PROGRAMMANAGER CANVAS, VRT-ROOM 7L48, B-1043 BRUSSELS, WWW.TV1.BE, WWW.KETNET.BE, WWW.CANVAS.BE

CAROLINE MUTZ – ARTE THEMA Strassbourg

Caroline Mutz was born 9. 4. 1969 in Hamburg, Germany. 1988 voluntary year with physically handicapped in Bournemouth, England 1989-1996 studies of French and German literature and linguistics at the University of Hamburg and Bordeaux . 1992-1996 studies of graphics, photography and film at the art college of Hamburg and Bordeaux. 1996-1997 studies of cinematography and art history at Florence, Italy, editorial assistance NDR Television (news and magazines), Hamburg. 1997-1998 editor and author at ARTE – THEMA, Strasbourg, France (arts and literature). 1998-1999 editor and author at GRUNER UND JAHR Filmproductions, Hamburg (GEO-TV, science, nature CAPITAL-TV, economy, STERN-TV weekly news-magazine). 1999-2001 free-lance reporter, editor and producer for several magazines and documentaries for German channels ARD, VOX, NTV,RTL. Themes: traveling, science, women, news, business, etc. - Direction of media/video-installations for AVENTIS, France and GERMAN RAILWAYS for EXPO 2000, Hannover, Germany -Editor and narrator of documentaries (sports, technology and history) . Since 2002 she working as a editor and producer ARTE-THEMA (for all subjects of the Theme evenings), Strasbourg, France

ARTE-THEMA

THEMA, the theme evening, is the recognized hallmark of the channel ARTE. On Sundays, Tuesdays and Thursdays THEMA suggests long programs with cinema-films, all lengths of do-

ARTE Německo vyrábí celkem 240 hodin dokumentárních filmů ročně a přispívá též 120 hodinami tématických večerů pro ARTE G.E.I.E. Štrasburk.

KONTAKT: ZDF ARTE THEMEN ABENDE, SABINE BUBECK-PAAZ, 55100 MAINZ, GERMANY

PHILIPPE VAN MEERBECK – VRT Belgie

Phillipe Van Meerbeek je dramaturgem Vlaamse Radio and Televisie. Vystudoval sociální komunikaci na HRITCS, filmové škole v Bruselu. V roce 1980 začínal jako vědecký poradce historického televizního cyklu „De Nieuwe Orde“ (Nový řád) a „De Kollaboratie“ (Spolupráce). Oběma seriálům se dostalo uznání a vyznamenání na festivalech. Philippe je spoluautorem řady dalších dokumentárních filmů. Od roku 1990 do roku 2000 pracoval na více než 50 celovečerních pořadech o historii pro televizi VRT. Mnoho z nich bylo nominováno nebo vyhrálo ceny na evropských festivalech (Prix Stendhal, prix URTI). V červenci 2001 se stal ředitelem sekce Dokumentárního filmu TV VRT, kde má na starosti dva „prime timové“ a tři „noční“ dokumentární sloty.

VRT

Vlaamse Radio – en Televisieomroep je belgická veřejnoprávní televize, která vysílá ve vlámském jazyce. První program TV1 vysílá hranou tvorbu a zábavu, další dva programy Ketner a Canvas jsou zaměřeny na kulturu, informace a dokumentární tvorbu.

KONTAKT: PHILIPPE VAN MEERBECK, PROGRAMMANAGER CANVAS, VRT - ROOM 7L48, B-1043 BRUSSELS

CAROLINE MUTZ – ARTE THEMA Štrasburk

Caroline Mutz se narodila 9.4. 1969 v Hamburku. V roce 1988 pracovala jako dobrovolník v ústavu pro mentálně postižené v Bournemouthu v Anglii. V letech 1989-1996 studovala francouzskou a německou literaturu a lingvistiku na univerzitách

v Hamburku a Bordeaux. V letech 1992-1996 studovala grafiku, fotografii a film na Art College tamtéž. V letech 1996-1997 studovala film a historii umění ve Florencii a pracovala jako asistentka dramaturgie v TV NDR Hamburg. V letech 1997-1998 byla dramaturgem a autorkou uměleckých a literárních pořadů v ARTE –THEMA. V letech 98-99 byla dramaturgem a autorkou v produkční společnosti Gruner und Jahr v Hamburku. V letech 1999-2001 se stala reportérkou na volné noze a zároveň produkovala a dramaturgovala řadu magazínů a dokumentů pro německé kanály ARD, VOX, NTV, RTL. Okruh jejích témat byl široký, od cestování po vědu, zpravodajství, obchod až po ženská témata. Zároveň se věnovala i video instalacím, jedna byla umístěna na výstavě EXPO 2000 v Hannoveru.

Od roku 2002 je dramaturgem a producentem ARTE THEMA ve Štrasburgu.

ARTE – THEMA:

THEMA jsou tématické večery, jeden z neznámějších pořadů ARTE G.I.E.I.E. Každou neděli, úterý a čtvrtek vysílá ARTE celovečerní komponovaný pořad přinášející hrané filmy a dokumenty různých délek a žánrů zaostřené vždy na jedno dané téma.

Neděle je věnována tématům pro celou rodinu, úterý společnosti, vědě a ekonomice, čtvrtek umění, divadlu, historii a literatuře.

KONTAKT: CAROLINE MUTZ, ARTE THEMA, 2A, RUE DE LA FONDERIE, 67000 STRASBOURG, FRANCE

LEENA PASANEN – YLE 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 dokumentů. V současnosti je producentem kulturního, vědeckého a vzdělávacího kanálu YLE Teema.

documentaries and new genres as well a whole evening under one title.

Sunday: subjects for the whole family

Tuesday: society, politics, science and economy

Thursday: fine arts, theatre, history and literature

CONTACT: CAROLINE MUTZ, ARTE THEMA, 2A, RUE DE LA FONDERIE, 67000

STRASBOURG, FRANCE, WWW.ARTE.FR

LEENA PASANEN – YLE Teema Finsko

Leena 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 programs 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 globalization 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, WWW.YLE.FI/TEEMA

MARTIN ŠTOLL – ČT, Czech Republic

Mgr. Martin Štoll, Ph.D., Documentarist - Head Dramaturge of the Group of Documentary Works, Cycles and Series of the Center for Journalism, Documentaries and Education in the ČT, also

a director, photographer, lecturer at the FAMU and a publisher. He graduated at FAMU (1997) and took his Ph.D. there as well (2001). A student of Professor Jan Špáta and a follower of Professor Antonín Navrátil. Next to his own TV production (Kdo si hraje, nezlobí/He who plays, isn't naughty; Má Malá Skála/My Little Rock; Balet/Ballet, Genus - Miloš Kirschner/Profile of Miloš Kirschner, GENUS - Radovan Lukavský/Profile of Radovan Lukavský, Praha - jeviště vědy/Prague – the Stage of Science, Irsko: Konec Evropy/Ireland: the End of Europe, Lotyšská píseň/The song of Lithuania, Sbirka zapadlých vlastenců/The collection of Lost Patriots), he deals with the history of documentary film, publishes (Hundred Years of Czech Documentary Film, Praha dokumentární/Prague documantaristic, Mezi pravdou a lží/Between the Truth and the Lie, Jan Špáta: Okamžiky radosti/ Jan Špáta: Moments of Joy) and manages a publishing house Malá Skála.

Czech television - ČT

CT is public service broadcaster that operates on two national terrestrial channels CT1 and CT 2. Documentaries are mainly in-house productions and acquisitions. Approx. 60 hours a year is commissioned/co-produced with domestic or international producers. International co-productions CT realized mostly on the field of fiction programs, but in very last time it was discussed to produce some documentary programs in co – production with foreign broadcasters or producers.

CONTACT: ČESKÁ TELEVIZE, KAVČÍ HORY, 140 70 PRAHA 4, ČESKÁ REPUBLIKA, WWW.CZECH-TV.CZ

Distributor:

ESTHER VAN MESSEL – First Hand Films

Esther van Messel, born 1965 in Vienna, lives in Switzerland and holds a Bachelor's degree in film & television production and

YLE Teema

Je první finský digitální kanál, který se orientuje výhradně na kulturu, vědu a vzdělání. Paleta jeho programu zahrnuje jak dokumenty tak hrané či animované filmy včetně aktuálních magazínů a portrétů, které např. dávají nahlédnout do pozadí prominentních osobností. Yle nabízí nejružnější témata počínaje historií, výtvarným uměním, přes literaturu, hudbu, tanec až po operu. Cílem YLE je nabídnout divákům obojí – jak nezapomenutelný zážitek, tak potravu pro jeho ducha. YLE Teema má speciální vysílací čas pro dokumenty zabývající se globalizace 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

MARTIN ŠTOLL – ČT Česká republika

Mgr. Martin Štoll, Ph.D., dokumentarista - vedoucí dramaturg skupiny dokumentárních děl, cyklů a sérií Centra publicistiky, dokumentaristiky a vzdělávání v České televizi, dále režisér, Czech Documentary Film, Praha dokumentární, Mezi pravdou a lží, Jan Špáta: Okamžiky radosti) a vede Nakladatelství Malá Skála.

Česká televize

ČT je veřejnoprávní televize, která vysílá na dvou programech ČT1 a ČT 2. ČT vysílá ročně kolem 60 hodin dokumentárních filmů. Dokumentární filmy jsou vyráběné jak v samostatné produkci ČT, tak i v koprodukcí s nezávislými producenty. Mezinárodní koprodukce ČT realizovala převážně v oblasti hrané tvorby, v poslední době uvažuje i o koprodukční výrobě dokumentárních filmů.

KONTAKT: ČESKÁ TELEVIZE, KAVČÍ HORY, 140 70 PRAHA 4, ČESKÁ REPUBLIKA

Filmová distributorka:

ESTHER VAN MESSEL – First Hand Film

Esther Van Messel se narodila v roce 1965 ve Vídni. Vystudovala filmovou a televizní produkci a historii na Univerzitě v Tel Avivu. V roce 1990 se stala ředitelkou distribuce společnosti Warner Brothers Israel. Od roku 1992 vyrobila řadu hraných filmů a dokumentů jako ředitelka oddělení koprodukcí a prodeje nezávislé producentské společnosti v Zurichu. V roce 1998 založila vlastní společnost FIRST HAND FILMS se sídlem v Zurichu a Berlíně. Zabývá se distribucí hraných a dokumentárních filmů. Esther Van Messel pracovala jako lektor a konzultant pro řadu organizací, mimo jiné EAVE Brussels, IDFA Forum Amsterdam, Cinemart Rotterdam, Eurodoc Paris, Avea Johannesburg, Eureka Warsaw and Tallin, TV Media Business School Barcelona, Discovery Campus Munich a pro rakouský parlament.. Pracuje jako externí spolupracovník výběrčí komise Rakouského filmového institutu. Od roku 1999 vede Vertical Strategy Leipzig a MEDIA II a MEDIA PLUS vzdělávací programy. Hovoří anglicky, německy, holandsky a hebrejsky. Je matkou syna a dcery. Řídí Hornet 900.

First Hand Films

First Hand Films je distribuční firma založená Esther Van Messel. V roce 2002 zastupovala společnost filmy více než sedmdesátí producentů z celého světa. Filmy společnosti First Hand Films jsou prodávány do celého světa a získávají mnoho festivalových ocenění včetně Oscara za nejlepší celovečerní dokument. First Hand Films se též podílí na výrobě několika vybraných filmů.

KONTAKT: FIRST HAND FILMS WORLD SALES, SCHAFFHAUSERSTRASSE 359, 8050 ZÜRICH, SWITZERLAND

FIRST HAND FILMS WORLD SALES, BERLIN OFFICE, FRIEDRICHSTRASSE 123, 10117 BERLIN, GERMANY

Lektoři scénaristického workshopu:

in history from the University of Tel Aviv. In 1990, she joined Warner Bros. Israel and became Head of Distribution. From 1992 she produced international feature films and documentaries as Head of Co-Production and Sales for an independent production company in Zurich. Esther van Messel has been working as a lecturer and consultant for various organizations like EAVE Brussels, IDFA Forum Amsterdam, Cinemart Rotterdam, Eurodoc Paris, Avea Johannesburg, Eureka Warsaw and Tallinn, TV Media Business School Barcelona, Discovery Campus Munich and the Austrian Parliament. She is an appointed member of the Selection Committee for the Austrian Film Institute. Since 1999 she heads Vertical Strategy Leipzig, a MEDIA II and MEDIA PLUS training program, together with Björn Koll, Edition Salzgeber Berlin. Esther van Messel is fluent in English, German, French, Dutch, Hebrew. Since 1992 and 1995 she raises a daughter and a son. She drives a Hornet 900.

First Hand Films World Sales

In 1998, Esther van Messel founded her own company FIRST HAND FILMS in Zurich and Berlin for world sales of documentaries and fiction films. In 2002, the company represents close to one hundred films and more than seventy producers from all over the world. The films have been sold internationally and awarded at major festivals, including an Oscar for Best Documentary Feature. First Hand Films acts as executive producer for selected projects.

CONTACT:FIRST HAND FILMS WORLD SALES, SCHAFFHAUSERSTRASSE 359,
8050 ZÜRICH, SWITZERLAND

FIRST HAND FILMS WORLD SALES, BERLIN OFFICE, FRIEDRICHSTRASSE 123,
10117 BERLIN, GERMANY

Lecturers at the Script Workshop:

PAUL PAUWELS

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

CONTACT: PERRISCOPE PRODUCTION N.V. / AVENUE AUGUSTE RODINLAAN
19 / 1050 BRUSSEL

STEFANO TEALDI

Born in Johannesburg (South Africa) in 1955, he studies Architecture in Turin - Italy. In 1985 he founds, with others, STEFILM working as a director and producer. In 1992 he graduated at the MEDIA training course, EAVE. Recently he directed the first six editions of the annual Italian workshop DOCUMENTARY IN EUROPE, was chairperson in EDN (European Documentary Network) and is the Italian national coordinator for INPUT, Television in the Public Interest.

STEFILM Development s.a.s. and International s.r.l

Stefilm is a Turin based documentary film company which produces high quality programming for television and cinema. We are committed to creating documentary programming which brings Italian themes and talent to the rest of the world, and to re-establishing a thriving documentary culture in Italy. Our recent international co-productions, involving several broadcasters, include: Song of Narrow Path, Stories from Jerusalem, Leonardo, The man Behind the Shroud?, Porto Maghera – Venice: The Story of a Lethal Deception, The mirrabella – Sindelfingen Line, Rice Days.

CONTACT: STEFANO TEALDI, STEFILM, VIA BERTHOLLET 44, 10125 TURIN, ITALY,
WWW.STEFILM.IT

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 výrobu hraných filmů. V roce 1987 založil vlastní společnost Periscope productions, která vyrábí dokumenty, krátké hrané filmy a reklamu. Paul Pauwels je rovněž viceprezidentem Vlámského filmového institutu a je spoluzakládající člen European Documentary Network.

KONTAKT: PERRISCOPE PRODUCTION N.V. / AVENUE AUGUSTE RODINLAAN 19 / 1050 BRUSSEL

STEFANO TEALDI

Stefano Tealdi se narodil roku 1955 v Johannesburgu v Jižní Africe. Vystudoval architekturu na Univerzitě v Turínu. V roce 1985 založil společnost STEFILM, kde pracuje jako režisér a producent. V roce 1992 absolvoval MEDIA Training a EAVE kurs. Byl ředitelem šesti ročníků semináře a workshopu DOCUMENTARY IN EUROPE, který je každoročně pořádán v Itálii. Zastával vedoucí funkce v EDN (European Documentary Network) a byl národním koordinátorem přehlídky INPUT (Television in the Public Interest).

STEFILM Development s.a.s. and International s.r.l.

Stefilm je turínská společnost zaměřená na výrobu vysoce kvalitních dokumentárních filmů určených pro televizi i kina. Podporuje tvorbu italských filmů a prosazení jejich tvůrců na světo-vém trhu. Stefilm usiluje o znovuoživení výroby kvalitních dokumentárních filmů v Itálii. Stefilm vyrobil řady filmů v mezinárodní koprodukcí, které odkoupilo mnoho vysílatelů na celém světě. (Song on Narrow, Path-Stories from Jerusalem, Leonardo, The Man Behind the Shroud, Porto Marghera – Venice: the Story of a Lethal Deception,

The Mirabella – Sindelfingen Line, Rice Days).

KONTAKT: STEFANO TEALDI, STEFILM, VIA BERTHOLLET 44, 10125 TURIN, ITALY

Organizátor:**Institut dokumentárního filmu – IDF**

IDF je nezisková organizace zaměřená na podporu nezávislého a autorského dokumentárního filmu a jeho prosazení na evropské úrovni. Obrací se na nezávislé producenty a autory dokumentárních filmů, kterým chce pomáhat při vzniku, propagaci a distribuci dokumentárních filmů. IDF prosazuje roli dokumentárního filmu jako prostředku reflexe společnosti a výměny názorů a usiluje o přiblížení dokumentárního filmu k divákovi. IDF vytváří interaktivní webové stránky, které se stávají prostředím výměny kontaktů, názorů a diskusí o filmech a přinášejí informace o premiérách a filmových přehlídkách.

KONTAKT: IDF, RYTIŘSKÁ 18, 110 00 PRAHA 1, ČESKÁ REPUBLIKA. WWW. DOKUMENT-FILM.CZ

Spolupřádající organizace:**Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava**

KONTAKT: WWW.DOKUMENT-FESTIVAL.CZ

European Documentary Network – EDN

EDN 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

Organizer:**Documentary Film Institute - IDF**

IDF is a non-profit organization focused on the support of independent and original documentary film and its European breakthrough. It addresses independent producers and authors, willing to help them in creating, promotion and distribution of documentary films. IDF encourages the documentary film's role as a reflection of society and a means of exchange of opinions aiming at bringing the documentary film closer to the audience. IDF creates interactive web pages, which are designed for exchange of film contacts, opinions and discussions and which bring latest information about premieres and film festivals

CONTACT: IDF, RYTIŘSKÁ 18, 110 00 PRAHA 1, ČESKÁ REPUBLIKA. WWW.

DOKUMENT-FILM.CZ

Cooperating Organizations:**International Documentary Film Festival Jihlava**

CONTACT: WWW.DOKUMENT-FESTIVAL.CZ

European Documentary Network – EDN

EDN was founded in 1996 as a professional association of producers, production companies, distributors, film schools, festivals, broadcasters and other organizations 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 organizes specialized workshops and conferences focused on new forms of documentary financing and supplying the European market with stories and

screenplays. EDN members receive specialized 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, WWW.EDN.DK

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.

CONTACT: EUREKA AUDIOVISUEL, RUE DE LA BONTE 5-7, B1050 BRUSSELS, BELGIUM, WWW.AVEUREKA.ORG.

Institutions Supporting the Topic Fair:

Czech-German Future Fund - www.fb.cz
 Ministry of Culture of the Czech Republic - www.mkcr.cz
 State Fund Od the Czech Republic for support and Development of Cinematography www.mk.cr
 OSF Praha- www.osf.cz
 Jihlava High School – www.vosji.cz

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

AV Eureka 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.

Instituce, které Burzu námětů podporují:

Česko - německý fond budoucnosti - www.fb.cz
 Ministerstvo kultury ČR - www.mkcr.cz
 Státní fond ČR pro podporu a rozvoj české kinematografie - www.mkcr.cz
 Open Society Fund Praha - www.osf.cz
 Vyšší odborná škola Jihlava – www.vosji.cz

Koprodukční filmy:

Caroline Mutz – dramaturg televize ARTE uvádí:

Východní Německo na domácím hřišti – (Heimspiel - und Du fühlst den Osten)

Režie: Pepe Danquart - 97 min. Ocenění: Cena za režii na "Deutscher Filmpreis" (German film Awards) Koprodukce: Germany/France 1999 – Caroline Mutz

Bývalý hokejový tým Dynamo z bývalého východního Berlína se dnes jmenuje "Die Eisbären" /Lední medvědi/. Domácí zápasy jsou události, kde východní Němci zapominají ve víru vášně, hokeje a společenských tanců na frustraci z rozdílu života mezi západem a východem. Klub neslavil v posledních letech jenom sportovní úspěchy, ale zastával taky symbolickou úlohu ve vztahu k sebevědomí občanů bývalé NDR. Vítěz Oscara Pepe Danguart přináší ucelený a živý pohled na Německo – německou realitu se všemi jejími podivnými absurditami a rozporuplnými pocity. Při sledování života hokejových fanoušků máme jedinečnou příležitost ponořit se do jejich životní zkušenosti, motivací a snění. Společně s nimi budeme neomaleně kritizovat jejich západoněmecké konkurenty.

Sabine Bubeck – Paaz Commissioning editor ZDF ARTE and Esther Van Messel First Hand Films presents:

Můj terorista

58 ´ režie Yulie Cohen Gerstel, Israel 2002.
 Cohen Gerstel Production. Special Mention Jerusalem.
 Koproducenti: BBC, ZDF/ARTE, TV 2, YLE, TVO, SBS

Fahad Mihy a Yulie Gerstel se poprvé potkali v srpnu roku 1978 na londýnském letišti, kde Mihy se samopalem v ruce ohrožoval letištní personál. Jeho teroristický útok naplánovala Lidová fronta

Co-production Films:

Caroline Mutz - Commissioning Editor TV ARTE presents:

Home match - and you are feeling the east – (Heimspiel- und Du fühlst den Osten)

97' directed by Pepe Danquart

Best director at the German film Awards (“Deutscher Filmpreis”)

Germany/France 1999 – Commissioning editor: Caroline Mutz

The former ice hockey club “Dynamo” from East Berlin/East Germany plays today under the name of “Die Eisbären” in the national league of Germany. The home matches are happy events where fans from East Germany sing and dance to forget the frustration about the west German. During the last years the club didn't only have success in its sport, but it also got a symbolic function for the self –confidence of the German from Ex-GDR which became bigger with the time. Prize-winner of the “Oscar”, Pepe Danquart, gives a very insistant and vivid description of “German-German” reality with all its conflicting feelings and strange absurdities. The fans give all sort of informations about their motives, their experiences, their dreams and bluntly criticize their concurrents in the west.

Sabine Bubeck – Paaz Commissioning editor ZDF ARTE and Esther Van Messel First Hand Films presents:

My Terrorist

58 ´ directed by Yulie Cohen Gerstel, Israel 2002

Cohen Gerstel Production.

Special Mention Jerusalem. Co-produced with BBC, ZDF/ARTE,

TV 2, YLE, TVO, SBS

Fahad Mihyi and Yulie Gerstel first met in London in August '78, when Mihyi pointed a machine gun at the flight attendant in a terrorist attack of the Popular Front for the Liberation of Palestine. 22 years later Yulie decides to help Mihyi obtaining his release. Reconciliation in times of terror?

Chantal Berneheim producer of Dune Production presents:

Highway:

52' directed by Serguey Dvortsevov

Producer: Dune Production, Chantal Berneheim

Co-producers: (ZDF-Arte, BBC, YLE, France 3 RTSI, NRK), Nyon Festival April 1999, Grand prize and Special Mention Planete Prize at DocFilm Festival, Vue sur les Docs, Marseille, June 1999 , Toronto, Yamagata, Prix Europa, Festival dei Popoli, Sheffield, Helsinki, Moscow, INPUT 2000, Taiwan, Aukland, Brisbane, Corée, New York, Geneva...

Kazakhstan. A steppe to the horizon. The sun and wind. An Uigur circus family, husband, wife and six kids, from 1 to 16 years old, travels along the highway Peking-Moscow by old bus from the village to the village, earning their living by performing in the open air. That's the way, by mere verbiage, I try to start a prescription of my every new film for a catalogue. I suffer but nothing comes of it every time. There is nothing interesting in words, describing people crank a bus, go along the steppe, eat, sleep, quarrel and love each other. There is nothing sensational here and everything is banal and boring in words. I thought why is it for a long time. It's not like this on screen, you see. And I've understood it's silly to describe what is not possible to describe : beauty and mystery of human' and nature' everyday life. One would see it only and feel. One simply would observe together with me quietly and everything will happen.

Just that I propose audience of my film HIGHWAY. S.D.

pro osvobození Palestiny. Po 22 letech se oba znovu setkávají, když se mu Yulie rozhodne pomoci a začne pracovat na jeho propuštění. Usmíření v časech nového teroru?

Chantal Bernheim – nezávislá producentka společnosti DUNE uvádí:

Highway:

Režie: Serguey DVORTSEVOY - 52'

Producent: Dune Production, Chantal Berneheim

Koprodukce : (ZDF-Arte, BBC, YLE, France 3 RTSI, NRK),

Ocenění: Nyon Festival April 1999, Grand prize and Special Mention Planete Prize at DocFilm Festival, Vue sur les Docs, Marseille, June 1999 , Toronto, Yamagata, Prix Europa, Festival dei Popoli, Sheffield, Helsinki, Moscow, INPUT 2000, Taiwan, Auckland, Brisbane, Corée, New York, Geneva...

Kazachstán. Step až k obzoru. Slunce a vítr. Ujgurská rodina kočovníků s cirkusem, muž, žena a šest dětí od jednoho do šestnácti let věku. Cestují dálnicí Peking – Moskva ve starém autobuse, stavějí na venkovských štacích a vydělávají na živobytí představeními pod širým nebem. Tohle je způsob, jak se vždy snažím svými neumělými slovy obsáhnout svůj nový film pro potřeby katalogu. Nesnáším to, ale nic jiného mě nikdy nenapadá. Opsáno slovy, nevypadá zajímavě sledovat lidi harcující se autobusem osamocenou stepí, jak jedí, spí a milují jeden druhého. Není na tom nic senzačního, všechno je obyčejné a nudné, když se to vysloví. Často jsem přemýšlel, čím to je. Na plátně všechno vypadá jinak. Dávno jsem porozuměl, že je pošetilé pokoušet se opsat nepopsatelné: krásu a záhadu přírody, člověka a jeho každodenního života. To se dá pouze vidět a cítit.

Můžete to společně se mnou pokradmu sledovat a ono to

přijde samo. **To je vše, co divákovi o mém novém filmu mohu říct. S.D.**



Kolem republiky

Konec světa v srdci Evropy

Po stopách wampyrismu >



Česká televize

na festivalu dokumentů v Jihlavě uvádí

Příběhy obrazů a soch

Předčasná úmrtí

Šumná města



ČESKÁ TELEVIZE

MLADÁ FRONTA

DNES



Udělalí jsme velké změny

Určitě vám neuniklo, že Hospodářské noviny už nepiší pouze o ekonomice a financích ...

Denně přináší také bohaté objektivní zpravodajství z domova i ze světa, z oblasti politiky, kultury a sportu. Navíc každý den specializované přílohy, ve středu a v pátek ve formě barevného magazínu.



hn HOSPODÁŘSKÉ NOVINY

... a máte přehled!

www.economia.cz/info

**Jediné české noviny, které s vámi žijí
již od roku 1892**

ZALOŽENY ROKU 1892

JIHLAVSKÉ LISTY

NOVINY KRAJE VYSOČINA

www.jihlavske-listy.cz



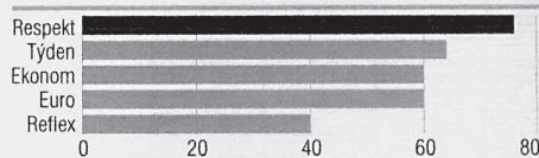
Stačí číst 2x týdně a víte vše.



Award for Content Diversity

RESPEKT

Czech Weekly Magazines



Roland Schatz
Roland Schatz

MEDIA TENOR INTERNATIONAL

Víte, že týdeník Respekt má nejpestřejší zpravodajství z českých týdeníků?

V srpnu 2002 získal na základě hodnocení společnosti InnoVatio cenu za variabilitu zpravodajství, *(zejména díky svému citačnímu indexu, prostoru pro příspěvky hostů, variabilitě popisovaných či citovaných osobností a pestrosti politického zpravodajství)*.

Přesvědčte se o tom i Vy!

Předplatné si můžete objednat na Zelené lince 800 100 634, distribuce@respekt.cz, www.respekt.cz

RADIO 1

91,9 FM

P R A H A

UŽ jste slyšeli nové rádio na Vysočině?



Region 87.9

ČESKÝ ROZHLAS



Rádio vašeho kraje

**zábava • informace • společnost • politika • kultura
muzika z Vysočiny**

www.rozhlas.cz/vysocina

REVUE LABYRINT®

časopis pro kulturu - vychází nové dvojčíslo
11-12 na téma: **Prostory pro život**

z obsahu: SVĚTOVÁ LITERATURA:

Hallgrímur Helgason (Island; 101 Reykjavík) /
Wladimir Kaminer (Berlín-Moskva) / Viktor Pelevin
(Rusko) / Max Biller (Berlín-Praha) / Peter Ackroyd
(Londýn) / Nick Hornby (Anglie) / W. G. Sebald
(Německo-Anglie) / Brigitta Trotzig (Švédsko) /
Sylvia Plath (USA) / Boris Vian (*průvodce Saint-Germain*)

ČESKÁ a SLOVENSKÁ LITERATURA:

Hana Andronikova / Eva Hauserová / Miloš Urban /
Emil Hakl / Michal Viewegh / Zdeněk Rotrekl /
Jan Jandourek / Petr Král / Lubomír Martínek /
Rado Olos / Maxim E. Matkin (*Polnočný denník*)

TEORETICKÉ TEXTY: Zykmund Bauman / Chuck
Palahniuk / Noam Chomsky / Jan Keller / Aldous
Huxley / Radek Váňa / FILM: Aki Kaurismäki /
Javier Betancourt / Mexický film / Současný africký
film / Eva Borušovičová / Juraj Nvota (*Kruté radosti*)

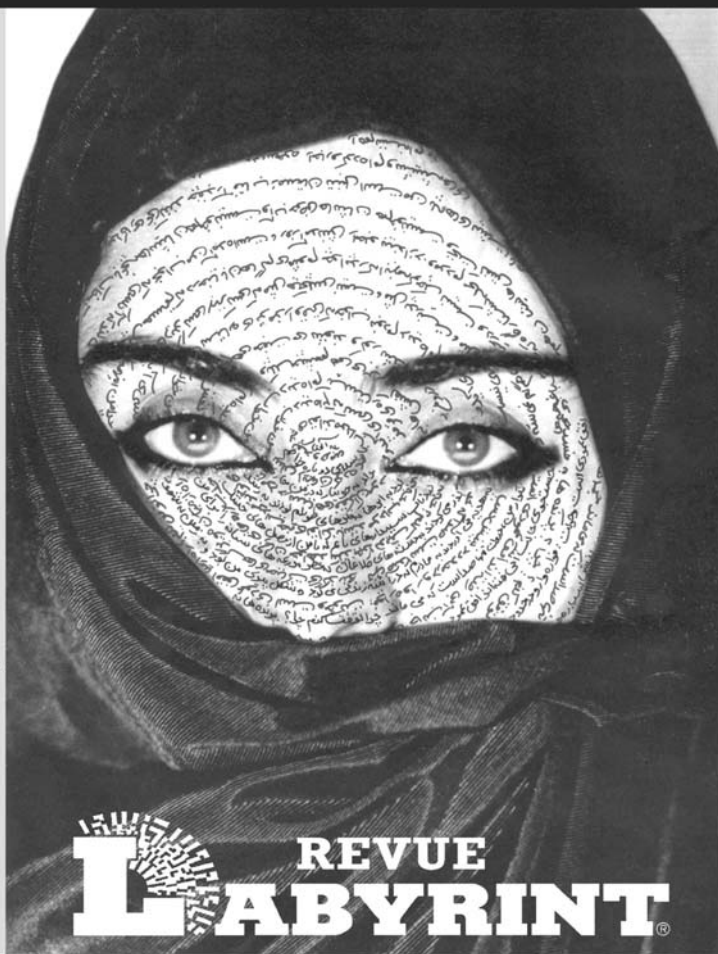
DIVADLO: David Ives / M.U.T. / VÝTVARNO:
Tomáš Vaněk / Ján Mančuška / Tacita Dean /
Thomas Hirschhorn / Carsten Höller / Doug Aitken

Labyrinth revue - předchozí čísla a aktuální informace na:

<http://labyrinth.net>

new tel.&fax: 224-922-422, e-mail: labyrinth@wo.cz
Labyrinth, Box 52, Jablonecká 715, 190 00 Praha 9

foto © Shirin Neshat / otištěno v Labyrinth revue č. 9-10/2001



LITERÁRNÍ NOVINY

S PŘÍLOHOU **NOVÉ KNIHY**

VYCHÁZEJÍ KAŽDÉ **PONDĚLÍ**

Literatura • Politika • Civilizace • Umění • Kritika

*KOMENTÁŘE • RECENZE • REPORTÁŽE • KNIHOVNIČKA • ROZHOVORY
• ANALÝZY • ESEJE • GLOSY • BELETRIE...*

Informace v redakci: Na Poříčí 12, 110 00 Praha 1, **tel.** 224 872 480,
fax: 224 872 481; **e-mail:** liternov@comp.cz

FILM . SK

mesačník o filmovom dianí na Slovensku

Mesačník o filmovom dianí na Slovensku Film.sk informuje o všetkom, čo sa deje v slovenskom kinematografickom a audiovizuálnom priestore.

Jeho ambíciou je podchytiť filmové dianie na Slovensku, zviditeľniť slovenský film a zvýšiť informovanosť o ňom. Chce podať pomocnú ruku pri orientácii vo filmovom dianí na Slovensku vôbec.

Film.sk má stále rubriky

- ◆ **kalendárium** filmových podujatí mesiaca doma i v zahraničí
- ◆ **rozhovor** a **profil** osobností z oblasti filmu
- ◆ **recenzia** na aktuálny titul
- ◆ **ohlasy** na filmové podujatia
- ◆ **novinky** z domácej filmovej či televíznej tvorby
- ◆ problémová **téma**
- ◆ **film na internete**
- ◆ správy z **filmového diania**
- ◆ **filmotéka** s názorom mesiaca na jeden z aktuálnych titulov
- ◆ **rebríčky** a **jubileá**
- ◆ **nové filmy pre premiérové kina** a **filmové kluby**
- ◆ **programy** bratislavských kín a filmových klubov



Film.sk vždy 1. v mesiaci vo vybraných kníhkupectvách,

pri pokladniach premiérových kín a filmových klubov len za 10,- Sk a na www.filmsk.sk.

tel.: 02/52 73 32 12, 57 10 15 25, fax: 02/52 73 32 14, e-mail: filmsk@sfu.sk

Městská kina Uherské Hradiště a AČFK zvou nejen na Letní Filmovou Školu, ale i na další akce kvalitního filmu:

5/XII–8/XII 2002

2. ZIMNÍ FILMOVÁ ŠKOLA (Seminář britského filmu)

Angličtí režiséři v Hollywoodu, profil A. Parkera, filmy Projektu 100/2003

více na www.artfilm.cz/zfs-2002

30/IV–4/V 2003

6. SEMINÁŘ ARCHIVNÍHO FILMU

Italský film a profil některého z významných italských režisérů

více na www.artfilm.cz/archiv-2003

25/VII–3/VIII 2003

29. LETNÍ FILMOVÁ ŠKOLA UHERSKÉ HRADIŠTĚ 2003

film a básník | film a smrt | mexický film | filipínský film | peruánský film

více na www.artfilm.cz/lfs-2003

Nashledanou v Hradišti i na oficiálních stránkách

Asociace českých filmových klubů

www.artfilm.cz



asociace českých filmových klubů

městská kina
UHERSKÉ HRADIŠTĚ

za podporu děkujeme Ministerstvu kultury ČR

16th

festival českých filmů
festival of czech films

www.finaleplzen.cz

nové české filmy

- celovečerní
- dokumentární
- krátké
- animované
- studentské

finále plzeň

new czech films:

- features
- documentaries
- shorts
- animation
- student films

31. březen - 5. duben, 2003

march 31 - april 5, 2003

kontakt / contact: tel +420-37-7995212; fax +420-37-7995210; e-mail: madla@finaleplzen.cz

KINO VE KTERÉM SE BUDETE VZNAŠET

- Největší filmový klub v ČR

- Každý den jiné filmy

- Přehlídky, profily, noční projekce

- Premiéry antových filmů

- Simultánní překlad do aersedáček

- Lektorské úvody před každým filmem

- Každý týden promítání pro střetáky

- Jednorázová nákupní filmových práva uvádění filmů, které nejsou v české distribuci

- Možnost DVD, BETA, VHS projekce ve výborné kvalitě

- Pravidelné měsíční rozsáhlá retrospektivy režisérů

KINO

AERO

KINO
Aero

Fotogalerie, bar, koncerty, divadlo, diskuse

KINO AERO
Biskupcova 31
Praha 3
130 00
tel./fax (+420) 271 771 349
info@kinoaero.cz

www.kinoaero.cz

NFA
bio konvikt

/PONREPO

/PROMÍTACÍ SÍŇ NÁRODNÍHO FILMOVÉHO ARCHIVU

V promítací síni Národního filmového archivu můžete zhlédnout nejdůležitější starší, ale i novější díla domácí a zahraniční kinematografie.

Vedle projekcí archivních filmů, k nimž je zapotřebí průkazky, lze navštívit vybraná představení i jako příležitostný divák.



výběrové z říjnového programu:

/carl t. dreyer: bílé dogma

/alexander kluge: mozkové centrum

/japonsko: 6 desetiletí

/filmy Žen: margarethe von trotha

/novinky NFA

... a už jste byli v

/ponrepu?



Hraje se denně v 17.30 a 20 hod.,
mimo soboty a neděle

Promítací síň NFA PONREPO
v Bio Konvikt
Bartolomějská 11, Praha 1



AUTOPŮJČOVNA ALIMEX ČR

„tam, kde mobilita něco znamená“



společnost Alimex ČR vznikla v roce 1995 a po sedmi letech nelehkého konkurenčního vývoje, a s podstatným přispěním našich klientů nachází své pevné místo na trhu s pronájmem motorových vozidel v České republice. V současnosti nabízí spol. Alimex ČR pronájem bezmála 650-ti vozidel všech kategorií a patří mezi největší poskytovatele těchto služeb u nás. Hlavní náplní je zajištění krátkodobého, dlouhodobého a operativního pronájmu. Pro zajištění kvalitních služeb je každý den připraven 40-ti členný team proškolených pracovníků a technické zázemí.

Praha 6, Na Petyncce 22
Tel.: +420 233 350 001
Brno, Heršpická 6
Tel.: +420 543 248 713
Non stop asistence:
602 285 663
www.alimexcr.cz
alimexcr@alimexcr.cz

Naším cílem je udržovat těsný kontakt se zákazníkem, a to díky zavedení systému osobních operátorů, kteří vždy nabízejí individuální přístup či řešení problému. Naše internetové stránky prezentují vždy aktuální nabídku služeb a nových produktů, a zároveň poskytují našim zákazníkům informace o volných vozidlech včetně on-line rezervací www.alimexcr.cz

Jsme připraveni Vám dokázat, že naše služby patří k těm nejlepším na trhu a proto pevně věříme, že se i Vy stanete našimi spokojenými zákazníky, jelikož vše co děláme se snažíme dělat pro Vás. V případě jakéhokoliv dotazu nás prosím neváhejte kontaktovat na pražském telefonním čísle +420 2 3335 0001. nebo bezplatné lince 800 150 170

Film and Tv postproduction



Young-Film

Think young...

Young-Film

Jakub Hejna, Lenka Hojková
Hradešínská 35/2335
Praha 10 - Vinohrady
101 00

Czech Republic

Tel./Fax: +420 272 733 264

Cellphone: +420 777 596 153
+420 608 931 105

E-mail: info@young-film.com

URL: <http://www.young-film.com>



Zajišťujeme:

- Import/Export do 220 zemí světa
- Door to Door servis
- Garantované doručení
- Celní odbavení
- Pojištění
- Logistická řešení
- Speciální služby

Převážujeme:

- Dokumenty
- Balíčky
- Kusové zásilky
- Paletizované zásilky
- Vnitrostátní zásilky
- Cargo



a TPG company

www.tnt.com/cz



V roce 2000 společnost TNT ČR získala certifikát **ISO 9002.**

Jako první v ČR obdržela akreditaci „**INVESTOR IN PEOPLE**“.



INVESTOR IN PEOPLE



Kontaktujte nás:

Centrála:
Praha 5, Na Radosti 413
Tel: 257 083 333

Pobočky:
Brno: 545 562 100
Liberec: 606 683 294
Ostrava: 595 691 610
Hradec Králové: 606 683 288
Zlín: 606 683 289

> Filmy české, hrané, dokumentární, animované, experimentální, krátkometrážní, celovečerní, autorské, originální, nové, hledající, nalézající, extra!

extra uvedení

> Od podzimu 2002 se budou v českých kinech pod značkou eXtra uvedení pravidelně objevovat premiérové české filmy bez žánrového omezení, vždy ale půjde o filmy autorské, originální a myšlenkově neotřelé, filmy hledající i nalézající. Ročně bude uvedeno tři až pět celovečerních titulů či kolekcí krátkých filmů.

CinemArt ..
DISTRIBUČNÍ

BIONAUT

NEGATIV
FILM PRODUKCE

ČESKÝ ÚSTŘEDNÍ ÚSTAV
KINEMATOGRAFIE

od 17. října **HRY PRACHU** celovečerní dokumentární film

www.hryprachu.cz

V září 2000 se ve městě Praze, uprostřed Evropy, konalo zasedání dvou globálních finančních institucí: Mezinárodního měnového fondu (řízení mezinárodních financí - zajišťování volného obchodu) a Světové banky (potírání chudoby poskytováním úvěrů). Současně se v tom samém městě chystalo shromáždění lidí, kteří chtěli vyjádřit svou nelibost s existencí těchto organizací.
režie: Martin Mareček
producent: Vratislav Šlajzer
kamera 16mm: Jiří Málek
zvuk: Ondřej Ježek
střih: Petr Mrkous
kamera miniDV: filmový štáb
Filmovou kamerou a malou digitální kamerou byla zaznamenávána souhra lokálních událostí 14 dnů. Byli jsme součástí situace.

od 21. listopadu **LÁSKA SHORA** celovečerní hraný film

unac.tripod.com/LASKA.html

Láska shora je hravým a vtipným vyprávěním o putování Prokopa a Magdaleny za sluncem. Cestou prožívají nečekaná dobrodružství, mudrují a díky své zmatené povaze se ocitnou málem v nebezpečí. Zároveň je poetickým zamyšlením nad dopravou mezi místy a komunikací mezi lidmi. Hlavně je ale portrétem dvou skutečných lidí a světa kolem nich v nečekané situaci - hraném filmu!
námět, scénář, režie, kamera, střih, hudba, zvuk: Petr Marek
produkce: Negativ – Petr Oukropec, Unafilm – Petr Marek
kamera: Petr Marek, Prokop Holoubek, Zdeněk Eliáš, David Kristek, Magdalena Hrubá, Filip Cenek
zvuk: Jiří Melcher
hraji: Magdalena Hrubá, Prokop Holoubek, Petr Marek, Bohdan Karásek, Jana Provazníková a další

> KARNEVAL V GLOBÁLNÍ VESNICI > FILM V RUKOU > ORGANISMUS MĚSTA
JAKO HŘIŠTĚ RŮZNÝCH IDEOLOGICKÝCH KONCEPCÍ A GROTESKNÍCH SITUACÍ

> PODIVUHODNÁ PROCHÁZKA PO CESTÁCH MYSLI



www.extrauvedeni.cz

Extra uvedení je nová dramaturgická sekce distribuční společnosti CinemArt.

INSTITUT DOKUMENTÁRNÍHO FILMU
DOCUMENTARY FILM INSTITUTE

Institut dokumentárního filmu je nezisková organizace, zaměřená na podporu nezávislého a autorského dokumentárního filmu a jeho prosazení na evropské úrovni. Obrací se na nezávislé producenty a autory dokumentárních filmů, kterým chce pomáhat při vzniku, propagaci a distribuci dokumentárních filmů.

V roce 2002/2003 organizujeme následující projekty:

- První středoevropské setkání televizních profesionálů: "Dokumentární film v mezinárodní koprodukcí"; Praha 23. - 24. srpna 2002
- Burza námětů - nabídka nejlepších námětů evropským vysílatelům a producentům; Jihlava 24. - 27. října 2002
- Ex orient film - celoroční distanční workshop pro producenty s projekty, které chtějí prosadit na mezinárodní úrovni; únor - prosinec 2003
- Dokumentární Internet www.dokument-film.cz - webové stránky pro všechny dokumentární lidi s novinkami, festivaly a aktualitami
- Dokumentární knihovnu s nejzajímavějšími filmy posledních let



KONTAKTUJTE NÁS
CONTACT US

Institut dokumentárního filmu - IDF

Rytířská 18

100 00 Praha 1

Česká republika

Tel/Fax: +420 2 24214858

<http://www.dokument-film.cz>

idf@dokument-film.cz



VYŠŠÍ
ODBORNÁ
ŠKOLA
JIHLAVA

grafika ze samolepících fólií - potisk autoplachet
výroba a potisk transparentů - reklamní předměty
grafické návrhy a sazba tiskovin



tel.: 567 311 773

fax: 567 300 396

e-mail: lepart@lepart.cz

www.lepart.cz

SNIP & CO[®]
REKLAMNÍ SPOLEČNOST

Sound postproduction

beep



beep
přípotoční 31
100 00 praha 10
czech republic

beepstudio@centrum.cz
+ 420 603 491 459
+ 420 603 856 104

Take a minute to think about it...

sound design for films & commercials

sound design for films & commercials

sound design for films & commercials

sound editing & recording

sound editing & recording

sound editing & recording

location recording & rental equipment

location recording & rental equipment

location recording & rental equipment

KINO Aero

Biskupcova 31, Praha 3

www.kinoaero.cz

Bowling for Columbine / režie: Michael Moore, 2002 /

Roger a já / režie: Michael Moore, 1989 /

Startup.com / režie: Chris Hegedus, Jehane Noujaim, 2001 /

Super 8 Stories podle Emira Kusturici

/ režie: Emir Kusturica, 2001 /

4. a 5. 11. 2002

**6. MEZINÁRODNÍHO FESTIVALU
DOKUMENTÁRNÍCH FILMŮ**

OVĚNĚ

Rejstřík režisérů

Albert Barbara	124	Kirchhoff Robert	126
Andell Pia	160	Kisil Aleš	308
Baumgarten Katja	148	Klusák Vít	274
Bouda Marek	310	Kofman Amy Ziering	172
Císařovský Josef	70, 84	Koutecký Pavel	18
Cordero José Antonio	144	Králová Lucie	280
Deutsch Gustav	116	Krumbachová Ester	306
Dick Kirby	172	Krusová Kateřina	278
Ellmann Robert	178	Kuboš Marek	132
Fridriksson Fridrik Thor	214, 216, 218	Kusturica Emir	290
Füredi Zoltán	100	Kvasnička Vladislav	72
Geyrhalter Nikolaus	120, 176	Lankosz Borys	114
Glaser Markus	120	Lapsui Anastasia	150, 156
Glawogger Michael	124	Larobina Luciano	190
Godard Jean-Luc	208	Lehmuskallio Markku	150, 156
Gorin Jean-Pierre	208	Lehtinen PV	182
Hegedus Chris	162	Lewis Ben	158
Hiltunen Jouni	138	Limprecht Anke	146, 184
Houdek Lukáš	274	Lipus Radovan	308
Huszárik Zoltán	102	Loziński Pawel	112
Jabloò Linda	280	Loznica Sergej	192
Janeček Vít	304	Luu Uyen	152
Jarmusch Jim	300	Manskij Vitalij	166
Jensen Knut Erik	286	Mekas Jonas	224, 226, 228, 230, 234
Kaoru Ikeya	170	Milošević Ivana	280
Kaurismäki Mika	288	Moore Michael	198, 200
Kernočan Sarah	194	Motyčka Roman	292

Najafi Babak	142	Uldrich František	272
Němec Jan	242, 244, 246, 248, 250, 252, 254	Urban David	312
Noujaim Jehane	162	Vachek Karel	28
Olejár Otto	242	Vaughan David	62
Pacek Grzegorz	108	Víhanová Drahomíra	268
Pauwels Eric	186	Vláčil František	258, 260, 262, 264, 266
Petráò Tomáš	92	Vlachová Kristina	94
Počtová Jana	274	Voříšek Vladimír	274
Rag Harry	134	Voupouras Christos	154
Remunda Filip	8, 80	Waddington Laura	168
Rogalski Michal	106	Wagner Jakub	278
Řezníček Martin	40, 66	Wenders Wim	296
Seidl Ulrich	124	Widerhofer Wolfgang	120
Shinomiya Hiroshi	140	Zahrádka Petr	282
Smyczek Karel	270	Záruba Petr	278
Solarz Marcin	110		
Sommer Jakub	76		
Sommerová Olga	74		
Sturminger Michael	124		
Suchý Mišo	128		
Ševčíková Jana	52		
Špaček Radim	202		
Špáta Jan	204, 206		
Štingl Pavel	62		
Šulík Martin	130		
Temple Julien	298		
Třeštíková Helena	88		