



REAL

**25. MEZINÁRODNÍ FESTIVAL
DOKUMENTÁRNÍCH FILMŮ
JIHLAVA**

JYUVAVA (25th)
INTERNATIONAL
DOCUMENTARY
FILM FESTIVAL













EDITOR KATALOGU *EDITOR OF THE FESTIVAL CATALOGUE*

Matěj Mětelec

OBSAHOVÍ EDITOŘI KATALOGU *CONTENT EDITORS OF THE CATALOGUE*

Adriana Belešová, Petr Kubica

EDITORKY ČÁSTI INSPIRAČNÍHO FÓRA *INSPIRATION FORUM EDITORS*

Tereza Swadoschová, Iveta Černá

AUTOŘI *AUTHORS*

Andrea Slováková, David Čeněk, Adriana Belešová, Petra Hanáková, Lukáš Bártl,

Joseph Grim Feinberg, Lucie Česálková, Štěpán Šanda, Illeana Sejejan

PŘEKLADY *TRANSLATION*

AZ Translations (Sylva Ficová, Jennifer Hejtmánková, Brian Kenety, Helena Koutná,

Veronika Lopaurová, Jitka Lukešová, Tereza Marková, Martina Neradová, Tomáš Pártl,

Pavel Peč, Marie Příbylová, Lucie Radoňová, Ephram Ryan, Veronika Sochorová,

Andrea Svobodová a Stephan von Pohl)

JAZYKOVÉ KOREKTURY *PROOFREADING*

Jan Mazanec, AZ Translations (Brian Kenety), Jiří Holubec

VÝTVARNÁ KONCEPCE *VISUAL CONCEPT*

Juraj Horváth, Klára Zahradková

SAZBA *TYPESETTING*

Klára Zahradková

TISK *PRINT*

Tiskárna Protisk, www.protiskcb.cz

VYDAL *PUBLISHED BY*

DOC.DREAM services, s. r. o., DOC.DREAM – Spolek pro podporu dokumentárního filmu

Jana Masaryka 16, 586 01 Jihlava, Czech Republic

www.ji-hlava.cz

© DOC.DREAM

ISBN 978-80-87150-37-5

**25. MEZINÁRODNÍ FESTIVAL
DOKUMENTÁRNÍCH FILMŮ
JIHLAVA**

POŘADATEL
ORGANIZER
DOC.DREAM services s.r.o.
DOC.DREAM – Spolek pro
podporu dokumentárního filmu
Jana Masaryka 16, 586 01 Jihlava,
Czech Republic
www.ji-hlava.cz

VEDENÍ FESTIVALU
FESTIVAL MANAGEMENT

Marek Hovorka
ředitel festivalu
festival director
Katarína Holubcová
finanční ředitelka
financial director
Eva Flídrová
výkonná manažerka
executive manager

FILMOVÝ PROGRAM
FILM PROGRAMME

Marek Hovorka
Petr Kubica
Andrea Slováková
programová rada
programme board
Petr Kubica
programový ředitel
programme director
Andrea Slováková
dramaturgyně experimentálních
programových sekcí
programmer of experimental
sections
David Čeněk
dramaturg programové sekce
Susan Sontag
programmer of Susan Sontag section
Adriana Bešešová
dramaturgyně programové sekce
Průhledná bytost: Karol Plicka
programmer of Translucent Being:
Karol Plicka section
Milan Kruml
dramaturg programové sekce
Reality TV
programmer of Reality TV section
Pavel Klusák
dramaturg programové sekce
Žkouška sirén
programmer of Siren Test section
Adriana Bešešová
programová manažerka
programme manager

Juraj Machálek
programový manažer
programme manager
Tereza Soldátová
koordinace a shipping zahraničních
filmů
coordination and world shipping
Nela Beislová
koordinátorka českého programu
coordination of Czech films
Viktor Licek
koordinátor světového programu
coordination of International films
Martin Berta
masterclasses, dílny, debaty
masterclasses, workshops, discussions
Marta Janko
Bára Pavlů
Paulína Longauerová
Romana Danková
stážisté programového oddělení
programme department interns
Andrea Svobodová
koordinátorka tlumočnicků
coordinator of translators

FESTIVALOVÝ KATALOG

A ANOTACE

FESTIVAL CATALOGUE

AND SYNOPSIS

Matěj Metecl
Adriana Bešešová
editoři
editors
Pavel Bednařík
Adriana Bešešová
Martin Blažíček
David Čeněk
Lucie Česálková
Tereza Hadravová
Pavel Klusák
Milan Kruml
Angelina Ludvíková
Natalie Neudachina
Lea Petříková
Petr Pláteník
Sylva Poláková
Janis Prášil
Andrea Slováková
Lucia Šimášková
Martin Šrajec
Tereza Turzíková
Jiří Voráč
Jakub Wagner
autoři filmových anotací
authors of synopsis

Petr Kubica
Adriana Bešešová
obsahoví editoři filmových anotací
content editors of film synopsis
AZ Translations
(Sylva Ficová
Jennifer Hejtmánková
Brian Kenety
Helena Koutná
Jitka Lukešová
Veronika Lopauřová
Tereza Marková
Martina Neradová
Tomáš Pártl
Pavel Peč
Marie Příbylová
Lucie Radoňová
Ephram Ryan
Veronika Sochorová
Andrea Svobodová
Stephan von Pohl)
anglické verze textů
English translation
Jan Mazanec
AZ Translations
(Brian Kenety)
Jiří Holubec
jazykové korektury
proofreading
Kateřina Kudláčová
editorka knihy JI.HLAVA 25
editor of JI.HLAVA 25 book
Juraj Horváth
Klára Zahradková
výtvarná koncepce
visual concept

INDUSTRY PROGRAM

INDUSTRY PROGRAMME

Jarmila Outratová
vedoucí Industry oddělení
head of Industry office
René Kubášek
mezinárodní komunikace
international communication
Andrea Slováková
kurátorka Konference Fascinace
Conference Fascinations curator
Eva Zářecká
Anna Ondřejková
Terezie Vítková
produkce Industry programu
production of Industry programme
Antigoni Papantoni
Industry matchmaker
Eva Jašková

David Kreibich
Petra Vočadlová
koordinátoři Industry matchmaking
Industry matchmaking coordinators
Matyáš Černý
stage manažer Konference Fascinace,
Ji.hlava Academy
stage manager Conference Fascinations,
Ji.hlava Academy
Martin Novotný
střihač
video editor
Františka Chlumská
kameramanka
director of photography
Klára Odstrčilová
stážistka Industry programu
Industry programme intern

OFFSCREEN PROGRAM
OFFSCREEN PROGRAMME

INSPIRAČNÍ FÓRUM
INSPIRATION FORUM

Tereza Swadoschová
vedoucí Inspiračního fóra
head of Inspiration Forum
Iveta Černá
koordinátorka Inspiračního fóra
coordination of Inspiration Forum
Filip Remunda
kurátor Dokumentárních dialogů
curator of Documentary Dialogues
Mikuláš Odehnal
produkce Inspiračního fóra
production of Inspiration Forum
Ivo Bystřičan
spolupráce na Inspiračním fóru
collaboration on Inspiration Forum
Šárka Hučíková
stážistka Inspiračního fóra
intern of Inspiration Forum
Jakub Marek
Vitek Jeřábek
technik, promítač Inspiračního fóra
technician, projector of Inspiration Forum
Lukáš Pokorný
Dominik Žour
technik, zvukař Inspiračního fóra
technician, sound engineer
of Inspiration Forum

OFFSCREEN – VR ZONE,
GAME ZONE, HUDEBNÍ
A DIVADELNÍ PROGRAM
MUSIC AND THEATRE
PROGRAMME
Andrea Slováková
dramaturgyně VR Zone a Game Zone
VR Zone & Game Zone programmer
Pavel Klusák
dramaturg hudebního programu
music programme curator
Dávid Procházka
produkce hudebního a divadelního
programu
production of music and theatre
programme
Lucia Šimášková
produkce VR Zone & Game Zone
production of VR Zone & Game Zone
Jenová Čtrnáctá
produkce Média a dokument
production of Media and Document
Tomáš Ploce
asistent produkce Média a dokumen
production assistant of Media and
Document
Veronika Jílková
koordinátorka soutěže o Nejlepší českou
dokumentární knihu
Coordinator of the competition
for Best Czech Documentary Literature
Denisa Kopecká
stážistka
intern

JI.HLAVA DĚTEM
JI.HLAVA FOR KIDS

Iva Honsová
dramaturgyně programu
programmer
Šimon Bauer
koordinátor
coordinator
Linda Vávrová
produkce
production
Lucie Petříková
koordinátorka
coordinator
Václav Pata
technická produkce
technical production
Kristina Valachová
stážistka
intern

SLAVNOSTNÍ
CEREMONIÁLY
OFFICIAL CEREMONIES
Petr Hátle
koncepte a režie slavnostních ceremoniálů
conception and directing opening
and closing ceremonies
Adéla Kabelková
scénáristka
screenwriter
Dominik Kalivoda
režie přímého přenosu
directory of live broadcasting
Kristýna Milaberská
koordinátorka slavnostním ceremoniálů
coordinator of official ceremonies
Jan Strejcovský
moderátor
moderator
Adam Kruliš
kameraman
director of photography
Jan Vlček
architekt a scénografie
architect and stage design
Vojtěch Peřina
režie a stříh předtáček
director and video editor of inserts
Radek Balvín
technická produkce
technical production

MEDIÁLNÍ
KOMUNIKACE A PR
MEDIA COMMUNICATION
AND PR

Zuzana Kopáčová
vedoucí mediální komunikace
head of media communication
René Kubášek
mezinárodní komunikace
international communication
Tereza Domínová
sociální síť
social media
Jan Voharčík (Studio VOKO)
správa festivalového Instagramu
festival Instagram
Petr Knepr
webové stránky, mobilní aplikace
a databáze
webpage, festival app and database
Vadim Kuskov
asistent editora webu
assistant of webeditor

Eva Müllerová
koordinátorka PR aktivít
coordinator of PR activities

Magdaléna Trajerová

Julie Šafová

stážistky

interns

Jiří Holubec

Viktor Heumann

překladaelé

translators

Anna Chmelíková

press service

Kamila Boháčková

festivalové dokrevue.cz

festival dokrevue.com

Radek Lavička

Anna Šolcová

Jan Hromádko

Štefan Berec

festivalová fotografové

festival photographers

EKOLOGICKÝ OMBUDSMAN

ENVIRONMENTAL

OMBUDSMAN

Luboš Slovák

GUEST SERVICE & DOPRAVA

TRANSPORTATION

Renáta Balogh

vedoucí guest service

head of guest service

Eva Majtán

podpora guest service

guest service support

Kateřina Jellušová

koordinátorka ubytování

accommodation coordinator

Ema Rajčanová

asistentka koordinátorky ubytování

assistant of accommodation coordinator

Kateřina Lohrová

guest service pro zahraniční filmové tvůrce

guest service for foreign film authors

Gabriela Gálová

guest service pro české filmové tvůrce

guest service for Czech film authors

Naděžda Nazarová

guest service pro Industry hosty

se specifickým programem

guest service for Industry guests

with specific program

Julie Czigle

guest service pro Industry experty

a profesionály

guest service for Industry experts

and professionals

Anna Jarošová

guest service pro hosty

Inspiračního fóra

guest service for Inspiration

Forum guests

Eva Kloudová

guest service pro partnery a sponzory

guest service for partners and sponsors

Anna Chmelíková

guest service pro novináře

guest service for press

Alžběta Petřinová

protokol

protocol

Lenka Šebíková

Alima Abdrakhmanova

stážistky oddělení guest service

guest service interns

Daniel Vacek

dispečink dopravy

transport coordinator

Pavel Koníř

Matěj Šenkýř

Richard Michalenko

Barbora Straková

Daniel Prchal

Jan Vacek

Michaela Píšová

Michal Nevorál

řidiči

festival drivers

AKREDITACE A UBYTOVÁNÍ

ACCREDITATIONS

AND ACCOMMODATION

FOR VISITORS

Anna Pohořelá

PRODUKCE

PRODUCTION

Alice Teslíková

vedoucí produkce

head of production

Ondřej Lukeš

Mario Kolínský

produkční manažer

production manager

Anna Zelená

asistent produkce

production assistant

Dominik Knepr

Vojtěch Libich

festivalové stavby

construcion of festival venues

Tereza Chovancová

vedoucí kanceláře

office manager

Martin Dolský

catering

Jakub Tomanec

festivalové bary

head of festival bars

Ester Valtrová

Tereza Rybová

koordinátorky dobrovolníků

coordinators of festival volunteers

Adéla Švarcová

anticovid koordinátorka

anticovid coordinator

Dagmar Petřů

koordinátorka festivalových

obchodů

coordinator of festival shops

Jenověfa Čtrnáctá

Eliška Brožová

Kateřina Hrdá

Marie Krejsová

Eliška Přádová

stážistky

interns

STUDIO JI.HLAVA

LIVE STREAM

Jakub Wagner

Petr Michal

režie

directing

Jan Foukal

Greta Stocklassa

Bohdan Bláhovec

Kateř Tureček

Jan Strejcovský

Ian Willoughby

moderátoři

moderators

Veronika Nastoupilová

koordinátorka streamu

stream coordinator

Petr Urban

operátor streamu

stream operator

Michaela Nováková

operátorka streamu

stream operator

Mariana Kozáková

střihačka

video editor

Jonáš Špaček

zvukař

sound engineer

TECHNICKÁ PRODUKCE
TECHNICAL PRODUCTION
Petra Kasnarová

*technická produkce
technical production*

Jakub Hanuš
*technická produkce online programu
technical production of online
programme*

Filip Kochan
Eliška Semečková
*asistenti technické produkce
technical production assistants*

Eva Skálová
*stráž
editing*

Jan Kamenický
Marta Musilová
Dominik Málek
*kontrola masterů
check of festival screening copies*

Jakub Larva
IT

Ivan Micek
Michaela Klečková

Martin Plitz
Denis Dvořák

Alice Růžičková
Jan Pokorný

Filip Jajcaj
Efim Groutskij

Michal Jaso
Ornela Petrášová

Boris Šlapeta
Jan Černý

Matěj Samek
Medard Vacek
*festivaloví promítači
festival projectionists*

PARTNEŘI, SPONZOŘI
& FINANČNÍ ODDĚLENÍ
PARTNERS, SPONSORS
& FINANCIAL DEPARTMENT

Tereza Šemberová
*finanční administrace & granty
grants & financial administration*

Lucie Tůmová
*ekonomka
economic supervisor*

Nikola Páleníčková
*marketing a festivalová partnerství
marketing and festival partners*

Veronika Bröcknerová
*péče o sponzory, partnerství
fundraising, partnerships*

Veronika Tvrzníková
*granty
grants*

VÝTVARNÁ KONCEPCE
VISUAL CONCEPT

Juraj Horváth
*výtvarná podoba festivalu
festival visual concept*

Klára Zahrádková
Pavel Novák

Markéta Kudláčová
Kristýna Žáčková
*grafika a sazba tiskovin
graphic design and typesetting*

Darjan Hardi
*koncept a sazba knihy ŽI.HLAVA 25
concept and typesetting of ŽI.HLAVA 25*

Jiří Mašek
Lukáš Výtisk

*festivaloví architekti
festival architects*

... a další spolupracovníci
and other co-workers

FESTIVALOVÉ PROJEKTY

CENTRUM
DOKUMENTÁRNÍHO FILMU
DOCUMENTARY FILM
CENTER

Šimon Bauer
ředitel CDF

CDF director
Lucie Petříková
*koordinátorka vzdělávacích aktivit
educational activities coordinator*

Kateřina Kovaříková
*koordinátorka provozu CDF
CDF coordinators*

DOK.REVUE

Kamila Boháčková
*editorka
editor*

EAST SILVER MARKET

Zdeněk Blaha
*vedoucí
manager*

DOC ALLIANCE FILMS

Nina Numankadić
*ředitelka
CEO*

PARTNEŘI A SPONZOŘI
PARTNERS AND SPONSORS
2021

HLAVNÍ PODPOROVATELÉ
MAIN SUPPORTERS
Ministerstvo kultury ČR
Ministry of Culture Czech Republic
Státní fond kinematografie
Czech Film Fund
Kreativní Evropa MEDIA
Creative Europe MEDIA
Statutární město Jihlava
Statutory City of Jihlava
Kraj Vysočina
Vysočina Region

GENERÁLNÍ MEDIÁLNÍ
PARTNER
GENERAL MEDIA PARTNER
Česká televize
Czech Television

HLAVNÍ MEDIÁLNÍ
PARTNER
MAIN MEDIA PARTNER
Český rozhlas
Czech Radio

EXKLUZIVNÍ MEDIÁLNÍ
PARTNEŘI
EXCLUSIVE MEDIA
PARTNERS
Aktuálně.cz
Respekt

PARTNEŘI INDUSTRY
PROGRAMU
PARTNERS OF INDUSTRY
SECTION
Kreativní Evropa MEDIA
Creative Europe MEDIA
Státní fond kinematografie
Czech Film Fund
Mezinárodní visehradský fond
International Visegrad Fund
Ministerstvo kultury ČR
Ministry of Culture Czech Republic
Asociace producentů v audiovizu
Audiovisual Producers' Association
Statutární město Jihlava
Statutory City of Jihlava
Kancelář Kreativní Evropa
ČR – MEDIA
Creative Europe Desk CZ – Media
České filmové centrum
Czech Film Center

PARTNEŘI
INSPIRAČNÍHO FÓRA
THE INSPIRATION FORUM
PARTNERS
European Cultural Foundation
European Cultural Foundation
Pražská kancelář
Heinrich-Böll-Stiftung
Prague office of the Heinrich-Böll-Stiftung
Friedrich-Ebert-Stiftung e.V. –
zastoupení v České republice
*Friedrich-Ebert-Stiftung e.V. –
representation in the Czech Republic*
Masarykova demokratická
akademie
Masaryk Democratic Academy
Friedrich Naumann Foundation
for Freedom
*Friedrich Naumann Foundation
for Freedom*
Česká centra
Czech Centres
Kancelář Kreativní Evropa
Creative Europe Desk Czech Republic
EUNIC – EU National
Institutes for Culture

PARTNEŘI JI.HLAVA
FILM FUND
PARTNERS OF JI.HLAVA
FILM FUND
UPP
Soundsquare
Centrum dokumentárního filmu
Center for Documentary Film

SPOLUPOŘADATEL
INDUSTRY SEKCE
CO-ORGANISER OF
THE INDUSTRY SECTION
Institut dokumentárního filmu
Institute of Documentary Film

PARTNERSKÝ PROJEKT
PARTNER PROJECT
Doc Alliance Films

ZA PODPORY
SUPPORTED BY
Fondy EHP a Norska
EEA and Norway Grants
Velvyslanectví USA v České
republice
U.S. Embassy in the Czech Republic
Current Time TV
Zastoupení Evropské komise
v České republice

*European Commission Representation
in the Czech Republic*
Česká centra
Czech Centres
Velvyslanectví Nizozemského
království
*Embassy of the Kingdom
of the Netherlands*
Rumunský kulturní institut
Romanian Cultural Institute
Italský kulturní institut
Italian Cultural Institute
Rakouské kulturní fórum
Austrian Cultural Forum
Goethe Institut
Goethe Institute
Francouzský institut
French Institute
German Films
Zastoupení vlámské vlády v ČR
*Delegation of Flanders in the Czech
Republic*
Portugalské centrum Praha
Instituto Camões
Slovenský institut
Slovak Institute
Velvyslanectví Státu Izrael
Embassy of the State of Israel
Jan Barta

PARTNER FESTIVALU
FESTIVAL PARTNER
Agentura Czech Tourism
Kudy z nudy

REGIONÁLNÍ PARTNEŘI
REGIONAL PARTNERS
CZ LOKO
Chesterton
Sepos
Vysoká škola polytechnická
Jihlava
WFG Capital

OFICIÁLNÍ PŘEPRAVNÍ
PARTNER
OFFICIAL SHIPPING
PARTNER
FedEx Express

FOTOGRAFICKÝ PARTNER
PHOTO PARTNER
Nikon

PARTNER VR ZONE
PARTNER OF VR ZONE
Go360

PARTNER BEZPEČNÉHO
FESTIVALU
PARTNER OF SAFE FESTIVAL
ANYGENCE

OFICIÁLNÍ PIVO FESTIVALU
OFFICIAL FESTIVAL BEER
Pivovar MadCat
MadCat Brewery

OFICIÁLNÍ DODAVATELÉ
OFFICIAL SUPPLIERS

Autocolor
Autonapůl
AZ Translations
BIOFILMS
Böhm
BOKS
Dřevovýroba Podzimek
Fine Coffee
Flexipal
Husták
ICOM transport
Johannes Cyder
KINOSERVIS
KOMA Modular
M-SOFT
Mlékárna Krasolessí
Natural Jihlava
On Lemon
Osmička 2.0
Little Urban Distillery
Vinařství Kolby
Wero Water Service

PARTNEŘI JI.HLAVA DĚTEM
PARTNERS OF JI.HLAVA
FOR KIDS
Baby Office
Bistro na tři tečky
ČT:D
DAFilms Junior
Dětský lesní klub Hájenka
DIOD a Tělovýchovná jednota
Sokol Jihlava
Dům Gustava Mahlera
EKO-KOM
Husták
Kavárna Paseka
Nikon Škola
Oblastní galerie Vysočiny
VOŠG a SUŠG

DÁLE SPOLUPRACUJEME
CO-OPERATIONS
Academia
Aerofilms
Bombus Energy
Dům kultury a odborů Jihlava
Dopravní podnik města Jihlavy a.s.
Foto Škoda
Horácké divadlo Jihlava
Knihkupectví Otava
Město Třešť
Newton Media
Oblastní galerie Vysočiny
Prádelna a čistírna Jihlava
ScioŠkola Jihlava
Skaut: Středisko ZVON Jihlava
Studio VOKO
DIOD – Divadlo otevřených dveří

MEDIÁLNÍ PARTNEŘI
MEDIA PARTNERS

25fps
A2
Cinepur
Dějiny a současnost
Film a doba
Iluminace
Radio 1

REGIONÁLNÍ MEDIÁLNÍ
PARTNEŘI

REGIONAL MEDIA
PARTNERS
City.cz
Hitrádio Vysočina
Jihlavská Drbna
Jihlavské listy
Náš Region
SNIP a CO.

MEDIÁLNÍ SPOLUPRÁCE
MEDIA CO-OPERATIONS

Art Antiques
ArtMap
ČSFD
Festival Guide
Flash Art
Full Moon
HIS Voice
Heroine
Host
Kinobox
Kult.cz
Nový prostor
Protišedi.cz
Revolver Revue
7.G

ZAHRANIČNÍ MEDIÁLNÍ
PARTNEŘI
FOREIGN MEDIA PARTNERS
Variety
Cineuropa
Modern Times Review
Business Doc Europe
Film New Europe
Kapitál
Kinema.sk
Kinečko
Kino Ikon



FESTIVALOVÁ ZNĚLKA
REŽIE: KHAVN DE LA CRUZ

Znělku 25. MFDF Ji.hlava připravil básník a filmař Khavn de la Cruz, který díky touze překračovat hranice filmového vyjadřování patří mezi nejvýraznější postavy filipínské kinematografie. Přehlídku jeho tvorby představila dokumentární Ji.hlava v roce 2006 v sekci Průhledná bytost.

DĚŠŤ KAMENÍ

prší kamení
nejprve si toho ani nevšimnete
ne drobná zrnka nádherného oslepujícího písku
kameny o velikosti pěsti, jež drtí lebky
staří opustili mladé
postarejte se o sebe sami
a ať je váš život co nejkratší
hranice království prachu vyznačená psí močí
nepřekročíš ji, jinak zhyneš
kameny nerozeznají jména světců
nejtvrdší hlava obdrží nejtvrdší úder
střepy z lahví od nasládlého piva
je těžké utíkat na jediné noze
rezavá ostří nabroušená tak, aby se vlezla
do hladových útrob
není paradoxní, že ten, jemuž jste předtím
poskytli pomoc
právě zabil vašeho přítele

FESTIVAL SPOT
DIRECTED BY: KHAVN DE LA CRUZ

The 25th Ji.hlava IDFF has been designed by the poet and filmmaker Khavn de la Cruz, who thanks to his desire to trespass the borders of film expression, belongs among the most prominent personalities of Philippine cinema. His work was presented in the section Translucent Being at Ji.hlava 2006.

RAIN OF STONES

it's raining stones
you won't notice at first
not small grains of beautiful blinding sand
rocks the size of fists that break skulls
the young have been left by the old
take care of your own life
and let it be brief
kingdoms of dust marked by dog piss
thou shalt not cross or you die
stones don't know the names of saints
the hardest head is the hardest hit
shards from bottles of sweet beer
difficult to run with just one foot
rusty blades sharpened to fit your hungry guts
isn't it ironic the stranger who helped you earlier
just killed your friend



FESTIVALOVÁ CENA

AUTOR: FEDERICO DÍAZ

Cílem festivalové ceny je vytvořit personalizovaný artefakt, ušitý na míru každé výherkyni či výherci a každému vítěznému filmu. Za pomoci umělé inteligence a algoritmů se analyzuje scénář, synopse, námět nebo jiný textový materiál a rovněž vizuální podoba filmu. Z daných datových zdrojů vznikne simulace vizuální reprezentace. Fyzická podoba ceny má formu svitku coby obrazu reprezentujícího přepis vítězného filmu umělou inteligencí formou strojového učení. Výroba festivalové ceny je proces transformace, která teprve započala.

FESTIVAL AWARD

AUTHOR: FEDERICO DÍAZ

The goal of the festival award is to create a personalized artifact, tailored to each winner or winning film. Using artificial intelligence and algorithms, the script, synopsis, subject, or other text-based material is analyzed, as well as the visual appearance of the film. From the data sources, a simulated visual representation is created. The physical appearance of the award takes the form of a scroll, an image representing a transcript of the winning film using artificial intelligence through machine learning. The production of the festival award is a process of transformation that has only just begun.

PREMIÉRY
PREMIERES

WORLD PREMIERE
FEATURES

Eyewitness
Globes
Healing me
Heaven
Leaving Beginnings Behind
Lines
No Desire to Hide
Ordeal
Our Purgatory
Out in Force
Points for the President aka
Attempt at Contrarevolution
Preparations for film T
Roof of Leaves
Stingl - Little Big Okima
These Times Are Not for Us
When Flowers Are Not Silent
When You Are Close to Me
You Are Ceausescu to Me

INTERNATIONAL
PREMIERE FEATURES

Back Home
Connection
Dark Light Voyage
Good Light, Good Air
YOON

EUROPEAN PREMIERE
FEATURES

Cusp
Origin of the Species

EAST EUROPEAN PREMIERE
FEATURES

The Spark

CENTRAL EUROPEAN
PREMIERE
FEATURES

Blood Kin

CZECH PREMIERE
FEATURES

1970
African Apocalypse
All Light, Everywhere
Brotherhood
Dark Red Forest
From the Wild Sea
Gorbachev. Heaven

How I Became a Partisan
How to Kill a Cloud
My Psychedelic Love Story
Peculiarity of Fisherman's Soul
Rastorhucv
The Gig Is Up
The Mushroom Speaks
War and Peace

WORLD PREMIERE
SHORT AND MIDDLENGTHS

Al Amari, temporary residence
Alter
And What If?
ANTFILM
As the Crow Flies
Beautiful Solution
Betula Pendula
Cheating is good for you
Chemobriomics
Contour
Everyday is like Sunday
Fragments to Céline
Global Illumination
Habitat3-1B-S3.06F
Hammering Man
History of Shrouded Screen

How I Like It
Hypermigrations
In Praise of Dialectics
iris spelunca
Irradiation
Kinloss
Letter to Nikola
Mandatory Training
Model Citizens
Modern Times
Mother's Land
No one can see us here

Nulló
Observatory.01
One-room School
Pagirnis
Planktonium
Remember to Kiss Me When
You Wake Up
Santelmo
Silent Killer
Social Murder
Technology of the Self-Touching
of the Eye
The Killing Chain
Third Nature
Ultramarine
un/Hook
Water,Wind,Dust,Bread
Will

INTERNATIONAL PREMIERE
SHORT AND MIDDLENGTHS

Congress
Dear Mom
Enchantment
FESTINA LENTE
forwards, backward
In the footsteps of Li Yuan-
chia & Delia Derbyshire
Island of the Sun
Like You Know It All
Maya at 24
Storm
The Play of Everyman
The Stonebreakers
Walls like windows, windows like
walls

EUROPEAN PREMIERE
SHORT AND MIDDLENGTHS

A Bloody Taboo
A Year in Exile
Beijing Bicycles
Birds
Ending 2
Garden
In and Out a Window
Interference
Lucina Annulata
Message from Mukalap
nape of the nape
Open mountain
Papanin
Svidna
The Water's Tale
Triboro

EAST EUROPEAN PREMIERE
SHORT AND MIDDLENGTHS

Arnheim in Anaheim

CZECH PREMIERE
SHORT AND MIDDLENGTHS

ANIMOT
Botanical
Courier's rig
Love, Dad

ÚVODNÍ SLOVA
INTRODUCTORY WORDS



Ji.HLAVA JE BUDUCNOST

Při přípravě letošního, 25. ročníku Ji.hlavy se procházíme i našim archivem a nacházíme nejrůznější poklady. Když jsem procházel starými fotkami nebo swipoval těmi digitálními, nedostihl mě sentiment, ale radost. Čas totiž ukázal, že lidé, kteří na těch starších i novějších snímcích jsou, podstatným způsobem rozvíjeli a rozvíjejí dokumentární kinematografii. Svou tvorbou, myšlením nebo budováním institucionálního zázemí. Na Ji.hlavu se jezdilo a jezdí ne za zásluhu, ale s vnitřní zvědavostí a motivací. A to platí nejen pro přítomné filmaře a profesionály, ale pro všechny návštěvníky. Dobře to ukazuje příběh rodinného nakladatelství Baobab našeho dvorního výtvarníka Juraje Horvátha, které v uplynulých dvou desetiletích zcela proměnilo podobu dětské literatury. Podobně – pevně věřím – jako Ji.hlava proměnila pozici a vnímání dokumentárního filmu, a to nejen v českém prostředí. Juraj Horváth nám v jednom roce navrhl jako logo „hlavu hořící“. Rád bych vám všem poděkoval, že svým ohněm a jiskřením oživujete každý rok nejen jihlavský festival, ale také svůj vlastní i ten společně sdílený svět. Jste naší motivací. A také důkazem, že jakkoli dokumentární film čerpá výhradně z toho, co již před kamerou uplynulo, proměňuje tuto zachycenou minulost v zápas o budoucnost. Dokumentují to i archivní fotografie z uplynulých dvaceti čtyř ročníků, které ukazují, že Ji.hlava je především otevřeným prostorem a příležitostí.

Děkuji všem, kteří nás letos podpořili a pomohli nám připravit pětadvacátý filmový festival, jehož tradiční součástí je kromě filmových projekcí a diskusí také platforma pro filmové profesionály s letošní novinkou Ji.hlava New Visions Forum & Market, festival myšlení neboli Inspirační fórum a šestidenní program Ji.hlava dětem pro budoucí generaci diváků.

Ať je pro vás všechny 25. Ji.hlava příjemným a inspirujícím zážitkem.

Marek Hovorka
a celý festivalový tým

In preparation for this year's 25th edition of Ji.hlava, we dug through the festival archives and found all kinds of treasures. As I was flipping through old photos and swiping through digital ones, I was not overwhelmed with feelings of nostalgia but rather with feelings of joy. Because time showed how the people – seen in both the older pictures and the newer ones – developed and continue to develop documentary cinema in a significant way. By creating, thinking, and building an institutional background. People came and have been coming to Ji.hlava not for the glory, but with the motivation to feed their own inner curiosity. And this holds true not only for the filmmakers and professionals present but also for festival-goers. This is well-illustrated by the story of our court artist Juraj Horváth's family publishing house Baobab, which has completely broken the mold of children's literature in the past two decades. Just like how – and I strongly believe this – Ji.hlava changed the position and perception of documentary film, and not just in the Czech world. In one year, Juraj Horváth designed the “burning head” logo for us. I'd like to thank you all for your fire and spark. You've not only kept Ji.hlava IDFF alive every year, but you also live up your own world and the world we share. You are our motivation. And you're also proof that no matter how much documentary film draws exclusively on what has already elapsed before the camera, it turns this captured *past* into a struggle for the *future*. This is also documented by archival photographs from the past twenty-four years, which show that Ji.hlava is, above all, an open space full of opportunity.

Thank you all who supported us this year and helped us prepare for the 25th annual film festival, which aside from film screenings and discussion boards, also traditionally includes a platform for filmmaking professionals, with this year's new edition being Ji.hlava New Visions Forum & Market, Festival of Thinking, and the six-day Ji.hlava for Kids program aimed at the next generation of viewers.

I hope that the 25th Annual Ji.hlava IDFF will be a wonderful and inspiring experience for you all.

Marek Hovorka
and the whole festival team



Vážení přátelé,
opět po roce bude Jihlava žít filmy. Mezinárodní festival dokumentárních filmů Ji.hlava se během své pětadvacetileté existence stal jednou z opor jihlavského kulturního života a postupně expanduje v různých podobách do celospolečenského dění. Již to není jen o promítání dokumentárních filmů a besed s tvůrci, Ji.hlava se stala místem setkávání, kde je možné debatovat, objevovat nové pohledy, nové tváře, setkat se a hledat společná řešení – v dokumentárním filmu, literatuře, na Inspiračním fóru.

Líbí se mi, že festival je pestrý, nedrží se pouze jednoho tématu, ale má ambici reflektovat různé společenské otázky, vytvářet mezioborový dialog či ocenit kameru, střih či nejlepší dokumentární knihu a přesahovat tak do oborů, které jsou někdy opomíjené.

Dávat šanci kreativním lidem je pro mě klíčové. I proto jsem rád, že se v rámci festivalu představí nová platforma, která umožní nastupující generaci filmových profesionálů prezentovat připravované projekty z Evropy a USA.

Na závěr mi dovoluje vám popřát především hodně zdraví a mnoho podnětných zážitků. Je vidět, že během své existence získal festival mezinárodní renomé, organizátorům se daří zvedat stěžejní témata a představovat filmy, které nám mají co říct.

Lubomír Zaorálek
ministr kultury

Dear friends,

After a year, Jihlava will once again live and breathe all things film. During its twenty-five years on the scene, Ji.hlava International Documentary Film Festival has become a staple of Jihlava's cultural life, and it's gradually expanding in various forms in society as a whole. It's no longer just about screening documentaries and holding discussion boards with filmmakers, Ji.hlava has also become a meeting place for debates, discovering new perspectives and new faces, and meeting and searching for common solutions – be it in documentary film, literature, and the Inspiration Forum.

I love how versatile the festival is and how it doesn't stick to just one theme but has the ambition to reflect on various social issues, create an interdisciplinary dialogue, and show appreciation for camerawork, editing, and the best documentary publication, thereby covering fields that are oftentimes neglected.

For me, giving creative people a chance is key. That's why I'm glad a new platform will be presented as part of the festival that will enable the next generation of film professionals to present upcoming projects from Europe and the US.

And with that, allow me to wish you good health and many engaging experiences. It's clear that the festival has earned an international reputation over the years. The organizers always manage to raise key issues in the world today and present films that truly have something to say.

Lubomír Zaorálek
Minister of Culture



Vážení přátelé dokumentárního filmu, loni jsem na tomto místě, v úvodním slově do jihlavského festivalového katalogu, adorovala stabilitu, se kterou český filmový průmysl včetně Ji.hlavy odolával náporu pandemie. Letos zde budu naopak vzývat čas změny. Pro celý industry program připravil tým šéfa festivalu Marka Hovorky úplně nový prostor. A změna se bude letos týkat i Státního fondu kinematografie a jeho Majáku. Ten již nenajdete na hlavním jihlavském náměstí, ale stejně jako filmoví profesionálové se přesune k aule Vysoké školy polytechnické. A změní i svůj vzhled. Ale nebojte, o dobrou kávu nepřijdete.

Změny (klimatu i celospolečenské) jsou i jedním z hlavních témat letošního ročníku festivalu. Jiný přístup a pohled na ekologii nebo udržitelnost se začíná více zohledňovat (v ČR zatím zvolna a pomalým tempem) i ve filmovém průmyslu a při natáčení. A když mluvíme o změnách, kdo jiný než dokumentaristé dokáže vývoj a změnu dynamiky ve společnosti zachytit nejrychleji – ve svých filmech. Dokumenty však často nejsou jen pomyslným zrcadlem událostí, ale velmi často také spouštěčem celospolečenské diskuse a prvním krokem právě směrem ke změně. Pevně doufám, že všechny změny, které nás čekají, půjdou tím pozitivním směrem. A tím myslím i změny na jihlavském festivalu.

S uctivým pozdravem,

Helena Bezděk Fraňková
ředitelka Státního fondu kinematografie

Dear friends of documentary film, In my opening remarks to the Ji.hlava IDFF catalogue last year, I expressed my adoration for the stability of the Czech film industry, Ji.hlava included, and how it managed to persevere during the pandemic outbreak. This year, in contrast, I stand here calling for a time of change. Festival director Marek Hovorka's team set up a completely new space for the industry-wide program. And this year, the change will also apply to the Czech Film Fund and its Lighthouse (Industry Zone). You'll no longer find it on Jihlava's main plaza, but just like with film professionals, it will be moved to the auditorium of the Polytechnic University. And it will be given a makeover. But don't worry, you won't lose out on a good cup of coffee.

Change (both climate change and societal change) is also one of the main topics of this year's festival. A different approach and view on environmental protection and sustainability is starting to be taken more and more into account by the film industry and during the principal photography stage (so far, this has been much slower and more gradual in the Czech Republic). And speaking of change, who better to capture the development and change of dynamics in society the fastest than documentary filmmakers in their films? However, documentaries are often not only an imaginary mirror of events, but also a trigger for society-wide discussion and the first step towards change. I sincerely hope that all the changes that await us will head in a positive direction. And by that I also mean the changes at Ji.hlava Festival.

Yours truly,

Helena Bezděk Fraňková
Director of the Czech Film Fund



Vážení festivaloví hosté, milí přátelé, opět po roce představí autoři a distributoři na Vysočině – v Jihlavě – to nejlepší z domácí i světové dokumentární tvorby. Od 25. ročníku Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Ji.hlava očekávám nejen plná hlediště, odpovídající avizovanému rozšířenému programu, ale především silné příběhy a originálně zachycená témata. Příjemnou skutečností jihlavského festivalu je fakt, že diváci přichází na projekce, setkání i workshopy z vlastního zájmu, není třeba je přemlouvat. Během existence festivalu dokázali organizátoři zareagovat na diváckou poptávku a přirozeně své publikum učí správně chápat dokument, najít v něm zásadní sdělení nebo poučení. Řada budoucích dokumentaristů pak na Vysočinu přijíždí načerpat zkušenosti, jak správně tvořit, nebo zde hledá inspiraci pro vlastní dokumenty. Vítám i rozhodnutí organizačního týmu zachovat online produkce, vyzkoušené během minulého ročníku. Festivalu se tak rozšíří řady příznivců a spokojených diváků z domova.

Ať už na Vysočinu náhodně, nebo pravidelně každý podzim přijíždíte za kvalitní nabídkou dokumentů, nebo jste pobyt pojali jako příjemnou kulturní událost s benefitem setkání se zajímavými a inspirativními lidmi, buďte námi vítáni.

Vítězslav Schrek
hejtman Kraje Vysočina

Dear festival guests and friends, Again after a year, filmmakers and distributors in the Vysočina region – in Jihlava – will be presenting the best in domestic and international documentary film production. From the 25th Ji.hlava IDFF, I expect not only full houses in response to the announced extended program, but also a series of powerful stories and original topics beautifully captured on film. A pleasant fact of the Ji.hlava festival is that audiences come to screenings, meetings and workshops out of their own interest, there's no need to persuade them to come. Throughout the festival's existence, organizers have managed to respond to audience demand and naturally teach their audiences how to interpret documentaries correctly by finding the underlying message or important takeaways. Many future documentary filmmakers then come to Vysočina to gain experience in how to create great works or are looking for inspiration for their own documentaries. I also welcome the decision from the organizing team to keep the online segment in place, which was tested out last year. As a result, the festival will only expand its number of fans and satisfied audiences at home.

Whether you happen to be coming to the Vysočina region by coincidence or regularly visit every autumn to get your dose of quality documentary films and whether you've embraced your stay as a pleasant cultural event with the benefit of meeting interesting and inspiring people or not, we welcome you all the same.

Vítězslav Schrek
President of the Vysočina Region



Vážení návštěvníci,
ve chvíli, kdy píší toto úvodní slovo, zdá se epidemická situace příznivá a věřím, že se letos sejdeme už v kinosálech. Srdečně Vás tedy po roce odloučení vítám před plátny jihlavských kin a divadel. Minulý rok byl sice náročný, ale i plný nových zkušeností a příležitostí. Jsem vděčná pořadatelům, že nezaněvřeli na vzdálený přístup ke svým divákům a v listopadu nabídnou i filmy on-line, navíc s bonusovými materiály – protože vrátit se do starých kolejí již nelze, musíme jet dál. A novinky, které jsou připraveny pro letošní ročník, dokazují, že Ji.hlava vidí cestu a ví, kterým směrem se vydat.

Zejména kvituji doplnění soutěže Opus Bonum o ceny pro vedlejší filmové profese, jako je kamera, zvuk či střih. Nejen že jsou nezbytnou součástí tvorby všech filmů, ale zároveň nabízejí další možnosti, kam tento žánr dále posouvat. Letos budu osobně sledovat i platformu Ji.hlava New Vision 2021 Forum & Market, která představí připravované projekty z Evropy i Spojených států. Poslechněte si hlasy nastupující generace filmových profesionálů společně se mnou – jsou jedinečnou možností, jak nahlédnout do budoucnosti nejen kinematografie, ale celého vnímání světa a budoucích důležitých témat.

A přesně ty je potřeba vnímat – přestože jsou nejisté, tak je vždy lepší být připraven. Nestačí totiž jen jet dál se zavázanýma očima, ale také se dívat, kam cesta směřuje.

Děkuji za Ji.hlavu a za atmosféru, kterou do města přináší. Děkuji Marku Hovorkovi a celému týmu, že festival stále drží na domácí půdě a přivádí k nám nejen zajímavé zahraniční hosty, ale i diváky. Užijte si letošní ročník naplno, přijměte ten elán a rozjetou energii, kterou jsme nabrali po roce odstávky, a vezměte si ji s sebou domů, nestagnujte, ale sledujte, učte se a nezastavujte.

Karolína Koubová
primátorka města Jihlavy

Dear visitors,

As I sit down to write this introduction, the epidemiological situation seems to be looking good for us and I believe that we'll indeed be meeting in cinemas this year. After a year of social distancing, I cordially invite you to the halls of Jihlava's cinemas and theaters. Last year was a challenging one, no doubt, but it was also filled with new experiences and opportunities. I'm grateful that the organizers stuck to a hybrid model this year with remote viewer access, offering films online in November complete with bonus materials – because it seems it's no longer possible to go back to the old way of doing things. We've got to move forward. And the new works that are in store for us this year prove that Ji.hlava sees the light and knows which direction to go.

In particular, I welcome the addition of awards for film crew professions (such as camerawork, sound f/x and editing, and video editing) to the Opus Bonum competition. Not only are they a crucial part in the making of all films, but they also offer new possibilities on how to take this genre further. This year, I'll personally be following the Ji.hlava New Vision 2021 Forum & Market platform, which will present upcoming projects from Europe and the United States. Now's your chance to join me in hearing the voices of the next generation of filmmakers – this is the rare chance to preview not only the future of cinema, but also the future perception of the world and important topics.

And it's precisely these things that we must take notice of – even though they're uncertain. It's always better to be safe than sorry. Going into something blind just doesn't cut it. We must also be able to see where the road is headed.

Thank goodness for Ji.hlava and for the atmosphere it brings to the city. I'd like to thank Marek Hovorka and the whole team for keeping the festival on home turf and bringing us not only interesting, international guests, but also audiences this year. Enjoy this year's edition to the fullest, absorb the enthusiasm and energy we gained after a year of downtime and take it back home with you. Don't stand idle, but watch, learn, and don't ever stop.

Karolína Koubová
Mayor of Jihlava



Jeden z Murphyho zákonů tvrdí, že k nejdůležitějším dokumentům nikdy neexistují záložní kopie.

To ale naštěstí zpravidla neplatí o dokumentech filmových. V České televizi pečlivě zaznamenáváme i uchováváme proměny doby již bezmála sedm desetiletí a ročně divákům nabídneme více než pět tisíc hodin dokumentární tvorby. Coby hlavní pilíř tuzemské kinematografie nezapomínáme podporovat ani dokumenty určené pro velké plátno, jen letos jsme jich stihli uvést patnáct a dalších šest do kin chystáme.

Skutečnost, že do kinosálů dokumenty patří stejně jako třeba komedie, muzikály nebo fantasy, připomíná už celé čtvrtstoletí také Ji.hlava. Cesta, kterou organizátoři ušli od počátečního nápadu studentů místního gymnázia a pár desítek návštěvníků až po status respektovaného mezinárodního festivalu, je bez nadsázky úctyhodná a jsem rád, že právě Česká televize u toho mohla a může být.

Všem návštěvníkům jubilejního ročníku tradičně přeji nejen nezapomenutelné filmové zážitky, ale také podnětné debaty o nich. V Ji.hlavě na viděnou!

Petr Dvořák
generální ředitel České televize

One of Murphy's Laws states that there are never backup copies of the most important documents. Fortunately, this is generally not the case with documentary film. On Czech Television, we've been carefully recording and preserving the changing times for almost seven decades now and annually offer viewers more than five thousand hours' worth of documentary production. As the main pillar of domestic cinema, we also never forget to support documentaries intended for the big screen. Just this year, we managed to introduce fifteen of them and we're preparing to introduce six more into cinemas soon.

The fact that documentary films grace the silver screen in the same movie theaters where comedies, musicals, and fantasy films play has been recognized by Ji.hlava for a quarter of a century now. The journey that the organizers took – from the initial idea of students from the local grammar school and a few dozen visitors to the status of a respected international festival – is with no exaggeration worthy of our respect and I'm glad that Czech Television could and can be there.

I wish all visitors at the 25th Annual Ji.hlava IDFF not only unforgettable cinematic experiences but also engaging debates about the films afterwards. See you at Ji.hlava!

Petr Dvořák
Director General of Czech Television



Prvních pětadvacet let je v lidském životě doba učení, poznávání a hledání sebe sama. Ale čtvrtstoletí v životě Ji.hlavy ukazuje, že festival si jednoznačně našel pevnou pozici v české i mezinárodní konkurenci a sebevědomě reflektuje společenské jevy i technologické trendy.

Symbolem festivalu je už mnoho let trychtýř, do jehož širšího konce vstupuje všeobecné množství informací, vjemů, atmosféry. Na užším konci vycházejí kvalitní filmová a v současné době i rozhlasová díla, která by měla mít silný emotivní náboj a na diváky a posluchače působit nejen jako sbírka informací. Právě tento proces můžeme na jihlavském festivalu oceňovat stále více. Na schopnosti sdělovat a učit lidi poslouchat se významnou měrou podílí také Český rozhlas.

Pevně doufám, že se na festivalu letos sejdeme v plných kinosálech a s dobrou náladou.

René Zavoral
generální ředitel Českého rozhlasu

The first twenty-five years of a person's life are a time of learning, discovery, and finding oneself. But the first quarter of a century in Ji.hlava's life has shown how the festival has clearly found a strong position in both Czech and international competition, confidently reflecting on social phenomena and technological trends.

For many years, the symbol of the festival has been a funnel in which an all-encompassing amount of information, senses, and moods pass through the wider end. And then, emerging from the other end of the funnel are high-quality films and contemporary radio works that both are emotionally charged and serve as more than just a compilation of information for viewers and listeners. It's this process that we can grow to appreciate more and more at Ji.hlava IDFF. Czech Radio also plays a significant role in the ability to communicate and teach people how to listen.

I sincerely hope that this year we'll meet at the festival in packed houses and in good spirits.

René Zavoral
Director General of Czech Radio



Vážený přítel dokumentárního filmu, program Evropské unie Kreativní Evropa MEDIA letos slaví třicet let své existence. Za tu dobu se z původně malého souboru několika opatření na podporu vývoje a distribuce evropských filmů stal bohatě strukturovaný program, který pokrývá prakticky všechny oblasti audiovizuálního průmyslu – vývoj nových filmů i videoher, distribuci, kina, vzdělávání profesionálů, filmové trhy i festivaly –, a i díky jeho podpoře se evropská filmová krajina významně proměnila. Od roku 2014 je program KE MEDIA součástí většího celku – programu Kreativní Evropa.

Rok 2021 je významný i tím, že program Kreativní Evropa vstupuje do dalšího rozpočtového období, které bude trvat až do roku 2027. V minulém programovém období program podpořil úctyhodných 136 českých organizací celkovou částkou 640 milionů Kč a patřil k nejúspěšnějším komunitárním programům v České republice. Je proto velmi potěšující, že v novém období byl rozpočet programu Kreativní Evropa navýšen o 65 % na téměř 2,5 mld. EUR. To odráží mimo jiné i vyšší uznání role kultury ve společnosti. Kultura funguje jako tmel společnosti v době krize, je zdrojem kreativity a inovativního myšlení. Bude tak mít zásadní roli v restartu života společnosti v době po pandemii a ovlivňuje náš život na všech úrovních. K prioritám programu Kreativní Evropa bude proto patřit i udržitelnost kultury a její vstřícnost k životnímu prostředí, rovnost pohlaví, diverzita a rovné zastoupení všech skupin obyvatel jak při vytváření kulturního obsahu, tak v přístupu k němu.

Festival dokumentárního filmu Ji.hlava patří mezi projekty dlouhodobě podporované z programu Kreativní Evropa. Festivalovému týmu se podařilo vybudovat největší akci svého druhu v našem regionu a přitom udržet a rozvíjet prostor pro nové způsoby tvorby i myšlení o filmu. Jsem ráda, že na některých akcích v programu festivalu se může podílet i Kancelář Kreativní Evropa, která se o program stará v České republice.

Přeji celému festivalu, divákům i tvůrcům úspěšný průběh letošního ročníku.

Daniela Staníková
Kancelář Kreativní Evropa

Dear friends of documentary film,
The European Union's Creative Europe MEDIA program is celebrating its 30th anniversary this year. During that time, what was once originally a small set of measures to support the development and distribution of European films has now become a richly structured program covering virtually all areas of the audiovisual industry – new film and video game development, distribution, cinemas, professional training, film markets, and festivals; and thanks to its support, the European film landscape has undergone a major transformation. Since 2014, the KE MEDIA program has been part of a larger unit – the Creative Europe program.

The year 2021 is also significant in that the Creative Europe program is entering the next budget period, which will last until 2027. In the previous programming period, the program supported a respectable 136 Czech organizations with a total amount of CZK 640 million and was one of the most successful community programs in the Czech Republic. It's therefore very gratifying that in the new period, the Creative Europe budget has been increased by 65% to almost €2.5 billion. This reflects, among other things, a higher recognition of the role that culture plays in society. Culture is the glue that holds societies together, especially in a time of crisis, and it's an endless source of creativity and innovative thinking. It will thus play a crucial role in restarting society after the pandemic, affecting our lives at all levels. The priorities of the Creative Europe program will therefore include the sustainability of culture and its environmental friendliness, gender equality, diversity, and equal representation of all population groups both in creating cultural content and access to it.

Ji.hlava IDFF is one of the long-supported projects from the Creative Europe program. The festival team managed to build the largest event of its kind in our region, while maintaining and developing a space for new methods of creation and new ways of thinking about film. I'm glad that the Creative Europe Office, which takes care of the program in the Czech Republic, can also take part in some of the events organized in the festival program.

I wish the festival, audience, and filmmakers much success at this year's festivities.

Daniela Staníková
Creative Europe Office

IGLAW!

SOUTĚŽNÍ SEKCE
COMPETITIVE SECTIONS

*Betula Pendula / Betula Pendula, Lina Zacher,
Thomas Wellner, GER, 2021, 40 min*



*Dopis Nikolovi / Letter to Nikola, Hara Kaminara,
BEL, 2021, 50 min*



*Pro mě jsi Ceașescu /
You Are Ceașescu to Me, Sebastian
Mihăilescu, ROU, 2021, 98 min*



Dobré světlo, dobrý vzduch / Good Light, Good Air, *Im Heung-soon*, KOR, ARG, 2020, 113 min



Rozhraní / Cusp, *Isabel Bethencourt, Parker Hill*, USA, 2021, 83 min

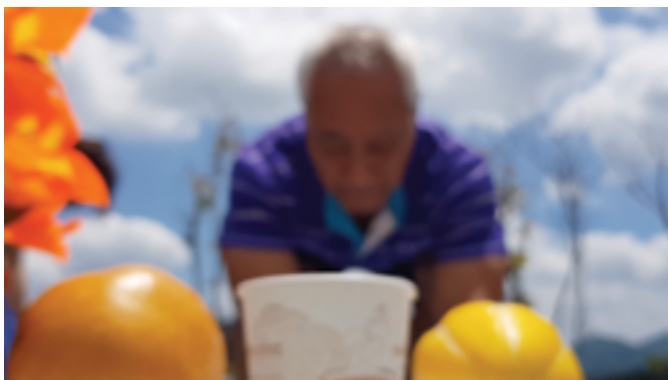




Touha neškryvat se / No Desire to Hide, *Rikun Zhu, CHN, USA, 2021, 95 min*

Santelmo / Santelmo, *Liryc Dela Cruz, PHL, 2021, 52 min*

Dopis na rozloučnou / Will, *Wonwoo Kim, FRA, KOR, 2021, 59 min*



Cesta za temným světlem / Dark Light Voyage, *Tin Dirdamal, Eva Cadena, MEX, VNM, 2021, 66 min*



*YOON / YOON,
Pedro Figueiredo Neto, Ricardo
Falcão, POR, 2021, 84 min*

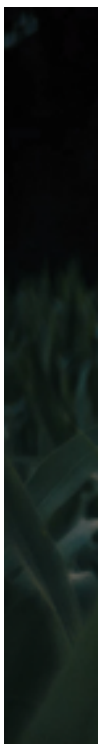


*Návrat domů / Back Home, Sara Shazli,
EGY, 2021, 76 min*

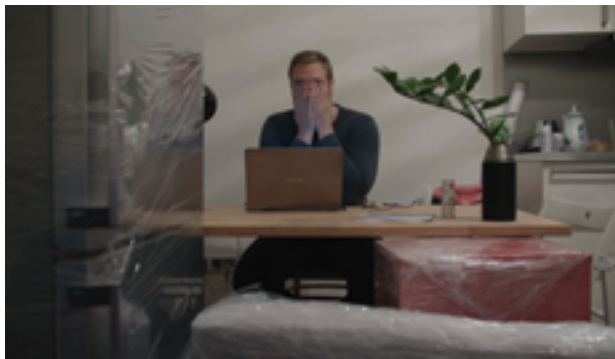


*Když květiny nemlčí / When Flowers Are
Not Silent, Andrei Kutsila, POL, BLR, 2021,
71 min*

Mluv dál / Tell Me, Marta Pulk, EST, JOR, 2021, 75 min



*Síla / Out in Force, Martin Mareček,
CZE, 2021, 91 min*



*Čiary / Lines, Barbora Štepková, SVK, 2021,
80 min*





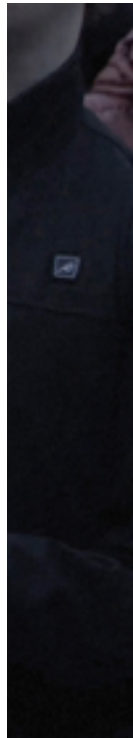
Al Amari, dočasný pobyt / Al Amari, temporary residence, *Kristýna Koprivová, CZE, ROU, 2021, 43 min*



Náš očištěc / Our Purgatory, *Martin Ježek, CZE, 2021, 70 min*



Let viny / Healing Me, *Tereza Tára, CZE, 2021, 82 min*



HLASY PRO PREZIDENTA aneb Pokus o kontrarevoluci / Points for the President aka Attempt at Contrarevolution, *Martin Kohout, CZE, 2021, 105 min*



*Nebe / Heaven, Adéla Špaljová, Tomáš Erzler, CZE,
2021, 71 min*



Tabule doba není pro nás / These Times Are Not for Us, Jan Látal,
CZE, 2021, 52 min

Jak jsem se stala partyzánkou / How I Became a Partisan,
Vera Lacková, CZE, SVK, 2021, 90 min





Ve jménu Alláha / Brotherhood, *Francesco Montagner, CZE, ITA, 2021, 93 min*



Síla / Out in Force, *Martin Mareček, CZE, 2021, 91 min*



Opouštět Počátky / Leaving Beginnings
Behind, *Linda Kallistová Jablonská, CZE, 2021, 97 min*



Milý tati / Love, Dad, *Diana Cam Van Nguyen*, CZE, SVK, 2021, 13 min



Lidi krve / Blood Kin, *Miroslav Bambušek*, CZE, 2021, 85 min



ANIMOT / ANIMOT, *Juliana Moska*, CZE, 2021, 18 min



Očitý svědek / Eyewitness, Jiří Havelka, CZE, 2021, 93 min



*Kinloss / Kinloss, Alice Doušová, GBR,
2021, 53 min*



Očista / Ordeal, Žuzana Piusi, SVK, CZE, 2021, 75 min

Svráz českého rybolovu / Peculiarity of Fisherman's Soul, *Jana Pauzerová Milošević*, CZE, 2021, 77 min

Přípravy k filmu T / Preparations for film T, *Milan Klepíček*, CZE, 2021, 93 min

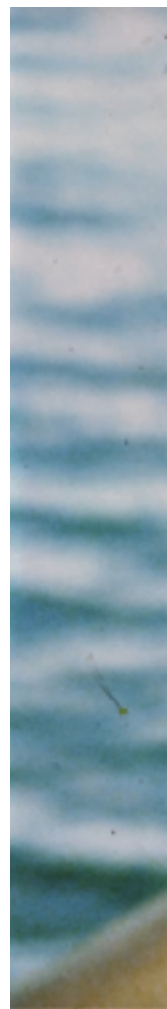


Jednotříčka / One-room School, *Petr Hájek*, CZE, 2021, 52 min





Lucina Annulata / Lucina Annulata, Charlotte Clermont, CAN, 2021, 4 min





FESTINA LENTE / FESTINA
LENTE, *Boya Medhaffar*, TUN,
FRA, 2021, 20 min



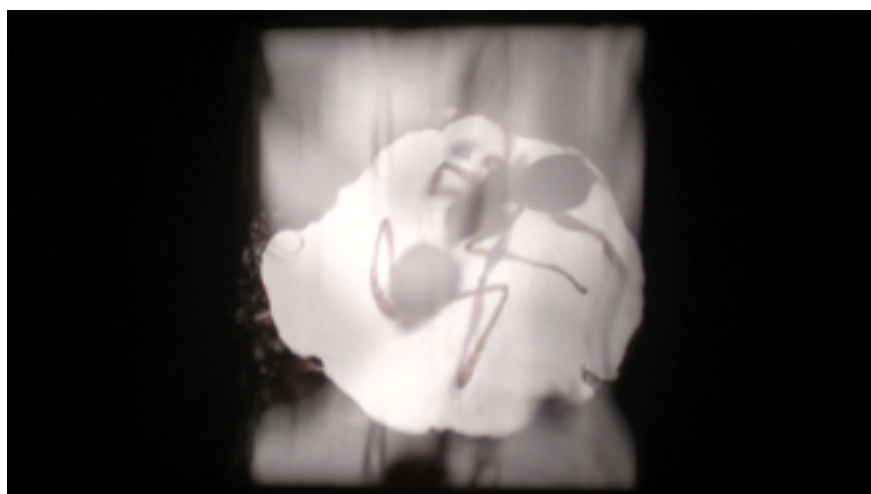
Bicykly v Pekingu / Beijing Bicycles, *Jean-Michel Rolland, FRA, 2020, 4 min*



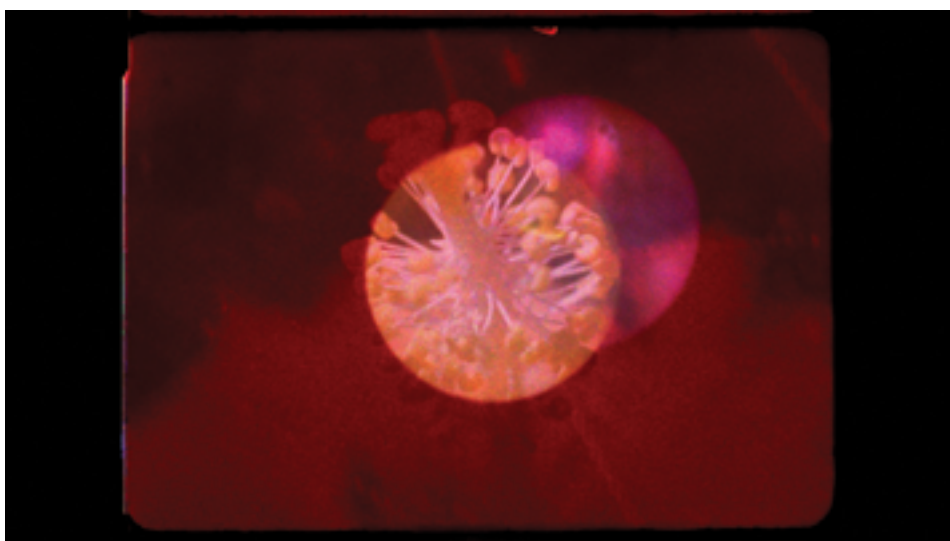
dopředu, dozadu / forwards, backward, *Mitchell Staftelj, CAN, 2020, 4 min*



ANTFILM / ANTFILM, *Tetsuya Maruyama, BRA, 2021, 2 min*



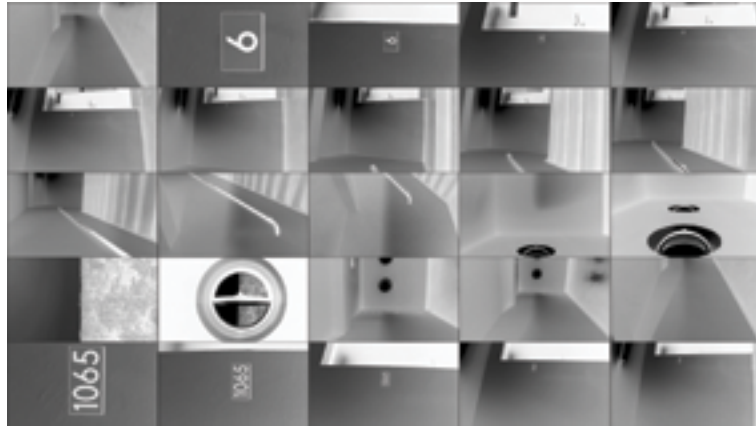
Ozářeni / Irradiation, *Colectivo Los ingrátidos, MEX, 2021, 3 min*



Ostrov slunce / Island of the Sun,
Rodrigo Lima, Lucas Parente, BRA, 2020,
11 min



Habitat3-1B-S3.06F / Habitat3-1B-S3.06F,
Thomas Mohr, NLD, 2021, 7 min



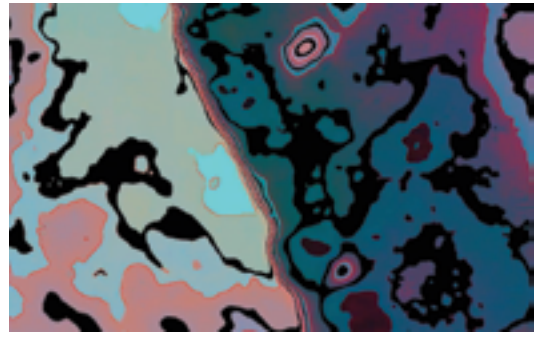
Zakončení 2 / Ending 2, Philip Hoffman, Isiah Medina, CAN,
2020, 4 min



Kongres / Congress, Kyath Baitie, CAN, 2020, 4 min



*Ptáci / Birds, Madi Piller, CAN,
2021, 3 min*



*Boufe / Storm, Vado Vergara,
Emiliano Cunha, BRA, 2021, 7 min*





Příběh vody / The Water's Tale, Virginia Eleuteri Serpieri, ITA, 2021, 7 min



Vzorní občané / Model Citizens, Mike Hoolboom, CAN, 2021, 6 min

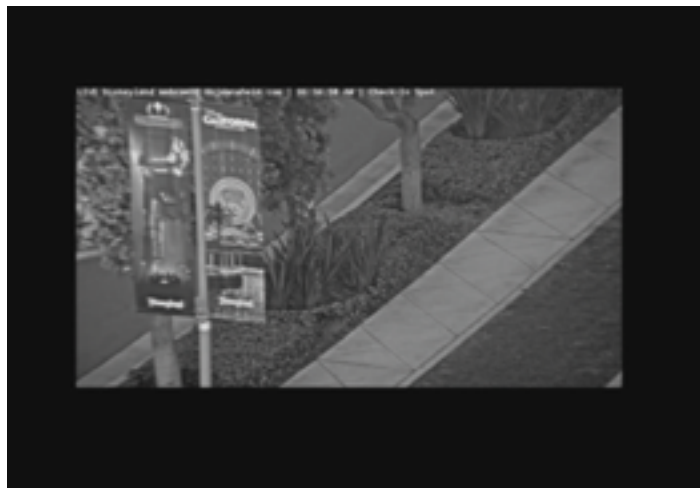


Maya ve 24 / Maya at 24, Lynne Sachs, USA, 2021, 4 min



Oknem dovnitř a ven / In and Out a Window, Richard Tuohy, AUS, 2021, 13 min

Arnheim v Anaheimu / Arnheim in Anaheim,
Péter Lichter, HUN, 2021, 8 min



Mlátička / Hammering Man, *Myun Yi, KOR, 2021, 4 min*



Zdi jako okna, okna jako zdi / Walls like windows,
windows like walls, *Marios Lizides, CYP, 2020, 3 min*

Vražedný řetězec / The Killing Chain,
Brit Bunkley, NZL, 2021, 6 min



Triboro / Triboro, *Nathan Dorr, USA,*
2021, 7 min



Ve stopách Li Yuan-chia & Deliy
Derbyshire / In the footsteps of
Li Yuan-chia & Delia Derbyshire,
Theus Ževakhtals, Madelon Hooykaas, NDL,
GBR, 2020, 9 min





Tichý zabiják / *Silent Killer, Martin Ježek, CZE, 2021, 25 min*



Zahrada / *Garden, Klára Nováková, CZE, 2021, 4 min*



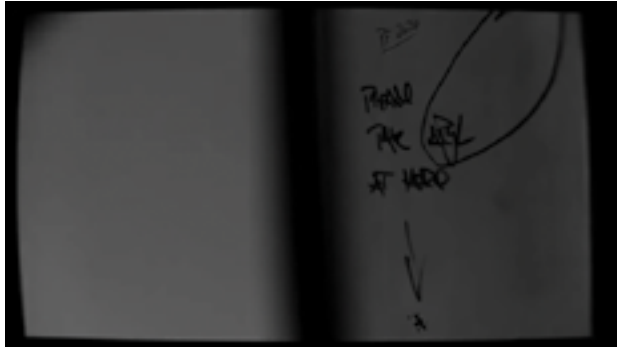
Dějiny plátěného filmu / *History of Shrouded Screen, Lea Peříková, CZE, 2021, 6 min*





*iris spelunca / iris spelunca, Katarina
Kadijević, CZE, 2021, 3 min*

Vzdušnou čarou / As the Crow
Flies, Kryštof Pešek, CZE, 2021, 7 min



Chvála dialektiky / In Praise of Dialectics,
Žbýněk Baladrán, CZE, 2021, 6 min





Technologie sebedotýkání oka / Technology of the Self-Touching of the Eye, *Lucie Rosenfeldová, Matěj Pavlík, CZE, 2021, 5 min*





*Ultramarine / Ultramarine, Marina Hendrychová,
CZE, 2021, 6 min*

Alter / Alter, Martin Dušek, CZE, 2021, 6 min

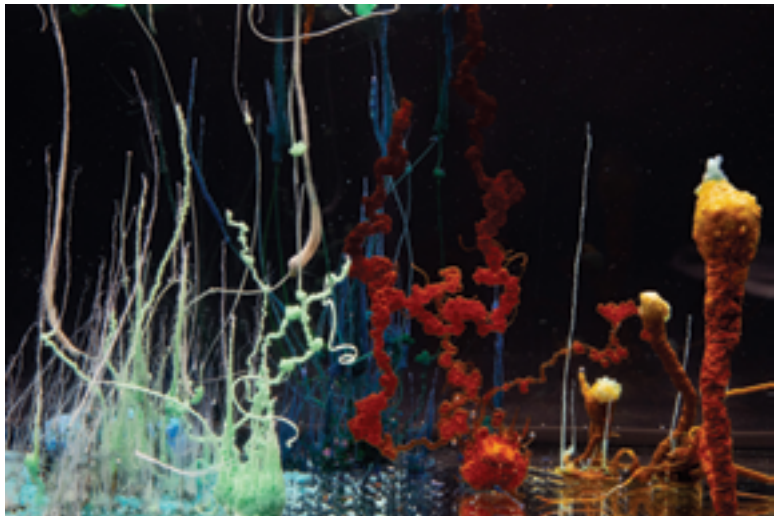




Svidna / Svidna, *Martin Klusák, CZE, 2021,*
20 min



Chemobronics / Chemobronics, *Jitka Čejková, CZE, 2021, 5 min*





Courier's rig / Courier's rig, *Alex Selmeci, Tomáš Koccha Jusko, SVK,*
2021, 7 min

A co když? / And What If?, *Gabriela Pařížová,*
CZE, 2021, 8 min



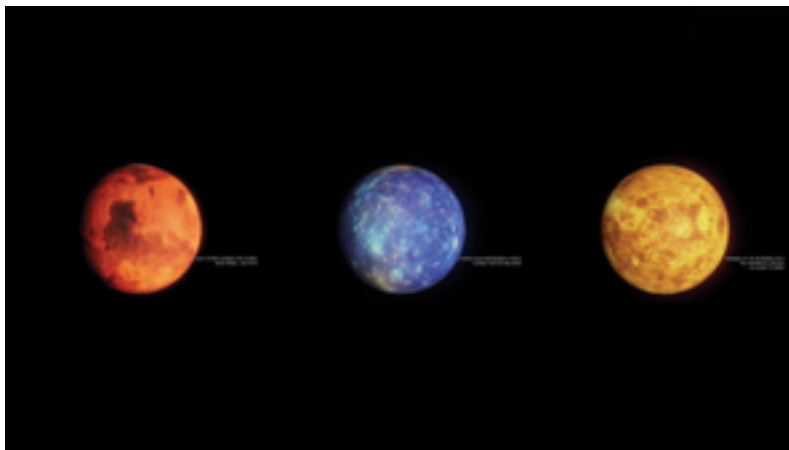
Global Illumination / Global
Illumination, *Artur Magrot, CZE,*
2020, 6 min



Nikdo nás tady nevidí / No one
can see us here, *Marie-Anna Šulc*
Hajšman, CZE, 2021, 4 min



Modern Times / Modern Times, *Vladimír Turner, CZE, FRA, 2020,*
18 min



Observatory.01 / Observatory.01, *Pavel Mr-
kus, CZE, 2021, 11 min*





Interference / Interference, Juan Carlos Soto, CHL, 2020, 12 min



Jak to mám ráda / How I Like It, Nida Mehboob, PAK, 2021, 19 min



Otevřená hora / Open mountain, Maria Rojas Arias, COL, POR, 2021, 26 min

Rok v exilu / A Year in Exile, *Malaz Usta, TUR, SYR, 2020, 19 min*



Povinné školení / Mandatory Training,
Patrick Tarrant, GBR, 2021, 10 min

Nezapomeň mě políbit, až se
probudíš / Remember to Kiss
Me When You Wake Up,
Estefanía Clotti, ARG, 2021, 24 min



Matčina zem / Mother's Land,
Jane Mariane Biyo, Katya Marie Corazon
Puertollano, Myra Angeline Soriaso, PHL,
2021, 19 min

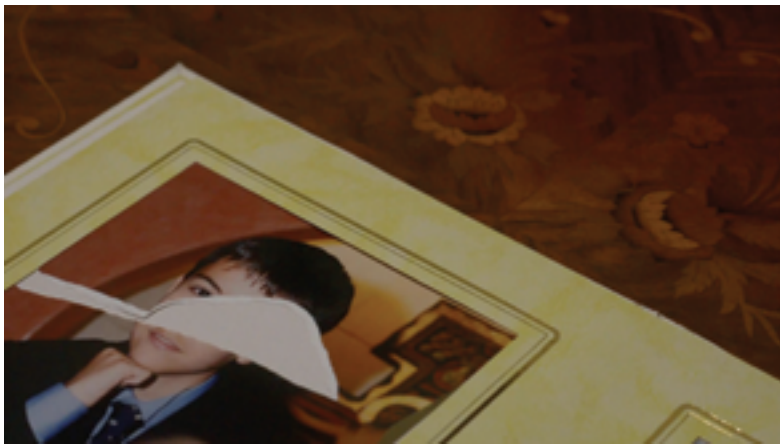


Short Joy

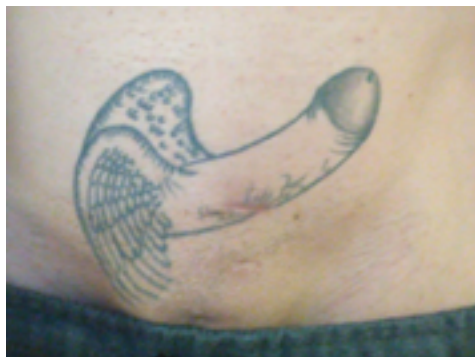


Okouzlení / Enchantment, *Chiara Caterina, ITA, 2021, 25 min*

*Každý den neděle / Everyday is like Sunday,
Alberto Deixus, ESP, 2021, 15 min*

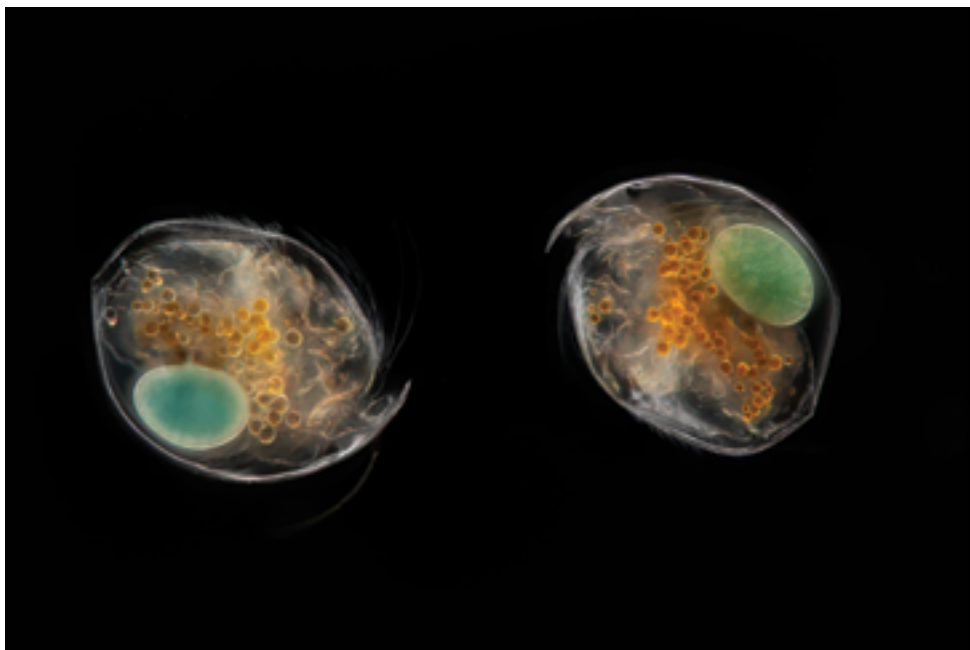


*Nulló / Nulló, Jan Soldat, AUT,
GER, 2021, 16 min*



*I když mi nerozumíte / Like You Know It All,
Ji-Yoon Park, KOR, GBR, 2021, 11 min*

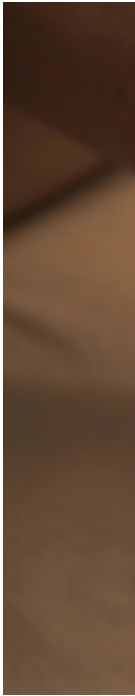
Zpráva od Mukalapa / Message from
Mukalap, *Judith Westerveld, NDL, ŽAF,*
2021, 15 min



Planktonium / Planktonium, *Jan van Ijken, NDL, 2021, 15 min*



Milá maminko / Dear Mom, *Faizan Ali, HUN, 2020, 15 min*





Fragmenty pro Céline / Fragments to Céline, *Nikolas Candido, BRA, 2021, 6 min*



Papanin / Papanin, *Turkan Huseynova, AZE, 2021, 21 min*



Pagirmis / Pagirmis, *Anastasija Piroženko, MDL, LTU, 2021, 22 min*



Lamačky kamene / The Stonebreakers,
Azul Aizenberg, ARG, 2021, 17 min



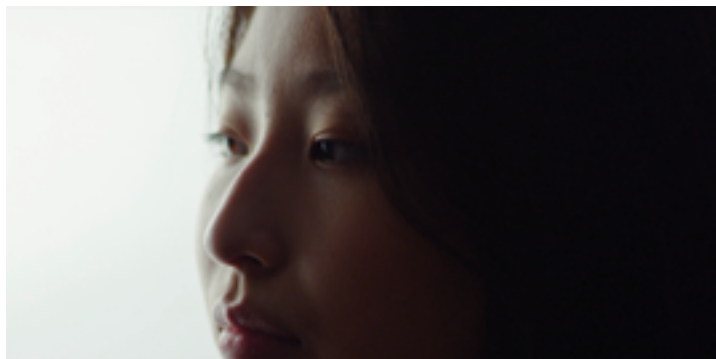
Hypermigrace / Hypermigrations,
Mladen Bundalo, BEL, 2021, 15 min



Otřesy / nape of the nape, *Nisha Platzer, CUB, CAN, 2020, 14 min*



Tabu menstruače / A Bloody Taboo,
Sybillä Patriziä, JAP, AUT, 2021,
15 min



Voda, vítr, prach, chléb /
Water, Wind, Dust, Bread,
Mahdi Zamanpour Kiasari, IRN,
2021, 25 min



Nevěra se ti vyplatí / Cheating is good for you,
Catarina Diehl, FIN, 2021,
11 min



Původ druhů / Origin of the Species, *Abigail Child, JAP, USA, 2020, 73 min*



Baldachýn / Roof of Leaves, *Anna Caroline Arnold, GER, 2021, 106 min*

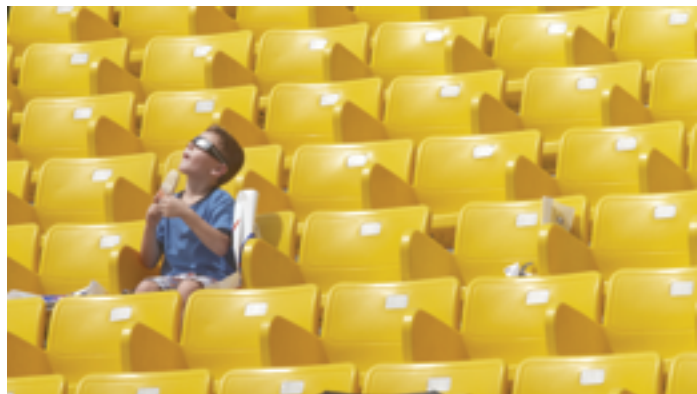




Africká apokalypsa / African Apocalypse, *Rob Lemkin, GBR, 2020, 88 min*



Všechno vidět, všude / All Light, Everywhere, *Theo Anthony, USA, 2021, 109 min*



Spojení / Connection, *Andrea Delpian, ITA, 2021, 71 min*



Z divokého moře / From the Wild Sea,
Robin Petré, DNK, 2021, 78 min

Gorbačov. Ráj / Gorbachev.
Heaven, Vitály Mansky, ČR, DVA, 2020,
100 min



Jiskra / The Spark, Valeria Mazzucchi, Antoine Harari, CHE, FRA, ITA, 2021, 59 min



Světý / Globes, Nina de Froome, BEL, 2021, 96 min



1970 / 1970, Tomasz Wolski, POL, 2021, 70 min

*Stingl – Malý velký Okima / Singl –
Little Big Okima, Steve Lichtag, CZE, 2021,
89 min*



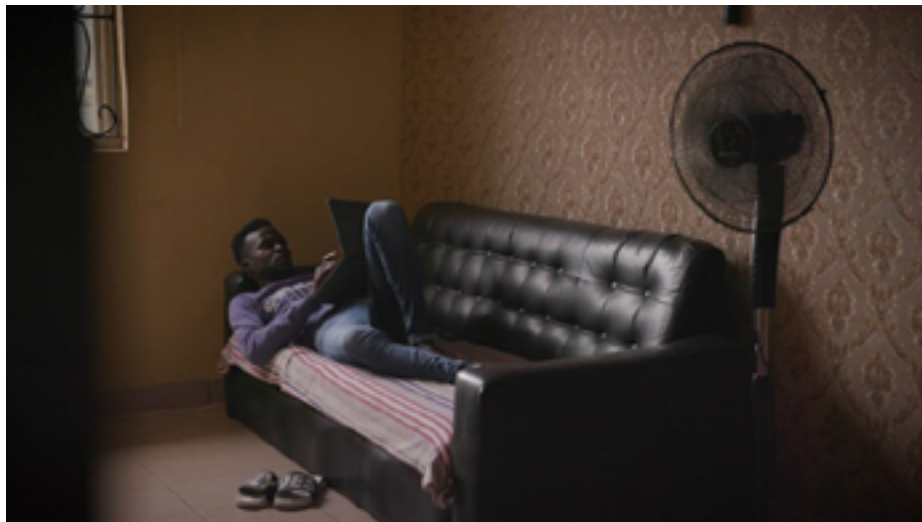
Moje psychedelická romance
/ *My Psychedelic Love Story*,
Errol Morris, USA, 2020, 102 min



Rastorgujev / Rastorhucv,
Evgenija Ostanina, RUS, NOR,
2021, 125 min

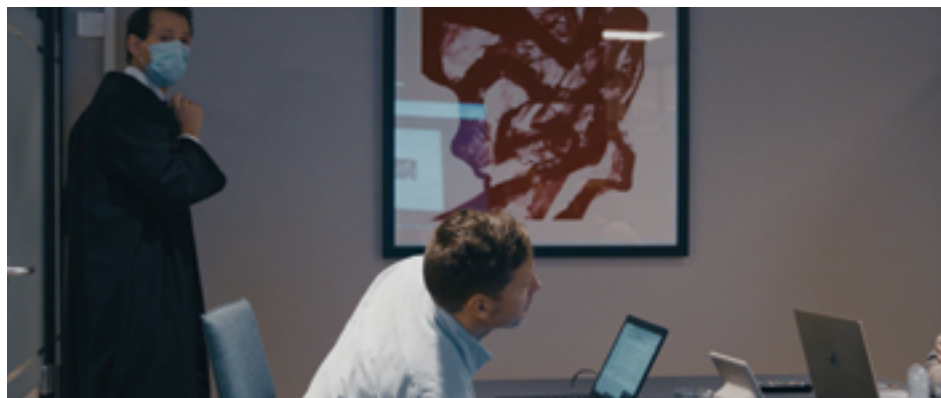


Gig ekonomika na vzestupu / *The Gig Is Up*,
Shannon Walsh, CAN, 2021, 88 min



Jak zničit mrak / *How to Kill*
a Cloud, Tuja Halttunen, FIN, DNK,
2021, 80 min

Houba mluví / The Mushroom Speaks,
Marion Neumann, CHE, 2021, 90 min



Každý má právo / The Play of
Everyone, Thomas A. Østbye, NOR, 2021,
32 min

Válka a mír / War and Peace, Massimo D'Aroffi,
Martina Parenzi, ITA, CHE, 2020, 128 min





CENA ZA NEJLEPŠÍ ČESKOU DOKUMENTÁRNÍ KNIHU *AWARD FOR BEST CZECH DOCUMENTARY LITERATURE*

Ji.hlava zkoumá dokumentární východiska nejen ve filmech, ale i v rozhlasové tvorbě, počítačových hrách, virtuální realitě nebo divadelních projektech. Od letoška se zaměří také na literaturu, která má silný dokumentární náboj, přispívá k reflexi doby i přemýšlení o minulosti.

Fakta mohou být zachycena různými autorskými způsoby. Široké označení *Cena za nejlepší českou dokumentární knihu* tedy zahrnuje celou skupinu dokumentárních knih všech druhů, forem, žánrů i způsobů zpracování.

Cílem soutěže je šířit povědomí o knižní dokumentární tvorbě, budovat její knihovnu a databázi. V příštích letech plánujeme oceňovat také zahraniční publikace.

Ji.hlava explores the concept of the documentary not only in films but also in radio production, computer games, virtual reality, and theatre projects. Starting this year, it will also focus on literature with a strong documentary aspect, contributing to reflection on the present and thinking about the past.

There are many different creative ways to present facts. The broad designation *Award for Best Czech Documentary Literature* thus covers a whole group of documentary books of all types, forms, genres, and modes of presentation.

The competition aims to spread awareness of documentary book production and to build its library and database. In the coming years, we plan to award foreign publications as well.



PRŮHLEDNÁ BYTOST:
KAROL PLICKA

FILM?





Skalnaté pleso pod Lomnickým štítom
Rocky Lake below the Peak Lomnický



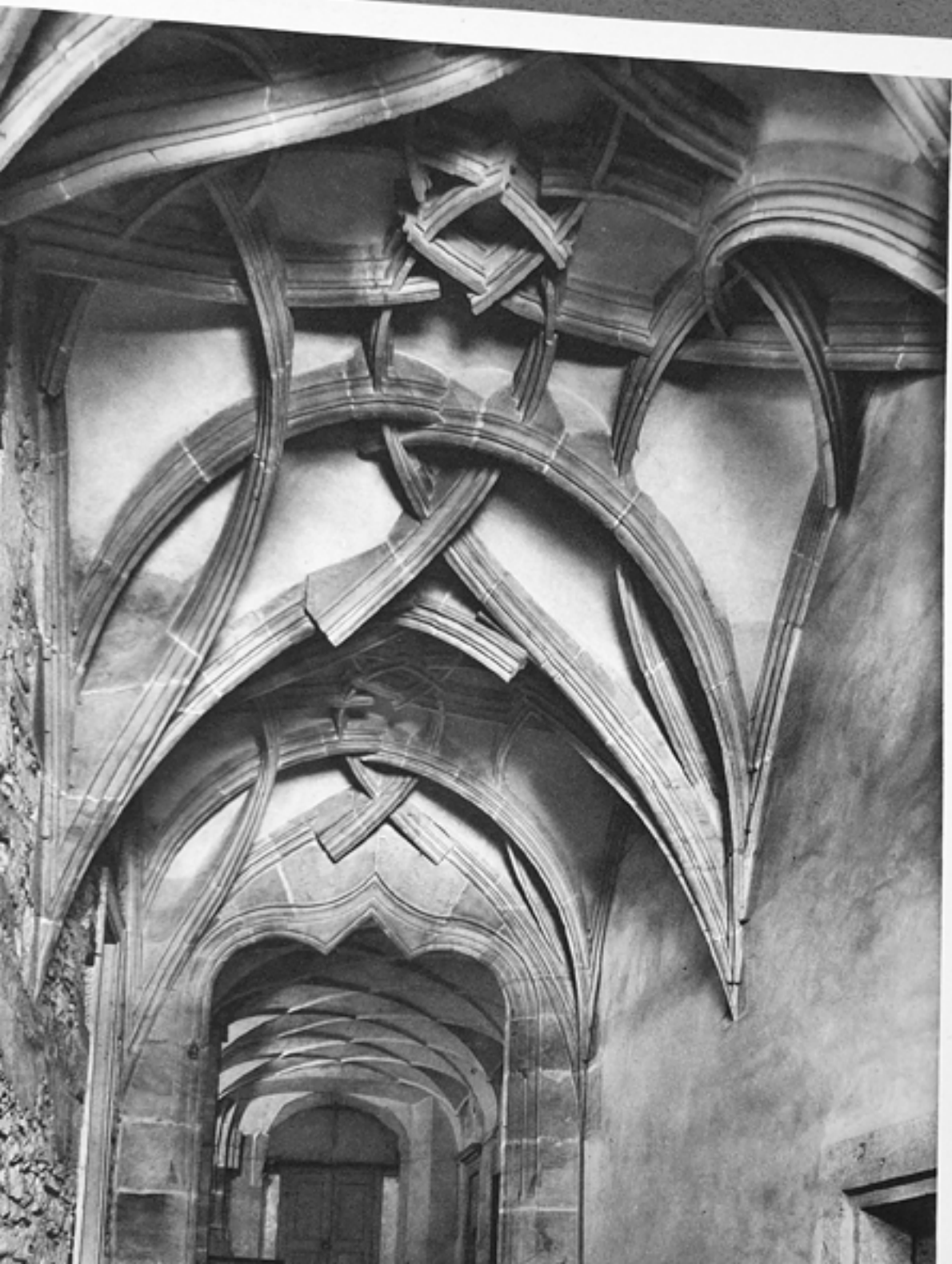
Скалистое озеро под Ломницкой вершиной
Lac des Roches sous le Pic de Lomnica





5 *Morena, Morena, kde fa ponesieme?*
Tam dolu do mlyna, tam fa zahodíme.





ŠTÁTOTVORNÝ TVORCA

KAROL PLICKA

Petra Hanáková

Predstavovať v českom prostredí Plickovo dielo zo slovenskej perspektívy, navyše na pár stránkach, nie je jednoduché. V Čechách je už Plicka „hotovým filmárom“, pre slovenskú kultúru je to osobnosť podstatne vrstevnatejšia. Je to „vybíjaný zaslúžiliec“ na mnohých frontoch. Kvázi-národno-buditelská ikona.

Ako hudobne vzdelaný mladý učiteľ, študent etnografie a čerstvá akvizícia Matice slovenskej Plicka prichádza na Slovensko zbierať pesničky. Komplexnosť slovenského sveta a jeho „národopisná živosť“ ho však natoľko uhranuli, že mu (nahrávať) pieseň nestačí. Potrebuje jej zdroj (človeka) vidieť a zachytiť jeho obraz – jeho „performatívny“ rozmer – jeho pohyby, sošnosť, situačné gestá, „fortiel“... Od prvej chvíle si všima kinematografickú fotogenickosť prostredia, v ktorom sa pohybuje a zároveň si uvedomuje, že to zrejme bude celoživotné zaľúbenie: „Věc slovenského filmu mne už neopustí.“ – píše v roku 1929 tajomníkovi Matice slovenskej Krčmérymu.

Plickova tvorba je dokladom harmonického spojenia osobnej zaujatosti a kultúrno-politickej práce, či povedzme: objednávky. Mohli by sme hádam povedať, že to bol štátotvorný tvorca. Prinajmenšom ako muzikológ, etnograf, fotograf a filmár, ale aj ako pedagóg – keď na bratislavskej Škole umeleckých remesiel (ŠURke) v roku 1938 rozbiehal kinematografické oddelenie, neskôr v Prahe zakladal FAMU a aj na Slovensku bol po roku 1945 čestným členom rôznych filmárskych organizácií. Plickova kariéra je „neroztrhnutelne“ československá. Bol sympatickým ambasádorom čechoslovakity a akosi implicitne aj predstaviteľom jej paternalistických, „tatičkovských“ hodnôt. Prichádzal na Slovensko kultivovať „surovô drevo“, zároveň sa tu napájal z prameňov, ktoré sa mu už doma, v „civilizovanejších“ Čechách, vyčerpali. Hovoril o ľudovom géniu, o „umeleckom prvku“, ktorý „preniká všetok život ľudu na Slovensku“, o slovenskej

dedine, ktorej „čisté, malebné a neurčité výtvarné kúzlo“ ho zaujalo. Isteže tu – v milostnom vzťahu Plicka-Slovensko – išlo o „exotickú“ či „orientálnu“ rovnicu, inými slovami: o „koloniál“. Ale nebol to nový diskurz. Čosi podobné si pred pár desaťročiami v českom prostredí – cez fenomén romantického moravského Slovácka, neskôr Slovenska, odžila česká maľba (spomeňme Jožu Uprku). Na prelome 19. a 20. storočia skrátka umelci cestovali do „kolónií“ a boli uchvátení krásou a nepoškvrnenosťou vidieka a jeho čistých ľudových typov. Jdi na venkov! – znel jeden z imperatívov ranného, „impresionistického“ modernizmu. Slovenských maliarov takto v dvadsiatych rokoch minulého storočia romanticky vzrušovala Detva.

Plicka, ten „sa našiel“ na Heľpe, kde ho najviac uchvátili detskí „performeri“. Fenomén chlapčenských „telocvičných hier“, ich krkolomných choreografií, táto podtatranská „divá atletika“ – to bol zrejme posledný impulz, ktorý národopisného fotografa Plicku „pohol“ ku kinetickému obrazu.

Od roku 1926, kedy sa dostáva k prvej kamere (k zá-
novnej kľukovej „pathéčke“) je filmovanie, sprvu skôr popisné, súčasťou Plickovej národopisno-zberateľskej aktivity. Na začiatku sú to len záznamy, určené pre matičný archív, v ktorých filmár-autodidakt využíva „skúsenostné pozadie“ svojich predchádzajúcich výskumov. Krajinu má zmapovanú krížom-krážom, pozná rázovité lokality a ich írečité typy. Ako intuitívny „štrukturalista“ ukladá záber k záberu takpovediac z podstaty veci, hoci rolu tu iste zohráva aj inšpirácia filmami sovietskych montážnikov. Prvé Plickove filmy sú akýmisi filmovými katalógmi rázovitých slovenských obcí a ich národopisných „atrakcií“. Pri práci na svojom treťom filme je už skúsenejší, má lepšie technické zázemie a najmä – už tvorí v „psychosomatickom“ rámci zvukového filmu. Naratív *Zeme spieva* určuje prírodný, vegetačný cyklus a jeho odraz vo výročných zvykoch a sakrálnej kultúre spoločenstva. Múzický Plicka vycítil, že práve takto cyklicky nastavený koncept najlepšie zodpovedá rytmu života slovenského vidieka, vôbec rurálnych kultúr. Že tu sa proste žije (a pracuje) od jari do jari, od

úrody k úrode, od žatvy k žatve a život, ukotvený v pôde, tu jednoducho nemá lineárny ráz.

Na jednej besede začiatkom sedemdesiatych rokov sa Plicku pýtali, nakoľko išlo, nielen pri *Zem spieva*, o rekonštrukcie a on priznal, že časť scén prirodzene inscenoval, „nacvičil“ do záberu. Že dokonca ani vernosť prostrediu nebola prvoradá. Film je síce „výberom najrýdzejšieho z rýdzeho“, istá nečistota dokumentaristických metód je však „sublimovaná“ ideou syntézy.

Zem spieva (1933) je premyslenou kompozíciou, podľa intencie autorov i konsenzu kritiky – filmovou básňou, symfóniou. Hudba Františka Škvora – možno prvá plnohodnotná československá filmová hudba vôbec – nevznikala služobne, „na obraz“, ale v spolupráci s kameramanom. Plicka a Škvor spolu so strihačom Alexandrom Hackenschmiedom, ktorý film esteticky zradikalizoval a dal mu modernistický švih, vytvorili tímové dielo, ktoré – aj vďaka súčtu vložených energií – posunulo hranice dobovej filmovej predstavivosti.

Už Plickove prvé filmy sa v kinách veľmi rýchlo obohrali. Nebolo peňazí na ďalšie kópie, ani na citlivejšiu distribúciu. Napríklad z filmu *Po horách, po dolách* (1929) existovala len jediná kópia, navyše dosť ťažkopádne distribuovaná, čo akékoľvek širšie divácke povedomie filmu vlastne stoplo v počiatkoch. Čosi podobné postihlo i *Zem spieva*. Plicka si zjavne veľmi dobre uvedomoval, že film tohto typu (bez hviezd, s neobvyklým naratívom, s náročnou montážou), u divákov nezarezuje, ak sa mu pred tým nevytvorí isté recepčné podhubie – ak sa naň divák nepripraví. Aj preto sa do filmu a jeho „Pí-áR“ sám dosť investoval. Promoval ho, dával rozhovory, veľmi trpezlivo jeho koncepciu vysvetľoval. Napriek tomu však film v kinách prepadol. Dodnes je *Zem spieva* jedným z morálne najúspešnejších „prepadákov“ (česko)slovenského filmu. Pražské premiérové kiná zívali prázdnotou a Slováci si zase raz ublíženecky dokazovali, že sa o nich „západ“ (republiky) nezaujíma. Pritom široko-ďaleko nebolo filmu, ktorý by viac kriticky rezonoval.

No hoc aj Plickov film *Zem spieva* nemal komerčný úspech, mal určite veľké zásluhy na prijatí *Jánošíka*. Samotnému Plickovi, ktorý bol národopisným poradcom filmu, sa ale veľmi nepáčil. Najmä spôsob, akým receptívny Martin Frič „vyťažil“ jeho poetiku (príroda ako krajina duše, exponovanie ľudových typov, miestami až parodické, zvlášť pri zbojníkoch z Barrandova). Prosto – a to sú Plickove slová na adresu *Jánošíka*: „Bez vŕně a poezie a tu postrádám nejvíc. (...) nepamatují se, že by mne kdy některé dílo zanechalo tak chladným.“ Namiesto lyrického príbehu žánrová kovbojka. Divácky to však fungovalo. *Jánošík* bol obrovským hitom.

Keď si dnes prezeráme, listujúc Plickove monografie, obrázky z filmovania *Zem spieva* a vidíme jeho nezletilých filmových kolegov, jeho ľudový „štáb“, nedá sa pri tom neusmiať. Plicka dáva deťom režijné inštrukcie, dvaja krojovaní chlapci držia „odrazové tabule“, tretí zvedavo „kuká“ do kamery. Alebo iná „pracovná“ fotografia: v strede záberu najvyhúklejší mladík so statívom cez rameno, okolo krdel menších decák so zvyšnou výbavou. „Jeden chlapec, poverený úlohou inšpicienta, ktorý mal obstarávať príchod na scénu v pravý čas, zhostoval sa svojej úlohy tým, že po nich hádzal kamením tak dlho, až bol tejto funkcie zase pozbavený. Bol prosto zbojník – ako vo svojich hrách.“ Podobné spomienky z nakrúcania, publikované v Eláne, v Slovenských pohľadoch či v neskoršej Slivkovej monografii sú pre nás dnes cennou stopou pri rekonštrukcii pred-filmového, mediálne panenského Slovenska. Krajiny, kde sa ešte ženy báli, že z nich kamera krásu vyťahne a filmovaní tanečníci „s obavami pýtali, či z toho nebudú nejaké nové dane, keď páni na obrázkoch uvidia, aký tu je veselý ľud“.

Keď neskôr Plickovi vyčítali, že jeho filmový obraz Slovenska je príliš sviatočný a jeho herci príliš „cifrovaní“, argumentoval tým, že predsa v každom folklóre „je čaro idyly“: „Nesmierna krása archaického Slovenska odumiera deň za dňom, kdežto chudoba a ťažký život ostávajú.“

Nezabúdajme tiež, že Plicka, bez ohľadu na to, aký bol jeho vlastný umelecký program, bol „matičný pracovník“

a Matica slovenská ho v tendencii vidieť Slovensko „na pekno“ určite podporovala. „Nášho Karola Plicku“ vpúšťali do – imaginárne povedané – „predných izieb“ matičné odporúčania; zaostalosť, bieda, „pozemská tiaž“ – fenomény, také prítiažlivé pre sociálnych fotografov (napríklad angažovanú Irenu Blühovú), tie boli akosi mimo matičného „krásno-slovenského“ programu.

Medzi Pravdou a Krásou (dodnes kľúčovými kategóriami vizuálneho diskurzu) teda Plicka volil esteticky, nie „funkcionalisticky“. Možno aj preto neskôr, za Protektorátu, v Prag-Filme, v službe krásnemu obrazu nezaznamenal, ako ľahko môže byť Krása vyvlastnená. V tomto kontexte je vlastne fascinujúce, že apolitický Plicka a jeho tvorba fungovala *štátotvorne* vo všetkých režimoch. Stačilo nahradiť „československý“ pražský úvod „autonomistickým“ – nahradiť Prahu Bratislavou a *Zem spievala* v nových, slovensko-štátnych súvislostiach. Alebo po vojne „denacifikovať“ *Pražský barok* a otvárať ním vo filme socialistickú perspektívu... Nemyslím to cynicky, ale možno práve preto, pre: *toto*, bol Plicka vo filme jedným z našich prvých a najbytostnejších národných umelcov. Vedel (sa) obracať diplomaticky. A zároveň (paradoxne?) celý život umelecky nezrádzať sám seba.

Ale späť k jeho *opus magnum*. Napriek obrovskému morálnemu úspechu filmu a jeho úspešnej festivalovej kariére už Plicka nič cennejšie ako *Zem spieva* nenakrúti. Všetky jeho intímnejšie plány (napríklad *Dvanásť bielych sokolov*, jeho predstava Jánošíka) v podstate pochová nezrelé prostredie, príliš pomalý a idealistický spôsob práce, deficit financií a šťastie už aj politická situácia.

Mimo bytostnejších látok, nakrúcal Plicka samozrejme v rámci svojho matičného úväzku v tridsiatych rokoch aj servisnejšie filmy – napríklad *Knižnú lotériu Matice slovenskej* (1933). V roku 1937 nasnímal návštevu prezidenta Beneša v Bratislave a v Trenčianskych Tepliciach. Z tejto protokolárnej návštevy je možno najcennejší fragment zaznamenávajúci výstavbu funkcionalistického kúpaliska Zelená žaba. V roku 1936 je kameraman Plicka súčasťou ambiciózneho

výletu delegácie Matice slovenskej po „slovenskej Amerike“, z ktorej vznikne reportážny film *Za Slovákmi od New Yorku po Mississippi* (1937). Film mapujúci „národný život“ slovenských komunit, je historicky pozoruhodný, ale esteticky skôr popisný. Jeho vrcholom v móde „kino atrakcií“ je záznam niagarských vodopádov. Plicka na chvíľu odkladá optiku servisného kameramana a stáva sa opäť básnikom, fascinovaným prírodnými živlami.

Po zániku Československa odchádza Plicka, ako (slovami propagandy) „nepotrebný Čech“ zo Slovenska. Doma je zaangažovaný do rôznych úloh, ktoré sa dnes vyhodnocujú prísnejším okom. Na Slovensko sa po vojne vracia už len príležitostne. Je členom rôznych komisií, emeritným filmárom, od roku 1968 národným umelcom. Teda svojho druhu inštitúciou, ktorú sa nepatrí kritizovať.

„Socialistický“ Plicka sa investuje najmä do fotopublikácií. Teda nielen do fotografovania! Ale aj do „montovania“ fotografií do reprezentatívnych vlastivedných edícií. Ide vlastne o akési foto-scenáre, proto-filmové leporelá, ktoré Plickovi umožňujú v aktuálnom produkčnom prostredí, kde už pre filmára-idealistu nieto miesta, plniť si romantické sny o filme.

Svojho pokračovateľa nájde Plicka v mladom Martynovi Slivkovi (1929–2002), rovnako renesančnom filmárovi. Slivka nakrúti o Plickovi niekoľko dokumentov, napíše o ňom „definitívnu“ monografiu a najmä – už aj vo vlastnej práci – zakotví a „prenesie“ jeho vizuálno-antropologickú skúsenosť cez generačný horizont – do najúrodnejšieho obdobia slovenského dokumentarizmu – do šesťdesiatych rokov.



románka rotunda (XII. stor.)
chapel (rotunda) of the 12th cent.

28

Скалица, на первом плане романский крест,
Skalica, Chapel romane du XII^e





Viniță, před odchodem do kostela
Viniță, Before leaving for church

20

Beserise, nepes orosice a nepeas
Viniță, Parus de dimanche

POKORNÁ MONUMENTALITA VE FOTOGRAFII KARLA PLICKY

Lukáš Bártil

Jen málo československých umělců 20. století bylo v domácím prostředí tak vlivných jako Karel Plicka (1894–1987). Rokem narození Plicka patří k první generaci avantgardních tvůrců, nicméně jeho cesta k výtvarnému umění nebyla přímočará. Nejdříve jej uchvátila hudba, které se profesionálně věnoval již před první světovou válkou. Myslím, že tento moment je v příběhu Karla Plicky nesmírně důležitý. Hudba totiž vyžaduje velkou sebekázeň, přesnost, pokoru a nesmírnou píli. Výtvarné umění je v tomto přece jen jiné a ne vždy je nutná kombinace všeho řečeného. Avantgardní výtvarníci pak byli snad všechno, jen ne pokorní. Naopak. Málem podstatou avantgardy byla – až na úplné výjimky – negace (téměř) všeho předchozího.

Onou výjimkou bylo pro některé autory lidové (nebo vzděláním nepoučené) umění, jehož ryze mnozí velmi oceňovali a jímž se inspirovali. Plickův pohled byl ale jiný. Nechápal lidové umění pouze jako zdroj inspirace, ale též jako předmět hlubokého zájmu a studia, hraničícího s přístupem profesionálního etnografa. Právě tato „vědecká“ pozice mu dala sílu ve vlastní práci upozadit sebe sama a lidové umění spíše zaznamenávat než jej využít „pouze“ jako výchozí bod pro vlastní tvorbu. Zachycoval jej pomocí tužky a papíru, notové osnovy, ale též filmovou kamerou a fotoaparátem.

Karla Plicku zprvu očarovala lidová kultura Slovenska. Bylo to logické, protože na rozdíl od lidové kultury Čech, Moravy a Slezska byla ta slovenská v nově vzniklém Československu málo prozkoumána. Zároveň tvořila základ slovenského národního sebeurčení a v tomto ohledu bylo její poznání navýsost důležité. Byla to od Plicky šťastná volba. Již za jeho požehnaně dlouhého života se slovenská vesnice proměnila k nepoznání a její autentický záznam máme zachovaný dodnes i díky jeho úsilí.

Nepochybně nejznámější a nejoceňovanější dílo je v tomto smyslu Plickův film *Zem spieva* z roku 1933. Toto legendární dílo nám také dodnes ukazuje, jak blízko si v meziválečné době byly film a fotografie. Plicka při vzniku filmu intenzivně fotografoval, aby vytvořené snímky posléze zužitkoval v knize *Slovensko*. Byla to pionýrská doba a renesanční člověk, jakým Plicka nepochybně byl, tak mohl být režisérem, kameramanem, scenáristou a fotografem v jedné osobě. Není bez zajímavosti, že film sestříhal Alexandr Hackschmied, velký propagátor filmu, kameraman, režisér a fotograf v jedné osobě.

Knih *Slovensko* vyšla v roce 1937 a její význam pro Slováky podtrhuje fakt, že autorem úvodního textu byl tehdejší prezident zemské správy na Slovensku Jozef Országh (1883–1949). Jeho text lze chápat vlastenecky obdivně, ale též částečně nacionalisticky. Za zmínku stojí již základní koncepce knihy, které se Plicka povětšinou držel v podstatě po celou svoji další kariéru. Jeho publikace mají krátký úvod (ať již odborný, od historika umění, nebo spíše beletristický), po kterém následuje obrazová část, v níž je každé fotografii věnována celá jedna strana (později dokonce dvě) velkoformátové knihy. Fotografie doplňuje krátký faktografický popis. Tématu se Plicka věnoval i po druhé světové válce. V roce 1949 vyšla kniha *Slovensko vo fotografii Karola Plicku*, která se obrazovým doprovodem kryla s knihou *Slovensko* jen částečně. Pochopitelně se změnil též úvod knihy, jenž napsal Laco Novomeský.

Plickova koncepce zásadně formovala představu, jak má obrazová fotografická kniha vypadat, a další generace československých autorů se s Plickovou vizí musely vypořádat. Výhod tohoto uspořádání je hned několik. V první řadě chápe knihu jako zdroj informací. Úvod s popisky má vždy značnou informační hodnotu a dává čtenáři celkem dobré povědomí o daném regionu a jeho historickém dědictví, popřípadě o jeho obyvatelích. Druhou výhodou je politická, a do značné míry též umělecká, „neutrálnost“ tohoto konceptu: Plickovy fotografické knihy vycházely za první

republiky, za Protektorátu Čechy a Morava, za dob stalinismu, za normalizace, i v polistopadovém období.

Povaze Plickových knih konvenuje také styl jeho fotografické práce. Plicka povětšinou ignoroval dobové umělecké proudy. Jeho fotografie jsou vždy technicky perfektní, samozřejmostí mu bylo si na záběr takzvaně počkat, pořídit je v tu nejlepší roční dobu, konkrétní den i hodinu, kdy bylo světlo nejlepší. V tomto ohledu nebyl jistě osamocen, podobná znalost byla součástí profesní cti fotografů již v 19. století. Krom této technické kvality v sobě mají Plickovy snímky vždy určitou monumentalitu, velkolepost, popisnost a hlubokou pokoru k tomu, co autor fotografoval. Když se díváte na Plickovy fotografie, máte pocit, že vidíte velkolepou přírodu, ryzího člověka či ohromující chrám. Nemáte dojem, že si prohlížíte snímky konkrétního umělce. Není to tím, že by Plickova práce nebyla charakteristická a rozeznatelná, je to tím, že autor sám se úmyslně držel v pozadí, aby nechal vyniknout realitu samu. Což pro jeho generaci opět nebylo ani samozřejmé, ani typické. Nakonec dodnes je tento přístup k tvorbě historiky umění a kurátory často přehlížen jako neinvenční a málo progresivní. Podle mne zcela nesmyslně.

Plickův všestranný zájem o slovenskou kulturu násilně přerušil začátek druhé světové války, kterou prožil v Praze. Zde se jeho zájem upřel k památkám a symbolům české státnosti. Opět nebyl sám. Mnoho fotografů za války začalo fotografovat domácí pamětihodnosti, především pak Prahu. Zájmem některých bylo zdokumentovat budovy ohrožené válečným běsněním, někteří pak chtěli svojí prací vzdát hold kořenům českého národa a povzbudit tak jeho sounáležitost. Což byl i případ fotografií a následné knihy *Praha ve fotografii Karla Plicky* (1940). Vlastenecké vyznění knihy podtrhl pro protektorátní úřady nekonfliktní, leč dobově velmi dobře čitelný, úvod historika umění Zdeňka Wirtha.

Knih v mnohém navazuje na Plickovo *Slovensko*, ale jeden podstatný rozdíl zde najdeme. Zatímco ve starší publikaci věnuje autor značnou pozornost nejen regionu, ale též

jeho obyvatelům, v Praze se fotograf lidem zcela záměrně vyhýbal. Mělo to pochopitelně svoji logiku. Nešlo pouze o fakt, že fotografové tehdy obyvatele měst nevnímali coby „objekty“ hodné zaznamenání, ale též o smysl celé knihy. Plicka chtěl zachytit „město věčné“, nikoli „město čtyřicátých let 20. století“. Jeho obyvatelé by mu dodali nežádoucí konkrétnost a rovněž nežádoucí emotivnost.

Tento způsob zachycení hlavního města pak Plicka několikrát zopakoval a jeho knihy dnes patří k legendárním pragensím. Za všechny jmenujme alespoň *Praha královská* (1957) nebo *Pražský hrad* (1962). A bylo to právě Plickovo pojetí fotografie, s nímž pak vedli uměleckou polemiku autoři konce padesátých let, kteří v duchu takzvané poezie všedního dne vytvářeli knihy zaměřené ne na město, ale na jeho obyvatele. Byla to polemika záměrná a někdy také explicitně přiznaná, jako v případě *Prahy všedního dne* (1959) od Ericha Einhorna.

Monumentální a informačně hluboký styl fotografování si Karel Plicka zachoval i u jiných témat a námětů, které později zhmotnil v publikacích jako *Československo*, *Vltava* atd. Tyto knihy, opěvující krásu daných míst, vycházely v dnes nepředstavitelných nákladech (leckdy třicet tisíc kusů!) a v mnoha doplněných a rozšířených vydáních a jazykových mutacích. Bez nadsázky můžeme říci, že Plickovu knihu vlastnila v Československu snad každá rodina a mnozí čtenáři tohoto textu ji mají stále nevědomky doma, nebo by ji našli v knihovně svých rodičů či prarodičů. Plicka tak zásadně formoval jakési „vizuální povědomí“ o Československu, jeho pamětihodnostech, přírodních krásách a také o slovenské lidové kultuře jako celku. Má tak nesmírný význam nejen pro dějiny domácí fotografie, ale též pro naši vizuální identitu.

Už „jen“ tyto zásluhy by byly na pováženou. Přesto tady nelze jejich výčet skončit, poněvadž Plicka nebyl „pouze“ legendárním režisérem, kameramanem, fotografem a sběratelem lidových pořekadel a písní, ale byl také zásadní postavou institucionalizace filmového (později též

fotografického) umění. V roce 1946 stál u zřízení dnešní Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění v Praze a stal se jejím prvním děkanem. Ve svém projevu u příležitosti založení FAMU Plicka údajně řekl: „Jsme národy, o kterých se říká, že jsou malé. Tím víc toužíme vyrovnat se velkým národům, alespoň v oblasti duchovní. Příliš úzkostlivě se díváme po světě, co se kde děje, jak se to dělá, a myslíme si, že když to uděláme tou stejnou metodou, docílíme tím stejného účinku a dosáhneme ve světě uznání. Když máme na sebe v cizině upozornit, nestačí předvést odvar a kopii cizí práce. Na našem díle si budou vážit právě toho, co je na něm speciálně naše a krom nás to nikdo nemůže dokázat. Sledujte velice pozorně, co se děje v zahraničí, ale metodu, jak na to jít, hledejte u nás doma, v našich hlavách a srdcích.“ Mnohým sice mohou tyto věty vyvolat na tváři jemně jízlivý úsměv, myslím ale, že je dobré si je alespoň občas připomínat – a možná budou zanedlouho považována opět za prorocká. Odkazují totiž na Plickovu inspirativní pokoru a víru v to, že mezi světově progresivním a nudně konzervativním je ještě dost prostoru pro naplnění a poctivou práci, která bude po zásluze obdivována a doceněna. Myslím, že Plicka byl umělec, který věřil v určitou univerzálnost krásna a v osobní zodpovědnost každého tvůrce, který se nemá vztahovat „pouze“ dovnitř úzké umělecké komunity, ale nepodbízivě kultivovat život celé společnosti. Tyto myšlenky jsou navýsost aktuální dodnes.



Já jsem malá panenka
s kulatou hubičkou,
mám sukničku lemovanou
červenou pentličkou.

Z Moravy

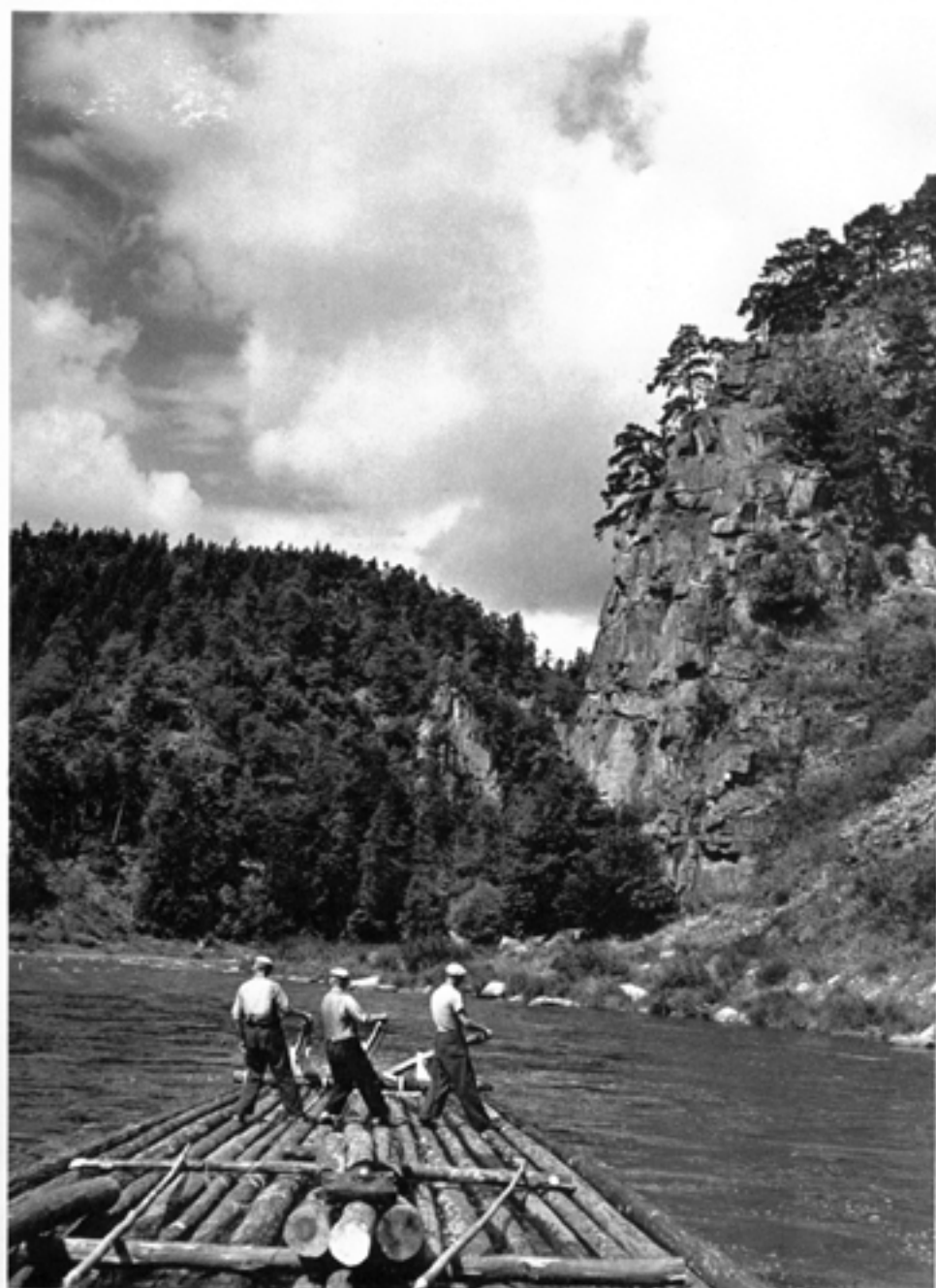
9

Levá, pravá,
seno, sláma,
táta, máma,
dědek, bába.

Z Čech



Vinecu sub Barmasii
dominant la Vltava



Vrty pod skalin „U vybitku“
Flotiz am Felice „Zam Erzhlagost“

Steering logs past the rock called the Death-trap

Ilamna sub crăunii n3' ylamoon
Radance sau la „Rocher de Tai“

pojďme zbíjať, krasť

137

A veru, bože náš, nezabývaj o nás,
jak o nás zabudeš, čule sa je po nás.

Ach, bože, prebože, čiže nám pomôže,
jak ty nespomôžeš, iný nám nemôže.

Pomôžte nám, bože, pomôžte nám skorjej,
veď by nám nebolo v čiernej zemi horjej.

Živ nás, bože, živ nás, v takyto biedny čas,
jak nas nevyživíš, pojďme zbíjať, krasť.

Terchová

138

Živ nás, bože, živ nás,
v takyto tvrdý čas,
ak nas nevyživíš,
pojďme zbíjať, krasť.

Liptovská Lúžna

204



Karol Plicka kresbu (Anoľa E. Rambouská)

28. Ludmila Rambouská, Karol Plicka filmuje, *Elán IV*, október 1933, č. 2, s. 5

Ideme, ideme,
chodníčka nevieme,
dobří ľudia vedia,
tích nám ho povedia.

Svatý Mikulášu,
žehnaj cestu našu
a svatá Trojička,
buď nám pomocníčka!

Zajmaj, furman, kone
cez zelené pole,
zajmaj ich vesele,
nech sa dieťa smyje!

Pozri si, Anička,
ta boe, na vežu,
už tvoja sloboda
do ručníčka viažu.

182. IDZE VERBUNK, IDZE

Tanec „Verbunk“

Nacina Ves (Zemplín)

Z vlast. zápisov

Tempo giusto (♩ - 118, ♩ - 122)

śev.

I - dze ver - bunk, i - dze ho - re Ko - ši - ca - mi,
zverbuj še, Ja - ničku s čar - ny - mi o - ča - mi.

Zverbuj še, nebuť še,
pajdam i ja s tobu,
budzem poháňala
konička za tobu.

183. IŠIEL MACEK DO MALACIEK

Malacky (Záhorie)

Slov. sp. II, 322

Allegro giocoso (♩ - 106, 120)

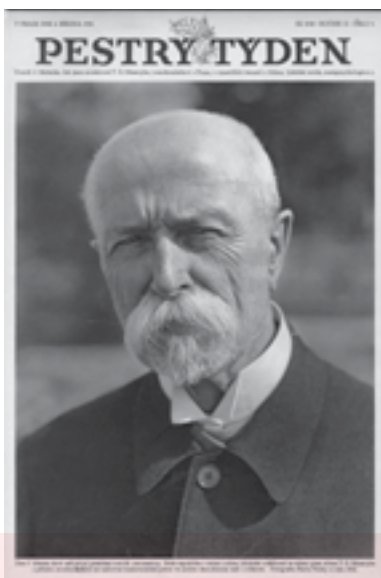
I - šiel Ma - cek do Ma - laciek šo - šo - vlč - ku mlá - cic,
za - bol si on ce - py do - ma, musel sa on vrá - cic.

PESTRÝ TYDEN

Usvětí, Bozování a předání žití Čs. Cerveného kříže. - Křesťanské jaro viděné kroměšnickem. - Dvě přírody a technické. - Menzpsychologie a jiné.



K velikonočním uměleckým besedám Čs. Cerveného kříže: „Zpívám k srdci, srdcem k vltavě.“ - „Vynášení Muzery“. - (Snímek Karla Plicky)



nili by sme tak svoj prejav o jeho najčaro, ktoré má len náš domov.

Na súťažiach, kde sa schádzajú súbor často sa stáva, že sa obľúbené a úspešné navzájom „kradnú“. Na prvý pohľad by pustné, aby sa pieseň alebo tanec šírili. Avšak práve táto okolnosť spôsobuje, že piesne v posledných desiatich rokoch r sa charakter jeho krajovej príslušnosti piesne alebo spôsob nového podania je cich súborov lákavý a preberajú do sv neného prejavu prvky cudzie, nesúrodí raz svedkom, ako vedúci skupiny nabá to dajte dobrý pozor, to im vezmeme!

Neponáhľajme sa nerozmyslene ani Nenúťme sa tvoriť za každú cenu. Bez prežitia ani nová tvorba nie je schopná ž ľudová pieseň tvorila len pozvoľna cel me žiadať, aby nám nová pieseň vznik aj ona potrebuje svoj čas, svoje vyzret notná a stať sa prínosom naozaj umele v akej sa s ňou často stretávame, nem profesionalizmu a býva problematické doch ide naozaj o ľudovú tvorivosť, a n nie sa na umenie. Takáto nevyzretá t dituje dobré a statočné snahy o novú

Je veľká a nenapraviteľná škoda, že r borov, ktoré pôvodne s úprimným po chom pestovali živé domáce tradičné nedočkavosť ich vedúcich alebo porad chceli vytvoriť niečo „nové“ tam, kde podmienky, kde tradícia stále ešte ž sile. Čo povedať na to, že niekde sa do klasické ľudové piesne a tance hodnot zastarané alebo dokonca ako muzeálna prirodzené, že nám dnes neraz i vlasti pôvodný vzácny klasický tvar, lebo je dovaný a všelijako pozmeňovaný, pre nej a nedomyšlenej snahy po ničom (týka sa to predovšetkým tancov). Pre kedy dosť vďační tým súborom, ktoré n nášho ľudu svieže, ale objavujú i jeho

vlastnejší pŕvab a

y z rŕzných krajov,
piesne alebo tance
sa zdalo, že je prŕ-
ij týmto spôsobom.
sa obraz slovenskej
ychle menŕ a stiera
. Úspech niektoraj
ore horlivých vedŕ-
jho, doteraz vyhra-
. Sám som bol ne-
dal asi takto: „Na

s novou tvorbou.
hlbšieho tvorivého
vŕvota. Ak sa klasická
stáročia, nemŕže-
kla takmer za noc;
ie, ak má byŕ hod-
ckým. V tej forme,
a ďaleko k lacnému
ŕi v takých prŕpa-
ie o diletantskej hra-
vorba neraz diskre-
tvorivosŕ.

mnoho zdravých sú-
rozumením i úspe-
formy, zapadlo pre
cov. Za každŕ cenu
pre to čiŕte nedozreli
je v plnej tvorivej
šlo aŕ tak ďaleko, že
ili sa ako nečasové,
záležitosŕ? A je len
ou vinou uŕ mizne
rozdrobenŕ, rozrie-
tváranŕ z prenáhle-
„novom“ a leplom
o nemŕžeme byŕ ni-
elen udrŕžujŕ umenie
starŕ kultŕru a pies-



Gaidoš Tán Štiavina — Gombiar z Helpy



ZPÍVAJÍCÍ ZEMĚ KARLA PLICKY

Joseph Grim Feinberg

Karel Plicka, vídeňský rodák, český vlastenec, sběratel folklóru několika národů a zakladatel slovenské kinematografie. Skutečnost, že ve své osobě dokázal spojit tyto zdánlivě nesusoudné vlastnosti, hodně vypovídá o povaze filmu, folklóru i česko-slovenských kulturních vztazích.

Zjednodušující modernistické narativy mají často sklon klást staré folklórní tradice do rozporu s moderním životním stylem, vztah k vlasti vnímat v kontrastu s vykořeněným globalismem a stavět jeden národ proti druhému v boji o přežití v prostředí skomírající kulturní modernity. Skutečnost přitom leží někde jinde. Nacionalismus přece není jen nárokem jednoho národa na vlastní minulost. Je to především nárok na jeho modernitu. Folklór se stává součástí národní tradice až v okamžiku, kdy se stane součástí moderní společnosti. Domácí půda nabude na důležitosti pouze tehdy, když dá něco podstatného celému světu. A každý národ, aby se skutečně národem stal, potřebuje osobnost, která na něj pohlíží zvenčí. Která v něm rozpozná jedinečnou entitu, hodnou zachování v její vlastní výjimečnosti. Jinými slovy, každé Slovensko potřebuje svého Karla Plicku.

Kultura každého národa vyžaduje osobnost schopnou vnímat ji zevnitř i zvenčí. Osobnost, která je schopna rozeznat hodnotu národního sebevyjádření a nebrat ji jako samozřejmost. Ne každá taková osobnost se ovšem mezi vnitřním a vnějším prostředím pohybuje po stejné cestě. Pavol Országh Hviezdoslav se stal slavným slovenským básníkem poté, co navštěvoval maďarské školy a slovenštinu uznal jako cosi odlišného, neobvyklého a vystaveného hrozbě zániku. Tvůrci prvního slovenského celovečerního filmu *Jánošík* z roku 1921 byli slovenští emigranti z amerického státu Illinois, kteří obdivovali nově zrozené Československo z odstupů a zemi navštívili pouze během natáčení filmu. Zatímco se však Hviezdoslav a tvůrci *Jánošíka* důsledně označovali za Slováky, Karel Plicka nikdy nepopřel svůj český původ, přestože

se z něj postupně stával slovenský vlastenec. Slovenský národ tak pozoroval československým pohledem.

Plickův obraz Slovenska odráží rozpor obsažený v samých základech existence Československa. Aby získali uznání ze strany vítězných poválečných mocností, přišli čeští a slovenští politici s principem národního sebeurčení a tvrzením, že hodlají založit stát, který bude patřit všem národnostem žijícím na jeho území. Jelikož ovšem tento stát odmítal údajně ne-národní přístup habsburské monarchie, nemohl zůstat neutrální vůči všem národům na svém území. České vlastenectví se odráželo v podpoře národního státu, ve kterém Češi tvořili zhruba polovinu z celkového počtu obyvatelstva, na území táhnoucím se od německojazyčného pohraničí na západě až po více než tisíc kilometrů vzdálené horské oblasti s rusínsky mluvícím obyvatelstvem na východě. České vlastenectví se potřebovalo sjednotit se slovenským vlastenectvím, aby v republice oba národy společně dosáhly výrazné národnostní většiny. A Plicka, podobně jako mnoho jeho národních soukmenovců, měl mnohem menší zájem o kulturní projevy sice početných, ale méně kulturně „vhodných“ národnostních skupin hovořících německy, maďarsky, jidiš či romsky.

Leckdy povrchní Plickův zájem o exotiku východních oblastí se nicméně snoubil s jeho čím dál aktivnější angažovaností ve slovenském společenském životě. I jeho filmy nebyly pouhým českým pohledem na Slovensko, ale byly koprodukovány a podporovány slovenskými institucemi, a mohou tak být směle označeny za filmy „československé“, nebo dokonce „slovenské“.

Plicku rovněž uhranula úchvatná krajina a rázovité lidové tradice rusínských oblastí na východě země, nicméně – opět jako mnoho dalších českých vlastenců – současně neprojevoval přílišný zájem o rusínskou kulturní politiku. Plicka, který se široce angažoval na Slovensku, Zakarpatskou Rus navštívil jen kvůli sběru materiálu. Je symbolické, že jeho snímek *Zem spieva*, který byl veřejně prezentován jako film o Slovensku, obsahoval záběry natočené na území

obývaném Rusíny, aniž by tyto scény s danou oblastí jakkoliv identifikoval. Pokud bylo Slovensko často považováno za – nadneseně řečeno – mladšího bratra českého národa, Rusíni získali roli jakéhosi nevlastního dítěte, které do rodiny přivedl sňatek z rozumu. Dítka leckdy opečovávaného, jindy zneužívaného a často zcela nepovšimnutého.

Povrchnost Plickova pohledu byla ovšem zároveň nástrojem jeho filmařské efektivity. Pomáhala mu vidět obrazy v různých dimenzích hloubky. Plickova kamera, zachycující panoramatické záběry úchvatné scenérie a pohybu davů, dokázala vytěsnit komplikovanost osudů jednotlivců, společenských vazeb a vzájemně propletených mikropříběhů. Tato rovina ustupuje velkolepým kompozicím světla a stínu, nadčasového rituálu, her a pracovního úsilí, vyňatým z lokálního kontextu, montáži bezejmenných obličejů, které se objeví v záběru, aby vzápětí zase zmizely. Kamera tak zdálky zaznamenává cosi, co soustředěnému pohledu uniká. Nevidí hory, po kterých lidé putují celá staletí, nevidí lidi, kráčející po jejich úbočích, starodávné rituály, práci a hry. Její záběry, zvětšené a převedené na plátno, se stávají novým materiálem, ze kterého může vyrůst estetika nové republiky.

Plicka si vždy zachovával pozitivní vztah ke zdobnosti tradičního folklóru a romantické oslavě přírodních krás. Dokázal je ovšem skloubit s modernistickým citem pro abstraktní formu. Tyto prvky jsou na první pohled patrné na jedné obzvláště působivé fotografii snopů lnu sušících se na horském svahu. Lidová tvořivost proměňuje tento předmět denního užitku v estetický objekt, umístěný na pozadí velkolepé přírodní scenérie. Nicméně je to teprve široký záběr Plickovy kamery, který redukuje jednotlivé snopy na čisté tvary vyskládané na horském úbočí. Tento druh estetického odosobnění je pro Plickovu filmovou poetiku typický: romanticko-idealistický námět je zachycen v rámci modernisticko-formalistické techniky odcizení. Rozrůzněná osobitost rozlehlé krajiny je zachycena ve sjednoceném celku. Věkovitosti a tradicím se dostává uznání moderního pohledu. Zpívající země je včleněna do prozaického státu.

Přestože ve svém etnografickém úsilí Plicka kladl obzvláštní důraz na individuální osobnost lidových zpěváků, ve filmu *Zem spieva* je to právě titulní země – a ne jednotlivec –, kdo zpívá. *Zem spieva* je filmem sběratele lidových písní, který bezprostředně nezobrazuje jejich interpretace. Namísto toho vytváří lyrický odraz lidové písně skrze médium němých obrazů doprovázených orchestrálními aranžemi. Chlapec s bičem, stádo ovcí brodící se řekou za cinkotu zvonků, pastevci dující do obrovských trombety – to vše je vyjmuté z kontextu, přetvořeno do podoby němých stínů na plátně a novým zvukem povýšeno na hudební umění.

Plickova tvorba oslovovala diváky nikoli díky svému tradicionalismu, či modernismu, ale díky unikátní kombinaci obojího. Plicka využíval montáže, ostré střihy a juxtapozice mnohem méně než kupříkladu Ejzenštejn (kterého pokládal za inspiraci). Jeho skladba pomalu se vyvíjejících scén a neobvyklé úhly záběrů přesto přitahují pozornost ke kaměře jako k nástroji unikátně moderního pohledu na svět. Tento modernistický prvek byl ve filmu *Zem spieva* umocněn střihačskou prací Alexandra Hackenschmieda, který byl v té době začínajícím experimentálním fotografem a filmařem.

Plickův tradicionalismus nicméně zcela nevymizel ani zde a v *Zem spieva* je kladen do explicitní juxtapozice s Československou modernitou. Jako by se tvůrce snažil nalézt místo pro přetrvání obou těchto prvků v novém státě. Původní verzi filmu zahajovaly záběry rušných pražských ulic, následované obrazem vlaku odjíždějícího z nádraží, který má namířeno na východ do krajiny, která je, alespoň ve zbývající části filmu, zdánlivě nenarušená urbanismem a industrializací. Divák je tedy nejprve vpraven do pozice obyvatele Prahy a teprve poté je zván na cestu do úžasné země, která zpívá.

Takový pragocentrismus se zjevně nezamlouval představitelům slovenské kinematografie po rozpadu Československa v roce 1939, neboť pražské scény byly tehdy bez souhlasu autora nahrazeny sekvencí z ulic Bratislavy. Vznikl tak film, který má sice méně exotičtější a více

nacionalisticko-izolacionistické rysy, nicméně zůstává věrný koexistenci modernity a tradice.

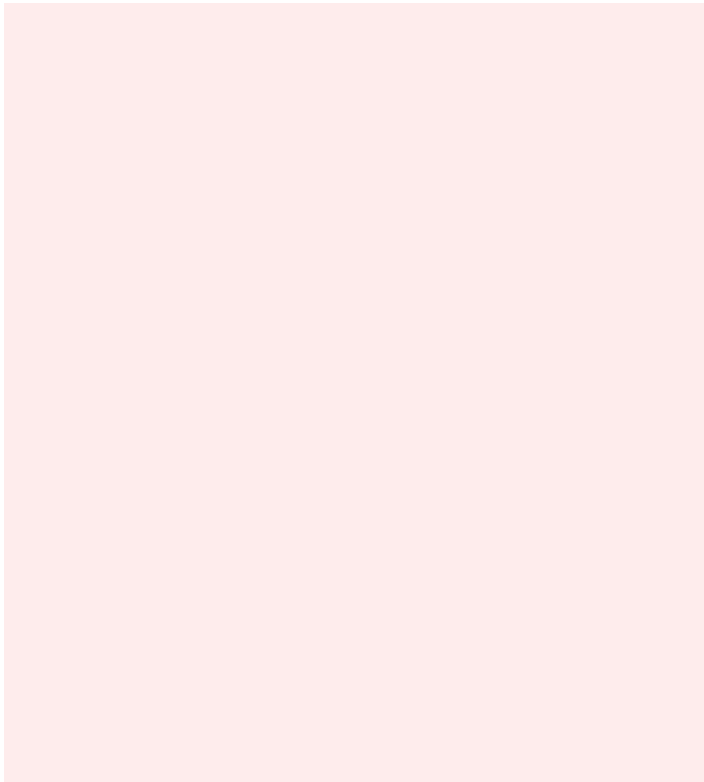
Každý stát je svým způsobem symfonií, ale nikoli každá země zpívá ve prospěch státu. Země vyžaduje, aby někdo vyslechl její hlas, zaznamenal jej, interpretoval, oddirigoval a znovu zaranžoval. A občas se tak stane, že přijdou noví střihači, nahrávku rozdělí a následně ji složí do nového tvaru.

Byla krása zpěvu této krajiny tak velká, že jí uškodila? Vznášel se její průzračný hlas příliš vysoko nad pochmurnou společenskou skutečností? Po premiéře snímku *Zem spieva* v roce 1933 se takto vůči filmu ohradil kritik Jozef Rybák v levicovém kulturním periodiku DAV: „Je skutočne Slovensko spievajúcou zemou? [...] Kde je ten smútok, ktorý tak často zaznieva z ľudových piesní? Kde je zúfalstvo, kde je ten hnev, ktorý otriasa týmto spievajúcim Slovenskom?“ Po přečtení těchto slov přispěchal na obranu filmu Vladimír Clementis, který napsal rovněž na stránkách DAVu: „Film je [...] ilúziou síce, ale umeleckou.“ Byla to iluze, která tím, že se odcizila od tvrdé reality vlastní země, našla své místo v optimistické atmosféře nového státu. A ten byl koneckonců přinejmenším nejméně špatným útvarem ve svém okolí.

Po válce, kdy se Československo dalo víceméně znovu dohromady, Plicka filmovou tvorbu v podstatě opouští. Zabývá se vzdělávacími a organizačními aktivitami, fotografií a publikováním obrazového a etnografického materiálu nashromážděného v předchozích letech. V celém jeho díle lze spatřit obraz Slovenska jako země, které bylo přislíbeno místo v rámci československé modernity. Krajiny plné starobylého půvabu, zvěčněného v brilantních, ohromujících fotografiích, v sesbíraných lidových písních a příbězích, které čekají, až se jich chopí nové generace filmařů, fotografů a etnografů z institucí poválečné Bratislavy a Prahy.

Přitažlivost jeho vize přetrvává dodnes: možnost žít v moderním světě, který se zároveň nevzdává svých tradic a přetváří je v umění. V městech plných moderních lidí schopných vidět a oceňovat krásu, kterou jejich země skýtá všem, kteří ji jsou ochotni vnímat. Není to vize, která by

se zabývala složitými problémy kapitalismu a socialismu, industrializace a proměnlivých postojů vůči venkovskému životu a přírodě. Ovšem i pro takovou vizi bychom měli najít místo ve víru změn, které uplynulé století přineslo, a to nové jistě ještě přinese.









BOLÍSTKA

Aj, padá, padá deštiček,
cos taký smutný, Jeníček,
cos taký smutný, cos uplakaný,
moj šuhajíček malovaný?

z Moravy

Nemoc přichází klasem,
odchází vlasem.

z Čech



Dorubany, doslepany

Vyletil pták
vzhůru nad oblohu,
měl on peří
nade všicko ptáky
a nade všecko stvoření.

Dobrotl on
máil pod skřínkou:
Otevři nos,
má draké srdínko,
spíš nebo má nešťastí?

Neopín, neopín,
já ti dohře slyším,
jsem já ti
otevřel nosím,
já mám mílho na vojal.

78



Každá písnička má svůj konec, a jitrnice dva.

Z Moravy





Cistoria v Detve
Cemetery in Detva

108

Кладбище в Детве
Cimetière de Detva





Paláce Malostranského náměstí (XVI.-XVIII. stol.)



MÍSTA MNOHA VÝZNAMŮ

Lucie Česálková

Karel Plicka je znám především svou etnografickou prací z přelomu dvacátých a třicátých let, jejímž primárním cílem bylo zaznamenat specifika určité komunity, místa či události. Cit pro vizuální sílu, hudebnost a rytmičnost lidových obyčejů a světelné aspekty krajiny jej přivedl i k filmovému médiu, jež dovolovalo tato témata zpracovat v kýžené audiovizuální dynamice. Méně známá je jeho tvorba z doby protektorátu, která přidává k vědeckému a uměleckému rozměru Plickova díla ještě rozměr politický a ukazuje, že filmy o určitých místech nejsou vždy jen ryze místopisné, ale že vytvářejí a přetvářejí význam tohoto místa v daných historických souvislostech. V období protektorátu natočil Karel Plicka dva snímky, *Chebsko* (1942) a *Pražský barok* (1943), oba pro německý Prag-Film, oba s tématem víceznačného symbolického prostoru – Sudet a barokní Prahy, míst, jež historicky procházela vrstevnatým procesem přisvojování a zcizování významu. Národnostně a politicky nevyhraněná ostatně byla i Plickova životní a tvůrčí cesta první polovinou 20. století: narodil se ve Vídni, vyrůstal v Čechách a podstatnou část svého profesního života strávil na Slovensku dokumentací tamějších lidových zvyklostí. V českém prostředí fotograficky i filmově zachytil městský prostor a architekturu Prahy, v období protektorátu přispěly jeho filmy k etablování německé vize české kultury a během třetí republiky k posílení mezinárodního povědomí o socialistickém směřování poválečného Československa.

Kulturní oddělení výroby Prag-Film, tedy německé filmové společnosti působící v Praze od konce roku 1941, bylo založeno v srpnu roku 1942, necelé tři měsíce po atentátu na říšského protektora Reinharda Heydricha, a zaměřovalo se na krátké dokumenty nesoucí témata, skrze něž bylo možné posilovat symbolické vazby mezi německou a českou kulturou. Vznikl zde například eponymní dokumentární portrét Johanna Gregora Mendela, jednoho z vědců německého

původu, kteří působili v Čechách a na Moravě, či snímek *Slabikář německých stylů*, místopisné filmy o sudetských oblastech (*Horní Slezsko*) a (*Chebsko*) a také snímek o pražské barokní architektuře *Pražský barok*. V kontextu heydrichiády a snahy o upevnění německého vlivu v protektorátu je třeba číst i zmiňované Plickovy filmy.

Chebsko bylo dobovým tiskem dáváno do přímé souvislosti s autorovým nejoceňovanějším opusem *Zem spieva* – psalo se o přípravách „malířsko-rytmické obrazové symfonie“ založené na „ideové a formální jednotě krajiny, folkloru a lidové písně“ (Kinorevue, 11. listopad 1942). Vzhledem k tomu, že film zachycuje slavnosti německého obyvatelstva v Chebu, měste, které dlouhodobě usilovalo o odtržení od Československa, však bylo jeho vyzdvihování coby variace na Plickovu poému ryze rétorickou figurou, maskující důrazem kladeným na Plicku a jeho styl politický rozměr filmu. S Plickou však snímek spolurežiroval tiskem nezmiňovaný německý tvůrce F. B. Nier, který vytvořil jeho rámec (úvod a závěr), a mnohem výraznější roli v něm hrál symbolický význam Chebu coby města s převážně německým obyvatelstvem, v němž bylo obsazení Sudet vnímáno převážně pozitivně. Zachycené slavnosti a zvyklosti formálně odpovídaly Plickovu zaměření, pod vlajkami s hákovými kříži se však stávaly spíše politickou manifestací než oslavou lidových tradic.

Obraznost pražské architektury, již rozpohyboval ve snímku *Pražský barok*, měl Plicka osvojenou již z práce na výpravné fotografické knize *Praha ve fotografii*. Ta vyšla v roce 1941 s empatickým komentářem historika umění Zdeňka Wirtha, zdůrazňujícím Plickovo kompoziční cítění. Německé vydání z roku 1944 (*Prag im Lichtbild*) s úvodem Antona Zankla, vedoucího kulturně-politického oddělení říšského protektora v Praze, zasazovalo Prahu mezi další velká města Říše a přikládalo klíčovou roli v jejím budování „německým královským rodům Lucemburků a Habsburků“. Tento narativ přejímal také *Pražský barok*, rámovaný výkladem o německých kořenech českého baroka. Na scénáři k tomuto filmu se

s Plickou podílel Karl Maria Swoboda, původem rakouský kunsthistorik, v době protektorátu působící na Německé Karlově univerzitě a věnující se gotickému a baroknímu umění v českých zemích. Swobodovo pojetí pražského baroka vycházelo z teze o kreativní síle německého národa projevující se na českém území, která umožňovala na příkladu baroka uvažovat o přirozené provázanosti české a německé kultury, ba dokonce o původu české kultury v německé tradici.

K tomuto symbolickému přepsání podstaty pražského architektonického baroka přitom došlo teprve několik let poté, co se v českém diskurzu etabloval zájem o baroko jako umění a kulturu vůbec. Do té doby byly debaty o kultuře dané doby poznamenány ideologizovanými spory o roli pobělohorského období v českých dějinách a význam baroka coby kulturního fenoménu v historické paměti devalvovala mimo jiné i absence „velkého“ slovesného díla v češtině. Obnovený zájem o baroko stvrdila v roce 1938 výstava Pražské baroko, doprovázená řadou dalších aktivit oživujících barokní kulturu – vznikl mimo jiné film *Pražské baroko* Jindřicha Brichty, ale také divadelní představení Divadla E. F. Buriana vycházející z lidové dramatické tvorby baroka. V období nadcházející válečné hrozby vyznívaly tyto aktivity jako národně posilující.

I Plickův o pět let mladší protektorátní film čekalo po válce ideové přerámování. Přestříhán, doplněn barokní hudbou, nově okomentován a pojmenován *Barokní Praha* (1946) hlásal, že „žádná armáda, ani ta německá, nedokázala potlačit krásu vznešených sídel“. Nový film se tak vymezoval proti nedávné okupaci a téma baroka otevíral zcela nově jako téma sociální, když připomínal, že „barokní paláce nebyly pro každého“. Monumentální stavby v tomto snímku vyznívaly jako díla symbolizující rozdíl mezi šlechtou a poddanými a divák byl vyzýván k přijetí baroka v jeho kráse a řemeslné dokonalosti a též jako mementa sociálních rozdílů, které do poválečné společnosti nepatří. V raně poválečné éře internacionalismu a víry v silný potenciál

krátkých dokumentárních filmů coby prostředníků poznání a porozumění mezi odlišnými národy a kulturami patřila *Barokní Praha* do kolekce snímků rozesílané do světa v mnoha jazykových verzích, aby reprezentovala vizi obnovující se poválečné Prahy, v níž už „nejdou žádní žebráci, kteří by sedali pod barokními sochami“.

Protektorátní tvorba Karla Plicky potvrzuje, že německá společnost Prag-Film po atentátu na Heydricha pragmaticky podporovala posílení německého vlivu zpracováním česko-německých témat, jejichž německý výklad legitimizoval ceněný český tvůrce, tematicky i poeticky navazující na svou předchozí tvorbu. Na *Pražském baroku* a *Chebsku* lze demonstrovat, jak tato výrobní využila významové otevřenosti určitých námětů a témat, jejichž konečné vyznění závisí vždy na konkrétních kulturně-politických souvislostech. Proměňující se interpretace baroka i ambivalentní pozice Sudet posloužily jako východisko k předložení nacistické verze výkladu těchto fenoménů a postupné germanizaci české kultury. S poválečnou reinterpretací *Barokní Prahy* se paměť místa dále vrství tak, aby se vyznění obrazů uzpůsobilo dobově aktuální představě o sociálně rovné společnosti. Plickovy zdánlivě nevinné obrazy budov, ulic a náměstí nejenže pohybově rozehrávají tvary baroka, ale především pulsují sedimenty jeho kulturní paměti.



Společnost malostranských střešních





Shela Isma e Maltese
Young peasant woman from Maltese

30

Молодая крестьянка из Мальты
Joven campesina de Malteses

Kət' dən r, miŕ' miŕ', kra vich' ja-še-la,
 Kəy'da' do-li-moš'ch ve-še-la' by'-va-la.
 Kət' ja' uŕ', miŕ' miŕ',
 kra vich' ja-še-lan,
 Kəy'da' do-li-moš'ch
 v'lač' za muon lile san.



Dívka z Jáchymova
Oldřeva Záhorská

27

Ženy z Jáchymova
Jana Štěpánková



‘ej, valaška kovand
a hýbkom porisku,

keď sa s ňou pozvítam,
nestojte nablízku!

127 Preletel vták
→ cez slotinské výšky,

mal on perle
nada všetky vtáky,
nada všetko stvorenie.





MINULOST, KTERÁ NEBYLA

Štěpán Šanda

Jméno Karla Plicky dnes možná není neznámé, ale povědomí o jeho významu je spíše mlhavé. Přestože těžiště Plickovy tvorby stojí v první polovině 20. století, jeho dílo svou povahou demonstruje dva důležité konstrukty (pozdně) moderní společnosti – v prostoru nejen střední Evropy pravidelně resuscitovanou národní identitu a objektivní zobrazení reality prostřednictvím techniky.

Obrazy tvarují naši představivost, naše chápání okolního světa. S vynálezem fotografie jakožto technického obrazu toto konstatování nabylo univerzální platnosti – toto zachytila optická soustava uvnitř přístroje, byl minimalizován lidský, tudíž chybný, faktor, toto je tedy realita. Jenže co kdybychom původní a očividné konstatování obrátili – co když naše představivost i chápání světa tvaruje i tyto zdánlivě neutrální technické obrazy?

Ve fotografiích Karla Plicky ze slovenských dědin pod Tatrami z dvacátých let, které se postupně rozpochovaly i ve filmech jako *Za slovenským ľudom* (1928, nedochovaný) nebo *Zem spieva* (1933), se ukrývá něco více než otisk světla, které se odrazilo od místních lidí a krajiny na světlocitlivou vrstvu. „Byla to epocha vzácné a dodnes nedocenené umělecké tvořivosti našeho lidu a jeho vysoké kultury. Zaznamenávat a zachraňovat tuto nenávratně zanikající kulturu bylo velkolepou náplní mého života,“ nabízí sám Plicka klíč k těmto svým obrazům v knize *Spomienky a rozhovory*. Pokud při pohledu na Plickovy fotografie nejen z tohoto období, ale například i z doby protektorátu, kdy fotografuje architekturu staré Prahy, vezmeme citované Plickovo stanovisko v úvahu, zproblematizuje se hodnota autenticity a etnografické výpovědi těchto (snad?) dokumentárních snímků.

V detailech – a detaily myslím věci a lidi jako takové zobrazené na fotografiích – jsou Plickovy obrazy Slovenska či barokní i moderní architektury pravdivé. Roland Barthes ve své eseji *Světlá komora* identifikuje podstatu, noému,

fotografie konstatováním „toto bylo“. Zakládajícím řádem je podle teoretika reference – referent fotografie se v určitém časovém úseku doopravdy nacházel před objektivem fotoaparátu. Díky Plickovým snímkům můžeme skutečně obdivovat bohaté zdobení krojů, vrásky ve tvářích vesničanů, majestátnost slovenské nebo pražské krajiny či až grafickou dokonalost vyskládaných otepí slámy na tatranské louce. Jenže toto byla fotografova intence – dostat právě tyto objekty v právě tuto hodinu (kvůli světlu) před právě jeho fotoaparát. Plickova metoda redukovala jakoukoli roli náhody. Nicméně všechny tyto jednotlivosti o referentech, kromě toho, že se v daný čas od nich odrážené paprsky otiskly na film, příliš nevypovídají. Fotografie Kruppových závodů nám neřekne zhola nic o povaze jejich fungování, mohli bychom parafrázovat Waltera Benjamina. Fyzickou přítomnost objektu v určitý okamžik před objektivem nelze ztotožňovat, a o to méně v současnosti se všemi jejími možnostmi pozdějších úprav fotografického obrazu, s pravdivostí fotografie jako takové.

Barthesova připomenutá maxima je vyjádřením jeho snahy uchopit fotografii sémiologickým myšlením, snahy charakterizovat specifčnost média (proto studium a punctum, proto unární snímky). Z podstaty věci taková snaha může být redukcionistická, zabývá-li se jen a pouze podstatou fotografie. Fotografie a obrazy obecně jsou více než jejich rám, vymezující ono důležité „to, co bylo“. Za všemi obrazy tušíme prostor mimo tento rám. Tušíme tvůrce. Toto bylo. Byl však i pohled autora daných snímků.

Plickovy snímky jako by dokumentovaly především idealistické představy jejich tvůrce, než aby vypovídaly o podstatě zobrazovaných lidí a věcí. Snímky slovenského vesnického lidu jako by byly především ztvárněním minulosti, která nebyla. Plickovu roli můžeme chápat nejen jako poutníka po horách setkávajícího se s tradiční kulturou, (zatím) jen málo dotčenou modernizačními procesy, ale i jako poutníka směrem do minulosti, který ukazuje hluboké kořeny slovenského lidu, čímž ex post ospravedlňuje jeho

právo na sebeurčení. Ve vztahu k minulému vytváří archiv krásy – stařešiny fotí z podhledu, děti v radostné venkovské hře, pražské pamětihodnosti v dramatické hře světél. Jaký rozdíl, když se podíváme na snímky téhož autora, když dokumentuje výstavbu sídlišť na Invalidovně nebo Petřinách. Tyto fotografie jsou ploché, bez dramatických gest a napětí a v některých momentech obsahují nově i prvky chaosu a neučesanosti reality. Skrz Plickovy snímky sídlištní výstavby můžeme vidět starý svět tradice, stálosti, určenosti a dlouhověkosti hodnotit novou, zvláště neuspořádanou a vytrženou skutečnost moderního života. Jasně a identifikovatelné tváře vesničanů, kteří jsou díky krojům i součástí vyššího celku – rodiny, vesnice, národa – proti anonymitě a odosobněné prázdnotě velkoměsta. Plickovy rané fotografie by šlo přirovnat k proudu venkovské prózy v české literatuře druhé poloviny 19. století, která, inspirována například i *Babičkou* Boženy Němcové, vykreslovala vesnici jako pravý zdroj národního vědomí, ba velikosti – bez venkovského lidu není národa. K venkovu tato literatura přistupovala k venkovu coby zdroji pravých a upřímných lidských vztahů. Snímky slovenské vesnice pokračují v utváření vesnické identity národa na základě folkloru, a tedy i pouhé části vytržené z venkovského života. Sentimentální zobrazení „zemědělského lidu“, jeho ctností jako ideálu, který je základem státu, ostatně přetrvává v Česku i na Slovensku dodnes.

Koneckonců Plickovu zobrazení slovenského venkova, tentokrát však filmovému, dobový levicový tisk vyčítal přehlížení tvrdé každodennosti vesnického života. Tyto námitky nejsou nepodobné Barthesově kritice monumentální výstavy *Lidská rodina z padesátých let*, o níž se vyjadřuje jako o nicneřikajícím produktu konvenčního humanismu, který neviditelnou vrstvou potahuje životní zkušenost zobrazených lidí a dějů a utvrzuje nás, privilegované, že život je takový, jaký je – a že je to tak v pořádku.

Skrze čočku objektivu fotograf formuje realitu. Samozřejmě platí barthesovská podstata fotografie, nicméně co už Barthes (vzhledem k jeho záměru pochopitelně) příliš

neřeší, je fotografova intence. Československý vizuální teoretik Ján Šmok tak například rozlišuje informativní a emotivní fotografii. U emotivní fotografie se ztrácí informativita – tedy realističnost – a vystupuje na povrch důležitost emocionální účinnosti daného snímku. „Jde o sdělení, nikoliv o skutečnost,“ konstatuje Šmok ve spisu *Skladba fotografického obrazu*. Základním sdělením fotografie jako média je tedy „toto bylo“, nicméně to je, zdá se, nejnižší společný jmenovatel fotografického snímku. Fotografie nehodnotíme jen z hlediska, jak zaznamenávají právě toto základní sdělení, které je očividně především informativní povahy, ale z hlediska jejich emocionálního efektu. Barthes píše o vlastním přetvoření fenomenologie tím, že do ní zaplétá afekt – emocionální dopad konkrétních snímků na Rolanda Barthesa jako osobu je hlavní motivací, proč se rozhodne psát o fotografii. Podobně Karlu Plickovi nestačilo zachycovat slova a nápěvy lidových písní podtatranských obyvatel, chtěl vizuálně zachytit afekt dané scény, nálady, které v něm scenerie před jeho očima vyvolávaly. Fotoaparát jako by ilustroval tyto písně, stejně jako příběh o (česko)slovenském národě už jednou vytvořený slovem.

Fotograf se chová jako režisér – ovlivňuje dění před objektivem (například už jen volbou místa, odkud bude scénu snímat), v aparátu volí možnosti samotného vzniku obrazu, určuje postprodukční postupy. V podobném duchu Ján Šmok rozlišuje v osmdesátých letech dokumentační a dokumentární fotografii. Cílem první je především zobrazení vybraných objektů (informativní fotografie), druhá chce mimo to ještě podat určitou zprávu o sociální realitě bez upřednostnění výtvarného řešení před samotným sdělením.

Právě v tomto ohledu jsou dokumentární fotografie Karla Plicky problematické. To, co zobrazují, nebylo. Ale spouh ne tak, jak je to zobrazeno – na to až příliš velká část dané sociální reality spočívá mimo rám obrazu. Ne nadarmo se Karel Plicka zapsal i do dějin filmového média, u něhož je jeho konstruktivistická povaha s důrazem na režii o něco zřejmější. „Až film, a speciálně zvukový film, mi plně

umožnily harmonicky se vyjádřit ve všech složkách tvořivého procesu,“ cituje Plicku jemu věnovaná publikace *Básník obrazu*.

Pohled na monumentalitu Plickových snímků může budít úžas z jejich dokonalosti. Náš údiv z fotografie pramení ze samotného zastavení času, z něčeho, co stojí naprosto mimo naši každodenní zkušenost – i sebestrnulejší póza je narušena drobnými pohyby. Dokonalost Plickových fotografií, podobně jako jiných ikonických i neznámých snímků, je jevištní hra s rekvizitami. Opět se vracím k Rolandu Barthesovi. Ve své *Světlé komoře* sám připodobňuje fotografii k divadlu – sdílejí podle něj stejné kořeny, tedy Smrt: „První herci se od společenství oddělili tím, že hráli úlohy Mrtvých (...) snímek je jako primitivní divadlo, je jako *tableau vivant*, figurace nehybné a zamaskované tváře, pod kterou vidíme mrtvé.“ I Ján Šmok se, když píše o fotografii, často uchyluje nikoli k malířské, jako mnozí jeho předchůdci, ale k divadelní terminologii.

Stále se mi vrací výjev z Plickova snímku *Ženy z Čičman* (paradoxně možná jedna z mála neinscenovaných fotografií ze Slovenska). Jsou zde zachyceny čtyři postavy klečící u jakéhosi kamenného portálu. Snad kostela, snad kapličky? Toto domýšlení si kontextu je ostatně pro recepci fotografie symptomatické – u malby svět za rámem zpravidla ignorujeme, nepředstavujeme si jej. Je to zřejmě tím, že fotografie je mnohem více ukotvena v naší žité realitě. Do tváře klečícím ženám nevidíme. Sami se možná nacházíme ve vztahu k fotografii jako tyto čičmanské ženy k objektu jejich víry. Ve vizuálně stále nasycenější (či přesycenější) společnosti je náš pohled stále usilovněji soustředěn na cosi, od čeho je však naše samotné bytí, kterým bychom mohli zakusit autentickou zkušenost reality obrazu, odděleno neprostupnou hranicí. Fotografii věříme. A to i přesto, že vzadu v mysli hlodá pochybnost, vycházející ze všudypřítomných manipulací fotografického obrazu. A stejně jako chrám navozuje pocit sdílené reality věřících, „fotografie si vypůjčují realitu, aby ji přeměnily a zpět promítaly na ni samotnou“, jak píšou

v knize *Fotografie po fotografii* Filip Láb a Pavel Turek. Zázrak je akcidence – vpád nepravděpodobného do každodenního řádu věcí. Fotografie je vpád konstruované skutečnosti do ní samé.



113

Добра Ніва, зображає в полі
Dobra Niva, Bercan de campagne





Ľan sa suši
Flax drying in the mountains





*Na Lipenském jezírě nad přehradou
Auf dem Stausee der Lipno - Talsperre*

12
The Lipno reservoir



*Na Lipenském jezírě po západu slunce
Sonnenuntergang auf dem Stausee von Lipno*

13
Twilight over the Lipno reservoir

*Образованное плотинной озеро в Литно
Sur le lac de Litno, en amont du barrage*



*На озере в Литно после захода солнца
Sur le lac de Litno, après le coucher du soleil*

KAROL PLICKA

VLASTNÝMI SLOVAMI

Urobil som vtedy jedno z najväčších rozhodnutí svojom živote. Keď to posudzujem z odstupu rokov, nelutujem tento čin, ba som rád, že som sa vtedy takto rozhodol. Kto vtedy vedel, čo všetko sa na Slovensku zachovalo z dávnych storočí! Bola to krajina chudobná na dary zeme a bohatá na spev, plná tajomných kontrastov piesne a plaču. Mal som to šťastie, že na Slovensko som prišiel doslova v hodine dvanástej a zachytil ľudovú kultúru v čase, keď bola na svojom štýlovom vrchole. Stihol som ešte pamätníkov starých spevov, balád, zaklínadiel, rozbrávkov. Večné hodnoty, umelecká sila, pravdivosť a zemitosť ľudovej piesne spôsobili, že čím ďalej tým mocnejšie som sa pripútaval k novému prostrediu, ktoré mi prinášalo hlboké vnútorné i umelecké uspokojenie, možnosti tvorivej práce a spôsobilo pozvoľné vzdalovanie z pražského umeleckého života i zriekanie všetkých možností tamajšieho umeleckého vývoja.

Z filmu *Národný umelec* prof. Karol Plicka

Bola to predovšetkým umelecká stránka ľudovej kultúry, duchovnej i hmotnej, ktorá ma nielen živelné pripútavala, ale dávala i trpezlivosť ísť za cieľom za všetkých okolností. Ak je niečo objavné v mojej práci, objavil som to predovšetkým ako umelec. Bolo to umenie, ktoré mi dávalo silu, otváralo cestu a dalo preniknúť nielen k materiálu, ale aj k ľuďom. To bol asi hlavný a podstatný dôvod, prečo mi nijaká cesta nebola príliš ťažká, namáhavá a neschodná.

Spomienky a rozhovory

Okupácia znamenala šesťročné odlúčenie. Je to dlhý čas, ale zážitky z mojich pätnásťročných ciest po Slovensku boli také mocné, že ani dlhšie odlúčenie nevedelo oslabiť spomienky. Naopak: bolo to niekedy v roku štyridsiatom štvrtom, keď sme pripravovali prvé strážnické slávnosti. Raz za rána som uvidel z petrovských lúk siluety skalických veží. Boli vtedy také krásne ako nejaké bájne orientálne mesto a v tej chvíli som už nemal pokoj. Nie je preto náhodné, že som v máji 1945 – vo funkcii poradcu sovietskych filmárov – prišiel ako jeden z prvých Čechov na džipe cez Viedeň do Bratislavy. Bolo to ešte dlho predtým, než sa pohli prvé vlaky. A potom, s tou istou posadlosťou, s akou som kedysi tvoril svoju Prahu, som sa pustil roku 1946 do knihy o Slovensku.

Jak vznikla Plickova Praha

Myslím, že čistá fotografia vo svojej pôvodnej funkcii je vždy nejako dokumentárna, ale preto zďaleka nemusí byť chladná, suchá, neosobitá a netvorivá. Ja sám nemôžem viesť ostrú hranicu medzi obrazovým dokumentom a tvorivou fotografiou. Každý námet, každá vec obsahuje už sama osebe potencionálny účinný výraz. Musíme otvoriť oči a vedieť sa dívať. Za námetom treba dôsledne ísť a od začiatku hľadať úsporný a skromný výraz. O nič lepšie ako suchý, chladný záznam nie je umelé vyšperkované a samoúčelná hra, ktorá téme nezodpovedá, je len vonkajšou ozdobou. Alebo často od témy odbieha, nenadväzuje, jednoducho sa jej nezmocní. Mňa musí motív očariť, rozochvieť, chytiť a zaujať. Ved' keby neočaril mňa ako tvorca, ako by som sa mohol domnievať, že zapôsobí na diváka.

Umělec, jemuž se život stal koníčkem

Na začiatku mojich fotografií bola pieseň. Obrazy chcú byť skromnou chválou, tichou oslavou toho Slovenska, ktoré mi je zvlášť milé a blízke. Je to Slovensko, ktoré som roky objavoval, poznával, precítil na svojich cestách. A vo fotografii som chcel opticky vyjadriť jeho umelecký svet pôvabnej scenérie, harmonickej architektúry a najmä krásnych ľudí. Je len samozrejmé, že mi dominuje lyrický a výtvarný moment, lebo ho určuje môj citový vzťah k téme. Na slovenských dedinách sa nájdu skutočne nádherní ľudia. Tváre, typy hodné palety veľkých maliarov. Sú to krásni ľudia, ktorých formoval zdravý život. A keby ste poznali ich životné príbehy! V tých tvárach sú zapísané prežité sujety veľkých románov. Škoda, že navždy odišli mnohými do hrobu. Moje fotografie ľudí nie sú reportážou. Chcú byť umocneným záznamom neobyčajnej skutočnosti, ktorú mi bolo dopriate spoluprežívať. Lebo krásna realita, ktorú som na svojich cestách stretával, si priam žiadala umelecké videnie a jemu zodpovedajúci záznam. Iba tak bolo možné preniknúť k jej podstate a plne ju pochopiť.

Z rozhovorov vo filme Na počiatku bola pieseň

Ako ráčite vedieť, chcel som Vás pred štyrmi týždňami navštíviť, ale bola nevhodná chvíľa. Lutujem, že sa tak nestalo, chcel s Vami v dôvere poradiť a pohovoriť o našom chystanom filme. Ako ráčite vidieť z priloženého materiálu, stáva sa vec aktuálnou. Azda by som všetko mal adresovať správe Matice a úradne, ale zdá sa mi, že cesta človeka k človeku je najbližšia. Skrátka: s filmom Zem spieva sme ako s nemým filmom hotoví, dokončujeme i hudbu. Aby sa film stal zvukovým, teda obe zložky boli zlúčené, očakávame vyjadrenie Matice slovenskej, lebo teraz majú nastať

najnákladnejšie práce vo zvukovom ateliéri (jediný deň, každý deň stojí vyše 20 000 Kč), rozpisovanie notových partitúr, cvičenie orchestra, speváckych zborov, doprava hudcov a ľudových spevákov zo Slovenska. A to všetko treba vopred zaistiť, aby sa dielo mohlo šťastne dokončiť. A ide o veľa, pán doktor, myslím, že by bolo veľmi prospešné, keby niekto za správu MS pricestoval do Prahy, poďíval sa zblízka na vec a videl, čo a ako robíme, informoval sa o priebehu celej práce, osobne sa zoznámil s p. riad. Koldom, pohovoril s ním o obchodných možnostiach (a vôbec vnikol do veci), event. dojednal ďalší program. Pritom by sme premietli film, prehrali hudbu (je krásna), celkove utvorili jasný obraz o stave nášho podnikania. Poviem Vám úprimne: bol by som šťastný, keby sem niekto prišiel. Aj kvôli sebe, lebo sa cítim akýsi osamotený. Azda som sám na vine, vidím dielo, aké bude hotové, a zabúdam, že som o ňom povedal príliš málo a nemôže sa o ňom vedieť. A práve v tieto dni by som si prial, aby správa Matice zaujala k dielu kladný pomer: Pozrite prosím na pozvánku „Mizejícího světa“ obidva filmy uvidíte v Martine porovnáte (prvý náš konkurenčný film!). Film, ktorý stál vyše 1 000 000 Kč, film, ktorého vznik a priebeh sprevádzala celá Morava celkom nerušene pracoval kolektív 18 menovaných pracovníkov (a koľko nemenovaných!), ktorý mohol pre svoje filmovanie postaviť na dedine skutočný ateliér, laboratóriá a kancelárie atď. Odtiaľ dnes môj pocit osamotenosti. Je to prirodzené: pracujem sám, zvykol som si na to po celý život, nech sa mi nepripočíta tarchu, aj teraz dokončujem sám a bez hluku.

List dr. Milošovi Vančovi, 11. února

Ani môj ďalší film Barokní Praha sa nezrodil z túžby po filmovaní, i keď išlo o tému blízku mojej fotografickej tvorbe. Dva roky som sa skrýval v južných Čechách, ale nakoniec ma predsa vypátrali a zatiahli do produkcie všetko ovládajúceho Prag-filmu. Keď už som sa filmovaniu nemohol vyhnúť, priniesol som svojej téme najlepšie, čo som mohol. Každá hodnota v ťažkých časoch okupácie posilňovala sebavedomie národa.

Spomienky a rozhovory

V povahe každého folklóru je akási sviatočnosť. Kroj aj spev sú takisto sviatočnou záležitosťou. V ľudovom prejave je aj určitý pátos – je to prirodzené. Ja si vlastne ani neviem predstaviť umelca, ktorý by tomu nepodľahol, túto krásu nepochopil a neuznal. Že akcentujem archaickú krásu, je prirodzené, lebo archaická krása odumiera. Ale ťažký život ľudu zostáva... Nemyslím si, že je to v rozpore s tým, čo podávam. Lebo všetci ľudoví umelci a vôbec každý nositeľ tradície je človek optimistický. Spomeniem R. Rollanda, ktorý povedal: „Ak chcete poznať dušu niektorého národa, to, čo v nej najhlbšie skryté, najlepší spôsobom je naučiť sa piesne jeho ľudu.“ Je to veľká pravda. Na svojich cestách som videl veľa biedy, ale je zaujímavé, že ľudia o svojej biede veľmi zriedka spievali. Človek potrebuje spev nie iba preto, aby zabudol na biedu, ale preto, že potrebuje vyjadriť svoju optimistickú podstatu, svoj vnútorný svet. A mne išlo o to, odhaliť tento vnútorný, radostný svet človeka.

Spomienky a rozhovory

Byl jeden ovčák a ten měl černého psa, ale nesmíte se bát. Jak byste se báli, nemohu povídat dál. No, když tedy slibujete, že se bát nebudete, až vám budu o tom černém psu povídat, tak slyšte: Tak tedy byl jeden starý ovčák a ten měl takového velkého černého psa. Ale vy byste se báli, to vám tedy povídat nemohu.

Z Čech



Žalnice divočat na Blatné
Výprava Blatné valčíky, ústředí at pily

210

Žalnice divočat na Blatné
Divočatování de jinošce dítky de la valčíky de Blatné

SUSAN SONTAG: FILMOVÁNÍ JE VÝSADA

Filmmaking is a privilege and a privileged life. Filmmaking is nitpicking, anxiety,

SUSAN SONTAG: FILMOVÁNÍ JE VÝSADA

David Čeněk

Trpěla-li kinematografie ve svých počátcích nedostatkem zájmu ze strany intelektuálů, ve druhé polovině 20. století se situace podstatně změnila. Po celém světě se setkáme se vstupem umělců do filmu, což se zprvu týká především spisovatelů, hudebních skladatelů a interpretů, v těsném závěsu za nimi stojí výtvarní umělci a postupně se nekontrolovatelně objevuje čím dál více filosofů, historiků a také vědců, z nichž někteří se chopí kamery, aby své úsilí podpořili audiovizuálně.

Neznamená to, že by se již dříve takové pokusy neobjevovaly, nicméně v mnoha případech šlo většinou o přerod do komplexního filmaře. Susan Sontag (1933–2004) je v tomto ohledu osobností výjimečnou. Americká spisovatelka, esejistka, teoretička fotografie, filmová režisérka a obránkyně lidských práv jako by se k filmu přiblížila, či se k němu uchýlila pro inspiraci, aby se stejně vášnivě začala věnovat něčemu jinému.

Její vztah k filmu je specifický. Samostatně natočila tři hrané (*Duet pro kanibaly*, 1969; *Bratr Karel*, 1970; *Prohlídka bez průvodce*, 1983) a jeden dokumentární film (*Zaslíbená země*, 1974), které jsou všechny zařazeny do programu. Po nich následuje dlouhý seznam nejrůznějších spoluprací. Právě horkokrevný vztah Sontag k filmu není příliš známý, ačkoliv byla zapálenou divačkou: „Bylo mi jasné, že žádné jiné umění nejde do takové šíře a není na takové úrovni. Když jsem psala texty sebrané do knihy *Where the Stress Falls*, celá ta léta se mi dařilo zhlédnout dva až tři filmy denně. Považuji to za jeden ze svých největších životních úspěchů.“

Také prohlásila, že film byl pro ni velkým objevem. Ale co ji asi tak mohlo přitahovat na médiu, které neustále zápasí s vlastní vulgarizací a snahou být uznáno jako umění? Něco o jejím vztahu ke kinematografii pochopíme, když

se podíváme, jakých filmů a jakých autorů si cenila. Byla ovlivněna francouzským myšlením o filmu, protože v Paříži dlouho žila a měla kontakty s tamější uměleckou scénou. V roce 1980 vyšel v Cahiers du cinéma její text o Syberbergově filmu o Hitlerovi v nás, který zůstává jedním ze stěžejních textů o tomto díle. V angličtině a francouzštině nalezneme její články o Resnaisově *Muriel* (1963), Godardově *Žít svůj život* (1962), o filmech Roberta Bressona, Michelangela Antonioniho, Fassbinderově seriálu *Berlín, Alexandrovo náměstí* (1980) nebo famózní hovory s Louisem Mallem o *Black Moon* (1975). Neméně důležitý je také její esej *Století filmu* (1995–1996), existující ve dvou verzích, protože ho autorka přepisovala.

Ale pojďme od výčtu textů k některým myšlenkám. Ve svém textu „There“ and „Here“ se vyznává ze své lásky k filmu. Klíčovými autory pro ni byli Robert Bresson a Jean-Luc Godard. Dle vlastních slov psala o filmu víc než o literatuře a filmy milovala víc než romány. Tvrdila, že sledováním starých filmů posiluje svůj zájem o filmy nové. Byla doslova fascinována narativní svobodou a objevností těchto snímků, jejich senzualitou, vážností a krásou.

Pokud se porozhlédneme po textech Susan Sontag, můžeme získat poměrně ucelený přehled o tom, jak filmové umění vnímala a čeho si na něm cenila. U *Deníku venkovského faráře* (1951) zdůrazňovala autenticitu, jíž prisuzovala dokumentární hodnotu. Odmítala teorii o krásných obrazech či záběrech. Sílu spatřovala v pohybu, kdy nás kamera nutí pozvednout zrak nebo ho nechat spočinout, a tak se film vyjadřuje: „Film je románem v pohybu; vždyť je to nejsubjektivnější racionalistické médium.“ Když psala o *Loni v Marienbadu* (1961), tak zdůrazňovala, že by byla chyba jej interpretovat. Jeho moc tkví v čisté, znepokojivé a nepřeložitelné intenzitě obrazů. Pro ni to vyjadřuje Jean-Luc Godard, který dokonale pochopil, že je třeba používat filmový jazyk, jinak se na plátně nezachová ta správná svěžest a jistá komplexnost.

Na kritiku reagovala vysvětlením, že Antonioniho filmy, Beckettovy či Burroughsovy monology se zdají

být nudné, ale ony jsou prostě obtížně prožitelné, takže v důsledku u nich divák zažívá frustraci. V eseji Stole-
tí filmu předpovídá nikoliv konec filmového umění, ale
pouze spatřuje ve stavu kinematografie úpadek cinefilie.
Vyjadřuje své znechucení nad obdivuhodnou stupiditou
komerčních filmů, jejichž cílem je pouze recyklovat minulé
úspěchy jiných snímků. Je zajímavé, že v řadě názorů je
progresivnější než mnoho filmových historiků a teoretiků.
Například odmítá dělení kinematografie v době jejího vzni-
ku na dokumentární a hranou. Někdy sice opakuje již vy-
vrácená klišé, ale zásadní význam jejích úvah většinou tkví
právě v tom, jak neotřelým způsobem je schopná o filmu
uvažovat.

Moc kinematografie je pro ni ve schopnosti unést
diváka v širokém slova smyslu. Unést ho v úžasu do jiného
světa, unést ho fyzicky ve smyslu vytrhnutí z jeho reálného
světa – přesunout jej do kina, posadit vedle cizích lidí
a sdílet s nimi zážitek mihotajících se nehybných obrázků,
které sleduje v rychlém sledu, aby mu splynuly do iluze
pohybu.

V neposlední řadě pak prorocky poukazuje na problém
internacionalizace financování filmů a kromě jiného si klade
otázku, kde najdou další peníze na své filmy jedni z největ-
ších režisérů jako Béla Tarr nebo Alexandr Sokurov. Tento
dotaz byl vznesen v roce 1995 a my dnes již odpověď zná-
me. Tarr přestal točit a Sokurov točí v delších intervalech.
Nicméně u ruského režiséra není pravděpodobně důvodem
obava, kterou Sontag vznesla. Je zde spíše opět vidět její
schopnost vnímat tvorbu jako komplexní stav bytí, který je
součástí společenského vývoje.

When a major writer turns to another medium the process is as different as the product



An American writer whose novels and essays have startled (in fourteen languages), a film director whose fiction films have provoked, Susan Sontag has devised—to carry her complex ideas about the unsolved, perhaps unresolvable “opposition between two rights” of Israel and the Arab lands—a new kind of movie, part lecture, part poem, that lets the viewer stay uninvolved but won’t let him stop

SUSAN SONTAG ŘÍKÁ, JAKÉ TO JE... ... NATOČIT FILM

Filmová tvorba je výsada a výjimečný způsob života. Filmová tvorba přináší nimrání se v podrobnostech, bázeň, hádky, klaustrofobii, únavu a euforii. Filmová tvorba přináší pocit bezmála obnažení sentimentálně laděnou dobrou vůlí vůči lidem, s nimiž člověk část času spolupracuje a po zbytek času se jimi cítí buďto nepochopen, zklamán anebo zrazen. Filmová tvorba přináší inspirativní vítr do plachet. Filmová tvorba znamená sem tam něco zpackat a často i povědomí, že ten pošetilec, který to způsobil, jste vy sami. Filmová tvorba, to je slepý instinkt, malicherné kalkulace, hebké vedení, denní snění, paličatost, půvab, klam a risk.

To, že risk, který doprovází natáčení filmu – jak se alespoň šušká mezi profesionály – je mnohem příkřejší než ten, jenž se projevuje při psaní, je znepokojivě známou skutečností. Když svým přátelům říkám, že jsem právě dopsala povídku, esej nebo román, nikdo z nich starostlivě nevyzvídá: „A jsi s tím spokojená?“ nebo „Dopadlo to tak, jak sis představovala?“ To jsou ale přesně otázky, kterým čelím po dotočení filmu. Vyplývá to z toho, že proces psaní obsahuje přímou cestu mezi plány a jejich uskutečněním. Pro autorovy záměry a očekávání zde není žádné místo, kromě toho, že mohou být obsaženy, ve formě očividných reflexí, v hotovém literárním díle. Každopádně, pakliže se to nezdaří, nebývá to autor, který by si uvědomoval, že výsledek pokulhává. Zato u filmu všichni – včetně těch, kteří nikdy neviděli žádný vznikat – předpokládají, že cesta mezi záměrem autora a konečným výsledkem je poseta nesmiřitelnými hrozbami a nekalými tlaky, a že každý film víceméně připomíná bitvou ošlehaného přeživšího jakéhosi hrozivého překážkového běhu. A v tom se nemýlí. Psaní znamená, že víte, co se skrývá ve vaší hlavě, že máte schopnosti, jak to z ní dostat ven a taky dostatek trpělivosti vysedávat u psacího stolu, aby se to prodralo na denní světlo. (A taky musíte

mít schopnost posoudit, kdy by to mohlo být ještě lepší a houževnatost v přepisování, dokud to není tak dobré, jak to dokážete vytvořit.) Psaní je mezi vámi a vašimi běsy; mezi vámi a kuriózním artefaktem z devatenáctého století – psacím strojem. Je to v zásadě atentát na vlastní osobu, akt vůle. Jedině silou vůle se však neprodřete přes natáčení filmu. Režirovat film znamená snažit se být důmyslný nejen vůči sobě, světu a našemu slavnému anglickému jazyku, ale být závislý a důmyslný i vůči nezvladatelným, rozmarným prvkům skládačky jako jsou herci a přístroje (atributy dvacátého století), počasí a peníze – to vše se může velmi pravděpodobně vymknout z rukou. Když se něco může pokazit, taky se to pokazí. Orson Welles rozhodně nepřeháněl, když prohlásil: „Režisér je někdo, kdo kočíruje náhody.“ Ovšem pro někoho jako jsem já, závislého na asketické samotě psaní, bývá vítanou úlevou vyrazit na plac bojovat s náhodami a snažit se je „ukočírovat“. Jakkoli děsivá je propast mezi myšlenkou, kterou člověk pojal před natáčením, a tím, co nakonec skončí v promítačce, musíte pociťovat vděk za to, co vám přinesla prozřetelnost, stejně jako za to, co vám zlá náhoda zhatila. Je úlevné slyšet jiné hlasy než je ten můj. Je dobré nechat se malinko ošlehat a otlouct touto realitou, nad kterou si už leckdy člověk myslí, že získal snadné („volní“) vítězství o samotě u psacího stroje.

Úryvek z Vogue, červenec 1974.

At right, how the movie turned out: six shots from the ninety caught-live minutes of film—some instants direct as rifle fire; other passages ambiguous, symbol-hinting—that director Santog composed to make "Promised Lands," filmed during the 1973 Arab-Israeli war. From the top: wax effigy of Nazi German Adolf Eichmann; soldiers tank-borne at Suez; deserted corpse of a Syrian fighter; two views of an Israeli mass funeral; a young soldier on patrol, minutes before a shell hit his post.



IMC MC

Filmmaking is a privilege and a pain, claustrophobia, exhaustion, done by sentimental goodwill the time, feeling misunderstood time. Filmmaking is catching in the catch, and sometimes knowing is blind instinct, petty calculation, headedness, grace, bluff, risk.

That the sense of risk which than the one that goes with writing is ingly well-known. When I tell friends no one inquires solicitously: "Did it out the way you hoped?" But they finished a film. The implication is that one's plans and their execution are to go except to end up, clearly they don't, it is not the writer's lag. But with a movie, everyone being made) supposes that the completed film is strewn with its film is the more or less damaged.

People aren't mistaken. Writing is interesting, having the craft to get a table to get it down. (And having the tenacity to keep revising is between you and your desktop century machine, the typewriter.) But willpower will never take you means trying to be smart not just in English language, but being defensible against capricious elements, like weather and money—more than anything can, it often goes wrong. C. when he said, "A director is someone like myself, addicted to release to get out there and do it them. However dismaying is the what you finally have in the can has brought as well as bad luck my own. It's good to be a bit suspicious, sometimes, one has to be a writer.

Of course, there is a big difference with a script—"fiction" films—reality. But it is not necessarily films, both in Sweden (*Duet for* anticipated a much less personal small crew during the recent primary. The result, a feature-length and has just had its world premiere "documentary," *Promised Lands* personal in the sense that I approach documentaries, a "voice-over" because of my relation to the material and because of that material's

50 BEST FILMS BY SUSAN SONTAG

1. Robert Bresson, *Pickpocket*, 1959
2. Stanley Kubrick, *2001: Space Odyssey*, 1968
3. King Vidor, *The Big Parade*, 1925
4. Luchino Visconti, *Obsession*, 1943
5. Akira Kurosawa, *High and Low*, 1963
6. Hans-Jürgen Syberberg, *Hitler: A Film from Germany*, 1977
7. Jean-Luc Godard, *2 or 3 Things I Know About Her*, 1967
8. Roberto Rossellini, *The Taking of Power by Louis XIV*, 1966
9. Jean Renoir, *The Rules of the Game*, 1939
10. Yasujiro Ozu, *Tokyo Story*, 1953
11. Carl Theodor Dreyer, *Gertrud*, 1964
12. Sergei Eisenstein, *Battleship Potemkin*, 1925
13. Josef von Sternberg, *The Blue Angel*, 1930
14. Fritz Lang, *Dr. Mabuse the Gambler*, 1922
15. Michelangelo Antonioni, *The Eclipse*, 1962
16. Robert Bresson, *A Man Escaped*, 1956
17. Abel Gance, *Napoleon*, 1927
18. Dziga Vertov, *Man with a Movie Camera*, 1929
19. Louis Feuillade, *Judex*, 1916
20. Kenneth Anger, *Inauguration of the Pleasure Dome*, 1954
21. Jean-Luc Godard, *My Life to Live*, 1962
22. Marco Bellocchio, *Fists in the Pocket*, 1965
23. Marcel Carné, *Children of Paradise*, 1945
24. Akira Kurosawa, *The Seven Samurai*, 1954
25. Jacques Tati, *Playtime*, 1967
26. François Truffaut, *The Wild Child*, 1970
27. Jacques Rivette, *L'Amour Fou*, 1969
28. Sergei Eisenstein, *Strike*, 1925
29. Erich von Stroheim, *Greed*, 1924
30. Jean-Marie Straub, *The Chronicle of Anna Magdalena Bach*, 1968
31. Paolo Taviani; Vittorie Taviani, *Padre Padrone*, 1977
32. Alain Resnais, *Muriel*, 1963
33. Jacques Becker, *The Hole*, 1960
34. Jean Cocteau, *Beauty and the Beast*, 1946

35. Ingmar Bergman, *Persona*, 1966
36. Rainer Werner Fassbinder, *The Bitter Tears of Petra von Kant*, 1972
37. D. W. Griffith, *Intolerance*, 1916
38. Jean-Luc Godard, *Contempt*, 1963
39. Chris Marker, *La Jetée*, 1962
40. Bruce Conner, *Crossroads*, 1976
41. Rainer Werner Fassbinder, *Chinese Roulette*, 1976
42. Jean Renoir, *The Grand Illusion*, 1937
43. Max Ophüls, *The Earrings of Madame de...*, 1953
44. Iosif Kheifits, *The Lady with the Dog*, 1960
45. Jean-Luc Godard, *The Carabineers*, 1963
46. Robert Bresson, *Lancelot of the Lake*, 1974
47. John Ford, *The Searchers*, 1956
48. Bernardo Bertolucci, *Before the Revolution*, 1964
49. Pier Paolo Pasolini, *Theorem*, 1968
50. Leontine Sagan, *Girls in Uniform*, 1931

SUSAN SONTAG



BROTHER CARL

Pre-credit sequence

1. Living room of Sandler apartment, and outside fort at Rindö.

Day

Medium shot. The lower part of one wall of the living room of an uppermiddle-class Stockholm apartment. At the top of the frame, a stereo tuner and turntable, which sit on a large white wooden cabinet; to the right is a modern easy chair covered with a striped material. The sound of a clock, ticking loudly. A child of six—ANNA—wearing only her white underpants, enters briskly from screen right (her back to the camera), holding a clock. She opens the cabinet door, gets inside, and closes the door. We continue to hear the clock ticking, slightly muffled. No other sound. Moments later, a woman enters slowly from the right. We see only the lower part of her body (she is wearing pants); the legs pause for a moment before the closed cabinet door. Then she comes into full view as she sits down on the chair with evident weariness. It is ANNA'S mother, KAREN SANDLER. The shot continues for a few moments more, as KAREN sits without moving, her face showing her bitter sense of helplessness. The loud ticking of the clock continues.

Cut to a long shot of a tall, thin man—CARL NORÉN—opening out the two heavy metal doors of a small recessed area in the outer wall of the abandoned fort at Rindö. CARL wears a white turtleneck sweater, grey pants, and black shoes (no socks, as throughout the film). The harsh noise of the doors opening; the distant sound of water.

A closer shot: we see, from CARL'S point of view, ANNA sitting inside, clasping her knees. She is wearing a short dress and shoes. She looks up calmly, impassively.

Another shot of CARL. He smiles ruefully, and shakes his head. Then he bends down and with some difficulty gets inside with her. The space is quite small for the two of them. He has to pull his legs in after him. He starts to close the two doors.

Another shot, very long (from the right): at a distance, we see CARL'S hand pulling the doors shut from the inside, and hear more faintly the clanging sound the metal makes. The camera stays a few moments more on the façade of the old fort. Natural "atmosphere" sounds. Then blackness and silence.

Credits.

In white letters, smallish-size type face, on the black screen.
Music.

2. Living room of Sandler apartment.

Evening

Long shot. In the foreground, PETER SANDLER and ANNA sit on the couch (couch A). ANNA squirms a little. PETER'S arm rests heavily across his daughter's shoulders. PETER is a clean-cut, boyish-looking man in his early thirties. He wears a dark suit, white shirt, grey tie. ANNA is wearing only her white underwear. The couch is covered with the same striped material as the chair seen in the first shot of sequence 1. Part of the living room as well as the dining room with which it connects are visible in the background. It is clearly a spacious, comfortable apartment, furnished in conventional "modern" taste. The walls are white. There should be a terrace visible, to help establish that we are in the center of the city.

Medium long shot, from behind the couch. ANNA pulls away from PETER'S hold and gets up. She lurches across

the room, past another couch (couch B), to the telephone, picks up the receiver and listens to the dial tone.

Medium shot of ANNA avidly listening to the dial tone. By this shot, the audience should suspect that she is autistic. (Though she does not use or respond to language, she is not deaf.) The dial tone is very loud.

Low-angle shot of PETER on couch A, grimacing. He gets up. The camera follows as he goes over to the child. The dial tone gets louder. He bends over and, with an edge of distaste, tries to take the phone from her and replace it on the hook. ANNA struggles to hold on to the phone. He gets it away from her, and picks her up and sits her down with him on couch B. (Hanging above couch B is a reproduction of Magritte's "The Red Model.") ANNA stops struggling and stares straight ahead. PETER looks at her, frustrated and depressed.

PETER: Time to go to bed.

As PETER speaks to the child, he mouths the words with special distinctness and then makes a pantomime of putting his head on a pillow and falling asleep. ANNA pays no attention to her father. He goes on with the imitation, snoring. Glancing at the child, he sees that he is still not getting anywhere. We hear KAREN'S voice. She has just returned home.

KAREN (Off): Just do it! Don't announce it!

PETER looks up. ANNA does not.

Medium shot of KAREN standing on the threshold on the other side of the living room. Her hair is messy and her clothes a little disheveled; she is wearing suède pants and a white blouse, and carries a suède jacket slung over one shoulder. The camera backs away as she walks unsteadily to the couch. Now both PETER and ANNA are in the shot. KAREN looks down at her daughter, smiles painfully, but doesn't pick her up. PETER seems much more relieved than reproachful. KAREN is pacing in front of the couch.

PETER: I've been so worried. Where were you?

KAREN turns to PETER.

KAREN: I had a little scene with the police. Want to hear about it?

Having wriggled out of PETER'S grasp, ANNA stands up and then steps up to stand on the back of the couch, pressing herself against the wall. (The lower half of the Magritte reproduction is in the shot.) She stares ahead, not looking at either of her parents.

PETER: Not in front of the child. Please!

KAREN: You think she can understand us?

PETER: She can see you. You look terrible.

KAREN looks at the child, then down at PETER still sitting on the couch.

KAREN: Then take her away, damn you!

She walks away. PETER gets up rapidly, follows her. Next to couch A he grabs her roughly by the shoulders. The camera is close to them.

PETER: Look at you! What are you doing to yourself?

KAREN submits to PETER'S grasp; looking into his eyes, she replies with quiet bitterness.

KAREN: Aren't you glad she can't understand us?

Medium shot of couch B. ANNA still standing precariously, unmoving, her bare back against the wall. PETER enters the shot from the left and takes his daughter in his arms. She struggles violently, kicking and clawing at his shirt. Camera pans with him as he carries her from the room.

3. *Rocky shore.*

Day

Very long shot of CARL, from behind. He is standing on the rocks, fishing. His movements are slow and give the impression of being both overdeliberate and weightless. He wears a loose shirt and trousers rolled up to his mid-calves; he is barefoot. Low sound of water. Music.

4. *Living room of Sandler apartment.*

Minutes later than sequence 2

Medium shot of PETER reentering the room. The camera follows him as he crosses to KAREN, who is standing at the open door that leads onto the terrace. He stands behind her, and kisses her cheek.

PETER: I'm sorry.

KAREN doesn't move.

PETER: Did anything happen to the car?

KAREN doesn't move.

KAREN: I'm going to change.

She still doesn't move. PETER puts his arm around her.

PETER: Don't ... You look fine.

KAREN turns, looks at him blankly. Sound of the telephone ringing.

Full shot: the camera is near the wall opposite the terrace. KAREN makes a dash for the phone and answers it. PETER is now in the rear of the shot. (In the following conversation, we hear KAREN'S voice only, not even the unintelligible sound of the other person—it is LENA—talking.)

KAREN: Hello (impersonal) ... Oh, hello (warm) ... What's happening?

She picks up the phone, takes a few steps, smiling sarcastically at PETER (now no longer in the shot). KAREN

takes the phone, which has a long cord, to couch B while she continues to talk. The camera pans with her.

KAREN: Fine ... No, nothing's wrong. Why do you ask? ... No, not especially ... Yes ... Why not?

KAREN lies down, kicks off her shoes.

KAREN: Sure I can come ... Longer if you like.

Full shot of PETER (from KAREN'S point of view). Furious, he leaves the living room. We hear the front door of the apartment slam shut.

KAREN (Off): It was Peter ... No ... No, I'll tell you tomorrow.

High-angle shot of KAREN stretched out on the couch. As she talks, she unbuttons her blouse.

KAREN: No, I don't have a headache. Do you think because you have a headache I should have one too?

(Pause)

Sorry ... Yes ...

(Pause)

Yes ... A little drunk. A very little, little, little ...

She giggles. Then her expression changes. She is taking her blouse off, shifting the receiver from one hand to the other.

KAREN: No, I don't need anything ... I'm not sick to my stomach.

KAREN unfastens her belt with one hand and throws it on the floor.

KAREN: Please don't mother me, Lena!

Low-angle medium shot, taken from the side of the couch, of the length of KAREN'S body (except her head). She slips off her pants.

KAREN (Off): I know you mean well.

Long shot (camera is near the front door). KAREN is in the rear of the shot, lying on the couch in her bra and

underpants. PETER opens the door softly and enters the shot. He's carrying a newspaper. KAREN goes on with her phone call, but her voice is vague.

KAREN: Did you tell him?

The camera follows PETER as he comes over to the couch. He sits on the floor beside KAREN and puts his head on her stomach. Still holding the receiver to her ear with her right hand, she caresses PETER'S hair with her left hand, without looking down at his face.

KAREN: What? ... Sure I'm listening ...

KAREN closes her eyes, continues to stroke PETER'S hair.

KAREN: Listen ... you're right. (Laughs.) I am beginning to fall asleep.

KAREN takes the receiver away from her ear and lets her right arm hang over the side of the couch. We hear a click, then the dial tone.

5. *Small theatre.*

Next day

Medium close-up of a young man getting a sharp punch in the jaw (we see only his head and a fist). He falls out of the image to the right and we hear a loud sound, like someone tripping over a garbage can. The camera pulls back to a medium shot as another young man (we see him from the waist up) rushes across the frame from left to right. More loud noises. They come back into the shot just as the second man gets punched, then fall out together to the left. (Rock music throughout the sequence, but muffled—as it sounds when coming over a cheap transistor radio a room away.)

Long shot of the small stage area. (It is a theatre-in-the-round in Stockholm.) The two who are fighting are both in their late teens or early twenties, similar in build and coloring; both wear blue jeans, white T-shirts, and sneakers.

Much of the playing area is cluttered with props—mangled books, rolls of toilet paper, a huge doll, drums, an automobile tire, a ladder, a bicycle, two safari hats. LENA is seated at a small table at the rear of the stage area, taking notes. She has on black pants and a grey top and wears glasses. The young men continue to “fight.” The camera moves in, and past the actors, until LENA occupies the center of the shot. She continues to write in a notebook. We now see, in the background of the shot, a very young woman in an advanced stage of pregnancy, talking earnestly on a wall telephone. She is LENA’S ASSISTANT and glances frequently at LENA as she talks. LENA looks up and addresses the actors (who are not in the shot).

LENA: Take a break!

The pregnant woman leaves the phone, comes over to LENA, whispers in her ear.

LENA: I won’t talk to him.

LENA’S tone is firm, good-natured; she has the manner of someone used to running things and doing it well. The pregnant woman seems inexperienced and insecure.

ASSISTANT: I’ll tell him to call tomorrow.

Over the ASSISTANT’S words we hear the sound of the actors scuffling again, then a thud as one of them hits the floor. LENA frowns good-humoredly.

LENA: No, you talk to him now. Tell him I’m going on vacation.

LENA looks up sharply, hearing another loud noise.

STOLETÍ FILMU

Susan Sontag

Zdá se, že sto let filmu opisuje trajektorii životního cyklu: nevyhnutelné zrození, plynulé hromadění úspěchů a v posledním desetiletí počátek potupného, nezvratného úpadku. To neznámá, že nevzniknou žádné nové filmy, které si zaslouží náš obdiv. Ale tyto filmy nebudou jen prostou výjimkou, jak to platí pro všechny velké počiny ve všech uměleckých oblastech. Budou se muset dopustit heroického porušení norem a postupů, jimiž se řídí filmová tvorba po celém kapitalistickém i budoucím kapitalistickém světě – neboli stručně řečeno po celém světě. Obyčejné filmy, filmy natočené čistě za účelem pobavit (jinak řečeno za účelem vydělat) budou i nadále neuvěřitelně přihlouplé; velká většina z nich už nyní selhává na celé čáře, přestože se svému publiku cynicky podbízí. Zatímco velký film má dnes smysl ještě více než kdykoli v historii, jedná-li se o jedinečný počín, komerční kinematografie se spokojila s politikou nabubřelé, odvozené filmařiny, bezostyšného kombinačního nebo rekombinačního umění, v naději, že se podaří zopakovat minulé úspěchy. Každý film, který chce oslovit co možná největší počet diváků, je koncipován jako svého druhu remake. Kinematografie, která byla kdysi prohlašována za umění 20. století, se nyní s koncem století jeví jako umění dekadentní.

Možná to ale neznámá konec kinematografie, možná končí jen cinefilie, onen zvláštní druh lásky, který inspiroval kinematografii. Fanatické přívržence si získá každá umělecká disciplína. Lásky, kterou vyvolávaly filmy, měla větší grácii. Zrodila se z přesvědčení, že kinematografie je umění jako žádné jiné: stoprocentně moderní, charakterizované přístupností, poetické a tajemné, erotické a morální – to vše současně. Kinematografie měla také své apoštoly (byla jako náboženská víra). Kinematografie byla křížáckou výpravou. Kinematografie byla světonázorem. Milovníci poezie, opery nebo tance si nemyslí, že neexistuje *nic jiného* než poezie,

opera nebo tanec. Ale milovníci filmu si mohli myslet, že nic než kinematografie není. Že filmy zaznamenaly všechno – a také si to mysleli. Filmy byly knihou umění i knihou života.

(...)

Všechno začalo tím okamžikem před sto lety, kdy do stanice vjížděl vlak. Lidé vzali filmy za své ve chvíli, kdy veřejnost křičela vzrušením a krčila se, když se zdálo, že se vlak řítí přímo na ni. Až do nástupu televize, který znamenal vyprázdňení kinosálů, se lidé z každotýdenních návštěv biografu dozvídali (nebo snažili dozvědět), jak se naparovat, jak kouřit, líbat, bojovat, truchlit. Filmy poskytovaly tipy, jak se zatraktivnit, například... plášt do deště vypadá dobře, i když neprší. Ale ať už jste si z filmu odnesli cokoli, byla to pouze část širšího zážitku, kdy jste se ztratili v *cizích* tvářích a životech – což je inkluzivnější forma touhy ztělesněné filmovým zážitkem. Nejpůsobivějším zážitkem bylo poddat se tomu, co se odehrávalo na plátně, a nechat se unášet. Chtěli jste, aby si vás film vzal za rukojmí.

Nutným předpokladem únosu bylo nechat se uchvátit fyzickou přítomností obrazu. A fakt, že člověk musel do kina dojít, tento zážitek zajišťoval. Vidět film pouze v televizi znamená, že jsme ho neviděli doopravdy. (Ve stejné míře to platí i pro filmy natočené pro televizi, jako Fassbinderův *Berlín, Alexandrovo náměstí* nebo dvoudílný film Edgara Reitze *Heimat*.) Rozdíl není jen ve velikosti – nejde pouze o vyšší kvalitu rozměrného plátna v kinosále ve srovnání s malou obrazovkou televizoru doma v pokoji. Podmínky k udržení pozornosti v domácím prostředí jsou vůči filmu nesmírně neuctivé. Film už sice nemá standardní velikost a domácí obrazovky tak mohou zabrat celou stěnu obývacího pokoje nebo ložnice. Ale stále jste ve svém obývacím pokoji nebo ložnici, sami nebo s vašimi blízkými. Rukojmím se stanete teprve v kinosále, když sedíte ve tmě mezi anonymními lidmi.

(...)

V prvních letech nebyl mezi uměleckou a komerční kinematografií v podstatě žádný rozdíl. A *všechny* filmy němě éry – od mistrovských děl Feuillada, D. W. Griffitha, Dziga Vertova, Pabsta, Murnaua a Kinga Vidora až po ta nejsché matičtější melodramata a komedie – vypadají a jsou lepší než většina toho, co přišlo po nich. Se zvukovým filmem ztratil obraz mnohé ze své brilantnosti a poezie a začal zohledňovat komerční standardy. Tento způsob natáčení neboli hollywoodský systém ve filmové tvorbě převládal přibližně pětadvacet let (zhruba v letech 1930 až 1955). Ti nejoriginálnější režiséři, jako byli Erich von Stroheim a Orson Welles, s tímto systémem prohráli a nakonec se uchýlili do uměleckého exilu v Evropě, kde víceméně stejný – kvalitě nepřející – systém fungoval v oblasti nízkorozpočtových filmů; vysoký počet vynikajících filmů v té době vznikal pouze ve Francii. V polovině padesátých let se ale znovu dostaly do popředí pokrokové myšlenky, zakotvené v pojetí kinematografie coby uměleckého řemesla, prosazovaném italskými průkopnickými filmy rané poválečné doby. Miniaturní štáby natáčely ohromující množství originálních, vášnivých filmů s neokoukanými herci; filmy pojednávaly o těch nejzávažnějších tématech, a když oběhly filmové festivaly (jichž neustále přibývalo) a posbíraly festivalové ceny, zamířily do kinosálů po celém světě. Tento zlatý věk trval celých dvacet let.

Právě v tento konkrétní okamžik stoleté historie kinematografie univerzitní studenti i ostatní mladí lidé zahořeli láskou pro návštěvy kin a začali se zanícením přemýšlet a debatovat o filmech. Zamilovali se nejen do herců, ale také do kinematografie jako takové. Cinefilie se nejprve projevila ve Francii padesátých let: její platformou byl legendární filmový časopis *Cahiers du cinéma* (a posléze podobně nadšenecké časopisy v Německu, Itálii, Velké Británii, Švédsku, Spojených státech a Kanadě). Jak se šířila napříč Evropou a Severní i Jižní Amerikou, stávaly se jejími chrámy filmotéky a filmové kluby, které se specializovaly na starší filmy a retrospektivy režisérů. Šedesátá a raná sedmdesátá léta

byla věkem horlivého „chození do kina“, kdy cinefilové na plný úvazek věčně doufali, že naleznou místo co nejbližší plátnu, nejlépe uprostřed třetí řady. „Člověk nemůže žít bez Rosselliniho,“ říká postava v Bertolucciho filmu *Před revolucí* (1964) – a myslí to vážně.

Úryvek textu z knihy: *Where the Stress Falls*,
NY: Farrar, Strauss and Giroux, 2001.

FOTOGRAFIE NENÍ NÁZOR. NEBO SNAD ANO?

Susan Sontag

Být ženou znamená podle obecně sdílené definice *být* atraktivní, nebo o to alespoň ze všech sil usilovat – a přitahovat. (Podobně být mužem znamená být silný.) Je samozřejmě docela dobře možné tomuto imperativu vzdorovat, ale není možné, aby si ho jakákoli žena neuvědomovala. Tak jako je u muže slabost, pokud se příliš stará o svůj vzhled, u ženy je mravním prohřeškem, pokud se o svůj vzhled nestará dostatečně. Ženy jsou na rozdíl od mužů posuzovány podle svého vzezření a za změny způsobené věkem jim hrozí přísnější tresty. Ideální vzhled, charakterizovaný mládím a štíhlostí, nyní z valné části vytváří a prosazuje fotografie. O fotografie slavných krás je přirozeně zájem především proto, abychom si je mohli prohlédnout po letech a zhodnotit, nakolik jejich půvab poznamenalo ostudné stárnutí.

V rozvinutých konzumních společnostech prý tyto „narcistní“ hodnoty trápí také rostoucí počet mužů. Ale zušlechťování mužům nikdy neupírá právo chopit se iniciativy. Oslavování vlastního vzhledu koneckonců patří k radostem starých válečníků, je výrazem moci a nástrojem dominance. Obavy o míru osobní přitažlivosti nikdy nebudou tím, co muž definuje: muž je především viděn. Ženy jsou předmětem pohledu.

V našich představách svět bezmezně hladoví po obrazech a lidé, ženy i muži, se dychtivě podvolují objektivu fotoaparátu. Je ale dobré připomenout, že v mnoha částech světa se ženy fotografovat nesmějí. V několika zemích, kde muži vyrazili do učiněné války proti ženám, se ženy stěží objevují na veřejnosti. Výsostné právo fotoaparátu – zírat na všechny a na všechno, zaznamenávat a zaznamenané vystavovat – je stejně typickým rysem moderního života jako ženská emancipace. Měřítkem, nakolik společnost přijala modernitu, je množství práv a možností volby příznávaných ženám, ale stejně tak platí, že revolta proti modernitě ústí ve

spěšné rušení drobných pokroků na cestě k rovnoprávnému postavení žen ve společnosti, o něž se v předchozích desetiletích zasloužily zejména vzdělané ženy z měst. V mnoha zemích, které se potýkají s neúspěšným nebo zdiskreditovaným pokusem o modernizaci, se stále více žen *zahaluje*.

TRADIČNÍ JEDNOTU knihy s fotoportréty žen zajišťuje ideál ženské podstaty: ženy radostně vystavují na odív své sexuální kouzlo, ženy se skrývají za oduševnělým nebo upjatým výrazem.

Portréty žen zachycovaly jejich krásu, portréty mužů jejich „charakter“. Krása (doména žen) byla jemná, charakter (doména mužů) byl drsný. Ženskost byla poddajná, tvárná, poklidná nebo tklivá; mužnost rázná a pronikavá. Muži nepůsobili tklivě. Ženy v ideálním případě nepůsobiley rázně.

(...)

PROTOŽE ŽENSKOST se vyznačuje vlastnostmi, které jsou v přímém rozporu či protikladu k ideálním vlastnostem mužů, bylo dlouho obtížné prezentovat přitažlivost silné ženy jinak než v mytickém nebo alegorickém převleku. V 19. století byla heroická žena alegorickou fantazií z obrazů a soch: Svoboda vede lid na barikády. Nekonrolovatelně mocná žena s rozmáchlými gesty a v majestátním hávu, jakou na tanečním parketu ztělesňovala Martha Graham v kusech, které ve třicátých letech vytvářela pro svůj ženský soubor, a které byly bodem zlomu v dějinách zobrazování ženské síly a hněvu, byla mytickým archetypem (kněžky, rebelky, zlostné truchlící bohyně, poutnice), která předsedá ženskému společenství, ale není skutečnou ženou, jež přistupuje na kompromisy a žije a spolupracuje s muži.

Zubařka, dirigentka, komerční pilotka, rabínka, právnička, astronautka, filmová režisérka, profesionální boxerka, děkanka právnické školy, tříhvězdičková generálka... Představy o tom, co ženy *mohou* dělat a co dělají dobře, se

nepochybně změnily. A změnilo se i to, co ženám vadí. Mužské chování, od hulvátského po vyloženě násilnické, které bylo historicky přijímáno bez uzardění, dnes mnohé ženy, které jej ještě nedávno snášely a které by se i dnes rozhořčeně bránily, kdyby je někdo nazval feministkami, vnímají jako nehoráznost. Bourání stereotypního vnímání žen jako lehkovážných a nezodpovědných bytostí ovšem nelze primárně připisat činnosti různých odnoží feminismu, jakkoli to byla činnost nezbytná. Největší podíl na této změně nese nová ekonomická realita, která nutí většinu Američanek (včetně těch s malými dětmi) pracovat mimo domov. Důkazem, že se věci *nezměnily* ani zdaleka ve všech ohledech, je fakt, že žena vydělává polovinu až tři čtvrtiny toho, co vydělá muž zastávající stejnou práci. Téměř všechna povolání jsou zatížena genderovou předsudečností, a pokud není zdůrazněno, že je vykonává žena, automaticky se předpokládá, že je vykonává muž; výjimkou je jen několik profesí (prostitutka, zdravotní sestra, sekretářka), u nichž platí pravý opak.

Všechny úspěšné ženy jsou přijatelnější, pokud prosazují své ambice a uplatňují své pravomoci ženským (lživým, nekonfrontačním) způsobem. „Paní X, žádná zapřísáhlá feministka, dosáhla...“, tak začíná povzbudivý chvalo zpěv na ženu v manažerské pozici. Nová myšlenka, že se žena rovná muži, i nadále naráží na dávnou domněnku, že žena je podřízená a předurčená sloužit: že je normální, aby žena byla životně závislá na přinejmenším jednom muži nebo se pro tohoto muže obětovala a zasvětila svůj život jeho podpoře.

Očekávání, že muž bude vyšší, starší, bohatší a úspěšnější než jeho životní partnerka, je natolik zakořeněné, že všechny výjimky, jakkoli jich dnes není málo, očividně zůstávají hodné pozornosti. Novináři se běžně ptají manžela, jehož žena je slavnější než on, jestli se věhlasem své manželky necítí „ohrožen“. Nikoho by ani nenapadlo, že by se anonymní manželka významného průmyslníka, chirurga, spisovatele, politika nebo herce mohla cítit ohrožená jeho proslulostí. A za vrcholný projev ženiny lásky je doposud

považováno, když se vzdá své vlastní identity – milující žena v dvoukariérním manželství se může oprávněně obávat, co se stane, jestliže profesně zastíní svého manžela. („Dobrý den. Tohle je manželka Normana Maina.“) Mimořádně úspěšné ženy, s výjimkou těch, které se realizují v múzických uměních, jsou stále považovány za anomálii. Zdá se, že z mnoha důvodů dává smysl vydávat antologie žen spisovatelek a pořádat výstavy žen fotografek; ale kdyby někdo navrhl antologii spisovatelů nebo výstavu fotografů, kteří mají společné jen to, že jsou muži, působilo by to velmi podivně.

CHCEME FOTOGRAFII, která bude nemýtická, plná konkrétních informací. Raději se díváme na fotografie, které jsou ironické a nezidealizované. Dekor je dnes chápáno jako zatajování. Od fotografa očekáváme, že bude troufalý, či dokonce drzý. Doufáme, že zachycený subjekt bude upřímný nebo bláhově obsažný.

Subjekty, které jsou zvyklé pózovat – úspěšné nebo nechvalně proslulé ženy –, samozřejmě nabídnou něco mnohem rezervovanějšího nebo smělejšího.

To, jak ženy a muži vypadají ve skutečnosti (nebo jak si dovolují vypadat), není totožné s tím, co je považováno za náležitý vzhled při fotografování. Co vypadá dobře nebo atraktivně na fotografii, není často ničím víc než výrazem pocíťované „přirozenosti“ nerovné distribuce moci tradičně přidělované ženám a mužům.

Fotografie učinila mnohé, aby tyto stereotypy potvrdila, ale může je stejně tak komplikovat nebo podkopávat. V cyklu *Ženy* Annie Leibovitz vidíme ženy, které se řídí požadavky mužského pohledu, i ženy, pro které jsou kvůli věku, povinnostem nebo radostem s výchovou dětí pravidla okázale ženského vystupování bezvýznamná. Vidíme tu mnoho portrétů žen, jež definuje nový typ práce, kterou nyní mohou vykonávat. Vidíme tu silné ženy, z nichž některé dělají „mužskou práci“, jiné jsou tanečnice nebo sportovkyně s mohutnou muskulaturou, která je k vidění teprve

v poslední době, kdy jsou ženská těla těchto přebornic fotografována.

JEDNÍM Z ÚKOLŮ fotografie je odhalovat různorodost světa a utvářet naše vnímání této různorodosti. Nejde o předkládání ideálů. Fotografie nemá žádnou agendu, kromě rozmanitosti a zajímavosti. Fotografie nesoudí, což je pochopitelně samo o sobě soudem.

Ideálem je sama různorodost. V dnešní době chceme vědět, že všechno má *rub a líc*. Přejeme si pluralitu modelů.

Fotografie je ve službách postkritického étosu, který získává převahu ve společnostech, jejichž normy vycházejí z konzumerismu. Fotoaparát nám ukazuje mnoho světů, podstatné je, že všechny obrazy jsou platné. Žena může být policistka nebo královna krásy, architektka nebo žena v domácnosti nebo fyzička. Rozmanitost je cílem sama o sobě a dnešní Amerika jí velmi fandí. Panuje velice americké a velice moderní přesvědčení, že existuje možnost neustálé proměny vlastního já. Ostatně o životě se běžně hovoří jako o *životním stylu*. A styly se mění. Tato oslava různorodosti, individuality a individuality jakožto stylu podkopává autoritu genderových stereotypů a působí jako neúprosná protisíla oponující bigotnosti, která ženám odpírá jiný než symbolický přístup k mnoha pracovním pozicím a k mnoha zážitkům.

Myšlenka, že ženy jsou schopné naplnit svou individualitu ve stejné míře jako muži, je pochopitelně radikální. Tradiční feministické volání po *spravedlnosti* pro ženy se zdá nejpřípadnější právě v této formě, v dobrém i zlém.

Kniha fotografií, kniha o ženách, velmi americký projekt: velkorysý, vášnivý, vynalézavý, s otevřeným koncem. Interpretace těchto fotografií zůstává jen na nás. Koneckonců fotografie není názor. Nebo snad ano?

Úryvek textu z knihy: *Where the Stress Falls*, NY: Farrar, Strauss and Giroux, 2001.



TAM A TADY

Susan Sontag

Lidé nechtějí slyšet špatné zprávy. Možná to tak bylo vždycky. Ale v případě Bosny byla lhostejnost a nevěle představit si tamní situaci hrozivější, než jsem původně předpokládala. Dostanete se do stavu, kdy je vám dobře jen s těmi, kteří také navštívili Bosnu. Nebo viděli nějaké jiné krveprolití – v El Salvadoru, Kambodži, Rwandě, Čečensku. Nebo s těmi, kteří alespoň z první ruky vědí, co je to válka.

Je konec listopadu 1995 a před několika týdny jsem se vrátila ze svého čtvrtého pobytu v Sarajevu. Ačkoli jsem i tentokrát překročila hranice po zemi, nebyla to moje jediná možnost (na cípu zničeného sarajevského letiště opět přistávala letadla OSN) a neudržovaná cesta s vyjetými kolejevedoucí přes horu Igman už nebyla tou nejnebezpečnější trasou na světě. Po rozšíření a zkvalitnění stavaři OSN se z ní stala úzká prašná silnice. Ve městě poprvé od začátku obléhání fungovaly dodávky elektřiny. Nebouchaly tam granáty a lidem nesvištěly kolem uší střely snajprů. V zimě bude zemní plyn. Možná i tekoucí voda. Od mého návratu došlo k podepsání Daytonské dohody, která slibuje konec války. Jestli do Bosny skutečně zavítal mír, nespravedlivý mír, to si netroufám říct. Pokud si ukončení války přeje Slobodan Milošević, který ji začal, a pokud své rozhodnutí může vnutit svým zmocněncům v Pale, potom je úspěšná kampaň za zničení Bosny, charakterizovaná zabíjením, vysídlováním a vyháněním do exilu, ve většině ohledů dokonána. Současně je to konec nadějí na mezinárodně uznávaný jednotný stát, kvůli kterému se Bosňané nevzdávali.

Bosna (od základu proměněná Bosna) bude rozdělena. Místo práva zvítězila moc. Nic nového pod sluncem, viz Thúkydídés, kniha pátá, „Mélský dialog“. Je to stejné, jako by byl postup Wehrmachtu na východní frontě zastaven na konci roku 1939 nebo počátkem roku 1940 a Liga národů by svolala konferenci „znesvářených stran“, na níž by Německu připadla polovina Polska (západní část), ruští okupanti by

získali dvacet procent východního Polska a Poláci si mohli ponechat jen třicet procent uprostřed, kde leží jejich hlavní město, nicméně většinu okolního území by ovládali Němci. Nikdo by samozřejmě netvrdil, že je to spravedlivé z hlediska „morálky“, ale každý by rychle dodal, že zahraniční politika se nikdy neřídila morálními kritérii. Poláci neměli šanci ubránit svou zemi před silnějšími jednotkami Hitlerova Německa a Stalinova Ruska, tudíž se musí spokojit s tím, co jim zbylo. Lepší něco než nic, řekli by diplomaté; moc nechybělo a přišli by o všechno. A Poláci by byli při jednání samozřejmě pokládáni za největší kverulanty, protože by se nepovažovali jen za jednu ze tří „znesvářených stran“. Připomínali by, že je napadli. Že jsou oběti. Diplomátům vyjednávacím dohodu by připadali velmi nerozumní. Vnitřně rozdělení. Zahořklí. Nedůvěryhodní. Nevděční vůči vyjednávačům, kteří se snaží zastavit masakr.

(...)

KDYKOLI SE VRACÍM ZE SARAJEVA, ptají se mě, proč tam nejezdí víc známých autorů, jako jsem já. Za tímto dotazem se skrývá obecnější otázka dalekosáhlé lhostejnosti nedalekých bohatých evropských zemí (zejména Itálie a Německa) k hrůznému dějinnému zločinu, který si nezadá s genocidou – v tomto století je to už čtvrtá genocida evropské menšiny. Ale na rozdíl od genocidy Arménů za první světové války a Židů a Romů na přelomu třicátých a čtyřicátých let se genocida bosenského národa odehrává za přítomnosti celosvětového tisku a televizních zpravodajů. Nikdo se nemůže vymlouvat, že od vypuknutí války v roce 1992 nevěděl, co se děje. Sanski Most, Stupni Do, Omarska a další koncentrační tábory s domy, kde se zabíjelo (napřímo, po řeznicku, v kontrastu s industrializovaným masovým vražděním v nacistických táborech), mučení ve východním Mostaru, Sarajevu a Gorazde, znásilňování desítek tisíc žen vojáky po celé Srby okupované Bosně, zmasakrování přinejmenším osmi tisíc mužů a chlapců po kapitulaci Srebreni-

ce – to je jen část ze seznamu hanebných skutků. A všichni si musí uvědomovat, že Bosňané bojují za to, za co bojuje Evropa: za demokracii, za společnost složenou z občanů, nikoli příslušníků jednotlivých kmenů. Proč tato zvěrstva a tyto hodnoty nevyvolaly pádnější reakci? Proč téměř žádný významný intelektuál, který je vidět a slyšet, neodsoudil bosenskou genocidu a nepodpořil bosenskou věc?

Bosenská válka je stěží jedinou hororovou podívanou, která se odvíjí na ploše posledních čtyř či pěti let. Ale zdá se, že jisté události – modelové události – přesně ukazují, jaké hlavní síly proti sobě v dané době stojí. Jednou z těchto událostí byla španělská občanská válka. Stejně jako v případě války v Bosně se jednalo o boj, jenž byl výstižným souhrnem tehdejšího stavu světa. Ale intelektuálové (spisovatelé, divadelníci, umělci, profesoři a vědci, kteří vystupují na důležitých veřejných akcích a promlouvají o otázkách svědomí), kteří na sebe v Bosně upozornili svou absencí, byli ve Španělsku třicátých let nápadní svou přítomností. Přirozeně bychom intelektuálům příliš nadržovali, kdybychom se domnívali, že tvoří jakousi věčnou společenskou třídu, jejímž posláním je mimo jiné bojovat za ty nejzásadnější cíle – stejně jako je nepravděpodobné, že válka, která by měla vyprovokovat i potenciálního pacifistu, aby se přidal na správnou stranu, se na tom či onom místě světa odehrává pouze jednou za přibližně třicet let. Přesto je s intelektuály spojené jisté očekávání disentu a aktivismu. Proč byla jejich odpověď na dění v Bosně tak nevýrazná?

(...)

Nejen že se zhroutila globální bipolarita („oni“ versus „my“) – fašismus versus demokracie, americká říše versus sovětská říše –, typická pro politické myšlení po celé krátké 20. století, od roku 1914 do roku 1989. Po roce 1989 a sebevraždě sovětského impéria následovalo konečné vítězství kapitalismu a ideologie konzumerismu, která s sebou nese zdiskreditování všeho „politického“. Jediné, co dává smy-

sl, je soukromý život. Hodnotami, které mají největší šanci oslovit intelektuály, jsou individualismus a kultivace vlastní osobnosti a soukromého blahobytu, v němž ústřední roli hraje ideál „zdraví“. („Jak můžeš trávit tolik času někde, kde všichni věčně kouří?“ zeptal se kdosi tady v New Yorku mého syna, autora literatury faktu Davida Rieffa, v narážce na jeho časté cesty do Bosny.) Bylo by přehnané očekávat, že se triumf konzumního kapitalismu na intelektuální třídě nijak nepodepíše. V éře nakupování musí být pro intelektuály, kteří jsou všechno, jen ne chudými lidmi na okraji, těžší ztotožnit se s těmi, kteří takové štěstí neměli. Když se George Orwell a Simone Weil rozhodli odjet do Španělska a bojovat za republiku (oba jen o vlasek unikli smrti), nepouštěli kvůli tomu pohodlný byt a víkendové sídlo hodné vyšší střední třídy. Možná že vzdálenost mezi „tam“ a „tady“ je dnes pro intelektuály až příliš velká.

Po několik desetiletí bylo v novinářských a akademických kruzích běžné říkat, že intelektuálové jsou jako třída překonaní, což je příklad analýzy, která se snaží stát imperativem. Nyní se objevují hlasy, které za mrtvou prohlašují celou Evropu. Možná by bylo pravdivější připustit, že Evropa se ještě nezrodila: Evropa, která přijímá odpovědnost za bezbranné menšiny a drží se hodnot, které musí chtít nechtě zosobňovat (Evropa bude buď multikulturní, nebo nebude vůbec). Bosna je potrat, který si Evropa přivedila sama. Slovy Émila Durkheima: „Společnost je především představou, jakou si utvoří sama o sobě.“ Představa, že se prosperující, mírová společnost v Evropě a Severní Americe zformovala sama o sobě, prostřednictvím činů a výroků všech těch lidí, které můžeme nazvat intelektuály, je představou zmatečnou, nezodpovědnou, sobeckou a zbabělou... a honbou za štěstím.

Nášeho, ne jejich. Tady, ne tam.

ČEKÁNÍ NA GODOTA V SARAJEVU

Susan Sontag

S tím nehnu. / *Ništa ne može da se uradi.*

— první replika z *Čekání na Godota*

DO SARAJEVA JSEM PŘIJELA v polovině července 1993, abych zinscenovala *Čekání na Godota*, ale nebylo to ani tak proto, že bych odjakživa toužila režírovat Beckettovu hru (i když to byla pravda), jako spíš proto, že to byla vhodná záminka, proč se vrátit do Sarajeva a zůstat tam měsíc nebo i o něco déle. V dubnu jsem tam strávila dva týdny a rozbité město i to, za co bojuje, mi postupně přirostly k srdci; někteří ze sarajevských obyvatel se stali mými přáteli. Ale nemohla jsem být znovu jen pouhým svědkem – setkávat se s lidmi, chodit na návštěvy, trást se strachy, připadat si statečně, být v depresi, vést srdceryvné rozhovory, ještě víc se rozhořčit, zhubnout. Jestli se mám vrátit, musím se nějak zapojit a něco udělat.

Spisovatel už si nemůže myslet, že je jeho povinností předat zprávu zbytku světa. Svět už všechno ví. Mnozí výteční zahraniční novináři (z nichž většina je stejně jako já pro intervenci) informují o nechutnostech a krveprolití od začátku obklíčení, ale rozhodnutí mocností západní Evropy a Spojených států neinterventovat zůstává pevné, a tak Západ přenechává vítězství srbským fašistům. Nedělala jsem si iluze, že by byl můj příjezd do Sarajeva kvůli režírování divadelní hry stejně užitečný, jako kdybych byla lékařka nebo vodohospodářský inženýr. Bude to nepatrný příspěvek. Ale režie je jednou ze tří věcí, jimž se věnuju – píšu, točím filmy a režíruju divadlo – a co zároveň přináší něco, co se uskuteční pouze v Sarajevu, co tam vznikne a co tam bude spotřebováno.

V dubnu jsem se seznámila s mladým divadelním režisérem Harisem Pašovićem, který se narodil v Sarajevu, ale po ukončení studií město opustil a pracoval většinou v Srbsku, čímž si získal slušnou reputaci. Když Srbové v dubnu

1992 rozpoutali válku, Pašović odjel do zahraničí, ale na podzim, kdy pracoval v Antverpách na představení *Sarajevu*, usoudil, že nemůže nadále zůstat v bezpečí exilu, na sklonku roku se mu podařilo proplížit kolem hlídek OSN a dostat se pod srbskou palbou do mrazivého, obklíčeného města. Pašović mě pozval na koláž deklamací podkreslených hudbou a částečně převzatých z textů Konstantina Kavafise, Zbigniewa Herberta a Sylvie Plath s názvem *Grád (Město)*, na níž se podílela asi desítka herců; Pašović pásmo secvičil za osm dní. Momentálně připravoval mnohem ambicióznější inscenaci: Euripidovu *Alkéstis*, po níž měl jeden z jeho studentů (Pašović vyučuje na stále fungující Divadelní akademii) nastudovat Sofoklova *Aiáse*. A jednoho dne se mě zeptal, jestli bych neměla zájem přijet za pár měsíců znovu a režirovat divadelní hru.

Odpověděla jsem, že zájem rozhodně mám.

Než jsem stihla dodat „Ale dej mi trochu času, abych si rozmyslela, co bych chtěla dělat“, pokračoval: „Co to bude?“ A já v tom okamžiku suverénně prohlásila něco, co bych možná neřekla, kdybych měla víc času všechno zvážit: byla tu jedna hra, která se přímo nabízela. Beckettova hra, která vznikla před více než čtyřiceti lety, působí, jako by byla napsaná pro Sarajevo a o Sarajevu.

(...)

ALE NENÍ TA HRA poněkud pesimistická? ptají se mě. Myslí tím, jestli není pro sarajevské publikum příliš depresivní, jinými slovy: nebylo snobské nebo necitlivé uvést *Godota* právě tam? Jako by nebylo třeba zobrazovat zoufalství tam, kde si lidé skutečně zoufají; jako by lidé v takové situaci chtěli vidět dejme tomu *Podivný pár* nebo jinou komedii Neila Simona. Díky téhle povýšené, ignorantské otázce jsem si uvědomila, že ti, kteří ji pokládají, vůbec nechápou, o čem je dnes život v Sarajevu, stejně jako je doopravdy nezajímá literatura a divadlo. Není pravda, že všichni chtějí zábavu, která jim nabízí únik před realitou. V Sarajevu stejně

jako kdekoli jinde je víc než jen hrstka lidí, jimž přináší sílu a útěchu, když je jejich vnímání reality stvrzováno a přetvářeno uměním. To neznamena, že lidem v Sarajevu nechybí zábava. Dramaturgyně Národního divadla, která začala po prvním týdnu chodit na zkoušky *Godota* a která studovala na Kolumbijské univerzitě, mě před mým odjezdem požádala, jestli bych jí nepřivezla několik výtisků Vogue a Vanity Fair, až se budu za pár týdnů vracet: chtěla si připomenout všechny ty věci, které jí zmizely ze života. Určitě by se našlo víc Sarajevanů, kteří by raději viděli film s Harrisonem Fordem nebo zašli na koncert Guns N' Roses, než aby sledovali *Čekání na Godota*. Totéž platilo před válkou. Je dokonce možné, že nyní to platí o něco méně.

Pokud vezmete v úvahu, jaké hry se hrály v Sarajevu před začátkem obklíčení, pak není *Čekání na Godota* volbou, která by publiku připadala zvláštní nebo pochmurná – v kontrastu s promítanými filmy, které prakticky bez výjimky patřily k velkým hollywoodským trhákům (malému kinu prý pro nedostatek diváků hrozilo zavření už těsně před válkou). Další inscenace, které se momentálně zkouší nebo hrají, jsou *Alkéstis* (o nevyhnutelnosti smrti a smyslu oběti), *Aiás* (o válečnickově šílenství a sebevraždě) a *Vagónii*, což je hra chorvatského autora Miroslava Krležy, jednoho ze dvou mezinárodně uznávaných spisovatelů první poloviny 20. století z bývalé Jugoslávie (druhým je Bosňan Ivo Andrić), a její název hovoří za vše. Ve srovnání s tím je *Čekání na Godota* dost možná „nejlehčí“ kus v nabídce.

OTÁZKA VE SKUTEČNOSTI NEZNÍ, proč v Sarajevu žije kultura i po sedmnácti měsících obklíčení, ale proč nežije víc. Před zabeđeným kinosálem vedle Komorního divadla visí vybledlý plakát inzerující *Mlčení jehňátek*, napříč přelepený páskou s nápisem danas (dnes), což bylo 6. dubna 1992, v den, kdy skončilo chození do kina. Od vypuknutí války jsou všechna kina v Sarajevu zavřená, přestože všechna neutrpěla při ostřelování vážné poškození. Budova,

kde se lidé scházejí v předem určeném čase, by byla příliš lákavým cílem pro srbské zbraně, kromě toho nefungují dodávky elektřiny, takže nelze zapnout promítačku. Nekonají se koncerty, když nepočítám osamocený smyčcový kvartet, který zkouší každé dopoledne a příležitostně vystupuje v malé místnosti, která je současně galerií a kam se vejde pouze čtyřicet lidí. (Místnost je v téže budově na ulici maršála Tita, v níž sídlí Komorní divadlo.) Jediné místo, kde probíhají výstavy obrazů a fotografií, je galerie Obala, ale žádná z výstav netrvá déle než týden a některé zůstanou otevřené jen jediný den.

Nikdo, s kým jsem v Sarajevu mluvila, nerozporuje, že kulturní život v Sarajevu je značně prořídlý; koneckonců tu stále žije mezi 300 až 400 tisíci obyvateli. Většina sarajevských intelektuálů a tvůrčích lidí, včetně většiny učitelského sboru ze Sarajevské univerzity, z města utekla už na začátku války, než se město dostalo do naprostého obklíčení. Mimo to se mnozí Sarajevané zdráhají opustit domov, není-li to nezbytně nutné, například když si potřebují dojit pro vodu nebo vyzvednout příděly distribuované Úřadem vysokého komisaře OSN pro uprchlíky; bezpečno sice není nikdy nikde, ale na ulicích je přece jen větší důvod k obavám. A ještě horší než strach je deprese – většina místních trpí silnými depresemi –, z níž pramení netečnost, vyčerpání a otupělost.

Kromě toho byl hlavním městem kultury bývalé Jugoslávie Bělehrad a mám dojem, že v Sarajevu je vizuální umění poněkud odvozené a balet, opera a hudba jsou tu záležitostí rutiny. Z průměru vybočuje pouze film a divadlo, a tak není překvapivé, že obojí pokračuje i v době obklíčení. Dokumentárnímu i hranému filmu se věnuje produkční společnost SAGA a ve městě stále působí dvě funkční divadla.

Úryvek textu z knihy: *Where the Stress Falls*,
NY: Farrar, Strauss and Giroux, 2001.

KONFERENCE FASCINACE: RUMUNSKO









kinema ikon:
Adagio (05:42)
1979



kinema ikon:
Bopacul (05:21)
1979



Romulus Budiu:
Motor (02:29)
1979



Sergiu Onaga:
Alunecând spre alb (02:29)
1979





Viorel Iftochia
Jocatori dintr-un peisaj (08.57)
1980



George Sabau
Decepa (09.00)
1980-1981



Ioan Flehi
Rumelni (05.48)
1981



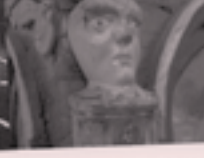
Viorel Constantin
Intrusul de opereta (08.43)
1981



Viorel Iftochia
Jocatori (05.28)
1981



Emanuel Tai
Indobitorul de argi (07.00)
1981



Ioan Flehi
Subitoare (04.28)
1981



Ioan Flehi
Emergență (06.43)
1982



Viorel Iftochia
Jocatori (05.28)
1981



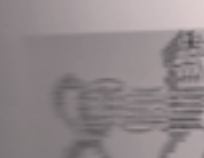
Ioan Flehi
Autoportret (05.46)
1984



Cristian Odeai
Convergență spre nord (06.00)
1984



Alexandru Peckan
Femeie dintr-un peisaj (06.38)
1984



Viorel Iftochia
Jocatori (05.28)
1981



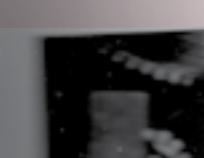
Viorel Simbu
Albăstru (05.18)
1984



Viorel Simbu
Manuscris (06.00)
1984



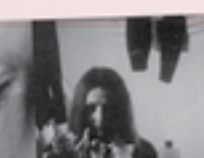
Călin Marc
Răsunec în peisaj (12.23)
1986



Viorel Iftochia
Jocatori (05.28)
1981



Viorel Simbu
Clădire (05.36)
1985



Viorel Constantin
Gros-plan de zi (06.40)
1985



Ioan Galici
Studio 2 - Detaliu (04.53)
1986

6:44)

KONFERENCE FASCINACE: RUMUNSKO

Andrea Slováková

Konference Fascinace, doprovodný industry program rozlehlé sekce experimentálních dokumentů, se již sedmým rokem soustředí na téma prezentace a distribuce pohyblivého obrazu – jak v kontextu uvedení na plátně v kině (festivally, specializované události a instituce), tak v galerii. Jelikož se jí každý rok účastní profesionálové z významných institucí zmíněných distribučních okruhů z celého světa, jihlavský festival si vytkl za cíl také pro ně postupně zmapovat experimentální a undergroundovou filmovou tvorbu (často za hranicemi daných zemí zcela neznámou), která vznikala ve státech bývalého východního bloku v době komunistické totality. Letos je tento retrospektivní program zaměřený na Rumunsko.

Rumunská experimentální scéna měla od šedesátých let 20. století několik center. V Aradu byl založen umělecký kolektiv kinema ikon, v Temešváru začala působit umělecká skupina Sigma, dalším centrem byla Bukurešť, kde se objevilo několik nekonvenčních filmařských osobností (jednou z nejvýraznějších byl Ion Grigorescu). Z typického profilu autorů, kteří se soustředili na avantgardní tvorbu, se pak vymyká například Mircea Saucan, režisér celovečerních hraných filmů, který natočil také industriálně-lyrickou středometrážní féerii *Pozor! (1967, The Alert!)*.

Příznačné pro skupiny vytvářející experimentální filmy bylo, že jejich členové (a ojedinele členky) většinou přicházeli z jiných oblastí tvorby a byli odlišného uměleckého vzdělání než filmového. Tento vliv literatury, výtvarného či performativních umění (v případě kinema ikon) či přírodních věd a nejvíce matematiky a geometrie (v případě skupiny Sigma) se vtiskuje do děl jak ve volbě filmem zkoumaných otázek, tak v jejich (zejména) vizuální podobě. Zájem o zkoumání vizuálních limitů materiálu, jakož i možností geometrických a rytmických vztahů stříhové skladby, ale

také podob reprezentace filmového média dokládají široký intelektuální záběr autorů. Druhým podstatným vlivem byla znalost západních avantgard. Převážně v Bukurešti existovaly možnosti zhlédnout evropské i americké soudobé avantgardní filmy (především díky místním velvyslanectvím). I tímto si můžeme vysvětlit pokročilost zahraničních inspirací, které jsou viditelné zejména v materiálových a performativních filmech.

Vedle důsledných strukturálních experimentů, zkoumání geometrických a světelných vztahů je z filmů tohoto období zjevná radost z kontaktu s filmovým materiálem. Dílo *Znečištění* (1977, *Pollution*), v němž vyškrábané útvary, z nichž některé připomínají filmovou perforaci, pronásledují a ohrožují skupinu umělců, kteří před nimi překotně utíkají v otevřené krajině, je rozvernou hrou (performativně i materiálově), stejně jako důmyslnou sebereflexivní úvahou o „hranicích“ filmu, zde zpřítomněných jako okraj jeho materiálové složky.

Málokterá ze zemí bývalého východního bloku se může pyšnit tak vysokým počtem experimentálních filmů vzniklých v dobách komunistické diktatury a zároveň tak vysokou mírou jejich archivního zpracování, katalogizace a také digitalizace, jako je tomu v případě Rumunska. O část tvorby pečuje galerijní infrastruktura (například o tvorbu skupiny Sigma a vybraných autorů z Bukurešti). Kolektiv kinema ikon funguje dodnes, o filmové dědictví pečuje jeden z jeho zakládajících členů Calin Man a vedle důsledné katalogizace a kritické reflexe systematicky zajišťuje prezentaci a také digitalizaci filmů. Skupina vytvořila od svého vzniku do konce osmdesátých let 62 dokumentárních a 62 experimentálních filmů a dnes jsou již zdigitalizovány všechny.

Dvacet čtyři filmů této retrospektivy reprezentuje různorodé stylistické postupy, techniky práce s filmem i autorská gesta.



KLADNÉ STRÁNKY TEMNÉ STRANY SVĚTA ANEB JAK ZŮSTAT NAD HLADINOU V NEJISTÝCH DOBÁCH

Ileana Selejan

Stručně lze historii zrodu kinema ikon shrnout následovně: na podzim roku 1970 George Šabău, profesor estetiky a teorie umění na umělecké škole Școala de Artă v západorumunském Aradu založil tzv. Atelier 16, z nějž se později vyvinula kinema ikon – prostor věnovaný studiu a tvorbě experimentálního filmu. Okruh studentů a spolupracovníků, který se kolem této dílny soustředil, byl přísně idiosynkratický a mezidisciplinární, což toto společenství již od samého počátku odlišovalo. Tito tvůrci se označovali za umělce, spisovatele a hudebníky, ale byli mezi nimi i zástupci tak vzájemně vzdálených oborů, jako je například design, divadlo nebo kybernetika. Mezi lety 1970 a 1989 vytvořila ki 62 experimentálních 16mm filmů. Po revoluci v Rumunsku v prosinci 1989 skupina zaměřila svou pozornost na další média, a rozšířila tak svou produkci na videotvorbu a počítačové umění, přičemž neustále pokračovala v práci na pomezí umělecké tvorby a technologií. Harmonogram aktivit skupiny lze rozdělit do několika „fází“, které shrnuje sám Šabău: experimentální film (1970–1989), smíšená média (1990–1993), hypermédia (1994–2005) a od roku 2006 hybridní média. Tato esej se přitom věnuje především první fázi.

Skupina kinema ikon zahájila činnost jako filmový klub s každotýdenními projekcemi a diskuzními setkáními v ateliéru místní Școala Populară de Artă (Lidové školy umění) v Aradu. Členové skupiny se postupně začali věnovat tvorbě krátkometrážních filmů pod uměleckým vedením profesora Šabăua. Autorsky se pohybovali mezi abstrakcí a figurativní tvorbou, přicházeli zejména s formálními experimenty, hrou se strukturou, barvou a tóny, zásahy do povrchu obrazů za pomoci řezů, vrypů, pálení a přemalování – tento *modus operandi* je přitom nejpatrnější v tvorbě Ioana Pleșe a Emanuela

Teța. Tito „studenti“ již mezitím stihli absolvovat střední školy a později univerzity a mnozí z nich se posléze vydali na profesionální uměleckou dráhu, nicméně starší tvorba skupiny ki je i přesto neustále inspirovala. Přitahování roztržštěnými momenty a šokujícími juxtapozicemi pohybu a zvuku se pokoušeli formativně nakládat se strukturou a narativem, líčili příběhy bez zakončení, narušovali tok vyprávění a nahrazovali jej antinarativní, absurdní perspektivou. Velký důraz byl kladen na práci s obrazem jako fragmentem vyjmutým z každodenní reality. Šabău tato cvičení pojímal v teoretické rovině a celé téma rozvíjel pomocí tzv. obrazové banky, sbírky filmových útržků, ze kterých hravým způsobem vybíral, stříhal, mixoval a remixoval rekonfigurované světy. Jeho snímky *Decupaje (Odstrážky, 1980–1985)* a *Fragmentarium (1985–1990)* jsou skvělými příklady této principiální techniky v praxi. ki přitom zaujímá jedinečnou pozici v rámci dějin současného rumunského umění, neboť to byla jediná umělecká skupina v zemi, která ještě před rokem 1989 vytvořila větší množství experimentálních filmů. Co se identity a teoretického základu týká, lze ji srovnat se skupinou Sigma (1969–1981) z nedalekého Temešváru, jejíž založení souviselo, podobně jako v případě ki, s prostředím umělecké školy, přičemž posledně jmenovaná skupina měla rovněž mezidisciplinární základ a stala se průkopnickou formací experimentální tvorby s využitím různých médií.

Diváci těchto filmů z doby po roce 1989 často vyjadřovali svůj údiv nad úrovní estetické autonomie v rámci dobového společensko-politického kontextu. Někteří zmiňovali přítomnost jistých rušivých prvků, jež snad představovaly projevy nevyřčené kritiky. Možná tomu tak bylo. Filmy skutečně působí jaksi znepokojivě, rušivě... Dojmem, který je těžké přesně popsat. Další diváci šli ve své zvědavosti ještě dále, včetně dotazů typu: byly to disidentské (tj. protirežimní či tzv. antisystémové) filmy? Otevřeně jistě ne. Přestože některé z rysů (postojů, gest a odkazů) těchto snímků mohou být vskutku vnímány jako „podezřelé“ a mohou tak podporovat domněnku, že se mnohde vážně mihnou.

Skryté náznaky, mistrné využití ironie a metafory nicméně brání ve vytváření definitivních závěrů. Naše vlastní životní podmínky nevyhnutelně ovlivňují způsob, jakým tyto filmy vnímáme, navíc z odstupu pětáctyřiceti let. A spolu s příznáním našeho zvláštního geopolitického postavení z pohledu zemí bývalého východního bloku musíme navíc brát v potaz vlastní názory ovlivněné kontextem složité historické paměti rozložené mezi období před rokem 1989 a po něm. V aktuálních dobových podmínkách byla skupina ki nucena fungovat v mezích ideologických struktur tehdejšího režimu, což ovlivňovalo její přístup k filmové tvorbě i sám obsah. Pro pochopení vážnosti důsledků, kterým tvůrci podezřelí z kritiky režimu čelili, může sloužit příklad režiséra Luciana Pintilie a jeho filmu *Reconstituirea* (*Rekonstrukce*) z roku 1968, který byl zcenzurován z důvodu (nepřímé) kritiky tehdejšího režimu a krátce po své premiéře skončil v trezoru. Podobný osud potkal i jeho další film *De ce trag clopotele, Mitică?* (*Proč zvoní zvony, Mitico?*) z roku 1981, který mohl být v Rumunsku uveden teprve po roce 1989. Přestože se tvůrčí... aktivity ki nikdy nestaly bezprostředním terčem cenzurních orgánů, stojí za zmínku, že jejich filmy byly uváděny vždy jen pro úzký okruh diváků, všeobecně vzato v úzkém kruhu přátel z prostředí umělecké a filmařské komunity. Tento přístup byl rovněž součástí strategie, jak se vyhnout nechtěné pozornosti režimu.

Ale jako obyčejně, i to mělo háček. V tomto okamžiku příběhu skupiny bych vám měla nejspíš prozradit, že na tuto otázku se vám odpovědi nedostane. Soudobé publikum si skrytých náznaků dobře všímalo. Přestože tyto náznaky působily lákavým dojmem skrytého politického komentáře, představovaly past, která byla položena záměrně, doslova mezi řádky, jako jakási hříčka. Členové skupiny se zajímali o tvorbu dřívějších mistrů avantgardy, zvláště o představitele dadaistického a surrealistického hnutí. Nebyly jim tak cizí filmy Luise Buñuela, Fernanda Légera či Hanse Richtera, jejichž kopie se jim čas od času dařilo získat – podobně jako snímky poválečných velikánů Andrzeje

Wajdy, Andreje Tarkovského, Michelangela Antonioniho nebo Alaina Resnais – k pravidelným úterním diskuzním projekcím v proslulém školním ateliéru. I ve tvorbě členů skupiny ovšem nalezneme jistý spodní proud, náladu, kterou se řada filmových kritiků a historiků často snažila identifikovat. Podle Sábăua tvoří tento roztržštěný a mírně dezoorientující „efekt“ pouze další část příběhu. Nejspíš bychom jej tak měli považovat za jistý dějový přídavek, *encore*. Když už si tak divák myslí, že vyprávění dospělo k závěru, nastává další zápleтка spojená s dějovým obratem, následujícím ovšem až po rozuzlení (*denouement*).

Skupina nikdy nevytvářela samizdatová díla, přestože to tak často nezáměrně dopadlo. Zabývali se filmem jako interdisciplinárním uměleckým směrem a jejich snaha směřovala především k rozšiřování jeho estetického potenciálu. Hlavním jejich cílem přitom bylo zbavit filmovou tvorbu funkce nástroje sloužícího k politickým účelům a osvobodit ji z role součásti státního aparátu, ať již určené k dokumentaci, sledování, zábavě, či k jiným cílům. Přesto se ale jejich snahy o autonomní tvorbu mýjely s programovými záměry stranických a kulturních orgánů. Samotná experimentální tvorba v prostředí nakloněném tradičnímu chápání umění mohla být navíc vnímána jako subverzivní už sama o sobě. Pro generace autorů rumunského současného umění od konce šedesátých let byl charakteristický zájem o následování alternativních, často až undergroundových směrů, spolu se snahou vyhýbat se „oficiální“ umělecké scéně. A nejen to: podobně neposlušné postoje, podtržené naprosto pochopitelnou nevolí ke konformitě, byly mezi „mládeží“ v rámci tehdejšího východního bloku včetně zemí SSSR skutečně velmi rozšířené. Mezi rizikem a takzvaným kompromisem tak existovala tenká čára, po níž se musela řada „nekonvenčních“ umělců, režisérů, spisovatelů a dalších pohybovat s obrovskou opatrností.

Využívat film jako experimentální médium bylo samo o sobě gestem disidentství, ne-li otevřeného protestu, rozhodně totiž nešlo o druh estetiky, který by tehdejší režim

upřednostňoval či prosazoval. Na druhou stranu tento druh umění nebyl oficiálně zcela zavržen, dokonce býval spíše tolerován. I další soudobí rumunští umělci se věnovali zkoumání estetických možností filmového média, zejména pozici kamery jako hlavní záznamové složky. Kupříkladu Ion Grigorescu nebo Geta Brătescu záměrně obraceli objektiv kamery proti vlastnímu tělu, a to v prostředí stísněných prostor svých ateliérů a domovů. Nezávisle orientovaní tvůrci hledali nová útočiště mimo státní galerie a oficiální výstavní prostory. Společným jmenovatelem té doby se staly domácí experimenty, performance a happeningy, které jsou skvěle zachyceny v dokumentačním záznamu *house pARTy* (1988), souboru dvou celonočních akcí sestávajících z instalací a performancí a probíhajících v bukureštském bytě umělecké dvojice Nadiny a Decebala Scribaových. Namísto vyjadřování otevřené kritiky měla většina těchto gest a akcí za účel spíše se zásahům prorežimních politických orgánů vyhýbat a obcházet je. Grigorescuův otevřeně protistátní 8mm film *Dialog cu Ceaușescu (Dialog s Ceaușescem)* z roku 1978 představuje v tomto smyslu výjimečný počín, který se pochopitelně dočkal uvedení až v porevolučních letech.

Z oficiálního hlediska se kinema ikon musela snažit nalézat způsoby koexistence s dalšími kulturnímu činiteli a organizacemi jak na místní, tak na celostátní úrovni, a to nejen v oblastech umění a kultury, ale i ve vztahu vůči státní hierarchii. Jak fungovat v relativně svobodném duchu ve stínu vševědicího režimu? Uskutečnění tvůrčí dílny věnované výhradně experimentálnímu filmu by (alespoň dle jejího iniciátora) tehdy bylo téměř nemyslitelné až nemožné. Nakonec se však našla jistá obezlička. Skupina kinema ikon oficiálně fungovala jako amatérský filmový klub, který se zabýval tvorbou dokumentárních snímků na zakázku nej-různějších složek státní správy a samosprávy v Aradu. Tato skutečnost vedla k vytvoření sítě, kterou sice Săbău charakterizuje jako „kompromisní, vyhýbavou, maskovací a duplicitní“, aktivitám skupiny nicméně zajišťovala jistou kontinuitu. Dokud totiž byly úspěšně plněny určené „kvóty“,

nevznikala u orgánů přílišná chuť podnikat nechtěné zásahy proti činnosti celé skupiny či uměleckým aktivitám jednotlivých jejích členů. Tyto zakázky navíc skupině poskytovaly životně důležitý zdroj příjmů v podobě materiálního a technického vybavení. Zhruba od poloviny sedmdesátých let až do roku 1989 tak vzniklo 62 autorských snímků natočených na filmový materiál, který byl vyčleněn z přidělu určeného na produkci 62 oficiálních dokumentárních filmů. Zdá se tedy, že vše fungovalo, ovšem tato situace rozhodně nebyla dlouhodobě udržitelná. Šabău obdržel podporu pro uspořádání své tvůrčí dílny teprve poté, co jeho film *Ipostaze Simultane* získal v roce 1970 cenu na mezinárodním festivalu krátkometrážních filmů v Brně. Paradoxně až v osmdesátých letech, konkrétně po několika konfliktech se státní tajnou policií Securitate, obdržela kinema ikon zákaz uvádění své tvorby v zahraničí a své pozvání k projekcím v pařížském Centre Pompidou tak nakonec využila až v polovině devadesátých let. To už ovšem bylo příliš pozdě. Jak to (opět) shrnul sám Šabău: „Nemělo cenu vytvářet experimentální snímky, které by časově souzněly se Západem, neboť jsme je nemohli prezentovat v okamžiku jejich vzniku.“

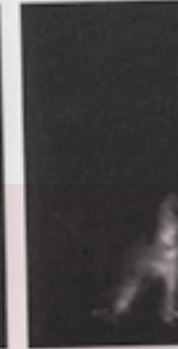
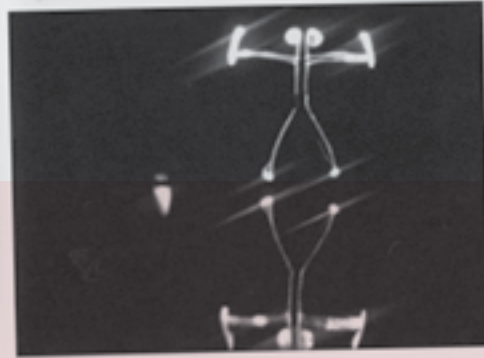
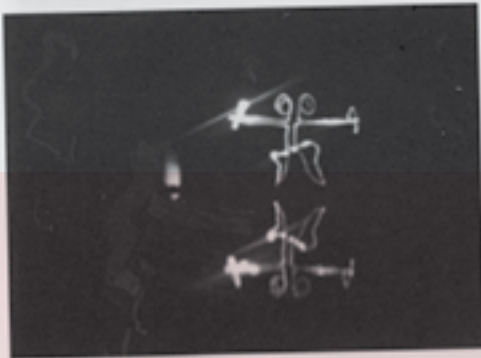
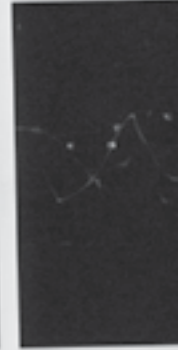
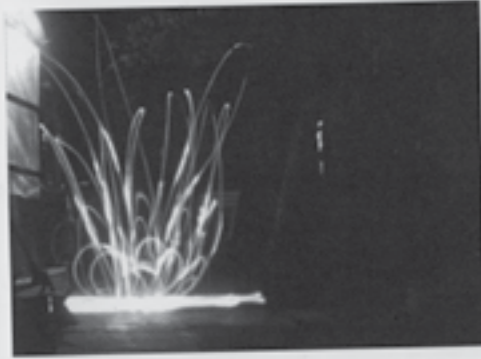
Vývoj ki se i přesto nezastavil. Právě naopak: tvorba skupiny se v posledních letech a desetiletích výrazně přizpůsobila, proměnila a dočkala rozkvětu. Dokonce i starší filmy, vzhledem k neustálému posunu současnosti, se dočkaly své druhé příležitosti a po ní další a další. A tak je tomu až dodnes.

Dalším významným momentem Šabăuových vzpomínek je jistý druh mystického Východu, který zdůrazňuje podřadné postavení zemí tzv. východního bloku a jejich izolaci za železnou oponou v dobách vrcholící studené války. Tento narativ sice převládá spíše na Západě, ovšem i místní kritici jej leckdy hojně posilovali. Podobné dědictví založené na zkušenostech a dramatických událostech však směřuje k vytváření stereotypu a upevňování profilu Východu v časech socialistického státního režimu, obzvláště pak v kontextu totalitního režimu, což byl právě případ

Rumunská. Oněch 62 experimentálních filmů našťestí otevírá prostor k debatě, která je dostatečně otevřená, aby dokázala pojmout jak představy Západu, tak tužby Východu. Mýtus, který ovšem musí být rozptýlen, je představa, že tyto filmy mohly vzniknout jedině na kulturně čistých základech, bez rušivých vlivů Západu, Hollywoodu, kontextu světové kinematografie apod. Ačkoli podobné podmínky by nebylo snadné vytvořit ani v laboratorním prostředí, mohly by vést k experimentu s obrovským dopadem! „Kultura“ má ovšem sklony k překračování hranic a její předměty, myšlenky a směry se navzájem prostupují. I ty nejbedlivěji střežené hranice tak v tomto smyslu zůstávají propustné. Dějiny pašování kulturních předmětů do zemí východního bloku a SSSR, počínaje od filmů a časopisů až po vinyly a džíny, je dlouhá a bezedná, plná komických i tragických příhod... Proto by bylo nutné sepsat celou další esej věnovanou kulturním odkazům, které byly pro tvorbu ki obzvláště formativní: od Cahiers du cinéma po Pink Floyd, a to včetně zmínek o tom, jakým způsobem se projevují v její filmové tvorbě.

Poznámka autora: Text vychází z kritických reflexí a vlastního podrobného výzkumu dějin vývoje skupiny kinema ikon před r. 1989. Jsou v něm zmíněny některé klíčové texty včetně článku George Săbău: „kinema ikon, Mildly Nostalgic Notes“ in: *kinema ikon: films / 1970-2020* (Arad Art Museum, 2019): 211-217. issuu.com/kinema-ikon/docs/ki50-films



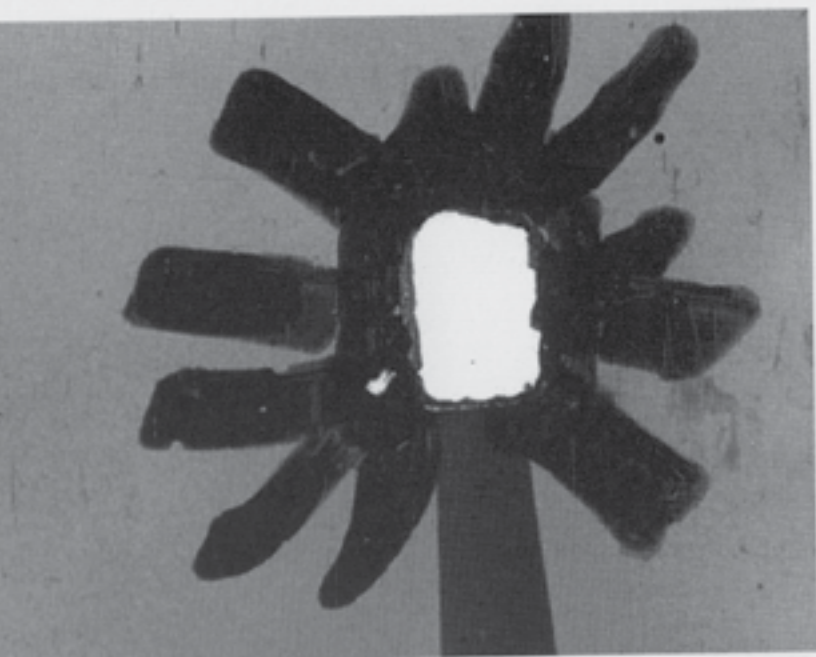


ioan plesh

iluminări

1981 | anime | 16 mm | b.w. | 5'48"





Kinema film: Le medvede (RAMBO) (58:24)	2020
Kinema film: digiti (30:52)	2019
ISS 1: Allen Walker Aural Skin (03:03)	2018
ISS-2: Josephine Blanche: Fall Out (04:13)	2017
reVitalize feat. Alexandra Stacho, Christian Albi, David Mihăilescu, Inana	2016
kinema film: Cine-Cine Oficiu (02:02)	2015
Kinema film: Long Story Short (32:23)	2014
RE MAFIA - CINEMA (34:17)	2013
Julian Leonard: STOP (03:45)	2012
Ther Lazer: How to be yourself (3:38)	2011
Julian Leonard: Wireless (2:58)	2010
Reema Salajan: azelezu (3:50)	2009
RE MAFIA - DADAIA (09:27)	2008
kinema film: serial / season 1 (20 episodes, 02:03:42)	2007
Leac & Tiron: Chat la Mănești (02:17)	2006
Sergiu Soc: Vanessa (02:43)	2005
Sergiu Ticoș: Only Humans Search For Meaning (02:54)	2004
reVitalize: Unwanted Borne (05:40)	2003
RE MAFIA - R.L.M.X (02:35)	2002
kinema film: serial / season 2 (20 episodes, 26:47)	2001
Kinema film: film (04:15)	2000
- Mihai Salajan: Epifora V1.0 (04:15)	1999
Anamaria Tatu: Quanta (04:14)	1998
Mihai Pecurar: Bench (03:23)	1997
Marin Juric: C.A.T.S. - 3T (M, 2013) (02:40)	1996
Uliua Marbury: Telescream (01:13)	1995
Sandor Bartha: Marbury v. Leach (01:17)	1994
RE MAFIA - R.A.M. (23:39)	1993
kinema film: serial / season 1 (30 episodes, 28:50)	1992
reVitalize: Unleash Museum of Art (02:58)	1991
Sergiu Soc: Cautându-l pe Brâncuși (04:51)	1990
reVitalize: The Village Dream (03:39)	1989
reVitalize: Alex Man: Put (02:38)	1988
reVitalize: I ready-media film by Nicole Cârțuș (11:27)	1987
kinema film: Serial (03:50)	1986
reVitalize: New Shooter Out Now (0:54)	1985
Alexandru Man: RG 1 (05:11)	1984
dir: / (11:03)	1983
kinema film: Jurnal 2 (18:20)	1982
Mihai Pecurar: Telescrib (01:40)	1981
Artur Ditu: final 30 seconds (00:30)	1980
Artur Ditu: 9:40 a.m. (01:30)	1979
dir: V.I.T.R.I.O.L. (5 (08:27)	1978
reVitalize: Digital Body (04:24)	1977
Mita Măcaru: Marbu Stăcut: Orar mărina (09:44)	1976
Uliua Marbury: Webcam (08:47)	1975
dir: cyberspace (01:17)	1974
Călin Man: K_artack (03:11)	1973
Călin Man: reVitalize at Venetian (02:25:24)	1972
Ivan Corbu: dynamic spectrum (18 interactive film)	1971
Sandor Bartha: Sowers (01:14)	1970
Ivan Corbu: 468 (01:50)	1969
kinema film: Căzătorul din Carpați (satelit TV) (05:47)	1968
kinema film: Ready Video (05:47)	1967
George Săbău: Banca de Imagini (25:07)	1966
Călin Man: What's Happening (01:01)	1965
kinema film: Manjarm (26:02)	1964
kinema film: Jurnal de atelier (29:30)	1963
R. Chereches et al.: Măe-en-ecan (06:52)	1962
Violet Simulor: Pășă Ușchid (08:20)	1961
Ivan Galca: Studiu 2 - Desenul (08:53)	1960
Ivan Galca: Studiu 1 - Desenul (08:53)	1959
Valentin Constantin: Gros plan de v (06:40)	1958
Violet Simulor: Ocular (05:36)	1957
George Săbău: Fragmentarism (09:50)	1956
Călin Man: Personaj în penaj (12:28)	1955
Violet Simulor: Manuscris (06:06)	1954
Valentin Constantin: Film 010 (05:18)	1953
Bomulu Burun: Nu trageți în general (03:10)	1952
Alexandru Pecurar: Aneastări deschisă igne (06:38)	1951
Cristian Octav: Convergență igne (06:06)	1950
Ioan Stolica: Autoportret (05:40)	1949
Marela Muntean: Publicu (07:20)	1948
Ioan Pășă: Emergență (06:43)	1947
Ioan Pășă: Scenariu (04:26)	1946
Emanuel Teț: Individululul de serge (07:53)	1945
Stefan Neamtu: Aniversar (05:10)	1944
Valentin Constantin: Inceput de raionari (08:40)	1943
Ioan Pășă: Burnidri (05:48)	1942
George Săbău: Devopaje (09:00)	1941
Violet Simulor: Aniversar -descriu-penaj (08:23)	1940
Valentin Constantin: Trei schize pentru un film vite (05:13)	1939
Călin Man: Șermetaria (07:11)	1938
Gelu Muntean: Concertul (06:12)	1937
Emanuel Teț: Vindecierea de pășă (06:55)	1936
Violet Simulor: Intrebuintarea rugă (09:07)	1935
Violet Simulor: Absență (11:06)	1934
Sergiu Orășel: Alinașind igne alb (06:44)	1933
Bomulu Burun: Budu Motor (02:28)	1932
Ovidiu Peșcaru: Sămire (07:50)	1931
Monica Tatu: Ocul (08:52)	1930
kinema film: Bogașul (05:21)	1929
kinema film: Adagio (05:42)	1928
Ioan Pășă: Panta Ehei (05:30)	1927
Alexandru Peșcaru: Exercițiu subliminal (06:12)	1926
Valentin Constantin: Vissu între riu și văd (07:28)	1925
Valentin Constantin / Adrian Octav: Studiu 1 (07:56)	1924
Ioan Pășă: Simple coincidență (06:01)	1923
Ioan Pășă: Joc pe coincidență (05:08)	1922
Ioan Pășă: Direcția de imprimăbură (04:40)	1921
Geo Cișcan: Fantăzic burlesca (01:38)	1920
Emanuel Teț: Poem dinamic (04:30)	1919
Ioan Pășă: Omagiu lui Dalí (06:32)	1918
Ioan Pășă: Teu iubire (02:26)	1917
Ioan Pășă: Poezie (03:26)	1916
Daniel Mota: Kuch, Kuch, Ural (05:12)	1915
Ioan T. Mărar: Autopășă uită (05:21)	1914
Florin Homolea: Nevestiți (07:22)	1913
Bomulu Burun: Zău năvălitor (09:11)	1912
Bomulu Burun: Singur cu apășă (08:00)	1911
Domeni Șandru: Căpșă-Rășă (07:11)	1910
P. Cristea / A. Octav / G. Meisner: Căpșă (05:04)	1909
George Săbău: Ipoteză simulțane (11:00)	1908

KINEMA IKON: FILMY / 1970–2020

V roce 1970, po natočení filmu *Simultánní hypostáze*, založil George Sábău s podporou úředních míst Atelier 16 na umělecké škole v Aradu a začal dostávat 16mm filmové pásy, oficiálně určené pro výrobu dokumentárních filmů. Z filmového materiálu přiděleného na jednotlivé dokumenty pokaždé „ušetřil“ jistou část na experimentální filmy. V archivu umělecké skupiny kinema ikon se tak zachovalo 62 dokumentárních a 62 experimentálních snímků. Svá dokumentární díla však kinema ikon nebrala v potaz; považovala je za jednoduchá cvičení, z nichž se mohou vyvinout experimentální filmy. V současnosti hledá tato umělecká skupina rozumnou cestu, jak se ke svému dokumentárnímu materiálu vrátit.

Vorspann, VHS (26:01) 1970–1989 – Když se v roce 1990 workshop kinema ikon přemístil z umělecké školy do muzea v Aradu, 16mm kapitola historie umělecké skupiny se uzavřela, protože mladší umělce lákalo video a později nová média. Zájem o experimentální filmy nicméně pokračoval, mimo jiné díky pozvání Centre Pompidou z roku 1995 zorganizovat projekci v Cinéma du Musée. První setkání v roce 1987 bylo potlačeno komunistickým režimem. V rámci přípravy na projekci v roce 1995 došlo k revizi celého archivu a z 62 filmů jich bylo vybráno 22. Při té příležitosti přišel George Sábău na myšlenku vytvořit stříhový film, který by obsahoval záběry ze všech dosavadních filmů vyrobených skupinou kinema ikon. Konkrétně bylo z každého filmu vystřiženo jedno okénko. Výsledkem byl *Vorspann*, který se promítal na plátno při workshopech a byl zkopírovaný na videokazetu S-VHS, takže všechny filmy z archivu mohly své dočasně ztracené okénko získat zpět. Po dobu několika týdnů tak jeden film z produkce kinema ikon zničil všech 62 natočených snímků a ty zase, poté co byly uvedeny do původního stavu, zničily stříhový film, z něhož zbyla jen prostá videokopie.

NEVĚDOMÁ AVANTGARDA: O (FILMOVÉ) PRAXI KINEMA IKON

Horea Avram

Padesát let experimentálního filmu... Za tak dlouhou dobu došlo k mnoha změnám v politice, společnosti i umění. Hodně se změnila i umělecká skupina kinema ikon. Její dlouhá, plodná kariéra zahrnuje výrobu experimentálních filmů za komunistických časů, hypermédiá v reakci na rozmach internetu a CD-ROM v devadesátých letech a od poloviny prvního desetiletí nového tisíciletí také multimédiá a množství kolektivních projektů. Při procházení tohoto rozsáhlého a úžasného souborného díla si nelze nepovšimnout jednoho přetrvávajícího rysu, jenž se nevytratil navzdory mnoha změnám ve složení skupiny, uměleckých přístupech a společenském klimatu. Tímto rysem je všudypřítomná snaha inovovat, zkoumat. Jakýsi druh avantgardního přístupu, který vybízí ke kritickému myšlení, vyzývá k hledání možností rozšiřování potenciálu média a příležitostí sabotáže reality. Tomuto postoji říkám „nevědomá avantgarda“.

Ačkoli se nejedná o nevinný výraz, rád bych jej zbavil zbytečné teoretické zátěže a navrhl jeho jednoduchou konceptualizaci – se všemi riziky, které lze předpokládat – jakožto internalizaci avantgardního *ducha* prostřednictvím umělecké praxe skupiny kinema ikon (ve filmu či jiných mediálních formách). Internalizací mám na mysli (ne)vědomé přebírání určitých kulturních vzorců a uměleckých hodnot a současně jednání, jež je podkopává a komplikuje. Neboli kombinaci induktivního uvažování založeného na zkušenosti a konceptu a instinktivní potřeby učinit krok vpřed při ohledávání nesamozřejmých, nových možností (či slovy Rosalind Krauss

1 Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*. Cambridge, Mass. a Londýn, Británie: The MIT Press, 1993, str. 217.

z její příznačně nazvané stati Možnosti samotné vize).¹ Jinak řečeno, avantgardu je třeba přijmout za implicitní stav

a současně pracovat s automatizací uměleckého aktu tváří v tvář racionalizaci a historizaci avantgardy (zde lze nalézt

jistou paralelu s politickým subjektem Fredrica Jamesona).²

Praxe skupiny kinema ikon se zajisté řídí avantgardní logikou (tou, která není ve skutečnosti historicky vymezená), co se týče estetického radikalismu a odporu vůči establishmentu, ačkoli samotná skupina nikdy nepřijala podobné logistické či komunikační strategie, jako je vydávání explicitních „manifestů“ nebo zapojení do programových schémat, a upřednostňovala intuitivní umělecký postoj a organickou spolupráci. To je zřejmé i z přijetí undergroundového či okrajového statusu, který jejím členům ve zmíněných desetiletích (možná paradoxně) nezabránil v synchronizaci tvorby s děním na mezinárodní umělecké scéně.

Rumunská avantgarda byla tradičně poměrně radikální, její rozsah a působnost byly dány četnými publikacemi a vlivnými osobnostmi, které k ní patřily a většinou byly ve spojení se svými zahraničními kolegy, což mělo značný význam. Avantgardní hnutí v Rumunsku však příliš netíhlo k filmové tvorbě: před diskurzem zprostředkovaným objektem dostávaly přednost písemné invektivy či buřičské malby. Vzhledem k neexistenci odkazu, k němuž bychom měli připojit absenci jakéhokoli přímého spojení historické avantgardy a neoavantgardy s tím, co následovalo po nich (v důsledku přerušení kulturních vazeb za komunismu), se můžeme legitimně tázat, kde tato skupina čerpala energii a víze. Odpověď na tuto otázku poskytuje teoretik George Săbău, ostrílený vůdce kinema ikon, když poznamenává, že skupina vždy hledala „něco jiného – a jinak“.³ Však se také pracovní etika kinema ikon zaměřovala na inovaci a právě „jinakost“ byla tím, čím se skupina (a její nevědomá avantgarda) vyznačovala především.

2 Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

3 George Săbău, „A contextual history of the kinema ikon group“, *kinema ikon catalogue*, ed. kinema ikon. Bukurešť: Národní muzeum současného umění, 2005, str. 8. Současným vůdcem skupiny je Călin Man / reVoltaire.

HUMOR

Horea Avram

Dalším klíčovým projevem nevědomé avantgardy je beze-sporu *humor a ironie*. Pro avantgardní umělce všech generací představovaly účinné zbraně, protože byly samy o sobě destabilizující. Sarkasmus a důvtip mají schopnost narušovat veřejnou sféru, vstupovat do polemik a šokovat buržoazii a hlavní proud umění. Navíc je důležité neopomenout, že humor a ironie poskytovaly účinnou strategii přežití v represivním komunistickém režimu. Je-li však tento avantgardní arzenál přítomen v tvorbě kinema ikon, potom není použit k vyjádření otevřeného disentního postoje či přímé kritiky moci. kinema ikon raději volila jemnější přístup založený na slovních hříčkách, inteligentní ironii či absurditě, který byl pro její uměleckou tvorbu od samého počátku charakteristický. Jak zdůraznil George Săbău, v tom spočívala „zásadní součást aktu nastolení podnětné, provokativní, ludické, ironické, intelektuální atmosféry, rovněž oproštěné od kulturních klišé a jazykových stereotypů; 'idola theatri' [členové kinema ikon] soustavně podporovali nekonvenční postoje, které vyvolávaly klima svědčící experimentům a neustálým

4 George Săbău, „A contextual history of the kinema ikon group“, tamtéž, str. 16.

'*facultas ludentes*'“.⁴ V tomto ohledu jsou relevantní mnohé tituly z jejich filmové produkce, z nichž jmenujme

alespoň několik: *Kitsch, Kitsch, Ura!* (Daniel Motz, 1977), *Bopacul* (kinema ikon, 1979), *Nu trageți în pianist (Nestřílejte na pianistu)* (Romulus Bucur, 1984), *Mise-en-écran* (Roxana Cherecheș & Liliana Trandabur, 1989), *Ready Media* (kinema ikon, 1995), *Uninvited. Rușine* (reVoltaire, 2003–2016), *Skepsis* (kinema ikon, 2011) *46016'92"N 21031'57"E / ȘANTIER ARGHEOLOGIC / 4175 A.D.* (geosab & kf, 2015), *ki:ss* (kinema ikon, 2015), *DADADA* (reVoltaire, 2016), *aaaeiou* (Ileana Selejan, 2017) atd.



56











FRAGMENTOVANÉ VIZE. POLITIKA ESTETIKY V EXPERIMENTÁLNÍCH FILMECH KINEMA IKON

Cristian Nae

Text analyzuje experimentální filmy, které vznikly v Rumunsku v kinema ikon v Aradu v letech 1970–1989, a dokládá, že členové této skupiny se zajímali o nová media a intermedialní umělecké praktiky jako o nástroje k nekonvenčnímu znázorňování autonomních estetických objektů. Atelier se zároveň zaměřoval na začlenění a rozšíření slovníku avantgardního filmu využitím strategické fragmentace vizuálního vnímání. Z těchto důvodů zastávám názor, že pojmu „kritika ideologie“ zde lze použít ani ne tak pro zobrazující obsah těchto filmů, jako spíš pro osobité způsoby tvorby a vizuální formy, jimž daly vzniknout v souladu s „politikou estetiky“, kterou zastával Jacques Rancière.

KRITICKÁ MONTÁŽ

Význam estetické autonomie coby apolitického postoje východoevropské avantgardy byl zdůrazněn při nejedné příležitosti (Piotrowski 2012, 82–84; Nae 2011; Cârnci 2014, 94–95; Serban 2013). Alina Serban (2013, 159–162) ve svém pojednání o vizuální umělkyni Getě Brătescu poukazuje na důležitost umělcova ateliéru jakožto izolovaného místa, kde je já imaginativně reflektováno a konstruováno a současně zrcadleno a transformováno. Podobně lze i neformální filmové studio kinema ikon, které George Sabău založil v rumunském Aradu, považovat nejen za reakci na stávající společensko-politické podmínky posledních dvou dekád socialismu, symptomatické pro represivní kulturní klima, ale také za místo pro transformaci tohoto kontextu vytvořením a zajištěním autonomního duševního prostoru, heterosko-

pického prostoru protichůdných reprezentací, z nichž měli prospěch nejprve členové skupiny a později jejich publikum.

Po prozkoumání vizuálních a technických strategií několika z 62 experimentálních filmů, které vznikly v rámci kinema ikon v letech 1970–1989, navrhuji ve shodě s jinými studii, jež si povšimly, že „použití média určitého typu díla [je] samo o sobě politickým vyjádřením“ (Selejan 2012), *věnovat pozornost vizuální fragmentaci, již si skupina osvojila a jež přispívá k odhalení materiální podstaty a tím i neprůhlednosti plátna. Aniž opomenu abstrakci, zaměřím se na základní prvky kinematografie (rámování, zoomování, pohyb kamery) a zdůraznění „autonomního vizuálního fragmentu“ a zamyslím se nad tím, v čem se rané experimentální filmy kinema ikon podobají strukturálnímu filmu (Sitney 2000, 326–348), který podřizoval zobrazování a vyprávění materiálním a jazykovým zvláštěností média samotného (Leighton 2008, 21–22). Uplatněním této formální strategie rovněž tvůrčím způsobem rozšířili filmovou praxi meziválečné avantgardní filmové kultury, zejména využitím montáže, detailních záběrů a jim odpovídajících teorií. Jak poznamenal Hal Foster (1994, 5–32), je možné, že jsme svědky návratu potlačeného potenciálu avantgardy (konstruktivismu, dadaismu a surrealismu) v zastřené podobě vizuálního umění konce šedesátých let 20. století. V kontextu rumunské umělecké tvorby lze předpokládat, že ve Fosterem zmíněné represi sehrálo aktivní roli nucené zavádění doktríny socialistického realismu v letech 1945–1965 a její oživení po roce 1972. Estetický potenciál montáže a detailních záběrů, uplatňovaný světovou avantgardní kinematografií jako rušivé, masově transformativní vizuální techniky, získává v těchto originálních společenských souvislostech novou relevanci.*

Historický avantgardní film představil řadu expresivních způsobů využití technik, které jsou často spjaty s „modernistickou obhajobou fragmentovaného a roztržitého vidění a vnímání reality“ (Cavendish 2013, 7). Z těchto strategií se nejvíce prosadila vizuální fragmentace pomocí

tvůrčích střihových postupů, jejímž výsledkem byly zdánlivě nesouvislé montážní sekvence. Vedle toho se v avantgardních filmech dvacátých let 20. století kombinovalo časté použití detailních záběrů s nestabilním pohybem kamery a optickým zkreslováním, které vyústily v posun od objektivního k subjektivnímu vidění roztržitého já (Cavendish 2013, 7–8).

Experimentální filmy kinema ikon uplatňují všechny tyto výrazové strategie vizuální fragmentace. Často využívají kombinace fragmentace obrazu a kompozice mimo střed záběru kamery, aby v divákovi navodily pocit dezorientace. Tento účinek dále podtrhuje hojné využívání montáže a střihu. V experimentálních filmech kinema ikon není obraz ani zcela popisný, ani narativní, zatímco nepředvídatelnost je spíše předpokládána, než budována metonymickým hromaděním detailů. Tohoto účinku je dosaženo několika strategiemi: nevýznamností zachycených situací, nečitelnými vzájemnými souvislostmi, vytvořenými montážmi, přítomností často nezaostřených detailních záběrů, které eliminují specifčnost záběru a naznačují spíše cvičení v abstrakci. Převažující volbu abstrakce lze vysvětlit tím, že abstraktní malířská praxe byla v normativním, figurativním jazyku rumunského socialistického realismu po léta nepřípustná. Přesto jde současně o techniku, která využívá nepředvídatelnost reality a odmítá jakýkoli pokus o její racionalizaci.

Stejně důležité byly účinky těchto experimentálních postupů na diváka. Ovidiu Ghitta (1985, 2) si všímá jejich destabilizační funkce a poukazuje na úzkostnou, bezvýznamnou a depresivní povahu autonomního fragmentu. Mezi důsledky takto uplatňované otevřenosti struktury si můžeme povšimnout zaměření na interval, který drží oba záběry pohromadě – rozpojení, které funguje jako spojení. Tyto „konstruktivní mezery“ vytvářejí prostor pro reflexi diváka, jehož myšlenky tak nejsou ovlivňovány, jako je tomu v narativní (dokumentární či fikční) kinematografii, ale povzbuzeny filmovým výrazem – což je účinek, jenž má svůj původ v sovětské montáži (Malitsky 2010, 359–361). Člověk

tudíž může zaregistrovat důraz na autonomní fragment reality, který je vytržen z kontextu, dokud nedospěje do stavu zdánlivě bezvýznamného *grafému*. Tyto postupy nalezneme v takových filmech George Sabăua jako *Fragmentarium* (1985–1990), které se skládá ze sledu abstrahovaných detailních záběrů těžko rozpoznatelných ploch, odkrývajících různé tvary a textury, nebo *Decupaje* (*Odstřižky*, 1980–1985), kde jsou běžné fragmenty zachycené reality (otáčející se kolo bicyklu, řetěz kol uvnitř motoru, mřížový poklop zakrývající odvodňovací kanál) zbaveny své symbolické funkce a redukovány na základní jednotky filmového jazyka. Stávají se z nich *sémantické symboly*, které lze libovolně zařadit do jiného kontextu a včlenit do nového řetězce znaků. Takový přístup k fragmentaci je typický i pro mnoho dalších filmů, jako je *Exercițiu subliminal* (*Podprahové cvičení*, 1979) Alexandra Pecicana, kde kamera bloudí a zaznamenává střípky každodenního života, které se vzpírají jakémukoli narativnímu vyjádření. Kamera rychle prochází sdíleným bytem a natáčí ženy lenošící v provokativních erotických pózách, potom přeskočí jinam, aby zachytila shon skupiny, která se shromáždila na výstavě výtvarného umění, a vzápětí ji znovu opouští, aby ve velké rychlosti zaznamenala náhodné kolemjdoucí v parku. Divák je zaveden do světa fragmentů, které se nevztahují k existujícímu systému symbolů ani do něj nevstupují. Tyto detaily každodenního života, často předvedené v detailu a oddělené od svého okolí, vytvářejí své vlastní možné asociace. Montáž pronikající do soukromí často odhaluje prostorové a časové rozdíly a nerosovnalosti, místo aby je skrývala. Ve snímku Ioana Pleșe *Emergență* (*Emergence*, 1982) je zachycená realita rozebrána na jednotlivé záběry, které jsou posléze navrstveny na sebe, čímž vznikají mlhavé asociace, s nimiž se setkáváme ve snech a vzpomínkách: skupinová fotografie se zdá být ponořená do vařící vody nebo pohlcená plameny, pod ženským portrétem prosvítá portrét jiné ženy, oblečené do šatů z 19. století.

Je na místě zdůraznit, že ve filmech z produkce kinema ikon je montáž používána mimo převládající ideologický

rámec narativní kinematografie v době socialismu, která se ve velké míře spoléhala na realistické či metaforické odkazy. Filmy vznikající ve studiu kinema ikon měly takové smysluplné odkazy narušovat a místo nich vytvářet odkazy absurdní, formálně nahodilé či triviální. Některé umělce zaujalo vytváření formálních vztahů mezi nesourodými prvky a za tím účelem často využívali a upravovali nalezený materiál. Jiní přijímali náhodné postupy, které těmto ikonografickým prvkům umožňovaly navázat vztah se sousledností a současně zastrít jakoukoli souvislou naraci. V některých filmech je pohyb zrychlený, například v *Exercițiu subliminal (Podprahovém cvičení, 1979)* Alexandra Pecicana nebo v *Pantha Rhei (1979)* a *Illuminări (Illuminacích, 1981)* Iona Pleșe, čímž vzniká roztřesený a zkreslený obraz. V posledně uvedených filmech je zrychlený pohyb umocněn a někdy zdvojen grafickými zásahy (škrábanci, vyrytím obrysů lidí, kteří vykonávají jednoduché, rychlé pohyby) do filmového pásu. Ve většině případů je pohyb anonymních lidí buď redukován na elementární činnost (chůze, běh, hovor), nebo absurdní jednání (jako výše zmíněný pokus vzlétnout ve filmu Iona Pleșe z roku 1981 *Illuminări* nebo ukřižování knihy ve snímku Ioana T. Morara z roku 1977 *Autopsia uitării (Pitva zapomnění)*). V jiných případech, jako je *Fragmentarium* George Sabăua, je pohyb pouze sledován tak, jak se odvíjí napříč různými obrazy, přičemž jsou vedle sebe kladeny záběry pohybujících se strojů a záběry nehybných objektů snímaných v detailních záběrech.

kinema ikon 50 / film experimental (1979–2020)

Bukurešť: Dark Publishing, 2019.



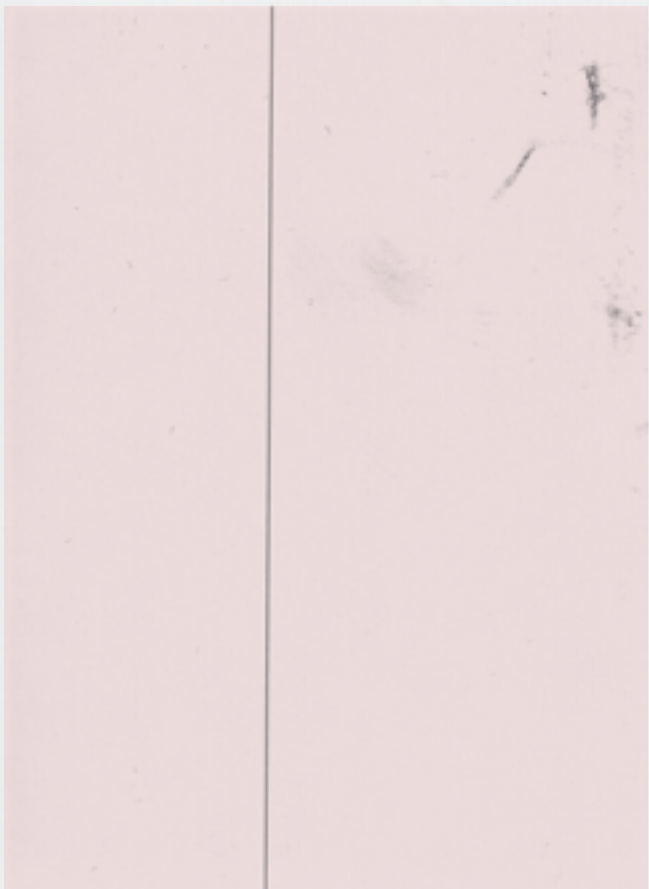
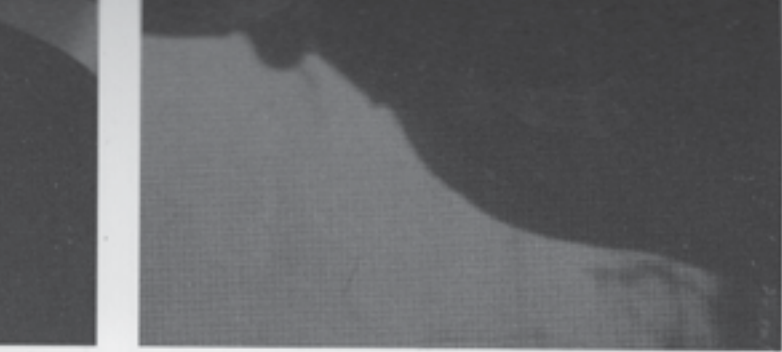


george sabau

fragmentarium

1985-1990 | fiction | 16 mm | b.w. | 9'00"





3"











INSPIRAČNÍ FÓRUM







INSPIRAČNÍ FÓRUM. MÍSTO PRO SPOLEČNOU ŘEČ A SNĚNÍ.

26. 10.—3. 11.

Jak se nezbláznit / o duševním zdraví

Rovnice zítřka / o rovnosti a nerovnostech

Fair play / o digitální budoucnosti

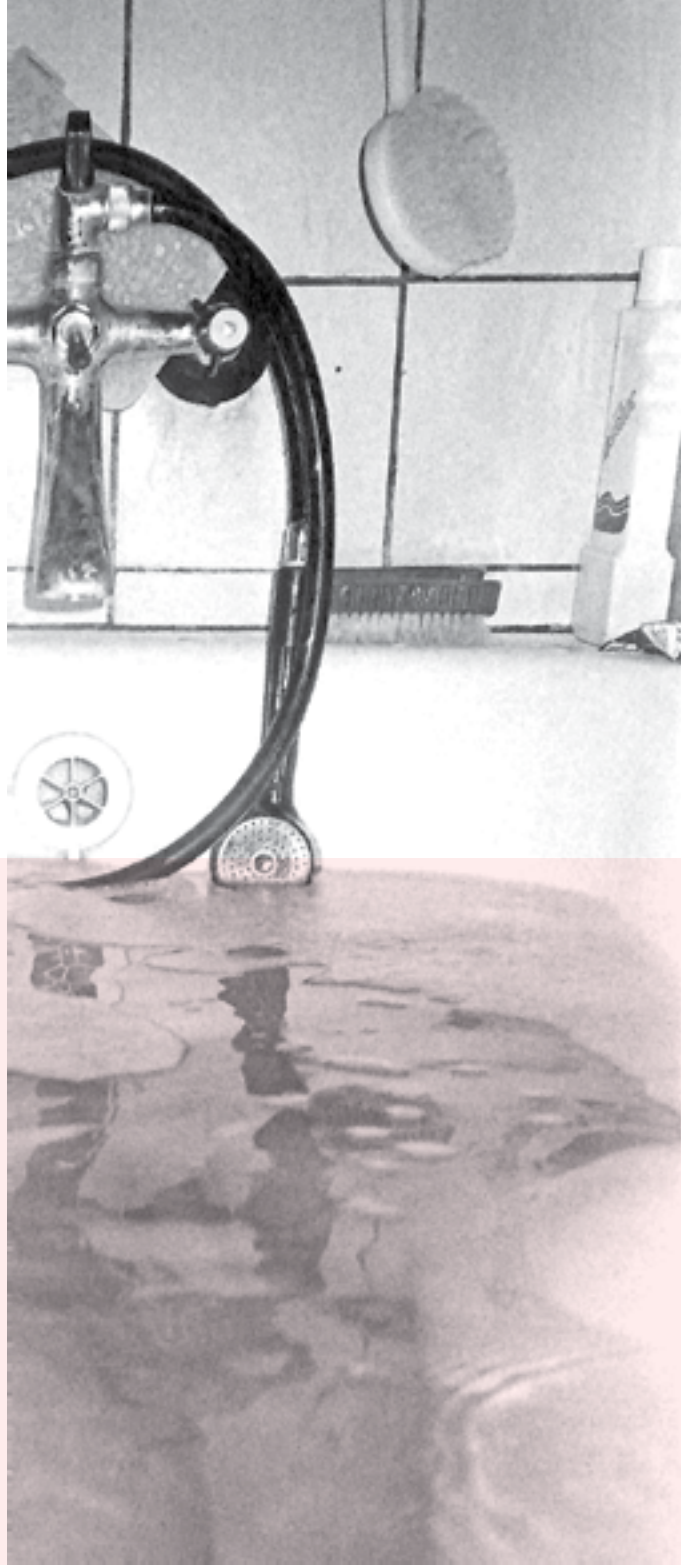
Nová příroda / o vztahu člověka ke všemu,
co ho obklopuje

Online speciál / byly volby, co teď?

Poslední rok neukázal nic, co bychom vlastně nevěděli. Výrazně však prohloubil naše vědomí o problémech, se kterými se potýkáme jako jednotlivci i jako společnost. Nejde jen o turbulentní změny, na které už jsme zvyklí. Mnohem větší výzvy totiž představují oblasti, které jsou prakticky neměnné a nehybné, ačkoli se čím dál rychleji mění okolní svět. Ať už se jedná o sociální stát, politiku, průmysl, trh práce nebo klimatické poměry, i přes veškeré snahy je provozujeme čím dál méně vyhovujícími způsoby. Ty fungovaly ve světě minulosti, kolabují ve světě přítomnosti a v budoucnosti mohou představovat ohrožení sociálního smíru a společenské soudržnosti, pokud bychom pomýšleli na jejich pokračování zavedeným způsobem.

Promýšlení budoucnosti bývalo exkluzivní kratochvílí a bývalo na ně dost času. Budoucnost přicházela pozvolna a předvídatelněji než dnes. Pro mnohé však už není naplněna zajímavými výzvami a naopak představuje ohrožení jistot, zažitého řádu a důstojné existence. I v sofistikované technologické a digitalizované budoucnosti bude ale platit, že společnost je tak silná, jak silní jsou její nejslabší členové. Dialog o variantách vývoje, možných rizicích, příležitostech a hlavně nových uspořádáních politiky, ekonomiky či sociálního života by měl zahrnout co nejširší skupiny lidí, brát na ně ohled a dát jim hlas. Tím totiž všechno začíná.

Tereza Swadoschová





10%

O tolik narostlo v době druhého lockdownu riziko sebevraždy v české dospělé populaci podle NÚDZ (3,88 % v listopadu 2017 vs. 14,26 % listopad 2020).

4% HDP

To jsou průměrné náklady spojené s psychickými problémy v členských státech Evropské unie. V České republice je to 2,45 % HDP.

14let

Až 50 % duševních poruch u dospělých začíná před dosažením tohoto věku.

67%

Žadatelů o azyl se potýká s vážnými psychickými obtížemi.

3/4

Více než tři čtvrtiny obětí sebevražd jsou muži.

30%

Na tolik procent stoupl v roce 2020 výskyt duševních poruch. Oproti roku 2017 jde o desetiprocentní nárůst.

1 z 6

Každý šestý obyvatel Evropské unie se potýká s nějakým mentálně zdravotním problémem.

ANKETA:

CO JSOU NEJVĚTŠÍ PŘÍLEŽITOSTI A VÝZVY VAŠEHO OBORU A ČÍM MŮŽE PŘISPĚT KE SPRAVEDLIVÉ BUDOUCNOSTI?

Když jsem vydal svou první knihu *Kouzlo smyslů: Vnímání a jazyk ve více než lidském světě*, mnoho vědců ji rozhněvaně kritizovalo za silné tvrzení, že „animismus“ – druh vnímání společný mnoha našim domorodým předkům s ústní lidovou slovesností – je třeba brát vážně jako vysoce sofistikovaný a jedinečně ekologický způsob prožívání mnohohlasého světa kolem nás, a tedy jako zvláště přínosný a praktický světonázor, který bychom v dnešní době kaskádových katastrof měli všichni zkoumat a snad i praktikovat. Po vydání této knihy se aktivisté a teoretici začali hluboce zajímat o kulturu ústní lidové slovesnosti a získávat čím dál víc praktických poznatků z animistických kosmologií pocházejících od tradičních, s konkrétním místem spojených kultur, které si dodnes uchovaly svůj původní způsob života navzdory rozšiřující se monokultuře technologické civilizace opojené zbožím. Ochrana práv těchto domorodých národů a boj za zachování všeho, co z jejich kdysi vzkvétajících lesů a domovů zbylo, se pro nás pro všechny staly nezbytnými a zásadními. Nový respekt k animistickému způsobu vnímání a vyjadřování se rychle šíří i v humanitních a přírodních vědách a v umění. Dnes je již totiž zřejmé, že klíčem k udržitelné lidské přítomnosti v biosféře jsou malé, participativní a bohatě ztělesněné formy života, jež jsou pro kultury spojené s konkrétním místem obvyklé.

David Abram, filosof a kulturní ekolog
o environmentální filosofii

Přechod od „analogové“ k digitální ekonomice představuje strukturální změnu, která někomu pomůže a někoho ohrozí. Proto je pro mě klíčová otázka: kdo budou vítězové a kdo poražení digitální transformace? Zatím se zdá, že digitalizace zvýrazňuje již dnes existující nerovnosti v příjmech i v pracovních podmínkách. Výzvou tak zůstává politická reakce na tyto změny v oblasti trhu práce, vzdělávání nebo sociální politiky. Domnívám se, že taková (do velké míry vynucená) opatření mohou zároveň přispět ke spravedlivé budoucnosti a větší kvalitě života u nás.

Jan Bittner, ekonom
o digitálních technologiích

Pandemie nám přinesla sekvenování genomu viru, online sdílení sekvenování téměř v reálném čase, celosvětové úsilí o porozumění viru a vytvoření vakcíny v rekordní době, analýzu restrikcí, vzorců pohybu a všech aspektů boje proti pandemii a tak dále. Všechny tyto oblasti jsou ve své podstatě datovou vědou. Data se stala hlavním prostředkem lidstva, který v současné době využívá několik soukromých společností, ale potenciálně se jedná o největší „výrobní sílu“, jakou svět kdy měl k dispozici.

Autonomizace. Automatizace. Autonomie. Autopilot.
Atomizace. Atom.

Timo Daum, expert na digitální ekonomiku
o digitální ekonomice

145

Přibližně tolik minut denně stráví v průměru dospělý člověk na sociálních sítích.

65 hodin

Je průměrná týdenní pracovní doba taxikáře, který získává zakázky prostřednictvím aplikací.

1/3

Každé hodiny práce zprostředkované prostřednictvím webových platforem je neplacená.

777

Počet webových a mobilních platforem (jako jsou taxi a doručovací služby) vzrostl ze 142 v roce 2010 na více než 777 v roce 2020.

2/3

Dvě třetiny světové populace dnes používá mobilní telefon, který je zároveň nejčastěji používaným zařízením pro připojení na internet.

Počet pracovníků **84%** v oblasti informačních a komunikačních technologií, kteří během pandemie pracovali na dálku. V dalších sektorech, jako jsou vzdělávání a zdravotní péče podíl práce na dálku vzrostl ze 2% na 36%.

791 mld. USD

To je hodnota online prodeje v roce 2020, jde o nárůst o 32,4% oproti předešlému roku.

23%

Uživatelů sociálních sítí ve Spojených státech uvádí, že omylem nebo úmyslně sdíleli fake news.

1,010 mld. dolarů

To jsou celkové příjmy sedmi největších technologických společností (Alibaba, Alphabet (zahrnuje Google), Amazon, Apple, Facebook, Microsoft a Tencent) v roce 2019. Pro srovnání, jde o částku řádově podobnou rozpočtu Evropské unie na období 2014–2020, který činil 1,082,5 miliard eur.

17. března, úterý – otevřenost vůči všem a všemu
Doplnil den zábal o dost dříve, než jsem pivoval za-
myšlela – konkrétně ve dvě ráno bylo křikem ze spánu,
který vzbudil nejen mě, ale také slečna P., která se mnohá
složil pokoj a nejspíš i krapet nespokojil noční sestřička.
Ať jsem v tom sra řídila hostitvou komisí. Nalíbilo ta
práva ranní komisní taková nebyla. Šlo o opakování po-
rolování pravidel – podobně přichody, odměnit spolupra-
covat a kroužek v zakázaném čase. Jelikož jsem byla ten-
to týden vedoucí komisní, musela jsem tyto informace
personě nabídnout, což vedlo k vyjasnění daných osob,
Přes emocii proběhlo, ale nakonec jsme sítě s danými
jedinci vyřešili. Přišla jsem si ověřit, protože jsem to
někdy prožívala trochu jinak než ostatní. Pokud mě někdo
takhle říkáme několikrát po sobě, automaticky uzavřít
me emocii já a jsem k takovým lidem více než chladná.
Zatímco všechny ostatní sítě musela a říkali, jak je jim to
lho, já necítila nic. Byla jsem jen nastavená, protože jsem
jsem věnovala docela dost času. Dříve jsem jsem měla
ještě náročnou terapeutickou skupinu, kde jsem se svěřila
la se svým problémem, jak vnímám sama sebe, své tělo
a svůj nezávislý vztah k jídlu. Četkové to pro mě dnes
bylo náročná. Odpoledne jsem strávila hodinu a bou-
vacího pytle. Ne že by to bylo vyčerpávající, ale aspoň
jsem ten vztah ventilovala jinak než třeba mládežník
do zdi.

Největší výzvou je překonat sám sebe a své vlastní zakořeněné předsudky týkající se duševního zdraví. Každý z nás je v sobě má, i samotní pacienti. Ve chvíli, kdy člověk přesvědčí sám sebe, otevře se mu svět příležitostí. Může totiž popsat tento vnitřní svět lidem, kteří jej znají pouze zvenčí. Zároveň si ale musí ponechat odstup a jistou emoční bariéru. Lidé mají tendenci se více otevřít člověku, který si již podobnými potížemi prošel. Empatie je důležitá část konverzace. Co je ovšem mnohem důležitější, je stále ochrana našeho vlastního duševního zdraví.

M'Badjala Diaby, básnířka
o duševním zdraví

Antropologie je (stejně jako ostatní sociální vědy) pro vytvoření spravedlivé budoucnosti naprosto zásadní – protože jejím hlavním úkolem je pomoci nám pochopit, proč současnost spravedlivá není, kde a jak vznikají sociální nerovnosti a dokáže dát hlas těm, kteří běžně ve společnosti nejsou slyšet. Z toho ale také vyplývá, že antropologové často říkají věci, které spousta lidí nechce slyšet. Sociální vědy obecně proto čelí obrovskému tlaku na to, aby neustále prokazovaly svojí „užitečnost“, která je ovšem redukována pouze na schopnost generovat zisk – a největší výzvou tedy je tento tlak ustát a ubránit se mu.

Marie Heřmanová, sociální antropoložka
o antropologii

TERAPEUTICKÝ DOPIS MÉMU TĚLU

M'Badjala Diaby

Milá tělesná schránko,
omlouvám se za všechny ty roky, kdy jsem na tobě nenáviděla každou drobnost. Za to, jak jsem se na tebe dívala skrze oči jiných a soudila tě. Jak jsem tě trápila hladu a následně zatěžovala přejídáním. Nebylo to fér. Nesnášela jsem každou kost, která vyčnívala jako mrakodrap mezi přízemními budovami. Teď obdivuji, jak jsou krásně souměrné. Nenáviděla jsem každý pupínek, znaménko či jizvu, a tak jsem si jich způsobilá co nejvíce. Nezáleželo mi na tom, jak budeš vypadat, už tak jsem tě nenáviděla, co jsem mohla ztratit? Dnes již vím, že hodně.

Milá tělesná schránko, nenáviděla jsem tě. A abych řekla pravdu, ani teď tě nemám zrovna v lásce. Spíš mě dost števeš. Ale jsem na cestě to změnit. Pochopila jsem, co jsi mi celou dobu říkala. To já se musím změnit, ne ty.

S (budoucí) láskou,
Tvá majitelka

Spravedlivé a smysluplné vzdělávání, postavené na rovných příležitostech, připravující všechny děti na budoucnost a život ve stále se proměňující a vyvíjející společnosti. Vzdělávání zaměřené více na kompetence, socio-emoční dovednosti a podporující well-being a duševní zdraví všech dětí i učitelů. Školy, ve kterých mají všechny děti bez rozdílu příležitost zažít úspěch a rozvíjet svůj individuální vzdělávací potenciál a dovednosti a rodiče jsou v nich vítanými partnery. Dostatečně financovaný vzdělávací systém postavený na smysluplné a spravedlivé koncepci a multidisciplinární spolupráci všech aktérů, ve kterém mají všechny školy a pedagogové ke své práci dobré podmínky, podpůrné služby (kvalitně obsazená školní poradenská pracoviště – psychologové, speciální pedagogové, sociální pracovníci) a podporu přirozených partnerů z území (sociální služby, neziskový sektor, pediatri, psychologové, psychiatři...). Systém v němž dobře funguje střední článek řízení škol a ředitelé nejsou zahlceni administrativou a mají prostor být skutečnými pedagogickými leadry. Spravedlivé vzdělávání postavené na rovných příležitostech a individualizované podpoře má pozitivní dopad nejen na život a uplatnění jednotlivců, ale také na budoucnost celé společnosti. Dopadá na ekonomiku, prevenci kriminality, well-being a duševní zdraví obyvatelstva a celkově vede k soudržnější demokratické společnosti.

Klára Laurenčíková, speciální pedagožka
o vzdělávání

2130

Rok, kdy dosáhneme vyrovnaného zastoupení žen a mužů v poslanecké sněmovně, pokud se podíl žen v PS bude navyšovat tempem posledních třiceti let.

9,7%

Obyvatel České republiky starších patnácti let je v exekuci.

500 mld.

O tolik by mohlo být oproti očekávání vyšší české HDP v roce 2030, pokud by se do rozhodování a odbornější práce zapojilo více žen.

3/4

Ve srovnání s muži jsou ženám v průměru ve světě legislativně zaručeny pouze tři čtvrtiny práv v oblasti práce

1 ze 3

Žen byla obětí fyzického anebo sexuálního násilí.

3x

Ženy v průměru odvádí třikrát více neplacené péče a domácí práce než muži.

65 milionů

Více než 65 milionů lidí je celosvětově vysídleno v důsledku války, ozbrojených konfliktů nebo pronásledování, většina z nich v nízké nebo středně příjmových zemích. Polovina z nich žije v nestabilních a nebezpečných podmínkách.

36

O tolik let se i v důsledku pandemie celosvětově odsunulo předpokládané uzavření gender pay gap.

125

Zemí uplatňuje omezení, která většinou umožňují potrat pouze v určitých případech, z důvodů socioekonomických, ohrožení fyzického nebo duševního zdraví ženy nebo kvůli anomálii plodu. Studie přesto ukazují, že počet potratů je nejvyšší tam, kde je jejich provádění omezeno zákonem.

Filosofie je typ reflexe, který má ten luxus, že si může dovolit opožděnost. K myšlení, které není pouhou reakcí, je potřeba čas a filosofie je tradičně pomalá disciplína a asi takovou i má být. Může-li filosofie přispět ke spravedlivé budoucnosti, bude to nepřímě. Filosofie jako disciplína nemá bezprostřední dopad na společnost – což je její slabost i síla. Slabost je to v tom, že se může snadno stát irelevantní; silou v tom, že toho nemůže – na rozdíl třeba od politiky – moc zkazit. Tím nechci říct, že by filosofie byla bezmocná. Jednou z výzev, jíž filosofové čelí, je, aby byli schopni filosofii přinášet do veřejného prostoru. Ne proto, že by mohla cokoli vyřešit. To ostatně není její parketa. Spíše má vnášet do hry hledisko, že problém nelze jednoduše vyřešit, protože se problémy neřeší, ale řešením jen transformují. V tomto smyslu je filosofie docela realistická. Jaké disciplíny o sobě mohou tvrdit, že problémy řeší?

Tereza Matějčková, filosofka
o filosofii

Digitální technologie mohou v principu určitě přispět k příznivému rozvoji společnosti, mnoho užitečných věcí totiž výrazně usnadňují. Zároveň ale s sebou přinášejí zcela nové principy fungování, na jejichž usměrnění odpovídajícím směrem jsme zatím s našimi politickými nástroji z před-digitální éry krátcí, a tak překotný technologický vývoj ve znamení volnotržního *laissez-faire* způsobuje také celou řadu problémů. Od těch hmatatelných, kterými je obtížné prosazování spotřebitelských práv na digitálních platformách nebo bujení hate speech na neregulovaných sociálních sítích, až po ty abstraktnější, ale o to zákeřnější, kterými je masivní nárůst moci technologických gigantů v neprospěch demokratické politiky či proměna práce směrem k digitálnímu nádenictví. Výzvou současnosti tedy je v prvním kroku nové principy fungování digitálního kapitalismu opravdu dobře pochopit – a poté nalézt nejen adekvátní politická řešení, ale i společenský konsensus a dostatek moci je prosadit.

Kateřina Smejkalová, politoložka
o digitálních technologiích

Technologie přináší v podstatě nové možnosti prohlubování a transformaci naší schopnosti jednat. Jednu z největších příležitostí, které přináší digitální ekonomika, podle mě představuje rozšiřování potenciálu pro minimalizaci práce a prodloužení volného času, abychom mohli dělat, co se nám líbí. Jistě, digitální technologie nejsou v tomto smyslu nezbytné, ale ani dostatečné – nicméně stále narůstá možnost ponechat úkony nutné pro chod společnosti strojům. Největší problém spočívá naopak v tom, jak tyto nové technologie podporují, rozšiřují a upevňují konkrétní systémy moci a nadvlády. Dotýkají se takových otázek, jako je koncentrace kapitálu v monopolech platforem, zakotvení rasistických předsudků v automatizovaných rozhodovacích systémech či zavádění různých forem dohledu ve všech oblastech našeho života – a ještě mnohem dál.

V podstatě – a zde opakují Marxovu tezi z *Grundrisse* – vývoj technologií vytváří potenciál, který je – a pro dobro kapitalismu musí být – neustále potlačován. Změnit to může pouze radikální transformace našeho způsobu výroby.

Nick Srnicek, odborník na digitální ekonomiku
o digitální ekonomice

Kryptoměny a jiné decentralizované sítě mají potenciál vytvořit novou sociální strukturu svobodných jedinců, kteří budou moci demokraticky rozhodovat o ekonomických a vlastnických vztazích ve společnosti. Mohou tak hrát klíčovou roli v procesu, který Jakub Ort před pár lety nazval „demokratizace vlastnictví“. Na druhou stranu se kryptoměny samy potýkají s velkou mírou komodifikace. Jsou doslova kolonizovány kapitálem velkých investorů, což má za následek jejich rostoucí cenu, ekologickou zátěž pro naši planetu a v důsledku čehož se také stávají (slovy Romana Týce) pouhou „neinspirativní hračkou pro bohaté“. Aby kryptoměny mohly umožnit spravedlivou budoucnost, bude nejprve nutné je dekolonizovat od vlády spekulativního kapitálu.

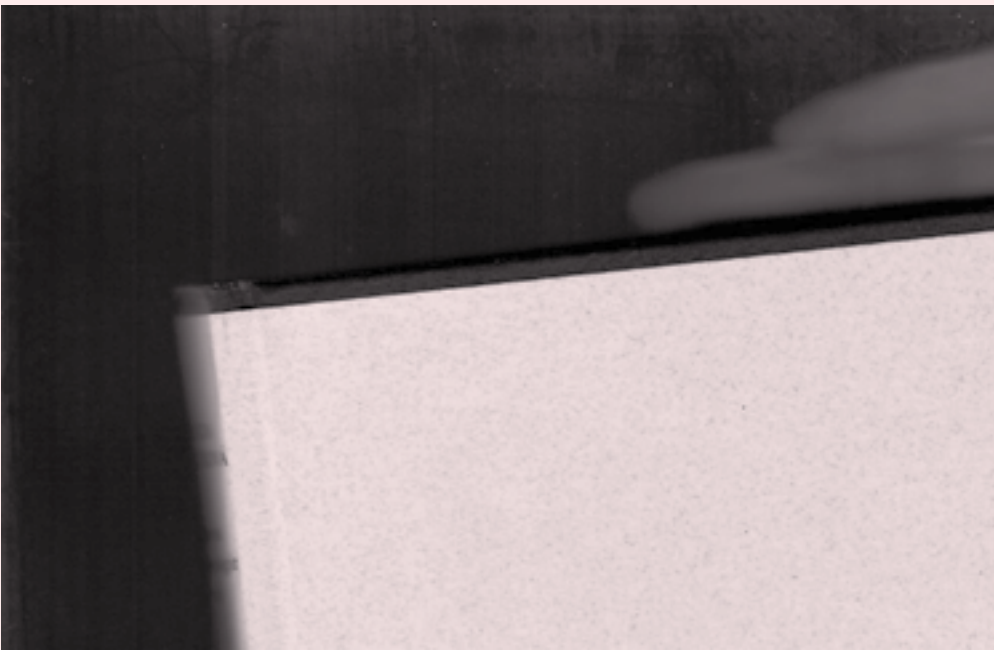
Martin Tremčinský, ekonomický antropolog
o kryptoměnách

REFLEXE O BUDOUCÍM SVĚTĚ A NAŠEM MÍSTĚ V NĚM

JUDITH BUTLER

21. září 2021

Ptáme-li se na život na světě, myslíme tím zároveň i obývání světa, protože život bez pobytu na světě nepřichází v úvahu. A pobyt se nutně odehrává v nějakém čase a na nějakém místě. Kdybychom hovořili pouze o Zemi, bylo by to jiné. Země na mnoha místech existuje, aniž ji obydlují lidé, což v rámci procesu ničení klimatu přináší obrovskou úlevu. Slovo „svět“ však vždy implikuje prostor a čas, v němž je obýván. Svět zahrnuje časové a prostorové souřadnice, jimiž se řídí konkrétní život – vše, co síti či poli živých tvorů či uměle vybudovaných prostředí umožňuje setrvávat v prostoru a čase. Kdyby byl svět neobyvatelný, znamenalo by to, že už si to s ním vyřídila destrukce. Kdyby byl život nežitelný, znamenalo by to, že padly podmínky potřebné k žití. Destrukce Země prostřednictvím klimatických změn ve výsledku vede k neobyvatelnému světu: připomíná nám, že obývání životního prostředí lidmi potřebuje jisté hranice, že nemůžeme obydlet celou Zemi, aniž ji zničíme, a že je nutné důsledně omezit, kde a jak budeme žít, chceme-li si zachovat Zemi a v návaznosti na to i náš život. Možná to zní zjednodušeně, ale opravdu existují lepší a horší způsoby obývání světa lidmi. A Země má v jistých situacích šanci přežít – a zregenerovat se – pouze za předpokladu, že nastavíme obývání lidmi jisté hranice. Lidé se omezují, aby za situace, kdy probíhá klimatická změna, zachovali obyvatelný svět. Svět, v němž žijeme, zahrnuje i Zemi, závisí na Zemi, nemůže bez Země existovat. Navíc už víme, že život není žitelný, pokud svět není obyvatelný. Význam života, konkrétně žitelného života, tedy částečně souvisí s tím, že máme kde žít, že máme část Země, kterou lze obydlet, aniž zničíme celou Zemi, že máme střechu nad hlavou a že můžeme v tělesné podobě pobývat na světě



udržovaném a chráněném strukturami (a infrastrukturami), v nichž žijeme – že jsme součástí něčeho hromadného, že společně sdílíme svět. Obývání světa má podíl na tom, že je život k žití. O obyvatelném světě tudíž nelze uvažovat odděleně od úvah o žitelném životě. Budeme-li my, lidé, obývat Zemi, aniž budeme brát ohled na biodiverzitu, aniž zastavíme klimatickou změnu, aniž omezíme emise oxidu uhličitého, postupně se postaráme o neobyvatelnost světa. Svět sice není nutně totéž, co Země, ale zničme-li Zemi, zničme také naše světy. A pokud žijeme své životy, aniž se omezujeme na svobodě, potom si svobodu užíváme na úkor žitelnosti života. Činíme svůj vlastní život nežitelným ve jménu své svobody. Nebo spíš mnohdy činíme svůj svět neobyvatelným a své životy nežitelnými ve jménu osobní svobody, která si sama sebe cení nad jiné hodnoty, a tudíž se z ní stává nástroj destrukce společenských vazeb a žitelných světů. Na některé formy osobní svobody je tedy zapotřebí nahlížet jako na něco, co má potenciál zničit svět. Rozhodně nevystupují proti osobní svobodě, její destruktivní podoba však nesouvisí, zdá se, ani tak s člověkem či jednotlivcem, ale spíše s národním pocitem sounáležitosti, a dokonce s tržním smyslem pro zisk a výnosy. Existuje i jiná forma svobody, bohužel vytlačena na vedlejší kolej, a ta vyvstává ze společenského života, života, který touží po společném světě, života, kterému je dovoleno usilovat o společný svět.

Nejistota a chudoba se během pandemie ještě zhoršily, a přesto řada lidí doufá, že se nám v této době podaří redefinovat sounáležitost a solidaritu a obnovit tlak na vytváření sítí péče a vzájemné provázanosti s globálním dosahem. Hranice těla předpokládané většinou forem individualismu došly zpochybnění spolu s tím, jak se z inherentní poréznosti těla, jeho otvorů, slizničních výstelek a dýchacích cest staly klíčové faktory v otázkách života a smrti. Jak ale v takové době nastavit nový tělesný vztah vzájemné provázanosti, pospolitosti a poréznosti? Či spíše jak nám tato doba, a tento svět, už teď procházející proměnou intenzity, umožňuje uvažovat nad vzájemnou provázaností, pospolitostí

a porézností? A dále: nabízejí nám samotné tyto koncepty nový úhel pohledu k pochopení sociální rovnosti a nerovnosti? Vsadila bych se, že toto ošemetné a překrývající se vnímání sounáležitosti a žitelnosti má potenciál vnést změny do vybraných klíčových politických konceptů, a to včetně konceptů svobody a rovnosti. Nepřichází v úvahu, že by tazatel nebyl automatickou součástí této otázky. A tato otázka dále vede k myšlence snad přesahující ustálený obzor jak akademického bádání, tak běžné zkušenosti.

Věřím, že je nezbytné zvažovat globální dosah pandemie v kontextu klimatických změn, neboť oboje klade důraz na smysl pro globální provázanost coby otázku života a smrti. Ať už hovoříme o světě v kterémkoliv slova smyslu, rozhovor se přinejmenším částečně točí kolem přetrvávající destrukce životního prostředí. Žijeme tedy v době pandemie za éry environmentálního rasismu, který je pro pandemii zároveň určující, příkladem čehož je životu nebezpečná voda v chudých oblastech a rostoucí počet případů, kdy lidé s nejistými příjmy končí na ulici. Náš vztah ke vzduchu, vodě, příbytkům a potravě, už tak negativně ovlivněný klimatickými změnami a bezuzdným kapitalismem, je díky pandemii pod ještě větším drobnohledem. Jedná se o dvě různé události, přesto se aktuálně promísily a navzájem znásobily. Tyto struktury nevymizely, naopak nabraly na síle. Na jedné straně si díky omezení cestovního ruchu a ekonomických činností oceány a vzduch oddechly od dlouhodobé kontaminace vnějšími toxiny, na druhé straně jsme pouze zběžně nahlédli, jak by mohla vypadat obnova či náprava životního prostředí, načež jsme se opět na plné obrátky opřeli do výroby. Přesto nám pandemie osvětlila, jak by se příroda mohla zregenerovat, pokud bychom omezili výrobu, zredukovali cestování a snížili emise oxidu uhličitého a uhlíkovou stopu, nebo je zcela vymýtili.

V ideálním případě bych ráda byla svědkem toho, aby se inherentní provázanost našich životů spojila s naší povinností uspořádat svět, včetně zdravotní péče, na základě principů radikální rovnosti. Otázka, kterou si klademe z hlediska lockdownu, totiž zda otevřít ekonomiku a „zrestartovat svět“

v oblastech, které byly po dobu dvou měsíců i déle odříznuté od ostatních, automaticky předpokládá, že restart ekonomiky nepovede k onemocnění a úmrtí velkého počtu lidí. Stejně tak rozhodnutí nepřistoupit k žádnému odříznutí, coby řešení stávající situace, v sobě nese předpoklad, že sice část lidí onemocní a zemře, ale – jak argumentují zastánci toho přístupu – bude to jen malá cena, kterou je nutné zaplatit za to, aby ekonomika dále šlapala. Udržet ekonomiku v chodu je samozřejmě důležité, zejména pro chudé a ty, kterým bez práce hrozí pád do chudoby a dluhů. Jakým ale čelí rizikům? Vždyť řada pracujících teď řeší otázku: mám dále pracovat, abych „si vydělal na živobytí“, přestože kvůli tomuto „vydělávání na živobytí“ zemřu? Nerozhodují se o tom, zda pracovat, nebo zemřít, nýbrž o tom, zda zemřít v důsledku práce, přestože právě práce je přesně to, co člověk potřebuje, aby mohl žít. Na tento rozpor poukazoval už kdysi Marx, byť hovořil o kapitalismu, nikoliv o pandemii (ačkoliv po většinu času, kdy byl publikačně činný, reálně probíhala upozaděná pandemie). Kapitalistický dělník pracuje, aby si zajistil mzdu, díky níž sobě a své rodině zajistí životní minimum. Pracuje ovšem v podmínkách, které nechrání jeho zdraví, a tudíž riskuje svůj život. A protože má pracovní dobu, která mu huntuje tělo, nakonec se zraní či onemocní, pročez se ocitá v pracovní neschopnosti. Jinými slovy prací v takových podmínkách přestává být dělník schopen vykonávat svoji práci, nedokáže dále zajišťovat životní minimum pro sebe a svoji rodinu či další osoby na něm závislé. A to znamená, že práce takového dělníka přivádí na pokraj smrti či rovnou ke smrti, místo aby mu zajistila podmínky žitelného života. Tento rozpor lze podle Marxe vyřešit pouze tím, že kapitalismus zanikne, a dnes ho lze vyřešit pouze garancí ročního příjmu. Kdyby existoval jistý příjem, žádný člověk by nemusel pracovat v nebezpečných podmínkách, jenom aby přežil. Život v takových obavách není žitelný. Takto nevypadá spravedlivé a život podporující uspořádání života ve společnosti.

A přesto sítě, které nabízejí potřebným dopravu, dávky potravin a útočiště a které ony podpůrné kruhy dále

rozšiřují prostřednictvím online sítí, z nichž plyne materiální pomoc, fungují bez napojení na vládní úřady a struktury a dávají vzniknout novým sociálním strukturám v reakci na to, že stávající struktury selhávají nebo zcela chybí. Mezi normativní principy takového hnutí patří vzájemná provázanost, sociální solidarita a revoluční kritika. Jejich cílem je vytvořit podmínky pro život, pro přežití, pro společný život. Solidarita v oblasti péče protestuje proti lhostejnosti vůči umírání. A v případě hnutí Black Lives Matter a Ni Una Menos souvisí protest proti zabíjení s širší kritikou nerovnosti a vykořisťování.

Dodám jedno jediné: jakmile uznáme, že je naše schopnost truchlit nad životy jiných nerovnostářská, změní se i způsob, jakým diskutujeme o rovnosti a násilí, a souvislost mezi těmito dvěma oblastmi dojde většího pochopení. Aby se rovnost a žitelnost staly všudypřítomnou součástí našeho světa, musí být prosazovány a uplatňovány právě těmi těly, jež stále touží po životě, po zajištění život umožňujících podmínek, těly, jejichž úsilí přežít je základním stavebním kamenem jejich myšlení – a transformativního protestu.

Na podzim roku 2021 (na severní polokouli), kdy eskaluje varianta delta a pandemie opět předvádí prudkou otočku, už je jasné, že ona oslavná prohlášení, jak je pandemie za námi, byla spíše horečným, zbožným přáním než realistickým zhodnocením situace. V Čadu a Tanzanii pandemie nikdy neskončila a zatím je naočkované mizivé procento obyvatel. Je tudíž důležitější než kdy jindy, abychom porozuměli globálním nerovnostem, utápějícím se v kalných vodách rasismu, a ustanovili, z jakých úhlů pohledu chceme vyprávět o dějinách této pandemie. Média informují, že v několika zemích narůstá mezi obyvateli vztek, protože považují za své „právo“, aby s pandemií skoncovali a vrátili se ke svým životům založeným na osobní svobodě. Tato forma svobody se navenek projevuje coby oprávněný nárok, právo zavrhnout stát a jeho zákazy vydané v zájmu zdraví, právo onemocnět a nakazit ostatní, právo šířit smrt, přeje-li si to tak daný jedinec. Svým vztekem občané dávají průchod úzkoprsé, destruktivní podobě osobní svobody, jež opomíjí společný či sdílený život,

ideály kolektivní svobody a péči o Zemi a živé tvory, včetně lidí. Možná se jedná o předsmrtnou křeč té podoby osobní svobody, jež chápe člověčenství jako něco vymezeného kůží – jako individualistické a svébytné. Nezbyvá než uvědomit si, že tělo je porézní, že jeho otvory jsou klíčové, pokud chceme dýchat, přijímat potravu, trávit a být v celkové pohodě, klíčové pro sexuální život, intimitu a prolínání našich těl. Bez obousměrného prolínání s ostatními prostřednictvím našich pórů se žít nedá. Právě tak totiž žijeme, vně svého omezeného já a jeho nadutosti, vztaženi ke světu, jenž nás živí, k Zemi a jejím přirozeným prostředím, včetně těch lidských, která jsou závislá na politice, a ta je zase oddána světu, v němž můžeme všichni dýchat beze strachu z nákazy, znečištění, smrtelných policejních chvatů, v němž se náš dech mísí s dechem světa, a život a svět, synkopický a svobodný, se stávají oním sdíleným – tedy v zásadě oním společným.

Naším úkolem je teď zamyslet se nad infrastrukturami péče, které nebudou spadat pouze do oblasti mateřské morálky či domácího prostředí. Naším úkolem je péči dedomestikovat, proměnit ji v globální hodnotu, která bude globální hnutí nabádat, ať zastaví ničení klimatu, environmentální rasismus, násilí a diskriminaci všech menšin a zajistí zdravotní péči, útočiště, potravu a volební právo pro všechny, kdo žijí – nebo umírají – na okrajích tohoto světa. Snad nás označíte za utopisty, ale to nevadí. Bude to znamenat, že věříme, že stávající podoba reality, její souřadnice a hranice nejsou vytesány do kamene. Že společnými silami dokážeme vymyslet a zrealizovat nové podmínky žití v obyvatelném a udržitelném světě. Což znamená, že bychom žádnou část Země už nikdy neměli rozrývat, ba ani osidlovat, pokud nepatříme k těm, kdo praktikují pozitivní žití v souladu s přírodou, místo aby ji drancovali. Potom nám přestanou myšlenky zkreslovat struktury kapitalismu a snad pochopíme, že opravdu, ale opravdu jsme v rukách jeden druhého, vzájemně závislí, propojení s žitými světy a životními procesy, jež nás přesahují a živí a jež teď musíme chránit před vlastní destruktivností.

93%

Dospělých obyvatel ČR se shoduje, že v posledních sto letech dochází ke změně klimatu.

83%

Obyvatel České republiky spíše či rozhodně souhlasí s tím, že rostliny a zvířata mají stejné právo na existenci jako člověk.

120 minut

Tolik času stráveného týdně v kontaktu s přírodou může mít příznivý vliv na zdraví a duševní pohodu.

42%

České veřejnosti si nemyslí, že by moderní věda vyřešila ekologické problémy beze změn v našem způsobu života.

8,7 milionů

Odhadovaný počet rostlinných a živočišných druhů obývajících planetu.

14. srpna 2021

Den, kdy byl na nejvyšším bodě grónského ledového pláště několik hodin pozorován déšť a během kterého zůstala teplota vzduchu nad bodem mrazu přibližně devět hodin. Podle záznamů došlo od konce 19. století k dřívějším podobným událostem tání pouze v letech 1995, 2012 a 2019.

168 000 – 340 000

Odhadovaný počet předčasných úmrtí způsobených znečištěním ovzduší napříč státy Evropské unie v roce 2018.



... tam“; „hrubě tvarované skály leží nahoře v kompaktním
... u“; „voda stéká dolů po povrchu pravidelně uspořádaných
... hých kamenů“.⁴⁰ Při vyslovení nebo zaslechnutí takového
... a se Apači okamžitě cítí být v bezprostřední přítomnosti
... to místa; a když pak recitují sérii pomístních jmen, pociťují,
... jak „cestují ve vlastní mysli“. Zdá se, že vyslovované místní ná-
... zvy svou přesností vytvářejí přímé smyslové spojení mezi Apači
... a konkrétními místy, a lze tušit, že prospěch z hlasitého vyslovo-
... vání těchto názvů nevyplývá ani tak ze samotných jmen, nýbrž
... z výživné moci skutečných míst, k nimž názvy přitahují ty, kdo
... je vyslovují. Místní jména tedy, jak se zdá, čerpají svou zvláštní
... moc a kouzlo z konkrétních míst, která označují.

Význam, který zaujímá geografické místo ve zkušenosti Zá-
... padních Apačů, a z toho plynoucí vliv konkrétních míst okolní
... krajiny na jejich každodenní jazyk jsou, obzvlášť dobře patrné
... v etice a pravidlech chování současné apačské společnosti. Ne-
... boť – což je alfabetské civilizaci naprosto cizí – je to samotná
... země, která je v tradiční apačské společnosti ustavičně bdělým
... strážcem správného chování. Podle paní Annie Peaches, sedma-
... sedmdesátileté apačské ženy:

Země lidi neustále sleduje. Země nutí lidi žít správně. Země
... se o nás stará. Země o lidi pečuje.⁴¹

Mravní působení krajiny – schopnost země zajistit ve spo-
... lečenství pozorné a úctyplné chování – je zprostředkováno
... celou lekcí příběhů, které se ve vesnici pravidelně vyprávě-
... jí. Tyto příběhy pojednávají o lidech, jež v důsledku porušení
... apačských zásad správného chování postihlo neštěstí; vyprávějí
... o jedincích, kteří následkem svého impulsivního či vzdorovitě-
... ho jednání, které bylo v naprostém rozporu s apačskými zvyky,
... museli snášet ponížení, trpět nemocemi nebo zemřít. Na rozdíl
... od dlouhých kosmologických mýtů, které vyprávějí pouze me-

DAVID ABRAM

22. září 2021

Domnívám se, že žádoucí budoucnost by byla jakákoli budoucnost, ve které by se stále dařilo té neskutečné, mnohohlasé pestrosti a nespoutané rozmanitosti nesčíslných druhů na Zemi. Budoucnost, ve které v zimě pořád padá sníh a sílí ledovce, jež se znovu uvelebí na vrcholcích hor během teplých ročních období, kdy z jejich úpatí stále proudí potoky hemžící se lososy a pstruhy, aby kaskádovitě stékaly z hustě zalesněných svahů a vlévaly se do řek lahodné a pitné vody, jež se klikatí údolími a jimž v cestě k širému oceánu nestojí příliš velké přehradly. Budoucnost oceánu plného ryb, z nichž některé jsou osamělé a jiné plavou (spolu s chobotnicemi, mořskými želvami a hejny kytovců) v ohromných hejnech třpytících se mezi podivně tvarovanými a mnohobarevnými korály. Budoucnost, v níž lidstvo znovu pozná úžas a hluboký údiv nad divokou zemí, a začne se chovat pokorněji k půdě. To by znamenalo opětovnou diverzifikaci samotné lidské kultury – každé lidské společenství by muselo sladit své hospodářství, architekturu, jedinečné formy výroby energie a řízení se specifickými potřebami a rytmy konkrétního bioregionu (či ekosystému), který obývá, a každá lidská kultura by se postupně stala výrazem více než lidského společenství rostlin, živočichů a forem krajiny, které ji obklopuje a udržuje.

Ovšem vzhledem k drsné realitě klimatické změny a setrvačnosti, kvůli které civilizace opojená zbožím nedokáže změnit své směřování, a vzhledem k zuřivému hledání obětního beránka, rasismu a násilí, jež zřejmě doprovázejí každý nový příliv klimatických uprchlíků do kdysi prosperujících zemí, je taková budoucnost samozřejmě beznadějně vzdálená – je to jen fantazie přehlížející realitu nebo sen. A přece se této rozmanitější a životaschopnější budoucnosti otvíráme pokaždé, když natáhneme ruku, abychom pomohli a nabídli obživu zneužívaným, těm, kteří jsou nám cizí a jsou jiní než my, pokaždé, když jednáme nejen

rozumem, ale i srdcem a máme na paměti svou společnou identitu tvorů obývajících tuto dýchající planetu. Popravdě je nanejvýš pravděpodobné, že své strašlivé společenské křivdy nedokážeme napravit a že nedokážeme zmírnit hněv a násilí, jež vycházejí ze strachu a sužují náš druh, dokud kolektivně neuzavřeme spojenectví se světem, který nás podpírá a obklopuje, a dokud se nespojíme se stromy a lesy, jež nám umožňují dýchat. Kdykoli se společně zamilujeme do místní krajiny – jakmile začneme bok po boku pracovat ve prospěch půdy a vod a širšího, více než lidského společenství –, v lidském kolektivu výrazně klesne tlak a uklidní se křehké vztahy, které mezi sebou udržujeme. Mělo by být čím dál jasnější, že si ve světě tvořeném pouze lidmi nikdy nezachováme zdravý rozum ani lidskost. Lidmi jsme pouze v kontaktu a družnosti s tím, co není lidské.

NICK SRNICEK

30. září 2021

V kontextu úvah o tom, jak by měla vypadat naše budoucnost, bych zmínil jeden poměrně výstižný citát od G. A. Cohena: „Příslib hojnosti nepředstavuje nekonečný přísun zboží, ale dostatek dosažený s minimem nepříjemné námahy.“ Stručně shrnuje několik klíčových principů: zaprvé, že postkapitalistická budoucnost není budoucností nekonečné komodifikace a konzumu (což je riziko, do kterého někdy upadají představy „luxusního komunismu“). Zadruhé, že cílem není úplné odstranění nepříjemné námahy – což je nemožné –, ale její minimalizace. Příliš často berou lidé doslova požadavky na „plnou automatizaci“ a uniká jim jejich polemická povaha. Určitá „nepříjemná námaha“ sice zůstane, ale přesto můžeme usilovat o její minimalizaci. A zatřetí – což možná Cohenův citát jen naznačuje, ale jasně to vyplývá z každého správného marxistického výkladu – odkazuje ke všeobecnému zajištění dostatku. Kapitalismus je výjimečný v tom, že umožňuje hrstce světové populace získat větší bohatství než kdykoli předtím – přesto se ale obrovské části lidstva nedostává ani zajištění základních potřeb. Odtud pramení radikální potřeba univerzálního dostatku – nebo jak to výstižně vyjádřil Adorno: „Něha může mít formu jedině toho nejradikálnějšího požadavku: aby už nikdo neměl hlad.“







ENGLISH PART

La récolte du lin dans les Flandres
Harvest of flax in the Flandres



TRANSLUCENT BEING: KAROL PLICKA

PLICKA'S FAMILIES IN TROPICAL
FRUITLANDS IN THE 1930S



STATE-FORMING CREATOR

KAROL PLICKA

Petra Hanáková

It is not easy to present Plicka's oeuvre in a Czech environment from the Slovak perspective on just a few pages. In the Czech Republic, the view of Plicka the filmmaker is rather homogeneous; in the Slovak culture, it is multifaceted. He was a person of great achievements on many fronts, comparable to the national revival icons.

Plicka, a young teacher skilled in music, an ethnography student, and a fresh member of *Matica slovenská*, the national cultural institution, comes to Slovakia to collect songs. The complexity of the Slovak world and the vivacity of its folklore fascinate him. He wants more than just (to record) songs. He needs to see the source of the song – the person. He feels the need to capture their image in its performative dimension – the movements, the body constitution, situational gestures, the temperament... He immediately notices the cinematographic photogenicity of his surroundings, realizing that he has just met the love of his life: "Slovak film will be with me forever," he wrote in 1929 in a letter to Štefan Krčméry, the secretary of *Matica slovenská*.

Plicka's works are a balanced combination of personal interest and culturally-political assignment. I suppose we might well call his activities state-building, whether we speak of his career as a musicologist, ethnographer, photographer, and filmmaker as well as teacher. In 1938, he established a cinema department at the School of Artistic Crafts (*Škola umeleckých remesiel, ŠUR*) in Bratislava, later he was the co-founder of the Film and TV School of Academy of Performing Arts in Prague (FAMU), and after 1945 he became honorary member of various cinema associations. In his career, the Czech is inseparable from

the Slovak. He was an enchanting ambassador of Czechoslovakness, and an implicit symbol of its paternalistic, or, as we may put it, fatherly values. Having come to Slovakia to cultivate ("raw wood"), he himself drew inspiration from sources that had been exhausted in the more "civilised" Czech lands. He would speak of the genius of the ordinary people, about the "artistic element" which can be "encountered in all spheres of the Slovak people's life", about the Slovak village and its "pure, picturesque and ethereal artistic charm" which intrigued him so much. If the love relationship between Plicka and Slovakia were to be expressed by an equation, "exotic" or "oriental", or, in other words, "colonial" would certainly form one of its variables. Such discourse is not new, though. Several decades earlier, a similar relationship existed between Czech painters (such as Joža Uprka, to name but one), and the romantic Moravian Slovakia (*moravské Slovácko*) and, later, Slovakia. Simply put, artists of the late 19th and early 20th century set out for the "colonies" and fell under the charm of the beauty and purity of the countryside and its inhabitants – uncorrupted, authentic people. Go to the countryside! That was the imperative of the early "impressionist" modernism. In the 1920s, it was the town of Detva which inspired romantic feelings in Slovak painters.

Plicka "found himself" in the village of Helpa. There, he was astonished by child performers. The local boys' "gymnastic games", their hair-raising choreographies, the "wild athletics" of the Low-Tatra mountains, were probably the last impulse that triggered the transformation of Plicka – the ethnographic photographer into Plicka – the kinetic image creator.

In 1926, he gets his first camera (a second-hand Pathé with a hand crank). His first films, rather descriptive in nature, are still documentary materials. In his early films intended for the Matica archive, the self-taught filmmaker draws on his experience gained during previous research. He knows the landscape inside out; he knows interesting places and their characteristic inhabitants. Placing one take after the other is natural for an intuitive “structuralist” like himself, even though the inspiration by Soviet film editors certainly played a role. Plicka’s first films can be seen as film catalogues of remarkable Slovak villages and their folkloric “attractions”. His third film was made with more experience and better technical equipment, and what is even more, it is a “psychosomatic” film – a sound film. The narrative of *The Earth Sings* was born from the natural vegetation cycle and from the seasonal traditions and the religious culture of the community. Thanks to his musical talents, Plicka instinctively felt that this cyclical format best reflects the rhythm of life of the Slovak countryside and of rural cultures in general. Here, people live (and work) from one spring, one harvest to the next; simply put, life, attached to the soil, is not linear.

When asked at a question-and-answer session in the early 1970s whether the footage of (among others) *The Earth Sings* was authentic, Plicka replied that, of course, some of the scenes had been staged and rehearsed. Authenticity of the characters and of the settings was not a priority. The film is supposedly a “selection from the purest of the pure”. There is a certain inconsistency in the documentary method; however, it is compensated by the idea of synthesis.

The Earth Sings (1933) is a carefully thought through composition. The author’s intention is recognised by film critics, who agree that the movie is a film poem, a symphony. František Škvor’s music – maybe the first full-fledged Czechoslovak film music of all times – was not

composed to fit the image; it was created in cooperation with the director of photography. Plicka, Škvor and Alexander Hackenschmied, the editor who gave the film an aesthetically radical form and a modernist sparkle, worked as a team to create a film which – thanks to the joint energy invested in the process – pushed the boundaries of what is imaginable.

Plicka’s films, including the first ones, got very quickly worn out in the cinemas. There was not enough money for more copies or more reasonable distribution. For example, the *Over Hill and Dale* film of 1929 existed in one single copy, the distribution of which was pretty complicated, in result of which the film never became generally known among the audience. The fate of *The Earth Sings* was not very different. Obviously, Plicka knew very well that films of unusual narrative and complex montage not featuring film stars will not spark the viewers’ interest, unless the audience is prepared for reception beforehand. That is why Plicka invested a lot in the PR, so to speak. He promoted the film, gave interviews, explained the concept with great patience. Despite, the film was a failure. Until present, *The Earth Sings* is one of the morally most successful box office flops in the history of (Czecho)slovak film. On the premiere night, Prague cinemas were empty, and the Slovaks whined – yet again – that nobody in “the West” (of the republic) cares about them. While in fact, no other film has ever been more widely discussed by the critics.

Commercially unsuccessful as it was, Plicka’s film contributed greatly to the reception of *Jánošík*, a film about a 18th century highwayman and folk hero. Plicka himself, who was the ethnographic consultant of the film, was not particularly happy about the result, mainly due to the attitude of the receptive director Martin Frič towards his poetics (nature as the landscape of the soul, the sometimes parodic representation of the local people, especially

the highwaymen from the Barrandov film studios). As Plicka put it: “No fragrance, no poetry, and that is what I’m missing the most. (...) I can’t recall ever feeling as indifferent towards a film.” A horse opera instead of a lyrical story. The audience, however, thought otherwise. *Jánošík* was a blockbuster.

Browsing through Plicka’s monographs and looking at the pictures from the shooting of *The Earth Sings*, seeing his little colleagues, his villagers’ crew, one cannot help but smile: Plicka giving instructions to the children, two boys in folk costumes holding board reflectors, the third one curiously peeking into the camera; A tall youth holding a camera stand over his shoulder, around him a bunch of children carrying the rest of the equipment. “One of the boys was appointed stage manager. To make sure the performers are in the right place at the right time, he kept throwing stones at them until he was dismissed. He was simply playing his bandit game.” The behind-the-scenes stories published in magazines such as *Elán* and *Slovenské pohľady* or in *Slivka’s* monograph are a valuable source of information for the reconstruction of the pre-cinema Slovakia, a country undisturbed by the media, where women feared that the camera would steal their beauty and the dancers “worried that the masters might raise the taxes when they see how happy the local people are.”

To criticism of his image of Slovakia being too idyllic and the actors too dressed up, Plicka responded by claiming that it is the idyllic that makes folklore magical: “The astonishing beauty of the archaic Slovakia is dying away every day; poverty and hardship remain.”

What should also be kept in mind is the fact that regardless of his own artistic programme, Plicka was a member of the *Matica slovenská*, which surely supported his efforts to show Slovakia in a positive light. Recommendations from *Matica* opened many doors for “our Karol Plicka”,

but only to “fancy rooms”, so to speak. In the *Matica’s* “Slovak beauty” agenda, there was no place for phenomena such as underdevelopment, poverty, the hardships of life that are so attractive to concerned photographers using photography as a means of social commentary (such as the social documentary photographer Irena Blühová).

The choice that Plicka made between “Truth” and “Beauty” (which remain till this day the key categories of visual discourse) was an aesthetic one, not a “functionalist” one. That may be the reason why later, when he worked for the Prag-Film company established during the Protectorate of Bohemia and Moravia, he did not notice how easily Beauty can be expropriated. In this context, it is fascinating to see how the apolitical Plicka’s works are actually state-building in every regime. All there is to do is to replace “Czechoslovak” by “autonomist”, to replace Prague by Bratislava, and *The Earth Sings* in the new context of an autonomous Slovakia. After a bit of denazification, the *Baroque Prague* movie is ready for the post-war socialist era. This – and I am not being cynical here – may be exactly what makes Plicka the filmmaker one of our first and most genuine national artists. He knew how to be diplomatic, while (paradoxically?) always remaining loyal to his artistic self.

Anyway, back to his *opus magnum* now. Despite the huge moral success of the film and its festival career, *The Earth Sings* will remain Plicka’s most valuable work. His more intimate plans (such as *Twelve White Falcons*, his concept of the *Jánošík* theme) fell victim to the immature environment, the too slow pace and idealistic attitude, lack of funding, and partially also to the political situation.

Besides his characteristic works, Plicka – as a member of *Matica* – made some technical films in the 1930s, such as *Knižná lotéria Matice slovenskej* (*The Book Lottery of Matice slovenská*, 1933). In 1937, he filmed the visit of the Czechoslovak president Edvard

Beneš to Bratislava and Trenčianské Teplice. Probably the most valuable footage captured during this state visit is the construction of the *Zelená žaba* (*Green Frog*) functionalist swimming pool. In 1936, Plicka joined the ambitious delegation of Matica at its trip to the “Slovak America” as the director of photography and shot a film report entitled *Visiting Slovaks from New York through to Mississippi* (1937). The film captures the life of the Slovak national communities. It is remarkable as a historical testimony, but its aesthetics is descriptive in nature. The pinnacle of Plicka’s “cinema of attractions” is the footage of the Niagara Falls. The technical cinematographer becomes once again a poet fascinated by the power of nature.

After the dissolution of Czechoslovakia, Plicka, the now “useless Czech” (as the propaganda would call him), leaves Slovakia. Back home, he was involved in various activities which today are looked upon with a critical eye. After the war, it is only occasionally that he visits Slovakia. He becomes member of various committees, a filmmaker emeritus, since 1968 he is the National Artist title holder – i. e. a sort of an institution exempt from criticism.

In the centre of the “socialist” Plicka’s attention are photography publications. Not only taking pictures, but also assembling representative local history editions. His works are a sort of photographic screenplays, a sort of film concertina books, which allow the idealistic filmmaker to fulfil his romantic dreams about films in the current production environment where there is no place for him any longer.

Plicka did find a continuator though – the young Martin Slivka (1929–2002), a filmmaker just as versatile as himself. Slivka made several documentaries about Plicka and wrote a “definitive” monograph about him. By his own work, he bridged the generation gap and transferred Plicka’s visually-anthropological experience to the most productive period of Slovak documentarism – to the 1960s.



HUMBLE MONUMENTALITY IN KAREL PLICKA'S PHOTOGRAPHY

Lukáš Bártil

Few Czechoslovak artists of the 20th century were as influential in the domestic scene as Karel Plicka (1894–1987). Based on his year of birth, Plicka belongs to the first generation of avant-garde artists. Yet his journey into fine arts was not so straightforward. At first, he was fascinated by music, which he devoted himself to professionally before the First World War. I think that this moment is extremely important for Karel Plicka's narrative. Music requires great self-discipline, precision, humility, and immense diligence. Fine art is different in this respect, and a combination of all of the above is not always necessary. Avant-garde artists were, thus, anything but humble. On the contrary, in fact. Almost the whole essence of the avant-garde movement was – with some exceptions, of course – the negation of (nearly) everything that came before it.

The exception was for some artists folk art (or autodidactic art), the purity of which was greatly appreciated and inspired by many. But Plicka's view was different. He understood folk art to be not only a source of inspiration, but also a subject of deep interest and study, bordering on the approach of a professional ethnographer. It was this “scientific” position that gave him the strength to sideline himself in his own work and record folk art rather than using it “only” as a starting point for his own work. He captured it with a pencil and paper, with sheet music, and on film and in photographs.

At first, Karel Plicka was enchanted by the folk culture of Slovakia. It was logical, because, unlike the folk culture of Bohemia, Moravia, and Silesia, the Slovak one in the newly formed Czechoslovakia was little explored. At the same time, it formed

the basis for Slovak national self-determination, and in this respect its knowledge was extremely important. It was a happy choice from Plicka. Already during his blessed long life, the Slovak village became unrecognisable and its authentic record is preserved to this day thanks to his efforts.

Undoubtedly the best known and most acclaimed work in this sense is Plicka's film, *The Earth Sings*, from 1933. This legendary work also shows us to this day how close film and photography were in the Interwar Period. During the creation of the film, Plicka photographed intensively in order to later use the images he created in the book *Slovakia*. It was a pioneering age, and a Renaissance man like Plicka was undoubtedly capable of being a director, cinematographer, screenwriter, and photographer all in one. It's not without interest that the film was edited by Alexander Hackenschmied, a great promoter of the film and “triple threat” as cameraman, director, and photographer all in one.

The book *Slovakia* was published in 1937 and its significance for Slovaks is underscored by the fact that the author of the introductory text was the Land President of Slovakia at the time, Jozef Országh (1883–1949). His text can be understood as admirably patriotic, yet also partly nationalistic. It's worth mentioning the basic concept of the book, which Plicka mostly stuck to throughout his further career. His publications have a brief introduction (be it professional, from an art historian, or rather fictional), followed by a pictorial part in which each photograph is devoted to one (later even two) pages of a large-format book. The photo is complemented by a short factual caption. Plicka dealt with the topic even after the Second World War.



In 1949, the book *Slovakia in Photographs* by Karel Plicka, which, in terms of its pictorial content, only partially coincided with the book *Slovakia*. Of course, the introduction to the book written by Laco Novomeský also changed.

Plicka's concept fundamentally shaped the idea of what a pictorial photographic book should look like, and future generations of Czechoslovak authors had to square up to Plicka's vision. There are several advantages to this arrangement. First of all, he understands a book to be a source of information. The introduction with captions always has considerable informational value and gives the reader a fairly good idea of the region and its historical heritage, or its inhabitants. "The second advantage is the political, and to a large extent, also artistic "neutrality" of this concept: Plicka's photographic books were published during the First Republic, during the Protectorate of Bohemia and Moravia, during Stalinism, during normalisation, and in the post-November period."

The nature of Plicka's books is also matched by the style of his photographic work. Plicka mostly ignored contemporary artistic norms. His photographs are always technically perfect, of course he had to wait for the shot, take it at the best time of the year and at a specific day and hour when the light was best. In this respect, he was certainly not alone; a similar knowledge formed a part of the professional honour of photographers of the 19th century. In addition to this technical quality, Plicka's pictures always have a certain monumentality, grandeur, descriptiveness, and deep humility for what the photographer photographed. When you look at Plicka's photos, you feel as if you're looking at magnificent nature, a pure man, or a stunning temple. You don't feel like you're viewing images from a particular artist. It's not that Plicka's work is not characteristic or recognisable, it's that the artist himself deliberately sidelines himself to make reality stand out. Which, of course, was neither a matter of course nor typical



of his generation. After all, to this day, this artistic approach is often overlooked by art historians and curators as uninventive and only slightly progressive. In my opinion, this view is utter nonsense.

Plicka's all-round interest in Slovak culture was violently interrupted by the onset of World War II, which he experienced in Prague. Here his interest focused on monuments and symbols of Czech statehood. He was, again, not alone. During the war, many photographers began photographing domestic landmarks, especially Prague. Some were interested in documenting buildings that were endangered by the ravages of war, while some wanted to pay tribute to the roots of the Czech nation with their work and thus encourage its solidarity. This was also the case with photographs and the subsequent book *Prague in Photographs* by Karel Plicka (1940). The patriotic tone of the book was underscored by the non-conflicting (yet very understandable for the time) foreword written by art historian Zdeněk Wirth.

The book is in many ways related to Plicka's *Slovakia*, but we find one significant difference here. While in the older publication, the author pays a considerable amount of attention not only to the region but also to its inhabitants; in Prague, the photographer deliberately avoided people. It had its logic of course. It was not only the fact that the photographers at the time did not perceive the inhabitants of the cities as "objects" worth recording, but also the meaning of the whole book. Plicka wanted to capture the "city of eternity," not the "city of the 1940s." Its inhabitants would give it unwanted concreteness as well as unwanted emotivity.

This method of capturing the capital was repeated by Plicka several times, and his books are now among the legendary works of Prague. For all of them, let's name at least *Royal Prague* (1957) or *Prague Castle* (1962). And it was Plicka's conception of photography, with which the authors of the late 1950s led an artistic controversy, who, in the spirit of so-called everyday

poetry, created books focused not on the city but on its inhabitants. It was a deliberate controversy and sometimes also explicitly acknowledged, as was the case of *Everyday Prague (1959)* by Erich Einhorn.

Karel Plicka preserved the monumental and informatively deep style of photography in other topics and themes, which he later embodied in publications such as *Czechoslovakia, Vltava*, etc. These books, which sing the beauty of the eponymous places, were published in a print-run that seems unimaginable today (some thirty thousand copies!) and in many supplemented and expanded editions and language versions. It's no exaggeration to say that Plicka's book was owned by almost every family in Czechoslovakia, and many readers of this text still have it unknowingly at home, or at least in the home libraries of their parents or grandparents. Plicka thus fundamentally shaped a kind of "visual awareness" of Czechoslovakia, its sights, natural beauties, and also of Slovak folk culture as a whole. It is thus extremely important not only for the history of domestic photography, but also for our visual identity.

"Only" these merits would be considered. Nevertheless, their list cannot be ended here, because Plicka was not "only" a legendary director, cinematographer, photographer, and collector of folk sayings and songs, but he was also a key figure in the institutionalisation of film (and later also photographic) art. In 1946, he co-founded the current Film and Television Faculty of the Academy of Performing Arts in Prague (FAMU), of which he became the first dean. In a speech marking the founding of FAMU, Plicka allegedly said: "We are nations that are said to be small. Which is all the more why we desire to level ourselves with the great nations, at least within the spiritual realm. We look too anxiously at what's happening in the world and where and how these things are done, and we think that if we

follow suit by the same method, we'll achieve the same effect and recognition in the world. When we draw attention to ourselves abroad, it's not enough to show a rehash or copy of someone else's work. In our work, they'll appreciate exactly what makes it ours, and no one but us can do that. Watch very closely what's happening abroad but look for your own way to go about it at home, in our heads and in our hearts." For many, these sentences might bring a slightly sarcastic smile to their face, but I think it's good to remember them at least on occasion – and they may soon be considered prophetic again. They refer to Plicka's inspiring humility and belief that there is still plenty of room for fulfillment and honest work between the world's progressive and boringly conservative, which will be deservedly appreciated and appreciated. I think that Plicka was an artist who believed in a certain universal beauty and in the personal responsibility of every artist to not relate "only" within a narrow artistic community, but to indiscriminately cultivate the life of the whole society. These ideas are extremely relevant to this day.

KAREL PLICKA'S SINGING LANDS

Joseph Grim Feinberg

Karel Plicka, Vienna-born Czech patriot, multinational folklore collector, and founding father of Slovak cinema. That he could combine these superficially incongruous distinctions says a good deal about the nature of film, folklore, and Czech-Slovak cultural relations.

Simplistic narratives of modernization pit ancient folk tradition against contemporary lifestyle, local soil against rootless forces of global progress, and nation against nation as they struggle to survive the cultural shipwreck known as modernity. The truth of the matter is rather more complicated. Nationalism, after all, is not only a nation's claim on the past. It is, above all, a claim on modernity. Folklore becomes a part of national tradition when it becomes modern. Local soil gains notice when something worldly grows from it. And each nation, in order to become a nation, needs someone from outside to see it, to recognize it as a distinct unit worthy of preservation in its particularity. Every Slovakia, so to speak, needs its Karel Plicka.

Still, even if the making of national culture always involves insider-outsiders who are able to recognize the value of national expression because they do not take it for granted, not every such figure moves along the same line between inside and outside. Pavol Országh Hviezdoslav became a great Slovak poet after attending Hungarian schools and recognizing the Slovak language as something different, unusual, and under threat. The makers of the first feature-length Slovak film, *Jánošík* from 1921, were Slovak emigrants in Illinois who admired the newly born Czechoslovakia from a distance, visiting it only to shoot their film. But whereas Hviezdoslav and the makers of *Jánošík* identified firmly as Slovaks, Karel Plicka never repudiated his Czechness even when becoming a Slovak

patriot. He looked on the Slovak nation with a Czechoslovak gaze.

Plicka's image of Slovakia reflects the contradiction at the core of Czechoslovakia. In order to gain legitimacy with the victorious postwar powers, Czech and Slovak leaders invoked the principle of national self-determination, claiming to found a state that belonged to its nations. Yet precisely because the state rejected the supposedly a-national approach of the defeated Habsburg monarchy, it could not be neutral toward all the nations present on its soil. Czech patriotism meant support for a nation-state where Czechs by themselves made up roughly half the total population of a territory stretching from German-speaking western borderlands to Rusyn-speaking highlands over a thousand kilometers to the east. Czech patriotism needed to unite with Slovak patriotism in order to represent a significant majority of the national population. And Plicka, like so many of his countrymen, showed far less interest in the cultural expression of his country's large but less culturally convenient German-, Hungarian-, Yiddish-, and Romani-speaking populations.

But Plicka's sometimes-superficial attraction to the exoticism of the East was combined with an increasingly active engagement in Slovak society, and he produced films that were not merely Czech views of Slovakia, but were co-produced and supported by Slovak institutions and could be plausibly called "Czechoslovak" or even "Slovak" films.

Plicka was also fascinated by the picturesque landscape and distinctive folk traditions of the Rusyn east, but—again like so many other Czech patriots—he was rather uninterested in Rusyn cultural politics. Whereas Plicka took part in a wide range of activity in Slovakia, he

visited Subcarpathian Ruthenia only to record material, and it is telling that *The Earth Sings*, which was publicly presented as a film of Slovakia, included scenes shot in Rusyn territory, but not identified as such. If Slovakia was widely treated as the Czech nation's metaphorical little brother, the Rusyn nation was a sort of step-child, brought into the family by a marriage of convenience, sometimes embraced, sometimes exploited, and sometimes completely ignored.

But the superficiality of Plicka's gaze was part of what made his films effective. It penetrated into a different dimension of depth. Plicka's camera, with its panoramic shots of breathtaking scenery and collective movement, passed over the complication of personal life, social entanglement, and interwoven microhistories. This gives way to grand compositions of light and shadow, timeless ritual, play, and toil withdrawn from local context, a montage of nameless faces that appear for a moment and then are gone. The camera, from a distance, catches something that the immersed eye does not. What it sees are not the same mountains through which people had walked for ages, not the same people who had walked them, not the same old rituals and labors and games. The images, flattened and then enlarged on screen, become a new kind of material, out of which an aesthetic for the new republic could be built.

Plicka always retained a traditional folkloristic taste for ornamentation, along with a romantic veneration of natural landscape, but he combined this with a modernist sensibility for abstract form. In one particularly striking photo of flax bundles drying on a mountainside, we see these elements especially clearly: folk creativity turns this utilitarian item into an aesthetic object, laid out against the backdrop of grandiose nature; but it is Plicka's wide camera angle that transforms the individual bundles into a purified



shape laid out on the mountainside. This kind of aesthetic distantiation is typical of Plicka's film poetics: romantic-traditionalist material is captured within a modernist-formalist technique of estrangement. The varied particularity of the vast countryside is captured in a unified whole; the ancient and local is given the approval of a modern gaze; the singing land is integrated into the prosaic state.

Although in his ethnographic work Plicka paid remarkable attention the individual personality of folk singers, in *The Earth Sings* it is decidedly the land, and not the individual, that sings. *The Earth Sings* is a folksong collector's film that does not *directly* portray a single folksong performance; instead, it is a lyrical reflection *on* folksong through the medium of voiceless images and overlaid orchestral arrangements. A boy with a whip, a herd of sheep with crossing a river with clanging bells, shepherds bellowing on enormous flutes – all are abstracted from their context, made strange as silent shapes on a screen, and then given new sound as art music.

Plicka's work was effective not for its traditionalism or for its modernism, but for his specific synthesis of the two. Although Plicka made less liberal use of montage and jarring cuts and juxtapositions than Eisenstein (whom he cited as an inspiration), his arrangement of more slowly unfolding scenes and his striking angles still draw attention to the camera as a uniquely

modern mechanism of representation. This modernist element was further strengthened in *The Earth Sings* by the editing of Alexander Hackenschmied, who was just beginning a career as an experimental photographer and filmmaker.

Nevertheless, Plicka's traditionalism remains, and in *The Earth Sings* it is explicitly juxtaposed with Czechoslovak modernity, as if he sought a place for preserving both elements in the new state. The original version of the film began with scenes of bustling Prague streets, followed by a train departing from the station, heading east for a land that, in the rest of the film, appears undisturbed by urbanism or industry. The viewer, then, is set up as someone positioned in Prague, and only after this point is the viewer invited to travel into the marvelous land that sings.

This Pragocentrism apparently did not please those in charge of the film in Slovakia after Czechoslovakia's breakup in 1939, at which point the Prague scenes were replaced, without the author's permission, by a sequence of scenes from Bratislava, creating a film that is perhaps less orientalist, and more national-isolationist, but equally committed to the dualistic coexistence of modernity and tradition.

Every state is a sort of symphony, but not every land sings for its state. The land needs someone to hear its voice, record it, recompose it, perform it and conduct it, re-record it. And sometimes new editors come to cut up the recording and put it back together in new form.

Did this land sing a bit too beautifully for its own good? Had its sublime voice risen too high above its gritty social reality? When *The Earth Sings* was released in 1933, the critic Jozef Rybák responded to it in the leftist cultural journal DAV: "Is Slovakia really a singing country? [...] Where is the sadness that we so often hear in folk-songs? Where is the despair, where is the anger?" Reading this, Vladimír Clementis came to the film's defense, also writing in

DAV: "The film is [...] an illusion, true, but an artistic illusion." It was an illusion that, by abstracting itself from the hard reality of the land, found its place in the optimistic reality of a state which, after all, was probably the least bad in its neighborhood.

After the war, with Czechoslovakia more or less reassembled, Plicka generally turned away from film, devoting himself to educational-organizational work, photography, and publishing the photographs and ethnographic material he had collected in earlier years. In all this work, we see the image of a Slovakia promised a place in Czechoslovak modernity: a land of apparently primordial pre-modern beauty, as captured in crisp, stunning photographs and collected folk songs and folk tales, ready to be aesthetically captured by new generations of filmmakers, photographers, and ethnographers educated in the institutions of postwar Bratislava and Prague.

It remains a captivating idea: the possibility of modernizing without giving up the old, but elevating the old by making it into art, while the cities fill with modern subjects capable of seeing and appreciating what has always been beautiful in their land, if only they noticed. This isn't a vision that delves into the complex problems of capitalism and socialism, of industrialization and changing relationships to village life and the natural world. But there may well be a place for this vision in the whirlwind of change that the past century brought, and that the coming century likely will bring.



PLACES OF GREAT SIGNIFICANCE

Lucie Česálková

Karel Plicka is best known for his ethnographic work from the turn of the 1920s and 1930s, the primary goal of which was to record the specifics of a particular community, place, or event. His feel for the visual power, musicality, and rhythmicity of folk customs and his deep understanding of lighting in the landscape are also what brought him to the film medium, allowing him to process these themes in his own desired audio-visual dynamic. Less known is his work from the Protectorate, which adds a political dimension to the scientific and artistic dimension of Plicka's work and shows that films about certain places are not always purely topographical, but also create and reshape the place's significance in the given historical contexts. During the Protectorate, Karel Plicka made two films, *Cheb* (1942) and *Prague Baroque* (1943), both for the German production company Prag-Film AG and both with the theme of an ambiguous symbolic space – the Sudetenland and Baroque Prague, places that historically went through a layered process of appropriation and the alienation of its original significance. Plicka's life and creative journey were also nationally and politically unaligned in the first half of the 20th century: he was born in Vienna, grew up in Bohemia, and spent a substantial part of his professional life in Slovakia documenting local folk customs. In the Czech setting, he captured the urban space and architecture of Prague both in photography and on film. During the period of the Protectorate, his films contributed to the establishment of the German vision of Czech culture while the Third Republic saw his films contribute to the strengthening of international awareness of the socialist direction that post-war Czechoslovakia was headed.

The cultural department of Prag-Film AG, which had been operating in Prague since the end of 1941, was founded in August 1942, less than three months after the assassination of the Reich Protector of Bohemia and Moravia, Reinhard Heydrich, and focused on short documentaries covering topics through which it was possible to strengthen the symbolic ties between German and Czech culture. One such example was the eponymous documentary portrait of Johann Gregor Mendel, a scientist of German origin who worked in Bohemia and Moravia, or the film *Syllabary of German Styles*, topographical films about the Sudetenland (*Upper Silesia*) and (*Cheb*), and a film about Prague's Baroque architecture, *Prague Baroque*. In the context of the Heydrichiad and the efforts to consolidate German influence in the Protectorate, it is necessary to read about the Plicka films mentioned.

Cheb was directly connected with the author's most acclaimed opus, *The Earth Sings* – preparations for this “painterly-rhythmic, pictorial symphony” based on an “ideological and formal unity of landscape, folklore, and folk song” were written about by the period press (Kinorevue, November 11, 1942). However, since the film captures the festivities of the German population in Cheb, a city that has long sought to secede from Czechoslovakia, its highlight as a variation on Plicka's poem was a purely rhetorical figure, masking the political dimension of the film by placing emphasis on Plicka and his style. However, the Plicka film was co-directed by the unmentioned German filmmaker, F. B. Nier, who created the framework (introduction and conclusion) for the film. And the symbolic significance of Cheb as a city with a predominantly German population played a much more significant role in it

as well, in which the occupation of the Sudetenland was perceived mostly positively. The festivities and customs captured on camera corresponded formally to Plicka's focus, but under flags with swastikas, they became more of a political manifestation than a celebration of folk traditions.

The imagery of Prague architecture, which he had already "set into motion" in the film *Prague Baroque*, was also already mastered by Plicka in his work for the narrative photography book, *Prague in Photography*. It was published in 1941 with an empathetic commentary from art historian Zdeněk Wirth that emphasized Plicka's compositional feelings. The 1944 German edition (*Prag im Lichtbild*), with an introduction by Anton Zankl, Head of the Cultural and Political Department of the Reich Protector in Prague, placed Prague among other major cities in the Empire and gave a key role in its construction to the "German royal families of Luxembourg and the Habsburgs." This narrative was also adopted by *Prague Baroque*, framed by an explanation of the German roots of the Czech Baroque. Karl Maria Swoboda, an Austrian art historian who worked at Charles University in Germany during the Protectorate and devoted himself to Gothic and Baroque art in the Czech Lands, co-wrote the screenplay for this film with Plicka. Swoboda's concept of the Prague Baroque was based on a thesis of the creative power of the German nation manifesting itself in the Czech Lands, which made it possible to consider the natural interconnectedness of Czech and German culture, and even the origin of Czech culture within the German tradition.

This symbolic rewriting of the essence of Prague's architectural Baroque took place only a few years after an interest in Baroque as art and culture in general established itself in Czech discourse. Until then, debates about the culture of the time were marked by ideologized disputes about the role of the post-White Mountain period

in Czech history, and the importance of Baroque as a cultural phenomenon in historical memory was devalued, among other things, by the absence of a "great" narrative work in the Czech language. The renewed interest in Baroque was confirmed in 1938 by the Prague Baroque exhibition, accompanied by a number of other activities that revived Baroque culture – among other things, Jindřich Brichta's film *Prague Baroque* was created, as well as a theatrical performance rendered by the E. F. Burian Theater based on Baroque dramatic folk works. In the period of an imminent war threat, these activities struck a chord as nationally empowering.

Even Plicka's protectorate film, which was five years younger, had an ideological framing after the war. Recut with Baroque music added, new commentary, and named *Baroque Prague* (1946), he proclaimed that "no army, not even the German army, could suppress the beauty of noble residences." The new film, thus, set itself against the recent occupation and opened the theme of Baroque as a social theme, recalling that "Baroque palaces were not for everyone." The monumental buildings in this film resonated as works symbolizing the difference between the nobility and their subjects, and the spectator was called upon to accept the Baroque in its beauty and craftsmanship and also as a memento of social differences that don't belong in post-war society. In the early post-war era of internationalism and the belief in the strong potential for short documentary films as mediators of knowledge and understanding between different nations and cultures, *Baroque Prague* belonged to a collection of films that were distributed to the world in various languages in order to represent a vision of a renewed post-war Prague where there's "no more beggars sitting under Baroque statues."

Karel Plicka's protectorate work confirms that German production company Prag-Film pragmatically supported

the strengthening of German influence after the assassination of Heydrich by elaborating Czech-German themes, whose German interpretation was legitimized by a prized Czech filmmaker, thematically and poetically following on his previous work. In *Prague Baroque* and *Cheb*, it is possible to demonstrate how this production took advantage of the semantic openness of certain themes and topics, the final meaning of which always depends on specific cultural and political contexts. The changing interpretations of the Baroque and the ambivalent position of the Sudetenland served as a starting point for presenting a Nazi version of the interpretation of these phenomena and the gradual Germanization of Czech culture. With the post-war reinterpretation of *Baroque Prague*, the memory of the place is further layered so that the tone of the images adapts to the current idea of a socially equal society. Plicka's seemingly innocent imagery of buildings, streets, and squares not only play out Baroque shapes, but also, above all, pulsate with sediments of his cultural memory.



Nerudova ulice

A PAST THAT WASN'T

Štěpán Šanda

The name Karel Plicka might ring a lot of bells today, but an awareness of his cultural significance can be a bit hazy. Although the centre of Plicka's work is in the first half of the 20th century, his oeuvre demonstrates by nature two important constructs of (late) modern society: the constant resuscitation of a national identity not just within a Central European context and the objective depiction of reality through technology.

Images shape our imagination and our understanding of the world around us. With the invention of photography as a technical image, this statement became universally valid – this was captured by the optics inside the device, the human factor (flawed by nature) was minimized, and this is the reality. But what if we took the above obvious statement and turned it on its head? What if our imagination and understanding of the world shapes even these seemingly neutral technical images?

Karel Plicka's photos of Slovak villages at the foot of the Tatras from the 1920s, which were gradually set in motion in films like *After the Sloveak People* (1928) or *The Earth Sings* (1933), have something more to them than just an imprint of light reflected from the local people and from the landscape onto a light-sensitive layer. "It was an epoch of rare and still underappreciated artistic creativity of our people and their high culture. Recording and saving a culture that was irreversibly in decline was a magnificent part of my life," says Plicka himself, offering key explanations to these images in his book *Memories and Conversations*. If we look at Plicka's position not only from this period, but also from the time of the protectorate when he photographs the architecture of old Prague, and we take into account Plicka's quoted position, the value of authenticity and ethnographic

statement of these (perhaps?) documentary films becomes problematic.

Through details – and by details I mean things and people as those shown in his photographs – Plicka's pictures of Slovakia or Baroque and modern architecture are genuine. In his essay *Camera Lucida*, Roland Barthes identifies the essence, or idea, of the photographs by stating "this was." According to the theorist, the founding order is having a reference – the referent of the photos was really in front of the camera lens for a certain period of time. Thanks to Plicka's pictures, we can really admire the rich details of the folk costumes, the wrinkles on the villagers' faces, the majesty of the Slovak or Prague landscape, and even the graphic perfection of stacked straw baskets on the Tatra meadow. But this was the photographer's intention – to get just these objects, at this very hour (because of lighting), in front of his camera. Plicka's method reduced any role that chance might have played. However, all these details about these references, apart from the fact that the rays reflected from them at the time were imprinted on film, do not tell us much. Photographs of Krupp factories tell us nothing about the nature of their operation. We could paraphrase Walter Benjamin. The physical presence of an object at a certain moment in front of the camera lens cannot be identified, much less in this day and age with post-production modifications and airbrushing of the photographic image, with the veracity of the photograph as such.

Barthes' recalled maxima is an expression of his effort to capture photography by semiological thinking, an effort to characterise the specificity of the medium (hence *studium* and *punctum*, unary images). In essence, such an effort can be reductionist if it deals only with the essence of

photography. Photographs and paintings in general are more than their frame which defines the important “what was.” Behind every image, we sense the space outside this frame. We try to guess the creator. “This was.” However, there was also the view of the creator of the given shots.

Plicka’s shots seem to document, above all, the idealistic ideas of their creator more than they tell of the essence of the people and things depicted. The images of the Slovak village people seem to be primarily a depiction of a past “that wasn’t.” Plicka’s role can be understood not only as a wanderer in the mountains encountering traditional culture that was (so far) not much affected by modernisation processes, but also as a wanderer on a journey to the past who shows the deep roots of the Slovak people, thereby *ex post* justifying their right to self-determination. In relation to the past, it creates an archive of beauty – elderly people are photographed from low angles, joyful country children are playing, Prague’s landmarks are depicted in a dramatic play of lights, etc. What a difference when we look at the pictures of the same creator, when he documents the construction of housing projects in Invalidovna or Petřiny. These photographs are flat, without dramatic gestures and tensions, and in some moments now contain elements of chaos and the uncomfortability of reality. Through Plicka’s images depicting the construction of housing projects, we can see the old world of tradition, permanence, determination, and longevity evaluating the new, strangely disorganised and torn reality of modern life: the clear and identifiable faces of the villagers, who thanks to their folk costumes, also form a part of the greater whole – family, village, nation – against the anonymity and depersonalized emptiness of the big city. Plicka’s early photographs could be compared to the wave of rural prose in Czech literature from the second half of the 19th century, which, inspired by Božena Němcová’s *Babička*,

for example, depicted the village as a true source of national consciousness and size – without a rural people there is no nation. This literature approached the countryside as a source of true and sincere human relationships. The images of the Slovak village continue to form the village identity of the nation on the basis of folklore, and thus only a part torn from rural life. The sentimental depiction of the “agricultural people” by their virtues as an ideal that forms the basis of the state still persists in the Czech Republic and Slovakia to this day.

At the end of the day, the left-wing press blamed Plicka for overlooking the hard, everyday village life in his depiction of the Slovak countryside, this time in cinematic format. These objections are not dissimilar to Barthes’s critique of the monumental exhibition, *The Family of Man*, from the 1950s, which he describes as a meaningless product of conventional humanism that coats the life experience of the depicted people and events with an invisible layer and reassures us privileged people that life “is what it is” and that’s okay.

Through the camera lens, the photographer shapes reality. Of course, the Barthesian essence of photography applies, but what Barthes (given his intention, of course) no longer solves much is the photographer’s intention. Czechoslovak visual theorist Ján Šmok, for example, distinguishes between informative and emotional photography. In emotional photography, informativeness – or realism – is lost and the importance of the emotional effectiveness of the image comes to the fore. “It’s a message, not a fact,” Šmok states in *The composition of the photographical image*. The basic message of photography as a medium is therefore “this was,” however, it seems to be the lowest common denominator of a photographic image. We evaluate photos not only in terms of how they record this basic message, which is obviously primarily informative in nature, but also in terms

of their emotional effect. Barthes writes about his own transformation of phenomenology by involving “*affectus*” – the emotional impact of specific images on Roland Barthes as a person is the main motivation for deciding to write about photography. Similarly, it was not enough for Karel Plicka to capture the words and melodies of folk songs of the inhabitants of the Tatra Mountains; he wanted to visually capture the “*affectus*” of the scene, the mood that the scenery evoked in him before his eyes. With a camera, he seems to illustrate these songs as well as the story of the (Czecho)slovak nation once formed by a single word.

The photographer behaves like a director – he influences what’s happening in front of the lens (for example, just by choosing the place where he will shoot the scene from), in the camera he chooses the possibilities of the image itself and determines post-production procedures. In a similar spirit, Ján Šmok distinguished between documentary and documentary photography in the 1980s. The aim of the former is primarily the depiction of select

objects (informative photographs); the latter also wants to submit a certain report on social reality without prioritising the artistic solution over the message itself.

It is in this respect that Karel Plicka’s documentary photographs are problematic. What they show is a “was not.” Meaning what is shown is not exactly how it really was – too much of a given social reality lies outside the frame of the picture. There’s a reason why Karel Plicka made it into history books for the film medium, in which his constructivist nature with an emphasis on directing is somewhat more obvious. “Only film, and especially film with sound, fully allowed me to express myself harmoniously in all components of the creative process,” Plicka is quoted as saying in a publication dedicated to him called *Karol Plicka – The Poet of the Image* (Martin Slivka, 1982).

A look at the monumentality of Plicka’s images can astonish with their perfection. Our astonishment from photography stems from the very cessation of time, from something that is completely beyond



our everyday experience – even a more self-paralysing pose is disturbed by small movements. The perfection of Plicka’s photographs, like other iconic and unknown shots, is a stage play with props. I refer back to Roland Barthes again. In his *Camera Lucida*, he himself likens photography to theatre – according to him they share the same roots, i.e. Death: “The first actors separated themselves from the community by playing the role of the Dead (...) photography is kind of like a primitive theater, a kind of Tableau Vivant, a figuraton of the motionless and made-up face beneath which we see the dead.” Even when writing about photography, Ján Šmok often resorts not to painting, like many of his predecessors, but to theatrical terminology.

The scene from Plicka’s picture, *The Women of Čičmany*; paradoxically perhaps one of the few unstaged photographs from Slovakia, keeps coming back to me. There are four figures kneeling by a stone portal. Perhaps it’s a church, or maybe a chapel? This conjecture of the context is, after all, symptomatic for the reception of photography – in painting we usually ignore the world behind the frame, we don’t imagine it. This is probably because photography is much more anchored in our own reality. We can’t see kneeling women in the face. We might see ourselves in relation to photography like these Čičmany women see themselves in relation to the object of their faith. In a visually increasingly saturated (or oversaturated?) society, our gaze is increasingly focused on something from which our very being, by which we could experience the authentic experience of the reality of the image, is separated by an impenetrable border. We trust photography. This is despite the fact that there is a doubt in the back of our mind based on the ubiquitous manipulations of the photographic image. And just as the temple evokes a sense of shared reality among believers, “photographs borrow reality to transform it and project it back onto itself,”

writes Filip Láb and Pavel Turek in the book *Photography after Photography*. A miracle is an accident – an invasion of the unlikely into the daily order of things. Photography is the intrusion of constructed reality onto itself.

KAROL PLICKA, IN HIS OWN WORDS

Back then, I made one of the most important decisions in my life. Looking back from the perspective of all those years, I do not pity this decision of mine, and I am even happy today that I acted in this and no other way. Who knew back then how many treasures had been preserved in Slovakia over the past ages! It had used to be a land rich in singing, full of mysterious contrasts of songs and cries of woe. I was lucky to arrive in Slovakia literally in the twelfth hour, having been able to capture its folk culture at the time of its stylistic peak. I was able to still catch up with witnesses of old chorales, ballads, rites and fairy tales. Eternal values, artistic supremacy, truthfulness and earthiness of the folk song made me take even a stronger grip of my new surroundings that was redeeming me with profound internal and artistic satisfaction, possibilities of creative work and made me slowly move away from Prague's artistic life and give up all possibilities stemming from the capital's local artistic developments.

From the film "Národný umelec prof. Karol Plicka"

It was first of all the artistic treat of folk culture, both spiritual and material, which not only captured my attention in an elemental manner, but also gave me the patience to follow my aim under any circumstances. If there are any revelatory findings in my work, I discovered them first of all as an artist. It was art that gave me the strength, opened up a path for me and let me seep down not only close to the source, but to the people as well. This was probably the main and essential reason as to why no path was too difficult, demanding, or impenetrable for me.

Memories and Conversations

Occupation meant six years of separation. It is a long time, but my experiences from 15 years of travelling across Slovakia were so vigorous that even the longest seclusion could not whittle away my memories. On the contrary: it was around 1944 when we were organizing the first folklore festival in Strážnice. One early morning, I caught a glimpse of the town's towers from the nearby meadows on the Petrov hillside. They looked as charming as some fairy oriental city, and from that time on, I could not let go of that image. It is by no accident, then, that in May of 1945, as an advisor to Soviet filmmaker, I arrived as one of the first Czechs, riding on a jeep through Vienna to Bratislava. It had been long before even trains started running again. And then, with the same kind of obsession with which I had created "my" Prague many years before, I started writing a book on Slovakia in 1946.

Jak vznikla Plickova Praha

In my view, pure photography in its original function is always documentary in a way, but as such, it does not necessarily need to be cold, dry, unoriginal or uncreative. I myself am not able to draw a sharp line between image documentary and creative photography. Every subject matter and every single object already includes a potentially effective expression per se. We only have to open our eyes and be able to see. The subject matter should be diligently pursued, from the very start, looking for an efficient and modest means of expression. Artificial ornamentation is definitely not better than a dry and cold recording, nor a game as an end in itself, not pertaining to the topic, which is the just an external façade. It often deviates from the subject matter, being inconclusive,

simply not grasping it. Personally, I have to feel enchanted by a motif, it must make me tremble, occupy and captivate me. If it does not charm me as the author, how could I possibly believe it would capture the minds of viewers?

Umělec, jemuž se život stal koníčkem

At the beginning of my photographic career, there was a song. The images, too, stand for a silent celebration of the Slovakia that is close to my heart. It is this Slovakia that I especially cherish and love. It is this Slovakia that I explored, discovered and felt during my travels over many years. Using photography, I wanted to get an optic expression of its artistic world full of pleasant landscapes, harmonic architecture and especially its wonderful people. It is obvious that my work is dominated by lyrical and artistic motives since it is based on my emotional relation to the topic. Slovak villages are peopled by wonderful inhabitants. Their different faces and body types are worth the palette of grand masters of painting. They are beautiful people shaped by a healthy way of life. If you only knew their life stories! Their faces reveal the subject matter treated in the greatest of novels. It is a shame that many of those folks took those stories to their graves forever. My photographs of people do not constitute a reportage. They aim to be a strengthened record of extraordinary reality which I was blessed to go through with my compatriots. In other words, the magnificent reality that I encountered on my journeys begged for artistic vision and appropriate registration. Only in such a way I could penetrate to its basis, fully grasping it.

From the interviews in the film "Na počiatku bola pieseň"

As you surely know, I wanted to pay you a visit four weeks ago, but the moment was inappropriate. I am sorry that the visit did not happen, as I wished to get your confidential advice and talk through our new film. As you can see in the attached materials, the topic is growing updated by the day. Though I should address this matter in an official manner to the Slovak Association Matica slovenská, I still think that a man-to-man way is the closest. Shortly speaking: our film *The Earth Sings* (1933) is ready as a silent flick and we are also currently finishing its music accompaniment. In order to add sound to the film, so that both components would combine, we are expecting a word from the Slovak Association since the most demanding efforts in the sound studio are yet ahead of us (a single day at the studio, and I mean every day, costs 20,000 crowns), drafting music scores, rehearsing with the orchestra and singing choirs, and bringing folk musicians and singers from Slovakia. All of this has to be done in advance in order for the work to be crowned with success. And there is a lot at stake, Doctor, and I think it would be very beneficial if someone from the Association came over to Prague, observe all our work carefully, see what we do and how we do it, ask questions about the proceedings, get in touch personally with Director Kolda, speak to him about the film's marketing possibilities (and, generally speaking, delve into its subject), and eventually organize plans for its promotion. We would screen the film on site, play back the music (which is really wonderful), providing a general picture of the state of our activities. Let me put it frankly: I would be really happy if someone came over here. Even if it was for myself, as I feel a little left on my own. Though it is largely my fault, I can see a work when it is finally done, while forgetting to tell far too little about it, letting it plunge into forgetfulness. And it is at this very moment that I wish the Association would

take a positive stance on the film. Please see the invitation to the screening of *The Disappearing World* (1933) – both these films you can see in Martin and compare them (it is our first movie competitor!). A film with a budget of over 1 million crowns which was cooperated on and guided by the whole of Moravia was placidly crewed by 18 named (and many more unnamed!) co-operators, who had the possibility to erect a real-life studio on the spot in a village, along with labs, offices, etc. And this is mainly where my feeling of isolation stems from. It is only natural: I work on my own, which I have got used to for all my life, so not to carry another burden, so even now I am finishing this project on my own and without clamour.

A letter to Dr. Miloš Vanča, Feb. 11, 1933

Accordingly, my next film, *Baroque Prague*, did not come about out of my passion for filmmaking, though it encompassed a topic close to my photography. I had been hiding in Southern Bohemia for two years, but they finally sought me out and pulled me into the production of the omnipotent and all-controlling Prag-film. When I could no longer avoid filmmaking, I brought up the best that I was able to serve my topic into. After all, every dear value in harsh times of occupation strengthened the nation's self-esteem.

Memories and Conversations

Among the treats of folklore, we encounter a kind of festivity. Accordingly, the folk costume and singing are festive entities as well. Folk expression also includes a dose of pathos – it is only natural. I even cannot imagine an artist who would not succumb to it, grasp or recognise this beauty. Emphasizing archaic beauty comes as natural to me, since archaic beauty is dying out. Yet the hard life of the people stays on... I do not consider this to be contradicting with what I present. After all, every folk artist and every bearer of tradition is an optimistic person. Romain Rolland once said: "If you want to discover the soul of a nation, its deeply hidden core, the best way is to learn songs of its people." It is indeed a great truth. During my travels, I saw a lot of poverty, but it was an interesting fact that locals scarcely ever sang about it. A man needs singing not only to forget about his hardships, but in order to express his own optimistic nature, his inner world. And I was trying to reveal this inner, joyful world of a man.

Memories and Conversations

All texts are from Martin Slivka's book *Karol Plicka – básník obrazu*, Martin: Osveta, 1982.

SUSAN SONTAG: FILMMAKING IS A PRIVILEGE



Susan
Sontag

Fotografie: © Anne Leibovitz

V kněžstvu své
NOMÉNU CAMP
ně nezakonně
„Pornografická li
že v těchto text
přeliviny staletí a
„vynálezem“ ob
spěch zastřeje de
tem vůle její je
dávový třídě do
„Pernánský o k
a obřina teorie je
proslulost – sta
a esejem „O styl
o fašismu zveřej
povrchové kvality

Susan Sontag se POZNÁMKY O FET-
tydli ke klasickému „krajčině“ vřelá
přeliviny a také nejvýznamnější ze všech
„Pernánský“ z roku 1987. V posledním vydání
a z povrchu strategických hnutí a přiro
dily na grotesky. Možná nikdy více
kde oběhaly revoluce. Sontagova je na
dřívko konvenčního kritického, ale by přiro
dily, a dokonce tak její první význam
vých západní je provokativní.

„Pernánský camp“ je tak jasně povinná
přeliviny, které si nikdy ani nepředá
„Pernánský“ z roku 1994)
který vydal v rok 2007. „Pernánský
obřina však ne žije, na rozdíl od
„Pernánský“ z roku 1987, který je

Sontag
je 2. 1
oktobra
Londra
je žena
dávky
dávky
přeliviny
vřelá
je 1
Londra
vřelá
je 1
je 1
je 1
je 1

je 1
je 1
je 1
je 1
je 1

je 1
je 1
je 1
je 1
je 1

je 1
je 1
je 1
je 1
je 1

je 1
je 1
je 1
je 1
je 1

je 1
je 1
je 1
je 1
je 1

je 1
je 1
je 1
je 1
je 1

SUSAN SONTAG (* 1929, New York) – americká kritička
a prozaička, v 60. letech
přeliviny a také nejvýznamnější ze všech
„Pernánský“ z roku 1987. V posledním vydání
a z povrchu strategických hnutí a přiro
dily na grotesky. Možná nikdy více
kde oběhaly revoluce. Sontagova je na
dřívko konvenčního kritického, ale by přiro
dily, a dokonce tak její první význam
vých západní je provokativní.

SUSAN SONTAG

Fotografie: © Anne Leibovitz

PHOTOGRAPH BY ANNE LEIBOVITZ

ward one's self—and others. "We never used words like this at home, but I was taught that you could only be free and have dignity and self-respect if you were responsible for what you did. It was also assumed that you could do anything if you only applied yourself to doing it. Also, courtesy had nothing to do with what you learned out of a book or which fork to use. It depended more on how you treated other people. You couldn't get away with anything on the grounds that all the other kids did it, or because you were only eight years old and blameless.

"No excuses were accepted. Unless your temperature was 108, you went to school. As a re-

life. Washington especially is an abnormal place, a company town where government is the company. Wives are thrown over the side in the social contest . . . really pushed around. So, in many ways, I don't want to put the movement down.

"But I'm temperamentally alien to most of it. I'm afraid they regard me as an Aunt Je-mima or something; but I can't imagine myself marching down the street with a great stick saying anything on it, especially in a group claiming to speak for womankind.

"Also, I don't know what people mean when they say 'the woman's view'—except on certain issues. For instance, in the de-

in the hopper that represents more where I am."

She also feels that the designation *Ms.* does not represent her, or much of anybody else. It's a losing battle, but she won't give up.

"When we moved into the new building, I looked down the row of door nameplates. There was *Mr. Asher, Mr. Anderson, Mr. McCarthy* . . . then, *Meg Greenfield*. I said, 'That's curious, I know exactly why that happened. You're having a nervous breakdown over this.' They said, 'Yes, we are.' I said, 'Well, take it off. I don't want it.' They wanted to put up *Ms.* and I said, 'You will like hell. You'll put *Miss*. It's a hideous thing that's happened to

"Reality was something you didn't invent. You ran after it, often tripping—because you were lugging a heavy tripod"

SONTAG

(Continued from page 84)

in my writings and other films. The complexity of the reality that I found in Israel, when I was filming in October and November of last year, sums up certain of my persistent preoccupations better than the two scripts that I had written and filmed in Sweden.

That a war was on, or latent, or menacing during the whole shooting period set the quixotic mood in which most of the obstacles were confronted. All events became converted into risks, and escapades, whether it was the chance that my heroic French producer might never find the money to finance the film I was already shooting or the chance that one of us might get hurt or killed—according to a warning yelled after us by soldiers ("Watch out for mines!")—while filming at the front in the Sinai Desert.

Mines indeed! I asked a soldier where they were. "They're all over. Buried a few inches in the sand," he said. "You can't see them." We set off anyway on foot, for our closer look at the Egyptian Third Army. (Good footage,

and a scoop; it ended on the cutting-room floor.) Lugging Nagra and Arriflex and tripod, we felt less brave than silly—more like Dietrich in the final scene in *Morocco*, setting out to follow Gary Cooper, her Foreign Legionnaire lover, across the Sahara in spike-heeled shoes.

Shooting consisted of five exhausting weeks, often fifteen hours a day. At the hotel each night, after sometimes chugging back and forth over most of that small country in our rented diesel-engine minibus in a single day, I could spend the insomniac hours making notes on the film that was emerging in my head. My idea was to make a truthful "documentary" (if that's what it has to be called) with as much care—or artifice, if you like—as a fiction film. In making fiction films, I could construct a script—lay out how people moved, devise lines for them to speak—and then coach the actors and crew how to execute what was already written down. But here events were happening before the camera first; being written down, constructed into a script, after. Reality was something you didn't invent. You ran after it, often tripping—because you were lugging a heavy

tripod. And yet, in the end, what got on film was mostly the reality that I already understood, that corresponded to the images and rhythms I already had in my head. Being rather tuned into sadness, to the tears in things, I put a lot of that in *Promised Lands*. Alas, it's not just in my head. It's what Israel does seem to me, at this moment, to be about.

The reason I cavil at the term "documentary" to describe nonfiction films is that it's too narrow. "Documentary" suggests that the film is a document. But it is, or can be, much more. As fiction films do something analogous to what is done in prose forms like the novel and the short story, so nonfiction films can have a broad choice of nonfiction literary models. Journalism is only one: the film as reportage. More analytical kinds of writing are another model: for instance, the film as essay. (Possible literary analogues to the film discourse of *Promised Lands*, I suppose, are the poem, the essay, and the lamentation.)

Fiction films, using actors, are necessarily concerned with developing an "action" (or plot). The job of nonfiction films is not so much to develop actions as to

SUSAN SONTAG TELLS HOW IT FEELS TO MAKE A MOVIE

Filmmaking is a privilege and a privileged life. Filmmaking is nitpicking, anxiety, fights, claustrophobia, exhaustion, euphoria. Filmmaking is feeling almost undone by sentimental goodwill toward the people you're working with part of the time, feeling misunderstood or let down or betrayed by them the rest of the time. Filmmaking is catching inspiration on the wing. Filmmaking is flubbing the catch, and sometimes knowing the fool that's to blame is yourself. Filmmaking is blind instinct, petty calculations, smooth generalship, daydreaming, pigheadedness, grace, bluff, risk.

That the sense of risk which accompanies making a film is so much steeper than the one that goes with writing seems, as professional secrets go, disconcertingly well-known. When I tell friends I've finished a story or an essay or a novel, no one inquires solicitously: "Are you pleased with it?" And: "Did it come out the way you hoped?" But this is just what I am usually asked when I've finished a film. The implication is that to write means taking a direct route between one's plans and their execution. A writer's intentions and hopes have no place to go except to end up, clearly reflected, in the finished writing. At any rate, if they don't, it is not the writer himself or herself who is likely to be aware of the lag. But with a movie, everyone (including people who have never watched one being made) supposes that the path between the filmmaker's intention and the completed film is strewn with implacable hazards and dingy pressures, that any film is the more or less damaged survivor of an appalling obstacle race. People aren't mistaken. Writing means knowing what's in your head that's interesting, having the craft to get it out, having the patience to sit long enough at a table to get it down. (And having the

judgment to know when it could be better. And the tenacity to keep revising until it's as good as you can make it.) Writing is between you and your demons; between you and that quaint nineteenth-century machine, the typewriter. It's an inside job, essentially: an act of the will. But willpower will never take you all the way in making a film. Directing a film means trying to be smart not just about oneself and the world and our glorious English language, but being dependent on and trying to be smart about uncontrollable capricious elements, like actors and machinery (twentieth-century stuff) and weather and money—more likely than not to get out of hand. Where everything can, it often goes wrong. Orson Welles was scarcely exaggerating the matter when he said, "A director is someone who presides over accidents." Yet for someone like myself, addicted to the ascetic solitude of writing, it is a welcome release to get out there and do battle with the accidents, trying to "preside" over them. However dismaying is the gap between your idea prior to the shooting, and what you finally have in the can, you have to feel gratitude for what providence has brought as well as bad luck has spoiled. It's relief to hear other voices than my own. It's good to be a bit battered and bruised by that reality over which one suspects, sometimes, one has gained easy ("willful") victories alone at the typewriter.

Extract from *Vogue*, July 1974.

SUSAN SONTAG: FILMMAKING IS A PRIVILEGE

David Čeněk

If cinema suffered from a lack of interest from intellectuals in its early days, its situation changed considerably in the second half of the 20th century. All over the world, we see artists entering the film industry – primarily writers, music composers, and performers at first, closely followed by visual artists, and gradually and uncontrollably more and more philosophers, historians, and even scientists, some of whom take up the camera to support their efforts audiovisually.

This doesn't mean that such attempts hadn't been made earlier, but it was mostly a transition into a fully-fledged filmmaker in many cases. Susan Sontag (1933–2004) is an exceptional figure in this respect. The American writer, essayist, photography theorist, film director, and human rights advocate seems to have approached film, or turned to it for inspiration, to pursue something new with equal passion.

Her relationship with film is distinctive. She made three feature films (*Duet for Cannibals*, 1969; *Brother Karl*, 1970; and *Unguided Tour*, 1983) and one documentary (*Promised Lands*, 1974), all of which are included in the program. These are followed by a long list of various collaborations. It is Sontag's passionate relationship with the film that is not well understood, although she was an avid viewer: "It was clear to me that no other art goes to such breadth and at such a high level. When I was writing the essays collected in *Where the Stress Falls*, I managed to watch two or three films a day for all those years. I consider it one of my greatest achievements in life."

She also claimed that film was a great discovery for her. But what could have attracted her to a medium that constantly struggles with its own vulgarization and the struggle to be recognized as art? We

can understand something about her relationship to cinema by looking at the films and authors she appreciated. She was influenced by French thinking about cinema, having lived in Paris for a long time and being in contact with the art scene there. In 1980, *Cahiers du cinéma* published her essay on Syberberg's *Hitler: A Film From Germany*, which remains one of the seminal texts on the work. She wrote articles in English and French on Resnais' *Muriel* (1963), Godard's *My Life to Live* (1962), Robert Bresson's films, Michelangelo Antonioni's films, Fassbinder's series *Berlin, Alexander Square* (1980), or her famous conversations with Louis Malle on *Black Moon* (1975). Equally important is her essay "A Century of Cinema" (1995–1996), which exists in two versions because the author rewrote it.

But let's leave the list of articles behind and turn to some thoughts. In Sontag's essays "There and Here", she confesses her love for film. Robert Bresson and Jean-Luc Godard were key filmmakers for her. By her own admission, she wrote more about film than literature and loved movies more than novels. She claimed that by watching old films, she strengthened her interest in new films. She was fascinated by the narrative freedom and discoverability of these films – their sensuality, seriousness, and beauty.

If we look through Susan Sontag's writings, we can get a relatively comprehensive overview of how she perceived and appreciated the art of film. With *Diary of a Country Priest* (1951), she emphasized authenticity, to which she attributed documentary value. She rejected the theory of beautiful pictures or shots. She saw the power in movement, where the camera forces us to raise our eyes or let them rest, and so the

film expresses itself: “Film is a novel in motion; after all, it is the most subjective rationalist medium.” When she wrote about *Last Year at Marienbad* (1961), she stressed that it would be a mistake to interpret it. Its power lies in the pure, disturbing, and untranslatable intensity of its images. For her, Jean-Luc Godard expressed this perfectly – he understood that you must use the language of cinema. Otherwise, the right freshness and a certain complexity will not be preserved on the screen.

She responded to the criticism by explaining that Antonioni’s films or Beckett’s and Burroughs’ monologues might seem tedious, but they are simply challenging to experience, frustrating the viewer as a result. In her essay “The Decay of Cinema”, she doesn’t predict the end of the art of film but only sees the decline of cinephilia in the state of cinema. She expresses disgust at the admirable stupidity of commercial films that aim only to recycle the past successes of other films. Interestingly, she is more progressive in many of her views than many film historians and theorists. For example, she rejects the division of cinema at the time of its creation into documentary and fiction. Sometimes she repeats already disproved clichés, but the fundamental importance of her reflections usually lies in the novel way she approaches film.

For her, the power of cinema lies in its ability to transport the viewer in a broad sense. To take them in awe to another world, to take them physically in the sense of removing them from their real world – to move them to a cinema, to seat them next to strangers and share with them the experience of watching flickering still images merging in rapid succession into the illusion of movement.

Finally, Sontag prophetically points out the problem of the internationalization of film financing and asks, among other things, where some of the greatest directors, such as Béla Tarr or Alexander

Sokurov, will find the money for their films. She raised this question in 1995, and we now know the answer. Tarr has stopped making films, and Sokurov is shooting at longer intervals. However, in the case of the Russian director, the reason is probably not the concern that Sontag raised. Once again, it’s an example of her ability to perceive creation as a complex state of being, one that is part of social development.



A CENTURY OF CINEMA

Susan Sontag

Cinema's hundred years appear to have the shape of a life cycle: an inevitable birth, the steady accumulation of glories, and the onset in the last decade of an ignominious, irreversible decline. This doesn't mean that there won't be any more new films one can admire. But such films will not simply be exceptions; that's true of great achievement in any art. They will have to be heroic violations of the norms and practices which now govern movie-making everywhere in the capitalist and would-be capitalist world – which is to say, everywhere. And ordinary films, films made purely for entertainment (that is, commercial) purposes, will continue to be astonishingly witless; already the vast majority fail resoundingly to appeal to their cynically targeted audiences. While the point of a great film is now, more than ever, to be a one-of-a-kind achievement, the commercial cinema has settled for a policy of bloated, derivative filmmaking, a brazen combinatorial or re-combinatorial art, in the hope of reproducing past successes. Every film that hopes to reach the largest possible audience is designed as some kind of remake. Cinema, once heralded as *the* art of the twentieth century, seems now, as the century closes numerically, to be a decadent art.

Perhaps it is not cinema which has ended but only cinephilia – the name of the distinctive kind of love that cinema inspired. Each art breeds its fanatics. The love movies aroused was more imperial. It was born of the conviction that cinema was an art unlike any other: quintessentially modern; distinctively accessible; poetic and mysterious and erotic and moral – all at the same time. Cinema had apostles (it was like religion). Cinema was a crusade. Cinema was a world view. Lovers of poetry or opera or dance don't think there is *only*

poetry or opera or dance. But lovers of cinema could think there was only cinema. That the movies encapsulated everything – and they did. It was both the book of art and the book of life.

(...)

Everything begins with that moment, one hundred years ago, when the train pulled into the station. People took movies into themselves, just as the public cried out with excitement, actually ducked, as the train seemed to move toward *them*. Until the advent of television emptied the movie theatres, it was from a weekly visit to the cinema that you learned (or tried to learn) how to strut, to smoke, to kiss, to fight, to grieve. Movies gave you tips about how to be attractive, such as ... it looks good to wear a raincoat even when it isn't raining. But whatever you took home from the movies was only a part of the larger experience of losing yourself in faces, in lives that were *not* yours – which is the more inclusive form of desire embodied in the movie experience. The strongest experience was simply to surrender to, to be transported by, what was on the screen. You wanted to be kidnapped by the movie.

The prerequisite of being kidnapped was to be overwhelmed by the physical presence of the image. And the conditions of "going to the movies" secured that experience. To see a great film only on television isn't to have really seen that film. (This is equally true of those made for TV, like Fassbinders *Berlin, Alexander Square* and the two *Heimat* films of Edgar Reitz.) It's not only the difference of dimensions: the superiority of the larger-than-you image in the theatre to the little image on the box at home. The conditions of paying attention in a domestic space are radically disrespectful of film. Since film no longer

has a standard size, home screens can be as big as living room or bedroom walls. But you are still in a living room or a bedroom, alone or with familiars. To be kidnapped, you have to be in a movie theatre, seated in the dark among anonymous strangers.

(...)

In the first years there was, essentially, no difference between cinema as art and cinema as entertainment. And *all* films of the silent era – from the masterpieces of Feuillade, D. W. Griffith, Dziga Vertov, Pabst, Murnau, King Vidor to the most formula-ridden melodramas and comedies – look, are, better than most of what was to follow. With the coming of sound, the image-making lost much of its brilliance and poetry, and commercial standards tightened. This way of making movies – the Hollywood system – dominated filmmaking for about twenty-five years (roughly from 1930 to 1955). The most original directors, like Erich von Stroheim and Orson Welles, were defeated by the system and eventually went into artistic exile in Europe – where more or less the same quality-defeating system was in place with lower budgets; only in France were a large number of superb films produced throughout this period. Then, in the mid-1950s, vanguard ideas took hold again, rooted in the idea of cinema as a craft pioneered by the Italian films of the early postwar era. A dazzling number of original, passionate films of the highest seriousness got made with new actors and tiny crews, went to film festivals (of which there were more and more), and from there, garlanded with festival prizes, into movie theatres around the world. This golden age actually lasted as long as twenty years.

It was at this specific moment in the hundred-year history of cinema that going to movies, thinking about movies, talking about movies became a passion among university students and other young people. You fell in love not just with actors

but with cinema itself. Cinephilia had first become visible in the 1950s in France: its forum was the legendary film magazine *Cahiers du cinéma* (followed by similarly fervent magazines in Germany, Italy, Great Britain, Sweden, the United States, Canada). Its temples, as it spread throughout Europe and the Americas, were the cinemathèques and film clubs specializing in films from the past and directors' retrospectives. The 1960s and early 1970s were the age of feverish moviegoing, with the full-time cinephile always hoping to find a seat as close as possible to the big screen, ideally the third row center. "One can't live without Rossellini," declares a character in Bertolucci's *Before the Revolution* (1964) – and means it.

Extracts from the book *Where the Stress Falls*, NY: Farrar, Strauss and Giroux, 2001.

A PHOTOGRAPH IS NOT AN OPINION. OR IS IT?

Susan Sontag

To be feminine, in one commonly felt definition, *is* to be attractive, or to do one's best to be attractive, to attract. (As being masculine is being strong.) While it is perfectly possible to defy this imperative, it is not possible for any woman to be unaware of it. As it is thought a weakness in a man to care a great deal about how he looks, it is a moral fault in a woman not to care enough. Women are judged by their appearance as men are not, and women punished more by the changes brought about by aging. Ideals of appearance such as youthfulness and slimness are in large part now created and enforced by photographic images. And, of course, a primary interest in having photographs of well-known beauties to look at over the years is seeing just how well or badly they negotiate the shame of aging.

In advanced consumer societies, it is said, these "narcissistic" values are more and more the concern of men as well. But male primping never loosens the male lock on initiative taking. Indeed, glorying in one's appearance is an ancient warriors pleasure, an expression of power, an instrument of dominance. Anxiety about personal attractiveness could never be thought defining of a man: a man is, first of all, seen. Women are looked at.

We assume a world with a boundless appetite for images, in which people, women and men, are eager to surrender themselves to the camera. But it is worth recalling that there are many parts of the world where being photographed is off-limits to women. In a few countries, where men have been mobilized for a veritable war against women, women scarcely *appear* at all. The imperial rights of the camera – to gaze at, to record, to exhibit anyone, anything – are an exemplary feature of modern life, as

is the emancipation of women. And just as the granting of more and more rights and choices to women is a measure of a society's embrace of modernity, so the revolt against modernity initiates a rush to rescind the meager gains toward equal participation in society won by women, mostly urban, educated women, in previous decades. In many countries struggling with failed or discredited attempts to modernize, there are more and more *covered* women.

THE TRADITIONAL UNITY of a book of photographs of women is some ideal of female essence: women gaily displaying their sexual charms, women veiling themselves behind a look of soulfulness or primness.

Portraits of women featured their beauty; portraits of men their "character." Beauty (the province of women) was smooth; character (the province of men) was rugged. Feminine was yielding, placid, or plaintive; masculine was forceful, piercing. Men didn't look wistful. Women, ideally, didn't look forceful.

(...)

SINCE TO BE FEMININE is to have qualities which are the opposite, or negation, of ideal masculine qualities, for a long time it was hard to elaborate the attractiveness of the strong woman in other than mythic or allegorical guise. The heroic woman was an allegorical fantasy in nineteenth-century painting and sculpture: Liberty leading the People. The large-gestured, imperiously draped, convulsively powerful woman danced by Martha Graham in the works she created for her all women troupe in the 1930s – a turning point in the history of how women's strength, womens

anger have been represented – was a mythic archetype (priestess, rebel, mourning daimon, quester) presiding over a community of women, not a real woman compromising and cohabiting with and working alongside men.

Dentist, orchestra conductor, commercial pilot, rabbi, lawyer, astronaut, film director, professional boxer, law-school dean, three-star general ... no doubt about it, ideas about what women can *do*, and do well, have changed. And what women *mind* has changed. Male behavior, from the caddish to the outright violent, that until recently was accepted without demurral is seen today as outrageous by many women who not so long ago were putting up with it themselves and who would still protest indignantly if someone described them as feminists. To be sure, what has done most to change the stereotypes of frivolity and fecklessness afflicting women are not the labors of the various feminisms, indispensable as these have been. It is the new economic realities that oblige most American women (including most women with small children) to work outside their homes. The measure of how much things have *not* changed is that a woman earns between one-half and three-fourths of what a man earns in the same job. And nearly all occupations are still gender-labeled: with the exception of a few occupations (prostitute, nurse, secretary) where the reverse is true and it needs to be specified if the person is a man, one has to put “woman” in front of most job titles when it’s a woman holding them; otherwise the assumption will always be that one is referring to a man.

Any woman of accomplishment becomes more acceptable if she can be seen as pursuing her ambitions, exercising her competence, in a feminine (wily, nonconfrontational) way. “No harsh feminist, Ms. X has attained ...” begins the reassuring accolade to a woman in a job with executive responsibilities. That women are the equals of men – the new idea – continues

to collide with the age-old presumption of female inferiority and serviceability: that it is normal for a woman to be in an essentially dependent or self-sacrificingly supportive relation to at least one man.

So ingrained is the expectation that the man will be taller, older, richer, more successful than the woman with whom he mates that the exceptions, of which there are now many, never fail to seem noteworthy. It seems normal for a journalist to ask the husband of a woman more famous than himself if he feels “threatened” by his wife’s eminence. No one would dream of wondering if the non famous wife of an important industrialist, surgeon, writer, politician, actor, feels threatened by her husband’s eminence. And it is still thought that the ultimate act of love for a woman is to efface her own identity – a loving wife in a two-career marriage having every cause for anguish should her success overtake and surpass her husband’s. (“Hello, everybody. This is Mrs. Norman Maine.”) Accomplished women, except for those in the performing professions, continue to be regarded as an anomaly. It appears to make sense, for many reasons, to have anthologies of women writers or exhibits of women photographers; it would seem very odd to propose an anthology of writers or an exhibit of photographers who had nothing in common except that they were men.

WE WANT PHOTOGRAPHY to be unmythic, full of concrete information. We are more comfortable with photographs that are ironic, unidealizing. Decorum is now understood as concealment. We expect the photographer to be bold, even insolent. We hope that subjects will be candid, or naively revealing.

Of course, subjects who are accustomed to posing – women of achievement, women of notoriety – will offer something more guarded, or defiant.

And the way women and men really look (or allow themselves to appear) is not

identical with how it is thought appropriate to appear to the camera. What looks right, or attractive, in a photograph is often no more than what illustrates the felt “naturalness” of the unequal distribution of powers conventionally accorded women and men.

Just as photography has done so much to confirm these stereotypes, it can engage in complicating and undermining them. In Annie Leibovitz's *Women*, we see women catering to the imperatives of looked-at-ness. We see women for whom, because of age or because they're preoccupied with the duties and pleasures of raising children, the rules of ostentatiously feminine performance are irrelevant. There are many portraits of women defined by the new kinds of work now open to them. There are strong women, some of them doing “men's jobs,” some of them dancers and athletes with the powerful musculature that only recently began to be visible when such champion female bodies were photographed.

ONE OF THE TASKS of photography is to disclose, and shape our sense of, the variety of the world. It is not to present ideals. There is no agenda except diversity and interestingness. There are no judgments, which of course is itself a judgment.

And that variety is itself an ideal. We want now to know that for every *this* there is a *that*. We want to have a plurality of models.

Photography is in the service of the post-judgmental ethos gaining ascendancy in societies whose norms are drawn from the practices of consumerism. The camera shows us many worlds, and the point is that all the images are valid. A woman may be a cop or a beauty queen or an architect or a housewife or a physicist. Diversity is an end in itself – much celebrated in today's America. There is the very American, very modern faith in the possibility of continuous self-transformation. A life, after all,

is commonly referred to as a *lifestyle*. Styles change. This celebration of variety, of individuality, of individuality as style, saps the authority of gender stereotypes, and has become an inexorable counterforce to the bigotry that still denies women more than token access to many occupations and experiences.

That women, in the same measure as men, should be able to fulfil their individuality is, of course, a radical idea. It is in this form, for better and for worse, that the traditional feminist call for *justice* for women has come to seem most plausible.

A book of photographs; a book about women; a very American project: generous, ardent, inventive, open-ended. It's for us to decide what to make of these pictures. After all, a photograph is not an opinion. Or is it?

Extracts from the book *Where the Stress Falls*, NY: Farrar, Strauss and Giroux, 2001.

THERE AND HERE

Susan Sontag

People don't want to hear the bad news. Perhaps they never do. But in the case of Bosnia the indifference, the lack of effort to try to imagine, was more acute than I ever anticipated. You find that the only people you feel comfortable with are those who have been to Bosnia, too. Or to some other slaughter – El Salvador, Cambodia, Rwanda, Chechnya. Or who at least know, firsthand, what a war is.

A few weeks ago – I'm writing in late November 1995 – I returned from my ninth stay in Sarajevo. Although once again I came in by the only land route, this was no longer my sole option (UN planes were again landing on a corner of the destroyed Sarajevo airport) and the rutted dirt trail over Mount Igman was no longer the most dangerous route in the world. It had been widened and graded by UN engineers into a narrow dirt road. In the city there was electricity for the first time since the beginning of the siege. The shells were not exploding, snipers' bullets were not whizzing past everyone's heads. There would be gas for the winter. There was the promise of running water. Since my return, an agreement has been signed in Ohio that promises an end to the war. Whether peace, an unjust peace, has actually come to Bosnia I am reluctant to say. If Slobodan Milosevič, who started the war, wants the war to end and can impose this decision on his proxies in Pale, then the successful campaign to destroy Bosnia by killing or relocating or driving into exile most of its population is, in most senses, finished. Finished, too, is what the Bosnians had held out for: their internationally recognized unitary state.

So Bosnia (an utterly transformed Bosnia) is to be partitioned. So might, instead of right, has triumphed. Nothing new in that – see Thucydides, Book V, “The

Melian Dialogue.” It's as if the eastern advance of the Wehrmacht had been halted in late 1939 or early 1940 and the League of Nations called a conference among “the warring parties,” at which Germany was awarded half of Poland (the western part), the invading Russians got twenty percent of the east, and while the thirty percent of their country in the middle that the Poles were allowed to keep did include their capital, most of the territory surrounding it went to the Germans. Of course, no one would have claimed that this was very fair by “moral” criteria – quickly adding, since when have moral standards prevailed in international politics? Because the Poles had no chance of successfully defending their country against the superior forces of Hitler's Germany and Stalin's Russia, they would have to be content with what they got. At least, the diplomats would have said, they still have *some* of their country; they had been on the verge of losing it all. And of course the Poles would have figured as the most difficult at the negotiations, since they didn't see themselves as simply one of three “warring parties.” They thought they had been invaded. They thought they were the victims. The diplomats brokering the settlement would have found them quite unreasonable. Divided among themselves. Bitter. Untrustworthy. Ungrateful to the mediators trying to stop the slaughter.

(...)

ONE QUESTION I'M OFTEN ASKED after returning from a stay in Sarajevo is why other well-known writers besides myself haven't spent time there. Behind this lies the more general question of the widespread indifference in nearby rich European countries (most notably Italy and Germany) to an appalling historical crime,

nothing less than genocide – the fourth genocide of a European minority to take place in this century. But unlike the genocide of the Armenians during World War I and of the Jews and the Gypsies in the late 1930s and early 1940s, the genocide of the Bosniak people has taken place in the glare of worldwide press and TV coverage. No one can plead ignorance of the atrocities that have taken place in Bosnia since the war started in April 1992. Sanski Most, Stupni Do, Omarska, and other concentration camps with their killing houses (for hands-on, artisanal butchery, in contrast to the industrialized mass murder of the Nazi camps), the martyrdom of East Mostar and Sarajevo and Gorazde, the rape by military order of tens of thousands of women throughout Serbcaptured Bosnia, the slaughter of at least eight thousand men and boys after the surrender of Srebrenica – this is only a portion of the catalogue of infamy. And no one can be unaware that the Bosnian cause is that of Europe: democracy, and a society composed of citizens, not of the members of a tribe. Why haven't these atrocities, these values, aroused a more potent response? Why have hardly any intellectuals of stature and visibility rallied to denounce the Bosnian genocide and defend the Bosnian cause?

The Bosnian war is hardly the only horror show that has been unfolding in the past four or five years. But there are events – model events – that do seem to sum up the principal opposing forces of one's time. One such event was the Spanish Civil War. Like the war in Bosnia, that struggle was an emblematic one. But intellectuals – the writers, theatre people, artists, professors, scientists who have a record of speaking up on important public events and issues of conscience – have been as conspicuous by their absence from the Bosnian conflict as they were by their presence in Spain in the 1930s. Of course, it's speaking rather too well of intellectuals to think that they constitute something like

a perennial class, part of whose vocation is to take up the best causes – as it's unlikely that only every thirty years or so is there a war somewhere else in the world that should inspire even would be pacifists to take sides. Still, the standard of dissent and activism associated with intellectuals is a reality. Why so little response to what happened in Bosnia?

(...)

Not only has the global bilateralism (a “them” versus “us”) characteristic of political thinking throughout our short twentieth century, from 1914 to 1989 – fascism versus democracy; the American empire versus the Soviet empire – collapsed. What has followed in the wake of 1989 and the suicide of the Soviet empire is the final victory of capitalism, and of the ideology of consumerism, which entails the discrediting of “the political” as such. All that makes sense is private life. Individualism, and the cultivation of the self and private well-being – featuring, above all, the ideal of “health” – are the values to which intellectuals are most likely to subscribe. (“How can you spend so much time in a place where people smoke all the time?” someone here in New York asked my son, the writer David Rieff, of his frequent trips to Bosnia.) It's too much to expect that the triumph of consumer capitalism would have left the intellectual class unmarked. In the era of shopping, it has to be harder for intellectuals, who are anything but marginal and impoverished, to identify with less fortunate others. George Orwell and Simone Weil did not exactly leave comfortable upper-bourgeois apartments and weekend country houses when they volunteered to go to Spain and fight for the Republic, and both of them almost got themselves killed. Perhaps the stretch for intellectuals between “there” and “here” is too great now.

For several decades it has been a journalistic and academic commonplace to say

that intellectuals, as a class, are obsolete – an example of an analysis willing itself to be an imperative. Now there are voices proclaiming that Europe is dead, too. It may be more true to say that Europe has yet to be born: a Europe that takes responsibility for its defenseless minorities and for upholding the values it has no choice but to incarnate (Europe will be multicultural, or it won't be at all). And Bosnia is its self-induced abortion. In the words of Emile Durkheim, “Society is above all the idea it forms of itself.” The idea that the prosperous, peaceful society of Europe and North America has formed of itself – through the actions and statements of all those who could be called intellectuals – is one of confusion, irresponsibility, selfishness, cowardice . . . and the pursuit of happiness.

Ours, not theirs. Here, not there.

Extracts from the book *Where the Stress Falls*,
NY: Farrar, Strauss and Giroux, 2001.



WAITING FOR GODOT IN SARAJEVO

Susan Sontag

Nothing to be done. / *Ništa ne može da se uradi.*
—opening line of *Waiting for Godot*

I WENT TO Sarajevo in mid-July 1993 to stage a production of *Waiting for Godot* not so much because I'd always wanted to direct Beckett's play (although I had) as because it gave me a practical reason to return to Sarajevo and stay for a month or more. I had spent two weeks there in April, and had come to care intensely about the battered city and what it stands for; some of its citizens had become friends. But I couldn't again be just a witness: that is, meet and visit, tremble with fear, feel brave, feel depressed, have heartbreaking conversations, grow ever more indignant, lose weight. If I went back, it would be to pitch in and do something.

No longer can a writer consider that the imperative task is to bring the news to the outside world. The news is out. Many excellent foreign journalists (most of them in favor of intervention, as I am) have been reporting the lies and the slaughter since the beginning of the siege, while the decision of the western European powers and the United States not to intervene remains firm, thereby giving the victory to Serb fascism. I was not under the illusion that going to Sarajevo to direct a play would make me useful in the way I could be if I were a doctor or a water systems engineer. It would be a small contribution. But it was the only one of the three things I do — write, make films, and direct in the theatre — which yields something that would exist only in Sarajevo, that would be made and consumed there.

In April I'd met a young Sarajevo-born theatre director, Haris Pašović, who had left the city after he finished school and made his considerable reputation working mainly in Serbia. When the Serbs

started the war in April 1992, Pašović went abroad, but in the fall, while working on a spectacle called *Sarajevo* in Antwerp, he decided that he could no longer remain in safe exile, and at the end of the year managed to crawl back past UN patrols and under Serb gunfire into the freezing, besieged city. Pašović invited me to see his *Grád (City)*, a collage, with music, of declamations, partly drawn from texts by Constantine Cavafy, Zbigniew Herbert, and Sylvia Plath, using a dozen actors; he'd put it together in eight days. Now he was preparing a far more ambitious production, Euripides' *Alceſtis*, after which one of his students (Pašović teaches at the still-functioning Academy of Drama) would be directing Sophocles' *Ajax*. One day Pašović asked me if I was interested in coming back in a few months to direct a play.

More than interested, I told him.

Before I could add, "But let me think for a while about what I might want to do," he went on, "What play?" And bravado suggested to me in an instant what I might not have seen had I taken longer to reflect: there was one obvious play for me to direct. Beckett's play, written over forty years ago, seems written for, and about, Sarajevo.

(...)

BUT ISN'T THIS PLAY rather pessimistic? I've been asked. Meaning, wasn't it depressing for an audience in Sarajevo; meaning, wasn't it pretentious or insensitive to stage *Godot* there? — as if the representation of despair were redundant when people really are in despair; as if what people want to see in such a situation would be, say, *The*



Odd Couple. The condescending, philistine question makes me realize that those who ask it don't understand at all what it's like in Sarajevo now, any more than they really care about literature and theatre. It's not true that what everyone wants is entertainment that offers them an escape from their own reality. In Sarajevo, as anywhere else, there are more than a few people who feel strengthened and consoled by having their sense of reality affirmed and transfigured by art. This is not to say that people in Sarajevo don't miss being entertained. The dramaturge of the National Theatre, who began sitting in on the rehearsals of *Godot* after the first week, and who had studied at Columbia University, asked me before I left to bring a few copies of *Vogue* and *Vanity Fair* when I return later this month: she longed to be reminded of all the things that had gone out of her life. Certainly there are more Sarajevans who would rather see a Harrison Ford movie or attend a Guns N' Roses concert than watch *Waiting for Godot*. That was true before the war, too. It is, if anything, a little less true now.

And if one considers what plays were produced in Sarajevo before the siege began – as opposed to the movies shown, almost entirely the big Hollywood successes (the small cinematheque was on the verge of closing just before the war for lack of an audience, I was told) – there was nothing odd or gloomy for the public in the choice of *Waiting for Godot*. The other productions currently in rehearsal or performance are

Alcestis (about the inevitability of death and the meaning of sacrifice), *Ajax* (about a warrior's madness and suicide), and *In Agony*, a play by the Croatian Miroslav Krleža, who is, with the Bosnian Ivo Andrić, one of the two internationally celebrated writers of the first half of the century from the former Yugoslavia (the play's title speaks for itself). Compared with these, *Waiting for Godot* may have been the "lightest" entertainment of all.

INDEED, THE QUESTION IS not why there is any cultural activity in Sarajevo now after seventeen months of siege, but why there isn't more. Outside a boarded-up movie theatre next to the Chamber Theatre is a sun-bleached poster for *The Silence of the Lambs* with a diagonal strip across it that says *danas* (today), which was April 6, 1992, the day moviegoing stopped. Since the war began, all of the movie theatres in Sarajevo have remained shut, even if not all have been severely damaged by shelling. A building in which people gather so predictably would be too tempting a target for the Serb guns; anyway, there is no electricity to run a projector. There are no concerts, except for those given by a lone string quartet that rehearses every morning and performs occasionally in a small room that also doubles as an art gallery, seating forty. (It's in the same building on Marshal Tito Street that houses the Chamber Theatre.) There is only one active space

for painting and photography, the Obala Gallery, whose exhibits sometimes stay up only one day and never more than a week.

No one I talked with in Sarajevo disputes the sparseness of cultural life in this city where, after all, between 300,000 and 400,000 inhabitants still live. The majority of the city's intellectuals and creative people, including most of the faculty of the University of Sarajevo, fled at the beginning of the war, before the city was completely encircled. Besides, many Sarajevans are reluctant to leave their apartments except when it is absolutely necessary, to collect water and the rations distributed by the United Nations High Commissioner for Refugees (UNHCR); though no one is safe anywhere, they have more to fear when they are in the street. And beyond fear, there is depression – most Sarajevans are very depressed – which produces lethargy, exhaustion, apathy.

Moreover, Belgrade was the cultural capital of the former Yugoslavia, and I have the impression that in Sarajevo the visual arts were derivative; that ballet, opera, and musical life were routine. Only film and theatre were distinguished, so it is not surprising that these continue under siege. A film production company, SAGA, makes both documentary and fiction films, and there are the two functioning theatres.

CONFERENCE FASCINATIONS: ROMANIA



CONFERENCE FASCINATIONS: ROMANIA

Andrea Slováková

For the seventh year in a row, the Conference Fascinations — a supporting industry program featuring an extensive section for experimental documentaries — has focused on the presentation and distribution of motion pictures — both within a big-screen cinema context (festivals, specialized events, and institutions) and in galleries. Seeing as how every year it's attended by professionals from important institutions around the world working within the distribution circuits mentioned above, Ji.hlava IDFF has set a goal for itself to gradually map out often completely unknown experimental and underground works of film that were created in the former Eastern bloc during the communist-totalitarian era. This year, this retrospective program focuses on Romania.

Since the 1960s, there have been a number of centers of the Romanian experimental scene. The artistic collective *kinemakon* was founded in Arad; the Sigma art movement began operating in Timișoara, and another center was formed in Bucharest where several unconventional film personalities appeared (one of the most prominent ones being Ion Grigorescu). One filmmaker who really deviated from the typical avant-garde profile was Mircea Saucan, the director of many live-action, feature-length films who is perhaps best known as the author of the industrial/lyrical, medium-length fairy play *The Alert!*

One characteristic of these experimental groups was that their members (both male and female) mostly came from other creative fields and had a different art education than film. This influence of literature, fine arts, and performance (like with *kinemakon*) or of natural sciences combined with mathematics and geometry (like with the

Sigma group) is imprinted into their works both in terms of their choice of themes explored by their films and their (especially) visual formats. Their interest in testing the visual limits of the material, as well as the possibilities of forming geometric and rhythmic relationships within the film's compositional pattern while also exploring representational forms of the film medium are evidenced by the authors' wide intellectual scope. A second significant influence was their knowledge of the Western avant-garde. Mostly in Bucharest, there were opportunities for them to watch European and American contemporary avant-garde films (mainly thanks to local embassies). Which might help explain the advancement of foreign inspiration, as is particularly evident in both material and performative films.

In addition to consistent structural experiments and the study of geometric-luminous relationships, the joy of contact with film material is evident in the films of this period. The work *Pollution*, in which scratched formations (some reminiscent of film perforation) persecute and threaten a group of artists wildly fleeing in the open countryside, offers an interesting play on film (both performatively and materially), as well as an ingenious self-awareness that breaks the "fourth wall," which is presented here as the edge of its material component.

Few countries in the former Eastern bloc can boast such a high number of experimental films made during the communist dictatorship and at the same time such a high level of archival processing, cataloguing, and even digitization, as is the case with Romania. Part of the collection is managed by the gallery infrastructure (such as works by the Sigma group and



select filmmakers from Bucharest). The kinema ikon collective still functions today. One of its founding members, Calin Man, manages the group's film heritage and, in addition to consistent cataloguing and critical reflection, also systematically ensures the presentation and digitization of their films. From its inception to the late 1980s, the group has made 62 documentaries and 62 experimental films. As of today, they've all been digitized.

Each of the twenty-four films in this retrospective represent various different styles, filmmaking techniques, and creative gestures.

THE UP SIDE OF THE DARK SIDE, OR HOW TO STAY AFLOAT IN TIMES OF UNCERTAINTY

Ileana Selejan

In short, the story of kinema ikon can be resumed thus: in the autumn of 1970, George Săbău, a professor of aesthetics and art theory at the Școala de Artă (Art School) in the town of Arad, Western Romania, founded “Atelier 16,” later to be known as kinema ikon – a space dedicated to the study and production of experimental film. The group of students, and collaborators who came together around the workshop, was idiosyncratic and interdisciplinary, a distinguishing feature from the get-go. They identified as artists, and also as writers, musicians, coming from worlds as diverse as those of design, theatre and cybernetics. In between 1970 and 1989 ki created 62 experimental 16mm films. After the Romanian revolution of December 1989, the group shifted its attention to other media, expanding its practice to include video and computer art, while continuing to work at the intersection of art and technology. The chronology of the group’s activities can be divided into several “phases,” as highlighted by Săbău: experimental film (1970–1989), mixed media (1990–1993), hypermedia (1994–2005), and hybrid media, from 2006. This essay concerns primarily the first.

kinema ikon began as a cine-club, hosting weekly film screenings and discussion sessions in a studio at the Școala Populară de Artă (Popular School for the Arts). Eventually, the members of the group ventured into the production of short films, working collaboratively under the guidance of Săbău. Working in between abstraction and figuration, they created formal experiments, playing with texture, colour, tone, intervening upon the surface of the image by cutting, scratching,

burning, painting over – this *modus operandi* is most prominently seen in the work of Ioan Pleș and Emanuel Țeț. The “students” had meanwhile graduated from high school, then university, and were working as professionals, relishing in ki antics further still. Drawn to scattered plots and jarring juxtapositions of movement and sound, they messed around with structure and narrative, telling stories without ends, disrupting flows, securing an anti-narrative, absurdist stance. Great emphasis was placed on working with the image as fragment, culled from everyday life. Săbău theorised such exercises, expanding upon what he termed an “image bank,” a collection of filmic fragments, wherefrom he playfully sampled, spliced, mixed and re-mixed reconfigured worlds. His films *Decupaje* [Cuts] (1980–1985) and *Fragmentarium* (1985–1990) are beautiful examples of this principled technique in action. ki holds a unique position within the history of Romanian contemporary art, since it was the only Romanian artist group to produce a substantial body of experimental film work before 1989. In terms of its identity and theoretical backbone, a parallel can be drawn with the group Sigma (1969–1981), based in the neighbouring town of Timișoara, and which similarly originated within an art school, had an interdisciplinary core, foregrounding experimental work across media.

Amongst the audiences who have seen these films in the years since 1989, many have expressed surprise at the level of aesthetic autonomy they seem to project, given the socio-political context. Some noted the presence of certain disconcerting elements, markers of unstated critique

perhaps. The films *feel* uneasy, slightly off... it's something that you can't quite put a finger on. Others pushed this line of inquiry further, asking: were these dissident (*anti-system*) films? Overtly, no. Although indeed aspects (attitudes, gestures, references) that might be seen as "suspect," and which might support this hypothesis, are present in many of the films. Nonetheless, the obliqueness of the approach, the skilful use of irony and metaphor prevents definitive conclusions. Inevitably, our own circumstances impact how we view the films, at a distance of 40 to 50 years. And, given our particular geographical standpoint from within the former Eastern Bloc, we must acknowledge our own bias as we dwell within the convoluted memory of the before and after of 1989. In terms of its immediate context, *ki* had to work around the ideological strictures of the regime, which impacted their approach to filmmaking and the contents of their films. In order to understand the magnitude of consequences for perceived transgressions on film, one might look at the case of director Lucian Pintilie, *Reconstituirea* (*The Re-enactment*) from 1968, which was censored for (indirectly) critiquing the regime and banned soon after its release. A similar fate befell his second film, *De ce trag clopotele, Mitică?* (*Why are the bells ringing, Mitică?*) from 1981, which was only screened in Romania after 1989. *ki* was never specifically targeted by any censorship body, however it deserves mention that the films were only shown to restricted audiences at the time, and generally within a close circuit of trusted friends amongst the arts and film community. This too was part of a strategy to avoid attracting unwarranted attention.

As always, there's a catch. At this point in the story, I should probably disclose that you won't get a definitive answer on this one. The invocation of the uncanny was duly noted by contemporary spectators. Albeit tantalizing in terms of how it might provide an entryway into the political

undertow, it was a trap laid out on purpose, inter-textually so to speak, as play. The group was interested in the explorations of the earlier avant-garde, Dada and the Surrealists especially. They were knowledgeable of the work of filmmakers like Buñuel, Fernand Léger, and Hans Richter, which they would occasionally manage to borrow and screen alongside films by post-war luminaries such as Andrzej Wajda, Andrei Tarkovsky, Michelangelo Antonioni, and Alain Resnais at the regular film discussion evenings on Tuesday nights at the *atelier*. On the other hand, there is a certain underlying mood to the films, one that many critics and historians have attempted to pin down. For Săbău this diffuse, slightly disorienting "effect," is just another part of the story. Perhaps we might think of it like an after-plot, an *encore*. You thought we'd reached the end until, there's a twist, and a sudden turn after the *denouement*.

The group never set out to produce *samizdat*, although it may have done so inadvertently. They were interested in film as an interdisciplinary art form, seeking to expand first and foremost upon its aesthetic potentialities. If anything, they sought to divorce it from its direct instrumentalization for political purposes, to liberate it from its functioning as part of the apparatus of the state – whether for documentation, surveillance, entertaining purposes or otherwise. Yet the urge to produce autonomous work went against what the Party and cultural organs preferred. Furthermore, the very act of making experimental work in a context that favoured more traditional understandings of the arts might be seen as subversive in and of itself. An interest in pursuing alternative, even underground, directions and to evade the "official" scene was characteristic for the post-'60s generations in Romanian contemporary art. Indeed, such disobedient attitudes, underscored by a perfectly reasonable unwillingness to conform, were anything but unique amongst "the youth"

within the Bloc and the USSR as a whole. In between risk and so-called compromise was a tightrope that many “unconventional” artists, directors, writers, etc. had to walk.

Using film as an experimental medium was in itself a gesture of dissent, if not dissidence, since this was not the type of aesthetic that the regime preferred or encouraged. Neither was it entirely rejected; rather it was tolerated. Other Romanian contemporary artists explored film as an aesthetic medium, challenging the camera’s authority as a recording device. Ion Grigorescu and Geta Brătescu, for instance, self-consciously directed the camera at their own bodies, within the confined interior of their studio or domestic space. Independently minded artists sought outlets away from state-run galleries and spaces. Home-based experiments, performances and happenings became a staple of the era, as wonderfully exemplified by the documentation of *house pARTy* (1988), a composite of two one-night events which included installations and performances staged within artist couple Nadina and Decebal Scriba’s apartment in Bucharest. Instead of head-on critique, most of these gestures and actions rather sought to skirt, avoid, and circumvent the interference of political entities acting on behalf of the regime. Grigorescu’s definitively anti-regime 8mm film *Dialog cu Ceaușescu (Dialogue with Ceaușescu)* from 1978 constitutes an exceptional occurrence in this sense, publicly screened only after the revolution.

Officially, kinema ikon had to find ways to co-exist with other cultural actors and organizations at a local and national level, not only within the fields of art and culture, but also by relation to the hierarchy of the state. How to operate with relative freedom under a panoptic regime? A workshop dedicated exclusively to the creation of experimental film would have been, according to its creator, implausible and impossible. A subterfuge was found.

kinema ikon would operate as a film-club and produce a number of documentaries for various and sundry governmental entities and organizations from Arad. This created a framework that Săbău has described as one of “compromise, avoidance, masking, and duplicity,” yet which nonetheless safeguarded the continuity of the group. As long as they produced their “quota” successfully, there was no reason for anyone to become too bothered about the group’s or individual members’ activities. Furthermore, these commissions provided a lifeline in terms of materials and technical support. It was thus that the 62 auteur films produced from around the mid-1970s until 1989 were made on film stock carefully set aside from the materials allotted for the making of the 62 documentary films. It worked, however this situation wasn’t necessarily tenable long term. Săbău received support for the workshop after his film *Ipostaze Simultane* was awarded at the Brno Film Festival in 1970. Ironically, during the 1980s, especially after getting into quite a bit of trouble with the state Securitate, kinema ikon was no longer permitted to show their work abroad, having to postpone an invitation to show the films at the Centre Pompidou in Paris until the mid-’90s. By then it was too late. As Săbău (again) comments: “it’s no use having produced experimental films fully synchronised with the West, since we couldn’t present them the moment we made them.”

Nonetheless ki did not end there. To the contrary, it adapted, changed, thrived in the years and decades since. Even the films, due to the perpetual shift of the contemporary, were given a second chance, and then another, and so on. Here we are.

There is another essential element to Săbău’s reflection, which pertains to a type of mystique of the East, that foregrounds its subaltern status and isolation behind the Iron Curtain at the height of the Cold War. This narrative might be prevalent in the West, yet it has been reinforced by local



commentators as well. Although based on lived experience and trauma, such inherited notions nonetheless tend towards stereotype, solidifying the character of the East under state socialism, especially in a totalitarian context, as was the case in Romania. Luckily, the 62 experimental films produced by kinema ikon open up a discursive space that is wide enough to accommodate both Western projections and Eastern desires. A myth that must be dispelled, however, is that these films could emerge upon a culturally pristine backdrop, unperturbed by the West, Hollywood, the global history of cinema, etc. Although impossible to create even in a lab, such conditions would have indeed constituted a most formidable experiment! Yet “culture” travels, and things, ideas, move, they permeate. Even the thickest, most strongly

reinforced borders remain porous in this sense. The history of smuggling cultural artifacts, from films, magazines to records and jeans into the Eastern Bloc and the USSR is wide and deep, full of adventures both comical and tragic... another essay would be needed to explore the references that became particularly significant for ki, from the Cahiers du cinéma to Pink Floyd, and how these shine forth in the films.

NB: This text is based on critical observations and my in-depth investigations into the history of kinema ikon pre-1989. It also references several key texts, including George Săbău, “kinema ikon, Mildly Nostalgic Notes” in *kinema ikon: films / 1970-2020* (Arad Art Museum, 2019): 211-217. issuu.com/kinema-ikon/docs/ki50-films

KINEMA IKON: FILMS / 1970–2020

In 1970, after the film *Ipostaze simultane*, George Săbău set up Atelier 16 at the Arad Art School, with the support of the authorities; he received 16mm film stock, officially meant for the production of documentary films. From the film stock allocated for each documentary film, a portion was diverted for experimental films. The kinema ikon archive thus preserves 62 documentaries and 62 experimental films. kinema ikon disregarded its documentary films, considering them simple exercises from which the experimental films could be produced. Currently, kinema ikon is looking for a sensible way to revisit its own documentary material.

Vorspann, VHS (26:01) 1970–1989

Once the kinema ikon workshop moved from the Art School to the Arad Museum in 1990, the 16mm chapter concluded, as younger artists were drawn towards video, and later new media. Nonetheless, interest in experimental film continued, due to an invitation on behalf of the Pompidou Center to organize a screening at the Cinéma du Musée, in 1995. A first meeting in 1987 had been suppressed by the communist regime. In preparation for the 1995 screening, the entire archive was revised and 22 films were selected, out of the 62 produced. This was when George Săbău came up with the idea of producing an edited film that would include frames from all kinema ikon films to date. Specifically, a frame from each film was cut out. The outcome was *Vorspann*, which was projected onto the screen at the workshop and copied to an S-VHS tape, so that eventually each film from the archive could regain its temporarily lost frame. So, for a few weeks kinema ikon had one film that cancelled the other 62, while the 62, once remade, cancelled the edited film of which only a simple video copy was left.



kinema ikon 50 / film experimental (1970–2020)
Bucharest: Dark Publishing, 2019.

THE AVANT-GARDE UNCONSCIOUS: ON KINEMA IKON'S (FILMIC) PRACTICE

Horea Avram

Fifty years of experimental film... A lot has changed politically, socially and artistically over this period of time. Kinema ikon has changed a lot, too. Their long and prodigious career includes experimental film during communist times, hypermedia in response to the Internet and CD-ROM boom of the 1990s, and, since the mid-2000s, multimedia and extended collaborations. While browsing through this comprehensive and amazing body of work, one would notice a constant feature notwithstanding the numerous changes the group went through as concerns people involved, artistic approaches and social environment. This feature is the omnipresent innovation and exploration, a sort of avant-gardist behavior that nurtures the critical imagination, the quest to expand the medium and the pursuit to find solutions for sabotaging reality. I call this attitude "the avant-garde unconscious."

While the expression is not an innocent one, I want to strip it bare of any useless theoretical burden, and propose to conceptualize it simply – with all the risks assumed – as the internalization of the *spirit* of the avant-garde by kinema ikon in their artistic practice (film or other media forms). Internalization meaning the (un)conscious absorption of certain cultural patterns and artistic values and, at the same time, the act of undermining and complicating them. That is, a combination between inductive reasoning based on experience and concept, and the instinctive need to take a step ahead while prospecting the openings, the non-obvious, the newness (or, as Rosalind Krauss put it in her meaningfully titled text, the "possibility for vision itself").¹

In other words, it means to acknowledge avant-garde as an implicit condition, while operating an autonomization of the artistic act vis-à-vis the rationalization and historicization of the avant-garde (and here, one might identify a certain parallel with Fredric Jameson's political subject).² Certainly, kinema ikon's practice maps onto the avant-garde logic (one that is actually not historically circumscribed) in what concerns aesthetic radicalism and anti-establishment command, although the group has never adopted similar logistic or communicational strategies – such as publishing explicit "manifestos" or engaging in a programmatic scheme – preferring instead an intuitive artistic attitude and organic collaborative work. This is evident in the assumed underground and/or marginal status, one that – perhaps paradoxically – didn't prevent them from being synchronous with what was happening under the lights of the artistic international mainstage during these decades.

The historical avant-garde in Romania was quite radical, much of its scope and force being given by numerous publications and the influential personalities involved, most of them maintaining important links with their international peers. However, the Romanian avant-garde had no great appetite for filmmaking: written invective and rebel painting were preferred to any lens-based discourse. Given this absent legacy to which we should add the lack of any direct connection between the historical avant-garde, neo-avant-garde and what followed afterwards (due to the cultural hiatus imposed by communism), one would legitimately ask where did kinema ikon take their drive and vision?

Theorist George Săbău, the veteran leader of kinema ikon, provides an answer to this question when he mentions that the group was always in search of “something else – differently.”³ Indeed, the group’s working ethics focused on innovation and “difference” is what characterize (the avant-garde unconscious of) kinema ikon in the first place.



HUMOR

Horea Avram

Indeed, *humor and irony* are other key manifestations of the avant-garde unconscious. They were efficient weapons for avant-garde artists of all generations, simply because they were destabilizing in and of themselves. Sarcasm and wit have the capacity to disrupt the public sphere, to engage in polemics and to shock the bourgeoisie and mainstream art. Moreover, it is important to note that humor and irony were effective survival strategies within the communist oppressive regime. However, if this avant-gardist arsenal is present at kinema ikon, it was not used by the group to act out an open dissidence and direct power critique. Rather, kinema ikon, opted in a discreet manner for the play on words, intelligent irony and absurd content, all of them constant features in their artistic production over the years. This was, as George Săbău has emphasized, “an essential part in the act of instating an inciting, provocative, ludic, ironic, intellectual climate, also freed from cultural clichés, language stereotypes, ‘idola theatri’; [kinema ikon members] have permanently promoted an unconventional attitude, which induced the experiment atmosphere a continuous ‘*facultas ludentes*’.”⁴ Many titles of their works are relevant in this sense (to name just a few from the group’s filmic production): *Kitsch*, *Kitsch*, *Ura!* (Daniel Motz, 1977), *Bopacul* (kinema ikon, 1979),

Nu trageți în pianist (*Don’t shoot the piano player*, Romulus Bucur, 1984), *Mise-en-écran* (Roxana Cherecheș & Liliana Trandabur, 1989), *Ready Media* (kinema ikon, 1995), *Uninvited.Rușine* (reVoltaire, 2003–2016), *Skepsis* (kinema ikon, 2011) *46016°92’N 21031°57’E / ȘANTIER ARGHEOLOGIC / 4175 A.D.* (geosab & kf, 2015), *ki:ss* (kinema ikon, 2015), *DADADA* (reVoltaire, 2016), *aaaciou* (Ileana Selejan, 2017), etc., etc.

1 Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993, p. 217.

2 Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

3 George Săbău, “A contextual history of the kinema ikon group”, kinema ikon catalogue, edited by kinema ikon. Bucharest: National Museum of Contemporary Art, 2005, p. 8. The current leader of the group is Călin Man/reVoltaire.

4 George Săbău, “A contextual history of the kinema ikon group”, *ibid.*, p. 16.

kinema ikon 50 / film experimental (1970–2020)
Bucharest: Dark Publishing, 2019.

FRAGMENTED VISIONS. THE POLITICS OF AESTHETICS IN KINEMA IKON'S EXPERIMENTAL FILMS.

Cristian Nae

Textul analizează filmele experimentale produse de kinema ikon în Arad, România între anii 1970 și 1989, argumentând faptul că membrii acestui grup erau interesați de noile medii și de practicile artistice intermedia ca instrumente pentru producerea unor reprezentări neconvenționale și a unor obiecte estetice autonome. Totodată, atelierul s-a focalizat pe încorporarea și expansiunea vocabularului filmului de avangardă operând o strategică fragmentare a percepției vizuale. Pe aceste considerente, susțin ideea potrivit căreia noțiunea de critică a ideologiei poate fi aplicată aici nu atât conținutului reprezentational al acestor filme, ci mai curând modurilor particulare de producție și formelor de vizualitate pe care le-au generat, în acord cu noțiunea de “politică a esteticului” susținută de Jacques Rancière.

CRITICAL MONTAGE

The importance of aesthetic autonomy as an apolitical attitude within the Eastern European neo-avant-gardes has been stressed on various occasions (Piotrowski 2012, 82–84; Nae 2011; Cârnci 2014, 94–95; Serban 2013). Discussing the case of visual artist Geta Brătescu, Alina Serban (2013, 159–162) noted the importance of the artist's studio as a secluded place where the self is at the same time imaginatively reflected and constructed, mirrored and transformed. Similarly, kinema ikon's informal film studio established by Gheorghe Sabău in Arad, Romania during the last two decades of socialism may be regarded not only as a response to existing

socio-political conditions, symptoms of an oppressive cultural climate, but also as a space for transforming this context by producing and securing an autonomous mental space, a heterotopic space of conflicting representations which first benefitted the studio's members and later their audience.

In exploring the visual and technological strategies of some of the 62 experimental films kinema ikon produced between 1970 and 1989, in line with other studies remarking that “the use of medium and the type of work [...] is a political statement in itself” (Selejan 2012), I propose to focus our attention on the group's embrace of visual fragmentation, which contribute to revealing the materiality and, hence, the opacity of the screen. Insisting on abstraction, but also highlighting the basic elements of cinema (framing, zooming, camera movement) and foregrounding the ‘autonomous visual fragment,’ I explore how early experimental films of kinema ikon may be associated with structural film (Sitney 2000, 326–348), which subordinated representation and narrative to the material and linguistic peculiarities of the medium itself (Leighton 2008, 21–22). In employing this formal strategy, they also creatively expanded the film practices of avant-garde film cultures interwar, most significantly through exploring montage and close-up and their corresponding theories. As Hal Foster (1994, 5–32) has noted, the repressed potentialities of the avant-gardes (Constructivism, Dada and Surrealism) may be witnessed to return in the visual art of the late 1960s in a disguised manner. In the context of

Romanian art, the imposition of socialist realism between 1945 and 1965 and its resurgence after 1972 may be considered to play the part of the repressive agent in Foster's narrative. The aesthetic potential of montage and close-up, employed as disruptive, mass-transformative visual techniques by international avant-garde cinema, acquire in this novel social context a renewed relevance.

Historical avant-garde film presented a series of expressive uses of technology often associated with "the modernist advocacy of fragmented and fractured ways of seeing and experiencing reality" (Cavendish 2013, 7). Among these techniques of visual fragmentation through creative editing practices, producing seemingly disjointed montage sequences, was a foremost strategy. Alongside this, the frequent employment of close-ups, unsteady camera movements, and optical distortions combined in the 1920s avant-garde films to produce a shift from an objective to a subjective vision of a fractured self (Cavendish 2013, 7-8).

Kinema ikon's experimental films employ all these expressive strategies of visual fragmentation. Fractured and fragmented images and off-centred camera compositions often combine to create a sense of dislocation in the viewer. The frequent use of montage and editing add to this effect of displacement. In kinema ikon's experimental films images are neither fully descriptive nor narrative, while contingency is assumed rather than evacuated through the metonymic accumulation of details. This effect is produced through several strategies: the triviality of the situations presented; the illegible relations between them created through montage; the presence of often out-of-focus close-ups, which obliterate the specificity of images, suggesting exercises in abstraction. The prevalent choice of abstraction may be explained as a painterly practice that was for a long time banished from the normative, figurative

language of socialist realism in Romania. But it is, at the same time, a technique that exploits the contingency of reality, rejecting any attempt to rationalize it.

Equally important are the effects of these experimental processes on the viewer. Ovidiu Ghitta (1985, 2) has noted their destabilizing function, remarking on the anguished, meaningless, and depressive character of the autonomous fragment. Among the consequences of this assumed openness of structure, one may notice a focus on the very interval that holds together two shots – a disjunction that operates as a conjunction. These "constructive gaps" generate spaces for reflection for the viewers, whose thoughts are, thus, not predetermined, as in narrative (documentary or fictional) cinema, but rather prompted by the cinematic articulation – an effect originated with Soviet montage (Malitsky 2010, 359-361). Thus, one may notice an insistence on the autonomous fragment of reality, which is decontextualized until it reaches the state of a seemingly meaningless *grapheme*. Such procedures may be found in George Sabău's films such as *Fragmentarium* (1985-1990), which consists of a series of abstracted close-ups of hard to identify surfaces revealing various shapes and textures, and *Decupaje* (*Cut-offs*, 1980-1985), where commonplace fragments of recorded reality (a turning bicycle wheel, a chain of wheels inside an engine, a gridded lid covering a draining ditch) are stripped of their symbolic function and reduced to elementary units of cinematic language. They become signifiers, which can be re-contextualized at will and inserted in a new chain of signs. Such an approach to fragmentation is common to many other films such as Alexandru Pecican's *Exercițiu subliminal* (*Subliminal exercise*, 1979), where the camera roams and records bits and pieces of everyday life which defy any narrative articulation. The camera travels quickly inside a communal apartment, recording women lazing about in suggestive erotic

poses, then jumps to record the bustle of a group gathered at a visual arts exhibition, only to travel again and record in high-speed casual passers-by in a park. The viewer is taken inside a world of fragments, which do not superimpose over or insert themselves into an existing symbolic system. These details of everyday life, often presented in close up, detached from their surroundings, construct their own possible associations. Intrusive montage often exposes spatial and temporal differences and incongruences rather than hiding them. In Ioan Pleş's *Emergență* (*Emergence*, 1982), recorded reality is dismantled in frames which are then superimposed on each other, suggesting the fuzzy associations encountered in the symbolic work of dreams and memory: a group photograph which seems to be immersed in boiling water or in burning flames; a female portrait underneath which another female character dressed-up in nineteenth century clothes is projected.

It is important to highlight that in kinema ikon's films, montage is used outside the dominant ideological framework of narrative cinema during socialism, which heavily relied on realist or metaphorical associations. The films produced by kinema ikon were meant to interrupt such meaningful associations, creating instead absurd, formally contingent, or trivial ones. Some artists were interested in constructing formal relations between disparate elements, often using and manipulating found footage. Others were embracing chance procedures, which allowed these iconographic elements to enter relationships of contiguity while obscuring any coherent narration. In certain films, movement is accelerated, like in Alexandru Pecican's *Exercițiu subliminal* (*Subliminal Exercise*, 1979) or in Ioan Pleş's *Pantha Rhei* (1979) and *Iluminări* (*Illuminations*, 1981), producing a shaky and distorted image. In the latter's films, accelerated movement is enhanced and sometimes doubled by



means of graphic interventions (scratches, engravings of the contours of people executing simple and fast movements) on the filmstrip. In most instances, movements executed by anonymous people are either reduced to elementary (walking, running, talking) or absurd actions (such as the aforementioned attempt to fly in Ioan Pleş's 1981 *Iluminări* (*Illuminations*), or the crucifixion of a book in Ioan T. Morar's 1977 *Autopsia uitării* (*Autopsy of Oblivion*). In other instances, such as Gheorghe Sabău's *Fragmentarium*, movement is simply followed as it unfolds across different images, juxtaposing footage of moving machines with images of still objects shot in close-up.

kinema ikon 50 / film experimental (1970-2020)
Bucharest: Dark Publishing, 2019.

INSPIRATION FORUM



The last year hasn't revealed anything that we actually didn't know. But it has significantly deepened our awareness of the problems we face as individuals and as a society. It is not only about the turbulent times we are living in and getting used to. In fact, things that virtually remain stagnant and unchanged despite the accelerating changes in the world around present a much greater challenge. Whether it is the welfare state, politics, industry, the labour market or the climate, despite our best efforts, we are functioning in ways that are less and less satisfactory. They made sense in the world of the past, they are failing in the world of the present, and they may pose a threat to social peace and social cohesion in the future unless we leave our old patterns.

Thinking about the future used to be an exclusive pastime and there was plenty of time for it. The future came slowly and was more predictable than today. For many, however, it is no longer filled with interesting challenges and instead represents a threat to our certainties, established order and a dignified existence. But even in a sophisticated technological and digital future, it will apply that a society is only as strong as its weakest members. Dialogue about development options, potential risks, opportunities and, above all, new arrangements for politics, the economy and social life should include, take into account and invite the widest range of groups of people to have their say. This is where it all begins.

Tereza Swadoschová

INSPIRATION FORUM.
A PLACE TO TALK
AND DREAM TOGETHER.

Oct 26–Nov 3

How Not to Go Crazy

On mental health

The Equation of Tomorrow

On equality and inequality

Fair Play

On the digital future

New Nature

On our relationship with our environment

Online Special

The election is over, what now?

M'BADJALA DIABY

THERAPY LETTER TO MY BODY

My dear bodily shell,

I'm sorry for all those years when I hated your every tiny bit. For how I judged you through the eyes of others. How I starved you and then weighed you down with overeating. It was unfair. I hated every bone sticking out like a skyscraper over bungalows. Now I admire their symmetry. I hated every pimple, mark and scar and so I inflicted on you as many as I could. I didn't care what it would look like, I already hated you, what did I have to lose? An awful lot, I know now.

My dear bodily shell, I hated you so much. And to be honest, I still don't love you. I'm rather annoyed with you. But I'm determined to change that. I know what you've been telling me. It's me who needs to change, not you.

With (prospective) love

Your owner

Libuše Jarcovjáčková, *Man With a Snake*, 1984, from the *Evokáti* book



10%

This is how much the risk of suicide in the Czech adult population increased during the second lockdown according to the Czech National Institute for Mental Health (3.88% in November 2017 as opposed to 14.26% in November 2020).

4% GDP

These are the average costs related to mental health problems in the EU member states; Czech Republic spends 2.45 % of its GDP on mental health.

14 years

Up to 50% of mental disorders in adults develop before 14 years of age.

67%

Percentage of asylum seekers who deal with serious psychological difficulties.

3/4

More than 75% of suicide victims are men.

30%

The incidence of mental disorders increased to 30% in 2020, a 10% increase from 2017.

1 in 6

One in six people in the EU is dealing with a mental health problem.

WHAT ARE THE BIGGEST OPPORTUNITIES AND CHALLENGES IN YOUR FIELD AND HOW CAN IT CONTRIBUTE TOWARD A SUSTAINABLE FUTURE?

When I published my first book, *The Spell of the Sensuous*, the work was angrily criticized by many scholars for its strong assertion that “animism” – the style of perception common to so many of our oral, indigenous ancestors – must be taken seriously, as a highly sophisticated and uniquely ecological way of experiencing the many-voiced world around us, and hence as an especially fruitful and practical worldview for us all to explore and perhaps to practice in this era of cascading catastrophes. Yet in the wake of that book, activists and theorists began to learn deeply from oral cultures, gleaning more and more practical insights from the animist cosmologies of traditional, place-based cultures that still practice their indigenous lifeways in small pockets within the spreading monoculture of commodity-drunk, technological civilization. Protecting the rights of such indigenous peoples, and fighting to preserve whatever remains of their once-flourishing forests and homelands, has become a necessary and critical effort for all of us. And a new respect for animistic ways of sensing, and of speaking, is rapidly spreading throughout the humanities, the sciences, and the arts. For it is now evident that the small-scale, participatory, and richly embodied forms of life common to place-based peoples hold the keys to a sustaining human presence within the biosphere.

David Abram,
philosopher and cultural ecologist
on environmental philosophy

The transition from “analogue” to digital economy represents a structural change that will help some and threaten others. Therefore, the key question for me is: who will be the winners and losers of the digital transformation? So far, it seems that digitalisation is only accentuating already existing inequalities in income and working conditions. The challenge is to respond politically to these changes in the labour market, education and social policies. I believe that such (to a large extent enforced) measures can also contribute to a fairer future and a better quality of life in our country.

Jan Bittner, *economist*
on digital technologies

The pandemic has shown: virus genome sequencing, online sharing of the sequencing almost in real time, worldwide efforts to develop understanding of the virus and vaccine against in record time, analysis of restrictions, patterns of movement, all aspects of fighting the pandemic etc. – all these fields are at its very core data sciences. Data has become the prime resource of humanity, currently exploited by a few private companies, but potentially the greatest “productive force” the world has ever seen.

AutomaAutomisation. Automation. Autonomy. Automatics. Autopilot. Atomisation. Atom

Timo Daum, *expert on digital economy*
on digital economy

The biggest challenge is to confront your own ingrained prejudices about mental health. Everyone, including the patients, has some preconceptions. Once you change your own approach, a world of opportunities opens up. You can then describe this inner world to other people, who can only see it from the outside. But at the same time, you need to keep your distance and a certain emotional barrier. People tend to be more open to a person who has been through similar experience. Empathy is an important part of the conversation. What's more important, though, is protecting our own mental health.

M'Badjala Diaby, *poet*
on mental health

Anthropology (like other social sciences) is crucial to creating a just future – because its main task is to help us understand why the present is not fair, and identify where and how social inequalities arise. It also gives a voice to those who are not usually heard in society. However, this implies that anthropologists often say things that not many people want to hear. Subsequently, social sciences get under tremendous pressure to constantly prove their “usefulness” in terms of their ability to generate profit – and the biggest challenge is to withstand and resist this pressure.

Marie Heřmanová, *social anthropologist*
on anthropology

A fair and meaningful education based on equal opportunities, preparing all children for their future life in an ever-changing and evolving society. Education that focuses more on competences, socio-emotional skills and supports the well-being and mental health of all children and teachers. Schools where all children, without distinction, have the opportunity to achieve

success and develop their individual learning potential and skills, and where parents are invited to engage. A sufficiently funded education system based on a meaningful and equitable concept and multi-disciplinary cooperation of all actors, in which all schools and teachers have good conditions for their work, support services (well-staffed school counselling centres – psychologists, special educators, social workers) and support from imminent partners (social services, non-profit sector, paediatricians, psychologists, psychiatrists and others). A system in which the intermediary in the form of school management functions well and principals are not overwhelmed by administration and have the capacity to become real educational leaders. Equitable education based on equal opportunities and individualised support has a positive impact not only on the lives and careers of individuals, but also on the future of society as a whole. It affects the economy, crime prevention, well-being and mental health of the population and fosters a more cohesive democratic society.

Klára Laurenčíková, *special pedagogue*
on education

Philosophy is a type of reflection that has the luxury of delay. There is a reason why thinking that is not merely reacting takes time, and philosophy is traditionally a slow discipline, and probably should be. If philosophy can contribute to a just future, it can do so indirectly. Philosophy as a discipline has no immediate impact on society – which is both its weakness and its strength. Its weakness is that it can easily become irrelevant; its strength is that, unlike, for instance, politics, it cannot do much harm. But this does not mean that philosophy is powerless. One of the challenges philosophers face is the ability to bring philosophy into the public sphere. Not to solve public affairs – that's not really the point. Rather,

145

That is roughly how many minutes a day the average adult spends on social media.

84%

Number of ICT workers who worked remotely during the pandemic. In other sectors such as education and healthcare, the share of teleworking rose from 2% to 36%.

65

Is the average weekly working hours of a taxi driver booked via mobile apps.

USD 791 billion

The value of online sales in 2020: a year-on-year increase of 32.4%.

1/3

One third of every hour of work arranged through web-based platforms is unpaid.

23%

Social media users in the United States report that they have accidentally or intentionally shared fake news.

777

The number of online web-based and location based (taxi and delivery) platforms rose from 142 in 2010 to over 777 in 2020.

USD 1,010 billion

That is the total revenue of the seven largest tech companies – Alibaba, Alphabet (incl. Google), Amazon, Apple, Facebook, Microsoft and Tencent – in 2019. By comparison, this is a similar amount to the EU budget for 2014–2020, which was EUR 1,082.5 billion.

2/3

Two-thirds of the world's population use a cellphone, which is also the most commonly used device to connect to the internet.

it is supposed to introduce the perspective that a problem cannot be solved simply because problems do not get solved, they are only transformed by the solution. In that sense, this philosophy is quite realistic. What disciplines can claim to be able to “solve” problems?

Tereza Matějčková, *philosopher*
on philosophy

In principle, digital technologies can certainly contribute to the positive development of society as they make many useful things much easier. At the same time, however, they bring along completely new principles of operation, which we have so far been incapable of sufficiently controlling using our policy instruments from the pre-digital era, therefore the rapid technological development marked with free-market laissez-faire is causing a number of problems. From the tangible ones, such as the difficulty of enforcing consumer rights on digital platforms or the rampant hate speech on unregulated social media, to the more abstract but all the more insidious ones, such as the massive increase in the power of tech giants to the detriment of democratic politics or the transformation of work towards digital menial labour. Hence, the challenge today is to first understand the new principles of digital capitalism really well – and then to find not only adequate political solutions, but also a social consensus and enough power to enforce them.

Kateřina Smejkalová, *political scientist*
on digital technologies

Technology is fundamentally about an expansion and alteration of capacities for action. For me, one of the biggest possibilities brought about by the digital economy is the expanded potential to reduce work and enable the expansion of free time to

do what we will. To be sure, digital technologies are neither necessary nor sufficient for this expansion of free time – but the capacity to have tasks that are necessary for society performed by machines is nonetheless growing. By contrast, the greatest challenges lie in how these new technologies are feeding into, expanding, and consolidating particular systems of power and domination. These issues run the gamut from the concentration of capital in platform monopolies to the embedding of racist biases into automated decision systems to the expansion of surveillance into every nook and cranny of our lives – and far beyond. Effectively, and here we echo Marx in the *Grundrisse*, the development of technology creates potentials that are – and for capitalism, must be – continually stifled. Only radical transformation of our mode of production will change that.

Nick Srnicek, *lecturer in digital economy*
on digital economy

Cryptocurrencies and other decentralized networks have the potential to create a new social structure of free individuals who will be able to make democratic decisions about economic and property relations in society. They can play a key role in what Jakub Ort called the “democratization of property”. On the other hand, cryptocurrencies cope with a high degree of commodification. They are literally being colonised by the capital of large investors, which causes their price increase as well as an ecological burden to our planet and, as a result, they also become (in the words of Roman Týc) a mere “uninspiring toy for the rich”. In order to enable a just future, cryptocurrencies first need to be decolonised to become free from the rule of speculative capital.

Martin Tremčinský, *economic anthropologist*
on cryptocurrencies

REFLECTION ON DESIRABLE FUTURE AND OUR ROLE IN IT

JUDITH BUTLER

September 21, 2021

When we ask about living in the world, we are also speaking about inhabiting the world, for there is no living without dwelling in the world. And dwelling brings up both duration and space. It would be different if we were speaking only about the earth. The earth persists in many places without being inhabited by humans, and that is a great relief in the midst of climate destruction. The world, however, always implies a space and time of inhabitation. A world includes the temporal and spatial coordinates in which a life is lived – all the supports that provide for duration through space and time in relation to a network or field of living beings and built environments. If the world is uninhabitable, then destruction has had its way with the world. If a life is unlivable, then the conditions of livability have been destroyed. The destruction of the earth through climate change makes for an uninhabitable world: it reminds us of the necessity of limits on the human inhabitation of the environment, the fact that we cannot inhabit all of the earth without destroying the earth, and that imposing limits on where and how we live is necessary to preserve the earth which, in turn, preserves our lives. Perhaps it sounds simplistic to say, but, there are better and worse ways for humans to inhabit the world. And sometimes the earth can only survive—and regenerate—only if limits are set on the reach of human habitation. Humans impose limits on themselves in order to make for a habitable world under conditions of climate change. The world in which one lives includes the earth, depends upon the earth, cannot exist without the earth. Moreover, a life

proves not to be livable if the world is not inhabitable. Part of what it means to live, then, and to live in a way that is livable is to have a place to live, a part of the earth that can be inhabited without destroying that earth, to have shelter, and to be able to dwell as a body in a world that is sustained and safeguarded by the structures (and infrastructures) in which one lives—to be part of what is common, to share in a world in common. To inhabit a world is part of what makes a life livable. So, we cannot finally separate the question of an inhabitable world from a livable life. If we, as humans, inhabit the earth without regard for biodiversity, without stopping climate change, without limiting carbon emissions, then we produce for ourselves an uninhabitable world. The world may not be the same as the earth, but if we destroy the earth, we also destroy our worlds. And if we live human lives with no limits on our freedom, then we enjoy our freedom at the expense of a livable life. We make our own lives unlivable in the name of our freedom. Or, rather, we make our world uninhabitable and our lives unlivable too often in the name of a personal liberty that values itself over all other values, and that becomes an instrument by which social bonds and livable worlds are destroyed. Personal liberty, then, in some of its variations must be seen as world-destroying power. I am certainly not against personal liberty, but the destructive form seems to me to be less about the person or the individual than about a national sense of belonging and even a market sense of profit and gain. There is another form of freedom that is sidelined by this one, and it emerges in the midst of social life, a life that seeks a common world, a life that is free to seek a common world.

2130

The year when Czechia will achieve gender balance in the Chamber of Deputies, if the proportion of women MPs keeps increasing at the same rate as in the last thirty years.

3x

On average, women do three times more unpaid care and domestic work than men.

9,7%

Czech citizens over 15 years of age are in foreclosure.

65 million

More than 65 million people globally are affected by war, armed conflicts or persecution, most of them in low – and middle-income countries. One half of them live in unstable and dangerous conditions.

CZK 500 billion

Czech GDP could be that much higher than expected in 2030 if more women were involved in decision-making and in professional work.

36

The number of years by which the anticipated closing of the gender gap globally has been postponed due to the pandemic, among other factors.

3/4

Compared to men, women have on average only three-quarters of the world's labour rights guaranteed by law.

125

Countries have some restrictions, typically permitting abortion only in limited situations, including for socioeconomic reasons, risks to the physical or mental health of the woman, or the presence of foetal anomalies. Yet studies show that abortion rates are highest where legally restricted.

1 in 3

One in three women fell victim to physical and/or sexual violence.

We have seen during the pandemic that precarity and poverty have become intensified, and yet many are hopeful about redefining both sociality and solidarity during this time, and renewing demands for networks of care and interdependency that extend globally. The boundaries of the body presumed by most forms of individualism have been called into question as the invariable porosity of the body, its openings, its mucosal linings, its wind pipes, all become salient in matters of life and death. How then do we rethink bodily relations of interdependency, intertwinement, and porosity during these times? Or, rather, how do these times, and this world, already shifting in intensity, offer a chance to reflect upon interdependency, intertwinement, and porosity? Further, do these very concepts give us a new way to understand social equality and inequality? My wager is that the vexed and overlapping senses of sociality and livability can revise some of our key political concepts, including freedom and equality. There is no way that the questioner is not implicated in the question. The question opens up a thought, perhaps beyond the settled horizons of both academic inquiry and ordinary experience.

I believe it is imperative to situate the global reach of the pandemic in the midst of climate change, for both foreground a sense of global interdependency as a life or death matter. Whatever sense of world we bring to this discussion is at least partially inflected by this question of continuing environmental destruction. That means we are living in a pandemic in the midst of environmental racism and within its terms, exemplified by unsafe water in poor regions and increasing numbers of evictions for many with uncertain income. The relation to air, water, shelter, and food, already compromised under the conditions of climate change and unbridled capitalism are even more acutely registered under the conditions of a pandemic. These are

two different conditions, but they become linked together and intensified in the present. Those structures did not disappear; they intensified. On the one hand, the scaling back of travel and economic activity allowed the sea and air to recover from protracted contamination by environmental toxins. On the other hand, we only glimpsed what environmental renewal or repair might be before production ramped up again. Still, the pandemic has illuminated how the natural world could regenerate if production were cut back, if travel were curtailed, and carbon emissions and carbon footprints diminished or eradicated.

I would like, ideally, to link the interconnected character of our lives to the obligation we have to organize the world, including health care, on principles of radical equality. The question of whether to open the economy that is posed from the perspective of lockdown, and “restart the world” in regions where confinement has been instituted for two months or more, assumes that restarting the economy will not lead to illness and death for many people. Or, the decision to refuse confinement altogether, as an approach, assumes that some people will fall ill and die, but, the argument goes, that is a small price to pay in order to keep the economy open. Keeping the economy open is, of course, important, especially for those who are poor, or who risk falling into poverty and debt without employment. But what are the risks for them? Indeed, many workers now face a question: do I continue to work in order to “make a living” even if “making a living” makes me die? It is not a question of work or death, but death as a result of work, even when work is precisely what one needs in order to live. The contradiction is one that Marx pointed out long ago, but for him the condition was capitalism, not the pandemic (although for much of his writing life, a pandemic was there in the background). Under capitalism, the worker works in order to secure a wage that

allows the worker and the worker's family to secure subsistence. And yet, by working under conditions that do not protect the health of the worker, the worker risks their life. And by working hours that wear down the body, the worker suffers injury and illness, and becomes de-capacitated as a worker. By working, in other words, under such conditions, the worker ceases to be able to work, can no longer provide subsistence for themselves and their family or dependents. And that means that by working, the worker comes close to death, or dies, rather than secure the conditions for a livable life. The contradiction, according to Marx, could only be resolved through the dissolution of capitalism, and in our present moment, can only be resolved by a guaranteed annual income. Indeed, if income were secure, no worker would have to face the situation of having to work under perilous conditions in order to live. Living with that anxiety is not a livable life. This is not an equitable or life-supporting organization of common life.

And yet, we find care networks operating outside of government offices and structures, that offer transportation, food delivery, and shelter to those in need, and widen circles of support through online networks that produce material effects, constituting new social infrastructures in the face of failing or absent ones. The normative principles for this movement include interdependency, social solidarity, and revolutionary critique. They are seeking to provide the conditions for life, for living on, for living together. The care solidarities are opposed to letting die. And in the case of both Black Lives Matter and Ni Una Menos, the opposition to killing is linked with a broader critique of inequality and exploitation.

I would simply add that once we recognize the unequal distribution of the grievability of lives our debates about equality and violence will be transformed, and the link between the two domains, more firmly

understood. For equality and livability to become pervasive features of our world, they must be asserted and claimed by precisely those bodies who endeavor still to live, to secure the conditions of living, whose living endeavor becomes the very substance of thought—and of transformative protest.

In the autumn of 2021 (in the Northern hemisphere), as the Delta variant escalates and the pandemic takes a new turn, it is clear that the celebrations that proclaimed the pandemic to be over were more hopeful and manic than realistic. In Chad and Tanzania, the pandemic was never over, and very few vaccines have yet to be received. Hence, it is ever more important to understand how global inequalities, mired in racism, establish the positions from which the history of the pandemic can be narrated. In several countries, the media reports increasing levels of anger among the population who consider it to be their "right" to be done with the pandemic and to return to lives shaped from their personal liberty. This form of liberty is expressed as righteous entitlement, the right to throw off the state and its health mandates, the right to get sick and to make others sick, the right to spread death if that is one's wish. The rage is the voice of a narrow and destructive version of personal liberty, one that abandons a common or shared life, the ideals of collective freedom, and the care for the earth, for living creatures, including human ones. The rage may be the last gasps of a version of personal liberty that understood personhood to be bound by the skin – discrete and separate. What is left to realize is that the body is porous, that its openings are necessary for breath, food, digestion, and well-being, for sexuality, intimacy, and the taking in of each other's bodies. We cannot really live without taking in another, or finding ourselves inside their pores. For that is where we live, outside of the bounded self and its conceits, in relation to a world that sustains

us, an earth and its habitats, including human ones, that depend on a politics that is committed to a world in which we can all breathe without fear of contagion, of pollution, of the police chokehold, where our breath is intermingled with the world's breath, and life and breath, syncoated and free, becomes what is shared – our commons, as it were.

The task before us is how to think about infrastructures of care that are not simply those that belong to a maternal ethic or a domestic space. Our task is to de-domesticate care, make it into a global value, one that informs a global movement to stop climate destruction, environmental racism, violence and discrimination against all minorities, and the guarantee of health care, shelter, food, and enfranchisement to all those who are living – or dying – in the peripheries of this world. If we are called utopian, then that is fine. That means that we believe that the terms of reality, its coordinates and limits, are not firmly set in stone. That our collective efforts can imagine, and realize, new conditions for living in an inhabitable and sustainable world. That means that parts of the earth should never be excavated or even inhabited, except by those who already have cultivated an affirmative practice of living with nature, opposed to its plundering. The structures of capitalism would then cease to distort our thinking and we might understand that we are, yes, in each other's hands, interdependent, connected with lifeworlds and life processes that exceed and sustain us, and which we must now safeguard against our own destructiveness.

DAVID ABRAM
September 22, 2021

I suppose that a desirable future would be any future in which the outrageous, many-voiced diversity and wild multiplicity of the Earth's uncountable species are still flourishing. A future in which snows still fall in the winters, thickening the glaciers that once again nestle atop mountains throughout even the warm seasons, where-in streams laced with salmon and trout still flow from the base of those glaciers, cascading down the thick-forested slopes and joining rivers that meander through valleys and towns and cities, their waters delicious and readily drinkable and unimpeded by over-large dams as they make their way to the broad ocean. An ocean abundant with fish, some solitary and some gliding in huge schools (and with octopus, and sea turtles, and pods of cetaceans) glinting among weirdly-shaped and many-hued corals. A future in which humankind has come to taste a new astonishment and dark wonder in the face of the wild earth, and so has come to practice a more humble style of presence within the land. This would entail a re-diversification within human culture itself – each human community aligning its economy, its architecture, its unique forms of power-generation, and its governance with the specific needs and rhythms of the particular bioregion (or ecosystem) that it inhabits, each human culture gradually becoming an expression of the more-than-human community of plants, animals, and landforms that surrounds and sustains it.

Of course, such a future is hopelessly far-fetched, merely a facile fantasy or daydream given the harsh realities of climate change and the inertia that keeps this commodity-drunk civilization from changing its course, and given the spasms of scapegoating, racism and violence that seem to accompany every new influx of climate refugees into previously prosperous

93%

Vast majority of the Czech adult population agrees that climate change has been occurring over the last 100 years.

83%

Of Czech citizens tend to agree or strongly agree that plants and animals have the same right to exist as humans.

120 minutes

Spending 2 hours a week in nature can have a positive effect on health and mental well-being.

42%

Almost a half of the Czech public doesn't think that modern science will solve environmental problems unless we change our way of life.

8,7 million

Estimated number of species of plants and animals in existence on the planet.

August 14, 2021

The day on which rain was observed at the highest point on the Greenland Ice Sheet for several hours, and air temperatures remained above freezing for about nine hours. Earlier melt events in the instrumental record occurred in 1995, 2012, and 2019; prior to those events, melting is inferred from ice cores to have been absent since an event in the late 1800s.

168 000 – 340 000

Estimated number of premature deaths caused by air pollution across EU countries in 2018.

lands. And yet we open ourselves to that more diverse and livable future whenever we reach out to help and offer sustenance to those who've been abused, to those who are strange and different from us, every time we act not just from our heads but also from our hearts, remembering our common identity as creatures of this breathing planet. In truth, it is likely that we will be unable to heal our horrific social injustices, unable to ease the fear-based rage and violence that plagues our species, until we collectively make alliance with the broad earth that underlies and surrounds us, allying ourselves with the trees and the forests that sustain our breath. Whenever we collectively fall-in-love-outward with the local earth – when we begin to work, side by side, on behalf of the soils and the waters and the wider, more-than-human community – it greatly eases the pressure within the human collective, fluidifying the brittle relationships that we sustain with one another. It should be increasingly evident that we will never be able to sustain our sanity, nor our humanity, in a purely human-made world. We are human only in contact, and conviviality, with what is not human.

NICK SRNICEK
September 30, 2021

There's a quote from G. A. Cohen that I've always found quite compelling in terms of thinking about what a desirable future would look like: "The promise of abundance is not an endless flow of goods but a sufficiency produced with a minimum of unpleasant exertion." This succinctly sets out a few key principles: first, that a postcapitalist future is not one of endless commodification and consumerism (a risk that ideas of "luxury communism" can sometimes fall into). Second, that the aim is not the total elimination of unpleasant exertion – an impossibility – but instead a minimising. Far too often people take demands for "full automation" literally, and miss the polemical nature of these demands. Some "unpleasant exertion" will always remain, but we can nonetheless aim to reduce it as much as possible. Third, and this is perhaps partly implicit in Cohen's quote but clear through any proper Marxist account, is the universal provision of sufficiency. Capitalism is exceptional at allowing a handful of the world's population to receive greater riches than ever before – yet vast portions of humanity remain without their basic needs being met. Hence the radical nature of universal sufficiency – or as Adorno eloquently put it, "There is tenderness only in the coarsest demand: that no-one shall go hungry any more."

INZERCE ADS

Každá minuta života
Erika Hníková
2021



CREATIVE EUROPE MEDIA

Manželství
Kateřina Hager,
Asad Faruqi
2021



Supporting **European
Stories** for 30 Years

#ProudToSupportTheBest



Creative
Europe
MEDIA

30

**YEARS
OF
MEDIA**

Anny
Helena Třeštková
2020

státní

**státní
fond
kinematografie
fanů**

**kinematografie
fanů
dokumentům!**



Vltava
Český rozhlas

SEDMÉ NEBE

Sára Vondrášková
— moderátorka a zpěvačka

denně
19.00–20.00



Více rádia

#umenislyset
vltava.rozhlas.cz

Český rozhlas, hlavní mediální
partner festivalu

H

U

D



B

A



místo, kde jsou

FILMY DOMA

Česká televize vás zve do kina

Jednotka intenzivního života

Stingl – Malý velký Okima

Láska pod kapotou

Gorbačov | Manželství

Svéráz českého rybolovu



Česká televize

Generální mediální partner

www.ceskatelevize.cz/filmy



Vysocina Region

natural czech heart



www.kr-vysocina.cz



Třebíč



Žďár nad Sázavou



Telč

castles future
HISTORY sights
hills woods POWER



Jihlava

Neklepejte! Vstupte! Jihlava Vás očekává!

facebook.com/mestojihlava
instagram.com/mestojihlava
jihlavazije.cz
visitjihlava.eu



Embrace the World Through Documentary

FESTIVAL FILMS AT YOUR DOORSTEP

dafilms.com
YOUR ONLINE DOCUMENTARY CINEMA



Post Production and VFX House

www.upp.cz

APA

AUDIOVISUAL PRODUCERS'
ASSOCIATION

FILMS BY APA MEMBERS AT JIHLAVA IDFF 2021

CZECH JOY

Love, Dad

(d. Diana Cam Van Nguyen, 13ka)

Brotherhood

(d. Francesco Montagner, Nutprodukce)

Heaven

(d. Tomáš Etzler, Adéla Špajlová, Mimesis Film)

Ordeal

(d. Zuzana Piussi, D1film)

Preparations for film T.

(d. Milan Klepikov, MAUR film)

Healing me

(d. Tereza Tara, GNOMON Production)

TESTIMONIES

Gorbachev. Heaven.

(d. Mansky Vitaly, Hypermarket Film)

CZECH TELEVISION DOCUMENTARIES

Reconstruction of Occupation

(d. Jan Šikl, CINEPOINT)

The Law of Love

(d. Barbora Chalupová, Silk Films)

Intensive Life Unit

(d. Adéla Komrzý, Nutprodukce)

Anny

(d. Helena Třeštíková, Negativ)

MILAN KUNDERA:

From the Joke to Insignificance

(d. Miloslav Šmídmajer, Bio Illusion)

Every Single Minute

(d. Erika Hníková, endorfilm)

A Marriage

(d. Kateřina Hager, Bohemian Productions)

Dreams About Stray Cats

(d. David Sís, FRMOL)

At Full Throttle

(d. Miro Remo, D1film)



**Přivážíme vám
filmové zážitky**

FedEx[®]
Express

KAMERA! KLAPKA! AKCE!



SADA Z FC PRO VIDEOLOGY

Z fc

Vytvářejte stylově vypadající videology s touto špičkovou sadou. Sada obsahuje fotoaparát mirrorless Z fc s výklopným a otočným monitorem, stříbrným objektivem NIKKOR Z DX 16–50 mm VR, nasazovací směrový mikrofon Sennheiser s ochranou proti větru a grip SmallRig. Grip je vybaven magnetickým výřezem, do kterého lze vložit dálkové ovládání Nikon ML-L7 (součást dodávky).

ZÁKLADNÍ SADA PRO VIDEOSEKVENCE

Z 6

Více svobody při tvorbě. Tato dokonalá základní sada pro nezávislé filmaře obsahuje fotoaparát mirrorless Nikon Z 6 s obrazovým polem ve formátu kinofilmu, adaptér bajonetu FTZ, monitor Atomos Ninja V, adaptér na fotoaparát SmallRig s rychloupínacím systémem a různé příslušenství. Posuňte své videosekvence na novou úroveň.

VLOGGER KIT

Z 50

Sada fotoaparátu Z 50 pro videology poskytuje všechny potřebné nástroje pro tvorbu skvěle vypadajících videí se skvělým zvukem. Tato sada obsahuje objektiv NIKKOR Z 50 + 16–50 mm, SmallRig plate, mini stativ Manfrotto PIXI a mikrofon Rode VideoMicro.

CAPTURE TOMORROW



Nejlepší
začátek výletu?
Na [kudyznudy.cz](https://www.kudyznudy.cz)



Národní památník odposlechu v zatopených žulových lomech u Lipnice nad Sázavou

Bretschneiderovo ucho, Zlaté oči a Ústa pravdy je trojice reliéfů vytesaných do skal v zatopených lomech nedaleko Lipnice nad Sázavou. Prvním odhaleným reliéfem bylo Bretschneiderovo ucho v roce 2005. Později přibyla v druhém lomu Ústa pravdy a ve třetím lomu poslední díl památníku s názvem Zlaté oči. Všechna tři místa spojuje přehledně značena stezka. Národní památník odposlechu upomíná na minulý režim a jeho stinné stránky formou metafory. Oko, ucho a ústa představují možnosti získávání informací o soukromí lidí – sledování, odposlech, a udávání.

Na sochání se podílela skupina kameníků, včetně žáků Kamenosochařského střediska Lipnice nad Sázavou, pod vedením výtvarníka Radomíra Dvořáka z Havlíčkova Brodu. Památník má i svého

mecenáše. Stal se jím Richard Hašek, vnuk spisovatele Jaroslava Haška. Co spojuje památník s vnukem autora slavného českého románu Dobrý voják Švejk? Právě Bretschneiderovo ucho je nazvané podle tajného policisty z Haškova díla.

Tuto kouzelnou uměleckou galerii v přírodě najdete asi kilometr daleko z centra města. Dobře značená trasa začíná u hostince U české koruny. Pokud si budete chtít procházku prodloužit, vydejte se dál po stezce od lomů k dalšímu dílu havlíčkobrodského sochaře Radomír Dvořáka – Hlava XXII na okraji obce Dolní Město.

Více tipů na zajímavá místa a výlety po Česku najdete na webu Kudyznudy.cz

20 ▶ years with film

● ◀ INSTITUTE OF DOCUMENTARY FILM

● SUBMIT YOUR PROJECTS TO

● EAST DOC PLATFORM 2022

● UNTIL NOVEMBER 19!

● DOKWEB.NET



finecoffee

PRODEJ A DISTRIBUCE ITALSKÉ KÁVY
SERVIS PRO KAVÁRNY A RESTAURACE
VELKOOBCHODNÍ PRODEJ PRO FIRMY



finecoffee.cz

Biofilms rental je nejdostupnější půjčovna fotografické a filmové techniky určené pro profesionální kameramany, fotografy i DSLR filmaře. **Pro více informací navštivte náš web www.biofilms.cz.**

RENTAL
DSLR
Kamery
Objektivy
Světla
Grip

**ALEXA
MINI LF**

8K+

**LARGE
FORMAT**

480fps

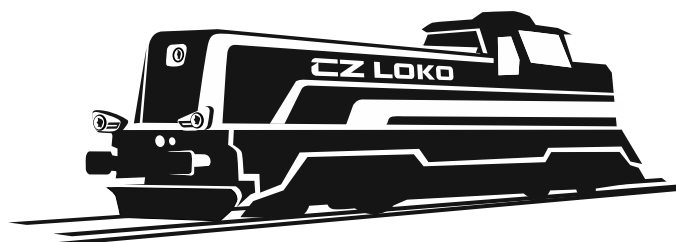
**51.200
ISO**

BIOFILMS
Cameras, Lenses, Lighting & Grip Rental

CZ LOKO

**Rosteme (v Jihlavě i v České Třebové)
a potřebujeme nové zaměstnance!
Pojďte s námi vyrábět lokomotivy!**

	CÍLOVÁ STANICE	SMĚR JÍZDY	DRUH VLAKU	NÁSTUP
1	KEYACCOUNT MANAGER	JIHLAVA - ČESKÁ TŘEBOVÁ - PRAHA	THP	DLE DOHODY
2	ELEKTROMECHANIK	JIHLAVA - ČESKÁ TŘEBOVÁ	VÝROBA	IHNED
3	ZÁMEČNÍK/SVÁŘEČ	JIHLAVA - ČESKÁ TŘEBOVÁ	VÝROBA	IHNED
4	LAKÝRNÍK	JIHLAVA - ČESKÁ TŘEBOVÁ	VÝROBA	IHNED
4	MECHANIK	ČESKÁ TŘEBOVÁ	VÝROBA	IHNED
5	MISTR	ČESKÁ TŘEBOVÁ	THP	DLE DOHODY
6	TECHNOLOG	ČESKÁ TŘEBOVÁ	THP	DLE DOHODY



www.milujemelokomotivy.cz



30
let
sepos®

dveře s tradicí
www.sepos.cz

10 years dok.incubator

→ screening the best of 10 years

October 29th 2021

Malá scéna DKO Jihlava



The Earth Is Blue
as an Orange



The Machine Which
Makes Everything
Disappear



The Disappearance
of My Mother



Venus: Let's Talk
About Sex



A Machine
To Live In

Slovenský institut

Slovenský institut je součástí diplomatického zastoupení Slovenské republiky v České republice. Jeho institucionální filozofie je vytvářet a šířit pozitivní povědomí o Slovensku.

Slovenský institut po rozdělení společného státu začal novou éru prezentace slovenské kultury a umění, jejíž prioritou je otevírat se také nejmladším generacím české veřejnosti a vést s ní tvůrčí, vzájemně inspirativní dialog. Naše mladé republiky zůstávají i v důsledku historické provázanosti nejbližšími partnery s nejpříbuznějšími kulturami i jazyky. Ambicí Slovenského institutu je tuto skutečnost upevňovat a rozvíjet v rámci všech druhů umění.

Velkou výzvou pro slovenskou kulturu a umění je, že nejenom Praha, ale také mnohá jiná česká města i regiony s bohatou historií a tradicí, jsou destinacemi mezinárodní kulturní turistiky. Proto účinná spolupráce s autoritativními českými kulturními institucemi či pravidelnými renomovanými kulturními festivaly v Čechách může být pro slovenské umění důležitou příležitostí obstát i před náročnějším mezinárodním publikem.

www.slovenskyinstitut.cz

FB: sipraha

IG: slovensky_institut_praha





Kreativní
Evropa



KREATIVNÍ EVROPA

již 30 let přináší nové světlo kultuře

a

2,4 miliardy eur pro období 2021-27

100 NEW FILMS PER YEAR

DOCUMENTARIES WITHOUT BORDERS

REAL CINEMA
ON CURRENT TIME TV



REAL
CINEMA

CURRENTTIME.TV/DOC



RESPEKT



MEDIÁLNÍ PARTNER
**25. MEZINÁRODNÍHO FESTIVALU
DOKUMENTÁRNÍCH FILMŮ**
JI.HLAVA

RESPEKT.CZ



FILMNEWEUROPE.COM

FNE DAILY

PROMOTING SUSTAINABILITY AND DIVERSITY

Subscribe for free

Film and TV business news weekly box office unique database

BULGARIA BOSNIA-HERZEGOVINA CZECH REPUBLIC CYPRUS CROATIA ESTONIA GEORGIA HUNGARY
LATVIA LITHUANIA NORTH MACEDONIA MALTA MONTENEGRO POLAND ROMANIA SERBIA SLOVAKIA SLOVENIA



cineuropa.org



THE BEST OF EUROPEAN CINEMA

News, interviews,
and festival reports,
updated daily

twitter.com/cineuropa

[instagram.com/cineuropa](https://www.instagram.com/cineuropa)

[facebook.com/cineuropa](https://www.facebook.com/cineuropa)



NECENZUROVANÁ ZPRÁVA

Věci tak, jak jsou



Aktuálně.cz

DOKREVUE

DOK.REVUE

JEDINÝ ČESKÝ ČASOPIS O DOKUMENTU

🏠 JIHLAVA 🏠 CDF EN

REŽIM: TMAVÝ ČTEČKA

MENU

HLEDAT



**DOK.REVUE OD PODZIMU V NOVÉM!
JEDINÝ ČESKÝ MAGAZÍN
O DOKUMENTU MÁ NOVÝ WEB.**

**VÍCE ČTENÍ KAŽDÝ TÝDEN!
ROZHOVORY, DEBATY, BLOGY
I NOVÉ RUBRIKY.**



DOKREVUE.CZ

SLEDUJTE NÁS NA





ALTERNATIVA BEZ PLAYLISTU



www.radio1.cz

založeny roku 1892

JIHLAVSKÉ LISTY

Jsme s vámi již

129 let



Čte nás celá Vysočina nejen na www.jihlavske-listy.cz

FILM A DOBA

ANDREJ KONČALOVSKIJ
LEOS CARAX
ŠARŪNAS BARTAS



právě vychází
03/2021

www.filmadoba.eu
f filmadoba

ILUMINACE

Akademický filmový žurnál

www.iluminace.cz

<https://www.eshop.nfa.cz/iluminace>

**Národní
filmový
archiv**



Chcete pomoci Ádvojce a zároveň udělat něco pro své okolí? Předplatte A2 kamarádovi, který má hluboko do kapsy, své oblíbené instituci nebo třeba mámě, protože ji máte stejně nejradši.

roční předplatné
999 Kč / 26 čísel
roční Férové předplatné
1471 Kč / 26 čísel

www.advojka.cz
nebo objednávejte na
distribuce@advojka.cz



A2 – dobře vyhozené peníze!

HITRÁDI VYSOČINA

... které hraje



POSKYTUJEME BEZPEČNÉ ZÁZEMÍ PRO AKUTNÍ POMOC I TRVALE UDRŽITELNÝ ROZVOJ OSOB BEZ DOMOVA NEBO V TĚŽKÉ ŽIVOTNÍ SITUACI.

Nemáte možnost si náš časopis pravidelně kupovat? Můžete si jej předplatit.
Více na <https://eshop.novyprostor.cz/predplatne-casopisu/>.



Další možnosti podpory
resocializačního programu NP:



▣ příspěvek na náš sbírkový účet

340 307 2379/0800

▣ zaslání DMS

DMS NP 30, DMS NP 60, DMS NP 90 na číslo 87 777

▣ příspěvek přes darujme.cz

<https://www.darujme.cz>

POMOZTE NÁM, ABYCHOM MOHLI DÁLE POMÁHAT.

GERMAN FILMS & CO-PRODUCTIONS AT JIHLAVA INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL



ROOF OF LEAVES © Anselm Bäcker

TESTIMONIES COMPETITION

ROOF OF LEAVES / BLÄTTERDACH

by ANNA CAROLINE ARNDT | Germany | 2021 | World Premiere

OPUS BONUM – MAIN COMPETITION

BETULA PENDULA

by LINA ZACHER | Germany | 2021 | World Premiere

SHORT JOY COMPETITION

NULLO

by JAN SOLDAT | Germany, Austria | 2021 | World Premiere

SIREN TEST SECTION

ITALO DISCO. THE SPARKLING SOUND OF THE 80S

by ALESSANDRO MELAZZINI | Italy, Germany, France | 2021 | World Premiere

A SYMPHONY OF NOISE

– MATTHEW HERBERT'S REVOLUTION

by ENRIQUE SÁNCHEZ LANSCH | Germany | 2021 | East European Premiere

OTHER SECTIONS

THE BLUNDER OF LOVE

by ROCCO DI MENTO | Germany | 2020

VIRTUAL REALITY SECTION

1ST STEP – FROM EARTH TO THE MOON

by JÖRG COURTIAL, MARIA COURTIAL | Germany | 2020

KINEČKO

O N I E

L N

Online svet filmu

K

**dějiny
a současnost**
www.dejinyasoucasnost.cz

**Všichni čteme ĐaS.
Kdykoli, kdekoli.**

Různé typy předplatného
www.send.cz

1/21

Prítomnosť filmu

Prvé storočie (1921 – 2021)

2 5

KIK
NO/DON

www.asfk.sk

h

host
literárny
mesíčník

Hradecký Radši do blázince než pod vlak

Téma: David Mitchell,
nejproměnlivější
autor generace

Umění a společnost:
Blob job, knihovna
Jana Kaplického

Kritická diskuse
Vřeteno
Jakuba Königa

casopishost.cz

*7

heroine Způsobuje nezávislost



**Jasmina Houdek
a 7 statečných**

Představujeme #MojeHeroine,
serii, které měly být.

**Rozkoš
pro vaše uši**

Audioporno je na vzestupu.
Neslyšte se poslouchat.

**Děti vám to
vysvětlí**

Čím žijí a co je trápí? TikTok,
vztahy, škola, klimatická krize.

heroine

Časopis, který způsobuje nezávislost

**PRÁVĚ
V PRODEJI**

Předplatné na www.heroine.cz

Kritické myšlení | Feminismus | Udržitelnost

časopis pro umění a společnost
vychází od roku 1985

ČEL PŘESILE!

Revolver Revue!



www.revolverrevue.cz
www.bubinekrevolveru.cz



Radi sa rozprávame o filmoch

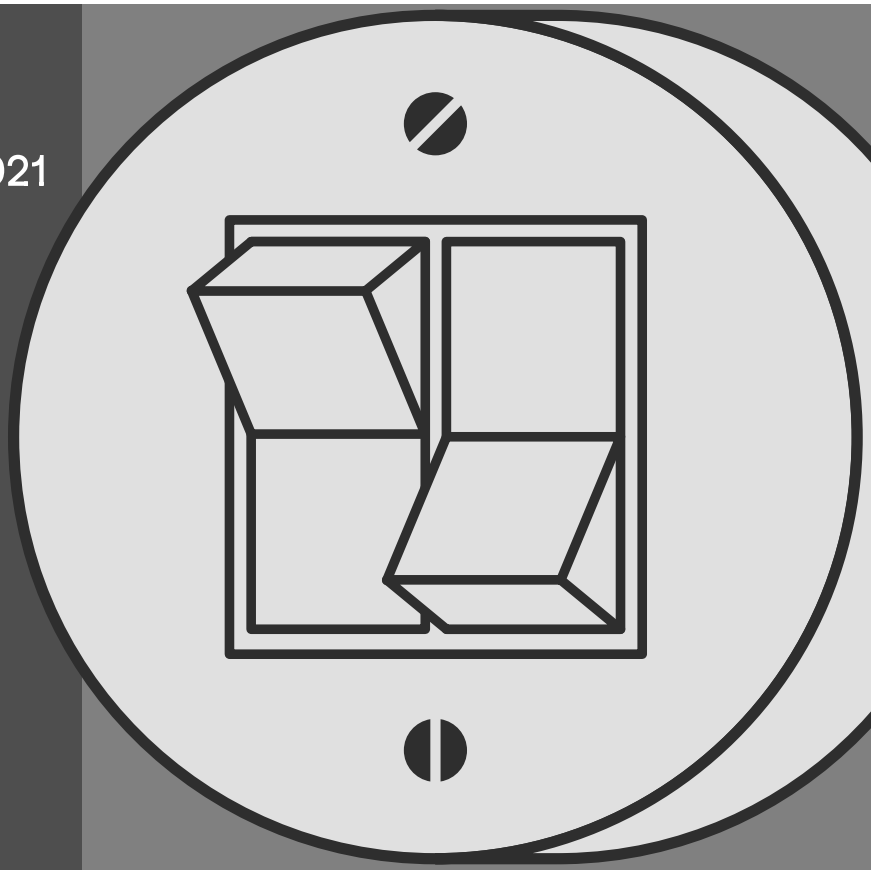
www.kinema.sk



facebook.com/milujemfilmy

DOX Leipzig
25.10.–31.10.2021

+DOK Stream
1.11.–14.11.2021
dok-leipzig.de



SEE YOU IN 2022!

#28thSFF | www.sff.ba
cinelinkindustrydays.com

CineLink Coproduction

Market presents the most promising Southeast European feature film projects in the development and financing stage. In cooperation with the Doha Film Institute, two guest projects from the MENA region are invited to the market.

CineLink Drama is a co-financing forum presenting five Southeast European high-end drama series in development to key European and regional broadcasters, VoD and SVoD operators and distributors.

Avant Premiere Lab is a tailor-made educational programme that addresses the new challenges of the cinema exhibition in Former Yugoslavia.

Talents Sarajevo Pack&Pitch Presents five select projects by Talents Sarajevo programme participants to international professionals from different spheres of the business who are scouting for up-and-coming talent at its freshest.

CineLink Work in Progress

is a showcase of feature-length fiction and documentary films in the production or post-production stages from Southeast Europe, the Middle East and North Africa. The projects are presented to high-profile industry professionals (funders, sales agents, distributors, broadcasters and festival programmers) with the aim of assisting their completion and enhancing their distribution possibilities.

True Stories Market is the platform of the Sarajevo Film Festival's Dealing with the Past programme, the True Stories Market is a unique event that connects filmmakers with organisations that are documenting and researching the Yugoslav wars of the 90's, with the aim of bringing these stories to wider audiences.

CineLink Talks ...offers a rich programme of masterclasses, debates and seminars, open for all festival and industry guests. Meet the industry and join the discussions!

Docu Rough Cut Boutique

Organised by the Sarajevo Film Festival and the Balkan Documentary Centre, Docu Rough Cut Boutique is a platform dedicated to creative documentary projects from Southeast Europe that are in the advanced phase of the editing process.

Docu Talents from the East

is a presentation of creative feature length documentary projects in production and post production from Central and Eastern Europe. Organized in partnership with Ji.hlava International Documentary Film Festival.



FID

33rd
International
Film Festival
Marseille

July 2022

DOCAVIV 2022

THE TEL AVIV INTERNATIONAL 19-28.5
DOCUMENTARY FILM FESTIVAL

SUBMISSIONS ARE NOW OPEN // DOCAVIV.CO.IL

CALL
FOR
ENTRIES

Deadline
20 December, 2021

✉ tidf.entry@tfai.org.tw

 TIDF 台灣國際紀錄片影展
TAIWAN INTERNATIONAL
DOCUMENTARY FESTIVAL

 TFAI 1990 TEL AVIV
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL
TEL AVIV DOCUMENTARY FESTIVAL

13th
TAIWAN
INTERNATIONAL
DOCUMENTARY
FESTIVAL

May 6 - 15, 2022

www.tidf.org.tw

38.
KASSELER
DOK UMENTAR
FILM
UND
VIDEO **FEST**
16.-21.11.2021 + ONLINE → 26.11.

PROGRAM ONLINE BY THE END OF OCTOBER

WWW.KASSELERDOKFEST.DE

FILMLADEN KASSEL E.V. | GOETHESTR. 31 | 34119 KASSEL | FON: +49 (0)561 707 64-21 | DOKFEST@KASSELERDOKFEST.DE

Kasseler Dokfest / Nicolas Wefers / atelier capra / Yvonne Weber

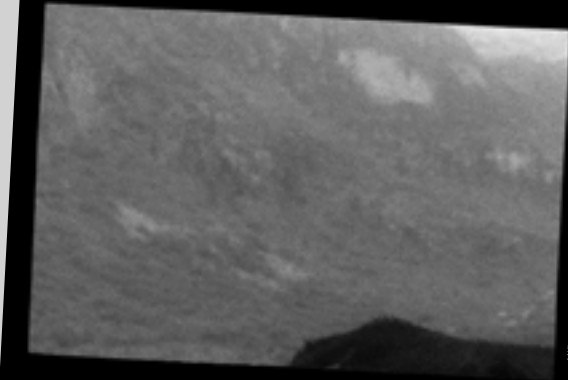
www.ambulante.org  [AmbulanteAC](#)  [Ambulante](#)  [Ambulanteac](#)  [Ambulanteac](#) [#EcologiasDelCine](#)

AMBULANTE¹⁶

Documentary Film Festival | 2021



10-21 Montreal international documentary festival Nov. 2021
10-21 Rencontres internationales du documentaire de Montréal Nov. 2021



LA
OU TOUTES LES HISTOIRES
• 21
SE
RENCONTRENT
NOV. 2021
WHERE
ALL STORIES
MEET



**DOKU
FEST**
International Documentary
and Short Film Festival

**CALL FOR ENTRIES:
1 NOVEMBER 2021**



MARCH 25 – APRIL 3, 2021

19 INTERNATIONAL
HUMAN RIGHTS
DOCUMENTARY FILM FESTIVAL

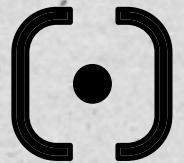
DOCUDAYS UA

SUBMISSION DEADLINE:
DECEMBER 1, 2021

DOCUDAYS.UA

**ONE
WORLD**

INTERNATIONAL
HUMAN RIGHTS
DOCUMENTARY
FILM FESTIVAL



4-13/3/2021

**SUBMISSION
DEADLINE:
1/11/2020**

www.oneworld.cz

CZECH COMPETITION

INTERNATIONAL COMPETITION

STUDENT COMPETITION

REGIONAL COMPETITION

VÁCLAV HAVEL AWARD FOR CONTRIBUTION
TO THE DEFENSE OF HUMAN RIGHTS



**CHANGE THE FUTURE NOW
SUBMIT YOUR SCIENCE FILM TO AFO57**

***BUDOUCNOST JE VE VAŠICH RUKOU
PŘIHLASTE SVŮJ FILM NA AFO57***

ACADEMIA FILM OLOMOUC
International Festival Of Science Documentary Films
26. 4. — 1. 5. 2022 | www.afo.cz

SNY
O TOULAVÝCH
KOČKÁCH

PETR ŠÍŠ

PŘÍBĚH O LÁSCĚ, SNECH, BRATRSTVÍ,
SVOBODĚ A TOULAVÝCH KOČKÁCH

V KINECH OD 4. LISTOPADU 2021

ACFK.CZ

PRODUKCE

S FINANČNÍ PODPOROU

KLUBNÍ PARTNER

TISKOVĚ

DISTRIBUČNÍ



Ráj *PARADISE*



13th Ostrava Kamera Oko
International Cinematographers Film Festival
September 29–October 3 2021

„ERUPCIA OHŇOSTROJA
VÝZNAMOVÝCH KASKÁD
V NENÁPADNOM ŠATE
DOKUMENTÁRNEJ ČISTOTY.“

... A DEBATA SA MÔŽE ZAČAŤ



CINEMATIK
INTERNATIONAL FILM FESTIVAL PIEŠŤANY

See you in September 2022!

CALL FOR ENTRIES

SUBMIT YOUR FILMS & GAMES
SUBMIT YOUR FILMS & GAMES
SUBMIT YOUR FILMS & GAMES
SUBMIT YOUR FILMS & GAMES

Anifilm

Submit your films & games

from 1st September till 31st December 2021!

INTERNATIONAL FESTIVAL OF ANIMATED FILMS

10 - 15 MAY 2022, Liberec, Czech Republic

www.anifilm.cz

porto/

8TH FILM &
MEDIA FESTIVAL
20-28 NOV 2021

post/

doc

WWW.PORTOPOSTDOC.COM

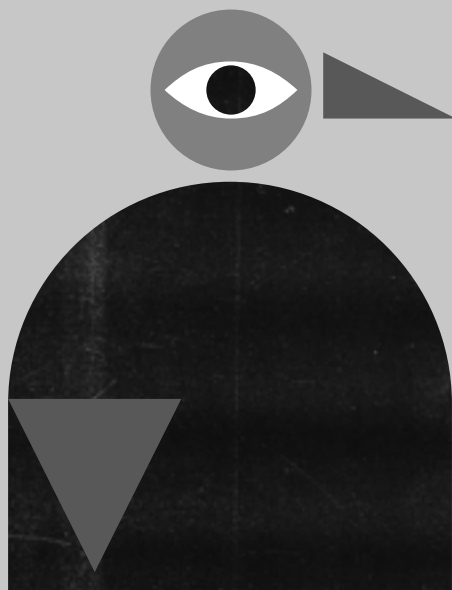
 **INDIELISBOA**
www.indielisboa.com

19TH Internacional
Film Festival
April 28 / May 8

CALL FOR ENTRIES

DEADLINE

**DECEMBER
23**



NEW EDITION GUIDE TO DOCUMENTARY DECISION MAKERS

NOW AT
€90
EXCL. VAT
SAVE €50



ALL-IN-ONE GUIDE

260 BUYERS INCLUDING NETFLIX

87 CULTURAL STAKEHOLDERS

42 COUNTRIES

WHAT THEY WANT, HOW TO REACH THEM!

PLUS a free copy of PETER HAMILTON'S Streamers & Documentaries
snapshot guide, with your purchase.



#STORYTELLINGMATTERS

See you back in La Rochelle

20-23 June 2022



**CENTRUM
DOKUMENTÁRNÍHO
FILMU**



TERAPIE FILMEM

I NAD PLÁTNEM SE NĚCO DĚJE

VZDĚLÁVÁNÍ | VIDEOTÉKA

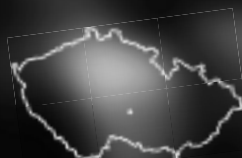
VÝZKUM | KNIHOVNA

10.00 — 22.00

FESTIVALOVÁ OTEVÍRACÍ DOBA

podkroví Kina Dukla

Jana Masaryka 20, 586 01 Jihlava
E: simon@c-d-f.cz
T: +420 774 101 658



WWW.C-D-F.CZ

Otevírací doba:

Po-Pá: 10.00-18.00
So: 11.00-19.00
Ne: 14.00-19.00

