

MEZINÁRODNÍ
FESTIVAL
DOKUMENTÁRNÍCH
FILMŮ

JIHLAVA
INTERNATIONAL
DOCUMENTARY
FILM FESTIVAL

OBSAH
CONTENTS

- 4 Pořadatelství a partnerství
13 Úvodní slova
23 Soutěžní sekce
- 75 Průhledná krajina: Filipíny
135 Průhledná bytost: Shirley Clarke
179 Průhledná bytost: Lionel Rogosin
213 Zvláštní uvedení: Artavazd Pelešjan
223 Juraj Horváth: Poznámky k válce
233 Fascinace: Pokrok
239 Fascinace: Michael Bielický
245 Etika v dokumentárním filmu
265 Inspirační fórum
307 Inspiration Forum LAB
- 4 Credits
13 Introductory Words
23 Competitive Sections
- 329 Transparent Landscape: Philippines
357 Translucent Being: Shirley Clarke
381 Translucent Being: Lionel Rogosin
399 Special Event: Artavazd Pelechian
405 Fascinations: Progress
409 Fascinations: Michael Bielický
413 Ethics in Documentary Film
427 Inspiration Forum
453 Inspiration Forum LAB

EDITOR KATALOGU *EDITOR OF THE FESTIVAL CATALOGUE*

Jiří Slavík

OBSAHOVÍ EDITOŘI KATALOGU *CONTENT EDITORS OF THE CATALOGUE*

Adriana Belešová, Petr Kubica

OBSAHOVÉ EDITORKY INSPIRAČNÍHO FÓRA

CONTENT EDITORS OF INSPIRATION FORUM

Tereza Swadoschová, Iveta Černá

AUTOŘI*KY *AUTHORS*

Patricia Aufderheide, Martin Blažíček, Kamila Boháčková, Richard Brody, Kiri Dalena,

Nick Deocampo, Federico Díaz, Milan Hain, Veronika Hanáková, Jennifer Hinton, Veronika

Jílková, Khavn, Jet Leyco, Miroslav Libicher, Přemysl Martinek, Roberto Minervini, Jan Motal,

Dorottya Rédei, Total Refusal, Andrea Slováková, Oksana Stomina, Tereza Swadoschová

PŘEKLADY *TRANSLATION*

AZ Translations (Sylva Ficová, Jennifer Hejtmánková, Martina Neradová, Tomáš Pártl, Pavel

Peč, Lucie Radoňová, Ephram Ryan, Alexej Sevruk, Andrea Svobodová, Eva Ullrichová)

Vladimíra Fonfarová, Brian D. Vondrak

JAZYKOVÉ KOREKTURY *PROOFREADING*

Jiří Slavík

AZ Translations (Brian Kenety)

VÝTVARNÁ KONCEPCE *VISUAL CONCEPT*

Juraj Horváth, Klára Zahradková

SAZBA *TYPESETTING*

Klára Zahradková, Darjan Hardi

ILUSTRACE *ILLUSTRATIONS*

Benjamín Horváth, Juraj Horváth

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 978-80-87150-39-9

26. MEZINÁRODNÍ FESTIVAL DOKU
MENTÁRNÍCH FILMŮ
*26TH INTERNATIONAL
DOCUMENTARY FILM FESTIVAL*

jiřihlava

FESTIVAL POŘADÁ
FESTIVAL ORGANIZES
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
Martina Pospíšilová
výkonná ředitelka
executive director

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
Adriana Belešová
dramaturgyně programové sekce
Průhledná bytost: Shirley Clarke
programmer of Translucent Being:
Shirley Clarke 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
Sylva Poláková
Martin Blažiček
dramaturgové programové sekce
Fascinace: Michael Bielický
programmers of Fascinations:
Michael Bielický section
Adriana Belešová
vedoucí programového oddělení
head of programme department

Viktor Licek
programový manažer
programme manager
Tereza Soldátová
koordinace a shipping zahraničních filmů
coordination and international shipping
Tomáš Hubáček
koordinátor a shipping českého programu
coordination and shipping of Czech films
Maria Pomortseva
koordinátorka světového programu
coordination of international films
Jakub Knott
masterclasses, dílny, debaty
masterclasses, workshops, discussions
Vojtěch Sochor
Barbora Pavlů
Jana Bočková
Jan Kinzl
*stážisté*ky programového oddělení*
programme department interns
Andrea Svobodová
koordinátorka tlumočnicků
coordinator of translators

FESTIVALOVÝ KATALOG
A ANOTACE
FESTIVAL CATALOGUE
AND SYNOPSIS
Jiří Slavík
Adriana Belešová
editace
editation
Adriana Belešová
Martin Blažiček
Kamila Boháčková
Richard Brody
Nick Deocampo
Klára Feikusová
Eva Flídrová
Tereza Hadravová
Veronika Hanáková
Petra Chaloupková
Khavn
Pavel Klusák
Natalie Kozáková
Milan Kruml

Jet Leyco
Miroslav Libicher
Petr Pláteník
Sylva Poláková
Janis Prášil
Andrea Slováková
Martin Šrajcr
Tereza Turzíková
*autoři*ky filmových anotací a textů*
authors of synopsis and texts

Petr Kubica
Adriana Belešová
*obsahová editoři*ky festivalového*
katalogu
content editors of festival catalog
Tereza Swadoschová
Iveta Černá
obsahové editorky Inspiračního fóra
a Etiky v dokumentárním filmu
content editors of Inspiration Forum
and Ethics in Documentary Film
AZ Translations

(Sylva Ficová
Jennifer Hejtmánková
Martina Neradová
Tomáš Pártl
Pavel Peč
Lucie Radoňová
Ephram Ryan
Alexej Sevrk
Andrea Svobodová
Eva Ullrichová)
Vladimíra Fonfarová
Brian D. Vondrak
anglické verze textů
English translation
Jiří Slavík
AZ Translations
(Brian Kenety)
jazykové korektury
proofreading

Juraj Horváth
Darjan Hardi
Klára Zahradková
výtvarná koncepce
visual concept
Klára Zahradková
grafická úprava
design
Benjamín Horváth
ilustrace
illustrations
Darjan Hardi
Klára Zahradková
sazba
typesetting

INDUSTRY PROGRAM
INDUSTRY PROGRAMME
Jarmila Outratová
vedoucí Industry oddělení
head of Industry office
René Kubášek
mezinárodní komunikace
international communication
Terezie Vítková
Anna Ondřejková

Petra Vočadlová
produkce Industry programu
production of Industry programme
Antigoni Papantoni
Pierre-Alexis Chevit
Industry matchmakers
Eva Jašková
Michaela Sandtnerová
koordinace Industry matchmaking
Industry matchmaking coordinating
Matyáš Černý
stage manažer Ji.hlava Academy
stage manager Ji.hlava Academy
Eva Zářecká
stage manažerka Industry Hub
stage manager Industry Hub
Petra Kasnarová
Martin Berta
*kameraman*ka*
directors of photography
Jonáš Špaček
zvukař
sound engineer
Anna Sýsová
Zita Krotká
stážistky Industry programu
Industry programme interns

ETIKA V DOKUMENTÁRNÍM
FILMU
ETHICS IN DOCUMENTARY
FILM
Jan Motal
Tereza Swadoschová
*garant*ka*
garants
Karolína Žižková
produkce
production
Veronika Verešová
stage manažerka
stage manager

OFFSCREEN PROGRAM
OFFSCREEN PROGRAMME

INSPIRAČNÍ FÓRUM
INSPIRATION FORUM
Tereza Swadoschová
vedoucí Inspiračního fóra a programu
head of Inspiration Forum
and programme
Iveta Černá
koordinátorka Inspiračního fóra
coordination of Inspiration Forum
Karolína Žižková
produkce a vnější vztahy

Inspiračního fóra
production and external relations
of Inspiration Forum
Šárka Hučíková
asistentka programu Inspiračního fóra
programme assistant of Inspiration
Forum
Lenka Janíčková
stážistka Inspiračního fóra
Inspiration Forum intern
Zuzana Kopáčová
PR
Tereza Dominová
Ivo Bystřičan
sociální síť
social media
Lucie Ščurková
stage manažerka
stage manager
Jakub Marek
Jan Staniczek
technik, video operátor
technician, video editor
Lukáš Pokorný
Vitek Jeřábek
technik, zvukař
technician, sound engineer
Iveta Černá
koordinátorka Inspiration
Forum Lab
Inspiration Forum Lab
coordinator
Šárka Hučíková
koordinátorka Inspiration
Forum News
Inspiration Forum News
coordinator
Lukáš Senft
Ivo Bystřičan
Tereza Swadoschová
Martin Tvrdý
Iveta Černá
Jaroslav Hrdlička
Anita Krausová
Tomáš Tkáč
Šárka Hučíková
Mikuláš Odehnal
studio Mr. Wombat
Podcast Screenshot

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
Eva Flídrová
produkce hudebního a divadelního
programu
production of music and theatre
programme
Mario Kolínský
produkce VR Zone & Game Zone
production of VR Zone & Game Zone
Petra Valašteková
stážistka Média a dokument
production assistant of Media and Document
Veronika Jílková
koordinátorka soutěže o Nejlepší českou
dokumentární knihu
Coordinator of the competition for Best
Czech Documentary Literature

JI.HLAVA DĚTEM
JI.HLAVA FOR KIDS
Přemysl Martinek
dramaturg a lektor programu
programmer and lecturer
Šimon Bauer
vedoucí Ji.hlava dětem
head of Ji.hlava for Kids
Václav Tintěra
koordinátor programových hostů
programme guests coordinator
Linda Vávrová
produkce
production
Lucie Petříková
koordinátorka edukačních aktivit
educational activities coordinator
Václav Pata
technická produkce
technical production
Katka Vondráková
sociální síť a PR
social media and PR
Lenka Zajoncová
koordinátorka filmových štábů
film crew coordinator
Tereza Novotná
stážistka
intern

SLAVNOSTNÍ
CEREMONIÁLY
OFFICIAL CEREMONIES

Petr Hátle
koncepce a režie slavnostních ceremoniálů
conception and directing opening and
closing ceremonies

Adéla Kabelková
scenáristka
screenwriter
Dominik Kalivoda
režie přímého přenosu
directory of live broadcasting
Kristýna Milaberská
koordinátorka slavnostních ceremoniálů
coordinator of official ceremonies

Apolena Rychlíková
Břetislav Rychlík
moderace
moderating
Adam Kruliš
kameraman
director of photography
Eva Skálová
stříhačka
senior editor

MEDIÁLNÍ KOMUNIKACE
A PR
MEDIA COMMUNICATION
AND PR

Zuzana Kopáčová
vedoucí PR oddělení
head of PR
René Kubášek
mezinárodní komunikace
international communication
Tereza Domínová
vedoucí sociálních sítí
head of social media

Eva Müllerová
koordinátorka PR aktivit
coordinator of PR activities

Julie Šařová
editorka sociálních sítí
social media editor
Lenka Hotařová
koordinátorka TikToku
TikTok coordinator

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
Evgeny Shpakovskiy
Anna Martinková
Denisa Lehečková
Alžběta Bialíková
Valentýna Dušková
*stážisté*ky*
interns
Viktor Heumann
překladatel
translator
Vendula Večeřová
press service
Kamila Boháčková
festivalové dokrevue.cz
festival dokrevue.com

Františka Chlumská
kameramanka festivalových rozhovorů
DOP
Eva Skálová
stříhačka festivalových rozhovorů
senior editor
Radek Lavička
Anna Šolcová
Jan Hromádko
Štefan Berec
festivalová fotografie
festival photography

Magdalena Trajerová
koordinátorka fotografií
coordinator of photographers

EKOLOGICKÁ
OMBUDSMANKA
ENVIRONMENTAL
OMBUDSMAN
Markéta Braun Kohlová

GUEST SERVICE
& DOPRAVA
TRANSPORTATION
Zuzana Ehrlichová
vedoucí guest service
head of guest service

Leona Kunayová
koordinátorka ubytování
accommodation coordinator

Kristýna Chocholáčová
guest service pro zahraniční filmové
*tvůrce*kyne*
guest service for foreign film authors
Karolína Ježková
guest service pro české filmové
*tvůrce*kyne*
guest service for Czech film authors

Tereza Chovancová
Agnes Vránová
Karolína Húserková
*guest service pro Industry hosty*ky*
guest service for Industry guests
Terezie Hrušková
*guest service pro hosty*ky Inspiračního fóra*
guest service for Inspiration Forum guests
Hana Pospíšilová
partnerský a sponzorský guest service
guest service for partners and sponsors
Lukáš Procházka
Barbora Pešková
*stážisté*ky oddělení guest service*
guest service interns
Daniel Vacek
dispečink dopravy
transport coordinator

AKREDITACE A UBYTOVÁNÍ
ACCREDITATIONS
AND ACCOMMODATION

Anna Pohořelá
*akreditace pro návštěvníky*ce*
accreditations for visitors
Anna Palánová
*ubytování pro návštěvníky*ce*
accommodation for visitors

PRODUKCE
PRODUCTION
Ondřej Lukeš
vedoucí produkce
head of production

Anna Zelená
Mario Kolínský
produkce
production

Jenověfa Čtrnáctá
asistentka produkce
production assistant
Jakob Schubert
kreativní produkce online festivalu
online festival creative production

Lucie Klattová
produkce Platformy
Platforma production
Dominik Knepr
festivalové stavby
construction of festival venues

Eliška Brožová
vedoucí kanceláře
office manager
Michaela Čopfová
Klára Dvořáková
catering

Jakub Tomanec
festiválové bary
head of festival bars
Nikola Micajová
*koordinátorka dobrovolníků*ic*
coordinator of festival volunteers
Klára Šimůnková
*asistentka koordinátorky dobrovolníků*ic*
assistant of coordinator of festival volunteers
Patrik Pöndl
Barbora Bečicová
Ester Färberová
*stážista*ky*
interns

TECHNICKÁ PRODUKCE
TECHNICAL PRODUCTION

Jakub Hanuš
vedoucí technické produkce
head of technical production
Jan Černý
technická produkce
technical production
Eliška Semecká
technická produkční
technical production
Filip Kochan
asistent technické produkce
technical production assistant

Jakub Larva
IT
Ivan Mícek
Alice Růžičková
Efim Groutskij
Filip Jajcaj
Michal Jaso
Tomáš Jankůj
Carolina Stunová
*festiváloví promítači*ky*
festival projectionist

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

Tereza Šemberová
finanční administrace & granty
grants & financial administration
Lucie Tůmová
ekonomka
economic supervisor
Marina Puzdrova
finanční administrace
financial administration
Veronika Bröcknerová
péče o sponzorství, partnerství
fundraising, partnerships

Martina Ptáčková
marketing a festivalová partnerství
marketing and festival partnerships
Veronika Tvrzníková
strategická partnerství a granty
strategic partnerships a grants

VÝTVARNÁ KONCEPCE
VISUAL CONCEPT

Juraj Horváth
výtvarná podoba festivalu
festival visual concept
Klára Zahradková
Pavel Novák
Markéta Kudláčová
Kristýna Žáčková
Darjan Hardi
grafika a sazba tiskovin
graphic design and typesetting
Ivana Kanhauser
festivalová architektka
festival architect

... a další spolupracovníci*ce
and other co-workers

FESTIVALOVÉ PROJEKTY

CENTRUM
DOKUMENTÁRNÍHO FILMU
DOCUMENTARY FILM

CENTER
Šimon Bauer
ředitel CDF
CDF director
Přemysl Martinek
dramaturg a lektor programu CDF
dramaturge and programme lecturer
Tereza Hliva
koordinátorka vzdělávacích aktivit
educational activities coordinator
Lenka Zajoncová
koordinátorka provozu CDF
CDF coordinator

DOK.REVUE
Kamila Boháčková
editorka
editor

EAST SILVER MARKET
Zdeněk Blaha
programový ředitel
programme director

DOC ALLIANCE FILMS
Nina Numankadić
ředitelka
CEO

PARTNEŘI A SPONZOŘI
PARTNERS AND SPONSORS
2022

S HLAVNÍ PODPOROU
WITH MAIN SUPPORT
Ministerstvo kultury ČR

Ministry of Culture Czech Republic
Státní fond kinematografie
Czech Film Fund
Statutární město Jihlava
Statutory City of Jihlava
Kraj Vysočina
Vysočina Region

GENERÁLNÍ MEDIÁLNÍ
PARTNERSTVÍ
GENERAL MEDIA
PARTNERSHIP
Česká televize
Czech Television

HLAVNÍ MEDIÁLNÍ
PARTNERSTVÍ
MAIN MEDIA PARTNERSHIP
Český rozhlas
Czech Radio

EXKLUZIVNÍ MEDIÁLNÍ
PARTNERSTVÍ
EXCLUSIVE MEDIA
PARTNERSHIP
Aktuálně.cz
Respekt

FESTIVALOVÉ PARTNERSTVÍ
FESTIVAL PARTNERSHIP
Czech Development LTD
Agentura Czech Tourism
Kudy z nudy

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
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
Instituto Cervantes v Praze
Instituto Cervantes Prague
Polský Institut
Polish Institute
Unifrance
Jan Barta

PARTNERSTVÍ INDUSTRY
PROGRAMU
PARTNERSHIP 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 audiovizí
Audiovisual Producers' Association
Central European Initiative
Statutární město Jihlava
Statutory City of Jihlava
Kancelář Kreativní Evropa
ČR – MEDIA
Creative Europe Desk
CZ – Media
České filmové centrum
Czech Film Center
Česká centra
Czech Centres

PARTNERSTVÍ
INSPIRAČNÍHO FÓRA
THE INSPIRATION FORUM
PARTNERSHIPS
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*
Mezinárodní visehradský fond
International Visegrad Fund
Zastoupení Evropské komise
v České republice
*European Commission Representation
in the Czech Republic*
Current Time TV
Friedrich Naumann Foundation
for Freedom
*Friedrich Naumann Foundation
for Freedom*
Kancelář Kreativní Evropa
Creative Europe Desk Czech Republic
Masarykova demokratická
akademie
Masaryk Democratic Academy
Goethe Institut
Goethe Institute
Česká centra
Czech Centres
Novinářský inkubátor
The Journalism Incubator
Česká křesťanská akademie
Jihlava
The Czech Christian Academy Jihlava
Slovo 21
Voxpot

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

SPOLUPOŘÁDÁNÍ
INDUSTRY SEKCE
CO-ORGANISING OF THE
INDUSTRY SECTION
Institut dokumentárního filmu
Institute of Documentary Film

PARTNERSKÝ PROJEKT
PARTNER PROJECT
DAFilms.cz
DAFilms.com

REGIONÁLNÍ PARTNERSTVÍ
REGIONAL PARTNERSHIP
Amylon
Citypark Jihlava

CZ LOKO
Chesterton
Sepos
Vysoká škola polytechnická
Jihlava
The College of Polytechnics Jihlava
WFG Capital

OFICIÁLNÍ PŘEPRAVNÍ
PARTNERSTVÍ
OFFICIAL SHIPPING
PARTNERSHIP
FedEx Express

FOTOGRAFICKÉ
PARTNERSTVÍ
PHOTO PARTNERSHIP
Nikon

PARTNERSTVÍ VR ZONE
PARTNERSHIP OF VR ZONE
Go360
Agentura pro rozvoj Broumovska
Broumov Regional Development Agency

OFICIÁLNÍ PIVO FESTIVALU
OFFICIAL FESTIVAL BEER
Pivovar MadCat
MadCat Brewery

OFICIÁLNÍ DODAVATELSKÉ
FIRMY
OFFICIAL SUPPLYING
BUSINESSES
AZ Translations
BIOFILMS
Böhm
BOKS
Borovka
Dřevovýroba Podzimek
Epson
Fine Coffee
Flexipal
Husták
ICOM transport
Johannes Cyder
KINOSERVIS
KOMA Modular
Leros
Little Urban Distillery
Mahlerovka
M-SOFT
MerchYou
Mitech
Natural Jihlava
Next Bike

On Lemon
Samsung
Vinařství Žerotín
Winery Žerotín
We are Ferdinand
Zahrady Laurus
Laurus Gardens

PARTNERSTVÍ JI.HLAVA
DĚTEM
PARTNERSHIP OF JI.HLAVA
FOR KIDS
Národní plán obnovy,
financováno Evropskou unií
NextGenerationEU
Brána Jihlavy
Czech Development LTD
ČT:D
DAFilms Junior
Dětský lesní klub Hájenka
Sokol Jihlava
Husták
Kavárna Paseka
Nikon Škola
Oblastní galerie Vysočiny
Rodinný park Robinson
VOŠG a SUŠG

DÁLE SPOLUPRACUJEME
CO-OPERATIONS
Aerofilms
Bombus Energy
Dům kultury a odborů Jihlava
Dopravní podnik města Jihlavy
Horácké divadlo Jihlava
Masarykova univerzita
Město Třešť
NAMU
Newton Media
Oblastní galerie Vysočiny
Prádelna a čistírna Jihlava
DIOD – Divadlo otevřených
dveří

MEDIÁLNÍ PARTNERSTVÍ
MEDIA PARTNERSHIP
25fps
A2
A2larm
Dějiny a současnost
Film a doba
Radio 1

REGIONÁLNÍ MEDIÁLNÍ
PARTNERSTVÍ
REGIONAL MEDIA
PARTNERSHIP
City.cz
Hitrádio Vysočina
Jihlavská Drbna
Jihlavské listy
Náš Region
SNIP a CO.

MEDIÁLNÍ SPOLUPRÁCE
MEDIA CO-OPERATIONS
ArtMap
ČSFD
Festival Guide
FOTO
Full Moon
HIS Voice
Heroine
Host
Kinobox
Kult.cz
Nový prostor
Revolver Revue
Studio VOKO
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

... a další partnerství
and other partners



FESTIVALOVÁ ZNĚLKA
REŽIE: ROBERTO MINERVINI

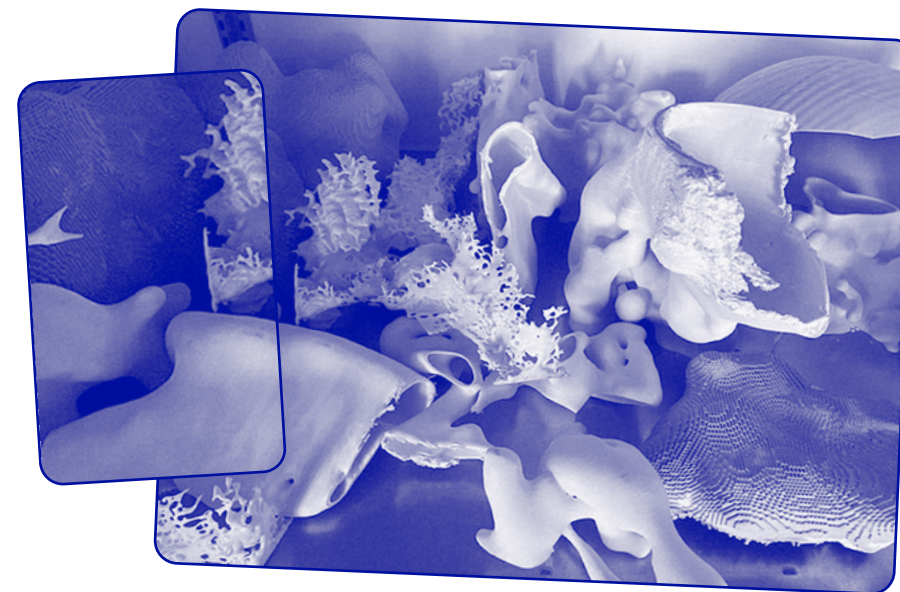
Krocení koní je stará tradice amerického Středozápadu, která s neměnnou silou pokračuje až do dneška. Ochočení zvířete je podmínkou nastolení bezpečného prostředí, v němž spolu dokážou existovat člověk a kůň. Zatímco městskému člověku se taková představa přičí, kovbojové na ni přísahají. Co se mě týká, raději bych o tom zahájil debatu, než abych soudil, jsem totiž umělec a bořič mýtů, nikoli moralista. Tato znělka je tudíž pouhým pohledem na kus dějin lidstva, který přesahuje většinu z nás. Hezkou zábavu.

Roberto Minervini

FESTIVAL SPOT
DIRECTED BY: ROBERTO MINERVINI

The taming of a horse is an ancient tradition of the American Midwest, which is still going strong in our times. The submission of the animal is the prerequisite to establishing a safe environment where horse and man can coexist. City people cringe at such idea, whereas cowboys swear by it. As for myself, I would rather trigger a debate than judge, because I am an artist and an iconoclast, not a virtue signaler. Hence, this trailer is just a gaze directed at a piece of history of humanity that is larger than most of us. Enjoy.

Roberto Minervini



FESTIVALOVÁ CENA
AUTOR: FEDERICO DÍAZ

Cílem ceny je rozvinout význam hledání forem nového jazyka, což je dlouhodobě tématem Díazovy práce. Za využití sémantické analýzy textů antologie *České umění 1938–1989* Jiřího Ševčíka, programů datové vizualizace a 3D tisku vzniká dílo *Sembion*. Tak jako je námět a scénář přetvářen do vizuální podoby, je *Sembion* výsledkem překladu slov do 3D reprezentace. Cena tak rozvíjí AI heraldiku, jež byla udělována v minulém roce. Osm unikátních děl, jeden pro vítěze každé kategorie, vytváří jednotný konceptuální celek, původně vystavený při výstavě *The Algorithmic Revolution* v ZKM, Karlsruhe a v ICA v Londýně.

Federico Díaz

FESTIVAL AWARD
AUTHOR: FEDERICO DÍAZ

The aim of the award is to develop the meaning of the search for new language forms, a long-term topic of Díaz's work. Using the semantic analyses of texts in the anthology *České umění 1938–1989* (Czech Art 1938–1989) by Jiří Ševčík, data visualization programs and 3D printing, *Sembion* is created. Similar to the subject matter and script being recreated into visual form, *Sembion* is a result of word-to-word translation of language terms into a 3D representation. Hence, the award is a development of AI heraldic, the prize awarded last year. Eight unique episodes, given to one winner per each category, create a unified conceptual whole, originally exhibited as part of *The Algorithmic Revolution* at ZKM, Karlsruhe, and at the ICA in London.

Federico Díaz

PREMIÉRY
PREMIERES

WORLD PREMIERE
FEATURES
a-B-C-D-e-F-G-H-i-JONESTOWN
Bandits for a Ballad
Bloom
Cisco Kid
Citizen Miko
From the Bottom
Gen A: Do What You Love
Good Old Czechs
Happily Ever After
Homies
Leaving to Remain
The End Is Not What I Thought
It Would Be
The Investigator
The Shift
how much is it uncomfortable
for dogs to step out on a highway?
Yoyogi

INTERNATIONAL
PREMIERE
FEATURES
A Silent Gaze
Boom Boom
Greater Gospel
JUST BE THERE
Koudelka Crossing the Same River
Kristos, the Last Child
TERRA IN VISTA

EUROPEAN PREMIERE
FEATURES
Into the Weeds: Dwayne “Lee”
Johnson vs Monsanto Company
Self-Portrait

CZECH PREMIERE
FEATURES
8th Day of the War
Adam Ondra: Pushing the Limits
All Ends Well
A Taste of Whale
Body Parts
Camouflage
Elfriede Jelinek—Language
Unleashed
Kapr Code
Matter Out of Place
Mission: Joy – Finding Happiness
in Troubled Times
Pongo Calling
Rojek

The Happy Worker—Or How
Work Was Sabotaged
The Natural History of Destruction
The Visitors
Those Who Dance in the Dark
To the End

WORLD PREMIERE
SHORT AND MIDLENGTHS
30’ 70 60’ 120
Algorithms of Beauty
Atlantic Ragagar
Deep Nostalgia—The Anarchists
Digital Climate II.—I just want to
feel solid ground under my feet
D-Seed I.
Deserters
Dromoracing
Empty Location / And What
About You, Mireček?
Example # 35
forests and coasts near zingst
Found by the One She Seeks
FUNGUS
Glasswork
GLIMMER
GUADIANA IN FOUR
MOVEMENTS
How to Watch Pornography
Humans
Intersection
Invisible Landscapes
Kambium 1492
Passportless Mess
Lycaeon
Me & Her
Neo-Aboriginal
New York State of Mind
Over Our Hills
Parting
Phantom of Venus
Planetary Thermodynamics:
Energy Justice
Prison with Songbirds
Serpentis
Survivor Manifesto—The Art
of Making Kin
The Hand That Touches the Arm
The Landscape of Ashes
The Signature of Certain Things
Three Sisters
Tunes of Sanatorium
Turbulence
We Were Born and Raised
where...
We Want to Die
(X, flies, Y, falls)
Zona

INTERNATIONAL PREMIERE
SHORT AND MIDLENGTHS
07:15—Blackbird
Alexandrina—A Lightning Bolt
A Short Film About Virus
Barbershop
Blue Bed
Building Slovakia—Decorations
Chronicle of Nowhere
EVA—a visual essay on the female body
France
Journey Inside a City
LIVE-IN
Over the Forest
pliii
Stay With Me, The World is
a Devastating Place
Tutto qui
WE HAVE TO SURVIVE: Fukushima!

EUROPEAN PREMIERE
SHORT AND MIDLENGTHS
13 Eggs
ANGRY
A Summer Love
Blue Room
Border Conversations
Cows:Remains
do they speak color?
HACKING THE FUTURE
Life Without Dreams
Spectrum Restoration
The Fire This Time
The Geometry of the Hunter
The Sea Ice
The Sound of Time
When the Shot

CZECH PREMIERE
SHORT AND MIDLENGTHS
A guided tour through Glare,
and then everything stayed the same
Asterión
CONTAINER
Darkening
From the Main Square
LANGUAGE OF THE BIRDS
Missing Pictures Episode 2: Tsai
Ming-Liang, The Seven-Story Building
MYRIAD.WHERE WE CONNECT.
On the Morning You Wake (to
the End of the World)
Pro(s)thetic dialogues
Seven Grams
Shadow
SORELLA’S STORY
STAY ALIVE, MY SON

ÚVODNÍ SLOVA
INTRODUCTORY WORDS



Již potřetí má Ji.hlavský katalog podobu knihy, letos navíc oceněné jednou z cen pro Nejkrásnější českou knihu. I toto ocenění nové formy katalogu podtrhuje, oč dlouhodobě usilujeme: vést dialog s dobou, ve které žijeme, a přitom stále hledat originální autorský rukopis, krásu či vizi.

Jsme přesvědčeni, že katalog v pocovidovém období má být více nadčasový: spojující vizuální přehled soutěžních sekcí s texty o retrospektivách i představení myšlení hostů*ek Inspiračního fóra.

V nesoutěžní části filmového programu jsme dali velký prostor filipínské kinematografii. Její současná tvář je výrazná, provokující a mezinárodně respektovaná. Zajímalo nás, z čeho vyrůstá, a tak jsme pro vás připravili největší filipínskou retrospektivu mimo Asii. Uvádíme v ní i snímek *Native Life in the Philippines*, který je zřejmě vůbec prvním celovečerním dokumentárním filmem. Přepisujeme tímto filmové dějiny, podobně jako i jiné umělecké obory v posledních letech objevují, že jejich dějiny se tvořily i mimo Evropu a Severní Ameriku, a předsazujeme před ikonický film *Nanuk, člověk primitivní* – dosud uváděný jako první celovečerní dokument – toto průkopnické filipínské dílo.

Secce *Poznámky k válce* překvapí tím, jak naše nová zkušenost s válkou na Ukrajině, jadernými hrozbami a vzrůstající nestabilitou v Evropě proměňuje a prohlubuje čtení klasických dokumentárních filmů o válce a míru. Prostor dáme také analýze současné ruské propagandy a etickým otázkám spjatým s natáčením v místě válečného konfliktu.

Retrospektiva dvojice americké nezávislé filmařky a filmaře Shirley Clarke a Lionela Rogosina ukazuje nadčasovou sílu autorství, které se pohybuje na pomezí přístupů dokumentárních a hraných filmů. V době propadu amerických filmových studií vyniká newyorská filmová scéna 60.–70. let odvahou a razancí, filmovým novátorstvím i schopností přechít svou dobu způsobem, který je i pro nás stále živý, překvapující, vtahující.

Dvacátý šestý ročník MFDF Ji.hlava – výjimečný festival myšlení, Inspirační fórum, program Ji.hlava dětem i aktivity Ji.hlava Industry na podporu filmařů*ek a jejich vznikajících filmových projektů propojují na šest festivalových dnů pestré skupiny lidí se zájmem o svět, v němž žijeme. Je nám ctí, že jste u toho s námi.

Za tým Ji.hlavy
Marek Hovorka

For the third time in a row, the Ji.hlava catalogue takes the form of a book, and in addition, awarded in one of this year's categories of the Most Beautiful Czech Book of the Year. The latter award won by the new form of the catalogue stresses, among other things, the aim we have been striving for in a long-term perspective: leading a dialogue with our times, meanwhile searching for an original authorial style, beauty or vision. We are convinced that our catalogue in post-pandemic times should be more timeless: connecting a visual survey of competition sections with texts on retrospectives and representations of thought by guests of the Inspiration Forum.

In the non-competition film programme, we have devoted a major part to Philippine cinema. Its current character is distinct, provoking and respected internationally. We were interested in the roots that it has stemmed from, so we drafted up for you the largest Philippine film retrospective taking place out of Asia. It features *Native Life in the Philippines*, most probably the world's first feature documentary film. We are hence rewriting film history, similarly to other areas of art that have recently been finding out that their history was also shaped outside Europe and North America, and we replant this pioneering Philippine work ahead of the iconic *Nanook of the North*, up until now seen as the first feature documentary.

The section *Notes on War* catches us by surprise in how our fresh experience with the war in Ukraine, nuclear threats and growing instability in Europe changes and intensifies the readings of classic documentaries on war and peace. Word shall also be given to analyses of the current Russian propaganda and ethical issues of film reporting in war zones.

The retrospective of the American independent filmmaking duo Shirley Clarke and Lionel Rogosin shows the timeless strength of authorship, posed on the brink of the approaches of documentary and fiction cinema. At the time of decline of US film studios, the New York film scene of the 1960s and 70s stood out with its bravery and edge, filmmaking innovations and the ability to read the current times in a way that is still vigorous, astounding and luring to us today.

The 26th Ji.hlava IDFF – an extraordinary festival of thought, the Inspiration Forum, the Ji.hlava for Kids programme and the Ji.hlava Industry activities supporting filmmakers and their developing film projects – interconnects, for six days, various groups of people interested in the world we live in. It is an honour to have you join us.

In the name of the Ji.hlava team,
Marek Hovorka



Vážený příznivci i tvůrci dokumentárního filmu, ze studentské iniciativy je po čtvrtstoletí jedna z předních a respektovaných událostí v oblasti kinematografie, která má ve své historii návštěvy a setkání tisíců diváků a tvůrců. Událost, která dává prostor pro objevování i nalézání. Dokument není jen zachycení světa kolem nás, je jednou z možností jeho zkoumání i příležitostí pro experimenty. Současný svět a dění okolo nás nabízí tvůrcům silná témata i znepokojivé otázky; takové, jako je námi žitá realita. Festival ušel za svoji dosavadní existenci dlouhou a úspěšnou cestu. A před sebou má jistě minimálně stejně dlouhou, protože dokumentem je každá vteřina našeho bytí. Přejí pořadatelům i nadále spoustu energie, kterou vkládají do své práce, tvůrcům inspiraci, kterou právě potřebují, festivalu spokojené diváky a všem jednoduše radost z „myšlení filmem“!

Martin Baxa
ministr kultury ČR

Dear Supporters and Filmmakers of Documentary Film, After a quarter of a century, the student initiative has become one of the leading and most respected events in the film industry, with a history of thousands of visitors and filmmakers in attendance. It's an event that gifts us with the opportunity to discover. Documentary film is not just about capturing the world around us, it's also an opportunity to examine it up close while giving room to experiment. The contemporary world and current events around us provide filmmakers with powerful topics and uneasy questions: such as the very reality we live in. The festival has come a long way and enjoyed much success throughout its existence. And it certainly has at least as long of a way to go, because every second of our existence is material for a documentary. I wish the organizers a lot of energy to carry out their work, that the filmmakers get the inspiration they need, that the festival enjoys packed houses full of happy audiences, and that everyone experiences great joy from "Thinking through Film"!

Martin Baxa
Minister of Culture of the Czech Republic



Vážení přátelé dokumentárního filmu, čeká nás 26. ročník jihlavského festivalu, který proběhne i v rámci industry programu určeného pro filmové profesionály. Zpětná vazba, kterou od vás filmařů, producentů nebo zástupců kin a festivalů dostáváme, je důležitou součástí naší práce. V současné době, kdy připravujeme transformaci kinematografického fondu na nový a krásný audiovizuální fond se širším záběrem, o to více. Můžu vás tedy i touto cestou pozvat na prezentaci a diskusi k právě probíhající transformaci Fondu. Nebo na tradiční setkání s radními a zaměstnanci naší kanceláře. Loni jsme se v nových prostorech Industry hubu spíše jen rozkoukávali, letos bychom je chtěli využít již naplno. Mottem 26. ročníku jihlavského festivalu je rozvíjení intenzivních podnětů a inspirativních setkání a já tedy doufám, že si všichni nějaké intenzivní pocity odneseme. A nejen díky dobré kávě z naší fondovské kavárny, která bude opět nedílnou součástí industry prostorů před místní univerzitou. Těšíme se na Vás.

S uctivým pozdravem

Helena Bezděk Fraňková
ředitelka Státního fondu kinematografie

Dear Friends of Documentary Film,
The 26th edition of the Ji.hlava festival awaits us, which is also part of the industry programme for film professionals. The feedback we receive from you – filmmakers, producers, and representatives of cinemas and festivals, is an essential part of our work. And this is true all the more now as we undertake to transform the Film Fund into a new and wonderful audiovisual fund with a broader scope. I extend to you, therefore, an invitation to a presentation and discussion on the Fund's ongoing transformation, or to the traditional meetup with advisors and staff from our office. Last year we were just getting to know the new Industry Hub; this year, we'd like to explore its full potential. The theme of the 26th Ji.hlava festival is developing intense impulses and inspiring encounters, and I hope we'll all leave with some intense feelings. And not only thanks to the excellent coffee from our Fund café, which will once again be an integral part of the industry space in front of the university. We look forward to seeing you.

Sincerely,

Helena Bezděk Fraňková
Director of the Czech Film Fund



Milí přátelé,
český dokumentární film je fenoménem, který disponuje rozmanitou, originální a inspirující tvorbou. Jeho náměty nevznikají u psacích stolů, nejsou výsledkem hodin práce zručných scenáristů, ale píše je sám život. Jednotlivé sekvence času zaznamenávají tvůrci pro nás diváky, aby nám zprostředkovali z jejich pohledu to zajímavé a podstatné. Jejich cílem je zaujmout nás, upoutat, ale především nabídnout něco, co vyvolá naši reakci na samotný obsah i na způsob podání.

Naše chování, návyky i zájem se přitom v čase proměňují. Zásadně se mění sociální prostředí, čím dál víc nás ovlivňují digitální technologie. Jejich význam zásadně akceleroval v období pandemie, kdy došlo k masivnímu přenosu lidských aktivit, včetně nabídky filmů a jejich sledování, do online prostředí. V tomto směru drží Ji.hlava krok s celosvětovým trendem – oslovuje s nabídkou dokumentárního filmu daleko širší divácké obecnost. Jihlavský festival nabízí tradiční projekce, ale dal také zelenou online sledování, vsadil na okamžitou dostupnost i prostřednictvím mobilního telefonu jako platformy pro sledování filmů 24 hodin denně.

Doba se zrychluje a lidé jsou čím dál náročnější. Chtějí informace rychleji a zábavněji. A tomu se i dokumentární tvorba musí přizpůsobit. Stále platí, že u dokumentu je důležité, aby vyvolal emoce, debatu, případně změnu. Proto se i já letos těším v rámci 26. ročníku Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Ji.hlava na všechny změny a novinky. Rád ale uvítám i tradiční a ověřené formáty – diskuze, setkání s autory a projekce, které budu moct zhlédnout ze sedaček promítacích sálů. No a nepůjde-li to, rád využiji display svého telefonu v autě, v kanceláři nebo doma.

Úspěšný 26. ročník Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Ji.hlava přeje

Vítězslav Schrek
hejtman Kraje Vysočina

Kraj Vysočina se hrdě hlásí k partnerům a pravidelným podporovatelům Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Ji.hlava. Díky jeho finanční štedrosti v Jihlavě funguje od roku 2014 Centrum dokumentárního filmu.

Dear friends,
Czech documentary cinema is a phenomenon comprised of a diverse, original and inspiring works. Their themes are not created at the desk, they are not the result of hours of work by skilled scriptwriters – they are written by life itself. The individual sequences of time are recorded by the creators for us, the audience, to convey what is interesting and essential from their point of view. Their aim is to engage us, to captivate us, but above all to offer something that provokes our reaction to the content itself, and to the way it is presented.

Our behaviour, habits and interests change over time. The social environment is changing fundamentally, and we are increasingly influenced by digital technologies. Their importance has risen dramatically during the pandemic period which saw a massive transfer of human activities, including the showing and viewing of films, to the online sphere. In this respect, Ji.hlava keeps up with the global trend – it reaches a much wider audience with its documentary film offer. The Ji.hlava IDFF offers traditional screenings, but it has also given the green light to online viewing, betting on instant access to the content on our cell phone that provides a 24/7 platform for watching films.

Times are speeding up and people are becoming more demanding. They want to obtain information faster and in a more entertaining form, and documentary filmmaking has to adapt to that. It is still important for a documentary film to be able to provoke emotion, discussion or a change. That is why I am looking forward to all the changes and innovations at the 26th Ji.hlava International Documentary Film Festival this year. But I will also welcome the traditional and proven formats – discussions, meetings with authors and screenings that I will be able to watch from a seat in the screening halls. And if that's not possible, I'll be happy to use my phone screen in the car, in the office or at home.

Enjoy the 26th Ji.hlava International Documentary Film Festival!

Vítězslav Schrek
President of the Vysočina Region

The Vysočina Region is proud to be a partner and a long-term supporter of the Ji.hlava International Documentary Film Festival. Thanks to its financial generosity, the Documentary Film Centre has been operating in Jihlava since 2014.



Vážení návštěvníci, vítám Vás v Jihlavě na Mezinárodním festivalu dokumentárních filmů. Tak jako téměř každý rok, i letos mě potěšil grafický koncept – čiší z něj optimismus a dobrá nálada. To je přesně to, co teď potřebujeme. Soustředit se na to dobré kolem nás, na moment odstoupit od těžkých zpráv ze světa.

Letošní plakát vyzývá k radosti z objevování a tvořivého přístupu. Zkusila bych proto malý experiment a vy do toho můžete jít se mnou – během letošní Ji.hlavy se pojdme soustředit na to, co je kolem nás v pořádku, na to dobré a kvalitní. Pojdme se soustředit na to, co je potřeba udržet, rozvíjet, podporovat, pojdme se společně věnovat tomu, co nás vnitřně uklidňuje a přináší nám to vnitřní radost. Realitu nemusíme vnímat jen skrze těžká a námi neovlivnitelná fakta zhmotněná do úderných titulků v novinách, klidně je můžeme dát na chvíli stranou. Realitu tvoříme my: stejně jako filmaři můžeme vybrat úhel pohledu na daný obraz, můžeme ovlivňovat příběhy kolem nás, můžeme k danému obrazu pustit depresivní hudbu, nebo hudbu plnou naděje. Na tom, že je doba těžká, asi moc nezměníme, ale každý z nás může přispět svým optimismem a tvůrčím přístupem.

Nejsou to růžové brýle, o čem mluvím, samozřejmě je nutné mít přehled a znát fakta. Stejně tak je ale důležité vnímat, co s námi fakta dělají, a nepodléhat dlouhému smutku, zoufalství nebo jakékoliv jiné negativní emoci. Přeji nám všem naučit se přivolat si vnitřní klid, zaměřit se na osobní cíle a zachovat si naději, štěstí a dobrou náladu.

Proto přeji pohodovou a radostnou letošní Ji.hlavu,

Karolína Koubová
primátorka města Jihlavy

Dear guests, I would like to welcome you in Jihlava at the International Festival of Documentary Films. Like almost every year, this year I was also pleased with the graphic concept – it exudes optimism and a good mood. This is exactly what we need right now. To focus on the good things around us, to step away from the serious news from the world for a moment.

This year poster calls for the joy of discovery and a creative approach. Therefore, I would like to try a small experiment and you can join me – during this year Ji.hlava let's focus on what is right around us, on the good and quality. Let's focus on what needs to be maintained, developed, supported, let's do together what calms us down and brings us inner joy. We don't have to perceive reality only through hard and uncontrollable facts materialized into headlines in newspapers, we can easily put them aside for a while. We create reality: just like filmmakers, we can choose the point of view of a given image, we can influence the stories around us, we can play depressing or hopeful music to a given image. We probably won't change much about the fact that times are hard, but each of us can contribute with our optimism and creative approach.

I do not want to be starry eyed, of course it's necessary to have an overview and know the facts. But it is equally important to perceive what the facts do to us and not succumb to long sadness, despair or any other negative emotion. I wish all of us to learn to summon inner peace, focus on personal goals and maintain hope, happiness and good mood.

That's why I wish you a peaceful and joyful Ji.hlava this year,

Karolína Koubová
Mayor of Jihlava



Obraz skutečnosti, inspirace a rozšíření obzorů, umění i společenský fenomén. Tím vším je dokument. Jak složitá a mnohdy časově náročná cesta vede k jeho vytvoření i jak významný dopad na společnost může umně natočený dokument mít, si v České televizi dobře uvědomujeme. A proto systematicky a dlouhodobě vznik dokumentárních snímků podporujeme. Jen v našem iVysílání zabírá tento žánr, v režii respektovaných filmařů i začínajících tvůrců, přes pět tisíc hodin.

Pestrý náhled do podob a proměn dokumentu slibuje také letošní programová skladba festivalu Ji.hlava, která tradičně obsáhne nejen nevšední umělecké zážitky, ale i podnětná témata k zamyšlení a k diskusi. A ani tentokrát u toho nebude chybět Česká televize v roli hrdého partnera.

Pojdme na pár dní myslet filmem – Ji.hlava je pro to jako stvořená.

Petr Dvořák
generální ředitel České televize

A portrayal of reality and social phenomenon... A work of art, inspiration, and an expansion of one's horizons... All this is what makes a documentary. We at Czech Television are well aware of the complicated and often time-consuming journey it takes to make a documentary film, as well as the strong impact a skillfully shot documentary can have on society. This is why we are long-time, systematic supporters of the creation of documentary works. In our iVysílání segment alone, this genre takes up over five thousand hours of content directed by both esteemed filmmakers and emerging creators.

This year's programme at Ji.hlava Festival also promises a diverse look inside the forms and transformations of the documentary as an art form, which traditionally includes not only unusual artistic experiences, but also stimulating topics for reflection and discussion. And like years prior, Czech Television is once again a proud sponsor of this year's event.

Now let's get into cinema mode for a few days – Ji.hlava was made for it!

Petr Dvořák
Director General of Czech Television



Vážení festivaloví hosté, Český rozhlas a festival dokumentárních filmů Ji.hlava mají mnoho společného. Dokumentární tvorba jak filmová, tak rozhlasová otevírá široké spektrum témat, odhaluje nové pohledy a rozšiřuje povědomí společnosti o dění ve světě. Radiodokument dává posluchačům neomezený prostor vlastní představitivosti a jeho rozhlasoví tvůrci patří bezpochyby mezi světovou špičku.

Český rozhlas nabídne i letos návštěvníkům festivalu možnost seznámit se nejen s produkcí v oblasti českého rozhlasového dokumentu, ale představí také práci investigativního týmu. Stanice Radio Wave připravila speciální hudební večery. A jako bonus si návštěvníci můžou vyzkoušet, jak se dá vychutnat káva v úplné tmě ve Světluščí kavárně POTMĚ.

Festivalu i všem jeho příznivcům a návštěvníkům přeji, aby nejen tento ročník byl inspirací pro každého z nás.

René Zavoral
generální ředitel ČRo

Dear Festival Guests, Czech Radio and the Ji.hlava Documentary Film Festival have much in common. Documentary production, both film and radio, opens up a wide range of topics, reveals new perspectives, and broadens society's awareness of world events. The radio documentary gives listeners unlimited space to exercise their imagination, and its creators are undoubtedly among the world's best.

Czech Radio will again offer festival visitors the opportunity to learn more about the production of Czech radio documentaries and present the investigative team's work. Radio Wave has organized special music evenings. As a bonus, visitors can experience having coffee in complete darkness in the Světluščí Café POTMĚ.

My wish for the festival, and its fans and visitors, is that it inspires all of us – this year and in years to come.

René Zavoral
General Director, Czech Radio



Vážení přátelé dokumentárního filmu, Program Kreativní Evropa MEDIA v roce 2021 oslavil již třicetileté výročí a zároveň zahájil nové rozpočtové období, které potrvá až do roku 2027. I nadále bude podporovat evropský audiovizuální průmysl v různých oblastech – vývoj nových filmů, seriálů i videoher, distribuci, kina a VOD platformy, vzdělávání profesionálů nebo filmové festivaly a trhy. Programu Kreativní Evropa, jehož je MEDIA součástí, byl také navýšen rozpočet, a to o 63 % na celkových téměř 2,5 mld. eur. Evropská unie tak dala najevo, že podporu kultury považuje za velmi důležitou, obzvláště poté, co byla kulturní a kreativní odvětví zasažena koronavirovou krizí.

Mezi dlouhodobě podporované projekty patří i jihlavský festival, kterému se postupně podařilo získat podporu nejen pro samotný festival, ale i pro svůj vzdělávací projekt Emerging Producers a v loňském roce zahájený trh Ji.hlava New Visions. Jsem ráda, že také Kancelář Kreativní Evropa, která se o program stará v České republice, se mohla podílet na některých akcích v programu festivalu. Doufám, že naše spolupráce bude pokračovat i nadále.

Přeji festivalu, tvůrcům i divákům úspěšný průběh 26. ročníku!

Vladka Chytilová
*Kancelář Kreativní Evropa MEDIA
(Creative Europe Desk MEDIA)*

Dear friends of documentary cinema, The Creative Europe MEDIA programme celebrated its 30th anniversary in 2021 while launching a new budget period that will run until 2027. It will continue to support the European audiovisual industry in a variety of areas – the development of new films, TV shows and video games, distribution, cinemas and VOD platforms, trainings for professionals and film festivals and markets. The Creative Europe programme, of which MEDIA is a part, has also had its budget increased by 63% to a total of almost €2.5 billion. The European Union has thus indicated how important it is to support culture, especially after the cultural and creative industries were hit by the COVID-19 crisis.

The Ji.hlava IDFF is one of the long-term supported projects, which has gradually managed to get funding not only for the festival itself, but also for its educational project Emerging Producers and the Ji.hlava New Visions market launched last year. I am glad that the Creative Europe Desk, which caters to the programme in the Czech Republic, was also able to participate in some of the events in the festival programme. I hope that our collaboration will continue.

I wish the festival, the creators and the audience a successful 26th edition!

Vladka Chytilová
Creative Europe Desk MEDIA

SOUTĚŽNÍ SEKCE
COMPETITIVE SECTIONS

Kristos, poslední dítě / Kristos, the Last Child,
Giulia Amati, ITA, FRA, GRC, 2022, 90 min



Tichý pohled / A Silent Gaze,
Hsin-Yao Huang, TWN, 2022, 180 min



Autoportrét / Self-Portrait, *Josée Walinga, CAD, 2022, 67 min*

Bum Bum / Boom Boom,
Laurie Lassalle, FRA, 2022, 110 min

ZEMĚ V DOHLEDU
TERRA IN VISTA,
Giulia Angrisani, *Matthia Petula, BEL,*
2022, 87 min



Vyšetrovatel / The Investigator, *Viktor Portel,*
CZE, 2022, 73 min



07:15—Kos/ 07:15—Blackbird, *Judith Auffray, FRA,* 2022, 30 min

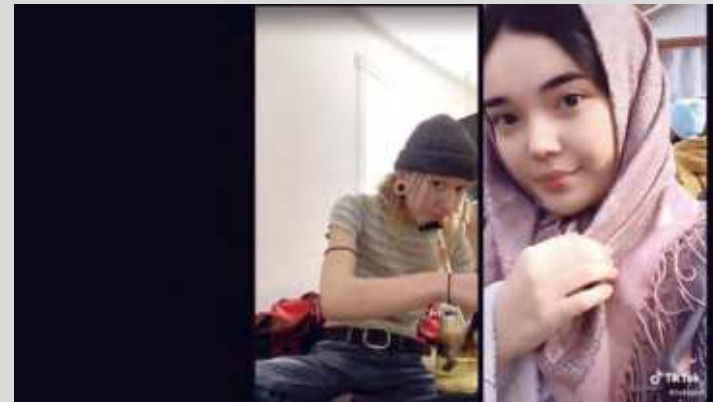


Konec není podle mých představ
The End Is Not What I Thought
It Would Be, *Andrea Kleme, USA,*
2022, 82 min



Yoyogi / Yoyogi,
Max Golomidov, *EST, BLR, JPN,* 2022, 73 min

Teenagerky / Bloom, *Fanie Pellatier, CAD,*
2022, 184 min



Turnus / The Shift, *Jaro Vojtek, SVK,*
2022, 70 min



Přes naše kopce / Over Our Hills, Mateo Ybarra, CHE, 2022, 53 min



Dezertěři / Deserters, Damir Markovina, HRV, 2022, 45 min

Cisco Kid / Cisco Kid, Emily Allen, USA, 2022, 84 min



BUĎ TAM / JUST BE THERE, Caspar Pfaundler, AUT, 2022, 93 min



Lepší evangelium / Greater Gospel, Javier Codesal, ESP, 2021, 138 min



Šťastná práce – aneb jak nás sabotovali
The Happy Worker – Or How Work Was Sabotaged,
John Webster, FIN, 2022, 80 min



Atlantský Ragagar / Atlantic Ragagar,
Gilles Aubry, CHE, 2022, 32 min



Chut velryby / A Taste of Whale, *Vincent Kéner, FRA, 2022, 83 min*

Do plevele: Dewayne "Lee" Johnson versus
společnost Monsanto / Into the Weeds:
Dewayne "Lee" Johnson vs Monsanto company,
Jennifer Baichwal, CAN, 2022, 97 min



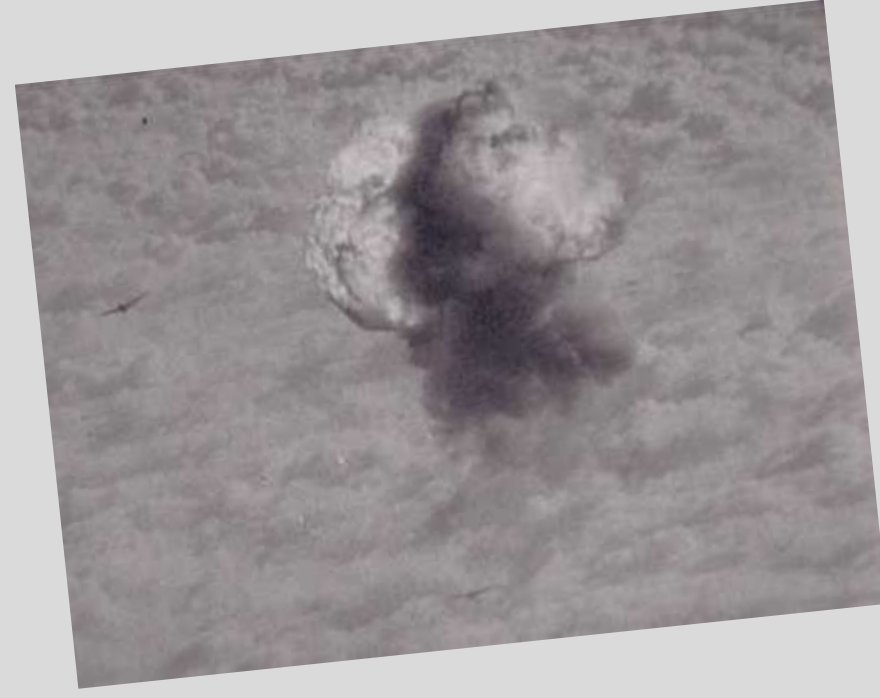
Hmota mimo místo / Matter Out of Place,
Nikolaus Geyrhaltler, AUT, 2022, 105 min



Good Old Czechs / Good Old Czechs,
Tomáš Bojar, CZE, SVK, 2022, 83 min



Elfriede Jelinek–Jazyk bez hranic
Elfriede Jelinek–Language Unleashed,
Claudia Müller, DEU, AUT, 2022, 96 min



Obyčejné dějiny ničení / The Natural History of Destruction,
Sergei Loznitsa, DEU, LTU, NLD, 2022, 110 min



Koudelka překračuje stejnou řeku / Koudelka Crossing the Same River,
Coşkun Aşar, TUR, 2021, 81 min



Poslání: Radost – Hledání štěstí v neklidných
časech / Mission: Joy – Finding Happiness in
Troubled Times, Louie Psihoyos, Peggy Callahan,
USA, 2021, 88 min



Části těla / Body Parts, Kristy Guevara-Flanagan,
USA, 2022, 86 min



JAZYK PTÁKŮ / LANGUAGE OF THE BIRDS,
Erik Bullot, FRA, 2022, 54 min



Vyšetřovatel / The Investigator, Viktor Portel, CZE,
2022, 73 min



á-B-C-D-é-F-G-H-CH-í-JONESTOWN
â-B-C-D-ê-F-G-H-CH-î-JONESTOWN, Jan Bušta,
CZE, 2022, 76 min



Návštěvníci / The Visitors,
Ierónica Lišková, CZE, NOR, SVK, 2022,
83 min



Ti, kteří tancují ve tmě / Those Who Dance in the Dark,
Jana Ševčíková, CZE, 2022, 78 min



Je nalezena tým, koho hledá / Found by the One She Seeks, Petr Michal,
CZE, 2022, 41 min

Všechno dobře dopadne / All Ends Well,
Miroslav Janek, CZE, 2022, 79 min



8. den války / 8th day of the war,
Oksana Moiseviuk, CZE, 2022, 93 min

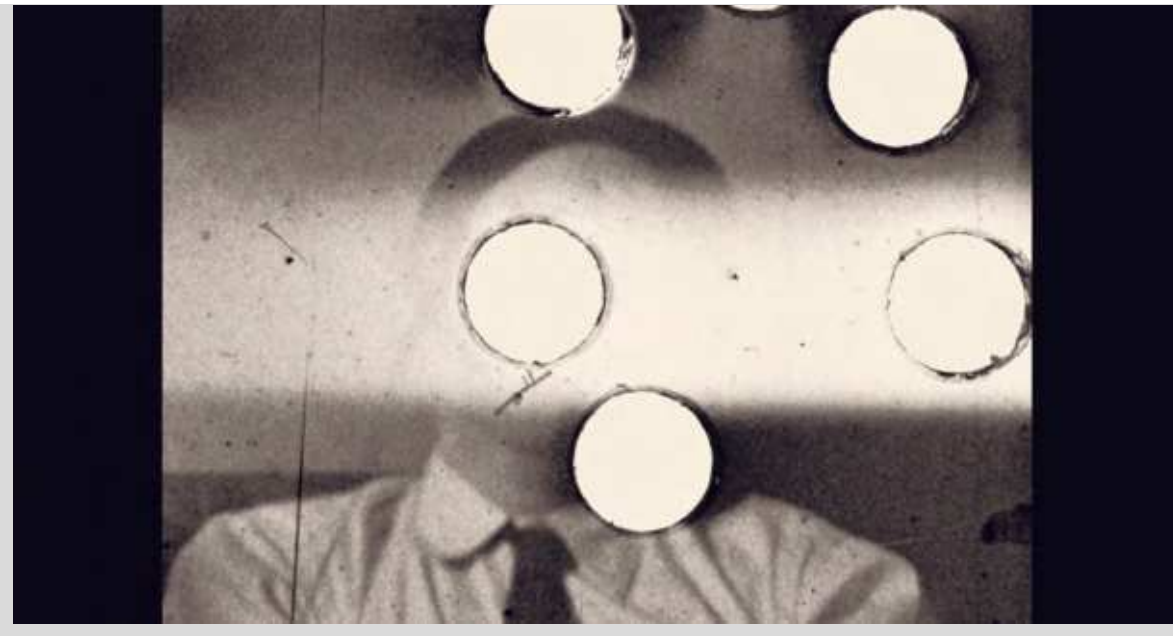


Sami doma / Homies, Jan Foukal, CZE, 2022, 74 min

Zdola / From the Bottom, Tereza Vojvodová,
CZE, 2022, 63 min



Neviditelné krajiny / Invisible Landscapes,
Ivo Bystřičan, CZE, 2022, 48 min



KAPRKÓD / Kapr Code, Lucie Králová, CZE, SVK, 2022, 91 min



Pongo Calling / Pongo Calling, *Tomáš Kratochvíl,*
CZE, SVK, GBR, 2022, 78 min

Generace A: At si každěj dělá, co chce
Gen A: Do What You Love, *Kryštof Žižlák,*
CZE, 2022, 83 min



Chceme umírat / We Want to Die,
Martin Jěžek, CZE, 2022, 35 min



Bandité pro baladu / Bandits for a Ballad,
Vladimír Moráček, CZE, SVK, 2022, 84 min

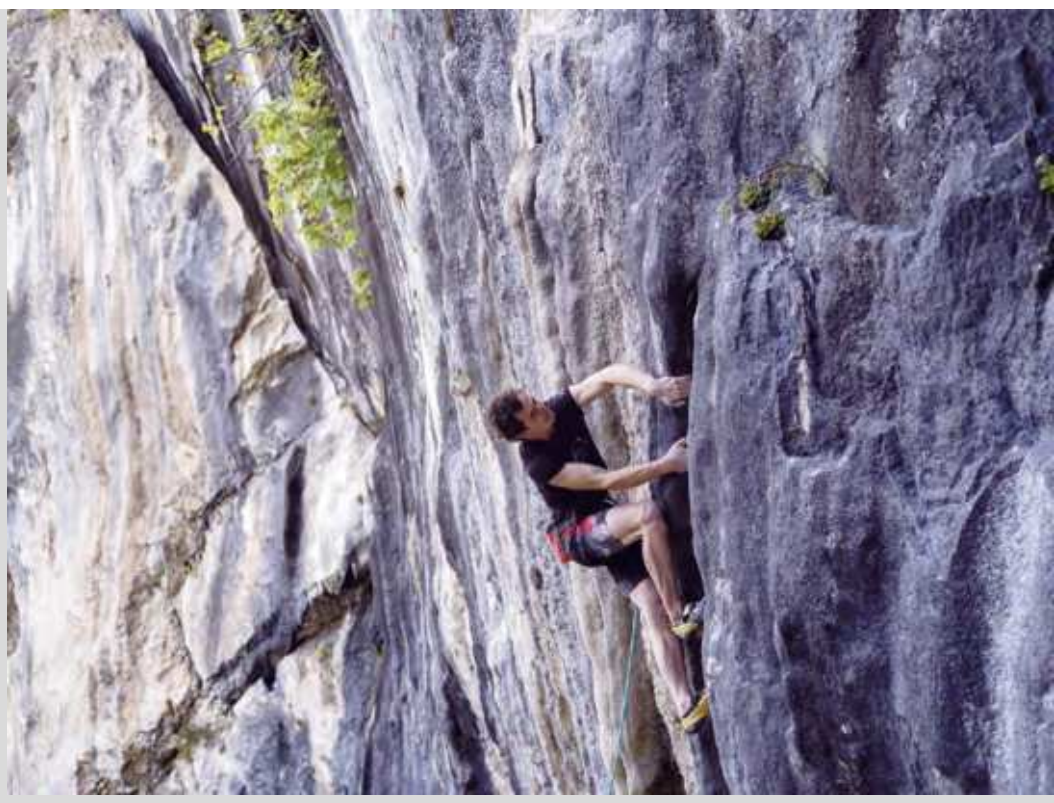


Povolení k pobytu / Leaving to Remain,
Mira Erdenički, SVK, GBR, CZE, 2022, 91 min

More Miko / Citizen Miko, *Robin Kvapil,* CZE,
2022, 75 min



Adam Ondra: Posunout hranice / Adam Ondra: Pushing the Limits, Petr Záruba, Jan Šimánek, CZE, ITA, 2022, 77 min



Šťastně až na věky / Happily Ever After, Jana Počtová, CZE, 2022, 98 min



Lidi / Humans, Kateř Turečková, CZE, 2022, 47 min

Tmání / Darkening, Ondřej Moravec, CZE, DEU, 2022, 25 min



za jak dlouho začnou pejska pálit tlapičky když vystoupí na dálnici / how much is it uncomfortable for dogs to step out on a highway?, Anna Petruželová, CZE, 2022, 82 min

Alexandrina — Blesk z čistého nebe / Alexandrina — A Lightning Bolt, *Kéila Sankofá, BRA, 2022, 11 min*



ZÁŘIVÝ / GLIMMER, *Ken Rischard, LUX, AUT, 2022, 16 min*

Modrá postel / Blue Bed, *Lize Cuvelle, BEL, 2021, 25 min*



Ruka, která se dotýká paže / The Hand That Touches the Arm, *Calac Nogueira, USA, BRA, 2022, 14 min*



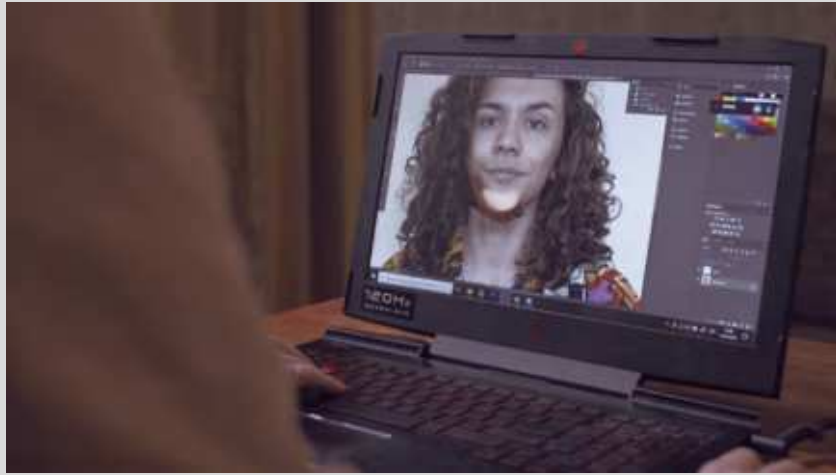
Letní láska / A Summer Love, *Elina Marx, ARG, 2021, 22 min*



Kronika ničeho / Chronicle of Nowhere, *Chun-tien Chen, TWN, 2022, 24 min*



Mořský led / The Sea Ice, *Sergio H. Martín, MEX, 2022, 10 min*



Já & ona / Me & Her, *Eldar Basmanov, Ahmed Fouad Ragab, EST, EGY, 2022, 17 min*

EVA — vizuální esej o ženském těle
EVA — a visual essay on the female body, *Emma Ishay, DNF, 2021, 9 min*





13 vajec / 13 Eggs, *IJ Cuthand, CAN, 2022, 14 min*



Interiér / LIVE-IN, *Laura Maragoudaki, Tatiana Mavromati, GRC, 2022, 13 min*



Tři sestry / Three Sisters, *Iman Behrouzi, IRN, DEU, 2022, 12 min*

Zóna / Zona, *Viktor Nemeth, PRT, 2022, 11 min*



Jak se dívat na pornografii
How to Watch Pornography, *Mike Hooboom, CAN, 2022, 20 min*



30' 70 60' 120 / 30' 70 60' 120, *Marta Valverde, ESP, 2022, 10 min*



Melodie sanatoria / Tunes of Sanatorium,
Leylakhanim Ganbarli, AZE, 2022, 15 min



VZTEK / ANGRY, *Muriel Cravatte, FRA, 2022, 9 min*



Krátký film o viru / A short film about virus, *Jan Paweł Trzaska, POL, 2022, 15 min*



Algorithmus krásy / Algorithms of Beauty,
Milena Trivier, BEL, 2022, 20 min



Legenda bez pasošc / Passportless Mess,
Maja Penčič, CZE, 2022, 21 min



MUSÍME PŘEŽÍT: Fukušima!
WE HAVE TO SURVIVE:
Fukushima!, *Tomáš Krupa, SVK, 2022, 13 min*

Serpentis / Serpentis,
Sarah Lomenová, CZE, 2022, 19 min



Tentokrát oheň / The Fire This Time,
Mariam Ghani, USA, 2022, 21 min

Nad lesy / Over the Forest, Jacopo Marzi, ITA, 2022, 8 min



GUADIANA VE ČTYŘECH VĚTÁCH
GUADIANA IN FOUR MOVEMENTS,
Pedro Figueiredo Neto, Burak Korkmaz, PRT, 2022, 13 min

Modrý pokoj / Blue Room,
Merete Mueller, USA, 2022, 12 min



Hraniční rozhovory
Border Conversations,
Jonathan Brunner, DEU,
2022, 30 min



Budujeme Slovensko - Dekorace
Building Slovakia - Decorations,
Mária Pňáčková, SVK, 2022, 26 min



Zůstaň se mnou, svět je zničující místo
Stay With Me. The World is a Devastating Place,
Angelo Madsen Minax, USA, 2021, 9 min

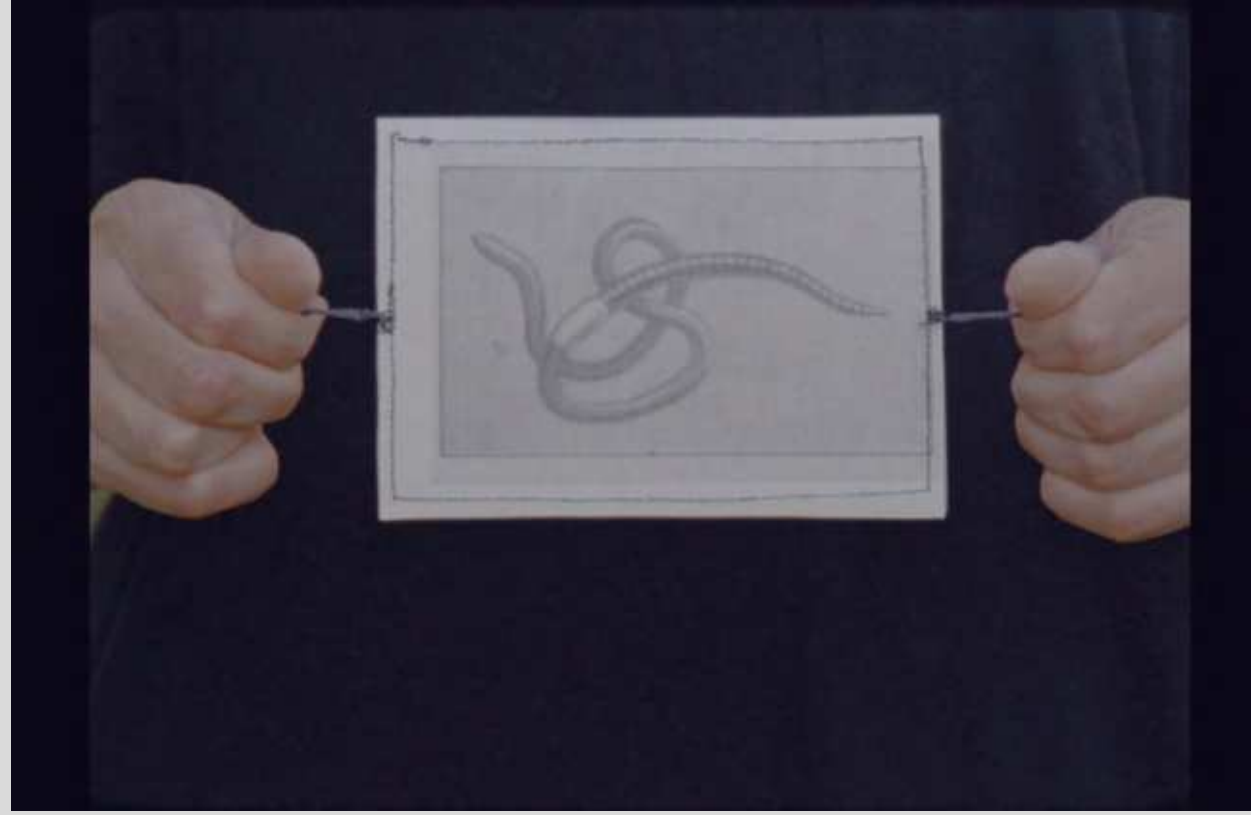


HACKOVÁNÍ BUDOUCNOSTI
HACKING THE FUTURE, *Guli Silberstein, GBR, POL,*
2022, 13 min



Deep Nostalgia—Anarchisté
Deep Nostalgia—The Anarchists, *Brit Bunkley,*
NZL, 2022, 5 min

Souřadnice / (X, flies, Y, fall's), *Alysée Yin Chen,*
TWN, 2022, 9 min



Všechno je tady / Tutto qui, *Anna Marziano, FRA, ITA, 2022, 13 min*



Barbershop / Barbershop, Bassim Al Shaker, IRQ,
DEU, USA, 2022, 8 min



Francie / France, Philip Cartelli, Mariangela Ciccarello, ITA, GRC, USA, 2022, 6 min



FUNGUS / FUNGUS, Yoshitaka Nishimura, JPN,
2022, 8 min

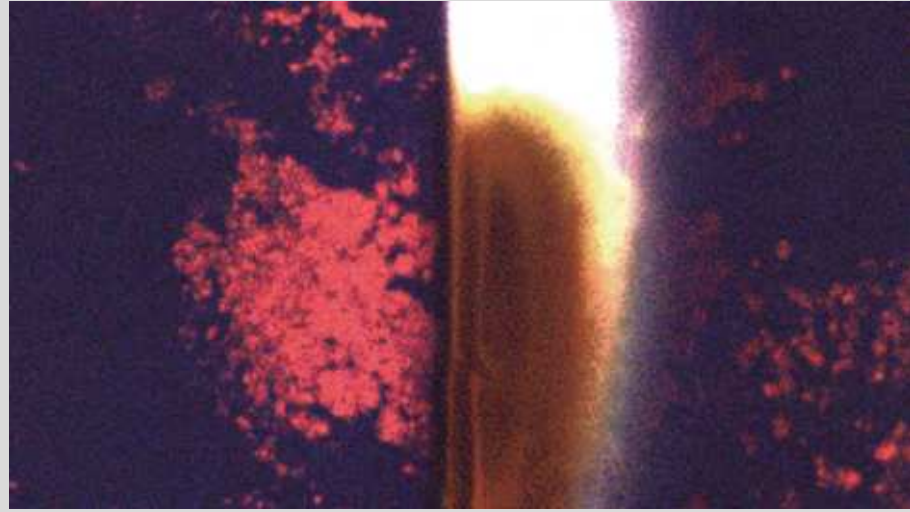


Vezění se slavíky / Prison with Songbirds, Ewan Macbeth,
NLD, GBR, 2022, 13 min

mluví barvou? / do they speak color? ,
Billy Roisz, Dieter Kovačič, AUT, 2022, 22 min



Křižovatka / Intersection, *Richard Tuohy, AUS, 2022, 11 min*



Když vystřelí / When the shot, *Ana Brava Pérez, COL, NLD, 2021, 5 min*



How it feels to be unknown,

Venušin přizrak / Phantom of Venus, *Christiana Ioannou, CYP, 2022, 11 min*

Život bez snů / Life Without Dreams,
Jessica Bardley, USA, FRA, 2022, 14 min



New York stav mysli / New York State of Mind,
Mike Hoolboom, CAN, 2022, 14 min

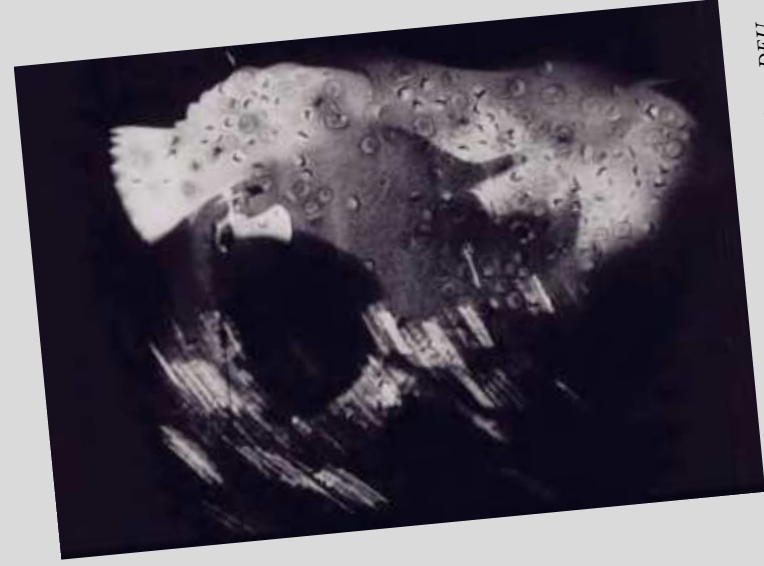


Restaurování spektra
Spectrum Restoration,
Filippe Mussel, BRA,
2022, 7 min



Rozloučení / Parting, Seppo Renvall, FIN,
2022, 11 min

Příklad # 35 / Example # 35, Lucía Malandro, Daniel D. Saucedo, CUB, URY,
2022, 7 min

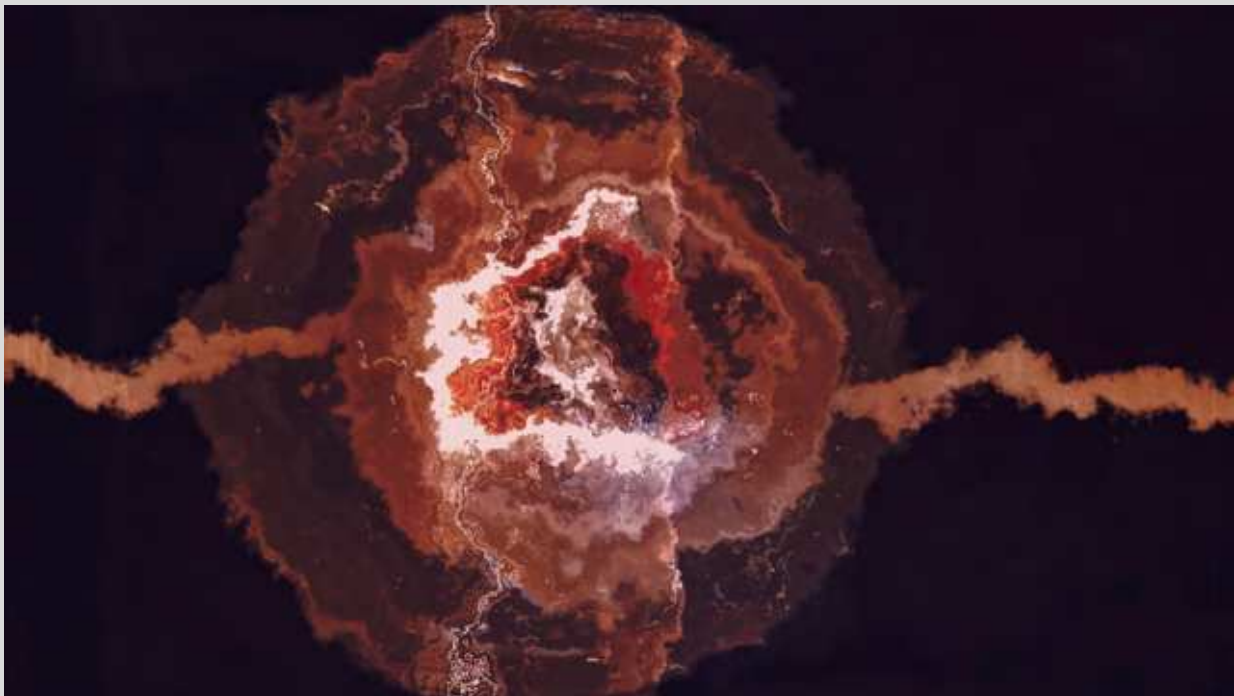


Turbulence / Turbulence, Telemach Wiesinger, DEU,
2022, 15 min

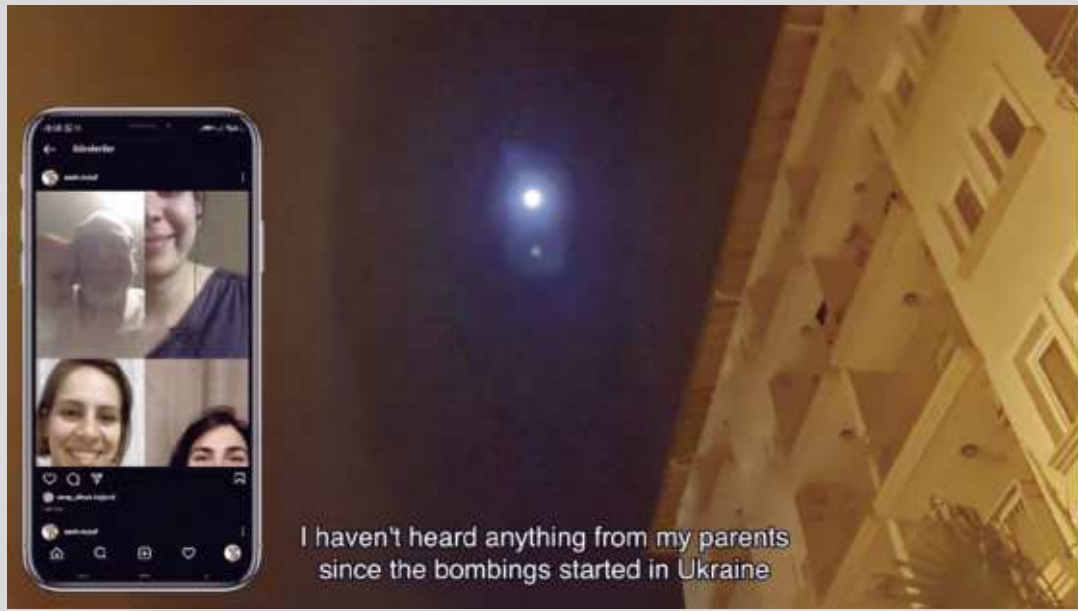
Krávy:Ostatky / Cows:Remains, Jean-Michel Rolland,
FRA, 2021, 7 min



pliii / pliii, Tina Frank, AUT, 2021, 4 min



Cesta uvnitř města / Journey Inside a City, Sarah Munaqf, IRQ, TUR, DEU, 2022, 12 min



Manifest přežít: Umění tvořit potomky
Survivor Manifesto - The Art of Making Kin,
Den Dansen, DEU, 2022, 11 min



Geometric love
The geometry of the hunter, Soh Boram,
KOR, 2022, 10 min



Zvuk času / The Sound of Time,
Jassy Tromphiz, ITA, BRA, VEN, 2022, 15 min



Nco-Aboriginal / Nco-Aboriginal,
Vladimír Turner, CZE, 2022, 4 min



Kambium 1492 / Kambium 1492,
Denis Kozerański, Peter Kašpar, SVK, 2022, 24 min



Planetary Thermodynamics : Energy Justice
Planetary Thermodynamics : Energy Justice, Michal Mitro,
CZE, 2020, 18 min



Digital Climate II.—I just want to feel solid ground
under my feet / Digital Climate II.—I just want to feel
solid ground under my feet, Kristýna Štárlárová, CZE,
2022, 3 min



lesy a pobrežia pri zingste / forests and coasts near zingst, Peter Podolský,
SVK, CZE, 2022, 6 min

Glasswork / Glasswork, Žideňk Pípaauer, CZE, 2022, 1 min



The Signature of Certain Things
The Signature of Certain Things,
Žbyněk Baladrán, CZE, 2022, 16 min

D-Seed I. / D-Seed I.,
Martin Dominik Kratochvíl, CZE, 2022, 10 min



Prázdná místa / A co ty, Mirečku?
Empty Location / And what about
you, Mireček?, Jan Roušek, CZE,
2022, 12 min



Narodíme se a vyrosteme / We are born and raised,
Lenka Tam Nguyen, CZE, 2022, 6 min



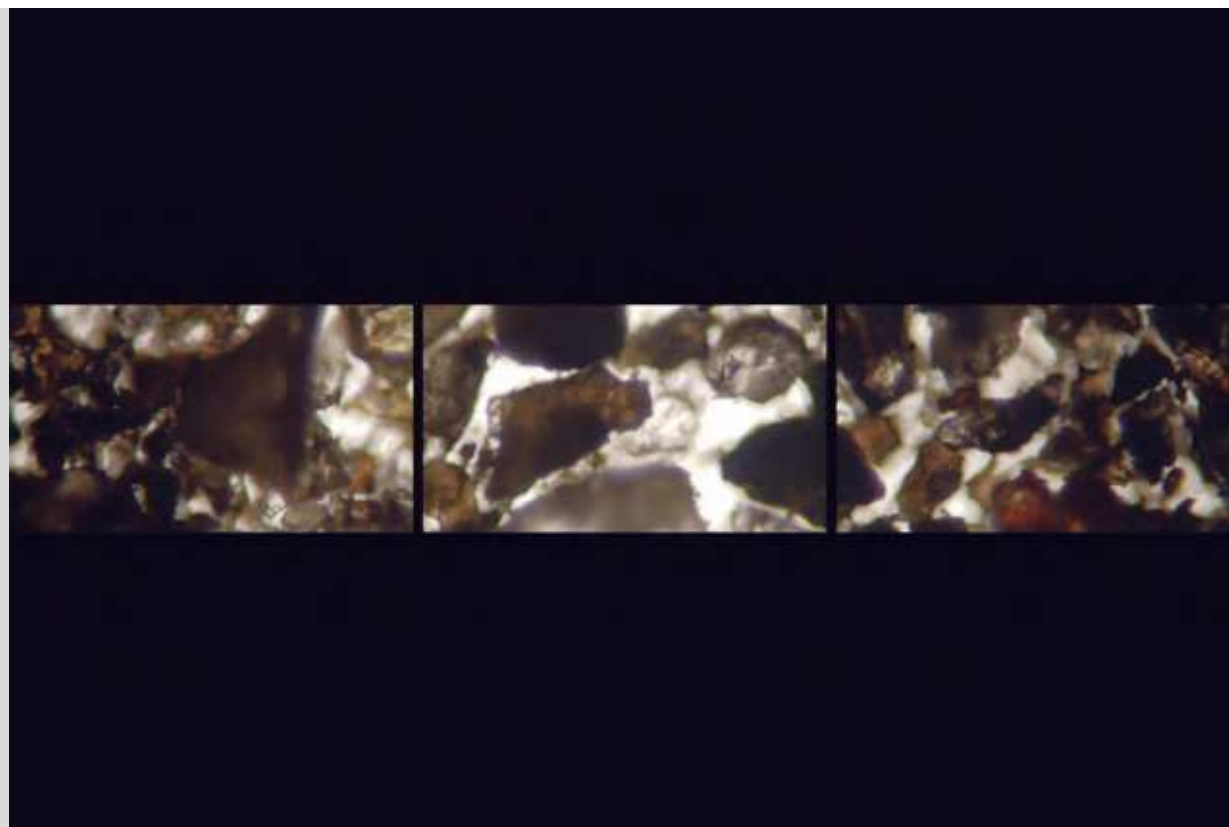
A guided tour through Glare, and then everything stayed the same,
A guided tour through Glare, and then everything stayed the same,
Martin Kohout, DEU, 2021, 7 min

Asterión / Asterión, *Francesco Montagner, CZE, SVK, 2022, 15 min*



Lycacon / Lycacon, *Marina Hendrychová, CZE, 2022, 9 min*

Pro(s)thetic dialogues / Pro(s)thetic dialogues, *Alexandra Moralesová, Georgy Bagdasarov, CZE, 2022, 22 min*



Dromoracing / Dromoracing, *Daniel Burda, CZE, 2022, 5 min*

Krajina popela / The Landscape of Ashes, *Eliška Plachátová, CZE, 2022, 6 min*



KONTEJNER / CONTAINER,
Meghna Singh, Simon Wood, ŽAF,
2021, 16 min

Z hlavního náměstí
From the Main Square,
Pedro Harres, DEU,
2022, 19 min



kdě... / where..., Thomas Kutschker,
DEU, 2022, 10 min



Sedm gramů / Seven Grams,
Karim Ben Khelifa, FRA, USA,
GBR, 2021, 25 min

Chybějící obrazy
Epizoda 2: Tsai-Ming
Liang, sedm poschodí
Missing Pictures
Episode 2: Tsai Ming-
Liang, The Seven-Story
Building, Clement Deneux,
Kuan-Yuan Lai, FRA, LUX,
GBR, KOR, TWN,
2021, 12 min



Ráno se probudíš (na konec světa)
On the Morning You Wake
(to the End of the World),
Jamaica Heolimelekalaní Osorio, Mike
Brett, Steve Jamison, Arnaud Colinart,
Pierre Zandrovicz, GBR, FRA, USA,
2022, 14 min



PŘÍBĚH SORELLY
SORELLA'S STOR,
Peter Hegedus, AUS, HUN,
SWE, 2021, 15 min

PŘEŽIJ, MŮJ SYNU
STAY ALIVE, MY SON,
Victoria Boussis, GRE, USA,
2021, 35 min



Stín / Shadow, David Adler, Ole
Bornedal, DNK, GBR, 2021, 15 min



MYRIAD. KDE SE SPOJÍME.
MYRIAD.WHERE WE CONNECT,
Lena Thiele, Sebastian Baurmam, Dirk
Hoffmann, DEU, 2021, 31 min

CENA ZA NEJLEPŠÍ DOKUMENTÁRNÍ KNIHU MFDF JI.HLAVA

Mezinárodní festival dokumentárních filmů Ji.hlava letos podruhé uděluje Cenu za nejlepší dokumentární knihu. MFDF Ji.hlava zkoumá dokumentární východiska nejen ve filmech, ale i v rozhlasové tvorbě, počítačových hrách, virtuální realitě nebo divadelních projektech. Nově se zaměřuje právě na literaturu. Festivalová soutěžní kategorie věnuje pozornost celé skupině dokumentárních knih všech druhů, forem, žánrů i způsobů zpracování. Vyhnout se ostré hranici výběru umožňuje právě široký pojem *dokumentární kniha*.

Letos přihlášené tituly opět představují pestrou škálu přístupů, které dobře ukazují, jak rozdílnými žánry a postupy lze „myslet knihou“. O cenu za nejlepší dokumentární knihu usiluje kromě tradičních reportáží, rozhovorů, cestopisů, historických kronik nebo deníků také kritické zpracování pozůstalosti, inkluzivní dvojjazyčná publikace spojující zdánlivě rozdílné světy, alternativní fotografický průvodce, etnografická studie, umělecko-vědecká disertační práce, ilustrovaný dokumentární výklad pro děti, podcastové rozšíření, básnická sbírka citlivě reflektující skutečnost, kuchařka glos a receptů, biografický komiks nebo hudební publikace.

Kvalita zpracování, odvážná volba témat, originalita a odbornost přístupu nebo soustavná letitá práce, které vydávání dokumentárních knih stále častěji doprovázejí, zasluhují uznání i podporu tohoto výrazného, ale dosud opomíjeného kulturního proudu. Ten stále nemá v knihovnách a knihkupectvích své specifické místo. Proto je jedním z cílů soutěže postupné utváření knihovny a databáze dokumentárních knih v celé šíři různých žánrů.

Porotu druhého ročníku Ceny za nejlepší dokumentární knihu tvoří členka kulturní redakce týdeníku *Reflex* Kateřina Kadlecová, dokumentaristka Marika Pecháčková, redaktor časopisu *iLiteratura.cz* pro non fiction literaturu Jan Lukavec, moderátor literárního podcastu *Žalozka* Jakub Pavlovský a redaktor *Médiáře* Jakub Jetmar. Vítězná dokumentární kniha je slavnostně vyhlášena na šestadvacáté Ji.hlavě a obdrží finanční odměnu 30 000 Kč.

FINÁLNÍ NOMINACE FINAL NOMINATIONS

Břehy nejsou na dohled
Jitka Kosíková, Marek Uhlíř, Universum, 2021

Byli jsme tu vždycky
Filip Tůlba, N media, 2022

Hořím
Simona Bagarová, Pavel Jungmann Archa, 2021

Kráva Říčanová
Tereza Říčanová, BAOBAB, 2021

Samet blues
Sbírka romských autorů, KHER, 2021

Tichá dřina: dělnictví a třída v továrně Baťa
Kateřina Nedbálková, Display, 2021

Tundra a smrt
Martin Ryšavý, Revolver Revue, 2021

Vyhonit dábla *Žuzana Kašparová,*
Terézia Ferjančeková, Listen, 2022

SPECIÁLNÍ VÝBĚR POROTY JURY'S SPECIAL SELECTION

Znamení neznámého: rozhovory o spiritualitě
Jan Němec, Petr Vizina, Host, 2021

F.K. Slib
Žuzana Válková, Michaela Rozov, Tomáš Pospěch/PositiF,
Český osvětětimský výbor, z. s., 2021



THE JI.HLAVA IDFF AWARD FOR BEST DOCUMENTARY LITERATURE

This year, for the second time ever, Ji.hlava International Documentary Film Festival will be announcing a winner for the Award for Best Documentary Literature. Ji.hlava IDFF examines the documentary art form not only through film, but also through radio works, PC and video games, virtual reality, and theatre projects. A new focus of the festival's is documentary literature, which was added to the mix as recently as last year. This particular festival competition category is devoted to documentary literature of all kinds, forms, genres, and treatment types. Having a broad concept of what constitutes "documentary literature" allows us to avoid limiting ourselves to a narrow selection of works.

This year's titles once again represent a diverse range of techniques that brilliantly demonstrate how through different genres and practices one can "think literature." In addition to traditional news reports, interviews, travelogues, historical chronicles, and diaries, the Award for Best Documentary Literature is also to be sought by a critique on the literary legacy, an inclusive bilingual publication combining seemingly different worlds, an alternative photographic guide, an ethnographic study, an artistic-scientific dissertation, an illustrated documentary interpretation for children, a podcast extension, a poetic collection delicately reflecting reality, a cookbook with notes and recipes, a biographical comic book, and a music publication.

Documentary literature represents a significant contribution to culture yet remains often overlooked. The quality of a work, the bold choice of topics, the originality and expertise of a work's approach, or the many years of work involved to put it together (which is becoming more and more common when publishing documentary literature) are all worthy of our recognition and support. The category still doesn't have its own specified section in libraries and bookshops. And this is why one of the objectives of this competition is to gradually create a library and database of documentary literature across a whole wide range of genres.

Sitting on the jury for the 2nd Annual Award for Best Documentary Literature will be a member of the cultural editorial team for the weekly periodical *Reflex*, Kateřina Kadlecova; documentary filmmaker Marika Pechackova; editor for *iLiteratura.cz* – a journal for non-fiction literature, Jan Lukavec; moderator of the literary podcast *Žalozka*, Jakub Pavlovsky; and editor for *Mediař*, Jakub Jetmar. The winning documentary literature will be announced in a special ceremony at the 26th Annual Ji.hlava Festival with the winner set to receive a cash prize of 30.000 CZK.

PRUHLLEDNA KRAJINA: FILIPINY





FILIPÍNY: TISÍCE OSTROVŮ, DOKUMENTÁRNÍCH POLOH I TÉMAT KAMILA BOHÁČKOVÁ

Následující rozhovor představuje koncepci letošní jihlavské retrospektivy filipínské dokumentární kinematografie i to, jak se filipínská témata promítají do doprovodného festivalového programu Inspiračního fóra. Jak festivalové dramaturgyně Andrea Slováková a Adriana Belešová celou retrospektivu připravovaly, proč bylo nutné navštívit Filipíny osobně, jak se dokument na Filipínách vyvíjel a jaké jeho podoby jihlavská retrospektiva přináší? Iveta Černá v závěru přibližuje, jaké problémy dnes trápí filipínskou společnost a jak se to promítlo do letošního programu Inspiračního fóra, jež je diskuzní platformou Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů v Jihlavě.

KB: Jak vznikl nápad uspořádat na jihlavském festivalu retrospektivu filipínské dokumentární kinematografie?

Andrea Slováková (AS): Je součástí festivalových sekcí *Průhledná krajina*. Jde o retrospektivy zaměřené na konkrétní zemi, v níž se snažíme divácké obci představit, jak se tam vyvíjel dokumentární film od počátku kinematografie do současnosti. Těchto retrospektiv jsme na jihlavském festivalu měli mnoho, z posledních let můžu zmínit z asijských kinematografií například Tchaj-wan nebo Jižní Koreu, z evropských třeba Island. Filipíny jsme zvolili proto, že chceme zkoumat i ty kinematografie, které jsou v Evropě málo známé nebo obtížně uchopitelné, a to i proto, že nemají příliš rozvinutou kinematografickou infrastrukturu, takže tam neexistuje taková systémová podpora vzniku či distribuce filmu, jakou známe z evropského nebo amerického kontextu, nebo jakou mají ty asijské země, které jsou ekonomickými tygry a investují více do kultury. Bývá pravidlem, že u těchto pro nás málo známých nebo hůře zmapovatelných kinematografií vejde ve známost pouze několik filmařských osobností, které jsou objeveny skrze významné evropské nebo americké filmové festivaly.

» Bývá pravidlem, že u těchto pro nás málo známých nebo hůře zmapovatelných kinematografií vejde ve známost pouze několik filmařských osobností, které jsou objeveny skrze významné evropské nebo americké filmové festivaly. «

Můžeme si to ukázat na příkladu thajské kinematografie, z níž je ve světě i u nás známá tvorba Apichatponga Weerasethakula. Ale co dalšího víme o tamní kinematografii? Vlastně hodně málo. A co víme o dokumentárním filmu této země?



Ještě míň. Proto jsme se začali zaměřovat i na tato teritoria, jakkoliv je obtížné takovou retrospektivu připravit, protože v těchto zemích neexistují funkční nebo flexibilní instituce, dlouhá historická období tam neexistoval způsob archivace filmů, takže některé fáze vývoje kinematografie v archivu úplně chybí, v Asii zejména ty z první poloviny dvacátého století, tedy z mnoha asijských zemích koloniálního období.

KB: O filipínské dokumentární kinematografii toho u nás sice příliš nevíme, ale tvorbu některých tamních tvůrců už sleduje jihlavský festival delší dobu. Mám na mysli třeba Khavna či Lav Diaze. Nabídne festival i jejich tvorbu?

AS: Ano, některá filipínská jména rezonují na velkých evropských festivalech i na tom jihlavském už relativně dlouho. Známe tvorbu Lav Diaze nebo umělce, hudebníka a filmaře, který si říká Khavn a jenž byl na Ji.hlavě v minulosti i *Průhlednou bytostí* a jehož tvorbu dlouhodobě sledujeme; v minulých letech měl na Ji.hlavě i retrospektivu. Divákům je povědomé i jméno Kidlata Tahimika, jehož tvorbu jihlavský festival v minulosti představil komplexně jako první v evropském prostoru. Nicméně většina jmen, která se představí v naší letošní retrospektivě, je neznámá nejen v českém kontextu, ale řada z nich bude uvedena poprvé v Evropě, či dokonce vůbec za hranicemi Filipín.

Adriana Belešová (AB): V naší retrospektivě uvedeme i tvorbu těchto v Evropě už známých filipínských režisérů, kterými jsou Lav Diaz, Ishmael Bernal nebo pro jihlavské návštěvníky známý Jet Leyco. Zahrajeme například Khavnův film *Overdosed Nightmare*, jenž dosud nebyl uveden mimo Manilu.

KB: V rámci příprav této retrospektivy se vaše tříčlenná skupina vydala do Manily. Proč pro vás bylo nutné navštívit Filipíny osobně?

AS: Je to součást našeho dlouhodobějšího přístupu k sestavování programu, pěstujeme aktivní dramaturgii, tedy nepřebíráme pouze to, co se už promítlo v západním diskurzu. Jde nám opravdu o poznání, co je v dané zemi klíčové, a to i v souvislosti s jejím lokálním kontextem. V oblastech, kde není tak komplexní infrastruktura, nemá člověk šanci některé věci objevit jen tím, že si o tématu něco načte nebo se podívá na filmy, ke kterým se dá dostat na dálku. V těchto zemích je vždy nutné dostat se do filmového archivu a vidět i staré filmy, které často nejsou digitalizované. V případě Filipín však toto nebyl až tak zásadní cíl naší cesty, protože

filipínský filmový archiv má bohužel velmi malé sbírky, jelikož vznikl relativně pozdě a velmi dlouho se rodila archivační politika země, takže některá období v archivu úplně chybí, a navíc filmové kopie jsou ve velmi špatném stavu.

Naše cesta však byla důležitá také kvůli návštěvě jiných institucí, třeba i filmové školy, setkáním s místními filmaři a filmařkami a též kvůli kontaktu s lokálními experty. Klíčovou osobností pro nás byl Nick Deocampo, jeden z nejvýznamnějších filmových historiků asijského dokumentu. Zabývá se celým teritoriem, ale o filipínském filmu toho nejvíce vybádal a publikoval. Dialog s ním byl pro naši práci zcela zásadní, protože při našem pátrání po historii a polohách filipínského dokumentu vyvstávalo čím dál více přesnějších otázek a Nick Deocampo nám v podstatě na všechny byl schopen odpovědět. Navíc nás navigoval, koho na Filipínách dále oslovit. Díky osobní návštěvě jsme například zjistily, že výrazným fenoménem Filipín jsou v posledních zhruba 15 letech regionální kinematografie. Filipíny tvoří 7641 ostrovů, a kromě dvou úředních jazyků se tam mluví 127 jazyků. To je značně určující i pro kulturní život filipínských teritorií. Zhruba před 15 lety začala tato regionální filmová vyjádření sílit a díky tamním setkáním jsme se dostali k některým filmům a tvůrcům. Způsobem ztvárnění jsou sice tyto snímky amatérštější, ale je to společensky významný jev, který jsme podchytili i v naší retrospektivě.

» Filipíny tvoří 7641 ostrovů, a kromě dvou úředních jazyků se tam mluví 127 jazyků. To je značně určující i pro kulturní život filipínských teritorií. «

KB: Nick Deocampo je však nejen historikem, ale také tvůrcem. Na Ji.hlavě letos osobně uvede také část své tvorby. Jaký typ tvorby jeho snímky představují?

AS: V 80. letech, tedy během diktatury a v době stanného práva, se na Filipínách rozvíjela experimentálně dokumentární linie tvorby, kterou bychom z dnešního pohledu označili jako queer cinema. Deocampo byl součástí této komunity. Zahrajeme od něj například performativní snímek *Oliver* (1983). V této době vzniklo na Filipínách několik filmů formálně překračujících konvence dokumentárního filmu. Deocampo dále točil i deníkové filmy a ohledával dokumentární žánry, a později, v nulých letech, vytvořil několik stříhových filmů, které se vztahují k dějinám filipínské kinematografie, ale tyto v retrospektivě neuvádíme.

KB: Je pro váš kurátorský výběr podstatná formální inovativnost snímků? Jaká jsou kritéria vašeho výběru?

AS: Vždy se v retrospektivách snažíme ukázat nejen to, jak se vyvíjel dokumentární film té dané oblasti, ale i to, jak se vyvíjelo pojetí toho, co dokumentární film je a jaké plní v té kultuře funkce. Proto do výběru zařazujeme i experimentálnější podoby, stejně jako se v našem výběru najdou formálně konvenčnější filmy, které zase obsahují nějaké důležité společenské téma.

AB: Náš kurátorský výběr se spíš snaží upozornit na odlišnosti a pestrost než postihnout jakýsi absolutní celek toho, co se tvoří na Filipínách. Dostali jsme se například k dílům, které vznikly v rámci univerzit. Náš výběr však nemůže být komplexní, nezahrnuje třeba mainstreamovou či vysloveně televizní tvorbu.

KB: V rámci jihlavské retrospektivy uvádíte i jednu perličku, totiž snímek *Native Life in the Philippines* z roku 1913, což je ještě před vznikem legendárního *Nanuka, člověka primitivního* od Roberta Flahertyho, jenž bývá uváděn coby první celovečerní dokumentární film na světě! Překvapil vás tento objev a jak byste ten snímek charakterizovaly?

AS: Film *Native Life in the Philippines* se skládá z pěti částí, které se však objevovaly postupně. Podle historických zdrojů se jeví, že části byly vytvořeny s cílem tvořit jeden celek. Jedná se tedy o první celovečerní dokument světové kinematografie, protože vznikl devět let před Flahertyovým *Nanukem*. To nás překvapilo, protože jsme předem věděly pouze o jedné části filmu a až postupně jsme se dozvídaly, že je jich víc. Myslíme si, že to je jeden z objevů, které mohou vstoupit do světového filmově-historického diskurzu.

AB: Tento snímek ilustruje také to, jakým způsobem kinematografie na Filipínách vznikala. Ukazuje totiž jedno z mála pozitiv první vlny kolonizace, kdy na Filipínách Američané natáčeli domorodé obyvatelstvo. Obecně kolonizace na Filipínách zapříčinila mnoho zlého, protože kolonizátoři nedovolili Filipíncům rozvíjet svoji kulturu a identitu, a navíc se tam jednotlivé kultury kolonizátorů – zejména americká, španělská a japonská – během let měnily, což Filipínce do velké míry poznamenalo. Kinematografii tam však začali rozvíjet právě kolonizátoři, kteří Filipínce učili natáčet a dávali jim první fotoaparáty. To bylo pro raný vývoj tamní kinematografie velmi podstatné.

» Jedná se tedy o první celovečerní dokument světové kinematografie, protože vznikl devět let před Flahertyovým *Nanukem*. «

KB: Jaké hosty jste pozvali v rámci filipínské retrospektivy do Jihlavy?

AB: Podařilo se nám pozvat tvůrce představující různé žánry dokumentárního a experimentálního filmu. Jde například o experimentálního umělce Roxleeho, který spolu s manželkou bude v porotě experimentálního festivalové sekce Fascinace. Dále jsme pozvali Lav Diaze a Khavna, kteří na Ji.hlavě chystají performativní koncert s audiovizuálním doprovodem pod názvem The Brockas. A nesmím zapomenout na Nicka Deocampa, který je do jisté míry i spolukurátorem naší retrospektivy.

KB: Jak se současné problémy filipínské společnosti promítly do programu letošního Inspiračního fóra, což je jeden z klíčových doprovodných programů jihlavského filmového festivalu, který nabízí setkání a debaty s inspirativními osobnostmi o klíčových tématech dneška?

IČ: V rámci dne, který budeme věnovat svobodám, jež zůstávají často jenom na papíře i v našem evropském kontextu, přivítáme filipínskou umělkyni Kiri Dalenu, která je původně spíše dokumentaristkou a politickou aktivistkou a jejíž umění je hluboce svázáno s politickým protestem a tematizuje v něm jak minulý diktátorský režim, tak to, co se děje nyní.

Dalším významným tématem jsou dopady klimatické změny, protože Filipíny jsou čtvrtou nejohroženější zemí na světě, co se týče dopadů klimatické změny, a to je dáno primárně její polohou. Výrazným projevem klimatické změny je nárůst intenzity i počtu tajfunů, což má dopad zejména na venkov, kde hrozí sesuvy půdy či povodně. Filipíny samozřejmě nejsou hlavním producentem, který přispěl ke klimatické změně, navíc celá oblast jihovýchodní Asie trpí odlesňováním, jež je v rukou společností, které mají vlastníky v západním světě. Odlesněná krajina se pak hůře potýká se záplavami či tajfuny a namísto lesa chtějí velké západní firmy pěstovat palmy na olej, což také proměňuje celou krajinu. Filipíny jsou zajímavou ukázkou toho, že klimatická krize je ekonomický problém a její řešení stojí na proměně ekonomického systému. Právě tomu se chceme letos na Inspiračním fóru více věnovat skrze téma nerůstu, na které budeme nahlížet z různých perspektiv. Svým způsobem nás tak cesta na Filipíny inspirovala i v programu letošního Inspiračního fóra.



Advance of Kansas Volunteers in Caloocan

VYPRÁVĚNÍ O BOJI: VZÁCNÝ PŘEHLED SKRYTÝCH POKLADŮ MNOHOVRSTEVNATÉ FILIPÍNSKÉ KINEMATOGRAFIE NICK DEOCAMPO

V nedávné historii neproběhla žádná přehlídka filipínské kinematografie v takové šíři, v jaké ji nyní představuje program Mezinárodního festivalu dokumentárního filmu Ji.hlava. Nabízí totiž mnohovrstevnatou škálu filmů, která tvoří průřez různými obdobími, žánry, gendery, regiony, styly, metrážemi, médii i kontextem; jejich společný jmenovatel je přitom jediný: bohatý soubor filipínské kinematografie, jaký nebyl nikdy předtím prezentován v takovém tematickém rozpětí a množství filmů.

Počínaje samými začátky, kdy na Filipínách vznikaly první filmy (tj. od roku 1899), představuje tento kurátorský výběr ponor do historického vývoje, jenž se prodlouženým obloukem dotýká i současných digitálních děl. Podobná přehlídka nebyla ještě nikdy předtím uspořádána v tak závratné šíři a se záměrem shromáždit na jednom místě veškeré milníky filipínské kinematografie – tj. historie, která se překrývá s dějinami celosvětové kinematografie. Dějiny země tak poskytly pevné podloží pro kurátorský výběr, jehož výsledkem je rozsáhlý vhled do staleté filmové tvorby na Filipínách.

Jen málokdo ví, že film uvedený v programu pod názvem *Advance of Kansas Volunteers in Caloocan* (1899) je snímkem z produkce studia Thomase Alvy Edisona, průkopníka kinematografie. Skutečnost, že Edisonovo studio natočilo film o této zemi v tak raném období, řadí Filipíny na čelní pozici v dějinách kinematografie. Jen necelých pět let po vynálezu filmové kamery se tak Filipíny staly jedním z prvních námětů, které byly zachyceny pomocí rodícího se záznamového zařízení. V Knihovně amerického Kongresu se naštěstí dochovala kopie tohoto filmu, takže o něj dnešní diváci nezůstanou ochuzeni. Dějinné zvraty byly přitom v tomto snímku vylíčeny nadměrně

dramatickým způsobem, pomocí černobílého záznamu na ploše necelé jedné minuty; je zde zachycen krvavý boj proti americkým kolonizátorům za nezávislost Filipín. V případě tohoto filmu nemohla být dramaturgie celé přehlídky explicitnější v zobrazení *boje za svobodu*, což je její zastřešující

» Jen necelých pět let po vynálezu filmové kamery se tak Filipíny staly jedním z prvních námětů, které byly zachyceny pomocí rodícího se záznamového zařízení. «



Kagadanan Sa Banwaan Ning Mga Engkanto



Toyo No Gaika



Revolutions Happen Like Refrains in a Song

motiv. Právě takovým způsobem totiž toto téma odráží celonárodní rétoriku vepsanou do kinematografického ztvárnění jednotlivých filmů. Motiv „boje za svobodu“ – ve formě, jež na sebe vzala podobu válek a revolucí – zachycuje festivalová přehlídka velmi výrazně.

I v celém zbývajícím programu prosakuje do dramaturgického výběru motiv boje. Další výrazné dějinné trauma představuje období 2. světové války, během níž byly Filipíny okupovány japonskými vojsky. Film *Toyo No Gaika* (Píseň vítězství východu, 1943, scénář a střih jsou připisovány japonskému ultrapravicovému nacionalistickému tvůrci válečného období Tsutomu Sawamuraovi) zachycuje boj Filipínců proti novému koloniálnímu okupantovi. Tento propagandistický snímek slouží jako příklad zneužití kinematografie jako nástroje dobyvačnosti, podobně jako v případě dřívější americké okupace země. Kamera se zde stává rovnocennou zbraní při další kolonizaci Filipín.

Motivu boje byla v nedávné minulosti věnována pozornost i v dokumentárním filmu Nicka Deocampa *Revolutions Happen Like Refrains in a Song* (1987). Téma revolučního boje zde znovu zaznívá naplno, navíc prostřednictvím úsporného média kamery Super8. Lidová revoluce, jež propukla v roce 1986, následovala po dlouhém období diktátorské vlády Ferdinanda Marose. Film zachycuje lidové povstání za demokratické reformy po dvou desetiletích útlaku. Zachycení těchto převratných událostí na filmové médium naznačovalo sílicí přerod filmu od průmyslového způsobu výroby ke kinematografii, jež se ocitá v rukou obyčejných lidí. Nastávající společenské změny tak začaly přinášet příznivější podmínky pro demokratický ráz filmové produkce.

» Zachycení těchto převratných událostí na filmové médium naznačovalo sílicí přerod filmu od průmyslového způsobu výroby ke kinematografii, jež se ocitá v rukou obyčejných lidí. «

Boj zůstal jedním z často zobrazovaných témat i v rámci technologické revoluce, již nevybíravě spustilo rozšíření digitálních technologií. Tradiční kinematografii položil na lopatky frontální nástup digitálního videozáznamu. Nové technologie tak do filmu vnesly rovněž jistou formu revoluce. Film Lava Diaze *Kagadanan Sa Banwaan Ning Mga Engkanto* (Smrt v krajině Encantos, 2007) svou metráží 541 minut (9 hodin a 1 minuta) bojí hegemonii hollywoodské nadvlády a průmyslového paradigmatu filmové produkce. Technologická revoluce má i své politické dozvuky, neboť protest vyjádřený prostřednictvím nové technologie si hledá svou politickou platformu v podobě odporu proti vyfabrikovanému řádu filmové výroby.

Trajektorie naznačená filmy Edisona, Sawamury, Deocampa a Diaze, které samy o sobě představují milníky v pátračské topografii undergroundových dějin filmu, naznačuje směr kinematografie, jenž bývá zastíněn díly mnohem populárnějšího filmového průmyslu. Pod nánosem komerční kinematografie se tak skrývají alternativní filmové artefakty, které přesto čas od času dojdou uznání, jako kupříkladu právě teď, při pohledu na program letošního MFDF Ji.hlava. Program přehlídky obsahuje netypickou ukázkou filmových děl, jež jsou rozloženy v čase, stejně jako v hájemství reality nezlomného boje, jenž má za úkol osvobodit souostrovňácký národ od nadvlády vnějšího útlaku.

Filmy natočené v období mezi těmito milníky však rovněž neodbíhají od motivu boje. I v mírových časech si snímky zachovávají neklidný charakter. Americká odpověď na odpor proti koloniální vládě, jež mohla být uskutečněna jedinečně pomocí militarizace celého filipínského souostrovní, posloužila jako pozadí k celkem třem filmům, jež vychvalují imperiální nadvládu USA. První z nich má podobu arogantní ukázky moci. Je jím film Deana C. Worcestera *Native Life in the Philippines* (1913), který výtečně posloužil americkým imperialistickým představám o kontrole filmového média, jež umožňovala podmanit si původní obyvatel země.

Další film je triumfálně laděným zachycením politické události, tj. inaugurace prezidenta filipínského společenství Manuela L. Quezona (1935), zatímco poslední snímek, *Zamboanga* (1937), je vyprávěním o životě původních obyvatel v oblasti Jihočínského moře. Prvně zmíněný film poskytuje zdání politické stability v zemi, která je na cestě vstříc nezávislosti. Příslib svrchovanosti však pouze podtrhuje bolestnou cestu plnou strádání, již musel souostrovňácký stát projít na cestě ke svobodě. Posledně jmenovaný film, jenž zachycuje exotický příběh dějin muslimských obyvatel jižní části Filipín, je obzvláště dramatickým bojem znesvářených kmenů o kořist v podobě žen a dobytých území. Oba jmenované snímky odrážejí důležitou roli historie, neboť zachycují boj místních obyvatel skrytý pod povrchem americké nadvlády.

Celý program přehlídky je tudíž zarámován tematickou mozaikou boje, avšak nechybí mu ani jistý poetický nádech. Snímek, jenž v tomto smyslu nejvýrazněji vystupuje z řady, je elegický film s námětem smrti, *Recuerdo of Two Sundays and Two Roads that Lead to the Sea* (1969), černobílý příběh o snažení obyvatel pobřežní vísy vydobýt si možnost pochovávat své zesnulé, s kontrastem moře v pozadí, jež je symbolem věčných sil, které si nakonec vždy vyžádají veškerý život zpět.

Společným jmenovatelem následující skupiny filmů je i nadále motiv boje za svobodu, nicméně vzájemné rozdíly mezi jednotlivými díly v použité filmové perspektivě navíc vedou k tomu nejlepšímu z osobní



Zamboanga



Native Life in the Philippines



Oliver

The Sex Warriors
and the Samurai

On My Way to India Consciousness, I Reach China

umělecké výpovědi každého tvůrce. Film Kidlata Tahimika *Turumba* (1983) umísťuje tvrdé životní podmínky země do kontextu rozvoje tzv. „třetího světa“, s protagonistou, který se zmáhá se silami, o nichž nemají bohatší země v regionu ani ponětí. Film Henryho Francii *On My Way to India Consciousness, I Reach China* (1968) sleduje hrdinu v šedém prostředí Manhattanu, kde přežít znamená prodat se spleti společenských vztahů. Snímek Marlo-
na Fuentes *Bontoc Eulogy* (1995) je kritickou rekonstrukcí Worcesterova etnografického dokumentu, v níž její tvůrce dává do kontrastu sverepou odhodlanost domorodého obyvatele k přihlášení se k vlastní totožnosti.

Období stanného práva bylo, přinejmenším nahlíženo zvnějšku, obrazem míru a prosperity, nicméně uvnitř společnosti, uvězněné v jejích útrobách, se přesto skrývají hrůzostrašné výjevy. Mike de Leon dokumentuje plíživý konflikt uvnitř militarizované společnosti pomocí amatérské kamery Super8. V jeho filmech *Signos a Kangkungan* (1983) de Leon zachytil obrazové poselství, jež je živoucím archivem hrůz minulosti.

Zobrazení boje Filipínců o přežití a překonání společenských nástrah je věrně zachyceno právě mimo mainstreamový směr komerční kinematografie. Média Super8 a 16mm filmů totiž efektivně zachycují to, co profesionální 35mm pás nedokáže zprostředkovat – a to s ohledem na časté profesionální zpracování filmových fantazií spíše než reálného života. Dokumentární záznam se tak stává zbraní ve snaze o sdělení pravdy, která je společnosti dobře známá, již však hraný film halí do bezmyslenkovitého závoje fiktivních smyšlenek. V mých dokumentárních snímcích *Oliver* (1983) a *The Sex Warriors and the Samurai* (1985) se terčem pozornosti kamery stávají odstrkovaní členové homosexuální komunity, kteří bojují o přežití uprostřed společnosti ovládané militantním šovinismem a katolickým patriarchátem. Usilovný nářek po zrovnoprávnění a odtržení od mechanismů společenské nespravedlnosti a nadvlády filmové výroby jsou vůdčím motivem dvou mých dalších snímků: *Revolutions Happen Like Refrains in a Song* (1987), v němž je občanská svoboda postavena do kontrastu boje se smrtícím vojenským režimem, a *Let This Film Serve as a Manifesto for a New Cinema* (1990), který se prostřednictvím alternativních forem vytvářených nastupující generací filmařů snaží nalézt cíl v osvobození se od mainstreamové filmové produkce.

V následování filmové agendy jako součásti společenských změn jsou tyto snahy čitelné v mnoha dílech okruhu filmových tvůrců, kteří působí mimo rámec hlavního proudu kinematografie. Snímky animátora známého pod pseudonymem Roxlee ztělesňují výraznou snahu po experimentování, jež je tak potřebná při odklonu od komerční tvorby. Jeho film *Juan Gapang* (1987) o muži, který se potuluje ulicemi Manily, přináší temnou alegorii situace, kdy se lidé musí protloukat životem v zoufalé

snaze o přežití. Podobný motiv, tedy pokus o přežití a překonávání sociálních nástrah, se objevuje i v jeho dalších filmech *The Great Smoke* (1984), *ABCD* (1985) a *Mix One and Two* (1990). Roxlee také přichází s radikální juxtapozicí náboženství na jedné straně a animistických obřadů na straně druhé, a to ve svém filmu nazvaném *Lizard, or How to Perform in Front of a Reptile* (1986), jímž vyjadřuje silný komentář o slepém uznávání model, jež je uplatňováno v rámci katolických náboženských obřadů.

Až abstraktních výšin pak podobný radikalismus dosahuje ve filmu Regibena Romany *Pilipinas, or What Do You Think of the Philippines, Mr. Janetzko?* (1989) V tomto snímku je filmové médium pojednáno z hlediska svého materiálního složení, přičemž zde tvoří samostatnou vyprávěcí linii sám proces jeho dekonstrukce. Podobně je tomu ve filmu Sa Maynila (1989), kde jsou obrazy velkoměsta roztříštěny ve snaze vytvořit kaleidoskop chudoby a strádání. Jinak je tomu ve filmu Raymonda Reda *Anino* (2000), který získal ocenění za Nejlepší krátkometrážní snímek na festivalu v Cannes v roce 2000 a ve kterém je Manila zachycena ve formě příběhu. To, co v něm však nenalezneme, je pocit ze života ve městě, jež znamená peklo pro ty, kteří se zuboženě plahočí v jeho rozpadlišti. Podobnou zkušenost naznačují i další krátkometrážní filmy v programu přehlídky.

I když vyrazíme ven z městské džungle, boj zůstává motivem filmových námětů děl natočených mimo metropoli Manilu. To je příklad filmů, jako je *Red Saga* (2004) Kiri Daleny, jenž je výzvou k ozbrojenému odporu proti militarizaci filipínského venkova. Vůdčím motivem dalšího z filmů se stává potetované tělo, a to ve snímku Laurena Sevilli *Faustina Ang Babae sa Likod ng Mambabatok* (The Woman Behind the Tattoo Artist, 2011), zatímco ve snímku Kanakana-Balintagose *Anga Maikling Buhay ng Apoy, Act 2 Scene 2, Suring at ang Kuk-ok* (The Brief Lifespan of Fire, Act 2 Scene 2, Suring and the Kuk-ok) se zase proměňuje v mytologickou studnici určenou k prozkoumání.

Program filipínské přehlídky MFDF Ji.hlava představuje mikrokosmos reality této země v průběhu minulého století a dvou prvních dekád třetího tisíciletí. Pestrá mozaika snímků nám ukazuje dějiny plné boje, jež se mnohdy odehrávaly nejen na žhavém kolbišti skutečných událostí, ale i jako součást filmového zobrazení. Za těmito obrazy totiž stojí příběhy a vzpomínky, jež odkazují na prožitou zkušenost. U vypravěčů příběhů z minulosti tak lze vycítit boj, jaký museli Filipínci svádět, aby překonali válečná a revoluční období, stejně jako diktaturu – a to jak tu zapříčiněnou lidmi, tak technologiemi. Navzdory všem bojům, jež museli svést, se přesto nesmrtelná naděje zračí ve všech příbězích o přetrvání vyprávěných očitými svědky, stejně jako v podobě národní kinematografie, jež vykvetla z páchnoucí bažiny plné rozkladu, nelidskosti a zoufalství.

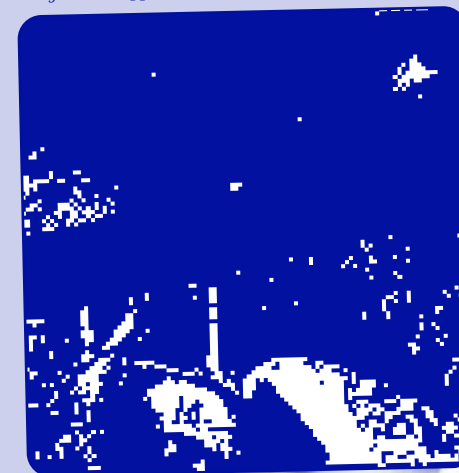


Lizard, or How to Perform in Front of a Reptile



Juan Gapang

Pilipinas, or What Do You Think of the Philippines, Mr. Janetzko?



Anino



ABCD

FILIPÍNSKÝ FILM MEZI EXPLOATAČÍ A UMĚNÍM

MIROSLAV LIBICHER

Filipínská kinematografie začala do povědomí globálního publika povolna vstupovat až s počátkem nového tisíciletí, kdy si světové festivaly povšimly, jak se v ní rozmáhá trend nízkorozpočtových snímků nabízejících zajímavé sociální komentáře i experimentování s filmovou formou. Filmaři jako Brillante Mendoza nebo Lav Diaz jsou dnes mezi cinefily respektovanými osobnostmi, nicméně stále platí, že většina filmů, která má úspěch u domácího publika, zůstává mimo filipínské souostroví neznámá. Filipínská národní kinematografie přitom rozhodně není nevýznamná. Počtem vyprodukovaných filmů se řadí k těm nejsilnějším v regionu jihovýchodní Asie, nabízí rozmanité žánry, a dokonce má i určitý transnárodní přesah. Její jádro nicméně dlouhodobě tvoří především žánrové filmy snažící se okouzlit diváky atrakcemi v podobě romantických zápletek, humoru, melodramatického apelu na emoce, násilí i erotiky.

O populárních kinematografiích zemí nacházejících se za hranicemi západního kulturního okruhu se v literatuře často uvažuje jako o symbolických prostorech, v nichž dochází k míšení jednak tradic a modernity a jednak západních a nezápadních vlivů. Film jako technický prostředek i jako druh umění ostatně vznikl na Západě a v dalších regionech byl s větším či menším časovým odstupem adaptován. Podobu každé národní kinematografické tradice však určovaly i starší formy performativních umění, které jsou často specifické pro konkrétní země a regiony.

Filipínská kultura samozřejmě byla pestrou směsicí rozličných vlivů už dlouho před vynálezem filmu. Celý region jihovýchodní Asie byl po staletí pomyslným průsečíkem kulturních sfér Číny a Indie, jejichž intelektuální dědictví se promíchalo s lidovými kulturami místních obyvatel. Další výraznou stopu po sobě zanechaly koloniální mocnosti. V případě Filipín to bylo nejprve Španělsko, které ze směsice rozmanitých ostrovů a etnik poprvé udělalo jednotný stát a vtisklo filipínské kultuře zřetelný hispánský ráz – ať už je řeč o křesťanské religiozitě, užívání španělských příjmení nebo vlivech v architektuře a výtvarném umění.

Pro moderní popkulturu je však ještě více určující téměř půlstoletí americké nadvlády. To se promítlo do přetrvávajícího vzhlížení Filipínců k USA, do rozšířenosti angličtiny, která nezřídka zní i ve filipínských

» Pro moderní popkulturu je však ještě více určující téměř půlstoletí americké nadvlády. «

filmech, ale také třeba do velké obliby komiksů, z nichž populární filmy mnohdy čerpají. Obrovský vliv na filipínský film má samozřejmě také Hollywood, což je v zásadě dosud jediná populární kinematografie mající skutečně globální dosah.

Hollywoodské filmy ostatně do kin lákají nejvíce filipínských diváků a spolu s filmy jihokorejskými a japonskými tak tvoří hlavní konkurenci, s níž musí domácí filmová tvorba soupeřit – ať už se tak děje částečným přizpůsobováním se, nebo naopak nabízením odlišných atrakcí, více zakotvených v lokálních preferencích. Filipínskou národní kinematografii by dále bylo možné přirovnávat jednak ke geograficky a kulturně blízkým kinematografiím Thajska a Indonésie, ale částečně také ke kinematografii Indie, byť té jsou místní diváci vystaveni spíše okrajově.

Jedním z charakteristických prvků, jímž je filipínský film blízký indickému, je skutečnost, že jeho mohutný ústřední pilíř je tvořen filmy populárními a žánrovými, které mají místní intelektuálové tendenci odsuzovat jako esteticky nevhodné, šablonovité a především neautentické ve smyslu nedostatečné reprezentace domácí kultury a společenských pravidel. Tyto filmy jsou vnímány jako marný pokus napodobovat atraktivní hollywoodskou zábavu v podstatně skromnějších produkčních a finančních podmínkách, jež neumožňují dosáhnout srovnatelných výsledků na poli čistého spektaklu. A co hůř, populární filmy údajně nemohou přinášet nic jiného než eskapistický oddech od každodenních starostí, protože sledují hrdiny, jejichž životy a problémy jsou odtržené od žité zkušenosti většiny filipínské populace. José B. Capino nachází příhodné vystižení tohoto sentimentu ve slavné hlášce z filmu *Bituing walang ningning* (1985), kterou pohasínající popová hvězda anglicky vyhrkne na svou sokyni: „Neumíš nic, než se jen snaživě, ale chabě opičit!“ (původní znění: „You're nothing but a second-rate, trying hard copycat!“). Ironické na tom je, že film samotný je vlastně volným převyprávěním klasického hollywoodského hitu *Vše o Evě* (*All About Eve*, 1950).

Stejně jako indiští tedy i filipínští kritici a akademici v historii své národní kinematografie hledají tzv. „zlaté éry“. Určující pro ně má být nejen kvantitativní síla filmové produkce, ale především zvýšený výskyt filmů, jež lze považovat za společensky relevantní a esteticky hodnotné. Akademiky přehlížené mezery mezi těmito zlatými érami jsou povětšinou vyplněné dominancí filmů lákajících na exploatační atrakce. Ty ovšem při seriózním zájmu o filipínský film nelze ignorovat, neboť výrazně spoluvytváří jeho identitu a nezřídka jsou zakotvené v lokálních kulturních prvcích. Lidová víra v duchy a nejrůznější nadpřirozená stvoření

posloužila jako bytelný základ pro horory. Hispánsky uvolněný vztah k sexualitě a v tomto směru poměrně liberální cenzura umožnily vznik erotických filmů. Velmi početné romantické komedie z prostředí zámožných rodin dokázaly prezentovat dobové společenské ideály. Násilné akční filmy pak do stejné míry reflektovaly politický neklid a ozbrojená povstání lemující moderní filipínské dějiny, stejně jako tak poukazovaly na dostatečnou zásobu ochotných kaskadérů, jejichž služeb ostatně v 70. letech rádi využívali američtí tvůrci brakových filmů.

Jsou to přitom právě 70. a raně 80. léta, která si, spolu s poválečným časem rozpuku tagalsky mluveného filmu a s obdobím festivalových úspěchů po roce 2000, vysloužila pověst jedné z oněch kanonizovaných zlatých é. Jednalo se paradoxně o období, na jehož počátku prezident Ferdinand Marcos vyhlásil stanné právo a na více jak dekádu zemi proměnil v diktaturu. V tomto období plném násilí, politických represí a také radikálně zpřísněné filmové cenzury však zároveň tvořili

ambiciózní filmaři jako Lino Brocka, Mike De León či Ishmael Bernal, kteří melodramatický mód typický pro filipínskou i obecně asijskou filmovou tvorbu kombinovali se sociálně-kritickými komentáři zabíhajícími do genderových otázek, třídních rozdílů a jiných závažných společenských témat. Díky tomu byla jejich díla vítaná jako hodnotná a zároveň byla snadno srozumitelná globálnímu publiku. Zejména Brockovi se díky tomu podařilo zviditelnit Filipíny na světových filmových festivalech.

Ačkoli jsou zmínění tvůrci obvykle chápáni jako představitelé artové kinematografie, jejich filmy takovému zařazení v mnoha směrech neodpovídají. Melodramatické postupy, o něž se opírají, ostatně nadřazují emoční působivost nad kauzálnost a plauzibilitu zobrazovaného, což bývá na Západě obvykle považováno za příznak nízkého vkusu a nevalných nároků na inteligenci diváků. Silná expresivita se navíc promítá i do stylistických postupů, jako jsou bleskurychlé transfokace („crash zooms“), obvykle soustředěné na tváře postav. Na příkladu vyzdvihovaných filipínských režisérů z Marcosovy éry tak lze ilustrovat, jak problematické jsou pokusy vyznačovat ostrou linii mezi filmovým mainstreamem a artem.

Filipínská kinematografie se ze své podstaty jasně oddělování uměleckých a populárních filmů vzpírá na mnoha úrovních. Nejde jen

o to, že v historii světového filmu můžeme vidět, jak se od sebe autorské a žánrové snímky vzájemně inspirují. Filipínští filmaři museli a stále musejí působit v komerčním prostředí, kde na sebe zkrátka filmy musejí vydělávat a diváckým očekáváním je třeba vycházet vstříc. Jeden z režisérských klasiků, Eddie Romero, je tak kupříkladu na Filipínách znám především jako filmař reflektující významné momenty národní historie, zatímco zahraniční diváci jej znají hlavně skrze jeho anglicky mluvené brakové podívané.

Ilustrativním příkladem díla kombinujícího žánrové a artové prvky může být ambiciózní velkofilm *Oro, Plata, Mata* (1982) režiséra Peque Gallagy. O nákladnou produkci se postarala tehdy čerstvě založená státní společnost Experimental Cinema of Philippines (ECP), jejímž úkolem bylo skrze rozvoj filmu budovat mezinárodní prestiž Filipín. Sága sledující osudy dvou zámožných rodin během 2. světové války uchvacuje velkolepou výpravou, pro níž bývá často přirovnávaná k slavnému *Jihu proti Severu* (1939), rychle stríhanými, surovými akčními scénami nejspíše inspirovanými dílem Sama Peckinpaha, ale také modernistickým eliptickým vyprávěním a vytríbenou výtvarností připomínající tvorbu Luchina Viscontiho. Film se tedy snaží zařadit po bok kanonizovaných hollywoodských filmů nebo některých rozmáklejších filmů evropské produkce. Jeho cílem je nabídnout špičkové řemeslo a diváckou atraktivitu, ale zároveň také estetickou hodnotu a závažné téma.

Nástup digitální kinematografie v novém tisíciletí, který umožnil tvořit filmové umění s nepočtenými štáby a minimálními rozpočty, samozřejmě pomohl zdůraznit rozdíly mezi produkcí velkých studií a tvorbou nezávislých filmařů, fungujících mimo korporátní pravidla. Kritici si nicméně i tak brzy všimli, že vzniká množství filmů, jež stojí jaksí na rozmezí artu a mainstreamu – ať už z hlediska produkčního či estetického. Znovu se tak ukázalo, že není snadné kategoricky oddělovat divácky vděčnou zábavu založenou na konvencích a uměleckou kinematografii, jejímž principem by naopak mělo být konvence překonávat a poskytovat divákům neotřelé druhy zkušeností z konzumace filmového média. Pro filmy, které částečně naplňují očekávání vkládané do obojího, se tak ve filipínských médiích zhruba před deseti lety vžil pojem „maindie“ – složenina slov „mainstream“ a „indie“. Tento druh filmů příznačně nemá žádnou pevnou definici. Bývá tak do něj řazena třeba neo-noirová kriminálka *On the Job* (2013) žánrového režiséra Erika Mattiho, protože je do ní integrován silný společensko-politický komentář. Stejně tak ale může být za maindie označována část tvorby proslulého autorského filmaře Lava Diaze. Třeba jeho film *Tá, která odešla* (*Ang Babaeng Humayo*, 2016) totiž koprodukovalo významné studio ABS-CBN Films.



DODATEK: KRONIKA ZAČÁTKŮ ASIJSKÉ KINEMATOGRAFIE

NICK DEOCAMPO

1. LEDNA 1897, *MANILA, FILIPÍNY*

Španělský fotograf a podnikatel Francisco Pertierra uvádí první filmové představení *Espectaculo científico de Pertierra* (Pertierovu vědeckou podívanou) a za pomoci chronofotografického zařízení promítá pohyblivé obrazy na plátno na adrese Escolta 12 v Manile.

1. KVĚTNA 1898, *MANILA, FILIPÍNY*

Koná se bitva v Manilské zátocě a ve Spojených státech a Francii se točí filmy o tom, jak americká námořní flotila porazila španělskou flotilu.

ČERVEN 1899, *FILIPÍNY*

Na Filipíny přijíždí E. Burton Holmes a stává se (alespoň podle historických pramenů) prvním filmařem, který tu natáčí film.

30. ZÁŘÍ 1899, *FILIPÍNY*

Do Manily přijíždí C. Fred Ackerman z americké společnosti Mutoscope and Biograph, akredituje se u americké armády jako zahraniční zpravodaj pro *Leslie's Weekly* a zaznamenává na kameru názory místních a amerických vojáků zapojených do filipínsko-americké války. V březnu 1900 Ackerman odjíždí do Číny natáčet zpravodajské týdeníky.

1902, *MANILA, FILIPÍNY*

Britský občan pan Walgrah je první, kdo v Manile promítá filmy v oficiálním kinosále; začíná s Walgrahovým elektricko-světelným kinematografem (Cinematógrafo electrico luminoso Walgrah). Do té doby se filmy promítaly v obývacích pokojích nebo ve stanech.

29. ČERVENCE 1910, *MANILA, FILIPÍNY*

Otevření prvního moderního kina v Manile s názvem Majestic, které z filipínského betonu postavil Američan Albert Yearsley.

23. SRPNA 1912, *MANILA, FILIPÍNY*

Uvedení prvního filipínského celovečerního filmu *The Life of Dr. José Rizal* (Život dr. Josého Rizala), který natočili Američané Edward Meyer Gross a Harry Brown. Dvěma tvůrcům konkuruje jejich krajan Albert Yearsley, jehož krátký zpravodajský týdeník *La vida y muerte de Dr. José Rizal* (Život a smrt dr. Josého Rizala; známý také jako *El fusilamiento de Dr. Jose Rizal* (Poprava dr. Josého Rizala)) je promítnut jen o den dříve než film autorského dua Gross-Brown.

1912, *FILIPÍNY*

Schválení cenzurního zákona. Cenzurou procházejí tři filmy americké provenience.

1917, *MANILA, FILIPÍNY*

José Nepomuceno zakládá Malayan Movies, čímž předznamenává zrod filipínské kinematografie.

1918, *FILIPÍNY*

V Manile otevírá distribuční kancelář hollywoodská společnost Universal Studios a další americká studia na sebe nenechají dlouho čekat.

1932, *MANILA, FILIPÍNY*

Vznik prvního filipínského filmu *Punyal na Guinto* (Zlatá dýka), který režíroval José Nepomuceno.



NATIVE LIFE IN THE PHILIPPINES

Two Great Programmes of Absorbing Interest

1st Evening's Programme
THE HEADHUNTERS

From Human Flesh to Wedding Cake. The Romances, Sports and Festivities of the Wild Tribes.
6000 feet of wonderful photography

2nd Evening's Programme
FROM SAVAGES TO CIVILIZATION

Uncle Sam's uplift movement. "Baseball the forerunner of progress."
6500 feet of unsurpassed action

Filmed by Mr. Chas. Martin, the Government Photographer, under direction of the Hon. Dean C. Worcester, for fifteen years Secretary of the Interior of the Philippines.

These marvelous pictures (impossible of duplication) have been exhibited before the following:

National Geographical Society, Washington, D. C.	Princeton Alumni.	Young Republicans' Club, Brooklyn.
Princeton University.	20th Century Club, Springfield.	Michigan Alumni Association.
Yale University.	Chamber of Commerce, New Haven.	Vassar College, Poughkeepsie.
City Club, Boston.	Quill Club, New York.	Detroit Club, Detroit.
Association of Commerce, Chicago.	Philadelphia Geographical Society.	Carnegie Hall, New York.
	University Club, New York.	and 50 other notable gatherings.

The New York World said: "The most wonderful motion pictures ever witnessed in New York City."

THE GREATEST PICTURE OF THE HOUR! OF VITAL INTEREST TO EVERY VOTER IN THE UNITED STATES

Shall the hundreds of millions of dollars spent in the Philippines and the result of years of development be turned over to our "Little Brown Brothers" or retained by the United States?
This question is going to be asked of every voter in America.
What do you know? How shall you decide? It is up to the picture to tell you.

could not control

Japan conquered Formosa, and is now spending millions to exterminate the people that it could not control.

W. Cameron Forbes, late Governor General of the Islands, asks the American people: "Shall we make a second Mexico of the Philippines?"



OUR LITTLE BROWN BROTHERS OF THE PHILIPPINES

SOLE RIGHTS OF EXPORTATION BY

Pan-American Film Mfg. Co., Inc.

110 West 40th Street Phone Bryant 6578 New York City




POHLED KOLONIALISTY VE FILMU DEANA C. WORCESTERA ŽIVOT DOMORODCŮ NA FILIPÍNÁCH (NATIVE LIFE IN THE PHILIPPINES) NICK DEOCAMPO

Během americké koloniální éry na Filipínách (1898–1946) byste nenašli kontroverznější postavu z řad vládních představitelů, než byl Dean C. Worcester. Tento původní profesí antropolog se stal nejdéle sloužícím ministrem vnitra americké koloniální vlády před rokem 1913. Těsně před ukončením svého funkčního období natočil Worcester film, který v této ostrovní zemi vzbudil obrovské rozpaky, nicméně ve Spojených státech mu naopak přinesl uznání. Teprve nedávno se jeho snímek *Native Life in the Philippines* (1913) – dle dnešních měřítek etnografický dokument – znovu objevil na denním světle po celém století, kdy byl považován za „ztracený“. Právě jeho znovuobjevení mu zpětně přineslo – přestože v mnohém kontroverzně laděnou – reputaci jako filmaři.

Byl to právě způsob, jakým Worcester využil svůj film ke kritice plánů na udělení nezávislosti Filipín, který vzbudil mezi obyvateli země časté projevy hněvu. Ve filmu jsou zobrazeni zástupci domorodého kmeny Igorotů, jejichž prezentace na plátně vedla ke kontroverzním hodnocením jak ve filipínských médiích, tak v rámci celé společnosti. Igoroté, kteří obývají odlehlé horské oblasti pohoří Cordillera na ostrově Luzon, byli představeni jako prototyp Filipínců a charakterizováni pomocí kolonialistického slovníku, tj. jako „necivilizovaní“, „primitivní“, „barbarští“ a „nechrześťanští“, s pověstí „lovců lebek“, „divochů“, „kanibalů“ a „pojídačů psů“. Kontroverzní reakce následovala zejména poté, co Worcesterův film, který zobrazoval polonahé Igoroty, byl distribuován v USA právě v době, kdy Filipínci snaživě usilovali o nezávislost své země. Promítání filmu se navíc sešlo s volbami do amerického Kongresu v roce 1914 a otázka udělení nezávislosti Filipínám se v rámci referenda nalézala na volebních lístcích. Worcesterův snímek tak byl načasován nepříliš vhodně, neboť ukazoval zaostalý národ, který se zdánlivě nedokáže ujmout vlády nad vlastním územím.

Worcester, jako zarytý republikán, byl odpůrcem vládního záměru Demokratů poskytnout Filipínám nezávislost. Na projev odporu proti tomuto plánu se vydal na přednáškové turné s projekcemi svého filmu, kterým zamýšlel Filipínce zdiskreditovat. Filipínská komunita v USA, kterou vydráždila Worcesterova prezentace Filipínců jako

„necivilizovaných“ a neschopných svrchované vlády, uspořádala proti americkému filmu protesty. Snímek, jenž rozjitřil hluboce zakořeněné nálepky „zaostalosti“, Filipínce doslova rozohnil. Projekce filmu vedla k řadě případů rasové diskriminace v samotných Spojených státech a k nerovnoměrnému rozložení práv v amerických koloniích. Bez mála jakoby dle scénáře Worcesterova filmu byl požadavek na filipínskou svrchovanost soustavně odmítán až do roku 1946, kdy země konečně získala nezávislost.

Projekce filmu váženému publiku v newyorské Carnegie Hall, washingtonském sídle National Geographic Society, stejně jako na mnoha dalších místech na přelomu let 1913 a 1914, se staly vlivným faktorem při změně veřejného mínění v neprospěch udělení nezávislosti Filipínám. Autor článku v tehdejších New York Times zhodnotil zaujatost tvůrce filmu vůči Filipíncům takto:

Zatímco divocí, nazí, špinaví a zanedbaní lidé byli ukázáni na fotografiích, jiní divocí, oblečení, na pohled inteligentní a čistě oblečení byli později zachyceni na filmových záběrech. A zatímco na fotografiích vidíme chatrče z rané éry americké okupace, ve filmu jsou zachyceny čisté vísky s výstavními veřejnými budovami a úpravnými domy, jen pár let od počátku nadvlády Američanů v zemi.

Worcester věřil tomu, že se mu pomocí filmu podaří původní obyvatelé Filipín „zcivilizovat“. Považoval to za „nejpraktičtější způsob, jak dosáhnout smíru mezi různými kmeny na ostrovech“. Film, jehož kamery se ujal Charles Martin, byl sestříhán do dvou celovečerních formátů: *The Headhunters* (Lovci lebek) a *From Savages to Civilization* (též: *From Savages to Citizens*; Od divochů k civilizaci nebo Od divochů k občanům). Do americké distribuce oba snímky vstoupily v březnu 1914 díky společnosti Pan-American Film Manufacturing Company, Inc.

Záměrem Worcesterova dvoudílného dokumentárního filmu bylo nastolení „koloniálního narativu“, jež filipínský akademik Benito M. Vergara Jr. charakterizoval jako „neodvratnou sérii událostí odpovídající předem určené „zápletkě“. Worcesterův film zarputile sleduje „vůdčí narativ“, který přinesla koloniální éra. Přichází tak s diskursem v rámci daného kontextu nejen pro tento film, ale i pro další tehdejší populární média, jako např. fotografie, stereoptické projekce, politické karikatury a mnoho dalších. Představoval rámeček pro celou škálu událostí a idejí, jež

následovaly určitý jak ukrytý, tak výslovný text, který vzešel z politických směrů a ideologií zrozených z tehdejší expanzní politiky USA.

Zatímco se doma Worcesterovi dostávalo četných projevů uznání jako „největší americké autority na Filipínách“, sami Filipínci na něj měli zcela odlišný, protilehlý názor. Jejich odpor vůči jeho příliš zapáleným záměrům „vzdělávání“ a „civilizování“ jejich národa lze vyčíst z cyklu článků zveřejněných v místním cebuánském periodiku *Nueva Fuerza*, stejně jako v dalších novinách, jako např. *La Vanguardia*

» Zatímco se doma Worcesterovi dostávalo četných projevů uznání jako „největší americké autority na Filipínách“, sami Filipínci na něj měli zcela odlišný, protilehlý názor. «

vycházejících v Manile anebo *El Adalid* s redakcí v ostrovním městě Iloilo. Jako projev intenzivně pocítované nechuti vůči tomuto „nechutnému Američanovi“ se dne 24. června 1915 spustila vlna protestů poté, co se velký počet místních shromáždil v budově největšího kina na ostrově Cebu, Cine Oriente, k vyjádření nesouhlasu s Worcesterovým plánovaným příjezdem do města. Hlavní periodikum ve městě, *Nueva Fuerza*, přišlo s kritikou Worcestera, kterého označilo za „Američana, který je nepřátelsky nakloněn Filipíncům“. V uvedeném článku se mj. píše: „Během jeho dlouhodobého působení u moci byla Worcesterova rétorika týkající se Filipín naplněna zdrcující pomlouvačností filipínské národní identity.“

Uvedený článek byl sžíravou kritikou Worcesterova zneužití filmového materiálu za účelem zdržení udělení nezávislosti Filipíncům:

[Worcester] s využitím setkání domorodých kmenů zachytil prostřednictvím filmu několik nahých *igorrote* [tj. Igorotů] (přičemž o ostatních tvrdil, že jsou to pojídači psů), o nichž prohlašoval, že jde o typické obyvatelé Filipín. A věru: četné tisíce Američanů, kteří mu naslouchali, skutečně uvěřili, že Filipínci jsou divoši, a tudíž jim nepřísluší udělení svrchovanosti.

Nueva Fuerza nato varuje své čtenáře, aby se „Worcesterovi vyhýbali, ignorovali jej, a nevznášeli na něj ani sebemenší požadavek, aby pocítil, že my Filipínci s ním nesouhlasíme a že nejsme nijak uchváčeni tím, co nám provedl“. Místní obyvatelé nejspíš nejvíc rozlítilo, že Worcester svůj snímek využil k pomluvě Filipínců. Byla to nedílná součást bouřlivých zkušeností Filipínců s koloniální kinematografií produkovanou na jejich území Američany. Filipínci, zbaveni moci a kontroly nad těmito díly, se

mohli stát jedině námětem filmů, které sami nenatáčeli. A bohužel jich mělo časem vzniknout ještě více.

Objev snímku *Native Life in the Philippines* přišel celé století po jeho vzniku v roce 1913. Díky snahám filmové archivářky Kate Pourshariati z Penn Museum byla zrekonstruována jeho kopie na základě několika samostatně uskladněných kotoučů, jež byly nalezeny v podzemí muzejní budovy. Film byl promítnut v rámci konference o osobnosti Deana C. Worcestera na Michiganské univerzitě dne 15. března 2013.





PETICE ZA ZRUŠENÍ CENZURY FILIPÍNSKÉ NEZÁVISLÉ KINEMATOGRRAFIE

My, umělci a příznivci filipínské nezávislé kinematografie, jsme přesvědčeni, že národní kinematografii nereprezentují jen komerční filmy. Dobrá národní kinematografie nemůže přehlížet bezpočet filmů, které vznikly mimo oblast komerčního filmového průmyslu a jež ukazují skutečný obraz lidí a jejich realitu. Patří k nim filmová tvorba, z níž celá kinematografie vzešla – krátké filmy ve spoustě podob, od dokumentárních filmů, experimentální avantgardy a animace až po dramatická vyprávění i nezávisle produkovávané celovečerní hrané filmy a médium budoucích generací – video. Všechny tyto formy utvářejí vnímavou kinematografii, jež se snaží zachovat autentický obraz a živý hlas našeho národa, který nezkresluje umělecká faleš a komerční zisk.

Srovnání komerční kinematografie a nezávislé filmové tvorby svědčí o do očí bijících rozdílech: komerční filmy se staly převládajícím zdrojem masové zábavy, zatímco nezávisle produkovávané filmy zůstávají málo známé; komerčním filmům se dostává veškeré podpory soukromého i státního sektoru, zatímco podpora rozvoje a dotace nezávislých filmů nebyla nikdy na pořadu dne; komerční filmy využily všech příležitostí k obohacení kapitalistických producentů a zástupců jejich příznivců, zatímco nezávislé filmové tvůrce a hrstku jejich příznivců drží při životě jejich vlastní prostředky a dobrá vůle. Kvůli těmto a dalším nespravedlivým podmínkám se nezávislá filmová tvorba ocitla v postavení tvorby „skryté“.

Nezávislá kinematografie však navzdory těmto náročným podmínkám, jimž čelí na politické, ekonomické i morální rovině, nežádá žádné spásné kompenzace, ale jen zachování své SVOBODY.

Jinými slovy, nezávislá kinematografie je z mylných důvodů vystavena svévolné politické šikaně a cenzuře, ekonomickému oportunistickému a morální cenzuře i omezování umělecké svobody ve všech jejích podobách, a to pravděpodobně silněji než komerční filmový průmysl.

Dějiny však ukázaly, že nezávislá kinematografie má ušlechtilý cíl. V posledních dnech diktatury – bez cenzury a zcela v rozporu s přísnými zákony, jež bránily projevům svobody – přispěla k probuzení národa. Odvážní filmoví tvůrci tak zvítězili nad neschopností komerční kinematografie, která sice měla v moci masového diváka, v životě utlačovaných mas však nedokázala plnit svou roli osvobozující síly. Komerční filmový

přemysl, zastrašovaný nátlakem cenzorů, kteří měli podporu svrženého režimu, se zkrátka odchýlil od skutečného poslání filmové tvorby, tedy odražení skutečnosti, zatímco nezávislí filmoví tvůrci tímto jediným základním principem žili a bojovali za něj ve svých dílech. Dějiny jim daly za pravdu, nedopusťme tedy, aby se podobná chyba opakovala.

Nezávislá kinematografie celé ty roky přežila právě díky své neochvějné oddanosti pravdě a skutečnosti. Komerční filmy přicházejí a odcházejí, díla nezávislé filmové tvorby však zůstanou jako věčné svědomí lidstva, neboť na svém křehkém celuloidu uchovávají autentický obraz a opravdový hlas našeho národa.

Nic by nemělo bránit natáčení a sledování takových filmů.

Nic by nemělo stát mezi filmovými tvůrci a jejich diváky.

Nic by nemělo potlačovat snahy vyslovit pravdu a skutečnost.

Věrní těmto zásadám pravdy a skutečnosti, kterých si tvůrci nezávislé kinematografie a jejich nadšení příznivci velmi váží, my, níže podepsaní, tímto navrhujeme ZRUŠENÍ CENZURY FILIPÍNSKÉ NEZÁVISLÉ KINEMATOGRAFIE.

NANAY PA by Rowena Gonzales
"Ze." Documentary Category. 6th
Super-8 Film Festival, Bruxelles
(Belgium)

1985
OLIVER by Nick Deocampo
Screened at the "Seminar on Film and Nat'l.
Development," 34th Int'l. Filmweek
Mannheim (West Germany)

DAMORTIS by Briccio Santos
"Philippine Entry," 34th Int'l. Filmweek
Mannheim (West Germany)

**ANG BABAE SA BINTANA, DALUYONG,
ANG MAGPAKAILANMAN, OLIVER
KAMPO SAMPAGUITA** by Neelam
Uttamchandani

THE GREAT SMOKE by Roxlee

KAMADA and ANG HIKAB by Raymond Red

KAPUTOL by Mac Alejandre

THE EYE IN THE SKY by Joey Agbayani
Screened at the "Horizonte '85 Festival of
World Cultures," Berlin (West Germany)

1986
CHILDREN OF THE REGIME by Nick
Deocampo
"Philippine Entry," 32nd West German Short
Film Festival, Oberhausen (West Germany).
"Philippine Entry," 17th "Filmthek der
Jugend," Oberhausen (West Germany)

PELIKULA by Raymond Lucas Red

THE GREAT SMOKE by Roxlee

TRONONG PUTI by Ted Arago

MALAY-TAO by Raymond "Rune" Layumas

THE CRIMINAL by Emmanuel Dadvivas and
Fruto Corre

CHILDREN OF THE REGIME by Nick
Deocampo
Philippine participation, 6th Int'l. Experimental
Film Festival, Osnabrueck (West Germany)

OLIVER and "PEOPLE POWER by the
Communication Foundation for Asia
Screened at the University of Wurtzburg (West
Germany)

PEOPLE POWER by the Communication
Foundation for Asia

11 DAYS IN AUGUST by Eva Salvador

LAST CHANCE AT DEMOCRACY by Anne
Baylon

VIC SILAYAN: AN ACTOR REMEMBERS by
Emmanuel Reyes

SCREEN NAME: MAUREEN MAURICIO by
Sharon Cabrera, Agnes Frias and Maria Eluri

CHILDREN OF THE REGIME (in Video) by
Nick Deocampo
Philippine participation, 3rd Int'l. Video and
TV Festival, Montbeliard (France)

PETITION TO WAIVE CENSORSHIP
OF THE PHILIPPINE INDEPENDENT
CINEMA

For peo- Independent Cinema and their avid supporters.
mercial We, the undersigned, hereby propose that CEN-
sorsHIP OF THE PHILIPPINE INDEPENDENT
CINEMA BE WAIVED.

WE, the ar- id glare-
Philippine that a cin- s have
movies does not e- ment of
good half of a Nat- ed in-
countless films th- ommer-
of the commercial ate and
true image of the include films from
the Short Films IS have
sions through tal sup-
avant-garde, an seized
It also includes oducers
length features ent film-
generations. Vi- sist on
cinema that s- ese and
authentic imag- the in-
ple undiluted t- ma.
profit. A compar-
cinema and th- ing discrepa-
ing discrepa- become the de-
the masses. as been
dependently cial films get-
government, ly, and
never been EDOM.
port and sub- EDOM.
all opportu- nts and
and their ho- d moral
makers and artistic
personal fu- been ar-
other unjust perhaps
dependent ns, than
However, purpose
with which nal days
subjected nema —
morally, it e freedom
sation exc- those of
In othe- the im-
censorsh- of the o-
nal days- devoid
nema — of the o-
freedom- restrict-
more se- sion of
But h- the pe-
those of- this be-
of the o- if it ha-
devoid- ly fail-
restrict- the in-
sion of- indu-
the pe- sion
this be- cion
poten- de-
if it ha- p-
ly fail- ing, simp-
the in- tal movie
terms- the coer-
indus- up by the
cion- filling the
depo- to reflect
true- it cinema
real- this one
grad- has pro-
bas- e happen
ven-
aga-

Handwritten signatures:
 Nick Deocampo
 Prudencia
 Jose Z. Saca
 Joel O. de
 Abayon
 Am
 Enrique
 Ted Arago
 Emmanuel M.
 Communication Foundation for Asia
 PPG
 Louis Aquino
 O. Cone
 Emmanuel Reyes
 Josephine M. Atienza
 Junjo
 Edgardo
 Agnes
 Emmanuel Reyes
 Raymond Lucas Red

VIC SILAYAN: AN ACTOR REMEMBERS

31

EDITORIAL

IN THIS HOUR OF OUR RE-BIRTH

It is said that Cinema in the Philippines had its inception during those days of unrest that fanned into a Revolution against Spain. A few days after Jose Rizal was shot at the Luneta, Filipinos had their first glimpse of the movies. After three hundred years of oppression, the people started to find release in the flickering images created by tricks of illusion. Another revolution was bound to happen in their lives.

And so it came to pass that the age of the electric image governed the lives of the greater many of our people. They laughed and cried, they shrieked and wondered at those images they saw on screen. They looked and looked, but what did they feally see?

As the country thrusts itself into the next century, in these days of unrest that have fanned once more into a Revolution, we anticipate another revolution to happen in our people's lives. It is long in coming, even when another martyred life was lost at the airport tarmac. Still people continually watch movies as they did before. But changes yet unperceived, quietly find their way into the lives of our people. In a not too distant future, we would find it to be another revolution. They happen now and they happen fast. It seems Revolution and Film were born astride with each other.

These seeds of change are already here. There are a few of us now who no longer content ourselves with merely looking at the silver screen. We have grown wary of those lies and romantic dreams, of those hollow innuendos of the Perfect Image. We have found out there is no perfect image. The idea of the perfect image is a trick.

Thus, we have commenced our invasion of the screen. We have staked our claim to our reflections long stolen by the god-directors. But our success lies more in our efforts to make our images look back at our audience. We have made the image look back.

And what do we see? Our people are suffering, our country is devastated in a much worse condition than before. Can we still afford this luxury of merely looking? For indeed that is what we do for every paper money we partake each time we go to the temple of the Almighty Image. No, we will not rest until we have made the image look back at its on-looker. This is the credo of our revolution: We, the people, are **that** image!

We will, however, find that the image we create is not perfect. That is because, with all humility we can say, we are not perfect. But we will find out we are no longer captives of the image. We will have turned a trick of illusion into a betrayal of truth and reality. And this knowledge must give us the second wind for another revolution that will happen to our people — among the many oppressed slaves of the image who are made to look and look and look . . . and not made to see anything.

Our people are robbed blind. Our people are not made to see themselves but merely distorted reflections of themselves. This, what is happening to the movies now, cannot go on. We must declare war against forces that hypnotize our people into a state of incapacity to see. This is our mission as artists, this is our mission as fellow revolutionaries.

And so, in this hour of our re-birth, let us be born awake. History has arrived full-circle — from Revolution to Revolution, from gun-shot to gun-shot, from birth to re-birth. We cannot ignore the signs of the oracle that is history. For to ignore it would be like watching the present movies lording it in greater-than-life proportions in our movie-houses all over the country, where people look and look and look . . . only to see nothing.

MOVEMENT

Towards A New Visual Literacy

Vol. 1 No. 4 July-September 1986
Manila, Philippines

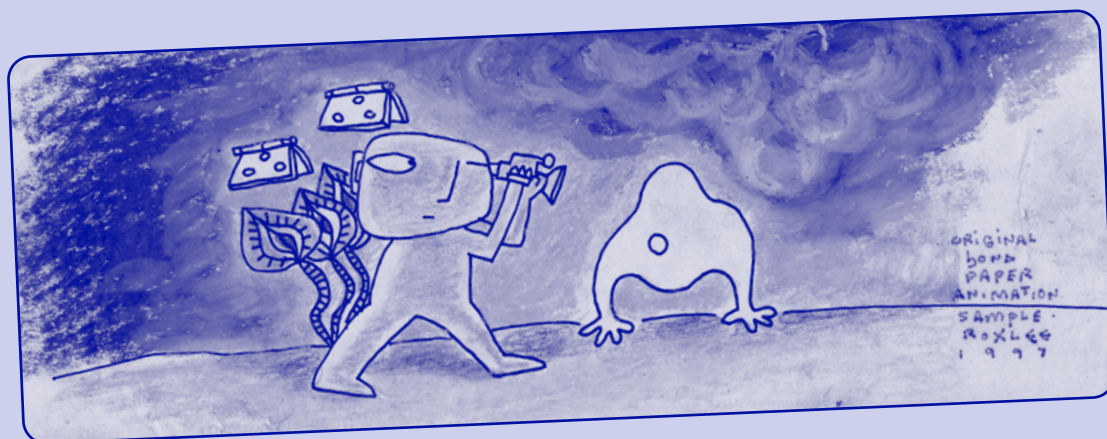
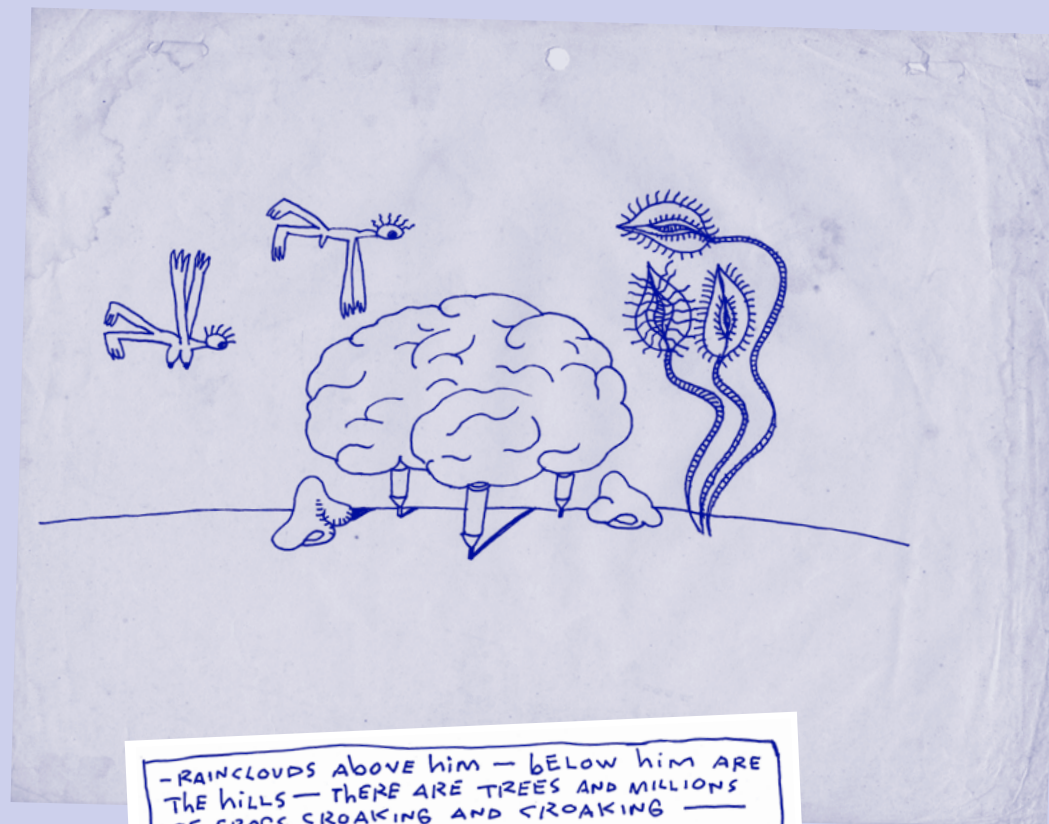
- 2 EDITORIAL
- 3 SHORT FILM IN THE PHILIPPINES
Emeterio L. Ornedo
- 5 A NEW CINEMA IN PHILIPPINE SHORT FILMS
Nick Deocampo
- 7 SHORT FILMS ARE A REVOLUTION
- 10 YOUNG FILMMAKERS MAKE BETTER SHORT FILMS AND DOCUS THAN THE PROS
Clodualdo del Mundo Jr.
- 13 BEN PINGA: A PASSIONATE FILMMAKER
- 15 A REDISCOVERY OF THE INDEPENDENT CINEMA IN THE PHILIPPINES
- 16 THE INDEPENDENT FILM AND VIDEO FESTIVAL PROGRAMME
- 18 INDEPENDENT CINEMA MOVEMENT PRIMER
Louie Quirino
- 19 POETRY
A Short History of the Cinema
Alfred A. Yuson
Film Rock
Iman Noel
- 20 UNDERGROUND MOVIES
Mauro Gia. Samonte
- 22 VIDEO: An Alternative to an Ailing Movie Industry
Lilet Peligone
- 24 DEFINING "EXPERIMENTAL CINEMA"
Nick Deocampo
- 27 STATE OF PHILIPPINE DOCUMENTARY FILM
- 28 SHORT FILM CATALOGUE
- 29 INTERNATIONAL RECOGNITION FOR PHILIPPINE INDEPENDENT FILMS
- 31 PETITION TO WAIVE CENSORSHIP OF THE PHILIPPINE INDEPENDENT CINEMA

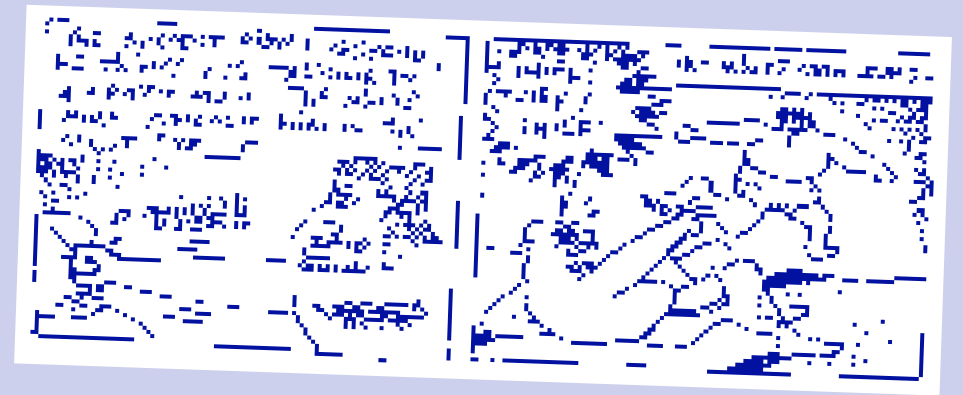
Cover Design by CESAR HERNANDO

STAFF
 Publisher Movie Workers Welfare Foundation, Inc. (MOWELFUND)
 Editor Nick Deocampo
 Design Cesar Hernando, Raymond Red
 Advisers Surf Reyes, Rolife Velasco

MOVEMENT is published by the Movie Workers Welfare Foundation, 66 Ilang-Ilang St. (cor. Rosario Drive), Cubao, Quezon City PHILIPPINES Tel. No. 721-77-02 P20.00 per copy. Subscription rate at P20.00 per year.









AŽ TENTO MANIFEST SLOUŽÍ
JAKO NOVÁ KINEMATOGRAFIE
KHAVN

jak páchne vaše noční můra?
 je pach, co páchne,
 moc pyšná nabídka?
 zlomené květiny zavání
 falešným parfémem
 jedno po druhém
 tajfun odnáší vaše milované bezejmenné děti
 okouzlené nejnovějším trikem koňodlaka
 laskominy přinesené císařskou povodní
 smrt propleskne vaši kaširovanou tvář
 nezapomeňte nastavit i druhou
 ve tmě
 v tmavém
 temném koutě předhispánských
 předamerických
 předkoloniálních smrtelných postelí
 bambusové, banánové a kokosové eposy
 ztracené v malárii džungle vzpomínek
 bílí mravenci lezou v mlze
 kterou si spletete s léčivým dýmem
 co nese protivítr podle abecedy
 dneska každý leze v mlze říká plaz
 a kouše si do mrtvého ocasu
 písničky už nefrčí
 revoluční refrén nadobro skončil
 obrovský pavouk si udělal hnízdo
 v řiti samuraje olivera
 barvoslepého ke značkám
 povijnice vodní 1896
 šňupni ten vzácný vodní špenát
 a staň se novým pepkem
 s vykuleným víkem
 watashi wa firipin-jin des
 kore wa tokei des ka?
 čaroděj ze země zoe dělá nejlepší kuřecí pinikpikan

žádný emsí kejejsí, co bije vlastní křivou hůl
 místní maso je nakonec vždycky lepší
 dvakrát mrtví vědí
 že všechny cesty vedou do hrobu
 jaký máte názor na filipíny, pane havorko?
 krev vytéká z hnijících vagínv zapomenutých kinosálech
 přejeď krista elektromobilem
 prošpikuj manilu střelnými kříži
 ekologie je nový virus
 nejrychlejší cesta k nirváně vede rezavou jehlou
 obézní svědomí
 ne tady
 ne tam
 kde
 číhá pohroma
 v nejupovídanejších stínech
 žena z jihu uspokojí
 vaše nenasytne oči
 křičí unisono
 teď
 život je krátký jak oheň
 svatý požár
 cesta svobody
 cesta hřebíků
 cesta zkaženého mléka
 hýčkej tenhle výhonek hanby
 rozmačkej tu trnitou tvář
 a zmiz
 tohle
 tady
 nahoře
 ó
 ale zmizet je dneska tak pasé



DEKOLONIZACE A GLOBALIZACE

JOSÉ B. CAPINO

O „dekolonizaci“ je užitečné uvažovat nad rámec jejího obvyklého politického významu jako o ukončení koloniální nadvlády nebo jako o zrušení dřívějšího právního postavení původních obyvatel. Editoři antologie o „dekolonizaci představivosti“ příhodně poznamenávají, že existuje „řada různých způsobů dekolonizace“. Jeden z nich v minulosti znamenal kulturní likvidaci kolonialismu, jež „předjímalu politickou dekolonizaci, připravovala jí půdu a také ji provázela a která následovala po dosažení nezávislosti“. Různorodost dekolonizačních procesů vychází z difuzního

» Různorodost dekolonizačních procesů vychází z difuzního charakteru kolonialismu, o jehož skončení tyto procesy usilují. «

charakteru kolonialismu, o jehož skončení tyto procesy usilují. Jak tvrdí editoři antologie: „Jelikož kolonizace byla velmi komplexní proces, dekolonizace postrádá jasné zaměření a cíl“. Obecná a spleť dekolonizace je nedokončený projekt, který se realizuje v každodennosti. Albert

Memmi píše, že pro dříve kolonizované obyvatel a jejich potomky je každodenní život „nekonečným zotavováním z následků kolonizace“. Všední snahy o vypořádání se s impériem významně napomáhají uskutečnění dekolonizace, přestože pro některé bývalé původní obyvatel zůstává nezbytným předpokladem jejich „úplného osvobození... [a] sebeobnovy“ utopický sen o absolutní „likvidaci kolonizace“.

Odrazem tohoto různorodého pojetí dekolonizace jsou různé výklady podílu filmů na překonávání impéria, jež přinášejí kulturologové a filmoví vědci. Pokud jde o dekolonizační proces, lze zmínit čtyři nejčastěji identifikované přínosy kinematografie.

Filmy o dekolonizaci jsou zaprvé připomínkou minulosti. Zúčtovávají s historií a vracejí se na místo koloniálních střetů, aby vymýtily traumatickou minulost nebo oplakávaly bolestné dědictví kolonialismu. V několika zde zmíněných filmech se dějiny vracejí jako připomínka spojení mezi Filipínci a Američany za druhé světové války, jako vzpomínky na střety mezi filipínskými civilisty a americkými vojáky a jako anekdoty o padlých amerických vůdcích, kteří zradili ideály svého národa. Diskurzy o koloniální minulosti a stylistická ztvárnění těchto neodbytných vzpomínek přitom mají rozmanitý charakter.

Druhou funkcí těchto filmů, která souvisí s tou první, je kritika nedořešených otázek kolonialismu. Jednou částí „dvojitý přístup“ ve

filmech o imperialismu, jež podle Roye Armese často zkoumají i přetrvávající dopady kolonialismu na současnou společnost, je „dokumentace zneužití koloniální minulosti“. Filmy se podílejí na demaskování nových forem imperiální moci prostřednictvím režimu, jenž se nejčastěji nazývá „neokolonialismus“, nebo v novějších pojednáních „nový imperialismus“ a globální kapitalistický režim „impéria“. Některé americké fantazie ve filipínské kinematografii srovnávají současné problémy s jejich historickými předobrazy; filmy o amerických základnách například vidí počátky utrpení Filipínců pod vládou amerického militarismu v přetrvávajících důsledcích koloniální nadvlády.

Zatřetí, filmy, jež spadají do období dekolonizace, přinášejí bajky o identitě. Vytvoření nových identit je nutné k tomu, aby se národ zbavil svého poddanského postavení nebo změnil svůj vztah k impériu. Scénáře pro takové bajky o „já“ často nabízí antikoloniální nebo antiimperialistický nacionalismus. Jak ovšem uvidíme v některých filmech, o nichž pojednává tato kniha, identita se utváří i prostřednictvím odmítání scénářů daných národem a kulturou. Právě tak ji utvářejí některé postavy ve filmech filipínské diaspory.

Začtvrté, filmy o dekolonizaci nabízejí fantazijní řešení a vize budoucnosti. Sní o utopických možnostech, včetně imaginárních léků na problémy kolonialismu a dalších „neřešitelných sociálních rozporů“ dnešního života. Jak jsme viděli na příkladu fantazie sester ve filmu *Of Different Races* (O různých rasách), tato předpokládaná řešení vytvářejí oslnivé obrazy budoucnosti, kdy se konečně dosáhne dekolonizace – podle Gayatri Spivak nesplnitelného snu. Jak ukazuje příklad obou sester, některé z nejnadějnějších fantazií filipínské kinematografie nejen předpokládají, že bývalí původní obyvatelé koloniální střet překonají, ale navrhnou i nové způsoby soužití s Amerikou či dokonce s impériem v jeho současných podobách.

Událost globalizace se s nedokončeným utopickým projektem dekolonizace v mnoha ohledech a v různých okamžicích překrývá. Na první pohled se zdá, že při dekolonizaci dochází k odmítnutí Západu, zatímco globalizace směřuje ke smíření. Oba tyto procesy však zachovávají dialektickou hru vztahů mezi bývalou kolonií a jejím bývalým vládcem.

» Na první pohled se zdá, že při dekolonizaci dochází k odmítnutí Západu, zatímco globalizace směřuje ke smíření. Oba tyto procesy však zachovávají dialektickou hru vztahů mezi bývalou kolonií a jejím bývalým vládcem. Tyto směny vyžadují zkoumání a angažovanost. «

Tyto směny vyžadují zkoumání a angažovanost. Rozlišit je od sebe je vcelku snadné, a to na základě historické periodizace: dekolonizace odkazuje na „přesnou událost: konec koloniální nadvlády a vznik nezávislých národních států“ přibližně v polovině dvacátého století, zatímco současná globalizace – v populárním smyslu „akcelerovaný pohyb lidí, výrobků, kapitálu... přes národní regionální bariéry“ – se nepochybně rozběhla v sedmdesátých letech dvacátého století, tedy mnohem později. Podle Johna Tomlinsona, který zkoumá kulturní rozměr globalizace, „globalizace“ nahrazuje „imperialismus“. Z tohoto pohledu bychom to, co připisujeme pozdější fázi procesu dekolonizace (tj. od šedesátých let dvacátého století), mohli řadit ke globalizaci nebo považovat za proces s ní zaměnitelný. Podle Rolanda Robertsona je však rozhodující samotné období začátku globalizace, tedy období mezi lety 1880 až 1925, jež předcházelo nejen dekolonizaci, ale i samotnému založení transkontinentálního amerického impéria.

Pro skromné účely této studie zdůrazňuji spíše kontinuitu než rozdvojení těchto procesů, přestože předběžně rozlišuji mezi dekolonizačním zájmem o vztah země k jednomu západnímu subjektu (konkrétně k bývalému kolonizátorovi) a různorodým začleněním globalizace do pluralitnějšího pojetí Západu a Východu. Dekolonizace s sebou nese neustálý boj o rozbití koloniální dyády: „Oné neúprosné reciprocity“, jak říká Sartre, „[která] kolonizátora svazuje s kolonizovaným“. V rámci globalizace se i občané na okraji – například dělníci v továrnách v exportních zpracovatelských zónách či kmenové národy, kterým pomáhají nadnárodní ekologické skupiny – vyzývají, aby mysleli globálně. Pokud se dekolonizace do značné míry týká vytváření národů, zatímco globalizace nás směřuje k hledání alternativ k singularitě národa zkoumáním jiných forem kolektivní sounáležitosti, například transnacionalismu, může být někdy užitečné rozlišovat i na národní úrovni. Nechci tím zlehčovat skutečnost, že stav globální viditelnosti někdy umocňuje dávnou touhu po vymezení národa – umocňuje ji, ovšem jinak, jak vysvětlím v následujícím odstavci. Při přemýšlení o roli kulturní produkce po dekolonizaci je užitečné brát v úvahu jednu z otázek Rey Chow zmíněných v její právně uznávané studii o čínském filmu. Podle ní se máme zamyslet nad tím, co dalšího, kromě „boje proti Západu“, povzbuzuje kultury třetího světa. Ptá se: „Co když primárním zájmem ‚kultury třetího světa‘ není odpor proti západní nadvládě? Na tyto otázky odpovídám tím, že se zabývám kupříkladu celosvětovým exportem filipínské kinematografie a ukazují, co znamená nekonfliktní a produktivní spolupráce se Západem.“

Kromě svého „dekolonizačního“ působení kinematografie globalizaci podněcuje a znázorňuje přinejmenším dvěma způsoby. Filmy zaprvé kultivují povědomí o globálních vztazích. Fredric Jameson tvrdí, že filmy nám umožňují (často podvědomě) přemýšlet o našem místě v „dnešní globální společenské totalitě“, o naší roli v nepředstavitelně rozsáhlém a složitém „novém nadnárodním světovém systému pozdního kapitalismu“. Stejně jako jiné kulturní objekty nám umožňují načrtnout „kognitivní mapu nepředstavitelně složitého fungování nadnárodního kapitalismu, který naše životy utváří mnoha zřejmými i nepozorovanými způsoby“. Filmové fantazie, jež jsou těmito globálními operacemi ovlivněné na všech úrovních, zaznamenávají běžné geopolitické vztahy (tedy sexuální a materiální ekonomiku spojující migrantky z řad filipínských zdravotních sester a jejich americké pacienty) i méně viditelné vztahy a procesy (tedy to, jak globální finanční kapitál ovlivňuje místní ekonomiky).

Zadruhé filmy slouží k tomu, co pro nedostatek lepšího termínu nazývám „globální projekcí“. „Svět“ – který se může, ale nemusí dívat – se představují individuálně i kolektivně vytvořené obrazy a akty osob, míst a národů. Projekce umožňují sebevědomě a nadějně zvládnout ohromné a do značné míry nezkrotné aspekty globalizace. Přivádějí nás do rozlehlých oblastí kosmopolitních fantazií a umocňují nepozorovatelná a přehlížená gesta třetího světa. Filmoví tvůrci se s tímto žádoucím globálním působením a s globální přítomností vyrovnávají v oblasti vizuálního, a musí se tedy potýkat s tím, co Rey Chow označuje jako „hrozba“ vizuality. Účastní se hry o moc, ve které obrazy definují, umožňují

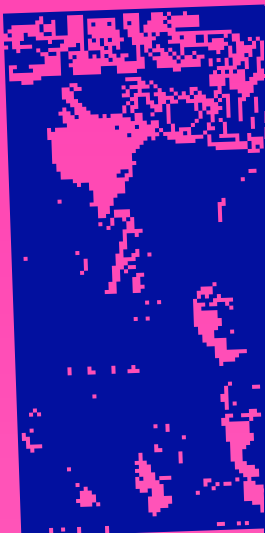
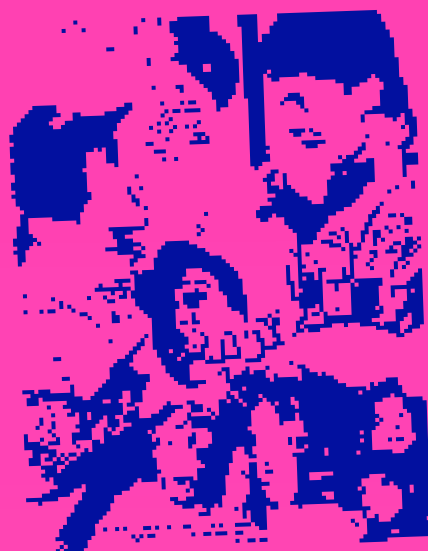
» Účastní se hry o moc, ve které obrazy definují, umožňují a spoutávají nás všechny, a nesou tak břemeno projektování vizí, jež jsou natolik svůdné, aby přilákaly pozornost světa, a zároveň natolik věrohodné, aby si mohly nárokovat vztah ke skutečnosti. «

a spoutávají nás všechny, a nesou tak břemeno projektování vizí, jež jsou natolik svůdné, aby přilákaly pozornost světa, a zároveň natolik věrohodné, aby si mohly nárokovat vztah ke skutečnosti. Tento pokus jednat globálně a vyrovnat se s tím, jak nás vnímá svět,

může být neúspěšný a přinést nezamýšlené výsledky. Neviditelnost se však stala nemožnou a bezmocnost se stala nepřijatelným osudem. Má-li se malá země představit a upozornit na sebe v rušném vizuálním poli globálního systému, musí zmobilizovat své kulturní zdroje, využít svou znalost západního publika a jeho tužeb a naučit se fungovat tam, kde

třetí svět obvykle vzbuzuje pozornost. Jak ukážu v jedné z kapitol této knihy, zajímavým příkladem globální projekce jsou filipínské předělávky hollywoodských filmů.





JET LEYCO: XOXO

XOXO

Tohle znamená „objímám tě a líbám“.

<3

Tohle je srdíčko.

Toužíme po něčem, co by dokázalo navždy zaznamenat naši existenci nebo to, co z nás zbylo. V životě žijeme, milujeme, cítíme bolest, šílenou bolest, chechtáme se, strachujeme se, nenávidíme, smějeme se, smějeme se bez váhání, selháváme, ano, často selháváme. Takoví už jsme. Učíme se z věcí, obrazů a myšlenek, od živých organismů. Jsme posedlí svým obrazem. Zachováním svého obrazu – svých skutků.

143 znamená „miluju tě“.

PTJ znamená „Patay Tayo Jan“.

Byli jsme tu dřív než my, dřív než oni. A vždycky tu zůstaneme – beze jména, bez genderu, bez společenské třídy.

Naše nejistoty, naše nikdy nekončící jistoty nás zatěžují a pomáhají nám.

Uvědomujeme si, z čeho se skládáme:

Z prachu.

Z litrů krve.

Z tváře.

Z tváře, kterou si nikdo nebude pamatovat.

Z čehosi povědomého.

„Koupil jsem si analogový fotoaparát z druhé ruky a vyfotil ho na chytrý telefon. Potom jsem to zveřejnil na Instagramu.“
56 líbí se mi. 2 komentáře.

V daleké budoucnosti přijde doba, kdy budou všichni schopní vytvářet příběhy a obrazy nezatížené konzumerismem.

Každý, kdo má zařízení, které umí zachycovat obraz, může začít tvořit a neustále v tom pokračovat za pomoci vlastních znalostí jazyka.

Ano, lidé budou říkat, že je to definitivní smrt kinematografie.

Ale to není pravda. Bude to jen začátek nové éry. Bude to konec kapitalismu.

Obrazy ve vzduchoprázdnu.

Poznámky v iPhonu s názvem „Náhodné myšlenky“
23. srpen 2016

IMO, nejlepší příběhy nevypráví média, jako jsou filmy, literatura, hudba nebo výtvarné umění, ale naše vlastní představitivost, naše sny a vzpomínky nebo to, co jsme slyšeli nebo zaslechli z hovoru druhých.

—
Touha/Konflikt

Chci dělat umění, které spojuje a současně rozpojuje.

Umění, které vás vzdálí realitě, ale současně vám ukáže cestu k zážitku nejisté povahy.

—
Jsme vypravěči. Naše příběhy vycházejí z našich nejosobnějších zážitků, které hledáme hluboko ve svém soukromí, aby je mohli poslouchat a zkoumat ostatní, aby se z nich mohli radovat.

—
Tyto řádky píšu v letadle z Manily do Austrálie, zatímco venku vychází slunce. Právě si měním čas na chytrém telefonu. Je 5.12 ráno. V Melbourne je 8.12 ráno.

Moje přítelkyně Sheen se podívala z okna a užasla nad tou rudě oranžovou krásou. Okamžitě vzala telefon a vyfotila si to. Instinktivně, předpokládám. Mohl to být první východ slunce roku 2020 – pro ni, pro nás.

Dokument je důkazem života.

IMO znamená „in my opinion“ neboli „podle mého názoru“.

EX PRESS (EXPRES, 2011)

FOR MY ALIEN FRIEND (PRO MÉHO MIMOZEMSKÉHO PŘÍTELE, 2019)

GENUINE LOVE (SKUTEČNÁ LÁSKA, 2019)



PRŮHLEDNÁ BYTOST:
SHIRLEY CLARKE





Shirley Clarke, 1971.

ould pull back
I am." You're
hat particular

w that when I
photogenic,
was, nor did I
nd especially
up the victor. I

rey Gardens
he same pre-
e filmmakers
n-screen ac-
n-unorthodox
rdens, unlike
nd Little Edie
tional instabil-

nt to be stars!
es. They don't
toral issue for

winning in that film.

SHIRLEY CLARKE FILMOGRAPHY

Dance in the Sun (1953)
In Paris Parks (1954)
Bullfight (1955)
A Moment in Love (1957)
Brussels "Loops" (1958)
Bridges-Go-Round (1958-59)
Skyscraper (1959)
A Scary Time (1960)
The Connection (1960)
The Cool World (1963)
Robert Frost: A Lover's Quarrel With the World (1964)
Portrait of Jason (1967)

VIDEOGRAPHY

Four Journeys into Mystic Time (1980)
Savage Love (1961)
Tongues (1982)



ember 28, 1960: at the inaugural
ting of the New American Cinema
p. Sam Val, Robert Frank, Ed Bland,
Carruthers...

Argus S. Juilliard, Peter Bogdanov

PRVNÍ PROHLÁŠENÍ SKUPINY NEW AMERICAN CINEMA

30. ZÁŘÍ 1960

V posledních třech letech jsme byli svědky spontánního nástupu nové generace filmových tvůrců – anglického hnutí Free Cinema, francouzského uskupení Nouvelle Vague, mladých hnutí v Polsku, Itálii a Rusku a v USA děl Lionela Rogosina, Johna Cassavete, Alfreda Leslieho, Roberta Franka, Edwarda Blanda, Berta Sterna a bratrů Sandersových.

Oficiální filmové tvorbě na celém světě dochází dech. Je morálně zkažená, esteticky zastaralá, tematicky povrchní, a pokud jde o temperament, nudná. I zdánlivě hodnotné filmy, jež si nárokují vysoké morální a estetické standardy a které jako takové přijímá kritika i veřejnost, svědčí o úpadku produktového filmu. Jsou natočené tak dokonale, až je to zvrácené, a zastírají tím své tematické pokrytectví a nedostatek vnímavosti i stylu.

Členové hnutí New American Cinema se až dosud projevovali jen nevědomky a sporadicky, domníváme se však, že nazrál čas se spojit. Je nás mnoho – hnutí dosahuje významných rozměrů – a víme, co je třeba zničit a co hájíme.

Stejně jako v jiných druzích umění v dnešní Americe – v malířství, poezii, sochařství i divadle, kde v posledních letech vane svěží vítr – je i naše vzpoura proti tomu starému, oficiálnímu, zkaženému a nabubřelému především etická. Jde nám o člověka. Jde nám o to, co se s ním děje. Nejsme estetická škola, která filmové tvůrce omezuje mrtvými zásadami. Podle nás nelze věřit žádným klasickým zásadám ani v umění, ani v životě.

1. Věříme, že film je bezesbytku osobním vyjádřením. Odmítáme proto zásahy producentů, distributorů a investorů, dokud dílo není připraveno k promítání na plátně.

2. Odmítáme cenzuru. Žádný zákon o cenzuře jsme nepodepsali. Nepřijímáme ani takové přežitky, jako jsou filmové licence. Žádná kniha, divadelní hra či báseň – ani hudební dílo – licenci nepotřebuje. Podnikneme právní kroky proti udělování licencí a cenzuře filmů, včetně cenzury amerického celního úřadu. Filmy mají právo putovat z jedné země do druhé bez cenzury a byrokratických nůžek. Spojené státy by měly převzít iniciativu a zavést program volného přebírání filmů ze země do země. Kdo jsou cenzori? Kdo je vybírá a jakou mají kvalifikaci? Jaký je právní základ cenzury? Na tyto otázky je třeba odpovědět.

THE FIRST BULLETIN OF THE NEW AMERICAN CINEMA GROUP

On September 28th, 1960, a group of twenty independent film makers met at 165 West 46th Street (Producers Theatre) and by unanimous vote bound themselves into a free and open organization of the New American Cinema.

Among the motions agreed upon during the meeting were the following:

1. The Group (gathered by invitation of Lewis M. Allen, stage and film producer, and Jonas Mekas, film critic and film maker) will consist temporarily of those who were present (or invited) at the meeting of September 28th, 1960. The admittance of new film makers into the organization will be decided by the group's executive committee.
2. A committee of four -- Lionel Rogosin, Emile de Antonio, Edouard de Laurot and Jonas Mekas -- was selected to prepare a written statement on the main aims of the group.

THE SECOND meeting took place on September 30th, at the Bleecker Street Cinema. The first draft of the statement of aims was read, discussed and approved.

THE THIRD meeting of the Group took place on October 8th, at the office of Emile de Antonio, 66 West 53rd Street. It was decided to detail most of the practical activities of the Group upon various committees. The following were elected:

1. Officers of the Group, with equal rights: Shirley Clarke, Emile de Antonio, Edward Bland, Jonas Mekas.
2. Chairman of the meetings: Lewis M. Allen.
3. Committee to explore the situation of film-licensing and shooting permits in the city: Harold Humes, Alfred Leslie, Don Gillin.
4. Anti-Censorship Committee: Don Gillin, Emile de Antonio, Jack M. Pearlman.
5. Committee to explore the financing of films: Lewis M. Allen, Alfred Leslie, Jack K. Pearlman, Guy Thomajan, Walter Gutman. One non-member, John N. Bleibtreu, was drafted into the committee.
6. Distribution matters: Emile de Antonio, Don Gillin.
7. Publicity: Peter Bogdanovich and Jonas Mekas, working together with the Executive Committee of the Group.

THE FOURTH meeting of the Group took place on October 11th, at the Bleecker St. Cinema. The main purpose of this meeting was to discuss legal matters. Upon the recommendation of Jack K. Pearlman, the Group's temporary attorney, it was agreed that, to be more effective, the Group should be incorporated.

3. Hledáme nové formy financování, pracujeme na reorganizaci investování do filmů a vytváříme základ pro svobodný filmový průmysl. Řada náročných investorů již vložila peníze do projektů *Shadows*, *Pull My Daisy*, *The Sin of Jesus*, *Don Peyote*, *The Connection* nebo *Guns of the Trees*. Tyto investice proběhly prostřednictvím komanditní společnosti, jak je zvykem při financování divadelních her na Broadwayi. Do oblasti nízkorozpočtové filmové produkce vstoupila řada divadelních investorů na východním pobřeží.

4. Hnutí New American Cinema končí s mýtem rozpočtu a dokazuje, že dobré filmy, které se prodají i v zahraničí, lze natočit s rozpočtem 25 000 až 200 000 dolarů. Důkazem toho jsou projekty *Shadows*, *Pull My Daisy* a *The Little Fugitive*. Naše realistické rozpočty nás osvobozují od hvězd, studií a producentů. Producentem je samotný filmový tvůrce a nízkorozpočtové filmy paradoxně přinášejí vyšší marži než ty velkorozpočtové.

Nízký rozpočet není čistě komerční hledisko. Jde ruku v ruce s naším etickým a estetickým přesvědčením, které přímo souvisí s tím, co a jak chceme sdělit.

5. Postavíme se dnešní distribuční politice. Něco je rozhodně špatně na celém systému filmového promítání a je načase ho celý vyhodit do vzduchu. Tomu, že filmy jako *Shadows* nebo *Come Back, Africa* nejsou vidět, nebrání diváci, ale distributoři a majitelé kin. Je smutnou skutečností, že naše filmy musí mít nejprve premiéru v Londýně, Paříži nebo Tokiu, než se dostanou do amerických kin.

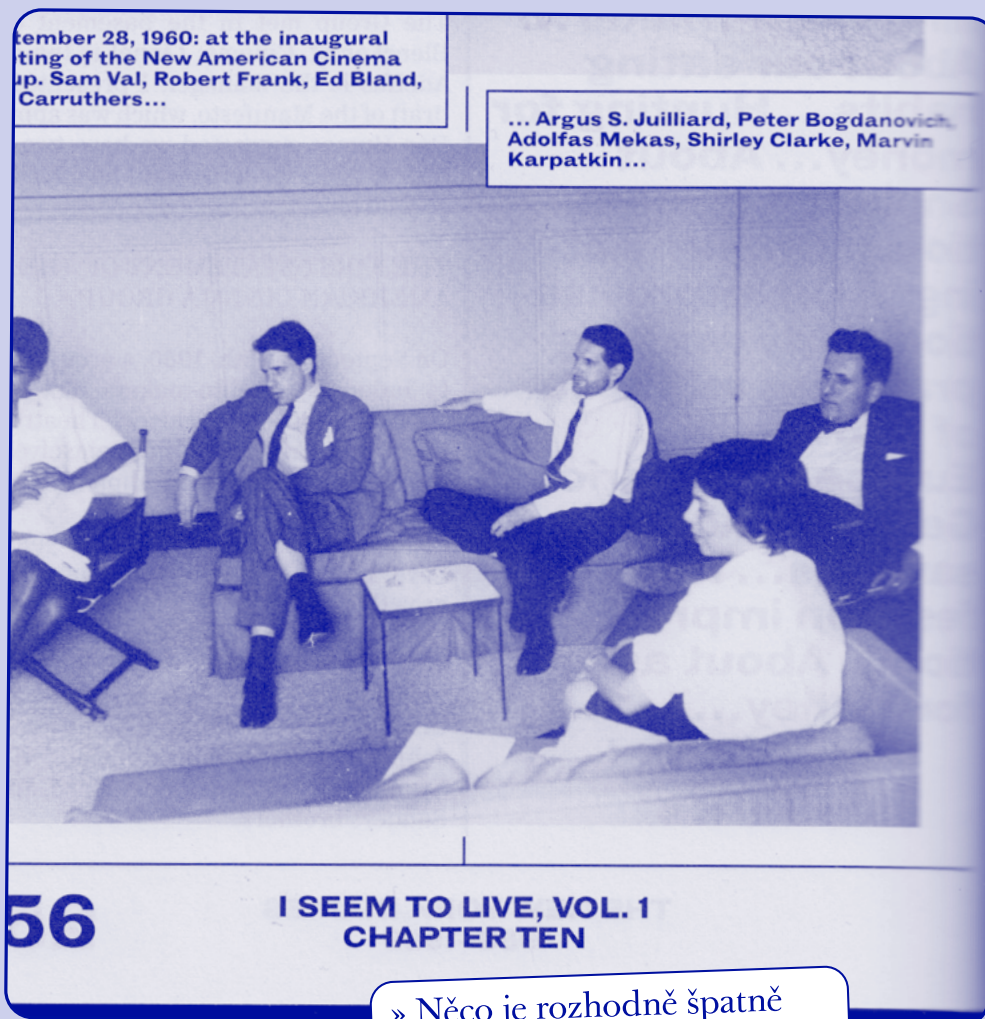
6. Máme v plánu založit vlastní družstevní distribuční centrum. Tímto úkolem byl pověřen náš zakládající člen Emile de Antonio. K prvním kinům, jež se k nám připojila a zavázala se uvádět naše filmy, patří The New York Theatre, The Bleecker St. Cinema a Art Overbrook Theatre (ve Filadelfii). Spolu s družstevním distribučním centrem zahájíme propagační kampaň, která na hnutí New Cinema připraví i další města. V tom nám velmi pomůže Americká federace filmových společností.

7. Je nejvyšší čas, aby východní pobřeží mělo vlastní filmový festival, který by sloužil jako místo setkání členů hnutí New Cinema z celého světa. Čistě komerční distributoři filmům nikdy neučiní za dost. To nejlepší z italské, polské a japonské filmové tvorby i valnou část moderní francouzské kinematografie vůbec neznáme. Podobný festival na tyto filmy upozorní promítače i veřejnost.

8. Přestože plně chápeme cíle a zájmy odborů, považujeme za nespravedlivé, že mají stejné požadavky u nezávislého díla s rozpočtem 25 000 dolarů (jejichž valná část bude teprve zaplácena) jako u filmu s rozpočtem 1 000 000 dolarů. Sejdeme se s nimi, abychom vymysleli rozumnější metody, podobné těm, které existují na scénách off-Broadway – systém vycházející z rozsahu a charakteru produkce.

9. Zavazujeme se, že budeme odkládat určité procento ze zisku z našich filmů s cílem vytvořit fond, který by pomohl našim členům při dokončování filmů nebo by fungoval jako garance pro laboratoře.

Spojením chceme dát najevo, že mezi naší skupinou a organizacemi jako United Artists je jeden zásadní rozdíl. Nespojujeme se, abychom vydělávali. Spojujeme se, abychom točili filmy. Spojujeme se, abychom vybudovali novou americkou kinematografii. A budeme tak činit společně s celou Amerikou, s celou naší generací. Spojuje nás společné přesvědčení, společné znalosti, společný hněv a netrpělivost – a to nás spojuje také s hnutím New Cinema ve zbytku světa. Na naše odhodlání se mohou spolehnout kolegové ve Francii, Itálii, Rusku, Polsku i Anglii. Stejně jako oni máme už dost velké lži v životě i v umění. Stejně jako oni nejsme jen pro novou kinematografii: jsme i pro nového člověka. Stejně jako oni jsme pro umění, ovšem nikoli na úkor života. Nechceme lživé, uhlazené, dokonalé filmy – dáváme přednost těm drsným, neuhlazeným, ale živým; nechceme filmy, které líčí svět v růžových barvách – chceme, aby měly krvavou barvu.



» Něco je rozhodně špatně na celém systému filmového promítání a je načase ho celý vyhodit do vzduchu. «

Z PRVNÍHO PROHLÁŠENÍ SKUPINY
NEW AMERICAN CINEMA

V TEMPU DOBY, OD KAMERY PO VIDEOART: SHIRLEY CLARKE

VERONIKA HANÁKOVÁ

Na přelomu padesátých a šedesátých let minulého století vznikla skupina amerických filmařů, kterou spojoval výrazně antihollywoodský přístup k audiovizuální tvorbě. V tento moment se však podobnosti začínají pomalu rozpadat, každý člen měl svoji svěbytnou uměleckou praxi i trajektorii. Neutuchající improvizace Cassavetesových herců i jeho samotného, deníkové záznamy Jonase a Adolfa Mekase či hravost střihu a fyzičnost lidského těla v díle Shirley Clarke. Pozorovat každého dílčího aktéra by znamenalo vytvořit obsáhlou publikaci, pro niž nemáme prostor. Proto se vydáme opačnou cestou, a to skrze jedince naznačíme celek a představíme, jaká byla doba druhé poloviny dvacátého století v nezávislé filmové produkci za oceánem.

Ústředním bodem bude poslední zmíněná Shirley Clarke. Jediná žena, jediná ženská režisérka, která byla součástí dané skupiny. Ovšem redukovat její tvorbu pouze na jedno období a omezit její jedinečnost pouze na to, že nebyla mužem, by bylo až příliš velké zjednodušení. Naopak se pokusíme vykreslit její uměleckou dráhu v její proměnlivosti, experimentu, hravosti. Tím pádem se dostaneme od tanečních filmů v polovině minulého století, přes dokumentární snímky v šedesátých letech, až po videoart na počátku let sedmdesátých.

RODINNÉ ZÁLEŽITOSTI

Než se dostaneme k dílčím filmům, na moment se zastavíme u samotné osoby Shirley; kým byla, než se dostala do filmového prostředí? Shirley Clarke, rozená Brimberg, se poprvé nadechla 2. října 1919 v New York City. Stalo se tak v prvním klidném roce po konci války. Příslib nového se pomalu vkrádal i za Atlantický oceán, rodinné zázemí se však podobalo konzervativní domácnosti, v níž se podpora lásky k tanci neseťkala s pochopením ze strany otce. I to přispělo k relativně brzkému manželskému svazku Shirley s Bertem Clarkem. Jak sama Clarke podotkla: „Bert se o mě chtěl postarat a to mi vyhovovalo.“¹ Díky pragmatickému spojení mohla zcela opustit rodinné zázemí a věnovat se kariéře tanečnice moderního tance, od níž se postupně začala vzdalovat ve prospěch audiovizuálního umění.

¹ Lauren Rabinovitz, *Points of Resistance: Women Power and Politics in the New York Avant-garde Cinema 1943–71*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press 1991, s. 95.

TANEC PRO KAMERU ČI TANEC S KAMEROU

Shirley Clarke vstoupila do filmového prostoru svým prvním snímkem *Tanec na slunci* (Dance in the Sun, 1953). V tomto případě se nedá mluvit o roky plánovaném debutu, ale spíše se jedná o výsledek shody šťastných náhod. První náhodou byla obeznámenost Shirley s tehdejší tanečním prostředím, jehož byla součástí a z něhož také znala Daniela Nagrina a jeho ženu Helen Tamiris (oba dva jsou představitelé amerického moderního tance). A právě Danny se stal hlavní postavou, potažmo hlavním tanečním tělem ve zmíněném snímku. Druhou bylo vlastnictví kamery Bolex, původně se jednalo o svatební dárek, který byl do té doby využíván pro zachycení momentek z každodenního osobního života. V tento moment bylo vše připraveno: oko režiséra, tělo před kamerou i kamera samotná. Pomyslný základní filmařský trojúhelník byl naplněn. Výsledek se nepodobal pouhému záznamu, ale filmový pás do sebe vtělil rytmus tance postavy. Díky tempu se proluly dva světy, a to svět reality a svět fantazie. Tančící postava se v jednom pohybu prolula z prostředí pláže do studia a zpátky. Pohyb se stává narativním gestem, které nás přenáší z jednoho prostředí do druhého. Jak Clarke shrnula, „všechny věci, které jsem objevila o choreografii střihu a choreografii prostoru/času, jsem objevila právě při natáčení tohoto prvního filmu.“² Podobný rys uvidíme i v dalších nejen tanečních filmech, a to například *V pařížských parcích* (In Paris Parks, 1954) nebo *Mosty-kolotoč* (Bridges-Go-Round, 1958).

Inspiračním zdrojem pro Shirleyinu tvorbu v raném období bylo možné naleznout v dílech režisérky Mayi Deren, která též pracovala s myšlenkou spojení filmového média a tance. S pomocí střihu propojovala dílčí pohyby, avšak i znejistovala pochopení těla jako takového. Místo známého a konvenčního lineárního filmového vyprávění, s nímž se setkáváme skoro v každé mainstreamové audiovizuální produkci, využívala prostorové narušení, a tak docházelo i k narušení časové kontinuity. Podobné experimenty se snažily naznačit homogenizaci a normativitu v reprezentaci lidského těla, a to nejen v rovině genderu. Hra s časem a prostorem neopustí Clarke ani v její pozdější tvorbě. Než se od tanečních filmů dostaneme k dlouhometrážní dokumentární tvorbě, na malý moment se zaměříme na kolektivní podhoubí nezávislé kinematografické tvorby na východním pobřeží.

» Druhou bylo vlastnictví kamery Bolex, původně se jednalo o svatební dárek, který byl do té doby využíván pro zachycení momentek z každodenního osobního života. «

KOLEKTIVNÍ SNAHA, ALE INDIVIDUÁLNÍ PŘÍSTUP

Nezávislá americká tvorba ve druhé polovině 20. století je nejen synonymum k antihollywoodskému patosu, blízkosti k evropské umělecké tvorbě, ale i ke kolektivní spolupráci, díky níž byla vytvořena dostatečně silná a podporující (i finančně) síť. Tato snaha vykristalizovala v roce 1962 do vytvoření Film-Makers' Cooperative, za níž stála jednak Shirley Clarke, jednak Jonas Mekas. Jednalo se o distribuční organizaci, která se zabývá marketingem a uvedením nových amerických filmů do především domácího okruhu kin. Byla součástí dříve založené New American Cinema Group, která měla za úkol podporovat všechny nové hlasy v americké kinematografii: sociálně, kulturně, finančně. Paralelně vznikaly i manifesty, které by daly skupině kolektivní étos, jako byl i Statement for a New American Cinema (mezi podepsanými můžeme najít i Clarke). Ovšem nezávislá produkce nekomerčního rázu nepatřila mezi nejuspěšnější produkty, které se ve filmovém prostředí pohybovaly, a tak byla později vytvořena i dílčí divize The Film-Makers' Distribution Center, která se ujala úkolu zpracovávat komerčnější filmy. Přes všechny problémy se do určité míry podařilo upevnit podporující zázemí pro produkci, jež byla tvořena z opačného pólu, než tomu bylo v případě hollywoodské výroby.

K DLOUHOMETRÁŽNÍ TVORBĚ ANEB O IZOLACI V MODERNÍM SVĚTĚ

Počátkem 60. let se Clarke vrhá do dlouhometrážní produkce. Mezi první snímek patří *Spojka* (The Connection, 1961), původně divadelní hra od Jacka Gelbera, na jeviště zpracovaná skupinou Living Theater, a to mimo broadwayské centrum divadelního spektaklu. I když se někteří herci z divadelní verze objevili i ve filmové, jedná o odlišné dílo, které ze dvou inspiračních zdrojů, literární předlohy i divadelní interpretace, tvoří svébytný filmový celek. Hlavní protagonist je drogově závislý jazzový muzikant, který čeká na příchod svého dealera. I proto název *Spojka*, který poukazuje na označení drogového dealera v 60. letech v americkém globálním velkoměstě. Film můžeme chápat jako předznamenání nových černobílých filmů, které se zabývají aktuálními sociálními otázkami, jež jsou jak politickou reprezentací, tak většinou společnosti ignorovány. I když Clarke pocházela z odlišného sociálního, třídního i kulturního prostředí oproti hlavní postavě, spojovalo je odcizení jedince v moderní společnosti zaměřené na neustálou produktivitu, akumulaci kapitálu

a zjednodušení individua na pouhé kolečko v systému. Jak Clarke sama shrnuje: „Jako žena v tomto světě a filmařka toho vím o odcizení hodně“.

Další film *Chladný svět* (*The Cool World*, 1963), původně román od Warrena Millera, se dostal ještě dál do mikrokosmu Harlemu. Byť založen na literární předloze, finální podoba snímku spíše odrážela každodenní život obyvatel ve společností zapomenuté čtvrti. Toho bylo dosaženo skrze odklon od původního textu a úpravy dialogu, gest, reakcí, s nimiž pomohl Carl Lee, herec a partner Clarke, tak i natáčení v živých ulicích. Film o pouličním gangu zachycuje komplikovanou realitu, s níž se obyvatelé Harlemu museli vypořádat, aneb jak přežít v mikrokosmu, který existuje na základě vlastních pravidel, avšak zůstává pro ostatní neviditelný.

Mezi finální trio dokumentární tvorby patří *Jasonův portrét* (*Portrait of Jason*, 1967), který se opět zaměřuje na protagonistu, který se odlišuje od normativní společnosti. Pakliže předchozí snímky těžily z prostoru, kde byly natáčeny, tedy podařilo se jim zachytit i žitou realitu, tak v tomto díle Clarke naopak zachycuje v uzavřeném prostředí obývacího pokoje Jasona Hollidaye, afroamerického homosexuálního kabaretiéra a excentrickou figuru společenského dění. Hlavní protagonista sedí v křesle a mluví, žádný hluk ulice, žádná náhoda, nic, jen slova. Výsledný film byl vytvořen z dvanácti hodin natočeného materiálu, v němž je Jason ukázán v jeho svébytnosti a jedinečnosti, ovšem bez jakékoliv romantizace.

VIDEO

V 70. a na počátku 80. let se Clarke pouštěla do experimentů s videem, a to například živé video performance. Pro tento účel založila i skupinu *The TeePee Video Space Troupe*, která využívala zázemí hotelu Chelsea, v níž byste se mohli setkat s video-umělci, jakými byli Andy Gurian, Bruce Ferguson, Stephanie Palewski, DeeDee Halleck, Vickie Polan, Shridhar Bapat a mnoho dalších. Mihotající se obraz video-znamu bude trendem umělecké tvorby, která bude nejen na východním pobřežím nedílnou součástí filmařského i uměleckého světa, a to až do konce 20. století.

Shirley Clarke byla americká filmařka, která se nebála experimentovat s audiovizuálním médiem, ani ukázat příběhy, které zůstávají pro většinu diváků neviděny.

» Byť založen na literární předloze, finální podoba snímku spíše odrážela každodenní život obyvatel ve společností zapomenuté čtvrti. «

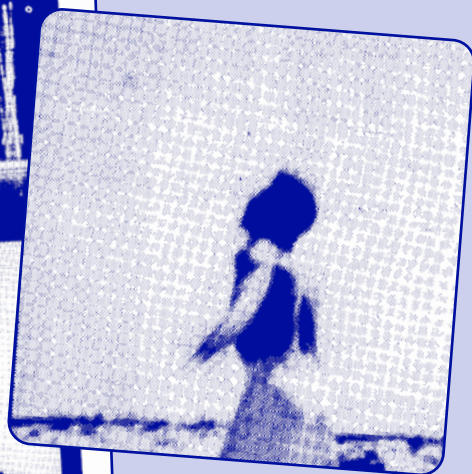




Frame enlargements from *Dance in the Sun* (1953). Top frame from the prologue; middle and bottom pairs are edit points from one sequence. All films by Shirley Clarke

» Většina tanečních filmů, které jsem viděla, byly otřesné, a tak mě napadlo, že to umím udělat lépe. Film je v podstatě choreografické médium. «

SHIRLEY CLARKE O FILMU
TANEC NA SLUNCI



» Ztotožňovala jsem se s černochoy, protože ženskou otázkou jsem se nemohla zabývat, a tak jsem ji odsunula bokem. Problémy černochoy jsem chápala velice dobře, vztáhla jsem je na sebe a své vlastní pocity. Když jsem točila *Spojku*, která je o narkomanech, nic jsem o drogách nevěděla a ani mě to nezajímalo. Drogy fungují jako symbol – narkomani jsou outsideri. Já se často cítila sama a jako outsider v kultuře, která mi byla vlastní. Vyrostla jsem v době, kdy ženy o ničem důležitém nerozhodovaly. «

» Celé roky jsem se cítila jako outsider, a tak mi byly problémy menšin blízké. Přišlo mi, že je důležitější být podělaný feták, který cítí odcizení, než přiznat, že to odcizení cítím i já jako žena, která má pocit, že do světa, do něhož chce zoufale patřit, vlastně nepatří. «

SHIRLEY CLARKE O FILMU *CHLADNÝ SVĚT*





VE VĚKU 77 LET ZEMŘELA SHIRLEY CLARKE, REŽISÉRKA OSCAROVÉHO FILMU

LAWRENCE VAN GELDER

26. ZÁŘÍ, 1997

Shirley Clarke, držitelka ceny Akademie, zastánkyně nezávislého filmu a propagátorka myšlenky, že video je mocné komunikační médium, zemřela v úterý v centru paliativní péče Beth Israel Deaconess Medical Center v Bostonu. Žila v Carlisle ve státě Massachusetts a zemřela ve věku 77 let.

Její sestra Elaine Dundy, spisovatelka a autorka životopisů, potvrdila, že Clarke byla přijata do hospice poté, co před dvěma týdny utrpěla mozkovou mrtvici. Trpěla rovněž Alzheimerovou chorobou. Jako režisérka je Clarke nejznámější svými třemi filmy z let 1960 až 1963. Film *Spojka* (The Connection) z roku 1960 byl natočen v duchu cinema verité a inspirovala jej hra Jacka Gelbera, uvedená v divadle Off-Broadway. Film je upřímnou studií drogové závislosti a vzhledem k nemravnému obsahu jej filmová divize New York State Board of Regents zakázala.

Její dokumentární film z roku 1962, *Robert Frost: Spor milence se světem* (Robert Frost: A Lover's Quarrel With The World), za něhož získala Oscara, předkládá portrét slavného amerického básníka.

Její drsný film z roku 1963, *Chladný svět* (The Cool World) je adaptací románu Warrena Millera a natáčel se v ulicích Harlemu. Film sleduje osudy mladého muže, který na krátkou dobu získá roli vůdce mládežnického pouličního gangu.

V roce 1962 Clarke prohlásila: „Právě teď se snažím bouřit proti filmovým konvencím. Kdo říká, že film musí stát milion dolarů a musí být natolik bezpečný a nezávadný, aby nepohoršil žádné dvanáctileté dítě v Americe?“

V roce 1962 založila Clarke, společně s filmařem a kritikem Jonasem Mekasem, neziskovou organizaci na distribuci nezávislých filmů Film-Makers Cooperative.

„V naší zemi je určitě dalších 40 až 50 lidí jako já, kteří se touží realizovat, ale nechtějí se odstěhovat do Hollywoodu a produkovat tam telenovely,“ nechala se slyšet Clarke.

„Tvoříme filmový ekvivalent divadla Off-Broadway, svěží, osobní a experimentální. Mám ohromnou radost, že žiji v době, kdy je mi něco takového umožněno.“

V roce 1967 na sebe Clarke upozornila filmem *Jasonův portrét*, který natočila během dvanácti hodin ve svém bytě na Manhattanu. Dokumentární film, jenž se promítal na Newyorském filmovém festivalu, představuje 105minutový rozhovor s černošským gay prostitutem.

„Jsem přesvědčená, že výsledkem je portrét člověka, který je zároveň génius i suchar,“ pověděla.

V 70. letech se Clarke začala více věnovat videu. „Videopásky naučí Američany hrát si spolu,“ pronesla tenkrát. „Celá osmdesátá léta bude provázet boj za přístup ke komunikačním médiím.“

V roce 1986 představila svůj poslední film *Ornette: Made in America*, který je portrétem saxofonisty a skvělého skladatele moderního jazzu Ornette Colemana a v němž se mísí video s filmem.

V letech 1975 až 1983 působila Clarke jako profesorka filmové vědy na Kalifornské univerzitě v Los Angeles.

K filmu a videu se dostala přes tanec. Její zaujetí pohybem vedlo ke kinematografii a ve svých prvních krátkých filmech se zabývala právě tancem. „Více než cokoliv abstraktního mě začali zajímat lidé,“ prohlásila.

Clarke vyrůstala na Manhattanu a vzdělání se jí dostalo na Lincoln School. Byla nejstarší ze tří dcer Florence Rosenberg a Samuela N. Brimberga, zámožného továrníka.

„Tatínek byl ze staré školy a měl pocit, že muži se ženami důležité věci neřeší,“ pronesla jednou Clarke. „Myslím, že jsem vždycky cítila velkou potřebu dokázat mu, že nejsem tak hloupá, jak si o mně myslí.“

Studovala prý na sedmi různých vysokých školách, aniž by některou dokončila. „Studovala jsem cokoliv, u čeho jsem mohla dál tančit,“ řekla.

Několik let studovala a tančila pod Marthou Graham a Hanyou Holm a v sedmnácti dostala první pracovní nabídku jako choreografka.

V roce 1943 se rozvedla se svým manželem Bertem Clarkem. Kromě Elaine Dundy, žijící v Los Angeles, po ní zůstala také její druhá sestra, Betty Lorwin z Brooklynu, a dcera Wendy, video-umělkyně, která rovněž bydlí v Los Angeles.

Na smrtelné posteli Clarke navštívila její dcera a přátelé filmaři a tvůrci videí. Popíjeli společně šampaňské a vzpomínali na její život a práci, která pomohla vydláždít cestu generaci MTV.

Následujícího dne o tomto setkání Elaine Dundy vyprávěla své sestře Betty, a ta odvětila: „Zní to úplně jako typický Shirleyin film.“

RICHARD BRODY O SHIRLEY CLARKE

„Pro Shirley Clarke bylo točení filmů procesem objevování, transformace a osvobození.“

„Je jednou z průkopnic kreativního dokumentárního filmu.“

Na tom, jak se Clarke napojuje na své publikum, je něco úmyslně politického: zjevně se svými filmy snaží přispět ke společenské změně. Přestože ona sama je bílá, její tři celovečerní filmy z 60. let, a také její čtvrtý – *Ornette: Made in America*, který začala točit v 60. letech a dokončila v roce 1986, se soustřeďují na životy, umění a kulturní dědictví Afroameričanů. V dokumentárním portrétu *Rome is Burning* (Řím v plamenech) své úmysly potvrzuje: „Sama cítím, že problém rasy a rasismu je obrovským problémem všude ve světě, nejenom ve Spojených státech.“ Přestože se pomocí svých filmů snaží lidi „konvertovat“, je si vědomá paradoxu, který tvorba nezávislých filmů o důležitých tématech přináší: „Ale pokud tomu věřím, jak je možné, že jsem natočila film, který bude přístupný jen omezenému publiku?“

Clarke si moc dobře uvědomovala, že není možné oddělit životní zkušenost a jednání filmaře mimo kameru od toho, co na té kameře bude vidět – a také od toho, jaký vztah si k filmům vytvoří jejich publikum. Na svých filmech spolupracovala s černošskými umělci, zejména s hercem Carlem Lee, který ve *Spojce* ztvárnil drogového dealera a z něhož se později stal její životní i umělecký partner. Spolupracovali rovněž na filmech *Chladný svět* a *Jasonův portrét* (na *Chladném světě* spolupracovala se dvěma dalšími významnými černošskými filmaři – Madeline Anderson, která režírovala výborné dokumenty *Integration Report 1* (Hlášení o integraci č. 1) a *I Am Somebody* (Já jsem někdo), a Edwardem O. Blandem, režisérem filmu *The Cry of Jazz* (Jazzový pláč)).

V *Rome is Burning* mluví Clarke o propojení samotného filmu s tím, co se děje mimo záběr, za kamerou. V tomto ohledu chápala sebe samu jako součást širšího kulturního trendu: odmítnutí role filmaře jako pouhého „voyeura“ a uvědomění si vlastní účasti. „To, co se dříve snažilo zůstat skryto, nyní usiluje o zviditelnění,“ říká a dodává, že to platí nejenom pro to, co se děje mimo záběr, ale také pro to, co se odehrává při promítání filmu: „Nyní od diváků chceme, aby participovali, a filmař, pozorovatel, je součástí publika. . . Celé je to o snaze prorazit plátno a dostat se ven. . . a nám se to opravdu povedlo.“

Její vizi společenské změny nelze oddělit od vize změny umělecké, a také od měnícího se vztahu mezi publikem a uměním – a to především filmy. Této změny docílila částečně pomocí revoluční formy svých filmů: metafikcemi ve *Spojce*, použitím voiceoveru a spontánní práci s kamerou, zápallem pro dokument a úsečným střihem *Chladného světa*, psychodramatickou intimitou v *Jasonově portrétu*. Její transformační ideál však nespočívá pouze ve změnách umělecké a společenské mentality, ale také ve změně filmové formy. Clarke tvrdila, že již brzy umění nebudou tvořit pouze umělci, nýbrž „mnoho, mnoho dalších lidí“. Všimla si zejména jisté „nespokojenosti s pouhým chozením do kina... a sledováním něčeho na plátně: chcete se toho účastnit. Všichni filmaři mojí generace byli zpočátku něčím úplně jiným,“ třeba jako Clarke, jež začínala jako tanečnice.

» Chtěla jsem kameru, která by se hýbala s herci... když se herci hnuli, pohnula jsem se s nimi, bylo to, jako bychom spolu tančili balet. «

SHIRLEY CLARKE O FILMU *SPOJKA*



» Je to z mé strany tak trochu snobismus naopak, nebo možná nečestnost? Protože v tom vidím rozpor. Když řeknu, že chci udělat film, který má s určitým problémem pomoci – například s rasismem v Americe, a *Spojka*, *Chladný svět* a *Jasonův portrét* se rasismem rozhodně zabývají, protože sama cítím, že je to v naší době velký problém, s rasou a rasismem máme problém všude, nejenom v USA – jak můžu natočit film, který bude přístupný jen omezenému publiku? «

Novinář, který vede interview, se jí zeptá, zda si může sama odpovědět, načež Clarke frustrovaně vyhrkne:

» Jsem v tomto ohledu prostě trochu nečestná. «

SHIRLEY CLARKE



[02:37:55.89] SAM: Hey, Solly?
 [02:37:57.29] When did they make heroin illegal?
 [02:37:59.56] SOLLY: 1928.
 [02:38:01.49]
 [02:38:04.56] SAM: Why?
 [02:38:06.13]
 [02:38:09.26] SOLLY: I really don't know.
 [02:38:12.13] To protect people from themselves.
 [02:38:15.89] Public opinion.
 [02:38:18.26] Maybe the liquor lobby.
 [02:38:21.13] I was once heard it was a plot of the rich.
 [02:38:24.23]
 [02:38:26.23] SAM: I wish I knew.

SPOJKA (THE CONNECTION)

Spojka je jedním z nejživějších a nejvíce fascinujících filmů americké nezávislé scény. Natočila jej režisérka Shirley Clarke v době, kdy byl takových filmů velký nedostatek. Tento film po svém uvedení roztříštil veškeré stereotypy všemi možnými způsoby. Přesto nebyl mnoho let k vidění.

Shirley Clarke byla nedílnou součástí vzkvétajícího poválečného filmového hnutí v Americe. Jako jedna z prvních – a jako jediná žena – podepsala v roce 1961 manifest New American Cinema. Svůj první celovečerní film založila na kontroverzní hře Jacka Gelbera, uvedené v divadle Off-Broadway. *Spojka* je hra ve hře, která se odehrává na jazzovém koncertě. Ukazuje skupinu narkomanů, z nichž někteří jsou jazzoví muzikanti, kteří čekají v podkrovním bytě v New Yorku na svou drogovou spojku. Producent a scenárista jim vstupují do života, pozorují je a píšou o nich hru. Brilantně napsané dialogy se ve filmu mísí s jazzovou hudbou z pera skvělého pianisty Freddieho Redda.

Clarke vyměnila postavu spisovatele za Jima Dunna, mladého uhlazeného filmaře, který si chce udělat jméno tím, že zaznamenává „scénu“. Jelikož se Clarke přátelila s mnoha mladými režiséry nezávislého filmu, přidala do filmu humor tím, že si utahovala z hnutí cinema verité. Rozhodla se zachovat jednotu místa, stejně jako ve hře, ale během natáčení kombinovala pohyblivou kameru, typickou pro francouzskou novou vlnu, s jazzem a vířivými pohyby, čímž vytvořila strhující pohybový film, který byl na filmovém festivalu v Cannes označen za vrcholné dílo. Přestože Clarke poznala avantgardní povahu Gelberovy hry i svého filmu, netušila, že její film vyvolá takový poprask.

Hollywood se tématu drogové závislosti nevyhýbal, většinou však šlo o příběhy slušných lidí, kteří sešli z cesty a dočkali se tragického konce. *Spojka* svou syrovou názorností ukazuje narkomany tak, jak je do své hry vepsal Gelber. V Cannes byl z filmu hit, vládní cenzori jej však bez prodlení zakázali, protože se v něm vyskytovaly vulgarismy. A tak začal boj o uvedení filmu ve Spojených státech. Po dva roky trvajících soudních přenicích producenti a režisérka nakonec u soudu uspěli, ale přestože podle práva vyhráli, pro film samotný bylo už pozdě – zmeškal svůj moment a u diváků propadl. Ostatní filmaře však velice ovlivnil. Od začátku 80. let je tento film mimo distribuci.

Plátnu vévodí jiskřivá černobílá kamera Arthura Ornitze a v nově zrestaurované verzi, která vznikala na Kalifornské univerzitě v Los Angeles, vynikají bezchybné výkony Freddieho Redda a saxofonové legendy Jackieho McLeana.



ORNETTE: MADE IN AMERICA

Ornette: Made in America je portrétem Ornette Colemanova během 30 let jeho života. Ornette se vrátil do rodného Fort Worth v Texasu v roce 1983 jako proslulý hudebník a skladatel. Ve filmu se střídají dokumentární záběry s hranými scénami a jedněmi z prvních segmentů, připomínajících hudební videoklipy, které kdy byly natočeny, čímž vzniká působivý portrét Ornettova chlapectví v segregovaném Texasu a jeho následného vzestupu na pozici amerického kulturního průkopníka a ikony světového formátu. Na vzniku tohoto filmu se podíleli umělci jako William Burroughs, Brion Gysin, Buckminster Fuller, Don Cherry, Yoko Ono, Charlie Haden, Robert Palmer, Jayne Cortez a John Rockwell.

Veškeré inovativní techniky, které v tomto filmu Shirley Clarke a producentka Kathelin Hoffman Gray použily, tvoří paralelu k hudbě člověka, jenž je zde subjektem. Clarke odmítla tradiční dokumentární formát a rozhodla se ukázat Ornettovu výjimečnou uměleckou vizi prostřednictvím stejně výjimečného filmařského umění.

Film uzavírá finále symfonie „Skies of America“ (Americké nebe), které zaznívá v průběhu celého filmu. Ruční kamery zaznamenávají bezprostřední ohlas veřejnosti po skončení skladby, kdy novináři, fanoušci jazzové hudby i obyčejní lidé Colemanovi blahopřejí a jsou zaskočení jeho upřímnou vřelostí. V průběhu filmu se ve spodní části plátna objevují posuvné titulky, které nechybí ani v posledním záběru, v němž se Coleman usmívá na kameru, zatímco se obraz rozplývá do červena. Pak začnou závěrečné titulky.

SKIES OF AMERICA

Při příležitosti svého otevření požádalo centrum múzických umění Caravan of Dreams Ornette Colemanova, zda by zde nevedl světovou premiéru své „Symfonie č. 1: Skies of America“.

Symfonii inspirovala Colemanova návštěva indiánské rezervace v Montaně, kde s úžasem pozoroval širou oblohu, „která byla v průběhu tohoto století svědkem větších změn než kterákoli jiná země“. Americké nebe chápal jako symbol svobody a kreativity, jimiž se posléze při skládání inspiroval. Symfonický orchestr, čítající 96 hudebníků, a Colemanova kapela Prime Time hrají osm různých motivů, přičemž každý motiv má vlastní věty a harmonii. Věty lze hrát v jakékoli tónině, kterou si volí každý nástroj. V průběhu celé skladby spolu kapela a orchestr vedou

hudební dialog. Části pro orchestr jsou ve vysokých tónech, které mají evokovat proměny oblohy, od denního nebe přes večerní oblohu až po třpyt hvězd. Části pro jazzovou kapelu jsou taneční a zemité, evokující činnosti, které probíhají na zemi pod širokou oblohou.

Colemanova hudba vychází z jeho teorie „harmolodie“, podle níž „harmonie a melodie, zahráné ve správné poloze, napodobují člověka – melodie připomíná lidský hlas a rytmus by měl víceméně kopírovat lidský dech“. Konkrétní větu pak rámuje činnost, již má skladba vyjadřovat.

JASONŮV PORTRÉT (PORTRAIT OF JASON)

V noci 2. prosince 1966 se Clarke se svým malinkým štábem shromáždili v jejím apartmánu v hotelu Chelsea, aby zde natočili film. Dvanáct hodin pak natáčeli jediného člověka – Jasona Hollidaye, který vyprávěl všelijaké příhody, zpíval, převlékal se do různých kostýmů a vzpomínal na staré dobré časy včetně doby, kdy pracoval jako gay prostitut, sluha či nadějný kabaretní muzikant. Výsledkem je uhrančivý portrét výjimečného, okouzujícího, ale zároveň ztrápeného muže, jenž vás v jednu chvíli rozesmává, ale zároveň vám z něho puká srdce.

Ingmar Bergman prohlásil, že *Jasonův portrét* je „ten nejúžasnější film, jaký kdy v životě viděl“. Když se film poprvé promítal, na předpremiéře seděl v hledišti například Tennessee Williams, Robert Frank, Thomas Hoving, Amos Vogel, Norman Mailer, Andy Warhol, Arthur Miller, Elia Kazan, Ruby Dee, Ossie Davis, Rip Torn, Geraldine Page a Terry Southern. Přesto nebyl tento silný a transgresivní film Shirley Clarke dlouho dostupný, a dokonce se věřilo, že se původní film ztratil.

Jasonův portrét je filmem, který si pohrává s komplexností. Byl natočen ve stylu cinema verité, ale jeho subjektem je muž, který otevřeně přiznává, že je podvodník, a dost možná lže i na kameru. Poskytla Clarke Hollidayovi pódium, na němž se mohl předvést a dostat konečně „svou šanci“, jak tomu sám říkal, anebo ho jen využila? Sama se tím trápila. Holliday rovněž přiznává ironii svého života jako sluhy: „Občas je to fakt vtip, kdo koho vlastně využívá.“ Později Clarke prohlásila: „Jsem přesvědčená, že výsledkem je portrét člověka, který je zároveň génius i suchar. Přestože Jason říká, že mu jeho role šejdíře a podvodníka nepřináší žádnou radost, zdá se, že je to právě on, kdo se směje naposled.“ Ať už tento film vnímáte jakkoliv, zůstává jedním z nejvíce fascinujících dokumentárních filmů v dějinách kinematografie.

Nyní, téměř 50 let poté, co byl tento film natočen, nám *Jasonův portrét* připomíná, jak vypadal život černošského gaye na vrcholu afroamerického hnutí za občanská práva a před stonewallskými nepokoji. Holliday vzpomíná také na své uvěznění v New York's Riker's Island Jail poté, co se nabídl (ale možná to bylo obráceně) policistovi v utajení. Jeho postřehy běžných projevů rasismu, které zažíval na vlastní kůži, jsou vtipné, kousavé i bolestné.

V roce 1968 se publikum do Jasona Hollidaye zamilovalo. V roce 1995 se Marlon Riggs ve svém brilantním filmu *Black Is ... Black Ain't*

(Černá je... černá není) ptá: „Jak dlouho, Jasone, jak dlouho ti už zpívají o svobodě, poctivosti a černošské kráse, a přitom na tebe kašlou? Jak dlouho?“

Když se distribuční společnost Milestone rozhodla v rámci série restaurovaných dokumentárních filmů Shirley Clarke znovu uvést *Jasonův portrét*, spoluzakladatel Milestone Dennis Doros stál před nelehkým úkolem: původní film se ztratil a 35mm kinofilm, který měl k dispozici, byl opotřebovaný a poškrábaný. Proces restaurování tohoto jedinečného LGBT+ dokumentu občas vypadal jako hledání svatého grálu a dlouho se zdálo, že dopadne stejně. Naštěstí se Dorosovi s pomocí archivářů, badatelů a spisovatelů z celého světa po dvou letech pátrání podařilo najít

» Jason nám při odhalování historie své duše ukazuje brilantní okamžiky, celonoční monolog láme bariéry mezi osobním humorem a veřejným diskurzem,

předkládá nám intimní příběh chlapectví jednoho černého gaye, scény z moderního městského života sluhy, do kterého si každý rád kopne, i afektované pouliční pikové královny, komický vesmír zaplivaných nočních klubů

a undergroundová vyznání lásky – a to v jazyce tak ryze americkém, Jason se vynořuje jako známý archetyp z hlubin hotelového pokoje desetiletí. «

ALLEN GINSBERG

nesprávně označené „vystřižené pasáže“, které byly ve skutečnosti původní 16mm interpozitivní film.





ROBERT FROST: SPOR MILENCE SE SVĚTEM (ROBERT FROST: A LOVER'S QUARREL WITH THE WORLD)

Ve filmu *Robert Frost: Spor milence se světem* zestárlý Frost (88) moudře promlouvá ke svému publiku (včetně prezidenta Kennedyho), zatímco Clarke tiše komentuje svou kamerou. Bukolické scény, v nichž se Frost ve filmu objevuje, nevytvářejí nutně portrét jednoduchého a zemitého muže, nýbrž člověka smířeného se světem. Mír se nikdy nezískává snadno, a válka k tomu má pokaždé co říct. Proslulý poslední verš jeho básně „The Lesson for Today“ (Lekce pro dnešek) z roku 1944 zní: „Jako člověk milující přel jsem se se světem“ a dokonale vystihuje jeho život. Frost pak rychle dodává, že „žádná jiná rozepře netrvala celý jeho život, pouze tato jediná“.

ROBERT FROST

(26. března 1874 – 29. ledna 1963)

Robert Frost je jedním z mála umělců, kteří dosáhli stejného věhlasu u literárních kritiků i u čtenářů – a navíc ještě během svého života. Frost svými verši uhranul Ameriku na více než polovinu století, což se povedlo už jenom Waltu Whitmanovi a několika dalším, a po něm už zcela jistě nikomu.

Frostův život doprovázela smrt a ztráta jeho nejbližších a bylo to právě v období truchlení, kdy v sobě Frost objevil básníka a začal publikovat. V roce 1906 vydal dvě rané básně – *Trs květin* (The Tuft of Flowers) a *The Trial by Existence* (Zkouška životem), trvalo však dalších šest let, než vydal svou první básnickou sbírku, *A Boy's Will* (Chlapecká vůle). Po zbytek svého života se v jeho práci odráží vliv života na rodinné farmě v New Hampshire. Aby však naplno rozjel svou kariéru básníka, odstěhoval se i s rodinou do Beaconsfieldu ve Velké Británii, kde byli vydavatelé méně komerční a ochotnější dát šanci novému talentu. Krátce poté vydal sbírku *A Boy's Will*, následovanou v roce 1914 básnickou kompilací *Na sever od Bostonu* (North of Boston).

Frost v Anglii navázal vlivná přátelství s dalšími spisovateli, například Edwardem Thomasem, T. E. Hulmem a Ezrou Poundem. Oslavovaný i zatracovaný Pound jako první Američan na Frostovu poezii napsal pochvalnou recenzi. «

poezii napsal pochvalnou recenzi. V reálném životě si Pound s Frostem příliš nerozuměli, nicméně když Pounda obvinili z velezrady a umístili ho do psychiatrické léčebny, Frost a jeho přítel Ernest Hemingway volali po jeho propuštění. Jejich hlas byl vyslyšen, jakmile byl Pound zproštěn žaloby. Procházky a rozhovory s Edwardem Thomasem dle jeho slov inspirovaly jednu z jeho nejznámějších básní, *Nezvolená cesta* (The Road not Taken).

Robert Frost získal rekordní čtyři Pulitzerovy ceny za poezii (Stejný počet cen získala kromě něj už jen fotografka Carol Guzy a dramatik Eugene O'Neill. Více než čtyři ceny nikdo nikdy nezískal.). Sbírkou, které Pulitzerova komise ocenila, jsou *New Hampshire: A Poem with Notes and Grace Notes* (New Hampshire: Báseň s poznámkami, 1924), *Collected Poems* (Sebrané básně, 1931), *A Further Range* (Ještě dál, 1937) a *A Witness Tree* (Strom svědectví, 1943). Největší pocty se ovšem Frostovi pravděpodobně dostalo 20. ledna 1961, kdy ho prezident John F. Kennedy osobně požádal, aby na jeho inauguraci přednesl svou báseň *Úplný dar* (The Gift Outright). Frost chtěl na ceremonii přečíst báseň *Dedication* (Oddanost), kterou napsal konkrétně pro tento účel. Kvůli slábnoucímu zraku a příliš ostrému slunci však Frost nakonec přednesl původní báseň, kterou znal z paměti.

THE GIFT OUTRIGHT

*The land was ours before we were the land's.
She was our land more than a hundred years
Before we were her people. She was ours
In Massachusetts, in Virginia,
But we were England's, still colonials,
Possessing what we still were unpossessed by,
Possessed by what we now no more possessed.
Something we were withholding made us weak
Until we found out that it was ourselves
We were withholding from our land of living,
And forthwith found salvation in surrender.
Such as we were we gave ourselves outright
(The deed of gift was many deeds of war)
To the land vaguely realizing westward,
But still unstoried, artless, unenhanced,
Such as she was, such as she would become.*



TOO ANXIOUS FOR RIVERS

*Look down the long valley and there stands a mountain
 That someone has said is the end of the world.
 Then what of this river that having arisen
 Must find where to pour itself into and empty?
 I never saw so much swift water run cloudless.
 Oh, I have been often too anxious for rivers
 To leave it to them to get out of their valleys.
 The truth is the river flows into the canyon
 Of Ceasing-to-Question-What-Doesn't-Concern-Us,
 As sooner or later we have to cease somewhere.
 No place to get lost like too far in the distance.
 It may be a mercy the dark closes round us
 So broodingly soon in every direction.
 The world as we know is an elephant's howdah;
 The elephant stands on the back of a turtle;
 The turtle in turn on a rock in the ocean.
 And how much longer a story has science
 Before she must put out the light on the children
 And tell them the rest of the story is dreaming?
 "You children may dream it and tell it tomorrow."
 Time was we were molten, time was we were vapor.
 What set us on fire and what set us revolving,
 Lucretius the Epicurean might tell us
 'Twas something we knew all about to begin with
 And needn't have fared into space like his master
 To find 'twas the effort, the essay of love.*

PŘÍLIŠNÁ ÚZKOST O ŘEKY

Přehlédni dlouhé údolí, uvidíš horu,
 a tam, jak prohlásil kdosi, je konec světa.
 Tak co potom s řekou, která tu dole teče
 a musí se někam vlít do poslední kapky?
 Ó já se vždycky bál až příliš o řeky,
 abych se nestaral, jak se dostane pryč.
 Je pravda, řeka pak odtéká do kaňonu
 „Přestaň-se-na-to-ptát-do-čeho-ti-nic-není“
 Vždyť dřív či později s tím přestat musíme.
 Nic není lehčího než ztratit v dálce sebe,
 snad je to milost, že tma nás sevře tak záhy,
 tak rozvážně, teskně, tak docela odevšad.
 Svět, jak jsme ho poznali, je sloní houda:
 slon na želvě, na jejím krunýři stojí,
 želva zas spočívá na skále v oceánu.
 Oč déle si může příběh zachovat moudrost,
 než musí zhasnout světlo v pokoji dětí
 a slíbit, že konec se dozvedí ve snu?
 „Necháte si to zdát, zítra to dopovíte.“
 Byl čas, kdy byli jsme tavba, a čas, kdy pára,
 to, co nás zažehlo a vyslalo nás kroužit,
 o tom už Lukrécius Epikurejský věděl
 a my to v jádru poznali dávno také.
 Netřeba proto vesmírem letět jak jeho mistr.
 Víme, že je to pokus o lásku, úsilí lásky.

MY NOVEMBER GUEST

*My sorrow, when she's here with me,
Thinks these dark days of autumn rain
Are beautiful as days can be;
She loves the bare, the withered tree;
She walks the sodden pasture lane.*

*Her pleasure will not let me stay.
She talks and I am fain to list:
She's glad the birds are gone away,
She's glad her simple worsted grey
Is silver now with clinging mist.*

*The desolate, deserted trees,
The faded earth, the heavy sky,
The beauties she so truly sees,
She thinks I have no eye for these,
And vexes me for reason why.*

*Not yesterday I learned to know
The love of bare November days
Before the coming of the snow,
But it were vain to tell her so,
And they are better for her praise.*

PODZIMNÍ HOST

Má tesknota, když k ní přisednu,
tvrdí, že deštivé podzimní dny
jsou nejkrásnější ze všech dnů.
Miluje mokrou pastvinu,
nahý strom listí zbavený.

Všechno ji těší čím dál víc,
mluví a já musím poslouchat.
Je šťastná, že už jsou ptáci pryč,
že její šedivý soukenný šat
má v mlze zář stříbrných svíc.

Ty siré stromy, mračná bář,
zplanělé země kolotoč.
Co vidí krásy tu i tam
a žehrá, že ji nevnímám,
a trápí mě, ať řeknu proč.

Neví, jak dávno jsem si zvyk
čekat na holý listopad,
na dny, než spadne první sních.
Proč ale prozrazoval bych,
co říká líp, co slyším rád.

STOPPING BY WOODS
ON A SNOWY EVENING

*Whose woods these are I think I know.
His house is in the village though;
He will not see me stopping here
To watch his woods fill up with snow.*

*My little horse must think it queer
To stop without a farmhouse near
Between the woods and frozen lake
The darkest evening of the year.*

*He gives his harness bells a shake
To ask if there is some mistake.
The only other sound's the sweep
Of easy wind and downy flake.*

*The woods are lovely, dark and deep,
But I have promises to keep,
And miles to go before I sleep,
And miles to go before I sleep.*

ZASTAVIV SE
V LESE...

Myslím, že vím, čí jsou to lesy.
Vždyť ve vesnici má svůj dům.
Leč neužrjí mne, když zde kdesi
zastavím v sněhu k vůli snům.

Můj koník žasnout nepřestává,
proč právě sem byl zaveden,
kde není nic než strom a tráva
a nejtemnější v roce den.

A rolničkami na mne cinká,
by upozornil na omyl.
Jinak jen mírný spánek spinká
v peřinách zasněžených mil.

Jak tyto lesy znají zvátí!
Leč slíbil jsem, že vydržím...
Co bludných cest než půjdu spát!
Než půjdu spát, co jar a zim!





KRÁTKÉ FILMY SHIRLEY CLARKE

Lauren Rabinowitz: Ve filmu *Bridges* jste dosáhla dokonalého propojení choreografie zvuku, kompozice, barvy, prostoru a rytmu. Proč jste se rozhodla začít se věnovat dokumentárnímu filmu?

Shirley Clarke: No, v době, kdy jsem dokončila *Mosty-kolotoč* (*Bridges-Go-Round*), jsme se s Willardem, Rickym Leacockem a Donnem Pennebakerem rozhodli, že si pronajmeme prostory na 43. ulici. Říkali jsme si Filmmakers, Inc. Každý jsme si tam vyhradili kóji a uprostřed jsme měli velký prostor pro společné aktivity. Pennebaker seřídil projektor, takže když jsme měli čas, dívali jsme se na filmy. Z toho místa se stalo hlavní newyorské sídlo. Pomohli jsme Johnu Cassavetesovi v jeho začátcích. Půjčila jsem mu kameru a vybavení, aby mohl natočit *Shadows* (*Stíny*, 1958). Díky němu jsem se seznámila s Jeanem-Lucem Godardem. Chodilo k nám hodně experimentálních filmařů. Prostě se velká část americké nové vlny a cinema verité odehrávala u nás, během naší spolupráce.

Protože jsem odváděla dobrou práci s filmovými smyčkami, Willard se rozhodl, že mě zaměstná na svém dalším projektu, filmu *Mrakodrap* (*Skyscraper*, 1959) – několik let sledovat demolici budovy, na jejímž místě posléze vyrostl mrakodrap Tishman Building. Měl k tomu spoustu krásných, ale i nezajímavých záběrů, a nevěděl, co si s nimi počít. Zeptal se mě, jestli se na to nechci podívat. Nejprve mě zaujalo, že to byl 35mm film a já takový nikdy nedělala. Některé scény byly naprosto úchvatné. Napadlo mě, že bych z toho mohla udělat muzikálovou komedii, vždycky jsem něco takového chtěla natočit. «

» Napadlo mě, že bych z toho mohla udělat muzikálovou komedii, vždycky jsem něco takového chtěla natočit. «

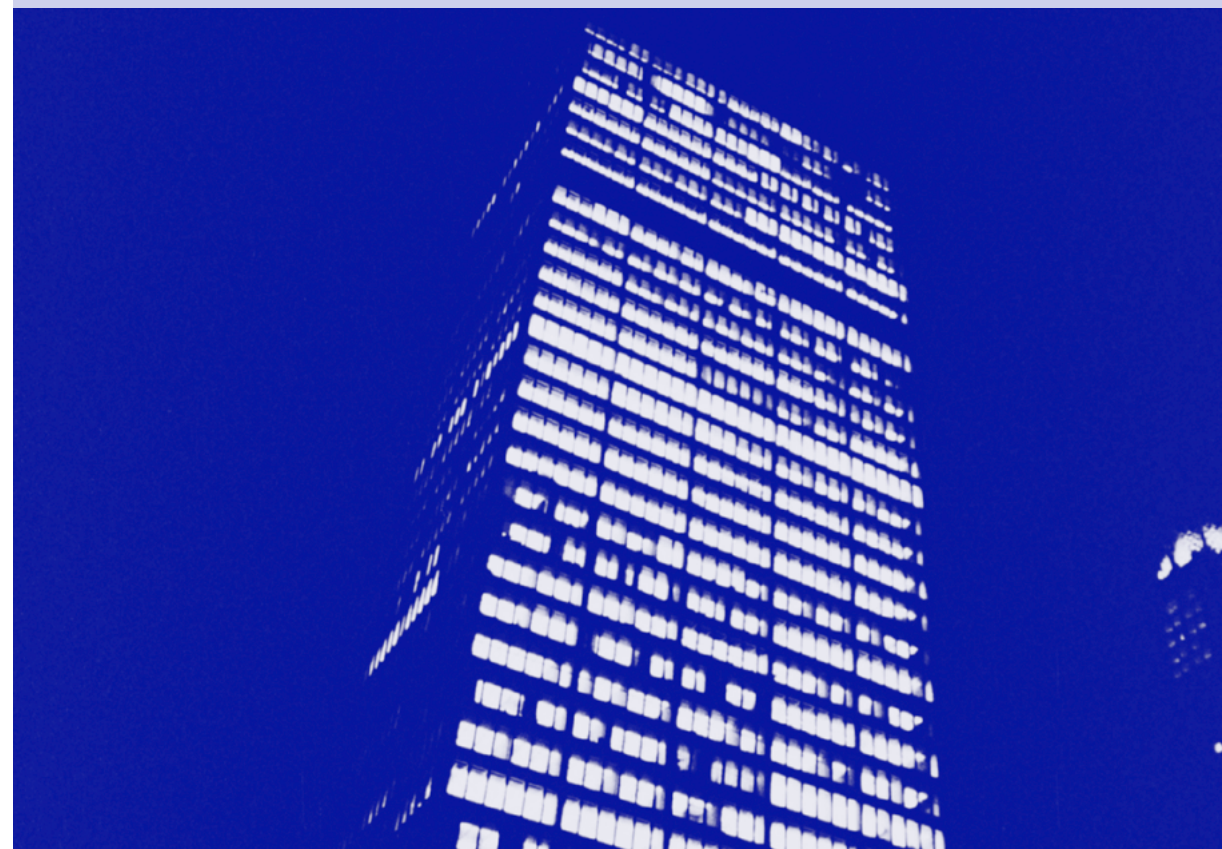
lovou komedii, vždycky jsem něco takového chtěla natočit. Chvilí jsem si pohrávala s různými nápady, a nakonec mě napadlo, že stavaři, kteří tu budovu postavili, budou vypravěči. Bylo pro mě nesmírně

důležité vyřešit problém takového toho „božího“ netělesného hlasu, který doprovázel filmy v 50. letech. Všechny kvůli tomu vypadaly, jako že si na něco hrají. Hudbu mi složil Teo Macero a můj kamarád, herec a spisovatel Johnny White, mi napsal dialogy a texty písní. A já jsem stříhala.

Mrakodrap, sedím u své movioly a dávám dohromady scénu, když najednou vidím záběr, v němž je v oknech mrakodrapu vidět odraz a napadlo mě, že by z toho mohla být zajímavá scéna. Takže jednoho filmaře pošlu ven s rolí filmu točit odrazy v oknech, a pokud mu zbyde film,

natočí ještě něco dalšího. Pak se na to podívám a říkám, „skvělá práce“. Byl to opravdu ručně dělaný film, který jsme dávali dohromady kousky po kousku.

Mrakodrap sbíral jednu cenu za druhou. Byl uveden na benátském filmovém festivalu, kde získal cenu za nejlepší krátký film. Tehdy seděl v porotě Thorold Dickinson, který pracoval pro OSN. Tak jsem se vlastně dostala k práci na filmu *A Scary Time* (1960) pro OSN. (Dickinson byl britský režisér dokumentárních filmů a dramát, který stál v letech 1956–1960 v čele Informačního centra OSN. Součástí jeho práce bylo mít na starosti dokumentární filmy pro OSN.). Při práci na filmu *A Scary Time* jsem se naučila točit hrané scény, jako třeba máma s tátou koukají na televizi a dítě jim dává pusu na dobrou noc. Naučila jsem se to natočit tak, aby to vypadalo reálně a hodilo se to mezi dokumentární záběry. Nic velkého, ale byl to začátek. *Mrakodrap* byl důkazem, že dokážu vzít dokumentární námět a prostřednictvím dramatizace stylu natáčení a střihu z něj udělat opravdu zábavný muzikál.





PRŮHLEDNÁ BYTOST:
LIONEL ROGOSIN





He was angry because we had started to shoot scenes on the surface instead of below, in the mine, as we had originally told him

*we only what
I will do*

thru this city, ob-
king for the reality
while, there is this
of reality, *an sich*,
born and the time
ng thru the streets
rence between the
ting of the horses,
periences reflected
hich are caught by
o difference, really,
and I seem to be
y, beyond the dew
ns and motions of

oking for his morn-
e childhood in his

FDC:

rtant to state one
has been part of
ears, and that is:
or at least I have
work only as a pro-
why we have been
first meetings, the-
discussions. The
such discussions
& monopolized by
definite and final
Now, we always
y concrete day-by-
matters, and they

1966 the theatrical
to open itself for
publicity we were
concrete and im-
ething about that
theatrical," "com-
pt coming to the
s. As the theatres
it became clearer
e not yet ready to

book our films on a flat rental basis, that
we faced a completely new area of audi-
ence.

As this situation was getting riper and
riper, one day, I sat at Chelsea Hotel and
rambled with Shirley Clarke about the
very first meetings of the New American
Cinema Group and the very first days of
the Coop. It wasn't really a rambling—it
soon became a very hot arguing. Because
my position was that some of the film-ma-
kers who participated in our early meetings
had betrayed us, and I said, Shirley, you
are one of them. It was in 1961 when we
saw this situation coming. It was in 1961
when I insisted that we have to create a
distribution center with two arms, the
non-theatrical and the theatrical. But
everybody said: Oh, what can we do, how
can we poor things compete with the
big distribution companies? So nothing
happened—I mean, nothing happened
with the theatrical branch—Rogosin, De
Antonio, Shirley, Allen, etc. etc. continued
their wolf-eats-wolf existences. Only the
non-theatrical branch was created. And
that's how the things started happening
—thru the people who stuck together, weak
as we were, and poor. So we broke the field
for the others, too.

As we were arguing about this, Shirley
said: So why don't we do it right now? Do
you think it's too late now to do what we
didn't do six years ago?

*I said, probably not. So, why don't we do
it right now? said Shirley. Let's get some
more help, I said, like Lionel Rogosin. We
need money. I said, Six days we met*

Lionel and told him what was on our
minds. Rogosin said O.K. It was decided
that Shirley will put up \$3,000, Lionel
another \$3,000, and I'll pull in some
borrowed money, \$2,000. We had a few
more general rambling sessions and started
looking for a man who could run the
theatrical branch of the Coop. We decided

that for a year or two we should keep a
very close eye on it, the three of us, acting
as sort of advising directors to it. After
checking with a few possible candidates
for running this new branch, we came to
a stop. We couldn't find anybody to run
it, someone who wasn't too contaminated
with the usual commercial film distribu-
tion methods, and someone whom we could
trust. Until, suddenly, one day, a thought
crossed our mind: LOUIS. So we got to-
gether again, Lionel, Shirley, and myself,
and this time we also invited Louis
[Brigante]. Louis listened with his cigar
dangling down his jaw, and said nothing.
Give me two weeks to decide, he said. And
two weeks later he said O.K. And that's
how the Film-Makers' Distribution Center
was born, with the official March 11th
(1966) announcement.

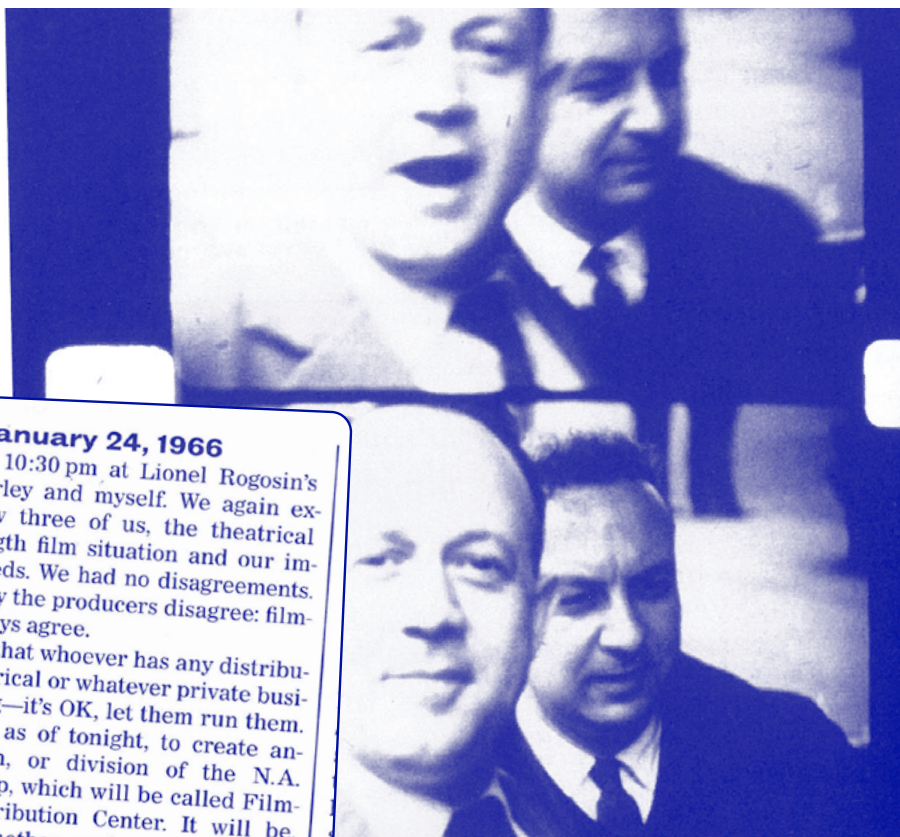
George Landow; he says he wants to make
litany films. *Bardo Follies* is an attempt at
litany. Medieval quality.

What's called "speed" in cinema is very
often the amount of content, compactness
of different contents—like poetry is more
compact than prose or music... Messiaen
more compact than Tchaikovski.

"Don't underestimate these kooky groups
like the Citizens for Decent Literature;
when they get on to something they will
bug and bug and bug their Congressmen,
or they'll telephone. One old bag will
notify another, and like there's a thousand
notified in five minutes via the telephone.
They jam the phone either to the fuzz or
whoever they're bugging, or the public
library if they want a book removed, or a
theater if they want a picture taken off.
A hell of a lot of the time, people give in to
them and think they're basically, you know,
like good people. But they ain't."
(source unknown)

...
2
s
t
e
h
th
re
th
co
ey
my
Ye
a n
thi
wa
Jew
kno
ries
HO
can
cult
neve
Jews
That
trave

We h
figure
one V
they d
If we
names
800,00
army d
USA a
fields, j
"Dropp
on it las
ed on th
war." (F
Cineaste
doesn't



January 24, 1966

We met at 10:30 pm at Lionel Rogosin's place—Shirley and myself. We again explored, now three of us, the theatrical feature length film situation and our immediate needs. We had no disagreements. We said, only the producers disagree: film-makers always agree.

We decided that whoever has any distribution or theatrical or whatever private business running—it's OK, let them run them. We decided, as of tonight, to create another branch, or division of the N.A. Cinema Group, which will be called Film-Makers' Distribution Center. It will be, in a sense, another, perhaps commercial branch of the Co-op—it will take care of the large area of the theatrical, art theatre, TV etc. distribution aspect which the Co-op hasn't handled till now.

Among the film-makers who could or should be invited to join this branch we listed, besides the three of us, Gregory Markopoulos, Storm De Hirsch, Andy Warhol, Peter Goldman, Robert Downey, Jack Livingston, Adolfo, George Morse, Peter Kass, De Antonio, Maysles brothers, Leacock, Pennebaker.

I was delegated to call Perlman, to proceed with whatever legalities there are, if any, to open a bank account in the new name; to hire a secretary to run the center. We are meeting tomorrow night with Louis Brigante, see if he will do it. Other possibility, we thought is Rudy Franchi.

We figured, that with \$10,000 we could push the Center through the first year. The salary of the secretary should be around 125. For the initial fund, Lionel pledges \$2,000, Shirley \$2,000. I said I will get somewhere \$1,000.

Light-movies-strobes etc: realization of/for



FILM JAKO PROSTŘEDEK UVĚDOMĚNÍ, DIALÓGU A PROTESTU: NEZÁVISLÁ TVORBA LIONELA ROGOSINA

MILAN HAIN

„Umění je možná nedefinovatelné, ale pro mě je důležité dělat něco významného. Forma musí vyrůstat z námětu a z naší doby. Umělec se musí co nejsilněji angažovat ve své době.“¹

V 50. letech – v období kolapsu hollywoodského studiového systému a dlouho před nástupem tzv. Nového Hollywoodu či Hollywoodské renesance – se v USA začalo rodit první skutečně nezávislé filmové hnutí. Řeč není o avantgardní či experimentální kinematografii, ta měla již dlouhou tradici, nýbrž o filmech s příběhem, které ovšem vznikaly daleko od tradičních výroben a po vzoru neorealismu a dalších zahraničních vlivů se pokoušely fikci ozvláštnit jednoznačnější vazbou na soudobou realitu. Sidney Meyers, Morris Engel, Shirley Clarke, John Cassavetes a Lionel Rogosin točili s minimálními prostředky filmy o lidech z okraje společnosti, které dosavadní mainstreamová tvorba většinou opomíjela.

Rogosin se narodil 22. ledna 1924 v New York City. Jakožto syn bohatého obchodníka s textilem si mohl zvolit život v bezstarostném luxusu. Studium na Yale University v oboru chemického inženýrství jej mělo připravit na hladký vstup do otcovy firmy a pozdější převzetí jejího vedení. Světový politický vývoj 40. let jej ale vyslal jiným směrem. Během války sloužil v americkém námořnictvu a v druhé polovině dekády procestoval Evropu a podíval se do Izraele a Afriky. To v něm probudilo silné sociální citění. Až do konce života ostře vystupoval proti fašismu, rasismu a hrozbě dalšího globálního konfliktu.

Aby mohl své politické postoje artikulovat a sdílet s veřejností, naučil se zacházet s šestnáctimilimetrovou kamerou. Jeho snem bylo natočit film odsuzující apartheid, který zakusil na vlastní kůži při návštěvě Jižní Afriky. Cesta k němu vedla přes dva další snímky, tematicky podobné, ale zasazené do odlišného prostředí. Pod vlivem tvůrčí metody Roberta J. Flahertyho, který ve filmech jako *Nanuk, člověk primitivní* (Nanook of the North, 1922) a *Muž z Aranu* (Man of Aran, 1934) kombinoval zaujetí skutečností s inscenačními praktikami, natočil jako svůj debut snímek *Na Bowery* (On the Bowery, 1956), situovaný do nechvalně proslulé chudinské čtvrti v New Yorku.

¹ Citováno v Greg Merritt, *Celluloid Mavericks: A History of American Independent Film* (New York: Thunder's Mouth Press, 2000), s. 154.

Film se pohybuje na rozmlžené hranici mezi dokumentem a fikcí: příběh se odvíjí podle předem daného scénáře, ale protagonisté zároveň hrají sami sebe. Jak ke své metodě uvedl sám režisér, jeho cílem bylo „přimět aktéry, aby do mých obrysů vložili vlastní zkušenost, poezii a porozumění, a tím vtiskli obsah mému krátkému, intenzivnímu pozorování jejich životů a problémů“.²

Hlavním hrdinou příběhu je asi čtyřicetiletý Ray, který se jen s obtížemi dostává ze svízelné životní situace: nemá domov ani stabilní práci a jedinou jeho jistotou je alkohol. Rogosin zachycuje jeho i podobně stíženou existenci observačním způsobem v jejich přirozeném prostředí sestávajícím z putyk, laciných ubytoven a zadních uliček, kde hrozí nebezpečí každému s pár drobnými v kapse. Civilní snímek se odvíjí v pomalém tempu a své subjekty nijak nedémonizuje ani neglamorizuje. V závěru Ray sice dostává šanci vystoupit z nekonečného kruhu zmaru a zoufalství, ale okolí je k jeho vyhlídkám skeptické.

Na Bowery bylo vzhledem ke svému námětu a zpracování uváděno jen ve specializovaných artových kinech. Jak uvedl deník *Motion Picture Daily*, „tento film, který se drží realistické tradice a odráží se v něm život sám, je pro běžné diváky možná až příliš ponurý, věcný a odvážně neúprosný. Rozhodně se nejedná o zábavu v běžném slova smyslu“.³ Kritiky ale byly většinou pozitivní a Rogosin se dočkal ceny z Mezinárodního filmového festivalu v Benátkách i nominace na Oscara v kategorii nejlepší dokument.

Po krátkometrážním filmu o maďarské uprchlické krizi *Out* (1957), vyrobeném pro Organizaci spojených národů, se Rogosin konečně pustil do vysněného projektu z Jihoafrické republiky. Dokudrama *Vrať se, Afriko!* (Come Back, Africa, 1959) využívá individuální příběh k postižení celé

škály problémů černošské populace. Mladý Jihoafričan Zacharias se snaží najít a udržet si práci, ale to se kvůli nesmyslným byrokratickým překážkám a všudypřítomnému rasismu ukazuje jako nemožné. «

najít a udržet si práci, ale to se kvůli nesmyslným byrokratickým překážkám a všudypřítomnému rasismu ukazuje jako nemožné. Film nemilosrdně ukazuje, jak rasová a sociální nerovnost vede k zoufalým řešením – nucenému odlou-

čení od rodiny a nakonec i k násilí a zločinu. Na příkladu Zachariasovy manželky rovněž vidíme, že ženy to mají ještě složitější, protože na rozdíl od mužů čelí hrozbě sexuálního zneužití (ze strany bělochů i černochoů).

Rogosin snímek natáčel bez profesionálních herců a v poloilegalitě s pomocí skryté kamery. Mimo tematizaci rasismu jeho hodnota

spočívá také v tom, že dokumentárním způsobem zachycuje život v ulicích Johannesburgu i na venkově – vidíme lidi při práci i během zábavy. Jestliže však *Na Bowery* nabízelo ambivalentní závěr, *Vrať se, Afriko!* končí naprostou deziluzí: Zacharias nejenže nenašel způsob obživy, ale navíc přišel o manželku, která byla brutálně zavražděna. Rogosin s filmem uspěl na benátském festivalu a pomohl jím iniciovat rodící se cyklus filmů namířených proti apartheidu.

V následující dekádě se jeho produktivita snížila. Několik let strávil sběrem materiálů pro třetí celovečerní snímek *Dobré časy, nádherné časy* (Good Times, Wonderful Times, 1965), v němž provokativně propojil dvě roviny: scény z londýnské koktejlové party, kde se probírá vše od války po holení podpaží, jsou alternovány s často mimořádně brutálními found footage záběry, které ukazují utrpení dospělých i dětí během světových válek a současně dokumentují masové podléhání populistické rétorice charismatických vůdců. Ostře protiválečný film obviňuje Západ a zejména zahálčivou smetánku z bagatelizace války a zla a falešné nostalgie po starých dobrých časech. Svou filmovou esejí chtěl Rogosin probudit společnost z letargie a upozornit ji na hrozbu dalšího krvavého konfliktu a globální nukleární katastrofy.

Po dvou krátkometrážních filmech *How Do You Like Them Bananas* a *Oysters 'R' in Season* (oba z roku 1966) se Rogosin vrátil k celovečernímu formátu ve snímcích *Černé kořeny* (Black Roots, 1970) a *Black Fantasy* (1972) reflektujících společenskou situaci Afroameričanů. Druhý jmenovaný vznikl za významného autorského přispění hudebníka a bojovníka za občanská práva Jima Colliera; v centru pozornosti je zejména jeho manželství s běloškou. Afroameričané jsou také výraznými aktéry filmu *Dřevorubci z hlubokého jihu* (Woodcutters of the Deep South, 1973), který se zaměřuje na exploataci dělníků ze strany dřevařských korporací v Mississippi a Alabamě. Rogosinova režijní kariéra se uzavřela čtyřicetiminutovým filmem *Arabsko-izraelský dialog* (Arab Israeli Dialog, 1974), ve kterém izraelský novinář Amos Kenan a palestinský básník Rašíd Husajn debatují o napětí na Blízkém východě a možných řešeních izraelsko-palestinského konfliktu.

Rogosin měl mnoho dalších nápadů – chtěl točit o navažských indiánech, Paulu Gauguinovi nebo policejní brutalitě v New Yorku. Všechny jeho poslední filmy ale vznikaly ve finančních těžkostech (často s přispěním evropských televizních stanic) a ve druhé polovině 70. let se mu již nepodařilo nastřádat potřebný kapitál. Ve stejné době se musel vzdát další významné aktivity. V roce 1960 se stal provozovatelem

2 On the Bowery Press Kit, Milestone Films, s. 6, dostupné z: shorturl.at/BEMUZ.

3 On the Bowery, *Motion Picture Daily*, 5. 4. 1957, s. 5.

artového kina na Bleeker Street v Greenwich Village, které se v následujících letech stalo jedním z center newyorské nezávislé scény. Právě zde se scházela skupina kolem Jonase Mekase, která v gestu vzdoru proti zavedeným pořádkům přijala jméno New American Cinema. Rogosin kino vedl až do roku 1974, kdy jej odkoupil Sid Geffen.

Lionel Rogosin se sice vždy pohyboval na periferii filmového průmyslu, ale naštěstí nezůstal v zapomnění. Jeho průkopnické aktivity na poli nezávislé produkce a uvádění měly zásadní vliv na několik generací tvůrců – od Johna Cassavete po Martina Scorseseho, který byl v 60. letech pravidelným návštěvníkem Bleeker Street Cinema. Po Rogosinově smrti v roce 2000 o otcův odkaz pečuje jeho syn Michael, zakladatel společnosti Rogosin Heritage, jejímž cílem je „obnova, zachování a propagace odkazu a díla Lionela Rogosina“. Michael je autorem dokumentárních snímků o vzniku a významu většiny otcových filmů a zároveň jedním z iniciátorů projektu, jehož cílem bylo ve spolupráci s věhlasnou laboratoří při Boloňské cinematéce tyto filmy zrestaurovat a zpřístupnit. Můžeme se tedy těšit z toho, že Rogosinova politicky angažovaná a vysoce humanistická tvorba bude nadále stimulovat dialog, který je v dnešní době tolik potřebný.

Direct from the New York Cultural Center's Festival EARLY FILMS of the NEW CZECH CINEMA

These films represent the first creative efforts to emerge from what has been referred to as the Czech "New Wave", which began in the early 1960's. All the directors represented (with the exception of Brynch) were recent graduates of FAMU (Film Faculty of the Academy of Performing Arts), Prague's famous film school. Brynch's film was chosen to illustrate how a middle-generation director adapted an established style of film-making to contemporary film-making ideas in this director's first step in a new direction.

"SOMETHING DIFFERENT" a contrast between the lives of a champion lady gymnast, Olympic Gold Medalist, Eva Bosakova (who plays herself) and a harried Prague housewife. Written and directed by Vera Chytilova. Grand Prize, Mannheim 1963. 85min. B/W Rental: \$135.00

"DIAMONDS OF THE NIGHT" an exploration into the subconscious minds of two boys fleeing a concentration camp transport on its way to the death chamber. Screenplay and direction by Jan Nemeč. 70min. B/W Grand Prize, Mannheim 1964 Rental: \$100.00

"TRANSPORT FROM PARADISE" an exposure of the Kafkaesque tension which existed in the notorious Terezin Ghetto, a Nazi concentration camp which was used as the last stop on the journey to the extermination camps of World War II. 94min. B/W Grand Prize, Locarno 1964 Rental: \$135.00 Directed by Zbynek Brynch.

"JOSEF KILIAN" a biting satire which relates the story of an "individual" who lives in a society where the lonely borrow companionship from cat lending shops, and who become embroiled in a bureaucratic Kafkaesque nightmare when he tries to return his borrowed companion. Directed by Pavel Juracek and Jan Schmidt. 43min. B/W Grand Prize, Oberhausen 1964 Rental: \$90.00

"THE CEILING" concerns itself with the life of a fashion model who sets herself a low "ceiling" of attainment instead of pursuing more fruitful goals. This film was Miss Chytilova's graduation piece from FAMU. 40min. B/W Written by Pavel Juracek and directed by Vera Chytilova. Rental: \$90.00

RENTAL OF ALL 5 FILMS AS A FESTIVAL: \$450.00

IMPACT FILM
144 Bleeker St. New York
Ph: 212 - OR4 -



NA BOWERY (ON THE BOWERY)

1955–1956

„Práce na filmu *Na Bowery* mě naučila formovat realitu tak, aby se dotkla představitivosti jiných lidí. Realita určité komunity nebo společnosti ve své úplnosti je natolik bezbřehá, že jakýkoliv pokus o obsáhnutí celé její šíře nevydá nic než bezvýznamný výčet vyčpělých faktů, kterým já říkám ‚dokument‘. Flahertyho skvělé filmy mají s dokumentem společného asi tolik, co prvotřídní poezie s věcnou sociologickou zprávou.“

Na Bowery byl prvním oceněným filmem Lionela Rogosina. V roce 1956 získal cenu za nejlepší dokument na Benátském filmovém festivalu, cenu BAFTA za nejlepší dokument a nominaci na Oscara v kategorii nejlepší dokumentární film.

Rogosinův filmařský styl byl od samého počátku přímý a prosycený laskavostí. Své filmy točil „zevnitř“, ukazoval své subjekty v jejich obvyklém prostředí a nechával je mluvit jejich vlastními slovy. Vybíral si obyčejné lidi, kteří uvízli v pasti běžných problémů – bezdomovectví, alkoholismu, rasové diskriminace, pracovních svárů, chudoby či války – a jeho filmy tak podávaly palčivá svědectví. Čtvrť Bowery s jejími obyvateli si vybral za svůj první námět – chtěl tak poodhalit osudy lidí, kteří se propíjejí vlastním životem ve snaze mu uniknout.

Tři muži začali natáčet film s jedním magnetofonem a lehkou kamerou Arriflex.

„Měli jsme připravenou soustavu pouličních scén, ale chyběly nám dialogy. Chtěli jsme improvizovat, ale nevěděl jsem, jak na to. Přišel jsem tomu na kloub přímo na place, když mi došlo, že Gorman, Ray a Frank mají v zásobě spoustu osobních historek a anekdot, které můžou z fleku vyprávět. Začal jsem si uvědomovat, že když se budu držet událostí v jejich životech, dialogy budou znít autenticky a spontánně. Vyvinul jsem metodu improvizovaného dialogu, kterou jsem pak využíval i v dalších filmech.“

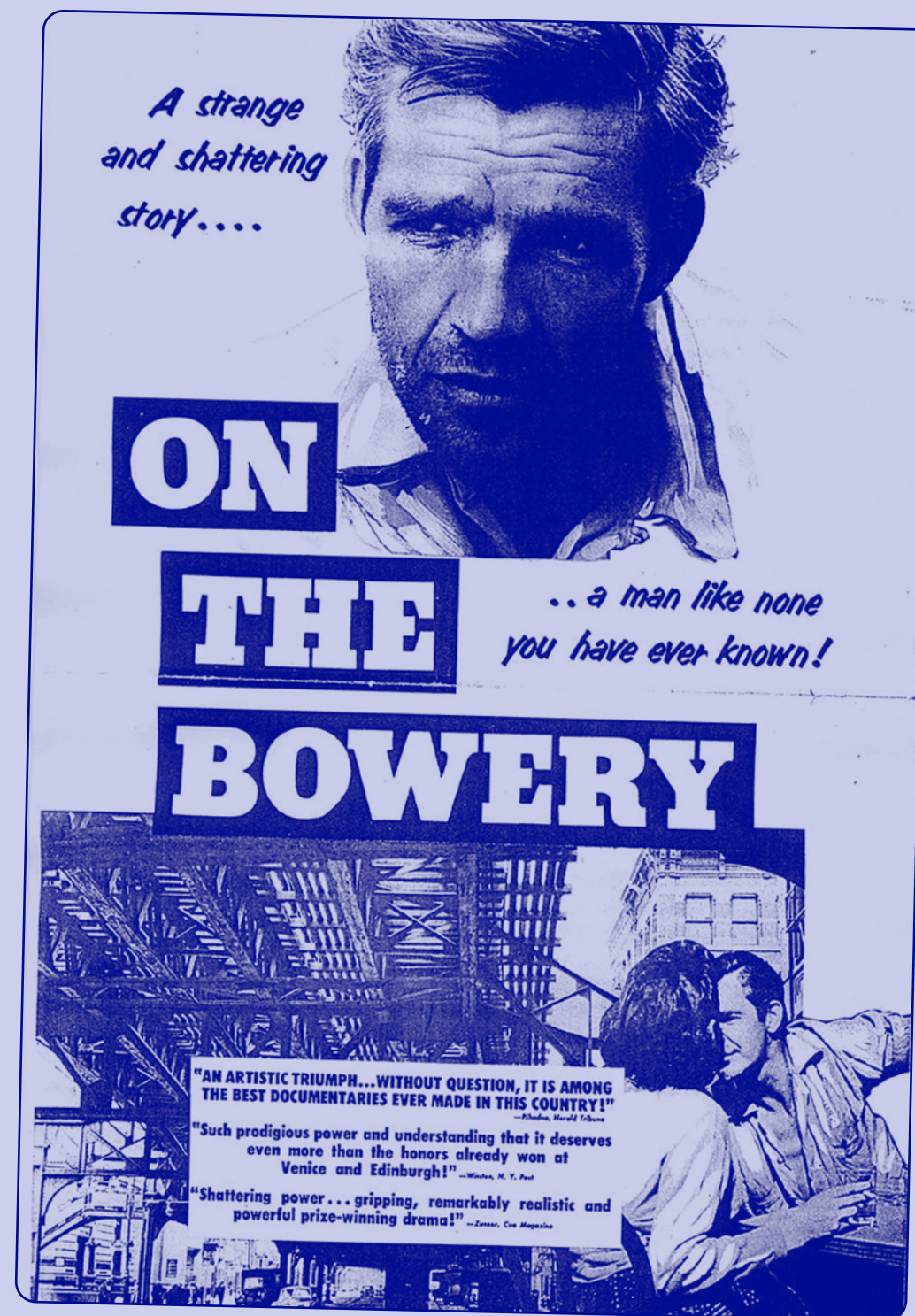
Pak objevili svého hlavního hrdinu, 40letého potulného železničáře Raye Salyera, který se v Bowery zjevil po prohýřeném víkendu. Vypadal pořád dost mladě, byt trochu zvadle, a byl dokonalým



zpodobněním člověka, který neměl v životě štěstí, ale zároveň ještě není úplně ztracený.

Slovy Marka Sufrina: „Stáli jsme na rohu ulice, kde mladší muži obvykle vyhlíželi na ten den nějakou práci na nákladních vagonech, a na jednou jsme spatřili člověka, který se nám skvěle hodil do jedné z hlavních rolí – fyzicky to byl náš splněný sen. Když jsme k němu přišli a promluvili na něj, byli jsme štěstím bez sebe, protože jeho příběh byl téměř identický s naším scénářem. Pokud vám to přijde poněkud dětinské či naivní, dovolte mi to vysvětlit. Jedna věc je roli „napsat“ a pak ji obsadit – třeba i člověkem z ulice. Něco úplně jiného je dát postavě konkrétní věk, vzhled, povolání, původ, okolnosti, které ho do současného stavu dostaly, a pak přijít na roh ulice, zahlédnout nějakého člověka a říct si „takhle nějak by mohl vypadat“, a pak zjistit, že ten člověk splňuje úplně všechno, co jste si o něm vymysleli, do posledního detailu, včetně peněz, které si vydělal a obratem propil (bylo to skoro na dolar přesně).“

» Když jsme k němu přišli a promluvili na něj, byli jsme štěstím bez sebe, protože jeho příběh byl téměř identický s naším scénářem. «



černobílý 1750 m 1 hod. 2 min. 4 díly 16 mm : 700 m	USA země původu	dokument hraný	neřístupný mídeži	1960 rok schválení pro CSSR	dělný zvukový film lité 35 mm	NA BOWERY
Rogosin. Rok výroby: 1955.						

Původní název: *On the Bowery.*

Majitel monopola: **Ústřední půjčovní ústav, Praha.** Promítání povoleno:

11. III. 1960. Úvodní titulků: české. Mluveno: anglicky. Podtitulků: české.

Distribuci filmu provádějí **Krajské podniky pro film, koncerty a estrády.**
Seznam reklamního materiálu: plakáty, fiš, diapozitiv.

film, koncerty a estrády - plakát, série fotografií

AUTORI: Scénář: Mark Sufrin. Režie a produkuje: Lionel Rogosin za spolupráce Richarda Bagleye a Marka Sufrina. Kamera: Richard Bagley. Hudba: Charles Mills. Střih: Carl Lerner. České titulků: František Vrba.

HERCI: Ray Salyer, Gorman Hendricks, Frank Matthews (muži z Bowery).

OBSAH: V Manhattanu, v ústřední čtvrti New Yorku, několik bloků od bankéřského Wall Streetu a přepychové Páté Avenue, se táhne Bowery, nejsmutnější a nejohroženější ulice světa. Ve stínu železné konstrukce nadzemní dráhy zde žijí a umírají trosky lidí, kteří jsou nejen finančně, ale především mravně na dně. V desítkách výčepů a hospod nejnižšího řádu propíjeli obyvatelé Bowery poslední peníze, aby v oparu alkoholu alespoň na chvíli zapomněli na svou bídu. — Do tohoto prostředí ubohosti a špíny se dostává mladý Ray Salyer, rodák z Kentucky. Děství prožil v Karolině, pak odešel s bratrem na vojnu a po propuštění z armády pracoval na stavbě železniční trati v Jersey. Nyní je bez zaměstnání. Rád by si našel nějakou práci, třeba jen příležitostnou, aby se dostal z toho nejhoršího. Ovšem na Bowery se práce nenajde a ani nehledá. Jejím obyva-

Americký hraný dokument „Na Bowery“ pokrokového režiséra a současného producenta Lionela Rogosina zavádí diváky do zvláštního prostředí proslulé newyorské ulice Bowery, která je shromážděním ztracených existencí města, povalečů a pijáků. Postavy hlavního hrdiny Salyera, jeho kamaráda, flákače a notorického alka Gorman Hendrickse a dalších osob, s nimiž se ve filmu setkáváme, nejsou vymyšleny, nýbrž do podrobnosti odpovídají ze života na Bowery. Nepředstavují je také profesionální herci, nýbrž lidé, vybraní režisérem a jeho spolupracovníky přímo z tohoto zvláštního prostředí. — Film „Na Bowery“ je otřesným dokumentem, ukazujícím rub velkoměsta, hříšního nádherou a přeplechem. Pro svůj realistický pohled a umělecké ztvárnění byl vyznamenán mj. Velkou cenou za dokumentární film na MFF v Benátkách 1956 a Cenou Britské filmové akademie.

teům stačí, když se dostanou k pití, ať již je to jakýmkoliv způsobem. Ray zná zvyky Bowery a je ochoten kamarády pohostit. Rázem se jich kolem něj nahrne celá kupa a v pivu a muškátovém vínu propíjí jeho poslední peníze. Ray se přitom seznámí s flákačem a notorickým alkoholikem Gormanem Hendricksem. Aby měl na nocleh, musí prodat něco ze svých ubohých svršků, které si přinesl v odřeném kuffiku a které opatruje jako oko v hlavě. Jakmile však dostane za kalhoty pár dolarů, zapomene na všechna dobrá předsevzetí a dá se

Filmový přehled č. 24 (26. VI. 1961)

NA BOWERY

do pití. Gorman využije jeho opilosti a ukradne mu kufr se zbytkem šatů a s hodinkami — jedinou cennou věcí, s níž se Ray za nic nechtěl rozloučit. Kufr mu dopomůže k noclehu v hotelu, zatímco opilý Ray spí na ulici. — Druhý den najde Ray příležitostnou práci jako závozník. Je opět plný elánu a dobrých předsevzetí. Gorman profiláka den s Frankem, který byl rok ve vězení a teď vozí ve staré káře papír do sběru, aby si vydělal na cestu do Tichomoří. Večer se setká ve výčepu s Rayem, hrdým na to, že si vydělal pár dolarů poctivou prací. Směje se mu, že on zná lepší způsoby, jak si vydělat peníze. Ray však stále netuší, že to byl Gorman, kdo ho okradl. Tentokrát se nedá svést k pití. Pije jen kokakolu a na noc jde do misijní noclehárny, aby tak unikl vábení alkoholu. Líbí se mu zde čistota lůžek, umývárny se sprchami a pořádek, který zde vládne. Bez odmluvy snese i kázání pana faráře — ředitel tohoto „lidumilného“ podniku — již se zdá, že se mu podaří uniknout špině Bowery, ale nakonec přece jen znovu podlehne touze po alkoholu a vrátí se mezi stálé návštěvníky výčepů. Nejenže propije téměř vše, co si v minulých dnech vydělal a ušetřil, ale v opilosti se dostane do rvačky, k níž zavdala podnět pouliční dívka. Do krve zbitý zůstane ležet v bezvědomí na ulici, kde ho zloději oberoou o poslední cent. Neprobere se ani ráno, kdy ulici prochází policejní hlídka a jen zásah kamaráda ho v poslední chvíli zachrání před vězením. Když konečně přijde k vědomí, je znovu pevně odhodlán skoncovat s tímto životem. Jenže nyní je v mnohem horší situaci, než byl před několika dny, kdy přišel na Bowery: je špinavý, neoholený, roztrhaný a potlučený. Rád by se dostal do Chicaga, kde by jistě našel zaměstnání, ale ví, že v takovém stavu se tam nemůže dostat. V Gormanovi se hne svědomí. Rozděl se s ním o peníze, které získal prodejem jeho věcí, a dá mu tak novou šanci — snad již poslední — příležitost dostat se z Bowery. Nikdo z jeho kumpánů však nevěří, že by se to Rayovi mohlo podařit. Jsou přesvědčeni, že kdo jednou na Bowery zapadne, pro toho je již není cesta zpátky.

LIONEL ROGOSIN, šestatřicetiletý americký režisér — dokumentarista a současně producent filmů, se narodil v New Yorku z bohaté průmyslnické rodiny. Vystudoval chemii, ale později se věnoval výhradně filmu. V mládí zhlédl desítky

a snad stovky filmů, ale nejvíc ze všech na něj zapůsobil film, který viděl v deseti letech: Flahertyho hraný dokument „Muž z Aran“. Pod vlivem tohoto filmu Rogosin začal později fotografovat scény ze života na Bowery, které se staly základem jeho prvního samostatného dokumentárního filmu. Po vzoru Flahertyho usiloval o co největší pravdivost záběrů a lidí záměrně volil za představitele svého filmu ne herce, ale lidi z prostředí, které chtěl zachytit. Prohlásil: „Pro mne je film z prostředí, které chci zachytit. Prohlásil: „Pro mne je film z prostředí, které chci zachytit. Prohlásil: „Pro mne je film z prostředí, které chci zachytit. Prohlásil: „Pro mne je film z prostředí, které chci zachytit. Prohlásil: „Pro mne je film z prostředí, které chci zachytit.“ — Toto přesvědčení, za nímž Rogosin stojí do dneška, jej přirozeně vyřadilo z možnosti pracovat v Hollywoodu. V rozhovoru s francouzským žurnalistou Rogosin komentoval slovy: „Hollywood? Tam nemám co dělat. Tamní průmyslníci nikdy nebyli schopni na půli špinou tvářit svobodu. V nejlepším případě zůstali na půli čistoty.“ — Po velkém úspěchu filmu „Na Bowery“ odjel Rogosin v roce 1957 do jižní Afriky, kde natočil druhý hraný dokument, vyprávěcí otevřenou formou o této zemi, kde ještě dnes jsou v plné síle otřásající svědectví o žhavých problémech černého kontinentu, který vře spravedlivým hněvem proti krutosti a bezpráví bílých kolonialistů, bylo promítáno v Informativní sekci MFF v Benátkách a získalo zde Cenu italské filmové dokumentaristiky. V současné době pracuje Rogosin na svém třetím dokumentárním filmu, ukazujícím opět problémy rasové diskriminace — tentokrát ve Spojených státech. Rogosinovo uměleckou detektivku je: „Chci ukázat svět takový, jaký nyní je, to je i s jeho skrytými nedostatky, protože věřím, že jednou bude takový, jaký bych si přál, aby byl.“ BK

NA BOWERY

LOTTE H. EISNER

„Velkým překvapením, úplným zjevením sedmého ročníku Festivalu dokumentárních a krátkých filmů (Benátky) byl film *Na Bowery* (USA), dokument s prvky hraného filmu, který režíroval Lionel Rogosin, mladý režisér pozoruhodného talentu. Kamera v rukách Richarda Bagleyho (režiséra filmu *The Vigil* (Noční hlídka)) zdárně odolává stylizaci. Rogosin kamerou pozoruje nekompromisně a bez rozpačitých příkras či obav z lidské ošklivosti nám v této newyorské čtvrti ukazuje polorozpadlé chatrče, chodníky, na nichž se válí staré noviny a lepí hniající odpadky, a ulice, na nichž apaticky přežívají alkoholici, kteří přišli o poslední zbytky lidství i veškerou naději. Kvůli tomuto filmu mezi nimi Rogosin pobýval šest měsíců a nechal tyto lidi svobodně prožívat jejich špinavé každodenní životy plné mizérie. Povedlo se mu pomocí autentických dialogů zachytit přesně to, co tito lidé otevřeně říkají. Tento film mluví jejich jazykem bez jakýchkoli příkras. Příběh je velice prostý: náhoda přivede muže do Bowery. Tam se opije, přijde o peníze i svůj kufr a začne žít toulavým životem. Když dostane peníze, aby mohl z tohoto pekla utéct, rozhodne se zůstat, čímž se propadá stále hlouběji. Je to odvážný film, s precizní výpravou, sebevědomou režii a skvělým střihem.“



VRAŤ SE, AFRIKO! (COME BACK, AFRICA)

Když Rogosin ve svých 30 letech odešel z rodinného podniku, snil o tom, že bude dělat filmy, které by odhalovaly všechno, „co se lidé snaží nevidět“. (*Časopis Horizon*, březen 1961). Když vznikal film *Na Bowery*, měl Rogosin v plánu natočit filmovou trilogii, která by zobrazovala rasismus ve třech různých částech světa – Spojených státech, Jižní Africe a Asii. *Vrať se, Afriko!* je prvním filmem z této série.

Z Rogosinových memoárů:

„S čímkoliv, co byt jen vzdáleně připomíná fašismus, je nutno ze všech sil bojovat. Je až s podivem, jak nepopulární je dnes tento postoj, zejména když uvážíme, že neuplynulo ani 20 let od doby, kdy nacistická zvířata téměř zlikvidovala lidskou civilizaci a udělala ze života na zemi učiněnou noční můru. Cítil jsem zoufalou touhu všem lidem na světě říct, jak nedozírné následky toto nekontrované primitivní chování může mít.“

Vláda apartheidu, právního systému založeného na rasové segregaci, začala v Jižní Africe v roce 1948. Tento systém vytlačil černé Jihoafričany, kteří tvořili většinu obyvatel, do přelidněných slumů, kde se jim dostávalo horších služeb než bílé menšině. Lewis Nkosi, jenž je spoluautorem scénáře, ve své knize *Home and Exile* (Domov a exil) píše:

„Aby si černoch v druhé polovině 20. století v Jižní Africe dokázal zachovat zdravý rozum, potřeboval notnou dávku smyslu pro humor a surrealisticky drsný důvtip... Zdá se, že tyto vlastnosti jsou jedinou obranou proti duševnímu chaosu a zmatku, které by dokázaly připravit o rozum kohokoli.“

Rogosin s manželkou Elinor dorazili do Kapského Města v Jihoafrické republice 29. května 1957. V té době stálo před soudem za velezradu celkem 156 členů vedení Afrického národního kongresu a jeho spojenců (včetně Nelsona Mandely). Tento proces trval po celou dobu jejich pobytu. Stojí za povšimnutí, že v tom čase byli ve Spojených státech bojovníci za rovnoprávnost považováni za komunistické agitátory a že Jižní Afrika byla během studené války spojencem USA.

Rogosinovi v zemi strávili 9 měsíců, během nichž poznávali zemi a místní lidi. Rogosin si obezřetně připravoval půdu pro svůj film, přičemž si byl vědom, že jakékoliv pochybení či kontakt s odpůrci apartheidu jeho projekt ohrozí. Hned na začátku se potají setkal s Myrtle a Montym Bermanovými, kteří organizovali hnutí proti apartheidu. Byl to velice důležitý kontakt, protože jejich prostřednictvím se postupně seznámil s dalšími bojovníky proti apartheidu.

Tou dobou Lionel s Elinor cestovali po zemi a seznamovali se se způsobem života v Jižní Africe. Během měsíců, kdy se snažili získat víza a turistická povolení, Rogosinovi pochopili, jak citlivá je vláda apartheidu na protivládní „konspirace“. Snažili se omezovat úplně vše, třeba přípravy na film, který se chystal natočit a jenž zpochybňoval jejich morálku. Rogosin se naučil odrážet podezření, které jeho film vzbuzoval. „Režim si je špiónů vědom mnohem méně, než jsou si špióni vědomi režimu,“ prohlásil. Jejich výlety se občas ukázaly jako nebezpečné, zejména cestujete-li s mladou těhotnou ženou (Elinor tou dobou čekala Michaela, prvního ze tří synů) po zrádných silnicích, kde často jezdí poruchová auta. Během cesty z Johannesburgu do Durbanu se večer na Velký pátek srazili s protijedoucím předjíždějícím vozidlem. Při nehodě Rogosinovi utrpěli vážné pohmožděnin a tržné rány a trvalo mnoho náročných hodin, než se jim podařilo vrátit se do Johannesburgu. Lékařské péče se jim dostalo až následujícího dne, kdy se zároveň potvrdilo, že Elinor nepotratila. Elinor na filmu pracovala i nadále, zejména jako skriptka (osoba zodpovědná za kontinuitu filmového vyprávění, jež si zapisuje všechny detaily ohledně kostýmů a rekvizit a hlídá konzistenci na sebe navazujících záběrů, které se mnohdy točí v různé dny). Rovněž pořizovala fotografie z filmu a připravovala snídaně a obědy pro herce a štáb a večer prohlížela nesestříhané scény, které byly toho dne natočeny. Jak sama říkala: „Byla jsem těhotná skoro po celou dobu natáčení, a kromě denních povinností skriptky, pracující na podvratném filmu, jsem neměla žádné problémy. Chodila jsem na lekce dýchání, a nakonec jsem navzdory všemu porodila zcela přirozeně.“

VRAŤ SE, AFRIKO! A DĚJINY JIHOAFRICKÉHO FILMU¹ NTONGELA MASILELA

„Prvotní nadšení, které doprovázelo uvedení pohyblivých obrázků na plátno v Jižní Africe, záhy vystřídala relativní lhostejnost tisku... Zájem o film jako zdroj historického materiálu nebyl v Jižní

» Již v roce 1919... nebylo kvůli nízkým mzdám možné ani jen uvažovat o specifické kinematografii, která by cílila na publikum jiného než evropského původu. «

Africe velký, což mělo politováníhodné důsledky. Již v roce 1919... nebylo kvůli nízkým mzdám možné ani jen uvažovat o specifické kinematografii, která by cílila na publikum jiného než evropského původu.“²

V Jižní Africe hrála klíčovou roli ekonomika. Struktura, vývoj a ideologické implikace jihoafrické kinematografie se zrodily v historickém kontextu společenských rozporů, které vznikly důsledkem těžební revoluce. Tuto revoluci v hospodářských dějinách Jižní Afriky odstartoval objev diamantových a zlatých dolů v 60. a 80. letech 19. století, konkrétně v oblasti kolem Kimberley a Johannesburgu. Díky tomu začala industrializace země prostřednictvím důlního průmyslu, která měla jak národní, tak mezinárodní dopady. Z mezinárodního pohledu bylo britskému kapitálu umožněno pronikat hlouběji do země a Británie, jejíž zájmy v Jihoafrické republice chrání konzervativní ideologie, tak vykořisťuje Jižní Afriku dodneška.

První seriózní teoretické formulace ideologie a filozofie apartheidu, který měl pro jihoafrickou filmovou kulturu tragické následky, našly své místo v publikacích o důlním průmyslu. Ideologie apartheidu jihoafrickou kinematografií zcela formovala. Ve chvíli svého zrodu byla jihoafrická kinematografie ideologií apartheidu posedlá, ovšem ne z pozice kritika, nýbrž jako někoho, kdo se snaží apartheid otisknout do historické imaginace a vědomí černého obyvatelstva (Afričanů, Indů nebo takzvaných „barevných“). Jihoafrická kinematografie tvořená umělci v exilu naopak této kulturní hegemonii vzdorovala.

Přestože se od roku 1909 filmy v Jižní Africe promítaly neustále, úplně první film byl uveden v pondělí, 11. května 1896 v Johannesburgu. Důlní průmysl nepřímou ovlivňoval i kulturní skladbu diváků v důlních

¹ Z časopisu *Jump Cut*, č. 36, květen 1991, str. 61–65.

Copyright *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 1991, 2006.

² Thelma Gutsche, *The History and Social Significance of Motion Pictures in South Africa: 1895–1940* (Dějiny a společenský význam filmu v Jižní Africe: 1895–1940).

komplexech. Publikum zde tvořily zejména dvě velké skupiny: černošští venkované, kteří byli postupně rekrutováni jako horníci, a bílí zemědělci, z nichž se postupně stával průmyslový proletariát. Horníci vyhledávali zdroj zábavy v hudebních divadlech nebo varieté. Film tyto umělecké formy postupně vytlačil a kulturní prostor zcela obsadil. V publiku se nacházelo rovněž mnoho přistěhovalců, zejména Židů z východní Evropy, kteří prchali před pogromy a do Jižní Afriky přijeli hledat bohatství prostřednictvím důlního průmyslu. Ve velkých městech podporovala film bílá střední třída, jejíž bohatství částečně pocházelo ze zpracovatelského průmyslu, který díky diverzifikaci rostoucího kapitálu z těžby vzkvétal. Jinými slovy, rozvoj filmové kultury v Jižní Africe byl zcela v rukách důlního průmyslu.

» Jinými slovy, rozvoj filmové kultury v Jižní Africe byl zcela v rukách důlního průmyslu. «

Těžební revoluce vedla rovněž k vypuknutí moderní imperialistické války. Moderní byla v tom smyslu, že se nebojovalo o území, nýbrž o nadvládu nad státem a průmyslem. V historickém kontextu druhé búrské války, která probíhala v letech 1899–1901 a v níž soupeřily britské imperiální zájmy s búrskými (afrikánskými) národními zájmy, byly natočeny pravděpodobně první jihoafrické propagandistické filmy. Centrem této propagandistické války byla hlavní britská filmová studia (British Mutoscope a Biograph Co., R. W. Paul a Warwick Trading Company) a mnoho dalších (např. Pathé, Gaumont, Gibbons, Edison). Slovy sociální filmové historičky Elizabeth Grottle Strebel: britská filmová studia se pouze snažila zachovat „mýty a symboly britské imperiální ikonografie“. Během této imperiální války se točily dva druhy filmů: drsný dokumentární film a inscenovaný propagandistický film. Strebel zmiňuje, že tyto propagandistické filmy proti Búřům kopírují estetiku těch, které stály u zrodu filmu: realismus bratří Lumièrů a magii Georsese Méliése.

Ideologie apartheidu diktovala, že by pro „rozdílné“ veřejné sféry v Jižní Africe měla existovat také segregovaná kinematografie. Důsledkem toho dnes máme kinematografii, kterou lze označit jako černošskou kinematografii apartheidu. Vznikla v roce 1920 na popud amerického pastora Raye Phillipse z Americké rady komisařů pro zahraniční mise (American Board of Missions). Černošská kinematografie apartheidu se původně zaměřovala pouze na Afričany v důlních komplexech; měla za úkol „rozmělnit kriminální sklony“. Komora důlního průmyslu (Chamber of Mines) a Odbor pro domorodé záležitosti (Municipal Native Affairs Department)

se o rozvoj této kinematografie čile zajímaly. Časem ji měla vláda apartheidu velkoryse financovat prostřednictvím různých ministerských odborů.

Kvůli ideologii apartheidu, která kázala dominanci bílých, tvořili černošskou kinematografii apartheidu vesměs bílí Jihoafričani (režiséři, kameramani, střihači atd.) a černošské obyvatelstvo bylo pouze konzumentem. Časem tato kinematografie roztáhla svá ďábelská chapadla z důlních komplexů do černošských městských částí a do zřízených rezervací, tzv. „bantustánů“. Zatímco výrobu filmů ovládala bílá menšina a královsky na tom vydělávala, herci byli obvykle Afričani. Ti se k produkci dostali teprve nedávno a jejich filmy se obvykle točí v jazyce Zulu. Černošská kinematografie apartheidu měla za cíl zničit a demobilizovat historickou a politickou imaginaci černochoů. Taková kinematografie byla pouze dalším nástrojem ideologie apartheidu, jak jihoafrickou kinematografii odsoudit k podprůměrnosti a neúspěchu.

» Černošská kinematografie apartheidu měla za cíl zničit a demobilizovat historickou a politickou imaginaci černochoů. «

Souběžně s černošskou kinematografií apartheidu se rozvíjela také Afrikánská kinematografie. Jak přesvědčivě argumentuje Keyan Tomaselli, struktura filmů natočených v této tradici se odvíjí od protikladu outsider versus insider. Podle Tomaselliho prostupuje touto kinematografií téma xenofobie, a to z toho důvodu, že těžba zlata podléhala britským imperiálním zájmům, a nikoliv afrikánským národním zájmům. Časem se tato xenofobie zaměřila na černochoy, tj. přesunula se z ekonomické sféry (bílí proti bílým) do sféry politické (bílí proti černým). A tam už zůstala. Ve své podstatě byla xenofobie součástí ideologického štítu Afrikánců a jejich bílého nacionalismu.

Přesto byl v Jižní Africe před 30 lety tajně natočen film, který dokázal předznamenat, jak by mohla vypadat autentická národní kinematografie. *Vrat se, Afriko!*, který natočil nezávislý americký režisér Lionel Rogosin, je bezesporu vrcholem jihoafrické filmové kultury. Tento film zde byl v roce 1957 zakázán. 1. května 1988 nastal pro naši těžce zkoušenou zemi historický okamžik, protože v tento den se tady poprvé Rogosinův film veřejně promítal.

VRATĚ SE, AFRIKO!

„ŽALUJI...!“ SYSTÉM APARTHEIDU

FRANÇOIS BOVIER A CÉDRIC FLUCKIGER

Vrat se, Afriko! (Come Back, Africa, 1959), druhý celovečerní snímek Lionela Rogosina (po filmu *Na Bowery* / *On the Bowery*, 1956), je jedním z prvních filmů, které otevřeně odsuzují apartheid v Jihoafrické republice (institucionalizovaný od roku 1948 a předznamenáný diskriminačními koloniálními zákony z 10. let 20. století). Režisér kvůli projektu spolu s manželkou Elinor pobýval v Johannesburgu od května 1957; film se natáčel v roce 1958 po dobu čtyř měsíců prakticky v utajení, přičemž Rogosin úřadům tvrdil, že natáčí dokument o hudbě a živých tradicích anebo že chystá adaptaci pamětí Deneysa Reitze o búrské válce. Aktivistický film *Vrat se, Afriko!* vznikl díky síti odpůrců apartheidu, především díky redakci časopisu *Drum*, který byl založen v roce 1951 a věnoval se jak populárním tématům (jazzová kultura, reportáže z prostředí gangů a kriminálních činů, portréty celebrit a fotografie z pin-up girl), tak investigativní žurnalistice, odsuzující podmínky života ve věznicích a na venkově. Vyznačoval se také angažovanou fotožurnalistikou.

William „Bloké“ Modisane, aktivista, spisovatel, člen African Theater Workshop, jazzový kritik, novinář z časopisu *Drum* a spoluautor scénáře k filmu *Vrat se, Afriko!*, popsal Rogosinův filmový projekt ve své autobiografii z roku 1963:

Film *Vrat se, Afriko!* je prvním autentickým svědectvím o systému apartheidu v Jihoafrické republice, které bylo natočeno na kameru. [...] Lionel Rogosin se při rozpracovávání příběhu ponořil do hloubky, vydal se do nejděsivějších míst, aby pochopil pocity Afričanů. Chodil do nelegálních barů, takzvaných shebeenů, a poslouchal, jak lidé někdy s hořkostí, jindy s humorem vyprávějí o nespravedlnosti, bídě a chudobě, které se podepsaly na jejich životě. [...] Než byl připraven začít natáčet, naučili jsme ho vidět, myslet a reagovat jako Afričan.

Film *Vrat se, Afriko!* střídá pozorovatelský tón s tvrdou kritikou a empatií k postavám a odhaluje fungování apartheidu na příběhu muže, který je nucen opustit venkov a hledat práci v Johannesburgu (postupně se stává horníkem, sluhou, automechanikem, číšníkem a silničářem). Film výslovně odmítá „pokrokový“ pohled bílých liberálů a pokusení vrátit se

k agrárnímu tradicionalismu „neposkvrněnému“ městským prostředím a lze jej tak považovat za reakci na román Alana Patona *Cry, the Beloved Country* (Plač, milovaná země), který v roce 1951 adaptoval do filmové podoby Zoltán Korda s Canadou Lee a Sidneyem Poitierem v hlavních rolích. Ať už tento román sloužil Rogosinovi jako záchytný bod, nebo jako kontrast, jedna skutečnost zůstává nezpochybnitelná. Film *Vrát se, Afriko!* vznikl podle scénáře, jehož autory jsou Lionel Rogosin, Wiliam „Bloke“ Modisane a Lewis Nkosi (spisovatel a novinář, který se v roce 1957 připojil k časopisu Drum), přičemž poslední dva jmenovaní v neformální, improvizované diskusi v nelegální nálevně na konci filmu kritizují liberální pohled Patonova románu. Rogosin v jednom videorozhovoru uvádí, že se na Nkosiho a Modisaneho obrátil s těmito slovy:

Poslyšte, chlapi, musíte mi ten scénář pomoci napsat.
Tohle je váš film, váš příběh. Jsem jen vaše médium.

Během šesti hodin napsali Nkosi, Modisane a Rogosin nástin filmu, který dále rozvíjeli na pracovních schůzkách v bytě Rogosina a jeho ženy v Johannesburgu.



» PŮSOBIVÝ FILM! Film o strašlivé kráse, běhu života a odhodlání, jemuž dal konkrétní podobu Rogosin se svými uměleckými kolegy... Stejně jako filmy *Na Bowery* a *Vrát se, Afriko!* měl upřímně zkoumat život v nesnesitelných podmínkách, jde však také o cenné svědectví o době minulé – oblast, ve které Rogosin natáčel, totiž právě srovnávali se zemí. Hudební kultura městských čtvrtí byla tehdy pro většinu z nás na celém světě naprosto nová – pouliční muzikanti, kteří na zobcové flétny hráli hudbu kwela, tanečníci v gumácích a především úchvatné vystoupení Miriam Makeba, když zpívala „Into Yam“... Tento snímek mnoha lidem skutečně ukázal apartheid – včetně mě. «

MARTIN SCORSESE



černobílý	USA	dokument	nepřístupný	1960	dlouhý	VRATĚ SE, AFRIKO
2322 m 1 hod. 22 min. 5 dílů 16 mm: 929 m	země původu		mládeži	rok schválen pro ČSSR	svarový film šifra 35 mm	

Původní název: *Come back Africa*. Výrobce: Lionel Rogosin.

Majitel monopolu: Ústřední půjčovna filmů, Praha. Promítání povoleno: 11. III. 1960. Podtitulky: české. Mluveno: anglicky.

Distribuci filmu provádějí krajské podniky pro film, koncerty a estrády. Distribuční číslo filmu: 7405. Seznam reklamního materiálu: plakát A1, A3, testový plakátek, série fotografií, dispozitiv, reklamní snímek. Heslo pro plakát: Drama člověka a jeho země.

AUTORI: Scénář: Lionel Rogosin za spolupráce Lewise N'Kosi a Bloke Modisane. **Režie:** Lionel Rogosin. **Kamera:** Emil Knebel, Ernst Artaria. **Hidební montáž:** Lucy Brown. **Zpívá:** Miriam Makebová. **SÍFih:** Carl Lerner. **České titulky:** dr. Eliška Nováková-Sorbová.

HERCI: Zachariah, Vinah, Arnold, Auntie, Dube-Dube, Eddy, George, Marumu, Miriam, Morris, Myrtle, Rams, Stephen a další obyvatelé Johannesburgu.

OBSAH: Zachariáš je nucen opustit svou rodinu v Zululandu a pracovat ve zlatých dolech blízko Johannesburgu. Těžká práce škodí jeho zdraví, a proto hledá po čase místo ve městě. Pracuje jako domácí sluha — brzy však dostane od náročné paničky výpověď. Kamarád mu opatří místo pomocníka v garážích. Zachariášovi se stýská po ženě a chlapci. Najde jim byt v ubohé čtvrti Sophiatownu, Johannesburgském předměstí, a nastěhuje je tam. Přítel ho uvede do sophiatownské společnosti, právě tak vykořisťovaných černochů, jako je on sám. Schází se s tajně v krčmě — pití je Afričanům zakázáno. — Zachariášova častá nezaměstnanost se začne projevovat v jeho vztazích k ženě. Vinah je podrážděná a nespokojená. Rozhodne se jít kvůli dítě-

Film amerického filmaře Lionela Rogosina vzbudil ve světě zaslouženou pozornost, právě tak jako jeho prvotina „Na Bowery“. Dílo „Vrať se, Afriko“ bylo promítáno v Informativní sekci MFF v Benátkách a získalo zde Cenu italské filmové kritiky. V Československu byl film uveden na XII. FFP. — Na svůj zájezd do Afriky se Rogosin připravil předem nikoliv jen studiem afrických zeměpisných, etnografických a přírodopisných poměrů. Nezajímala jej totiž jen africká příroda, nábrží i místní sociální poměry, zejména vztahy bílých kolonizátorů k domorodému černému obyvatelstvu. Jihoafrická Unie, ovládaná nepoučitelnými bílými rasisty, ho neodolatelně přitahovala. Film vznikl vlastně za zády představitelů jihoafrické vlády; před úřady to měl být nevinný reportážní snímek cizího turistu, zajímajícího se o zvyky a obyčejy obyvatelů černošských čtvrtí velkých měst. Ve skutečnosti tu chtěl Rogosin odhalit politiku přísné rasové segregace a upozornit na nedůstojné životní poměry, v nichž žije převážná většina obyvatelů. Rogosin dovedl ohejně bdělost úřadů a po návratu domů sestavil z natočeného materiálu film, který je přímou obžalobou jihoafrických rasistů.

ti do služby. Zachariáš se staví proti tomu, neboť ví, že by rodina byla zase odloučena — žena by musela bydlet u pánů. Jednoho dne se Zachariáš dostane do rvačky s Marumu, vůdcem tlupy mladých gangsterů, kteří terorizují Sophiatown. Jen tak

Filmový přehled č. 48 [11. XII. 1961]

VRATĚ SE, AFRIKO

tak že se mu podaří uniknout a najít útočiště v krčmě. — Přes Zachariášovy protesty nastoupí Vinah do místa. Zachariáš nyní pracuje jako pomocník v kuchyni jednoho hotelu. Dostane se tam do konfliktu s bílou ženou, která ho nespravedlivě nařkne, že se choval neslušně. Zachariáš je zatčen a uvězněn. V jeho nepřítomnosti Marumu obtěžuje Vinah v jejím bytě, a když se mu brání, zabije ji. Zachariáš propadne bezděčnému hoří, když po návratu z vězení najde ženu mrtvou. Jeho osud symbolizuje osud černých v zemi, kde ještě platí nelidský řád.

OHLAS FILMU „VRATĚ SE, AFRIKO“ V ZAHRANIČNÍM TISKU. Je to film neobyčejný, odvážný, uchvacující pravdivostí a sponátností, přesvědčivý příběh, hraný těmi, kteří jej sami žijí. Mladý americký filmař Lionel Rogosin celý rok žil mezi těmito zapomenutými lidmi, opovrhovanými černochoy, využívanými bílými. Úchvatná závěrečná scéna je zároveň posledním aktem tragédie celého národa. Mluví zde strohost holých faktů a zároveň obžalovává. Černoši hrají svůj vlastní každodenní život s krásou, vznešeností a jednodušeostí, milují, zpívají, tančí, pomáhají si navzájem, nebo hovoří večer se svými přáteli. Kromě odvahy a trpělivosti musel mít režisér hodně bratrské lásky, aby dal filmu takovou živelnost a vřelost.

(L'HUMANITÉ, Paříž, 27. I. 1961, Armando Monjo.)

Nemohu dosti doporučit tento skvělý film. Překvapivou upřímností, jednoduchostí a přirozeností, spontánními dialogy, s herci neprofesionály, ukáže vám srdce a mysl afrického lidu — jeho hněv, zklamání, zármutek.

(DAILY WORKER, Londýn, 16. IV. 1960, Nina Hibbin.)

Režisér L. Rogosin našel odvahu natočit film ze země krvavého teroru proti černochoy. Otřesný obraz zakázaného města Sophiatownu a zakázaného života v něm je uměleckým dílem. Rogosin musel svůj film natáčet téměř tajně. Jeho spolupracovníky na scéně byli praví Jihoafričané. Velká většina filmů o Africe, natočených Evropany, předvádí primitivní „domorodce“, kteří jsou pod vlivem všech možných tabu. Rogosin prostřednictvím svého hrdiny ukazuje, jak naopak „civilizovaní“

běloši zavedli proti černochoy celou sérii absurdních a barbarických tabu.

(SONNTAG, Berlín, NDR, 17. IV. 1960, G. Sadoul.)

Americký kameraman L. Rogosin natočil film o muži jménem Zacharias, který přijde do města, aby zde hledal práci, poněvadž země už neuživí jeho rodinu... Lidé, kteří vystupují v tomto filmu, nejsou herci. Vypráví své příběhy s neostýchavostí dítěte, pohrouženého do hry. Často je zastihne kamera ve vzájemném rozhovoru o protikladech mezi černými a bílými, nebo diskutujícími o lidských předsudcích. Žádný autor by nenapsal humánnější dialog a žádný režisér by nezachytil pravdivější obraz bratrského spolubytí. V tomto filmu nic nepůsobí chytěně, film nežaluje, jen vypráví a popisuje. Čerpá z tradic němých filmů, některé scény připomínají velké doby dokumentárního filmu, kdy umění reportáže mělo kulturně humánní účel.

(NEUE ZÜRCHER ZEITUNG, Ženeva, 5. V. 1960.)

O LIONELU ROGOSINOVÍ jsme psali u filmu „Na Bowery“.

(FP 24/1961)



DRAMA ČLOVĚKA
A JEHO ZEMĚ

REŽIE: LIONEL ROGOSIN

<u>SHOT</u>	<u>FOOTAGE AND FRAMES</u>	<u>DESCRIPTION</u>	<u>DIALOGUE</u>	<u>SOUND</u>
66	953'8"	Very close shot of shell exploding & throwing earth into air.		Shells exploding.
67	954'9 "	Reel ends.		



DOBŘÉ ČASY, NÁDHERNÉ ČASY
(GOOD TIMES, WONDERFUL TIMES)
MICHAEL ROGOSIN

Rogosinův třetí film *Dobré časy, nádherné časy*, který je prosycen lidskostí a dechberoucími záběry, lze považovat za jeho zásadní dílo. Rogosin se v něm odklání od neorealismu a vlivů Flahertyho, které byly tolik patrné ve filmech *Na Bowery* a *Vrát' se, Afriko!*, a s pomocí avantgardních herců a umělců, jako třeba Molly Parkin, hledá svou „novou formu“. Inspirován hrůzami války a hluboce zakořeněnou obavou lidí z nukleární katastrofy, procestoval Rogosin na začátku 60. let svět, aby sesbíral co nejvíc vzácných a doposud neobjevených záběrů. Tyto obrazy, z nichž číší hrubá síla, pak brilantně postavil do kontrastu se záběry z upjaté slavnostní večere v Londýně. Tento film je působivou přehlídkou morálních problémů, které každého diváka staví tváří v tvář vlastní zodpovědnosti. Rogosin film dokončil v roce 1964, kdy zuřila válka ve Vietnamu. Musel ho distribuovat sám prostřednictvím společnosti Impact Film, jinak by se k divákům vůbec nedostal. Podle odhadů zhlédl film asi milion studentů, protože Rogosin ho nechal kolovat po amerických univerzitách. Byl nesmírně hrdý, že pomohl přesvědčit tisíce mladých mužů, aby válečné války odolali. Tento působivý film, inspirovaný snímkem *Hirošima, má láska* (*Hiroshima mon amour*), posouvá použití historických záběrů do krajnosti, čímž vytváří řetězovou reakci emocionální exploze, v níž splývá úděs, uvědomění a naděje.

ČERNÉ KOŘENY (BLACK ROOTS)

ANDREA MENEGHELLI

„Stejně jako ve svých předchozích filmech Rogosin nespolehá na staré koncepce, nýbrž přetváří své filmařské umění s přesvědčením, že každá jeho práce je unikátní organismus, živený konkrétními místy, lidmi a příběhy. Co se nemění, je jeho potřeba podívat se s filmem do nejhlubších

» Co se nemění, je jeho potřeba podívat se s filmem do nejhlubších záhybů současného světa – vymezit se proti fašistickému, represivnímu a destruktivnímu tlaku v našich společenských životech. «

záhybů současného světa – vymezit se proti fašistickému, represivnímu a destruktivnímu tlaku v našich společenských životech. V *Černých kořenech* si skupina pěti Afroameričanů povídá u konferenčního stolku a ze směsi rodinných historek, postřehů ze současného světa a touhy napravovat bezpráví se vynořuje působivý obraz černošské hrdosti, hněvu, obav, smí-

chu, agrese a krásy. Všechny postavy jsou rovněž skvělými hudebníky, kteří ve filmu předvedou dlouhou improvizaci, a proto je *Černých kořenech* také příležitostí poslechnout si skvělou hudbu, která prostupuje celou afroamerickou kulturou.“

DŘEVORUBCI Z HLUBOKÉHO JIHU (WOODCUTTERS OF THE DEEP SOUTH)

LIONEL ROGOSIN

V roce 1972 jsem od Francise Walterse zaslechl zvěsti, že se nedaleko Montgomery v Alabamě zformovalo unikátní uskupení. Bylo to družstvo černošských a bělošských pachtýřů, které si papírny najímaly na kácení borovic. Přestože se historicky jednalo o dvě nesmiřitelné skupiny, dokázali se spojit a navázat spolupráci. Přišlo mi to jako skvělé téma, které by mohlo ukázat dynamiku mezi černochoy a bělochoy a nepřátelství mezi nimi, a zároveň předvést kreativní způsob, jako toto nepřátelství prostřednictvím vzájemné spolupráce překonat.

Vůdcem této organizace byl James Simmons, jehož lze popsat jako nezávislého venkovského farmáře, původem z pachtýřské rodiny. Dřevorubci se octnuli v opravdu těžké pozici. Svou produkci prodávali papírnám za opravdu nevýhodných podmínek. Jejich auta a vybavení financovaly papírny podobně, jak tomu bylo v původním pachtýřském systému. Jejich půjčky a úroky se tudíž po několika letech vyšplhaly do neúprosných výšek a kvůli míře zadlužení byli pak papírnám vydáni napospas.

Simmons a několik dalších dřevorubců se rozhodli spojit a vybojovat si lepší podmínky, včetně životního a úrazového pojištění, vzhledem k nebezpečné povaze jejich práce. Mohl to být začátek nové éry na americkém jihu, a tak jsem odjel do Tuscaloosy a s Jamesem se setkal. Cítil jsem, že v tom dřímá potenciál na důležitý film. Pak jsem jel do Alabamy ještě několikrát, abych pochopil, jak toto družstvo dřevorubců funguje...

Začal jsem mít podezření, že mám co dělat se špiony z FBI. Bylo to v dobách, kdy se FBI běžně snažilo infiltrovat hnutí za občanská práva a další levicové či radikální organizace. Martin Luther byl zastřelen, na Castra spáchali několik pokusů o atentát... Tyto události spojovala jedna a tatáž věc. Celý svět byl ve válce – studené válce – a všechny tyto události byly jejími chapadly. J. Edgar Hoover, CIA a další pravicové síly v Kongresu i jinde v zemi dokázali zlikvidovat většinu autentického odporu. Byl v tom systém, sice ne totalitní, přesto však zničující. Fungoval prostřednictvím kontroly médií a manipulace establishmentu. Byla to nová verze fašismu, jemuž jsem začal říkat fašismus z Madison Avenue. Jsem si jistý, že vedl k pádu mnoha progresivních institucí a přispěl k úpadku demokracie v Americe.



ARABSKO-IZRAELSKÝ DIALOG (ARAB ISRAELI DIALOGUE) LIONEL ROGOSIN

V roce 1974 jsem natočil *Arabsko-izraelský dialog*, film o tématu, které mi leželo v hlavě velice dlouho. Na Izrael mám vazby, které sahají až k vzniku státu v roce 1948. Můj otec tam na můj popud v roce 1957 založil velký textilní podnik a na 10. výročí vzniku Izraele jsem se snažil natočit nízkorozpočtový film. Když jsem tam na začátku 60. let žil, přidal jsem se k mírovým aktivistům, kteří se sdružovali kolem časopisu *New Outlook* a začal jsem pracovat na scénáři k filmu, který jsem nazval *The Semites* (Semité), v němž jsem chtěl prozkoumat historii arabsko-židovských vztahů. Opět se mi nepovedlo na tento projekt sehnat peníze, ale o deset let později mě vášnivá konverzace u večere v New Yorku mezi mými dvěma přáteli, palestinským básníkem Rašidem Husajnem a izraelským novinářem Amosem Kenanem, inspirovala natočit *Arabsko-izraelský dialog*.

Tento film jsem točil dvě odpoledne a stejně dlouho jsem ho stříhal. Zahrnul jsem do něj další spontánní konverzaci mezi Husajnem a Kenanem a přidal jsem pár dalších záběrů, které jsem udělal v Izraeli v roce 1953. Je to velmi jednoduchý film, drsný, ale upřímný a úplně jiný než věci, které jsem v té době dělal. Sklízel jsem za něj kritiku od extremistů na obou stranách, ale hodně lidem se líbil, protože byl jiný. Veřejnoprávní televize mi ho však vrátila, jako by to byl odjištěný granát.

» Natočit nekonečnost reality tak, aby vypadala zajímavě a smysluplně, je bezesporu umění. Realita – nebo alespoň to, jak moc se k ní dokážeme přiblížit – se na plátně neobjevuje často. Když ji ale vidíte, cítíte ji velice silně. Toto hledání reality není jediný způsob, jak dělat filmové umění; je to prostě způsob, kterým pracuji já. Umění možná nelze definovat, ale pro mě je důležité dělat něco podstatného. Je potřeba dát umění tvar, který je propojený s tématem a dobou, a úkolem umělce je udělat to co nejlépe.«¹

LIONEL ROGOSIN



1 „Interpreting Reality (Notes on the Esthetics and Practices of Improvisational Acting)“ („Jak interpretovat realitu (Poznámky k estetice a praxi improvizčního herectví)“), *Film Culture*, 21 (1960).

ZVLÁŠTNÍ UVEDENÍ:
ARTAVAZD PELEŠJAN



PŘED BABYLONEM ROZHOVOR O FILMU MEZI ARTAVAZDEM PELEŠJANEM A JEAN-LUCEM GODARDEM

„Na periferii oficiálních a komerčních kruhů fungovala síť založená na spiklenectví a obdivu, jejíž zásluhou Pelešjanovy filmy krůček po krůčku objevil Západ. Jedním z nejnadšenějších obhájců jeho díla byl a stále je Jean-Luc Godard. Když jeho oblíbený Armén zamířil do Paříže, naskytla se příležitost, aby se ti dva potkali. Povídali si o umění a vědě, o morálce a politice, o showbusinessu a informacích. Krátce řečeno povídali si o filmu.“¹

Jean-Luc Godard: Za jakých podmínek jste pracoval?

Artavazd Pelešjan: Všechny své filmy jsem natočil v Arménii, ale často s pomocí z Moskvy. Nechci pět ódy na starý systém, ale nebudu si na něj ani stěžovat. Alespoň tu byl VGIK (státní institut kinematografie), který poskytoval vynikající průpravu. Učili jsme se o kinematografii nejen v Sovětském svazu, ale po celém světě, a každý měl tehdy příležitost hledat svůj vlastní hlas. Z toho, že jsem natočil tak málo filmů, nechci vinit režim; postačí, když řeknu, že jsem měl jisté osobní potíže. Zatím nevím, co se stane za téhle nové situace. Doufám, že budu mít možnost pokračovat v práci; problémy tu budou stále, ve Francii je to jistě stejné – mám na mysli problémy s produkcí nebo s mezilidskými vztahy. V mém případě byla doposud největším problémem mizerná distribuce mých filmů.

JLG: Já jsem vaše filmy objevil, když je promítali na festivalu dokumentárních filmů v Nyons, několik kilometrů od mého bydliště. Ředitel Cinémathèque de Lausanne Freddy Buache uplatnil „sovětskou metodu“ pořizování kopií: v noci udělal kopie vašich filmů a potom nám je ukázal – mně a Anne-Marie Mieville. Silně na mě zapůsobily, ale byly úplně jiné než filmy Sergeje Paradžanova, který má zřejmě blíž k tradici perského tkaní koberců a k perské literatuře. Zdálo se mi, že vaše filmy očividně vycházejí z filmových tradic. Jako by byly pokračováním díla Ejzenštejna, Dovženka a Vertova a vytvářely podobný dojem jako některé Flahertyho filmy nebo některé dokumentární snímky kubánského filmáře Santiaga Alvareze. Jsou to filmy tradiční a současně původní, zcela mimo kontext Ameriky, která má ve světové kinematografii velmi silnou pozici. Amerikou je ovlivněný dokonce i Rosselliniho *Rím, otevřená město*.

Jestliže dojde k okupaci, objeví se problém odboje a otázka, jak se bránit. Když jsem viděl vaše filmy, zdálo se mi, že bez ohledu na nedostatky tzv. socialistického režimu v jeho rámci v jistou dobu existovaly vlivné osobnosti schopné nezávislého uvažování. To se pravděpodobně změnilo. Pokud se mě týče, jako kritik reality a prostředků, které ji zobrazují, jsem znovuobjevil techniku, které ruští filmaři říkali montáž. Montáž v hlubokém smyslu slova, v tom smyslu, v němž Ejzenštejn nazýval *El Greca* velkým toledským mistrem montáže.

AP: O montáži se nemluví lehko. Nepochybně je to špatně zvolené slovo.

» O montáži se nemluví lehko. Nepochybně je to špatně zvolené slovo. «

Snad by se mělo říkat „systém uspořádání“, abychom kromě technického aspektu upozornili na reflexi různých plánů.

JLG: Jak se rusky řekne montáž? Má pro ni ruština výraz?

AP: Ano, монтаж (montáž).

JLG: Protože například pro „image“ (obraz) má ruština dvě slova. To se hodí. Bylo by zajímavé sestavit ve všech zemích slovník filmových pojmů. Američané mají dvě slova: „cutting“ a „editing“, která se vztahují k lidem, jimž se říká „editors“ (střihači), což není totéž jako „éditeur“ ve francouzštině, který je spíš producentem. Slova neodkazují na jedno a totéž a nevycházejí ze stejné myšlenky jako „montáž“.

AP: Kvůli odlišné terminologii máme problémy s dorozuměním. Stejně je to se slovem „documentaire“ (dokument). Ve francouzštině se mluví o „fikčním filmu“, kdežto v ruštině říkáme „umělecký film“. Ve francouzštině by uměleckými měly být všechny filmy. Ruština má také dva výrazy, které znamenají v doslovném překladu „hraný film“ a „nehraný film“ („le cinéma joué“ a „le cinéma non joué“ – rok po tomto rozhovoru Godard natočí krátké video *Les enfants jouent à la Russie* (Děti si hrají v Rusku) – pozn. ed.).

JLG: To mi trochu připomíná Američany, kteří používají výraz „feature film“, když jde o fikci. „Feature“ znamená rys – rysy obličeje, fyziognomii, což souvisí se vzhledem filmových hvězd. Takových věcí, které vyžadují bližší vysvětlení, je mnoho, například fakt, že Francouzi říkají zkušební kopii, na níž je obraz propojen se zvukem, „copie standard“, Angličané „married print“, Američané „answer print“ a Italové „copia campione“ (prvotřídní kopie), což je termín pocházející z časů Mussoliniho. Ale jedním z nejzávažnějších nepochopení zůstává documentaire/documentary. V dnešní době spočívá rozdíl mezi dokumentem a fikcí, mezi dokumentárním filmem a komerčním filmem, byt

by se mu říkalo umělecký, v tom, že dokument má morální postoj, což ve fikci neplatí. „Nová vlna“ obojí směřovala; vždycky jsme říkali, že Rouch je tak fascinující, protože točí fikci, která má sílu dokumentu, a Renoir zase proto, že točí dokumenty, které mají sílu fikce.

AP: Už to není jen otázka režírování. Flaherty je často považován za dokumentárního tvůrce.

JLG: Ano, jistě. Je to dokumentarista, který všechny a všechno režíroval. Ať je to *Nanuk*, *Muž z Aranů* nebo *Příběh z Louisiany*, každý záběr byl pečlivě zrežírován. Když Wiseman točil film o velkých obchodních domech s názvem *Obchodní dům*, zachycoval režírování a fikci, kterou vytvářely samy obchodní domy.

AP: Z téhož důvodu jsem nikdy neusiloval o stálou práci pod hlavičkou jednoho konkrétního filmového ateliéru nebo televizního studia. Vždycky jsem se snažil hledat místo, kde bych mohl natáčet v klidu a míru. Důležité je, aby člověk mohl promlouvat svým vlastním jazykem, jazykem filmu. Občas se říká, že film je syntézou ostatních uměleckých forem, ale já si myslím, že to není pravda. Podle mého názoru všechno začalo už Babylonskou věží, která stála na počátku jazykového rozdělení. Z technických důvodů se film objevil až po ostatních uměleckých formách, ale svou podstatou jim předcházela. Pokouším se dělat čistou kinematografii, oproštěnou od ostatních uměleckých disciplín. Hledám lokace, které mají potenciál vytvořit kolem sebe emoční magnetické pole.

JLG: Jsem tak trochu pesimista, a tak mám sklony vidět konec věcí ještě dřív, než začnou. Film je pro mě posledním projevem umění, které je západní ideou. Velká malba je pryč, velký román je pryč. Film byl, mám-li se držet vaší teorie, jazyk doby předbabylonské, který byl všem srozumitelný, aniž se ho museli učit. Mozart hrál šlechtě, rolníci mu nenaslouchali, kdežto Chaplin hrál pro každého. Filmaři se vydali hledat základy filmové jedinečnosti – a tento typ hledání je opět něčím, co je ze své povahy vlastní Západu. Je to montáž. Hodně se toho o tom namluvalo, zejména v čase změn. Největší změnou dvacátého století byl přerod ruského impéria v Sovětský svaz; je jen logické, že to byli právě Rusové, kdo v tomto hledání dosáhl největšího pokroku, protože s revolucí se stala strůjcem montáže složená z „před“ a „po“ sama ruská společnost.

AP: Film se opírá o tři faktory: prostor, čas a reálný pohyb. Tyto tři prvky existují v přírodě, ale ze všech uměleckých disciplín je film jedinou, která je znovuobjevuje. Díky nim je možné nacházet tajný pohyb hmoty. Jsem přesvědčený, že film umí hovořit jazykem filozofie, vědy a umění, a to současně. Možná, že právě takovou jednotu hledal dávný svět.

JLG: Je to podobné, jako když člověk přemýšlí o dějinách projekce, protože i tahle myšlenka se zrodila a rozvíjela mnohem dřív, než existovala technika, která umožnila její uplatnění v praxi. Staří Řekové si její princip představovali ve formě slavné Platónovy jeskyně. Je to západní myšlenka, s níž nepřišli ani buddhisté, ani Aztékové, zformovali ji křesťané, protože křesťanství je založené na víře v něco většího. Pozdější praktickou podobu jí vtiskli (opět západní) matematici, kteří vymysleli deskriptivní geometrii. V tomto směru vyvinul značné úsilí Pascal, který rozvíjel své úvahy o kuželu a opět se opíral o náboženské, mystické myšlenky. Kužel je podstatou projekce. Později narazíme na Jean-Victora Ponceleta, učence a důstojníka v Napoleonově armádě, který byl uvězněn v Rusku, kde zformuloval pojednání o projektivních vlastnostech obrazců, které se v této otázce stalo základem moderní teorie. Není náhoda, že ke svému objevu dospěl právě ve vězení. Měl před sebou stěnu a dělal to, co všichni vězni: promítal si na ni. Měl potřebu úniku. A protože byl matematik, vyjadřoval se rovnicemi. Na konci 19. století byly vyvinuty prostředky, které umožnily technickou realizaci jeho výpočtů. Jednou ze zajímavostí je fakt, že už v té době mohl vzniknout zvukový film. Edison přijel do Paříže, aby tam předvedl metodu, jak synchronizovat obraz se zvukem. Princip byl stejný jako dnes, kdy některá studia párují kompaktní disky s filmem, aby vytvořily numerický/digitální zvuk. A fungovalo to! S jistými vadami na kráse, jako všechno, ale fungovalo to a vedlo by to k vylepšení tehdejší techniky. Ale lidé to nechtěli. Veřejnost chtěla němé filmy; lidé se chtěli dívat.

AP: Když koncem 20. let konečně přišel nástup zvuku, velcí filmaři jako Griffith, Chaplin nebo Ejzenštejn se ho báli. Měli pocit, že zvuk znamená krok zpět. Nemýlili se, ale problém byl v něčem jiném, než si mysleli: zvuk nenarušil montáž, ale nahradil obraz.

JLG: Nástup techniky umožňující promítání mluvených filmů (tzv. talkies) se časově shoduje s nástupem fašismu v Evropě – a ve stejnou dobu se také objevil řečník. Hitler byl velkým řečníkem, stejně jako Mussolini, Churchill, de Gaulle nebo Stalin. Mluvený film byl vítězstvím divadelního scénáře nad jazykem, o kterém jste mluvil, nad jazykem, který existoval už před prokletím Babylonu.

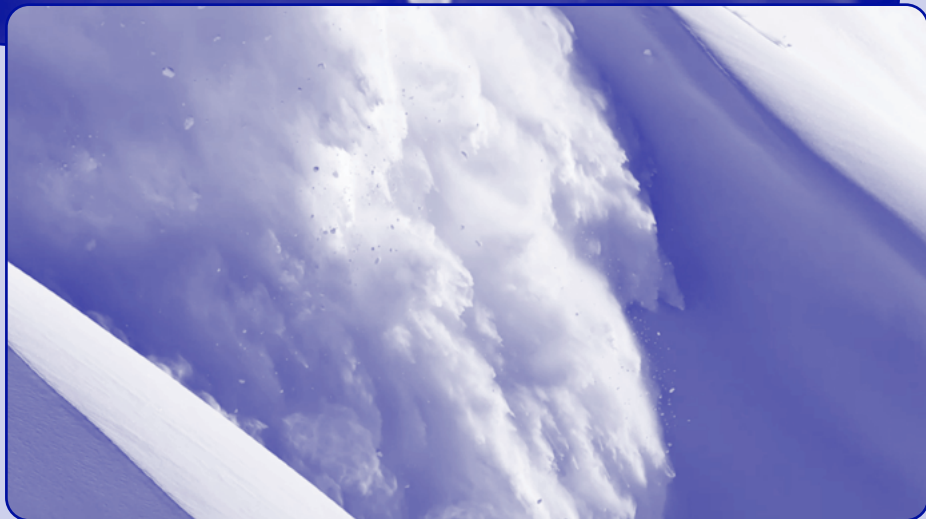
AP: Abych se vrátil k tomuto původnímu jazyku, používám něco, čemu říkám nepřítomné obrazy. Myslím, že je možné slyšet obraz a vidět zvuk. V mých filmech je obraz umístěn vedle zvuku a zvuk vedle obrazu. Tyto výměny vedou k výsledku, který se liší od montáže ve věku němých filmů či lépe řečeno „nemluvených“ filmů.

JLG: Dnes se od sebe obraz a zvuk stále více vzdalují; člověk si víc uvědomuje televizi. Obraz na jedné straně a zvuk na druhé; už neexistuje zdravé a opravdové spojení jednoho s druhým. Jsou tu jen politické zprávy. Proto je televize ve všech zemích světa v rukou politiky. A nyní politika pracuje na tvorbě nového typu obrazu (tzv. vysokém rozlišení), což je forma, kterou v současnosti nikdo nepotřebuje. Je to poprvé, co se politické mocnosti uráčily říct: tyhle obrazy uvidíte ve filmu nebo tímhle oknem. Obraz, který by měl jinak podobu malého suterénního okna, jednoho z těch, která vidáme na úrovni chodníku, má totiž také podobu šekové knížky.

» Proto je televize ve všech zemích světa v rukou politiky. (...) Obraz, který by měl jinak podobu malého suterénního okna, jednoho z těch, která vidáme na úrovni chodníku, má totiž také podobu šekové knížky. «

AP: Říkám si, co nám přinesla televize. Umí zrušit vzdálenost, ale jedině film dokáže překonat čas, a to zásluhou montáže. Kinematografie tuhle nemocnou dobu přežije. Ale větší kus cesty urazila před vynálezem mluveného filmu. Bezpochyby proto, že člověk je větší než jazyk, větší než slova. Osobně věřím víc v člověka než v jeho jazyk.

2. dubna 1992

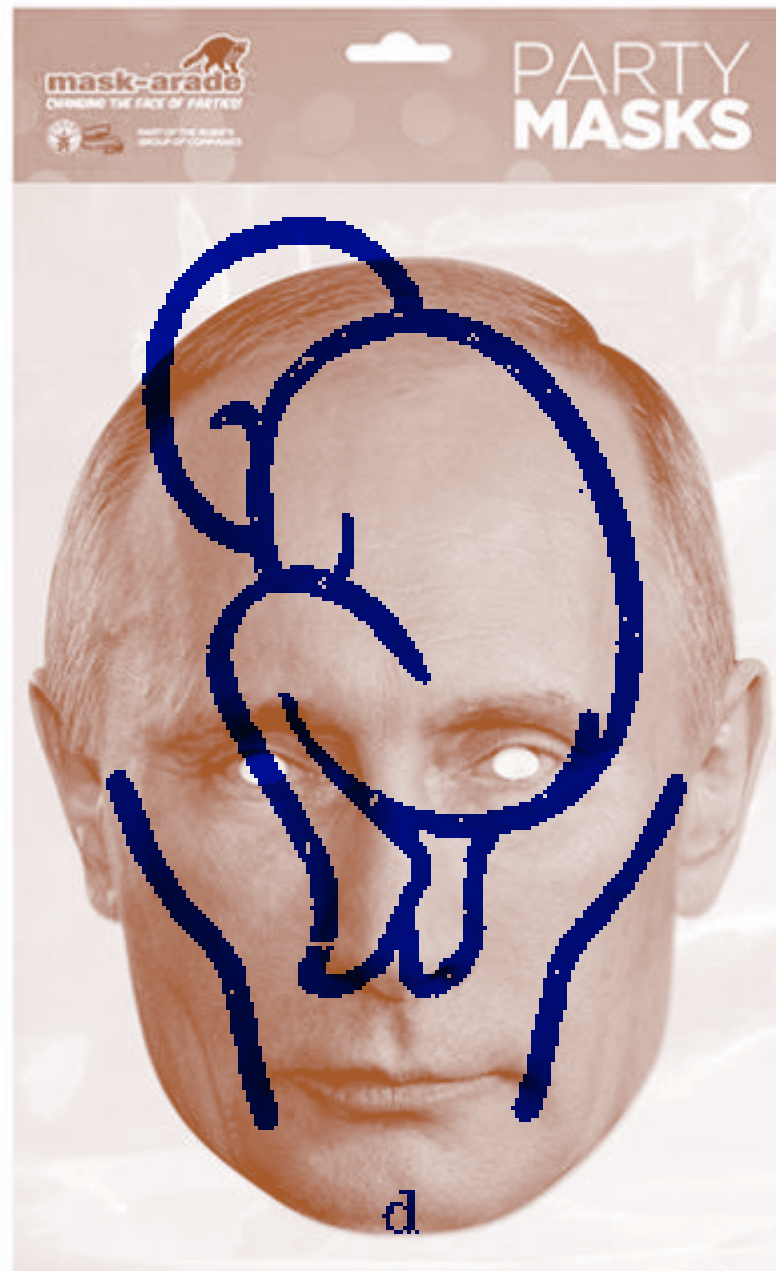




JURAJ HORVÁTH:
POZNÁMKY K VÁLCE

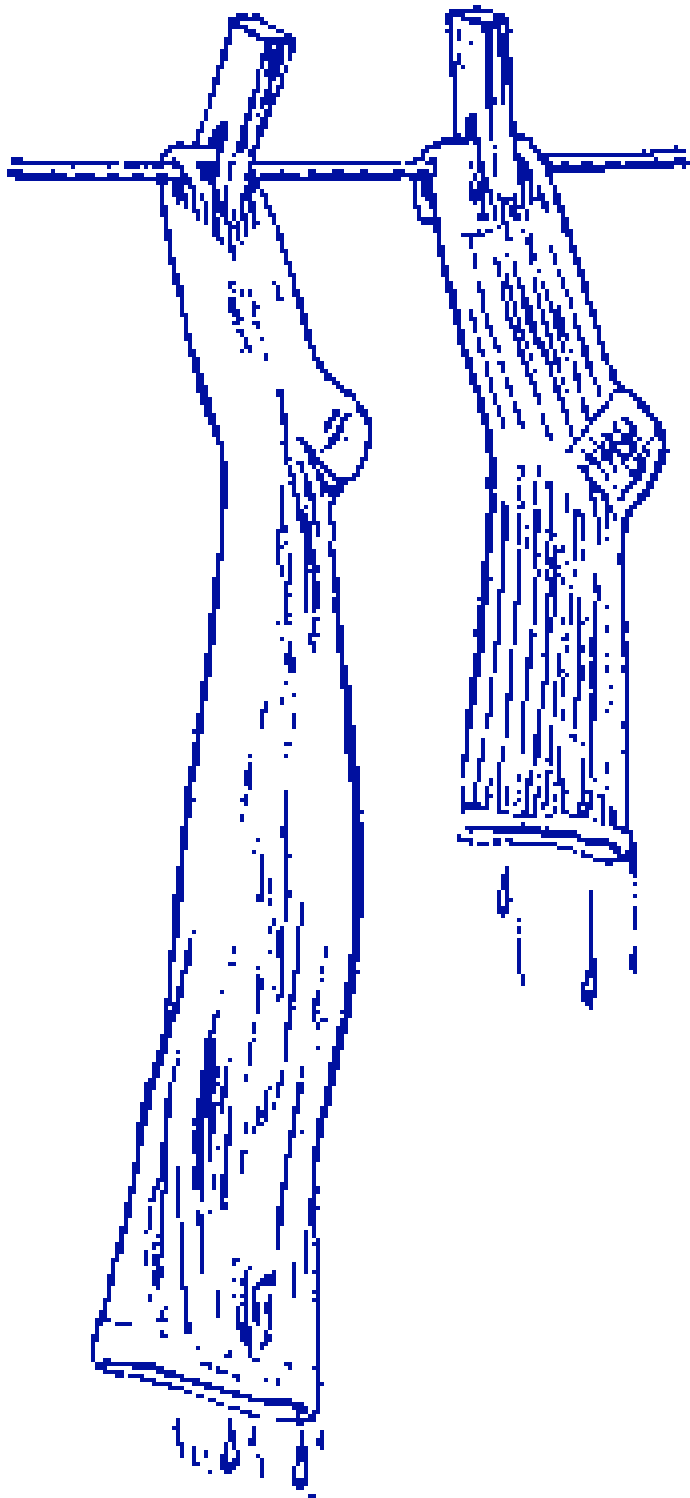




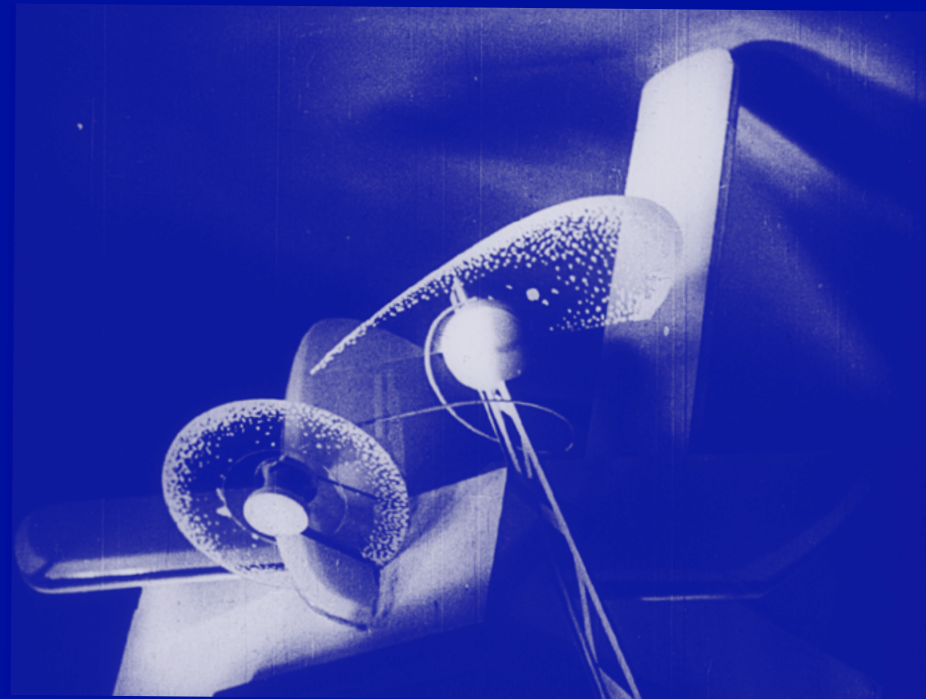




**Nie chcieliśmy wojny,
lecz ona przyszyła po nas**



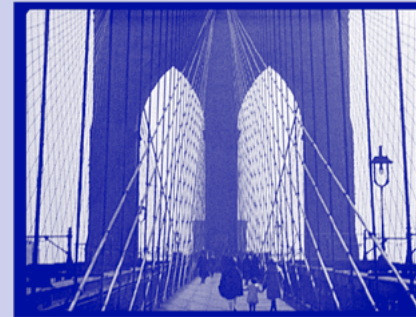
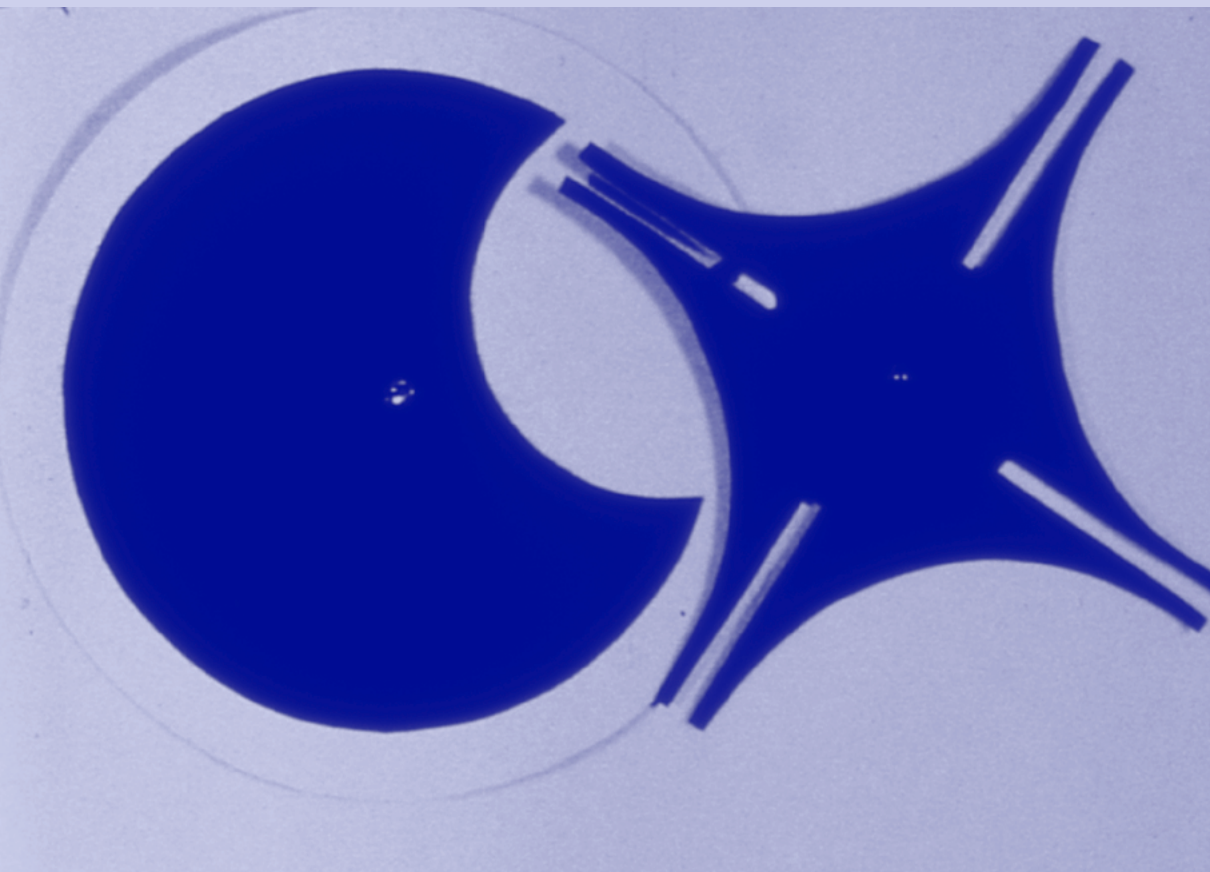
FASCINACE:
POKROK





Learned Spontaneous Movements

The Maltese Cross Movement



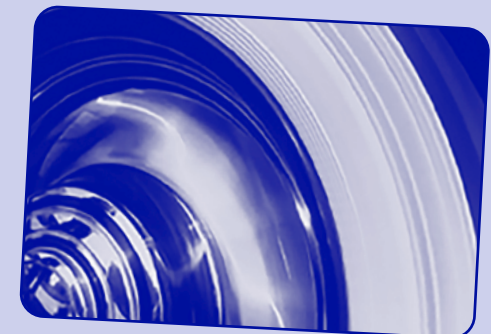
Manhatta



Světlo proniká tmou



Science Friction



Oil - A Symphony in Motion



Leaving the 20th Century



Science Friction

FASCINACE: POKROK ANDREA SLOVÁKOVÁ

Retrospektivní sekce Fascinace, která je každoročně určena tématem a jeho reprezentací ve filmech od začátku kinematografie po současnost, má v devátém roce této kurátorské koncepce téma pokrok. Abstraktně vymezené obsahové pole je v jednotlivých filmech ztvárněno v různorodých doslovných i metaforických pojetích.

Pokrok se zde vyjevuje jako idea vývoje a realizace novostí, avšak také jako umělecká praxe, nebo soustava těchto praxí, tedy experimentujících postupů, zkoušení od dosavadních metod odlišných způsobů vyjádření, které si neberou výrazové prostředky jako nějakou jistotu nebo řemeslnou oporu, ale chtějí si s nimi pohrávat, či jimi nově vypovídat.

Časově ukotvené obsahy ukazují dobové představy o pokroku v oblasti industrializace, elektrifikace, stavebnictví či automatizace. Žán-

» Žánrem, který ve 20. letech 20. století vetkl oslavu společenského pokroku spojenou s městským ruchem do svého tematického základu i stylistického přístupu, byla velkoměstská symfonie. «

rem, který ve 20. letech 20. století vetkl oslavu společenského pokroku spojenou s městským ruchem do svého tematického základu i stylistického přístupu, byla velkoměstská symfonie. Mnohé z nich (patrně nejznámější *Berlín, symfonie velkoměsta* /Walter Ruttmann,

Německo, 1927/, rovněž ikonický *Jen hodiny* /Alberto Cavalcanti, Francie, 1926/, mnohvrstevnatý esej, který rovněž můžeme mezi velkoměstské symfonie vřadit, *Muž s kinoaparátom* /Dziga Vertov, 1929/ či méně známý mistrovský japonský film *Machi* /Shigeji Ogino, 1930/) již Ji.hlava uvedla; v této retrospektivě tedy připomeneme americký příspěvek k žánru, *Manhatta* (Paul Strand, Charles Sheeler, 1921). Ukázkou, jak se výdobytky industrializace propojovaly s prozkoumáváním materiálních vlastností filmu, je československý *Světlo proniká tmou* (Otakar Vávra, 1930). Na tomto díle můžeme vidět spojení všech tří rovin: experimentování se světlem jakožto jedním ze základních stavebních prvků vzniku filmu, vyobrazení světelných objektů jako výrazu využívání elektřiny v městských mikrosvětích moderní doby a rytmizované skládané kompozice světelných stop jako možnost spatřovat v dokumentárně zachyceném světě abstraktní krásu ve vizuální i temporytmické rovině. Z dnešního pohledu obsoletním je estetizované vyobrazení těžebních zařízení (*Oil – A Symphony in Motion*, M.G. MacPherson, USA, 1933) – i toto je však

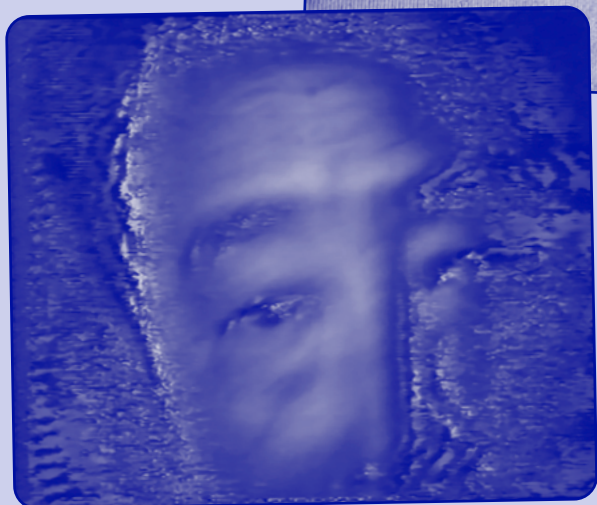
podstatná perspektiva, reflektovat, jak byl pokrok vnímán v dané době, což nám umožňuje vnímat také změny myšlení v diskurzu novosti, čtení toho, co je přínosným společenským a kulturním vývojem. Častým motivem avantgardisty oblíbené oslavy pohybu a rychlosti byl rozvoj dopravy – hromadné i individuální, zejména ve spojení se zpřítomňováním rychlosti života ve městě. Je proto zajímavé vidět film zachycující newyorské metro již v roce 1905 (*Interior New York Subway, 14th Street to 42nd Street*, Gottfried Wilhelm Bitzer), i když na jeho formální podobě (víceméně aktualita) vidíme, že avantgarda 20. let, pracující s pohybem záměrně rytmicky, skladebně, kompozičně, byla ještě v tomto období daleko. Retrospektiva obsahuje i filmy, které samy sebe předkládaly jako estetickou inovaci – *Rose Hobart* (Joseph Cornell, USA, 1936) byl surrealistický film, který vzbudil vášnivé diskuse o původnosti materiálu, pohrávání si s významy a (nad)interpretací.

Jako obvykle v těchto tematických retrospektivách, stojí vedle sebe ikonická díla historie filmové avantgardy (např. *Pacific 231*, Jean Mitry, Francie, 1949, *Christmas U.S.A.*, Gregory Markopoulos, USA, 1949) a málo známé či v knihách zřídka zmiňované filmy (např. *Velocità*, Tina Cordero, Guido Martina, Pippo Oriani, Itálie, 1930, nebo *Learned Spontaneous Movements*, Dóra Maurer, Maďarsko, 1973), stejně tak jako díla známých jmen i neznámých autorů. Klasiky jako *Sklo* (1958) nizozemského filmového esejisty Berta Haanstry či *Science Friction* (1959) amerického found footage mistra Stana VanDerBeeka nebo polské animátory Thémersonovy (*Europa*, Polsko, 1931) doplňují jména z USA, Finska, Itálie či Nizozemska i tvůrci z oblasti výtvarného umění (Maďarka Dóra Maurér) anebo filmaři různých profesí – třeba slovinský střihač Slavko Vorkapich (zde *Abstract Experiment in Kodachrome*, USA, 1940/50), jenž je autorem několika pozoruhodných avantgardních filmů první poloviny 20. století.

Zpracování tohoto tématu má i metapozici v celku programu – je příspěvkem či podnětem k zamyšlení, co v dnešním kontextu znamená experimentální film, jakou roli v jeho definici hraje hledání nových či inovovaných podob využití technologie, práce s výrazovými prostředky či problematizace média, a to v rovině stylu, tedy i bez vztahu k tématu, a jaký je význam zahrnutí děl, v nichž se použití určitých praxí sice opakuje, ale v navázání na obsah, který tyto praxe aktualizuje. Ji.hlavské kurátorské koncepty zůstávají otevřené přístupům, které zahrnují i filmaři a filmařkami opakovaně zkoušené tvůrčí metody jako pole praxí aktualizovaných obsahem, dobou a kulturním kontextem.

**FASCINACE:
MICHAEL BIELICKÝ**





GENERACE DEVĚT – NULA MICHAEL BIELICKÝ A POČÁTKY ČESKÉHO VIDEOARTU

MICHAL BLAŽÍČEK

Český videoart devadesátých let v sobě spojil dvě různé skupiny umělců, kteří k novému médiu přistupovali z odlišných perspektiv. První z nich byl generačně starší kolektiv kolem video oboru Českého svazu výtvarných umělců, k němuž patřili Radek Pilař, Petr Skala, Věra Geislerová a další. Tato skupina stála i u základu výuky nových médií na FAMU a díky Pilařovi zpočátku i na brněnské FaVU. Odlišné pohledy do českého prostředí však přinášeli tvůrci přicházející ze zahraničí. Pro Brno se stal klíčovou osobností Woody Vasulka, školu nových médií na AVU v roce 1990 pak spoluzaložil a do roku 2006 vedl Michael Bielický.

Bielický se do našeho prostředí dostal v době, kdy úspěšně startovala jeho vlastní umělecká kariéra. A to především v zahraničí. Absolvoval na akademii v Düsseldorfu, na škole jej nejvýznamněji ovlivnil Nam June Paik, v jehož ateliéru studoval a krátce byl i jeho asistentem, a nepřímo i Joseph Beuys a Vilém Flusser, jimž věnoval svá raná videa. Byl umělcem, který vyšel z angloamerického pojetí nových médií jako kulturně-komunikační platformy, někdy zastřešované pojmem expanded cinema. Odtud pramení jistá volnost, s jakou médium videa propojoval s objekty, performancí a environmenty. Tento přístup se v 90. letech poměrně odlišoval od dobového chápání videoartu u nás. Zdejší obor videa zastával spíše koncepci výtvarně kinetického nástroje, jakéhosi multimediálního pokračování malby. Pro Bielického kosmopolitní vlivy doplňoval zájem o tradice našeho multimediálního divadla v podobě Laterny Magiky a Kinoautomatu a také o mystické a kabalistické tradice středověké Prahy. Když po řadě formálních studií v polovině 80. let našel svůj vlastní výtvarný jazyk, začal pracovat na rozsáhlých imerzivních videoin-

» Když po řadě formálních studií v polovině 80. let našel svůj vlastní výtvarný jazyk, začal pracovat na rozsáhlých imerzivních videoinstalacích, v nichž centrální úlohu hrály právě mystické interpretace databází a archivů. «

stalacích, v nichž centrální úlohu hrály právě mystické interpretace databází a archivů. Jednou z nejambicióznějších byla *Room with a View* (2000) pro pavilon Škoda ve Wolfsburgu, panoramická projekce na polokouli, na níž interaktivně oživaly výjevy z české historie a kultury. Bielického cesta od expanded cinema k interaktivnímu

prostředí připomíná řadu dalších tvůrců, kteří vyrůstali s filmovým obrazem a v centru jejichž zájmu na přelomu milénia převážil počítačový interface. Pokud je například Peter Weibel z tohoto úhlu vnímán jako autor techno-politický a Jeffery Shaw techno-utopický, Bielický je tvůrcem techno-mystickým. Jeho instalace a performance jako *Exodus* (1995), *This Year in Jerusalem* (2006) nebo objekty *The Name* (1990) či *Menora* (1989) tematizují individuální či kolektivní paměť a médium videa v nich nese prvek okamžitosti, bezprostředního dění. Elektronický svět je pro Bielického v tomto smyslu prostorem ahistorickým, v němž je možné se volně pohybovat mezi tradicí a modernitou.

Když v 90. letech přišel Bielický do Prahy, většina jeho aktivit již probíhala v zahraničí. Od dob studia se objevoval na významných světových výstavách, včetně documenta 8 (1987), Ars Electronica (1994) a na festivalech v Berlíně (1987), Oberhausenu (1987) a Osnabrücku (1988). U nás se zúčastnil první mezinárodní videoartové výstavy *Příroda v pohybu* (Mánes, 1994) a *Žitna kouzelníků?* (Národní galerie, 1996–1997). I když jen málo ze studentů ovlivnil stylem tvorby, sehrál jakousi průvodcovskou roli ve vyrovnání se s přemírou nových vlivů, které k nám po roce 1989 začaly pronikat. Ačkoliv se sám nikdy nepovažoval za klasického pedagoga, jeho otevřený a podporující přístup, dávající poměrně velkou volnost, studenti na škole oceňovali. Ateliérem prošla řada studentů, kteří se později výrazně etablovali jako videotvůrci se zázemím ve výtvarném umění, jmenujme například Tomáše Mašína, Markétu Baňkovou, Marka Thera, Radima Labudu nebo Adélu Babanovou.

Na jihlavském festivalu, kde je Michael Bielický čestným hostem, bude samostatný blok věnován retrospektivnímu ohlédnutí k jeho raným dílům z 80. a 90. let. V druhém projekčním bloku s názvem Ateliér Bielický bude představena dobová tvorba studentů jeho ateliéru na AVU.





ETIKA V DOKUMENTÁRNÍM FILMU



» John Grierson, jeden ze zakladatelů dokumentárního žánru, za druhé světové války v Kanadě aktivně spolupracoval na státní propagandě. «



Jan Motal je vysokoškolský pedagog, vedoucí a zakladatel Centra pro mediální etiku a dialog při Katedře mediálních studií a žurnalistiky FSS MU. K zájmu o etiku médií a umění, kterou od roku 2012 vyučuje, jej dovedla jednak vlastní zkušenost režiséra a dramaturga, jednak zájem o hermeneutickou filozofii, které se věnoval již ve své disertaci. Zajímá ho především, jak můžou umění a média přispět k dialogu v kulturně a třídně rozdělené společnosti. Motal je rovněž členem expertní rady Nadačního fondu nezávislé žurnalistiky, Asociace regionálních novinářů a pracovní skupiny pro média Síť k ochraně demokracie.

SPOLEČNĚ TVOŘIT ETICKÉ PODHOUBÍ DOKUMENTÁRNÍ TVORBY

JAN MOTAL

Dokumentární film je ze své povahy hraniční disciplínou. Již od doby, kdy byl definován Johnem Griersonem, si v sobě nese vnitřní konflikt: svojí formou a ambicemi je uměním, svým vztahem k realitě vykračuje v lepším případě k žurnalistice, v horším k propagandě. I z produkčního hlediska se pohybuje na velmi nejistém území. V tradici autorského filmu má být výrazem svrchovaného tvůrčího gesta, zároveň ale vzniká ve vysoce konkurenčním prostředí produkcí soutěžících o omezené zdroje a přízeň publika. Tvůrčí osobnosti jsou často závislé na institucionálních podmínkách televizních studií, které mají vlastní organizační cíle a principy, jež mohou být v přímém rozporu s těmi autorskými. Tyto souřadnice tak mají nakonec jediné ohnisko: tvůrčí štáb, který film vymýšlí, plánuje, realizuje, a nakonec i při jeho distribuci doprovází svým výkladem a komentáři. Zodpovědnost, která je v nezávislých podmínkách naložena na bedra jen několika málo lidí, je ohromná. Filmaři a filmařky vstupují lidem do životů, vyjadřují se k politickým a sociálním otázkám, operují v ekonomicky vymezeném prostoru, mají své závazky k institucím, s nimiž spolupracují. A v tom všem se snaží tvořit – umění.

Pod tímto silným tlakem ze všech stran se oslabují kolektivní vazby zodpovědnosti: jako by tuto zodpovědnost dokázal zvládnout pouze výjimečně morálně a umělecky disponovaný jednotlivec, který požívá všeobecný respekt. Jakákoliv pravidla a zásady jsou nepotřebné či dokonce škodlivé – omezují osobní svobodu. Tvůrčí gesto je svrchované. Jde však o romantickou představu, která nakonec redukuje jakoukoliv vážnou debatu o etice filmové tvorby na abstraktní filozofování o vztahu umění a reality. Není tedy divu, že dokumentaristické postupy zůstávají spíše intuitivní. Tvůrci a tvůrkyně se – na rozdíl od jiných odvětví, včetně vědy nebo zmíněné žurnalistiky – nemohou opřít o obecně přijímaná etická pravidla, která by jim poskytovala nadosobní kompas pro etické chování v jejich profesi.

Od 60. let 20. století se přitom v řadě oborů rozběhla vážná diskuze o hranicích profesionality, živěna kritikou mocenského postavení expertů a expertek. Lidé působící v oblasti lékařské péče, výzkumu, na úradech, u policie či v žurnalistice se z principu své práce nacházejí v pozici, kdy mají nad těmi, s nimiž jednají, výrazně navrch, a rovněž

ovlivňují život celé společnosti. Jakým způsobem se lze bránit proti jejich moci? Kde jsou hranice profesionálního jednání a začíná zvěle?

Nejviditelnější byl tento posun v medicíně a vědě, kde byly postupně formulovány i velmi striktní zásady jednání, které nejen chrání společnost a subjekty, s nimiž experti a expertky pracují, před případnými škodami, ale čím dál tím více jim přiznávají svobodu podílet se na rozhodování o svém osudu. Vědecké experimenty a lékařské postupy, které byly běžné ještě v 50. letech 20. století, jsou dnes vyloučeny, a prostor morálních závazků se rozšiřuje za hranice lidské říše ke zvířatům, přírodě, životnímu prostředí.

Etické kodexy jsou jen nejviditelnější částí tohoto výrazného pohybu od intuitivního rozhodování ke sdíleným, reflektovaným a kolektivně vyjednaným zásadám, jež odborným profesím usnadňují rozhodování a lidem, s nimiž pracují, dávají jistotu, že jejich svoboda a integrita budou zachovány. V podloží psaných pravidel bují živoucí organismus akademických pracovišť, odborných společností, žurnálů a časopisů, profesních i veřejných diskuzí, právních bitev i institucionálních regulačních mechanismů, které vytvářejí prostor profesní etiky.

Toto hnutí posledního půlstoletí se v českých podmínkách jen minimálně rozšířilo do prostředí médií a umění. Po sametové revoluci převážil „triumfalismus svobody“, jak se v jednom rozhovoru vyjádřil profesor Jan Jiráček. Myšlenka jakýchkoliv zásad, principů a pravidel se jevila jako omezení tvůrčí svobody a volného projevu, jako závan z dob minulých. I proto se žurnalistické kodexy mezi média rozšířily až ke konci 90. let 20. století a spíše pod tlakem politické reality, která chtěla volný prostor zkrotit alespoň nějakými pravidly vetknutými do nového tiskového zákona. Ale pohříchu zůstalo jen u nich a v Česku dodnes chybí systematická a strukturovaná akademická i odborná diskuze o mediální etice i základní samoregulační mechanismy a instituce běžné v zahraničí.

Filmová tvorba i za našimi hranicemi stála spíše stranou těmto pohybům, ale v posledních dekádách se tendence stanovit etické hranice projevují sice živelně, ale velmi sebevědomě. Nejviditelnější bylo pravděpodobně #MeToo či kontroverze kolem obsazování herců a hereček z menšinových etnik, vedle toho se ale výrazně začalo prosazovat třeba i hnutí ekologické a ekonomické udržitelnosti, jako je iniciativa Albert, která vznikla v roce 2011. Tak zvaný *green filming*, tedy ekologické natáčení podporující environmentálně zodpovědné jednání, si našlo cestu i do ryze komerčního prostředí – u nás jej prosazuje mediální skupina CME, vlastník TV Nova.

Pro Česko je symptomatické, že ve filmovém a televizním prostředí tyto kampaně vyvolaly minimálně rozpačité, ne-li vyloženě odmítavé reakce. Stejně jako zůstává profesní etika filmařů osobním závazkem na intuitivní úrovni, smysluplné veřejné diskuze o etice jsou vzácné a většinou nejsou motivovány úsilím o vyjednávání a hledání sdílených zásad.

V dokumentárním filmu je to patrnější proto, že filmaři a filmařky pracují na rozdíl od fikční tvorby s běžnými lidmi, do jejichž životů vstupují a často je i převrací k nepoznání. **Tato skutečnost svádí navracet se k věčnému a spíše filozofickému problému o vztahu umění a reality, hranicích svobody a manipulace. A díky tomu unikají otázky mnohem menší, přizemnější a konkrétnější: Mají lidé právo na autorizaci? Lze natáčet v jejich soukromí i bez jejich souhlasu? Je možné používat to, co je natočeno „mimo záznam“? Lze natáčet s dětmi bez přítomnosti rodičů? Jak natáčet lidi v afektu, se sníženou schopností orientace či rozhodování? Musí dát dokumentaristé a dokumentaristky právo vyjádřit se lidem, o nichž se ve filmu hovoří? Je možné zatajit ve prospěch příběhu okolnosti či lidi, kteří sice byli součástí natáčení, ale do autorského záměru se nehodí? Jak natáčet chudé, nevzdělané, lidi ze sociálních periferií? Jaké zásady producentů či instituce, pro niž se natáčí, jsou ospravedlnitelné a proti kterým je legitimní se bránit? Mohou dokumentaristé a dokumentaristky využít druhé lidi pro prosazování svého názoru, i když oni s ním nesouhlasí? Je možné publiku něco zatajit, abychom vybudili kýženou reakci? A tak podobně.**

» Tato skutečnost svádí navracet se k věčnému a spíše filozofickému problému o vztahu umění a reality, hranicích svobody a manipulace. A díky tomu unikají otázky mnohem menší, přizemnější a konkrétnější. «

Žádná z těchto otázek není akademickou. Jsou to reálná dilemata, která každodenně dokumentaristé a dokumentaristky řeší – a namnoze na ně zůstávají sami. Nemusí tak být vždy schopni reagovat na tlaky z branže, od lidí, s nimiž natáčejí, nebo z instituce, která film produkuje. Bez společné reflexe dokumentární etiky mezi tvůrci a tvůrkyněmi, lidmi působícími v akademické sféře, publikem i filmovými subjekty nelze nalézt hranice, na kterých by panovala alespoň rámcová shoda, které by vytvářely bezpečné, dialogické a rozumějící prostředí. A bez výzkumu, který pomůže takovou diskusi postavit na empirický základ, není smysluplná argumentace možná.

I proto jsme se rozhodli v rámci letošního festivalu uspořádat konferenci spojující akademickou a profesionální sféru, filmovou kritiku, publikum i sociální herce a herečky, která by se zabývala otázkou moci v dokumentárním filmu. Cílem je iniciovat rozhovor, který bude jistě trvat velmi dlouho a bude vyžadovat ještě mnoho setkání a společné práce, ale jehož plodem může být vytvoření produktivního podhoubí, z něhož může vyrůst mnohem pevnější a jasnější představa o tom, co česká dokumentární tvorba považuje za správné a co nikoliv. Dokumentaristická etika je v rukou tvůrců a tvůrkyň, ale podílet se na její reflexi můžeme my všichni. A pozvání k tomuto rozhovoru platí pro každého, komu na tomto oboru záleží.



» Závažným etickým problémem žánru je tzv. pornografie chudoby, podle mnohých přítomná například v britské dokumentární sérii *Benefits Street*. «



» Etické kontroverze se nevyhýbají ani satíře. V dokumentárním snímku *The Problem with APU* analyzuje americký komik Hari Kondabolu stereotypizaci Apua Nahasapeemapetilana, prodáváče s indickým původem z animovaného seriálu *Simpsonovi*. «



» Otázky etiky ve filmovém průmyslu vynesla v poslední době na světlo asi nejviditelněji kampaň #MeToo. «

OTEVŘENÁ PRAVDA O DOKUMENTÁRNÍ ETICE

PATRICIA AUFDERHEIDE, PETER JASZI
A MRIDU CHANDRA

Otázky etiky dokumentární tvorby nejsou ničím novým, ale v několika posledních letech nabývají v reakci na změny ve filmovém průmyslu na síle. Koncem 90. let 20. století byla americká dokumentaristika považována za respektovanou oblast tvorby mediálního obsahu a uznávána jako nezávislý hlas v době klesající důvěry veřejnosti v mainstreamová média a integritu politického procesu. Současně se zrychlovala produkce televizní dokumentární tvorby, protože bylo třeba uspokojit poptávku po kvalitních programech, které by zaplnily stále delší vysílací čas. To vedlo k výrobě populárních pořadů postavených na osvědčených formátech. Ale růst komerčních příležitostí a výsadní postavení politiky coby námětu dokumentárních snímků vyvolávaly napětí. Dokumentaristé a dokumentaristky se bez ohledu na to, zda točili historické dokumenty pro televizi, pořady o přírodě pro kabelové vysílání, nebo nezávislé politické dokumenty, ocitli pod ekonomickým tlakem i pod drobnohledem zkoumajícím etiku jejich metod. [...]

Filmaři a filmačky podléhali pokušení kritizovat své kolegy, přestože neměli standardy, na které by se mohli odvolat. Natáčení dokumentárních filmů je na rozdíl od novinářiny do značné míry činnost jednotlivce na volné noze. Jde zpravidla o drobné podnikající, kteří prodávají svou práci různým distributorům, většinou televizním kanálům. Dokonce i producenti a producentky, pracující pro velké televizní stanice, jako jsou Discovery, National Geographic nebo PBS, jsou obvykle nezávislými smluvními partnery. [...]

Mnozí oslovení z filmových profesí hovořili o komerčním tlaku – zejména ze strany kabelových televizí – činit rozhodnutí, která považovali za neetická. Trend směřující k rychlejší a levnější dokumentární tvorbě a práci ve stylu „montážní linky“ komplikuje situaci filmovým tvůrcům a tvůrkyním, kteří chápou, že mají závazky vůči objektům svého zájmu. Dochází ke stírání hranice mezi tradičním dokumentem, realitou a hybridními formami. Dokumentaristy a dokumentaristky tento vývoj často trápí: „[Fakta] nejsou ověřována... O etiku nejde. Stále více jde jen o zábavu.“ [...]

Filmoví tvůrci a tvůrkyně čelí také tlaku přehánět dramatické situace a konflikty mezi postavami filmů a vytvářet dramata i tam, kde nevznikají přirozeně. Postavy mohou být například pobízeny, aby pozměnily příběh s cílem vystupňovat vzrušení, konflikt nebo nebezpečí. V jednom případě filmař uvedl, že když nedodal dostatečně zajímavé snímky jistého konkrétního zvířete, výkonný producent je nahradil snímky jiných zvířat z jiné země. Dotyčný tvůrce se domníval, že to zkresluje zobrazení podmínek panujících v daném regionu.

[..]

Účastníci a účastnice výzkumu¹ identifikovali potíže vzbuzující etické otázky ve dvou typech vztahů: ve vztahu k postavám a ve vztahu k publiku. V prvním případě se etické napětí týká udržování mezilidského pracovního vztahu s někým, jehož příběh dokumentarista či dokumentaristka vypráví. V druhém případě jde o způsob, jak si udržet důvěru publika v pravdivost a integritu díla. V obou případech hrála v neprospěch osobních preferencí filmových tvůrců a tvůrkyně povinnost dokončit natáčení působivého a upřímného dokumentárního příběhu, aniž bude překročen rozpočet.

ZÚČASTNĚNÍ

Když filmoví tvůrci a tvůrkyně uvažovali o postavách svých filmů, obvykle popisovali vztah, v němž mají větší společenskou a někdy také ekonomickou moc než objekt jejich zájmu. V tomto případě usilovali o vztah navázaný v dobré víře, který neohrozí postavy a nezanechá je v horším stavu, než v jakém byly předtím. Většina zastávala heslo „Neublížuj“ a „Ochraňuj zranitelné“.

Zpravidla tento vztah nebrali jako přátelství, ale spíš jako pracovní vztah, a to často takový, v němž může mít postava filmu na filmového tvůrce či tvůrkyni značné nároky. „S objekty svého zájmu chceme navázat mezilidský vztah,“ řekl Gordon Quinn, „ale existují hranice, které by se neměly překračovat. Například není přijatelný jakýkoli milostný poměr. Vždy si musíte uvědomovat, že jako filmaři máte v tomto vztahu disproporčně velkou moc“. Současně filmoví tvůrci a tvůrkyně reflektují, že jejich profese s sebou nese to, že někomu můžou působit bolest. V jednom případě Sam Pollard požádal protagonistu o zopakování rozhovoru, aby dospěl k emočně intenzivnějšímu popisu bolestného okamžiku, kdy byl protagonista týrán policií ve vězení. Napodruhé „plakal on i já,

všichni jsme plakali. Byla v tom síla. Po zbytek dne mi z toho bylo zle, měl jsem pocit, že jsem ho zmanipuloval ve svůj osobní prospěch. Ve filmu to funguje, je to působivé, ale styděl jsem se, že jsem ho dohnal k momentu, kdy se sesypal.“

[..]

Velmi silně si uvědomovali, jakou mají nad postavami svých filmů moc. „Obvykle lidem vstupuju do života v okamžiku nějaké krize. Bůh chraň, že bych si s nimi měl vyměnit role,“ uvedl Joe Berlinger, „nikdy bych nedopustil, aby točili film o tragédii, která se dotýká mého života. Jsem si dobře vědom, že je pokrytecké žádat po někom, aby se mi otevřel tak, jak bych to já nejspíš nikdy neudělal“. „Nechávají mě, abych sledoval, jak se odvíjí jejich život,“ poznamenal Steven Ascher, „a to s sebou nese odpovědnost pokusit se předvídat, jak je uvidí publikum, a je-li to nezbytné, občas je i chránit“.

[..]

Filmoví tvůrci a tvůrkyně si byli také vědomi, že i jejich závazky vůči postavám mají své hranice. Jednou z hraničních charakteristik může být, když považují postavy svých filmů za morálně zkorumpované, například jestliže se dopouští nekalých praktik v politice nebo ekonomice. Steven Ascher uvedl, že „odhalení slabostí nebo postojů, které pravděpodobně vzbudí smích nebo odpor, lze ospravedlnit v případě, že dotyčný zneužívá jiné lidi, nebo je natolik přesvědčený o své pravdě, že bude se svým portrétem spokojený. Víc svým postavám svých filmů nedlužíte.“

[..]

Uvědomění si rozdílného mocenského postavení někdy vede filmové tvůrce a tvůrkyně k tomu, že se s některými postavami dobrovolně dělí o rozhodovací pravomoc. Zde dlužno podotknout, že se tento přístup nevztahuje na celebrity, o nichž filmaři a filmařky soudí, že jsou agresivní

» Zde dlužno podotknout, že se tento přístup nevztahuje na celebrity, o nichž filmaři a filmařky soudí, že jsou agresivní a mají moc, kterou neváhají uplatnit při kontrolování vlastního obrazu. «

a mají moc, kterou neváhají uplatnit při kontrolování vlastního obrazu. Tento odlišný přístup koresponduje s filmařskou citlivostí vůči mocenskému nepoměru ve vztazích. [..]

¹ Tento text vznikl na základě průzkumu, který Aufderheide, Jaszi a Chandra uskutečnili v roce 2009 ve Spojených státech. Vychází ze 45 rozhovorů s režiséry/kami a producenty/kami působícími na poli americké dokumentární produkce.

PUBLIKUM

Filmoví tvůrci a tvůrkyně také vyjádřili svůj primární vztah k publiku, který popsali jako profesionální: jako etický závazek předkládat publiku pravdivě a upřímně odvyprávěné příběhy. Tento vztah byl nicméně mnohem abstraktnější než jejich vztah k osobám před kamerou.

Více podstatným se tento vztah stává teprve v postprodukční fázi výroby filmu. Od filmových tvůrců a tvůrkyně se čeká, že v průběhu filmu přejdou od loajality vůči protagonistům a protagonistkám k loajalitě vůči publiku, aby mohli projekt dokončit.

[..]

Pokud při natáčení dojde k významnému ovlivnění situace, aniž je tento vliv přiznaný, je to podle filmových tvůrců zrada na publiku a jeho očekávání. Filmaři a filmařky si plně uvědomují, že volba úhlů pohledu, záběrů a protagonistů je osobní a subjektivní (řada z nich zmiňovala „úhel pohledu“ coby žádoucí rys dokumentárního filmu) a svá rozhodnutí hájili odkazem na pojetí „pravdy“. Toto pojetí bylo ovšem vyvráceno testováním validity, definicemi a normami. Ve skutečnosti je to spíše naopak: když byli konfrontováni s důkazy o nepřesnosti či manipulaci, autoři často posouvali „pravdu“ na vyšší konceptuální úroveň tzv. „vyšší pravdy“.

Tato „vyšší pravda“ nebo „sociologická pravda“ nám nevyhnutelně připomene průkopníka dokumentárního filmu Johna Griersona a jeho popis dokumentu jakožto „tvůrčího pojednání skutečnosti“. Grierson tento pružný termín používal k zaštitění široké škály činů a přístupů od rekonstrukce po vysoce selektivní odvyprávění příběhu, dokonce včetně nepokryté vládní propagandy. Prosazování tohoto termínu kritizoval mezi jinými také akademik Brian Winston, protože umožňuje, aby etické volby nebyly podrobeny přezkumu. Griersonovi, který neustále podnikal strategické kroky, aby zajistil státní financování dokumentárního filmu, přinášelo takové pojetí strategické výhody. Pokud jde o dnešní dokumentární tvůrce a tvůrkyně, zdá se, že takový přístup posvěcuje rozhodnutí, která činí ohledně rámcového příběhu a záměru dokumentu, a ospravedlňuje obecný cíl předestírat důležitá témata, seznámat s procesy či sdílet poselství prostřednictvím (požadovaného) zábavného narativního rámce, přičemž nevyklučuje nezbytná zkrácení s cílem přizpůsobit se tomuto rámci a dovoluje jistou flexibilitu s ohledem na potřeby produkce.

[..]

Řada filmařů a filmařek uvedla, že zinscenování rutinních nebo nedůležitých akcí, jako je průchod dveřmi, je součástí natáčení a „nesouvisí s pravdivostí příběhu“. Nezřídka však tvůrčí osobnosti zašly mnohem dál.

Běžně například používají rekonstrukce (inscenují události, které se odehrály v nedávné či vzdálené minulosti), byť se většina z nich domnívá, že je důležité, aby publikum vědělo, že se nejedná o autentický záznam. Stanley Nelson prohlásil: „Lidé musí vědět a cítit, že jde o rekonstrukci. Musíte si být na 99,9 procent jistí, že to lidé poznají.“ Někteří filmoví tvůrci a tvůrkyně „inscenují“ události tak, aby se odehrály v čase příhodném pro filmování. Jeden dokumentarista uvedl, že „pokud se jedná o činnost, jíž by se postavy věnovaly tak jako tak, pokud natáčení nezkrusuje jejich život... pak stále zobrazujete realitu.“

NA CESTĚ K ETICKÉMU NATÁČENÍ

[..] Jakmile se konflikty spojené s etikou otevrou [..], nelze ve většině konkrétních případů veřejně odhalit pozadí filmařské práce, která se ve snaze vyprávět pravdivý příběh potýká s řadou překážek, ani se o ní nemůže veřejně diskutovat. Někdy jsou tvůrci a tvůrkyně vázání smlouvou, ale mnohem častěji je svazuje strach, že otevřená diskuze o etických tématech povede k cenzuře nebo ohrozí jejich další práci.

A tak se ocitají v situaci, kdy jim schází profesní normy či standardy. Institucionální standardy se vztahují pouze na společnosti, pro které pracují, a nemusí vždy odrážet jejich představy o přípustném chování v rámci jejich řemesla. Dokumentaristická komunita je široce rozprostřená, virtuální a setkává se pouze sporadicky na filmových festivalech a elektronických seznamech (listservs). Filmoví tvůrci a tvůrkyně potřebují sdílet své zkušenosti a zaužívané termíny, kterými o celé problematice mluvit. A musí mít možnost zpochybňovat vlastní i cizí rozhodovací procesy, aniž budou podstupovat neúnosné riziko.

Tvůrčí osobnosti dokumentárních filmů potřebují širší, trvalejší a veřejnou debatu o etice a současně potřebují také bezpečný prostor, kde mohou klást otázky a svěřit se se svými obavami. Etický kodex, který bude působit věrohodně v oblasti dokumentární tvorby, jež využívá široké škály metod, musí vycházet ze společného chápání hodnot, standardů a postupů. Ke kultivaci takového porozumění na tomto poli tvůrčí praxe je třeba rozsáhlejších a živějších debat.

září 2009



Patricia Aufderheide je profesorkou komunikačních studií na American University ve Washingtonu, D.C. Zabývá se sociálními dopady působení masových médií, etikou (nejen) audiovizuální tvorby i problematikou autorských práv a možnostmi principu „fair use“. Jako oceňovaná filmová kritička zaměřující se na mezinárodní a nezávislou tvorbu působila jako porotkyně festivalu Sundance. Obsáhle se ve své práci věnuje dokumentárnímu filmu, jeho historii, etice, kontroverzím, které jeho vývoj provázely, i praktickými problémy, s nimiž se tvůrci a tvůrkyně v současnosti potýkají.

» V roce 2022, třináct let po napsání tohoto textu, vydala Documentary Working Group, v níž Patricia Aufderheide působila, etický rámec pro neinvazivní filmovou tvorbu, který zohledňuje řadu témat, o nichž pojednává tento článek. Tento rámec, který přivítaly mnohé prestižní organizace, je dostupný na adrese docaccountability.org.



V loňském roce zveřejnila americká veřejnoprávní televizní síť Public Broadcasting Service (PBS) vůbec poprvé své vlastní etické standardy a metody na adrese pbs.org/standards. «



O ETICKÝCH VÝZVÁCH V DOKUMENTÁRNÍM FILMU

Řetězový rozhovor filmařek a filmařů podílejících se na vzniku dokumentárního filmu otevírá téma etických dilemat a mocenských vztahů, s nimiž se tvůrci a tvůrkyně při vzniku filmu potýkají.

1/ OTÁZKA PRO REŽISÉRKU ADÉLU KOMRZÝ:

Kolik prostoru dáváte sociálním hercům nad rámec samotného vystupování? Jakou mají možnost ovlivnit výsledný film?

Adéla Komrží: Pokud natáčím reportáž nebo záznam dění například na ulici, tak je prostor velmi malý. Pokud ale natáčím autorský film, který se zpravidla připravuje a realizuje i několik let, tak je ten prostor velký. Je podstatný pro vytvoření vzájemného vztahu a důvěry. Protagonista by měl pokud možno chápat záměr, se kterým se film točí (pokud nejde o investigativní žánr, například). To vyžaduje hodně vzájemného a společně stráveného času. Když je dobře – tedy jasně – nastavené „hrací pole“, protagonisté jsou otevření a před kamerou jednájí uvolněně až autenticky. Takto úzký vztah se rozvíjí i nadále během natáčení, pokud je dlouhodobé. Tady můžu mluvit o zkušenosti z *Jednotky intenzivního života*. S protagonisty jsme i v průběhu natáčení probírali možné obavy například z jejich výsledného obrazu, resp. odrazu, který bude výsledným filmem. Nebo jsme probírali zajímavý rozpor, který zažívala hlavní protagonistka, snažila se být velmi autentická, ale před kamerou se uzavírala. Zároveň natáčet chtěla. To jsou křehké momenty, které chvíli trvá si vůbec uvědomit, a následně to vyžaduje velkou míru důvěry, svěřit se s tím. Pak je na nás, abychom to společně probrali a zpracovali. Takže i v observačním filmu je hodně prostoru pro protagonisty nad rámec samotného vystupování před kamerou. V jiném případě by to mohlo být i jinak, ale moje zkušenost je taková, že velká část režie je právě v budování různorodých vztahů, a těm je důležité prostor dávat. Často také přetrvávají i po natáčení, a to vnímám jako dar, když se to povede a vzájemně se chce.

A jestli mají možnost ovlivnit výsledný film? Možná ve výjimečných případech. V případě „Jednotky“ jsem vyloženě chtěla, aby mi lékaři řekli, jestli tam není nějaká faktická chyba, přešlap. V tom případě bych to řešila. Pokud by však měli problém s tím, jak tam vypadají nebo že se neztotožňují se svým obrazem, to už by byl podnět k širší diskuzi

a zvažování „závažnosti“ obav. Často může jít o první dojem, někdy může jít o něco závažnějšího, co může mít pro život protagonisty důsledky, o kterých jsme ve striktně nemuseli vědět. To je následně důležité probrat a zvažovat. Obecně mi jde však o to, aby mi na začátku spolupráce dali protagonisté svobodu a vydali se se mnou na nepoznanou cestu, kde se mohou dozvědět mnohé i o sobě samých. To vyžaduje velkou míru otevřenosti i odevzdanosti, což je na tvorbě dokumentárních filmů jeden z nejkrásnějších aspektů, kde pocítuji kromě jiného i velkou pokoru. Výsledný film bych tedy protagonisty nechala ovlivnit pouze z velmi opodstatněných důvodů. Kdybych se z otázky chtěla vykroutit, musela bych říct, že právě protagonisté jsou hlavními tvůrci. Já se jen snažím nestát jim v cestě projevu. Takže výsledný film ovlivňují absolutně. Bez nich by nebyl.

2/ ADÉLA KOMRZÝ SE PTÁ REŽISÉRA A PRODUCENTA VÍTA KLUSÁKA:

Jak se rozhoduješ ve chvílích, kdy cesta za dobrým filmem vede přes různá lidská zklamání/selhání/zranění? Světí účel prostředky?

Vít Klusák: Občas mezi studenty nebo kolegy, kolegyněmi slýchávám něco ve smyslu „kvůli nejlepšímu filmu do toho radši nebudu štourat, vztahy s postavami jsou pro mě důležitější, než výsledek“. Film sice není nad životem, ale není ani pod ním. Film je život. Vzpomínám si, jak jsem v mladické vášni – byl jsem v prváku na FAMU – konfrontoval Jana Gogolu ml., ke kterému jsem bezmezně vzhlížel, jak může jako filmař pracovat v České televizi na pozici dramaturga, když přece médium televize je učebnicové zúžení reality, jen slabý odlesk celku (hltať jsem tehdy Flussera a Postmana). A Honza se na mě blahosklonně otočil od volantu a řekl: „Mohl bys mi laskavě říct, jaký je rozdíl mezi televizní obrazovkou a pohledem z okna? Co z toho je zarámované víc jako pravda?“ Vzpomínám na to teď proto, že se prostě domnívám, že cesta za dobrým filmem přirozeně vede i přes různá lidská zklamání, selhání a zranění. Tak jako normální život, ve kterém se běžně zraňujeme a zklamáváme. A že i tohle patří do jeho komplexního a vášnivého procesu zobrazení. Podstatné je, jakým způsobem to pak učinit součástí filmu, jak divákům odhalit veškeré karty včetně těch pod stolem. Snazší je to pro dokumentaristy, kteří nezůstávají ukryti za kamerou. Třeba právě pro Jana Gogolu ml., když se dívám na jeho film o přátelství v podobách blízkosti i míjení *Věčný Jožo* (2020). Dokonalá ilustrace vousaté teze, že dobří přátelé si totiž sdělují i nepříjemné pravdy. Neboli že se pro pevnost přátelství dokáží i zklamat.

3/ VÍT KLUSÁK SE PTÁ REŽISÉRKY TEREZY REICHOVÉ:
Terezo, dokumentární filmy, včetně Tvých, se často zaměřují na společensko-kritická, nebo dokonce i lidskoprávní témata. Poukazují na nerovnost, nespravedlnost, staví se za práva slabších, bojí tabu a snaží se rozpouštět stereotypy. Zajímá mě, jak při tvorbě takhle angažovaných filmů čelíš úskalí přemoudřelosti a kazatelství. Jak si hlídáš, abys do světa neposlala plakátovou moralitu. Film konstatující, nikoliv tázající. A jakou roli v téhle části procesu hraje humor.

Tereza Reichová: Víte. Určitě nejsem bez viny a do světa jsem kazatelství a konstatování párkrát vyslala. Někdy to byla nevědomost, jindy vliv časové tísně, ale někdy to byl i záměr. A odtud bych svou odpověď začala. Každé téma filmu se snažím promyslet tak, abych věděla, do jakého prostoru film vypouštím. Myslím, že je vždy důležité přehodit výhybku toho, jak se o tématu komunikuje a přemýšlí. « o tématu komunikuje a přemýšlí. A tak se může stát, že občas je třeba plasticnosti, kde divák musí hledat odpovědi sám, jindy radikální manifestace a někdy léčí Tebou zmíněný humor.

V průběhu natáčení jde o práci s protagonisty našich filmů. Pokud nám odpovídají černobíle, špatně se ptáme nebo nás málo zajímá jedinečnost jejich pohledů. Stejně jako by měl být jedinečný jen ten náš. Jinak by film neměl důvod vzniknout.

4/ TEREZA REICHOVÁ SE PTÁ REŽISÉRA A DRAMATURGA IVO BYSTRČANA:

Milý Ivo, zajímala by mne tvá zkušenost s eticky či mocensky spornými situacemi, které jsi během natáčení musel řešit se členy štábu. Nemáš radu pro kolegy, jak případným konfliktům předcházet?

Ivo Bystřičan: Je vlastně příznačné, že v angličtině se pro režiséra používá slovo, které v jiných kontextech překládáme jako ředitel. Rozhodování v důsledku záleží na něm a zároveň veškerá zodpovědnost za to, co se děje. Dodnes se mi vybavuje pár let stará situace unaveného štábu přejíždějícího z natáčení do ubytování. Technik po celém dni řídí, na natáčení není produkce a v hotelu je potřeba zaplatit hotově, čímž nás produkce nevybavila. Po telefonu poradí řidiči/technikovi, ať si jede vybrat z bankomatu a že mu to bude proplaceno po návratu. Pozdě večer nastane výbuch rozčilení, který absorboval i předešlé lapsy podobného

typu dotknuvší se dalších členů štábu. Nálada vzdoru se přenesla i do dalšího dne. Uvědomil jsem si, že určité věci nesmím s ohledem na štáb připustit, například absenci produkce na place a delegování jejích povinností na kohokoli ze štábu. To jsem nedocenil, nepředvídal a mělo to vliv jak na osobní situaci kolegů, tak na natáčení jako takové. Jedna věc je poradit si v dané situaci a snažit se o psychickou podporu, ta důležitější je ale aktivně předem promýšlet harmonogram, časy a logistiku natáčení, s ohledem na štáb, a trvat v komunikaci s produkcí na nepodkročitelných standardech. Je důležité si neustále uvědomovat, že pro štáb je celodenní dokumentární natáčení fyzicky i psychicky intenzivní a namáhavé a jen slovo režiséra může dorovnat podmínky tak, aby to respektoval. To je moje doporučení – při plánování natáčení brát v úvahu nejen oprávněné zájmy těch, s nimiž se točí, ale i všech členů štábu tak, aby se nejednalo o všestranné vykořisťování, v němž se obligátně argumentuje nedostatkem času a peněz. V případě, kdy se nelze s produkcí dohodnout, je potřeba obrátit se na vedení studia, ba i na jejich nadřízené, a neobávat se upadnutí v neoblubu. V tomto případě to pomohlo.

5/ IVO BYSTRÝČAN SE PTÁ KAMERAMANKY YVON TEYSSLEROVÉ:

Dokážeš si vzpomenout na nejvýraznější moment, kdy ti za kamerou vytanulo etické dilema, jak natáčeného člověka, lidi nebo situaci snímat? Čeho se týkalo, jak jsi o něm přemýšlela a stalo se i předmětem diskuse s režisérem či režisérkou?

Yvon Teysslerová: Těch momentů je zvláště v dokumentárním filmu nebo ve zpravodajství, kde jsem několik let působila jako kameramanka, mnoho. Vždy záleží na dané situaci, která má mnoho proměnných. Do snímání se samozřejmě promítají osobní hranice, za které zkrátka nejdu. Snažím se přistupovat k natáčení citlivě s ohledem na protagonisty a režijní požadavky. Nemám ráda explicitnost, byť je samozřejmě také legitimní součástí filmu i účinným prostředkem.

Paradoxem však je, že k nejnepříjemnější situaci jsem se dostala v hraném filmu ještě na FAMU a týkala se natáčení s šestinedělním miminkem. Režijní vedení pro mne bylo zcela za hranou a natáčení scény jsme společně s produkcí zastavily. Obecně mi přijde „pronajímání“ nemluvnat do filmu jako etický problém.

V dokumentárním filmu šlo spíše o vyhrocené emocionální situace, kdy jsem musela kameru odložit. Protagonista natáčeného dokumentu si v emočně vypjaté situaci nepřál, abychom ho točili. V případě, že by se materiál natočil a použil, mohl by mít velmi závažné důsledky pro celou rodinu. V jiném případě jsem kameru odložila a šla protagonistku obejmout.

Kamera s hledáčkem na oku vás vtáhne a uzavře do nově vznikajícího světa, to, co vidíte a snímáte, vypovídá mnohé o vás samotných. O vašich hranicích a dilematech. Jste-li s vašimi hrdiny na sebe napojení, stane se, že vás některé situace jednoduše řečeno dostanou. V dokumentárním filmu jsem měla vždy štěstí a pracovala s citlivými ženskými režisérkami, se kterými nám vždy stačil jediný pohled k rozhodnutí, zda snímat, či ne, případně jak.

6/ YVON TEYSSLEROVÁ SE PTÁ STRIHAČE JURAJE ONDRUŠE:

Zajímalo by mne, jak často dochází ve strižně k řešení etických dilemat. Může se do takové situace dostat strihač i z důvodu nedostačujícího materiálu? Zažil jste někdy situaci, která byla za hranicí, a musel jste říct ne?

Juraj Ondruš: Takmer neustále. Popisujem tento proces vo svojej dizertačnej práci a rozdeľujem etické dilemy strihača voči aktérovi, divákovi, filmu a komunikácii so štábom. Síce väčšina bodov vychádza z nepriameho kontaktu, ale ovplyvňuje výsledný dojem z audiovizuálneho diela. Takže sa to deje aj v praxi, napríklad ako sa pýtate, či to môže byť spôsobené nedostačujúcim materiálom. Áno, môže, a v tom prípade sa snažím žiadať o dotáčky, ak je to samozrejme časovo a finančne možné. S konkrétnym príkladom som sa ja osobne nestrelol, ale stala sa nám opačná situácia pri filme *Psi Páně* s režisérom Jonášom Vackom. Spracovávali sme dokument o Dominikánoch a ich 700. výročí a po finálnom strihu za nami do strižne došiel jeden z aktérov, nech istú pasáž z filmu vynecháme. Film sme už mali vo zvuku, ale aktérovi sme vyhovelí. Takže sme neriešili nedostatočný materiál, ale naopak vypustenie jedného konfliktu z filmu. A aj to sa stáva etickou dilemou strihovej skladby. Mohli sme k tomu pristúpiť inak, ale s režisérom sme sa rozhodli zasiahnuť pre zachovanie dobrých vzťahov. Napriek tomu mal film úspech v úzkej komunite ľudí a otvorilo nám to oči v ďalších filmových počinoch.

7/ JURAJ ONDRUŠ SE PTÁ ZVUKAŘE VÁCLAVA FLÉGLA:

S akými nejčastějšími etickými dilemami sa stretávate (priamy vzťah s režisérom, nepriamy vzťah s divákom atď.)? Dá sa ovplyvniť finálna strihová verzia vo zvukovej postprodukcii? Máte s tým bližšie skúsenosti?

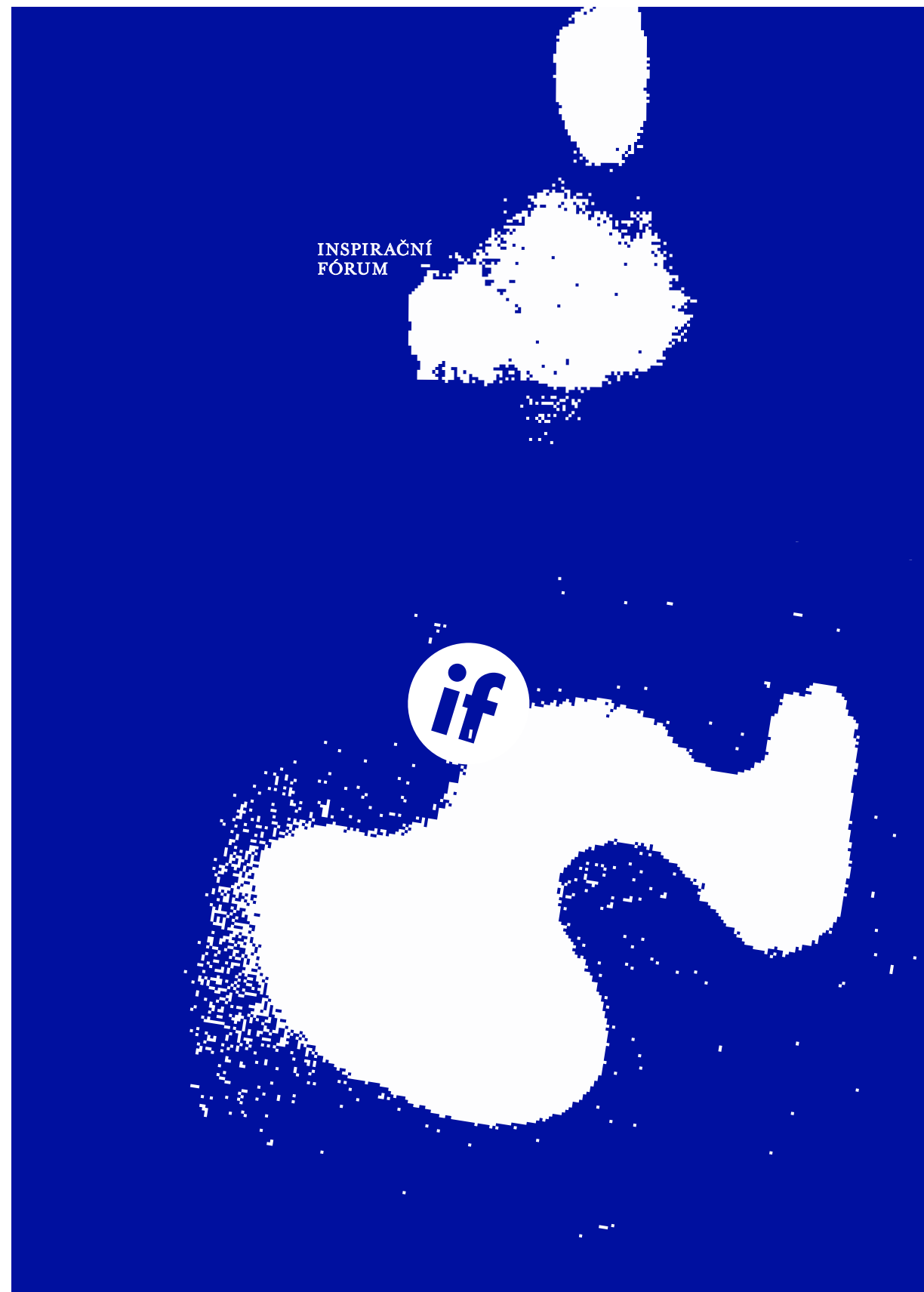
Václav Flégl: Vždy jde o manipulaci s materiálem, divákem, posluchačem a hranice jsou velmi fluidní. Máme vliv na lidi, co poslouchají – sledují. Myslím si, že v každém případě je na místě být velmi zodpovědný a předjímat, co můžeme způsobit. Být například zvukařem filmu *Čelisti*, drbal bych si hlavu nad tím, že jsem přispěl skvělými zvukovými efekty k vybějení žraloků.

Vše, co ve finálním filmovém soundtracku slyšíme, je možné měnit, doplňovat a obrábět. I po střihu. Všech možných postupů u projektů s nejlepším svědomím využívám tak, aby to výsledku pomohlo. Jsou celé žánry – animovaný film, přírodovědné filmy – kdy celou zvukovou stopu vytvářím v postprodukcii.

8/ VÁCLAV FLÉGL SE PTÁ PRODUCENTKY HANY BLAHA ŠILAROVÉ:

Jak bys řešila situaci, že se někdo ze štábu kousne – vyhodnotí, že jde o nepřekročitelnou manipulaci, podraz, neférovost, intimitu, porno apod.?

Hana Blaha Šilarová: V řešení takové situace by záleželo na okolnostech. Jako důležitý bych vnímala režisérův*čin a svůj názor na situaci. Jako první krok bych iniciovala diskuzi, i proto, že člověku nemusí v rychlosti natáčení dojít všechny nuance. Zároveň je jasné, že každý má hranici trochu jinde. Doufám, že k nastavení obecných mantinelů by došlo již před natáčením při předrealizačních poradách. Pokud by se i tak člen*ka štábu necítil*a komfortně, bylo by nejlepší se dohodnout na ukončení spolupráce. Filmařinu vnímám jako báječnou práci a bylo by zbytečné, aby se kdokoliv na place trápil (více, než je nutné).





TEREZA SWADOSCHOVÁ

za celý tým Inspiračního fóra

Letošní fórum přichází do světa, který jsme si před rokem nedokázali představit. Naléhavost porozumět dění kolem sebe je tak ještě intenzivnější, než tomu bylo předchozí ročníky. Přestože více než kdy předtím potřebujeme jasné činy, jsou to hodnoty, teze a myšlenky, které jim předcházejí. Tím spíš a vědoměji můžeme letos naslouchat vizím světových myslitelů a myslitelů, zaujímat k nim postoje, vést dialog, prozkoumávat podstatné souvislosti – a vyvozovat z toho důsledky pro naše vlastní činy. Každý rok nás tato setkání a hledání znovu motivují a přinášejí naději, že spravedlivý svět je možný díky každému jednotlivci, kterému na něm záleží.

Svět, který má své limity. Na ty už v roce 1972 upozornil průlomový dokument *Meze růstu* a dnes, 50 let po jeho zveřejnění, je překročeno šest z devíti planetárních mezí. V letošním Inspiračním fóru i celoročním umělecko-výzkumném programu Inspiration Forum LAB hledáme strategie, které se k limitům otevřeně vztahují. Eseje reflektující výsledky celoroční tvorby tří interdisciplinárních mezinárodních týmů zveřejňujeme v poslední kapitole této knihy.

Klademe si otázku, zda lze ve smyslu mezí růstu přemýšlet i o audiovizí, která byla dosud nejčastěji rámovaná ekonomickými, růstově orientovanými ukazateli. Rádi bychom vás pozvali k hledání smysluplné udržitelné cesty pro kinematografii bez ohledu na to, zda o filmu přemýšlíme v ekonomických nebo estetických pojmech, které otvíráme textem Přemysla Martinka *Meze růstu v audiovizí*.

Umění nelze oddělit od světa, který nám ukazuje své limity. Můžeme je díky němu ale lépe pochopit a hledat nové způsoby fungování. Může být zrcadlem reality, ale i kladivem, kterým jí formujeme. „Umění křičí“. Mariupolská básnířka Oksana Stomina říká, že „nestačí jen mluvit, ale neustále, nepřetržitě křičet a každý den lidstvu připomínat, že svět je křehký“. «

» Na ty už v roce 1972 upozornil průlomový dokument *Meze růstu* a dnes, 50 let po jeho zveřejnění, je překročeno šest z devíti planetárních mezí. «

Proto na začátku kapitoly o Inspiračním fóru zveřejňujeme básnické

svědectví Stominy o válce na Ukrajině a na konci ukázky z díla filipínské audiovizuální umělkyně Kiri Daleny, jež je hluboce svázáno s politickým protestem a doplní celou filipínskou filmovou retrospektivu.

Promýšlení naší přítomnosti a budoucnosti začínáme dialogem o novém uspořádání vztahů. Na následujících stranách uvádíme čtyři různé autorské perspektivy o vztazích k sobě samým, sobě navzájem i těch s mimolidským světem. Jejich autoři a autorky reprezentují témata, která jsou letos v hledáčku fóra: dění na Ukrajině, společnost přesunutá do onlinu, meze růstu a co se stane, když zabrzdíme růst a svobody, které jsou stále jen na papíře. Různé úhly pohledu spojuje nutnost transformovat naše vztahy na bázi péče a nezávislosti na ekonomických strategiích. A to je dobrý začátek pro spravedlivější svět i letošní Inspirační fórum. Pozvání ke společnému hledání platí pro každého!

Poznámka: Pro lepší orientaci přidáváme pro všechny hledající i nehledající slovník zatím neexistujících slov, která se můžou a nemusí hodit.

Oksana Stomina je spisovatelka, básnířka, občanská aktivistka a dobrovolnice. Pochází z Mariupolu, kde přežila několik týdnů intenzivního ruského ostřelování, bombardování a nastavší všeobecné humanitární krize. Je autorkou sbírky básní *Mariupol v předních liniích*, ve které reflektuje začátek ruské invaze a mariupolské události roku 2014. V současnosti pracuje na knize o probíhající válce, o, jejími slovy, „středověké krutosti umocněné moderními technologiemi“, a o jejích dopadech na životy jednotlivých obyvatel*ek města.



PŘEDROZBŘESKOVÉ

Napůl ve spánku na křižovatce dne a noci,
 Před přibytím sem, před tím než otevřu oči,
 Snažím se rozpomenout, kde se dnes probudíme
 A proč se cítím tak osaměle a tak bez domova.

Rozumím, že to o válce, to není sen ani noční můra.
 Krátce se Boha zeptám, za co je ten trest shůry,
 A zase od něj nepřijde odpověď.
 Postavím se na nohy. Podlaha klouže jak led.

Praskne jak sklo pod váhou mého zármutku.
 Kde se dnes budu toulat, kde spustím svou kotvu,
 Je mi to lhostejné, kupodivu mě to nezajímá,
 Nepomůže mi ani ranní káva,
 Takže ke snídani teď mívám noviny.
 Čtu je, nedokážu strávit ani polovinu.

Charkov a Sumy, Vinnycja a Oděsa...
 Bože, vážně to vidíš ze svých nebes? A?
 Proč nezastavíš konečně tuto hordu nepřátel?
 Vždyť jsi, Bože, mocnější než ďábel?
 Slyšíš? Promluv si s námi, Bože! Kde jsi Ty?
 Víš, že rakety teď mají křídla?
 Střely s plochou dráhou letu, okřídlené jak ptáci.

Přilétají do domovů, zabíjejí.
 Prostě vraždí. Dospělé, staré, malé děti...
 Přilétají ráno nebo až k večeru,
 Někdy po obědě a uprostřed noci...
 Proto jsi přeci křídla nestvořil, Otče?

Poslouchám, jak mi mezi žebry něco tluče.
 Chci se uvolnit. Ale to nejde.
 Rozčesávám šediny, prohlížím své vráscité líce,
 Odpusť mi to, Bože, celá jsem teď o válce.

Z NEODESLANÉHO

aneb dopisy do zajetí

Věnováno mému manželovi

Píšeme si je navzájem, tyto dopisy. Průzračné a čisté.
 Nejsou o válce ani o zbraních, ale o višňovém listí,
 O pěkném hnízdečku pod borovicemi, o štěstí a vítězství
 Píšeme lásce. Jak se dá žít bez ní?

A jenom trochu o tom, kde jsi a jak mi je bez tebe.
 Píšeme a píšeme a vyhazujeme je do nebe,
 píšeme a píšeme a spouštíme je na vodu.
 Protože není tu jiného východu, ani vchodu...

Protože nejsou adresy – není ulic, domů a měst...
 Takže rýmované hlasy vytváří změt našich cest.

Protože dál, než je můj adresát, je snad už jen Mars či Venuše.
 Tak tedy... Líbám tvé čelo a svěruji se čarám tuše.

smutný červenec 2022

DOMŮ

Věrnosti ptáků ke svému domovu se říká „filopatrie“.

Věnováno nuceným přesídlencům...

Můj milovaný domove, můj drahý hrade...
Kde jsi teď? Jak se máš beze mě?

Kdo tam teď dýchá, kdo se směje,

Kdo rozkrádá veteš a zbytky srdce

A zkouší si moje všední štěstí?

Kdo vynese jako smetí všechny mé fotografie

A sundá z políček obrázky mých dětí?...
Tak tedy přišlo stadium popírání.

Tato bolest je všudypřítomná a trochu čapí,

Strašně těžká a tlačí mi na ramena.

Ale duše stále míří k tobě.

Ale duše je věrný nezastavitelný pták –

Neoblomně krouží nad děravou střechou,

Jako nad dočista vypleněným hnízdem.

Odkud má, křehule, tuhle neoblomnost, tu

Schopnost nevzdávat se a věřit do konce?

Moje malé ptáče, opatruj svá křídla

A svou schopnost navracet se domů!

KŘEHKÝ SVĚT

OKSANA STOMINA

Můj manžel mi jednou řekl: nemá cenu se tě ptát na počasí – podle tebe je vždy pěkně. To je pravda. Měla jsem to štěstí narodit se člověkem, který má rád život takový, jaký je. Asi proto bude tento text nejspíš vzdálený politické analýze, avšak naplněný nadějí, že jednoho dne „láska zachrání svět“. A o mezinárodních vztazích, zejména o vztazích mezi Ukrajinou a Českem, bych chtěla mluvit právě tímto způsobem, i kdyby to mělo vyznít sebevíc naivně a žensky.

Ale tento text bude také o válce. Jednak proto, že to je skutečnost, která změnila nejen Ukrajinu, ale i celý svět, tudíž ovlivnila také naše vzájemné vztahy s vámi. Jednak je to moje osobní realita, skrz kterou nahlížím nyní vše, co mě obklopuje. Neučinila jsem žádné objevy, ale utvrdila se v některých axiomech, o které se s vámi chci a musím podělit. První věc, o které se musí nejen mluvit, ale také neustále křičet a připomínat lidstvu každý den, je to, že svět je křehký. Viděla jsem to ve svém rodném Mariupolu, znásilněném Rusy, a nepřestávám na to myslet v krásném, kvetoucím, zajištěném a zatím stále ještě mírovém Česku. Ze všeho nejméně by se mi chtělo přivolávat neštěstí, ale považuji za nutné varovat, připomenout a obrátit pozornost k nebezpečí. Vše, co jeden člověk vytvořil, může jiný člověk zkazit, zničit, zkraslit a zdemolovat. Není podstatné, zda jde o budovy, ekonomiku, kulturní dědictví nebo mezinárodní vztahy, není rozdíl, zda mluvíme o Ukrajině nebo o Česku, svět je křehký a v tom budeme vždy stejně zranitelní.

Měli bychom v nových reáliích proměnit naše vztahy? – zeptali se mě dnes. To už se děje. Válka nezměnila směr pohybu našich vzájemných vztahů, jen jako katalyzátor urychlila reakci. Civilizované země nabídly Ukrajině své rameno.

Jsme bezmezně vděční za pomoc. Ačkoliv ve skutečnosti jsme ji potřebovali mnohem dřív, vždyt rusko-ukrajinská válka nezačala v únoru 2022. Je tomu osm let, co sem Rusko vniklo a beztrápně mučí mou překrásnou zem, anektovalo její území, vzalo a nadále bere životy mých spoluobčanů*ek. Podle údajů OSN v období od roku 2014 do 2021 na následky války zahynulo na východě Ukrajiny přes 13 000 osob, z toho 3 375 civilistů*ek. Přes 30 000 lidí bylo zraněno, tisíce lidí byly uneseny nebo zmizely beze stopy, stovky tisíc přišly o svá obydlí a byly nuceně přesídleny. Rozumím, jak dalekou a cizí se zdála být ta válka pro zajištěné Evropany*ky. Tisíce kilometrů od událostí dělají z čísel statistiky

a v lepším případě vyvolávají poctivé a pravidelné „hluboké znepokojení“. Tomu celkem rozumím.

Evropa s námi celou tu dobu opravdu sympatizovala, zavedla sankce proti Ruské federaci, které však znovu a znovu nechala své podnikání obratně obcházet, tak či onak podporovala Ukrajinu, a snažila se u toho držet, aby nechytila tuto nepřijemnou, zatím ještě stále cizí nemoc.

Od 24. února 2022 je Ukrajina vystavena totální invazi a Evropa plnohodnotnému šoku. Požár, který se celá ta léta nehasil, se rozhořel s novou silou a stal se viditelnějším. Ztráty Ukrajiny vzrostly a nadále rostou geometrickou řadou. Ale teď, krvežíznivé Rusko nejen že bezbožně vyhlazuje ukrajinský lid, drancuje jeho kulturní dědictví a ničí jeho ekonomiku, ale také otevřeně vydírá Evropu a vysmívá se celému civilizovanému světu.

Rozumné a předvídativé Česko, které je územně a mentálně bližší Ukrajině než jiné země Evropy a které si stále pamatuje sovětské tanky v ulicích Prahy, pocítilo blízkost a rozměry katastrofy a bleskově zareagovalo. Teď jsme si ještě blíž a věřte mi, že každý Ukrajinec si je toho vědom a vždy si to s vděkem bude pamatovat. Byla bych moc ráda, kdyby milí a citliví lidé v Česku pochopili, jak důležité je toto sblížení taky pro ně.

Ptáte se, co dnes může nabídnout Ukrajina? Jak může být užitečná a zajímavá pro Česko? Třeba už jen tím, že dnes brání také české hranice. Tato válka je dnes blíž, než si myslíte. A světová vypočítavost a nerozhodnost jí dovolila rozhořet se s nebývalou intenzitou, postupně zasáhnout stále nová území a nebezpečně se přiblížit i k našim hranicím.

Můžete si snad být jisti tím, že na vás nedosáhne? Vůbec ne. Šílenství nezná mezí – to je další axiom. Putin vyhrožoval, že napadne Ukrajinu, a taky to udělal. Tak proč by se měl zastavit a nepokusit se naplnit své další šílené výhrůžky? Má k tomu vše potřebné: červené tlačítko a ochotné zombie, připravené ho zmáčknout. Kdo ví, kam zítra přiletí další raketa? Pro dravou krvelačnou bestii, která se utrhla ze řetězu, se meze přípustného smazávají, není pro ni podstatné, zda zítra zabije někoho z Ukrajiny nebo z Německa, Finska nebo Česka. Ochutnala krev a sama se nedokáže zastavit, i kdyby chtěla. Musíme ji tedy zastavit společně. A proto se navzájem potřebujeme.

Pro mě osobně vítězství v této válce nepřijde s osvobozením našich území a kapitulací Ruska. Satisfakci mi přinese jen tribunál, který důrazně a nahlas pojmenuje vše pravými jmény, pojmenuje zločince a vynese příslušné rozsudky za jejich zločiny, které budou skutečně vykonány. Ale to není vše. Vítězství v této válce by mělo být vítězství dobra nad zlem, zákona nad bezprávím, civilizované společnosti nad barbarstvím. Cítím to pod kůží, že přišel čas, kdy má lidstvo další krok směrem k humanitě.

Není ve světě, kde je zakázáno používání zvířat v cirkusech, čas myslet i na lidi? Proč je krádež peněženky v tramvaji trestný čin, zatímco válka, ve které umírají statisíce lidí, zůstává fakticky legální? Proč je ten, kdo srazí chodce, dopustí se násilí, krádeže či vraždy, považován za zločince, zatímco prezident, na jehož příkaz znásilňují, loupi a vraždí v obrovském rozsahu, nedotknutelný? Není na čase revidovat morálně zastaralé normy mezinárodního práva? Není na čase se sejít a bojovat za společnou pravdu?

A vy, drazí sousedé, se dnes můžete stát nejen svědky, ale především účastníky a účastnicemi tohoto důležitého historického procesu, jeho motorem! A až jednou budete svým vnukům a vnučkám vyprávět o svém životě, nebudete vzpomínat, kolik jste v zimě roku 2022 platili za topení, protože ani vás ani je to nebude zajímat. Ale s hrdotí jim povíte, že i vy jste přispěli k tomu, abyste učinili tento svět lepším, humánnějším, spravedlivějším a takový ho předali svým potomkům.

S úctou a vírou v nás,
Oksana Stomina



Dorottya Rédei je maďarská teoretička genderových studií a aktivistka. Jako členka sdružení Labrisz Lesbian Association se podílí na edukativních programech pro mládež, jejichž cílem je seznamovat žáky s LGBT+ tématy. V roce 2021 koordinovala vydání sbírky pohádek *Wonderland Is for Everyone* (Říše pohádek je pro všechny). Tato dětská knížka obsahuje upravené verze klasických pohádek i originální příběhy, ve kterých vystupují postavy příslušící nejen k sexuálním, etnickým nebo náboženským menšinám, ale i k dalším diskriminovaným či vyloučeným skupinám. Kniha vyvolala vlnu odporu u maďarské konzervativní pravice, Viktor Orbán ji označil za „homosexuální propagandu“ a spolek Labrisz byl z nařízení vlády nucen opatřit ji upozorněním, že její obsah je „v rozporu s tradičními genderovými rolemi“.

DOROTTYA RÉDEI

Je těžké dnes přemýšlet o budoucnosti, když se nám před očima hroutí současnost, jak ji známe, a to tak rychle, že to sotva stíháme sledovat. Skutečnost, že nějaká budoucnost *existuje* a náš život neustále postupuje k určitým okamžikům v budoucnosti, jsme až dosud považovali za samozřejmou. Jenže co když postupujeme směrem k jaderné katastrofě či dokonce válce, ke klimatické katastrofě, k hospodářské krizi, která bude mít na náš život větší dopad než ty předtím, a k opakovaným vlnám smrtelných nemocí? A co když to všechno bude probíhat zároveň? Představit si, jakou budoucnost by to mohlo znamenat, je těžké, smrt a zkáza v planetárním měřítku přece do našeho pojetí budoucnosti nepatří. Pro účely této úvahy tedy budu předpokládat, že nějaká budoucnost skutečně *existuje*.

Budoucnost je zakódována ve většině našich osobních, výchovných i profesních vztahů. Chceme-li mít budoucnost, musíme se tedy nutně zamyslet a pokusit se proměnit současné podoby všech našich vztahů, na tomto místě se však omezím jen na vztahy osobní. Jejich přetvoření totiž vyžaduje dva hlavní kroky. Na jednu stranu by se měly rozvolnit přísné normativní hranice vztahů, tedy nepružné definice toho, co daný typ vztahu tvoří, a nenormativní vztahy dospělých osob by se v rozmanité škále různých vztahů měly uznat jako rovnoprávné – zejména ty osobní vztahy, jež byly omezovány či dokonce postihovány legislativními opatřeními i společenskými institucemi a postoji, například neheteronormativní milostné vztahy. Na druhou stranu musí být v našich stávajících i budoucích vztazích zahrnuto více péče, solidarity a odpovědnosti.

Přemýšlela jsem o tom, když jsem v programu jisté politické strany v jisté evropské zemi narazila na pojem „pečující vztahy“ a na myšlenku jejich legalizace. Jde o kontroverzní nápad, zejména pokud uvážíme, že může svědčit o záměru neoliberálních politiků*ček dále utlumovat poskytování státní péče a nechat jednotlivce, aby se o sebe a své blízké starali bez podpory státu. Přesto stojí za to se nad tímto nápadem v rámci proměny našich vztahů do budoucna zamyslet. Je zřejmé, že pečující jsou mnohé z našich osobních vztahů a regulaci podléhají už dnes. Mám tím nicméně na mysli spíše partnerské vztahy dospělých, vycházející z přání dvou či více osob pečovat o sebe navzájem, než romantické vztahy, jejichž podstatou je erotická láska. Co když erotická složka není středobodem partnerského vztahu nebo vůbec neexistuje a vztah podněcuje touhu vzájemně o sebe pečovat? Může se to stát jen mezi přáteli či příbuznými,

nebo i mezi dospělými, kteří takto spříznění nejsou? Je možné si představit, že se dva nebo i více lidí rozhodne podílet se na jasně definovatelném způsobu vzájemné péče? U starších osob, které žijí samy anebo potřebují pomoc pravidelně, už takové, byť podřízené vztahy existují – jde nejspíš o vztah s mladším člověkem, je zřejmé, co se poskytuje a co se přijímá (mladší osoba pečuje o staršího, nemocného nebo neschopného člověka za to, že v budoucnu zdědí část nebo celý jeho majetek), a starší člověk je na tom mladším fyzicky závislý.

Umíme si představit i jiný typ konsenzuálního pečujícího vztahu, v němž si zúčastněné osoby nejsou eroticky oddány, ale poskytují si vzájemnou péči na základě rovnoprávnosti, a nikoli podřízenosti? Může být alternativou k erotickým vztahům, které mohou nakonec získat zákonnou formu v manželství nebo – pro některé alespoň v některých zemích – v jiných právně registrovaných formách vztahu? „Pečující vztahy“ by mohli navazovat lidé jakéhokoli pohlaví, což je vzhledem k naléhavé potřebě zrušit genderovou nevyváženost v oblasti péče velmi důležité. Vlajkovou lodí tohoto procesu degenderizace by mohly být neheteronormativní pečující vztahy. Pečující vztahy podle mě znamenají vzájemnou péči za rovných podmínek; nemají sloužit jako institut oficiálního uznání další pracovní zátěže žen (i když v dnes převládajících vztazích by šlo o velký úspěch), ale rovnoměrného rozdělení péče.

Nechci se ztrácet v pomyslných detailech toho, jak by to fungovalo. Souvisí s tím milion otázek. Jedno je však jisté: ve vztazích, ať už založených na erotické přitažlivosti, nebo na jiných poutech, o sebe musíme víc pečovat. Potřebujeme všeobecnou laskavost, kterou můžeme projevat vůči lidem kolem nás i vůči přírodě. Etická péče o ty, kteří jsou na nás závislí (o děti, seniory, zdravotně postižené, domácí zvířata apod.), je (nebo by měla být) samozřejmá, ovšem měla by se vztahovat i na ty, kteří na nás závislí nejsou nebo s námi nemají výlučný a blízký (např. manželský) vztah. Lidé a příroda jsou organicky propojeni. Navázali na úvodní řeč Judith Butler na loňském festivalu, jsme propojeni celosvětově, a to s lidmi i s přírodou, a způsob, jakým s tímto propojením naložíme, rozhodne o tom, nakolik bude náš život žitelný a nakolik obyvatelná bude naše planeta v budoucnu. Tvrdím, že je nutné osvojit si holistické pojetí péče o sebe sama, o druhé i o naše ne-lidské životní prostředí, vztáhnout péči o lidi i na přírodu a životní prostředí a považovat vztahy za součást našeho přirozeného prostředí. Péči je nutné dedomestikovat, říká Judith Butler, a tento proces je součástí degenderizace péče.

S „péčí“ úzce souvisí „odpovědnost“. Nedávno mi jedna kamarádka, která má pečující práci a je opatroující matka tří synů, vyprávěla, jak se před dětmi rozplakala s tím, že jim nechtěla připravit tak bezútešnou budoucnost. Měla na mysli současnou politickou situaci v Maďarsku a to, že dříve volila stranu, jež nám tento autoritářský režim vnutila. Synové jí

» Synové jí odpověděli, že z budoucnosti mají strach. To ji šokovalo – v tu chvíli ji došlo, že lepší péče a převzetí odpovědnosti za budoucnost další generace je nutností. «

odpověděli, že z budoucnosti mají strach. To ji šokovalo – v tu chvíli ji došlo, že lepší péče a převzetí odpovědnosti za budoucnost další generace je nutností. Mladí lidé mají strach a pocit, že je o budoucnost, kterou si oni sami i jejich rodiče

představovali, někdo okradl. Kamarádka dostala nápad a s několika přáteli vymyslela a zavedla celoroční program vzdělávání dětí v oblasti péče na místní základní škole, kde zasedá ve správní radě. Je to jen jeden z příkladů toho, co mohou jednotlivci pro zahájení proměny vztahů v oblasti péče udělat, pokud mohou. Mnozí takovou možnost nemají, ale jiní v situaci, kdy mohou k proměně vztahů přispět, jsou. Pokusy jednotlivců samozřejmě problém nevyřeší, ovšem pokud nás bude jednat mnoho, všechny naše činy mohou připravit půdu, ze které může vzejít společenská změna. Měli bychom vyvíjet tlak na naše zvolené politiky, ale nečekat, až se pustí do práce oni, protože jde o delší procesy s dlouhodobějšími dopady, než má jejich volební období.

Jako aktivistka pracující ve skupinách podobně smýšlejících a angažovaných lidí, kteří působí v oblasti práv žen a LGBT+ lidí, vidím, že se určitým způsobem mění i to, jak se k sobě navzájem chováme, a to osobně i z hlediska boje za naše cíle. Zhoršení práv LGBT+ lidí v uplynulých letech autokratického Orbánova režimu, který si vzal na mušku sexuální menšiny, nás v komunitě LGBT+ a lidskoprávních aktivistů*ek sblížilo víc než kdy dřív. Naše koalice je silnější a solidarita roste. Naše komunita oslovuje další sociální skupiny a společenství, jež se potýkají s vylučující a represivní sociální a ekonomickou politikou režimu, i další znevýhodněné komunity a obracejí se na nás lidé, kteří sice nepatří k žadné menšině, ale záleží jim na spravedlnosti a rovnosti a mají pocit, že za tyto hodnoty mají odpovědnost. Tato péče může být základem a spouštěčem dlouhodobé společenské proměny, včetně proměny našich vztahů pro lepší budoucnost. Ta nepřijde jen tak – musíme o ni aktivně usilovat.



Jennifer Hinton je ekologická ekonomka, která se zabývá především tzv. not-for-profit ekonomikou. Prosazuje ekonomický model, jehož základem by byly „not-for-profit“ podniky – tedy společnosti, jejichž primárním cílem je společenský přínos, nikoli zisk. Nejedná se nicméně o neziskové organizace; „not-for-profit“ podniky nejsou závislé na darech nebo dotacích, jejich příjmy pochází z prodeje služeb nebo zboží. Od tradičních firem se ovšem liší i nutně kolektivním vlastnictvím a omezenou návratností investic. Hinton si od „not-for-profit“ modelu slibuje větší rovnost, úbytek konzumerismu i oslabení vazby mezi byznysem a politikou. Přírodně ale rovněž šanci na důstojný a udržitelný život na naší planetě.

JENNIFER HINTON

Vzhledem k tomu, že jsme v zasetí globální ekonomiky orientované na zisk, řekla bych, že potřebujeme přetvořit naše vztahy na čtyřech různých úrovních: pokud jde o vztah k sobě samému, k našim společnostem, k širšímu lidskému světu a ke zbytku přírody.

Většina z nás žije ve společnosti, pro kterou je významnou prioritou ekonomika. Z ekonomického hlediska měří státy svůj úspěch i pokrok, například podle toho, do jaké míry v nich proběhla industrializace a jak velký mají hrubý domácí produkt. Z ekonomického hlediska se často formulují politické cíle, například vytváření pracovních míst a hospodářský růst. Vzdělávací systémy se do značné míry soustředí na to, aby děti získaly dovednosti a znalosti potřebné k tomu, aby si jednou našly práci. A z ekonomického hlediska se často argumentuje i ve prospěch zachrany životů a ochrany ekosystémů. Vzpomeňme například, jak často se argument ve prospěch ochrany lesa či poskytování zdravotní péče nízkopříjmovým skupinám obyvatel dává do souvislosti s finančními náklady a přínosy: přijmeme-li tato opatření, ušetříme spoustu peněz. Ale nemají snad tyto lidé právo na zdravý život bez ohledu na to, jestli tak vláda ušetří? Nemají jeleni, veverky a stromy v lese právo na existenci, i když to podle účetních knih nepřináší finanční hodnotu?

Rozhodující vliv ekonomiky silně ovlivňuje náš vztah k sobě samotným, k lidem kolem nás i ke zbytku světa (včetně jiných živočišných druhů). **Od útlého věku isme vedeni k tomu,** abychom se vnímali jako spotřebitelé, vyjadřovali se prostřednictvím spotřeby a utvářeli svou identitu na základě věcí, které vlastníme, a na základě svých oblíbených značek. «

spotřebitelé, vyjadřovali se prostřednictvím spotřeby a utvářeli svou identitu na základě věcí, které vlastníme, a na základě svých oblíbených značek. Nakupování se považuje za běžnou kratochvíli. Na základě těchto aspektů své identity jsme se naučili navazovat přátelství a vztahy. Vezměme si například skupiny kamarádů, kteří nosí stejnou značku džínů či bot, nebo ty, kteří se stýkají, protože vlastní stejný typ auta. Mohou tak vznikat povrchní a předsudečné vztahy, jež nám nepřinášejí potřebnou podporu a nevzbuzují v nás soucit s ostatními. Povrchní vnímání sebe sama i lidí kolem nás jako spotřebitelů*ek vede k nedostatku hlubších vztahů, které potřebujeme. Může mít dopad i na rodinné vztahy, třeba

když rodiče obětují čas, určený dětem, práci a tomu, aby víc vydělali. Zaměření na ekonomiku nás vrhá do začarovaného kruhu stresu, osamělosti a konzumu. V takové společnosti se často cítíme izolovaní a mnozí tento pocit léčí nakupováním, prací, videohrami, pornem, drogami, alkoholem a dalšími závislostmi, jen aby jim bylo lépe. Dovolím si vyslovit domněnku, že s tím, že naše společnost před zdravím lidí a planety upřednostňuje peníze a spotřebu, souvisí i rostoucí míra obezity a sebevražd.

Když se na tuto otázku podíváme detailněji, všimneme si, jaký dopad má rozhodující vliv ekonomiky i na naše vztahy k lidem celosvětově. Masivní kolonizace, genocida a zotročování lidí na celém světě od roku 1400 až do poloviny dvacátého století byly ekonomické projekty západních mocností. Těmito hrůznými činy získávaly kontrolu nad lidmi a zdroji. Důsledky éry nepokrytého otroctví a kolonizace se projevují dodnes. Řada dříve kolonizovaných zemí a společenství se ocitla v pasti chudoby a mainstreamové narativy je označují za „nerozvinuté“ a „rozvojové“, za „země třetího světa“ a dokonce za „zaostalé“ státy. V posledních desetiletích je nejmocnější bohaté státy přinutily k neudržitelnému zadlužování, což částečně vysvětluje, proč se globálnímu Severu stále každoročně dostává většího bohatství než globálnímu Jihu. Vzhledem k tomu, že globální Sever zbohatl a získal moc *právě proto*, že kolonizoval, zotročoval, vyhlazoval a vykořisťoval obyvatele globálního Jihu, je to podivuhodné.

Zásadní pak je, že tyto činy do značné míry ospravedlňuje západní světonázor, který svět vnímá jako celek tvořený izolovanými jevy (tedy izolovanými jedinci, izolovanými společenstvími a lidmi izolovanými od přírody). Dobyvatelské a panovačné mocnosti obyvatelstvo kolonií a otroky* ně obvykle považovaly za „jiné“ bytosti, které jsou méně lidmi. Stejně tak první conquistadoři a průmyslníci vnímali přírodu jako něco zcela jiného a izolovaného a jako něco, co mají lidé dobývat a přetvářet. Mnozí dnešní globální nerovnost dokonce považují za něco, co s dějinami západního kolonialismu a vykořisťování nesouvisí. Toto izolované vidění světa dnes můžeme vidět i v tom, jak mluvíme o „přírodních zdrojích“ a „přírodním kapitálu“: příroda je jen zdrojem, který firmy přeměňují na výrobky. I s lidmi se běžně zachází jako se zdroji a s kapitálem. Právě upřednostňování bohatství pro některé na úkor všech a všeho ostatního vyvolalo krize 21. století: rostoucí nerovnost, klimatickou krizi a úbytek biologické rozmanitosti. Tyto krize však vzhledem k tomu, že všechno skutečně souvisí se vším, ohrožují samotnou strukturu naší společnosti

a biofyzikální základ, na němž závisí naše existence, a to i těch nejbohatších z nás.

Chceme-li tyto krize řešit, musíme změnit náš pohled na svět a nevnímat už všechno jako izolované entity, ale uvědomit si vzájemnou provázanost všeho a všech. K tomu patří i povědomí o tom, jak je přítomnost nedílně propojena s minulostí a budoucností.

» Chceme-li tyto krize řešit, musíme změnit náš pohled na svět a nevnímat už všechno jako izolované entity, ale uvědomit si vzájemnou provázanost všeho a všech. «

Ano, každý z nás je jedinečný člověk a jedinečné je i každé společenství, ale všichni jsme propojeni širší pavučinou života. Budeme-li jednat na základě tohoto vnímání propojenosti světa, budeme mít velmi jiné vztahy. V těchto souvislostech snadno pochopíme, že jiné druhy a ekosystémy nemusíme chránit, protože na tom vyděláme nebo ušetříme, ale protože jsou základem našeho dalšího rozkvětu a protože i ony mají právo na život. Musíme si uvědomit, že pokud se jiným členům* ká mého společenství nedaří dobře, nemůže se dařit úplně dobře ani mně, a naopak. Proto musíme od druhých přijímat a také jim nabízet hluboký soucit, péči a podporu. Stejný soucit, péči a porozumění musíme nabízet i sobě – nikoli jako spotřebiteli*ce, ale jako božské bytosti, jež má na zázraku života na Zemi svůj podíl. Musíme se znovu zamilovat do sebe a do všeho živého. Jde o stejný druh sebelásky a lásky ke světu, která je přirozeně vlastní malým dětem, než se tento cit odnaučí socializací. Pokud si budeme vážit toho, kvůli čemu opravdu stojí za to žít – pocitu sounáležitosti s něčím, co dalece přesahuje naše individuální já –, můžeme odvrátit hrozící sociální a ekologické katastrofy a náš život bude navíc mnohem bohatší.

Důležité je však uvědomit si, že jde o systémový problém. Ekonomika naše životy nezačala ovládat v důsledku nějaké shody okolností nebo chyby. Jde o přirozený důsledek toho, že je orientovaná na zisk. Podniky a jejich majitelé se kvůli zisku snaží vydělat víc pro sebe a konkurovat druhým, a systém se tak rozšiřuje do všech koutů světa i do všech částí našeho života. V ekonomice orientované na zisk vládne už z její podstaty vysoká míra nerovnosti, a právě ta způsobuje, že lidé mají ještě větší potřebu věnovat větší část života práci a spotřebě (aby se tak přidali k bohatším vrstvám). Nerovnost je systémovým rysem ziskové ekonomiky, protože majitelé*ky firem obvykle hromadí bohatství za účelem zbohatnutí, a mzdy se drží při zemi, aby firmy mohly přinášet větší zisk

investujícím. A pokud firmy nutí klientelu kupovat čím dál víc nepotřebných výrobků – opět proto, aby investujícím přinesly zisk –, vybírá si to velkou daň na životním prostředí.

Takže ano, každý z nás musí individuálně změnit svůj pohled na svět i na vztah k sobě samému, na vzájemné vztahy s druhými i na vztah ke zbytku přírody. Musíme se však také spojit a politické a ekonomické systémy kolem sebe změnit tak, aby odpovídaly vnímání propojenosti světa a abychom nebyli neustále pod tlakem a nestavěli tak ekonomiku na první místo, nechovali se sami k sobě i ke druhým jako spotřebitelé*ky a s úžasnými ekosystémy této planety nezacházeli jako s hromadou zdrojů a kapitálu.

Musíme společně usilovat o odklon od ziskové ekonomiky a posílit stávající alternativy, jež jsou zdravější a příjemnější. Patří k nim například síť sdílení a směny, „not-for-profit“ podniky, komunitní družstva pro obnovitelné zdroje energie a zemědělství podporované obcemi. Kromě podporování alternativ k ziskové ekonomice ve své obci se můžete připojit i k sociálnímu hnutí a prosazovat změny. K šesti klíčovým opatřením, která je třeba prosazovat společnými silami, patří: 1) změna politických cílů a přechod od zaměření na hospodářský růst a ziskovost k přímému zaměření na zdraví lidí a životní prostředí, 2) zrušení dotací a daňových úlev pro velké ziskové korporace, 3) podpora a budování neziskových podniků a trhů (např. prostřednictvím počátečních investic, podnikatelských inkubátorů a zásad pro zadávání veřejných zakázek), 4) zahájení masivního přerozdělování bohatství od nejbohatších společenství těm nejchudším (včetně odškodnění za kolonizaci a otroctví), 5) zkrácení pracovního týdne a 6) zajištění všeobecného přístupu k základním službám, jako jsou potraviny, zdravotní péče a vzdělání (jež by poskytovaly jen státní a neziskové subjekty).

TOTAL REFUSAL

Produkce masmédií je mašinerie řízená marketingovými vzorci. V podstatě jde o průmysl pozornosti, který – v době posedlosti pokračováním doslova – dokola opakuje a stvrzuje společenské hodnoty a nastoluje kulturní a ekonomickou hegemonii. Na západní polokouli konzervativní až liberální kapitalistickou ideologii, která nás do této zjevně slepé uličky dějin přivedla, prosazuje valná část velkorozpočtových produkcí, a ideologická změna se tak pro mnohé stala v pravém slova smyslu nemyslitelnou.

Platí to nejen pro filmy, ale i pro mainstreamové videohry, jež se staly jednou z nejvýznamnějších forem zábavy a jejichž roli média ovlivňující zejména mladé lidi nelze přehlížet. Své hodnotové konstrukty vytvářejí podobně jako valná část filmových trháků, a to na základě hyperindividualistického pohledu na svět, který čeká, až se odevzdá jedinici, který hry hraje – na svět plný kliše, který se řídí spíše manichejskými principy. Za toto nevhodné zjednodušení vidění světa částečně vděčíme skutečnosti, že politika je marketing – politické kategorie se povrchně prezentují podle toho, jaké cílové skupině je lze přisoudit, přičemž se ignoruje politická role médií a strukturální kritice se „pro jistotu“ vyhýbáme: například velkorozpočtové hry sice obhajují genderovou a rasovou rozmanitost, ale zároveň dialekticky podporují konzervativní tropy. Vyžadují toleranci vůči těm, kteří přijali jejich vizi vesmíru, a jsou nekompromisní vůči těm, kdo ji zpochybňují.

Dnešní masmédiá slouží primárně prodeji, a jsou tak v pasti bubliny neustálého ujišťování, kdy se donekonečna opakují osvědčené vzorce, a tím i hodnoty a světonázory. Společnosti tak začaly žít kapitalistickými představami, jako by to byla jejich druhá přirozenost – přirozená a neměnná biosféra, kterou v její celistvosti zkrátka nezpochybňujeme.

Herní průmysl se zrodil s komercializací her v devadesátých letech, tedy v době blížícího se vrcholu pozdního kapitalismu, a okamžitě nasál všechny jeho prvky: modely osvědčených postupů, neoliberální zaměření na jednotlivce jako na středobod světa, nezpochybnitelnou expanzivní logiku a konstrukci hry i příběhové smyčky, v nichž dominují muži s patřičným podílem hypermaskulinních tropů. Některých těchto prvků se podle všeho stěží zbavujeme i v progresivních dvacátých letech 21. století: ženské postavy se většinou smrsknou na jednu ze dvou rolí, které buď přehnaně zdůrazňují klasické pojetí ženskosti, nebo ženy zkrátka promění ve stereotypní typy, přitom mužské tropy rozšířené o tradičně ženské atributy vidíme jen vzácně. Mainstreamové hry tak zavánějí devadesátými lety.



Total Refusal je pseudo-marxistická mediální guerilla, jejíž členka a členové subverzivním způsobem pracují s mainstreamovými videohrami. Vstupují do nich a apropriují je tím, že odmítají jejich pravidla – nerespektují cíle ani cesty, které jim jsou předkládány jako nutné a samozřejmé. Digitální prostor, do kterého intervenují, tak nově objevují a zkoumají, jak jej lze využít jinak než k boji. Svou prací tak Total Refusal ukazuje na politický rozměr těchto her, ideologii vepsanou v jejich struktuře. Ve svém prvním filmu, který byl oceněn několika cenami, *Operation Jane Walk*, například berou diváctvo do dystopického světa multiplayerové střílečky *Tom Clancy's: The Division*. Roli agentů Divize však odmítají a namísto střelení se vydávají na prohlídku postapokalyptického Manhattanu povídat si o architektuře a urbanismu.



V jádru této kritiky herního průmyslu je zoufalé volání po mediální kultuře osvobozené od zkorumpovaného slovníku pozdního kapitalismu. Cílem hyperrealismu – tedy v podstatě vizuálního jazyka kapitalismu – není znovu vytvořit fyzickou realitu, spíše se snaží znovu nás utvrdit v našich představách: ve videohře je každý západ slunce dokonalý. Postavy, s nimiž se setkáváme, jsou často pouhé archetypy, tedy představy o postavách vhodných pro roli či hodnotu, kterou reprezentují. Ambivalentní postavy a morálně složité otázky mají ve světě zalidněném marketingovými stereotypy jen málo prostoru.

Nepřekvapí, že i v dnešní Čínské lidové republice, která má díky počtu obyvatel také jeden z největších trhů v herním odvětví, jsou videohry skrz naskrz hyperkapitalistickým médiem. Existuje nebo existoval však někdy nějaký protipříklad?

Jaroslav Švelch v knize s názvem *Gaming the Iron Curtain. How Teenagers and Amateurs in Communist Czechoslovakia Claimed the Medium of Computer Games* (Hraní her za železnou oponou. Jak si teenageři a amatéři v komunistickém Československu nárokovali médium počítačových her) z roku 2018 poukazuje na tematickou rozmanitost domácí tvorby videoher v Československu osmdesátých let: „Lidé psali hry o Indiana Jonesovi a o krtkovi/kuřeti Flappym, ale psali i o svých kamarádech, o svých oblíbených písničkách a o protestech proti režimu“. Hry byly „protipólem mainstreamové korporátní produkce“, částečně díky jinému kontextu výroby v centralizovaném socialistickém státě, i proto, že zůstávaly „garážovým“ odvětvím. Výsledkem byl mediální žánr s rozmanitými hodnotami, postavami i dějovými linkami – mediální utopie, kterou mohou přijmout všichni. Toto subkulturní odvětví bychom sice mohli srovnávat s dnešní indie scénou, která rovněž produkuje různé hry vybočující z mainstreamových tropů, jenže téměř všechny sociální demokracie v období před popularizací videoher nahradily demokracie tržní, a nám stále chybí příklad mainstreamového herního průmyslu, který by umožňoval kulturní dissent. Aby bylo jasno: problémem není existence masových médií, ale to, že konsensus, který prosazují, je založen na motivu zisku, nikoli na principu obecného blaha. Potřebujeme, aby hry byly místy vytrženými z hegemonie nevědomosti, místy ke zkoumání společenských problémů a různorodých perspektiv.

Po velmi nevalném pokusu Facebooku vytvořit hybridní sociální a herní médium jde do velké míry stále o neprobádanou oblast. Skrytá nebezpečí kapitalismu jsou v tomto případě zřejmá – v našem současném systému lze jen stěží uvažovat o konceptu sociálních herních center, aniž bychom řešili otázku porušování soukromí a outsourcované kontroly

prostřednictvím gamifikované meritokracie. V našem dnešním kontextu produkce se totiž zdá, jako by předem byl naprogramován dystopický hyperkapitalistický výsledek.

Ano, tato média mají rozhodně potenciál uskutečnit utopické vize hravých sociálních prostředí: místa, kde se lidé scházejí na převážně veřejných prostranstvích, společně prožívají dobrodružství, podílí se na demokratické a kritické výměně názorů, a na jejím základě budují silné vazby. To všechno v zásadě existuje. Přesto herní prostory na své cestě k tomu, aby se staly skutečnými sociálními médii, postupují přinejlepším malými krůčky – po kterých někdy následuje skok špatným směrem. Jestli nás dějiny něco naučily, pak to, že vždycky, když kapitalismus spolkně významné technologické inovace – například internet –, vyplivne pak sociální nebo ekologickou dystopii. Nemůžeme doufat, že naše politická ekonomie vytvoří nástroje a prostory, které nás od ní osvobodí. Má-li se mediální utopie stát skutečností, musíme prostředky mediální produkce nejprve zbavit logiky akumulace kapitálu. V podstatě si musíme uvědomit, že existuje i svět mimo kapitalismus, a teprve pak můžeme snít o demokratických a sociálních vizích lepší budoucnosti.

MEZE RŮSTU V AUDIOVIZI PŘEMYSL MARTINEK

Jestliže klimatická krize vedla v posledních letech ke změnám ve společnosti, probíhající politická krize nastartovaná epidemií a živěná nečekaným a devastujícím válečným konfliktem na Ukrajině žene společnost do spirály inflace a nevyzpytatelnosti. Po letech relativního klidu přichází doba nejistoty. Zdá se, že v mnoha aspektech ekonomického a politického života dosahujeme limitů, které jsme dlouho odmítali brát na zřetel. To vše dopadne radikálně i na filmový průmysl, který zatím držel standardy konjunktury. Ať už to bude díky změnám návyků chudnoucích mas, které mu v letech před pandemií zajišťovaly příjmy ze vstupného do kin, nebo zvyšujícím se nákladům produkce, které postihnou celý segment. Filmový průmysl je navíc o to zranitelnější, že je velmi úzce navázán na grantovou kulturní politiku, která bude jen těžko tváří v tvář rostoucím výdajům na školství, zdravotnictví apod. držet krok s inflací a navyšovat dostupné alokace v grantových výzvách napříč evropskými, republikovými i lokálními institucemi. Když se podíváme na celý výrobní řetězec, vidíme, že problém bude již na vstupu – tedy u produkce audiovizuálních děl. Zásadněji však postihne výstup – jejich uvádění, což může systém destabilizovat dlouhodobě. Co však může postihnout nejvíc, je prostor svobodné filmové tvorby, který vnímáme jako vrcholový segment celého audiovizuálního průmyslu. A právě proto stojí za to promyslet, jak můžeme audiovizi zásadně proměnit, aby se na nové prostředí dokázala adaptovat a aby se zachovala v co nejvíce různorodé formě.

ZTIŠIT HLAS EKONOMIKY

Meze dosud rostoucího průmyslu, technologického pokroku a dalších aspektů modernity jsou z pohledu filosofie i ekonomie často prezentovány jako prostor pro hledání alternativy. Dříve byly tyto meze ohledávány v kontextu myšlenky tzv. udržitelného rozvoje, na který přístup nerůstu částečně navazuje. Kromě omezení nadbytečné spotřeby i výroby a snížení jejich ekologických stop vybízí nerůst k redistribuci zdrojů, posílení komunit a místních vazeb. Nerůst odmítá HDP jako směrodatný ukazatel „kvality života“, protože jeho výpočet nezahrnuje negativní externality, tj. ekonomický zisk na úkor životního prostředí i lidí.

Také audiovizi máme ve zvyku rámovat prostřednictvím ekonomických, růstově orientovaných ukazatelů, jako je počet diváků*ček,



Přemysl Martinek je producent a filmovědec. V minulosti působil jako ředitel distribuční společnosti Artcam, dramaturg Febiofestu, člen a předseda Rady Státního fondu kinematografie a vedoucí produkce jihlavského divadla DIOD. Aktuálně se věnuje lektorství v jihlavském Centru dokumentárního filmu, filmové produkci a jako manažer regionálních filmových fondů spolupracuje s Asociací producentů v audiovizí. Dlouhodobě také působí jako expert v oblasti distribuce pro Státní fond kinematografie.

předplatitelů*ek, akreditovaných, výše rozpočtu a nebo třeba dosahu. V minulých dvou letech po nástupu pandemie jsme si ovšem museli uvědomit, jak moc je kulturní sféra křehká. Vzhledem k chybějícímu diváctvu se najednou kulturní produkce jevila jako zbytečná. Zatímco audiovize byla jediným segmentem, který jsme mohli v lockdownech prostřednictvím internetu konzumovat, živá kultura se obrátila jen do uzavřených pracovních skupin svých autorů*ek a na ně navázaných profesí. Začalo se zdát, že návrat do postpandemické reality bude provázet zpomalení a zkrocení nadprodukce.

Po odeznění lockdownů a ukončení specifických podmínek pro návštěvu kulturních institucí nastal pozoruhodný moment. Nashromážděné projekty musely ven, aby produkce dostaly grantovým podmínkám. Zdvojily se divadelní sezóny, nezávislé soubory reprízovaly a premiérovaly zároveň, do kin vstupoval jeden český film za druhým a hudební promotéři doháněli zrušená turné. Právě v této atmosféře vznikal nejen na půdě brněnského HaDivadla otevřený dopis novému ministrovi kultury¹. Dopis se stal manifestem propojení nerůstového diskursu – tak, jak ho známe z ekonomie a environmentalismu – s kreativním průmyslem, a podepsaly ho desítky lidí působících v oblasti umění a kultury. Volá především po stabilizaci, zvolnění a opuštění ekonomické terminologie, která debatě, zvláště té politické, o přínosech kreativních průmyslů vévodí. Argumentace o oprávněnosti kulturních dotací je totiž dnes více než kdy předtím postavena na pojmech jako pobídky, investice, multiplikační efekt, návratnost a taky růst malých a středních podniků atd. Máme se tedy od filmového průmyslu obrátit k filmové tvorbě? Jak bychom mohli nově měřit smysluplnost a výkonnost kinematografie a audiovize?

TVORBA NENÍ HDP

Téma nerůstu v audiovizí nebo kinematografii zatím příliš probádané není. Jeho reflexe se omezuje primárně na vypořádávání se s klimatickou změnou prostřednictvím tzv. Planet Placement – vkládáním osvětových sdělení a odkazů do obsahu děl, nebo green filmingu² – nástroji jako třídění odpadu či snižování uhlíkové stopy při tvorbě. Existuje však i studie, která jde za tato témata a snaží se najít možnosti, jak zastavit nadprodukcí, kterou celosvětově spustila digitalizace filmu³. Autorka Maria Antonia Velez Serna je ve svých výstupech radikální. Odkazuje k „preddigitální“ době, kdy fyzický filmový pás fungoval jako přirozená bariéra pro rychloobrátkovou distribuci. Film se prostě postupně dostal



¹ docs.google.com/document/d/1LQtdSaYubTr_hIjUni_RPUqzuwlvvsMnQ_9fbxuLuT4/edit



² Viz greenfilming.cz/jak

do sítě kin a několik měsíců jí procházel. To se dnes děje v řádu dnů, víkendů a maximálně týdnů. Zároveň nedostupnost audiovize mimo kina a lineární televizi umožnila vytěžit filmy daleko intenzivněji, než je tomu dnes. V obou případech jí můžeme dát za pravdu. Je skutečně alarmující, že tak finančně náročné dílo, jako je celovečerní film, má tak krátký život. Zatímco velkou část předlistopadové produkce máme stále před očima, filmy, které vznikly po roce 1989, vidíme znovu jen zřídka. Dost absurdní se dnes jeví možnost, že si na film zajdete programově do kina několikrát za sebou. Možná už jen starší generace je ještě ochotná vidět film v kině a pak na domácích obrazovkách, nebo se vracet k evergreenům, kterými nás během léta zásobuje lineární televize. Audiovize je kolem nás tolik, že můžeme jednoduchým pohybem palce sytit touhu ji sledovat stále novými a novými podněty kdekoliv a kdykoliv se nám zachce.

Pokud by se však někdo z českých distributorů nebo filmových festivalů rozhodl podobně jako HaDivadlo⁴, že v letošní sezóně nepřijde s žádnou novinkou a odehraje jen to, co už hrál, prohraje ostrý konkurenční souboj, který na trhu panuje – bez ohledu na množství veřejných prostředků, které trh konzumuje. Bude to poslední gesto, které tento soukromý podnik udělá. Nabízí se také otázka, jaký segment tedy zrušit nebo omezit. Mají se přestat natáčet komedie, nebo raději artové snímky? Vyřeší to trh, nebo omezení státní podpory, která funguje napříč evropskými zeměmi? Bude to přirozená změna, nebo si ji budeme muset naordínovat?

Dalším aspektem, který autorka studie zmiňuje, je budoucnost kin a sdíleného sledování filmů. I tady je radikální a říká, že kamenné instituce jsou příliš nákladné a instituci kina je třeba přestěhovat do obývacího, škol nebo hospod. Jenže kino není jen o setkávání a společném zážitku, ale také o sociálním statusu, a filmové publikum není jen publikem uměleckého filmu, ale i publikem blockbusterů, které se s obyvákem asi jen tak nespokojí. No a taky je jasné, že z obývacího k tvůrcům*kyňm a do produkcí většinou peníze neputují, takže tenhle krok by mohl nastat pouze tehdy, kdybychom se vědomě rozhodli, že se audiovize stane amatérským koníčkem, který zasáhne jen bezprostřední okolí těch, kdo filmy tvoří. K nerůstu ve filmovém průmyslu nelze přistupovat jen prostřednictvím osekávání nákladů distribuce a omezování uhlíkové stopy filmových tvůrců*kyň a publika. Zbytečně bychom tak rezignovali na to, že zatím ještě máme dostatek disponibilních prostředků, se kterými se můžeme naučit lépe a efektivněji zacházet.

3 enough.scot/2021/02/09/culture-beyond-extractivism-what-might-a-post-growth-cinema-look-like-by-maria-antonia-velez-serna/



4 Ze závěrečného zhodnocení divadelní sezóny, která měla podtitul nerůst, však vyplývá, že šlo jen o časově ohraničený experiment a že se divadlo v nastávající sezóně vrací k tradičnímu dramaturgickému plánování a produkční praxi.

SÍLA VEŘEJNÝCH PENĚZ

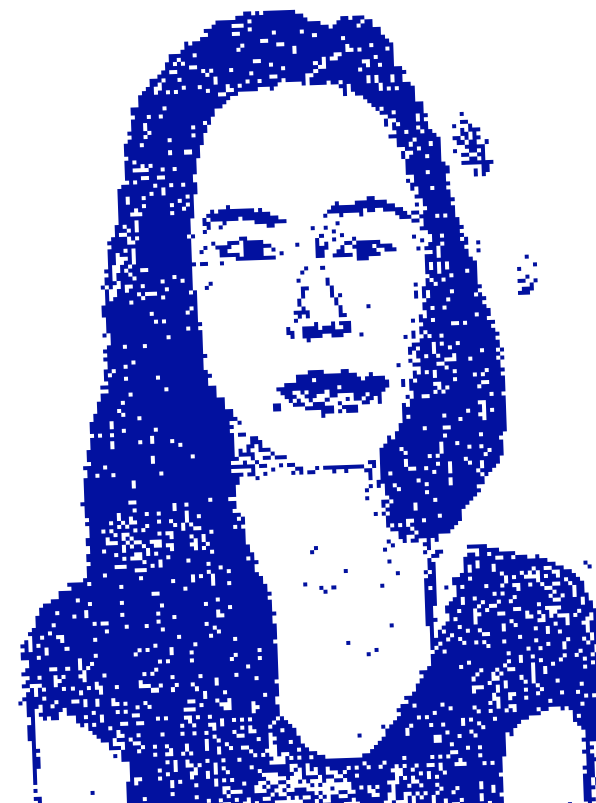
Důležitým motivem, který se okolo pojmu nerůst točí, je úroveň nebo spíše diferenciací diskusí, které se o ekonomice kultury vedou. V širší společenské a politické diskusi zatím stále kloužeme spíše po dialektické linii, zda kulturu vnímat jako nadstavbu, nebo základ společnosti, a zda se má proměňovat vlivem státní politiky, nebo spoléhat na přízeň trhu. Realita je taková, že funguje obojí. Vznikají komerční projekty (v audiovizi především midstreamové romantické komedie pro kina nebo celý segment televizních seriálů) a vedle toho běží paralelně segment autorské tvorby (autorská kinematografie, dokumenty, animace). Veřejná podpora přitom směřuje do všech segmentů. Podporuje se jak infrastruktura (divadla, kina, galerie, festivaly), tak tvorba obsahu. V politické diskusi se kultura občas přetřese v rámci ideologických bitev o to, kdo víc mrhá erárem a v době krize plýtvá na zbytečné statky. Proč by vlastně mělo být špatně, když odbornou a politickou diskusi o obhajobě dotací a pobídek do kultury vedeme za použití pojmů jako zhodnocení vložených prostředků (i ve vztahu k lidskému kapitálu) nebo růst kreativního průmyslu apod., jak naznačuje výše uvedený otevřený dopis? Skutečně to vytváří neúnosný tlak?

Prostředkem k udržitelnému rozvoji nebo přímo nerůstu v oblasti audiovize, které reprezentuje konec prekarizace práce v sektoru, odeznění tlaku způsobeného nadprodukcí a „ekologizace“ výroby i uvádění, je především diskuse o směřování veřejné podpory. Je zapotřebí pečlivě promyslet, za jakých podmínek a do jakých projektů půjde. Zatím se zdá, že veřejné prostředky

v kultuře jsou zde proto, aby se celý segment nezhroutil, ale možná je na čase spíše přemýšlet o tom, jak je zacílit tak, aby mu pomohly naplnit cíle, které jsou pro něj klíčové – je to především zachování svobodného prostoru tvorby, zachování a rozvoj lidských kapacit a konkurenceschopnost směrem k zahraničí, protože bez kontaktu s ním se česká audiovize a potažmo kultura neobejde. Veřejná podpora dnes do kultury nesměruje od úřednictva nebo politické reprezentace. Ty tvoří jen administrativní rámce a vyjednávají alokace. Samo přerozdělování a koncepční práce leží na profesních organizacích. Revize stávajících grantových systémů

v celé oblasti kultury (včetně dotací na provoz příspěvkových organizací) je tedy důležitým předpokladem k tomu, abychom mohli přijít s novou komplexní kulturní politikou, která přirozeně musí reflektovat jak limitované zdroje veřejných i soukromých financí, tak limitované přírodní a lidské zdroje. Politikou, která bude znamenat konec řady souborů, týmů, institucí a akcí, které již nebude možné s danými alokacemi udržet při životě, ale bude dlouhodobým garantem pro rozvoj těch, kteří si s danými prostředky vystačí.

Česká diskuse, kterou reprezentuje výše zmíněný dopis ministři kultury, volá především po lepších pracovních podmínkách, které ale nerůst, reprezentovaný komunitním a sdíleným způsobem života, nemůže v této podobě ufinancovat. Volá tedy po masivní státní intervenci, jejímž motorem však musí být stabilní systém a dostupné prostředky, kterých se na všech frontách nedostává. S předcovidovými alokacemi veřejných prostředků do filmové tvorby a distribuce včetně festivalů nás nevyhnutelně postihne pokles zdrojů. Nerůst však není založen na vnějších okolnostech, ale na dobrovolném rozhodnutí. Jde o to, abychom mu našli smysluplnou cestu a zachovali to, co je v našem systému nejdůležitější – bez ohledu na to, jestli o filmu (kultuře) přemýšlíme v ekonomických nebo estetických pojmech.



Kiri Dalena je filipínská umělkyně, dokumentaristka a lidskoprávní aktivistka. Její tvorba je hluboce poznamenána zkušeností s bezprávím, politickou a vojenskou zvlí a násilím. Nejen jako umělkyně se Dalena primárně zabývá tématy nesvobody a sociální nespravedlnosti na Filipínách. Mezi její nejznámější práce patří *Erased Slogans*, série fotografií z manilských protestů proti Marcosově režimu v 70. letech, ze kterých Dalena odstranila nápisy na transparentech protestujících. Prázdné transparenty symbolizují nejen umlčování disentu, ale také omniprezenci bezpráví a protestu v čase i prostoru. Podle Daleny zároveň „prázdné plakáty nabízejí ticho, které je nezbytné k zamyšlení“.

Requiem for M / Rekviem za M

2010, 6 min. 53 s., barva, zvuk, digitální, tagalsky, anglické titulky

» 23. listopadu 2009 byla zastoupena cesta osmapadesáti lidem, kteří hodlali registrovat opozičního kandidáta s cílem ukončit vládu politické dynastie mocného klanu v provincii Maguindanao. Přes sto ozbrojenců je přinutilo sjet z dálnice na polní cestu vedoucí k úpatí kopce. Tam na bezbranné lidi, většinou zástupce médií a ženy, zahájili palbu a mrtvá těla narychlo pohřbili do hromadných hrobů i s jejich vozidly. *Rekviem za M*, které ukazuje záběry z pohřbů a místo masakru v opačné chronologii, „už není dokumentem ani kritickým zobrazením“, ale proměňuje se v „empirické procesí vzdalující se od zmíněné události“. «





*Gikan sa Ngitngit nga Kinailadman /
Z temných hlubin*

2017, 27 min. 01 s., černobílý; barva, zvuk, 16 mm,
analogový, digitální, cebuánsky, tagalsky, anglické titulky

» V červnu 2016 tehdejší zvolený prezident Rodrigo Duterte ještě před svou inaugurací podepsal společné prohlášení o obnovení mírových jednání s Národní demokratickou frontou. NDF je ozbrojené křídlo Komunistické strany Filipín a v mírových rozhovorech o ukončení padesátileté guerillové války vedené Novou lidovou armádou (NLA) zastupuje stranu revoluce. V souvislosti s oživlou nadějí umělkyně usoudí, že konečně přišel čas ponořit se do vlastního archivu mapujícího politické nepokoje, a snové scény, odehrávající se pod vodní hladinou, prokládá dokumentárními záběry pořízenými analogovou i digitální technikou. Dílo *Z temných hlubin* je vzpurným vyjádřením ztrát a smutku, které se hromadily nevyšloveny po celá desetiletí. «



*Christmas in Our Hearts Reloaded /
Vánoce v našich srdcích reloaded (HindeOke#1)*

2016, 3 min. 46 s., barva, digitální, anglicky

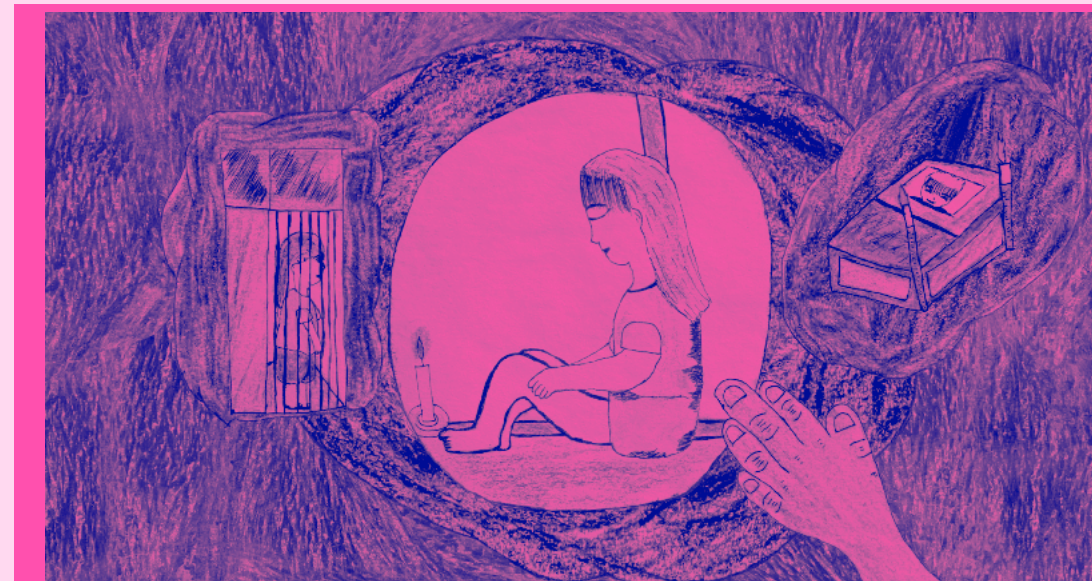
» HindiOke je složenina slov „není to ok“ a „karaoke“. Kolektivní dílo vychází z populární filipínské vánoční písně, která je na Filipínách ve svátečním období všudypřítomná. Filipínci na Filipínách i jinde ve světě drží v rukou cedule z tvrdého papíru s nápisy, jimiž vyjadřují svůj postoj k zabíjení. Použití tohoto typu cedulí odkazuje na fotografie obětí, vedle jejichž těl ležely cedule s nápisy „Prodávám drogy“ nebo „Jsem závislý na drogách“. Text písně byl změněn, ale její duch zůstává. Video bylo zveřejněno online jako součást kampaně sítě REŠBAK, kterou Kiri Dalena vytvořila spolu s dalšími filmaři a pracovníky v médiích a kultuře jako protiváhu k mlčení, jímž je obestřena smrtonosná protidrogová válka vedená za vlády prezidenta Duterteho. «



Erased Slogans / Smazané slogany

2008–2022, 3 min. (ve vývoji), černobílý,
bez zvuku, digitální

» Digitálně upravené oskenované fotografie dokumentující četné demonstrace za vlády tehdejšího filipínského prezidenta Ferdinanda Marcose, který v roce 1972 vyhlásil stanné právo a udržel si moc přes dvacet let. Dílo sestávající z přehlídky transparentů, z nichž byly odstraněny všechny nápisy, stručně vyjadřuje nebývalý rozsah útlaku a umlčování dané doby. V červnu 2022 snímky poničila voda, která v důsledku prudkých dešťů zaplavila sklad, v němž je umělkyně přechovávala. Voda fotografie dále rozpila a bezděčně tak zachytila situaci, která odráží současný návrat rodiny zesnulého diktátora k moci. «



Alunsina

2020, 41 min., barva, zvuk, digitální, tagalsky, anglické titulky

» Film Kiri Daleny je modlitbou prosící bohyni Alunsinu, aby dala sílu dětem a starým lidem. Snímek promítaný vzhůru nohama zrcadlí utrpení/nespravedlnost a zaobírá se všednodenním životem jedné z tisíců rodin, které přežily válku proti drogám. Chřadnoucí babička s tichou starostlivostí a láskyplností pečuje o svá vnoučata v batolecím i teenagerovském věku. V jedné scéně zpívá nejmladšímu z vnoučat, které pije mléko z lahvičky, protest song, jako by to byla ukolébavka. Děti si spolu hrají. Samy od sebe se rozhodnou kreslit, aby dokázaly „zpracovat“, co je v životě potkalo. Připadají si jako slabé články řetězu. Musí se rozloučit se svým otcem, který byl zabit během policejní razie, protože údajně „kladl odpor“. Jejich matka byla křivě obviněna z prodeje drog. «

Pila / Fronta

2022, 62 min., barva, zvuk, digitální 5kanálová instalace, tagalsky, anglické a německé titulky

» Ve videoinstalaci *Pila (Fronta)* pozorujeme, jak lidé v různých fázích života čekají ve frontě na potravinové balíčky před komunitní potravinovou bankou uprostřed pandemie a celostátních voleb. Někteří přišli už před rozedněním, aby se na ně dostaly konzervy, maso, zelenina nebo rýže, podle toho, co kdo bance tento týden daroval. Lidé si vyměňují tipy, jak si v téhle životní situaci poradit, říkají, že je lepší zařadit se do fronty už brzy ráno, povídají si o tom, co vařit, aby jídlo déle vydrželo, baví se o nezaměstnanosti, příležitostné práci, plánech na otevření obchodu, o očkování, bouřkách, požárech, bydlení a selhání místní správy, ale také například o Facebooku, Instagramu a ježdění na kole. Dokud tu budou potravinové banky, tito lidé se zapřísahají zařadit do fronty. Nakonec se fronta pohne. Prezidentské volby vyhrává diktátorův syn. Někteří ho volili. Pandemie pokračuje. Tato existenciální, strhující pětikanálová videoinstalace měla být původně v životní velikosti, ale její projekce tuto velikost překračuje. «



SLOVNÍK ZATÍM NEEEXISTUJÍCÍCH SLOV

ZAVATAROVAT SE [*verb.*] pocit, který může přepadnout některé jedince, když se identifikují se svým avatarem víc než se svým fyzickým tělem.

PŘÍKLAD 1

Zbavila se všech zrcadel, co měla doma, protože se zavatarovala a nelíbí se jí pohled na své fyzelo (viz fyzelo).

PŘÍKLAD 2

Pořád chodí pozdě, protože je zavatarovaný a zapomíná, že se nemůže teleportovat z domova do třídy.

MOZKOBZRZDA [*subst.*] náhlé uvědomění si faktu, že většinu našich zážitků vytváří mozek a mysl.

PŘÍKLAD

Padal jsem ve virtuálním světě z pegase a zachvátil mě pocit volného pádu, ale zároveň mi zafungovala mozkobrzda, protože jsem věděl, že moje fyzické tělo sedí na židli.

FYZELO [*subst.*] fyzické tělo jedince, opak jeho nebo jejího virtuálního těla.

PŘÍKLAD

Jenže já potřebuju nové tričko pro svoje fyzelo, ne pro svůj avatar.

PLANETÁRNÍ KLAUSTROFOBIE [*subst.*] pocit, kdy si uvědomíte, jak děsivé dopady budou mít klimatické změny a že z této planety není úniku.

PŘÍKLAD

*A: Bože, my jsme fakt uvízli uprostřed požáru, že jo?
B: Vidím, že už ti konečně najíždí planetární klaustrofobie.*

ORYNGHAMOVAT, ORYNGHAM

1. [*tranz.*] poděkovat za vyslechnutí v řeči rostlin.
2. [*subst.*] výraz vděku za vyslechnutí v řeči rostlin.

DATOVÉ ODBORY [*subst.*] organizace hájící práva a zájmy uživatelů internetu.

PŘÍKLAD

V současnosti je při pohybu po internetu každý odkázán na sebe. Přitom důkladně se seznámit se všemi pravidly zacházení s daty, která o nás weby a aplikace sbírají, není v silách jednotlivce. Datové odbory práva a zájmy uživatelů hájí kolektivně podobně jako to dělají odbory na trhu práce.

UMĚLNICE [*subst.*] žena pohybující se ve sféře umění, která se snaží skloubit profesní a rodinný život v patriarchální kapitalistické společnosti.

METABOLISMUS

1. [*subst.*] procesy látkové výměny v organismu.
2. [*subst.*] procesy látkové výměny v lidské společnosti; tvoření, proměna a vypouštění chemických látek lidským společenstvím.

PŘÍKLAD

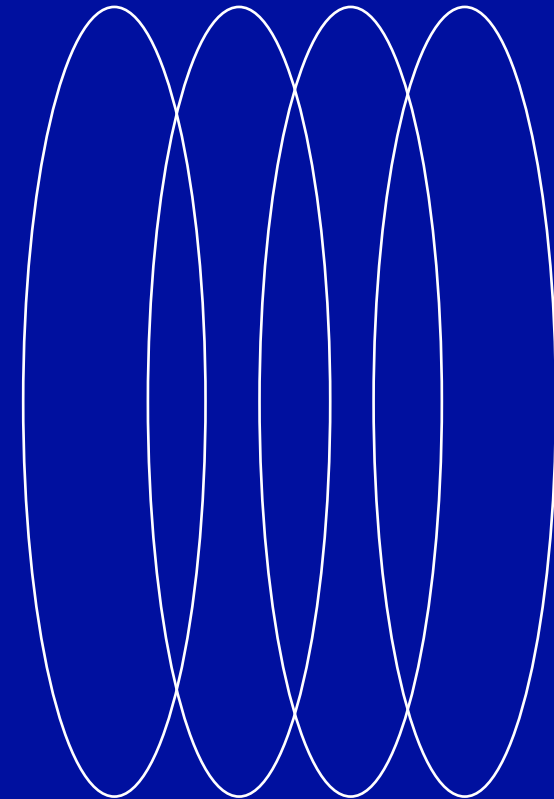
Díky ekologické ekonomii už ale dnes víme, že i lidská společnost má svůj kolektivní metabolismus – tvoření, proměnu a vypouštění chemických látek, například uhlovodíků. Co kdybychom proto pojem metabolismus rozšířili, a začali plánovat a navrhnout kolektivní metabolismy v souladu s ekosystémovými limity naší planety?

*

Inspiration Forum LAB je interdisciplinární výzkumný program, který pořádá Inspirační fórum ve spolupráci s Display – Asociací pro výzkum a kolektivní praxi. Jeho cílem je poskytnout prostor, kde se umělci*kyně a vědci*kyně mohou setkávat a spolupracovat na vytváření uměleckých projektů založených na výzkumu.

inspiracniforum.cz/lab

INSPIRATION
FORUM
LAB *





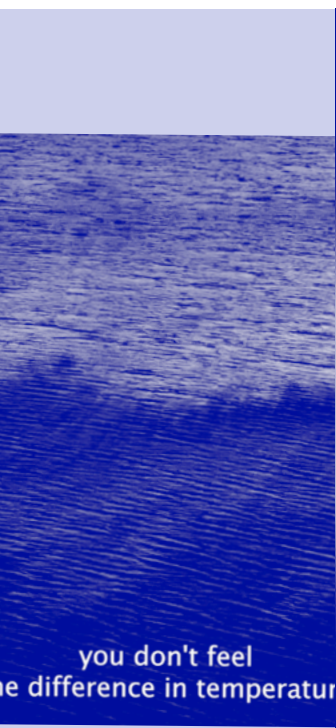
INSPIRATION FORUM LAB 2021/22 MEZE RŮSTU

V roce 1972 vydala skupina vědců v čele s Dennisem a Donellou H. Meadowsovými jeden z nejdůležitějších textů v historii environmentalismu. V dokumentu s názvem *Meze růstu* a přezdívaném „zpráva Římského klubu“ zkoumali s využitím nejmodernějších metod počítačového modelování chování lidských společností a ekonomik a dospěli k souboru jejich objektivních mezí. Publikované upozornění, že bychom měli být ohledně limitů naší planety obezřetní, se v té době setkala se značnou skepsí vycházející z představy o neustálém hospodářském růstu, akumulaci kapitálu a technologických řešeních. O půl století později, uprostřed akcelerujícího klimatického kolapsu, již byly mnohé z mezí známých z hypotéz Římského klubu nevratně prolomeny. Nešlo tedy bohužel o pouhé hypotézy.

Pojem meze je naneštěstí stále v rozporu se základním nastavením západní liberální subjektivity. Naneštěstí stále v rozporu se základním nastavením západní liberální subjektivity. «

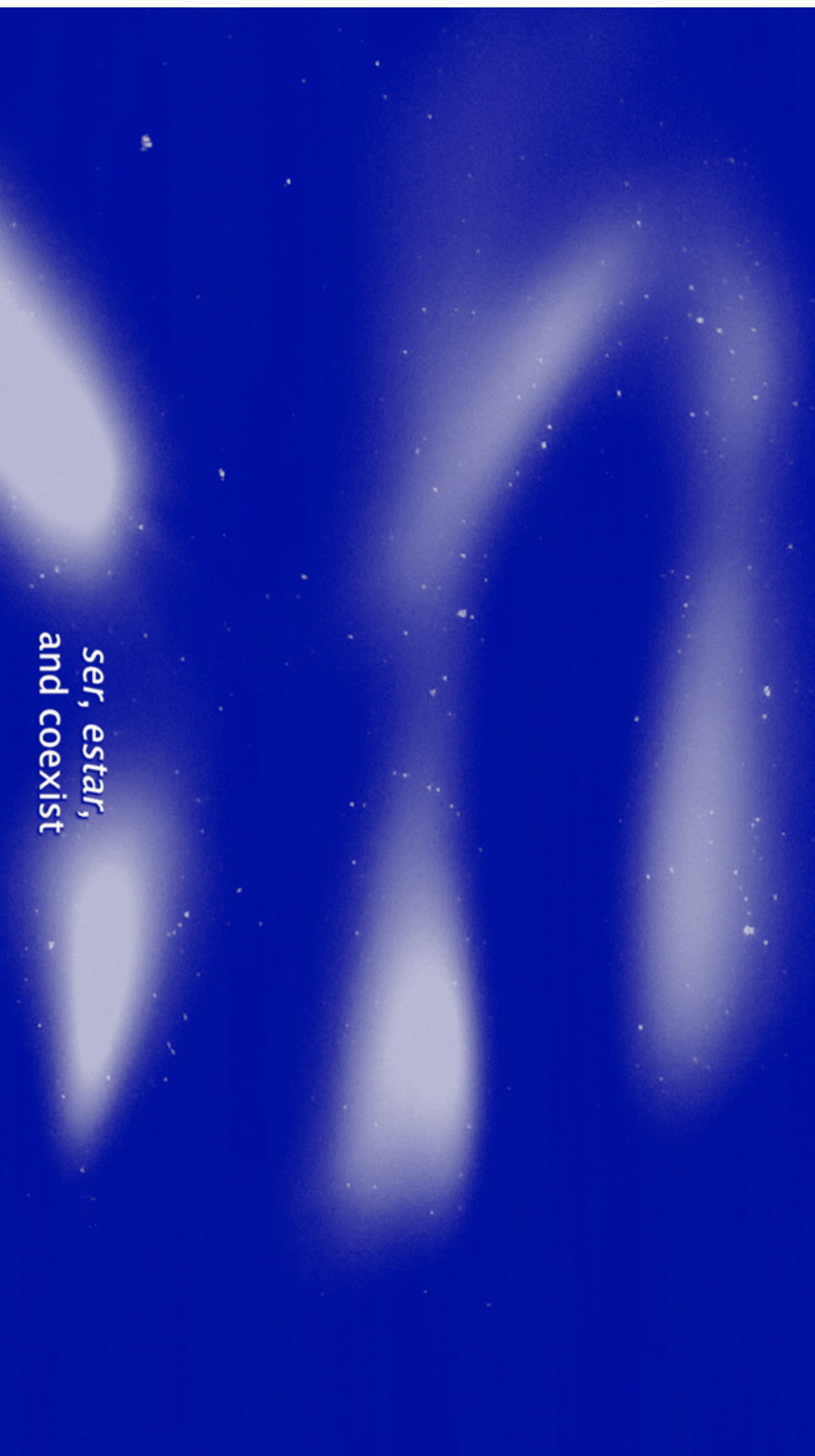
» Pojem meze je naneštěstí stále v rozporu se základním nastavením západní liberální subjektivity. Naneštěstí stále v rozporu se základním nastavením západní liberální subjektivity. «

abychom mohli začít hledat strategii, která by pracovala s konceptem limitů, je nejprve třeba položit si několik otázek. Co jsou vlastně meze? Jsou to překážky? Nebo příležitost soustředit se na to, na čem skutečně záleží? Nebo se jedná o produktivní omezení? Kolik různých typů mezí existuje? A kolik je způsobů, jak je legitimně překonat? Jdou meze striktně proti růstu? Je růst vůbec potřebný? A konečně: jaké formy společnosti nebo ekonomiky se vlastně dokážou vejít do mezí naší planety? Všechny tyto otázky odstartovaly začátek výzkumné dráhy tří týmů stipendistů a stipendistek, které v rámci programu Inspiration Forum LAB 2021/22 pracovaly v dialogu s trojicí tutorů a tutorek – výtvarníkem Zbyňkem Baladránem, designérkou a vizuální umělkyní Lenkou Hámošovou a filozofem Lukášem Likavčanem. Výsledky jejich zkoumání daly vzniknout interdisciplinárním projektům kombinujícím umělecký a designový výzkum, jež se točí kolem tří metabolických budoucností: budoucnosti toků základních chemických prvků, budoucnosti měst a budoucnosti říčních ekosystémů. Nebyly však vybrány náhodně – reagují na naléhavost okolního prostředí, ať už se jedná o domácí město nebo obor.



you don't feel
the difference in temperatur

ser, estar,
and coexist



GUADIANA IN FOUR MOVEMENTS

BURAK KORKMAZ A PEDRO F. NETO

guadiana4movements.eu

Guadiana In Four Movements (Guadiana ve čtyřech větách) je audiovizuální dílo zkoumající současný stav a budoucí scénáře vývoje v okolí ústí španělsko-portugalské řeky Guadiana (Pyrenejský poloostrov). Dílo vychází z nalezených záběrů, obrazů a zvukových stop shromážděných během terénního výzkumu a využívá rovněž sonifikaci dat vytvořenou

» Ve snaze pochopit zdrcující scénáře vývoje klimatických změn vycházející ze shromážděných dat poskytuje jejich sonifikace srozumitelnější zážitek vystihující složitou dynamiku tohoto regionu z hlediska jeho zranitelnosti, specifčnosti i komplexnosti. «

na základě současných klimatických modelů. Ve snaze pochopit zdrcující scénáře vývoje klimatických změn vycházející ze shromážděných dat poskytuje jejich sonifikace srozumitelnější zážitek vystihující složitou dynamiku tohoto regionu z hlediska jeho zranitelnosti, specifčnosti i komplexnosti.

Ústí řeky Guadiany je názornou případovou studií dopadů změny klimatu na citlivou biodiverzitu ve Středomoří. Guadiana, třetí největší povodí (67 133 km²) na Pyrenejském poloostrově, pramení v oblasti zvané Lagunas de Ruidera ve středním Španělsku a po 742 kilometrech ústí do Cádizského zálivu na portugalském pobřeží. Od 13. století fungovalo její ústí jako pomyslná „přirozená“ hranice mezi Portugalskem a Španělskem. V roce 1926 byla na základě Úmluvy o hranicích – *Convénio de Limites / Acuerdo de Límites* – přijata dohoda stanovující oficiální vymezení této hranice. Slovo „hranice“ označovalo pouze právně závaznou hranici zasazenou doprostřed řeky mezi dvěma pobřežními státy. Od té doby nabyla tato „hranice“ i jiných významů.

Přestože je oblast v okolí Guadiany velmi náchylná k záplavám, vysychání půdy, problémům s nedostatkem vody a salinizaci, je i nadále využívána k výrobě elektřiny, pro účely intenzivního zemědělství, pastvy dobytka a turismu. Kontrola vodního toku protékajícího mezi Španělskem v jeho horní části a Portugalskem v té dolní byla příčinou různých sociálních i politických sporů v důsledku přijetí špatně komunikovaných a nedostatečně koordinovaných regionálních, národních a nadnárodních regulačních opatření. Přestože řeka obě země z velké části sociálně, ekonomicky a jurisdikčně rozděluje, ústí Guadiany zůstává samostatným

útvarem s křehkým a jedinečným ekosystémem. Toto propojení biodiverzity značí, že jakýkoli nepatrný zásah může potenciálně narušit celý ekologický řetězec, socioekonomickou cirkulaci i odolnost systému v okolí řeky Guadiany. Z pohledu zblízka jsou totiž patrné hydroekologické „limity“ této řeky, které nám nevyhnutelně připomenou širší souvislosti prognózy publikované pod názvem „Limits to Growth“ před padesáti lety (Meadows a kol., 1972).

Predikce je třeba brát s určitou rezervou, umožňují nám však pochopit chování systému v určitém časovém horizontu (Bardi 2011). Počítačové modelování nám umožňuje znázornit různé systémy světa z hlediska jejich složitosti, nelinearity a dominance zpětných vazeb. Obecně jsou kvantitativní modelování založena na matematických výrazech, které definují, jak spolu různé prvky systému souvisejí; když simulace zachytí jeden z mnoha možných různých výsledků, vznikne „scénář“. Tyto scénáře, které se opírají o data a matematické výpočty zpětnovazebních smyček, jsou pak rozhodující pro stanovení budoucích dopadů na prostoro-ově proměnlivé a různorodé ekosystémy, jako je Guadiana.

S tímto vědomím se *Guadiana ve čtyřech větách* zabývá současností a budoucností ústí španělsko-portugalské řeky Guadiany prostřednictvím dvou komplementárních přístupů. V rámci prvního z nich jsme zjistili, jak místní lidé vnímají a chápou dopady klimatických změn ve svém každodenním životě. K tomu nám posloužila průzkumná práce a sensorický etnografický výzkum v terénu podél ústí řeky Guadiany s cílem zachytit komplexní dynamiku objektů, lidí, obrazů, zvuků a různých technologií, které na tomto specifickém místě v různé míře koexistují a vzájemně se ovlivňují. Zkoumali jsme přitom, jak se různé typy zdrojů a materiálů, singulární i triviální, viditelné i neviditelné, skládají, propojují a mohou dávat smysl. Sestavování těchto různorodých materiálů se tak vyznačovalo zkoumáním toho, jak se zobrazené prvky spojují, a nikoli toho, jak „jsou“ ve snaze představit je jako rozvíjející se síly, nikoli jako statické podstaty (Deleuze & Guattari 1978).

Zatímco obrazy a zvukové stopy shromážděné během terénního výzkumu coby vodítka toto dílo teritorializují, sonifikace dat pak problémem Guadiany univerzalizuje. Sonifikace dat totiž kromě zpochybnění znázornění scénářů změny klimatu, které mají často podobu vizualizované projekce, dokáže téměř „prorocky“ nabídnout i „panoptický pohled shora nebo z budoucnosti“ (Helmreich 2016). Náš druhý přístup tak spočíval v pohledu na stávající klimatické modely, důkladném výběru, analýze a systematizaci nezpracovaných dat, která byla základem možných

budoucích scénářů, v rámci procesu, jež coby výsledek sonifikace dat představuje metodu audiomapování.

Guadiana ve čtyřech větách se odvíjí ve čtyřech částech na základě různých scénářů IPCC, které mají podobu sonifikace dat. Díky ní je možné lépe pochopit nebo ocenit změny a struktury dat, která slouží jako podklad pro vizuální zobrazení. Výchozí hodnoty intervalu tvoří průměrné, maximální a minimální teploty z let 1981 až 2014 naměřené v povodí ústí dolní a střední Guadiany, částečně v regionech Huelva (Španělsko) a dolní a střední Alentejo a Faro (Portugalsko), na základě počátečního referenčního scénáře, který je obecně znám jako nejlepší možný scénář oteplování o $\approx 1,8$ °C. Stejná regionální data byla sonifikována pro účely zobrazení dalších projekcí ($\approx 2,7$ °C / $\approx 3,6$ °C / $\approx 4,4$ °C) v rozmezí přibližně 120 let. Čtyři věty díla byly složeny pouze na základě ročních úhrnných teplot s využitím délky a výšky tónu. Každému roku odpovídá vteřinový úsek, přičemž desetiletí označuje stejný signál. Oscilujeme tak mezi kvazipříjemnou hudebností a drásavou disonancí a postupně vyvoláváme niterné emoce a okamžitý vhled do rozporů mezi scénáři.

Guadiana ve čtyřech větách pak zdůrazňuje a přenáší (ve smyslu zvuku jako formy energie vždy přenášené médii) limity růstu povodí řeky Guadiany pomocí sonifikace dat jako doplňující a navazující složky. Výsledná datová sonifikace představuje pro posluchačstvo výzvu poukazující na to, jak „to, co člověk slyší, souvisí s tím, co si myslí, že by mělo být slyšet, a také s tím, co si myslí o povaze zvuků (...)“ (Helmreich 2016).

Burak Korkmaz je nezávislý informační designér, který se zabývá grafickým zpracováním a vizualizací dat pro politickou, akademickou a neziskovou sféru.

Pedro Figueiredo Neto je antropolog a filmař. V současné době působí jako výzkumný pracovník na Institutu sociálních věd Lisabonské univerzity (ICS-ULisboa).

ZDROJE

- Deleuze, Gilles & Félix Guattari (1987). *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press.
- Helmreich, Stefan (2016). *Sounding the Limits of Life: Essays in the Anthropology of Biology and Beyond*. Princeton University Press.
- Meadows, Dennis; Donella Meadows & Jorgen Randers (1972). *Limits to Growth*. Potomac Associates: Universe Books.
- Bardi, Ugo (2011). *The Limits to Growth Revisited*. Springer.

1844

Two layers of black coal were discovered in a quarry on the right bank of the river Lužina. The mine Hermengild was set up just twelve years later. In 1914, the mine was renamed Zárubek.

"After the last trolley of coal was mined, the miners came to me and asked: and what are we going to do now?"

1960

At the Hlubina Mine, 54 miners were killed in a methane explosion and three others were injured. Only 19 miners from the entire area survived.

"To me they kept it secret that I had pneumonia, so I would continue to work in the mine. They needed me there as a workforce and they didn't care that my lungs were deteriorating. Now the society is different. I am not surprised that they complain. They used to have better lives and now it's worse 'or them."

1997

Ostrava was hit by massive floods, which, among other places, devastated the Hrušov area. As a result, dozens of Roma families lost their homes.

"I think that no one really cares about Ostrava."

1844
Two layers of black coal were discovered in a quarry on the right bank of the river Lužina. The mine Hermengild was set up just twelve years later. In 1914, the mine was renamed Zárubek.
"After the last trolley of coal was mined, the miners came to me and asked: and what are we going to do now?"

1960
At the Hlubina Mine, 54 miners were killed in a methane explosion and three others were injured. Only 19 miners from the entire area survived.

"To me they kept it secret that I had pneumonia, so I would continue to work in the mine. They needed me there as a workforce and they didn't care that my lungs were deteriorating. Now the society is different. I am not surprised that they complain. They used to have better lives and now it's worse 'or them."

1997
Ostrava was hit by massive floods, which, among other places, devastated the Hrušov area. As a result, dozens of Roma families lost their homes.
"I think that no one really cares about Ostrava."

1844
"After the last trolley of coal was mined, the miners came to me and asked: and what are we going to do now?"

1960
"To me they kept it secret that I had pneumonia, so I would continue to work in the mine. They needed me there as a workforce and they didn't care that my lungs were deteriorating. Now the society is different. I am not surprised that they complain. They used to have better lives and now it's worse 'or them."



you don't feel
the difference in temperature



MUTUAL CORE TĚŽBA UHLÍ V OSTRAVĚ – PŘÍPADOVÁ STUDIE TRANSFORMACE

GIULIA FACCIN, JÁN SKALIČAN,
JITKA KRÁLOVÁ A JAROSLAV MICHL

mutualcore.cz

„Historie Ostravy se datuje od doby, kdy bylo na počátku 18. století na březích řeky Ostravice objeveno uhlí. Kdyby k tomu objevu nedošlo, Ostravy by nebylo. Vznikla jako umělé město, ne jako jiná města, která se utvářela stovky let. Vytvořila se spojením několika oblastí a lidé se do ní začali stěhovat za prací v dolech.“

Jak dokládá příběh Ladislava (70+), který strávil většinu svého produktivního života jako horník v jednom z mnoha ostravských dolů, lokalita, kterou jsme si vybrali pro naši případovou studii, je od svého vzniku provázena, ne-li přímo definována, těžbou uhlí.

Průmyslová historie Ostravy sice sahá až do 18. století, hlavní rozmach však zažila v období socialismu, zejména v 80. letech 20. století, kdy byla těžba uhlí hnacím motorem národní průmyslové výroby. Poskytovala hlavní lokální zdroj pracovních míst a ekonomického bohatství a dávala Ostravě a jejím obyvatelům pocit identity, sounáležitosti a hrlosti.

V rámci postsocialistické transformace na počátku 90. let a následné restrukturalizace národního hospodářství bylo rozhodnuto, že se většina důlních provozů uzavře. Objem průmyslové výroby prudce klesl a s ním i význam a prestiž těžby uhlí. Následný pokles počtu pracovních příležitostí v regionu, který v nejlepší době dosahoval nebývalé výše, vyústil v těžkou hospodářskou krizi a sociální nespokojenosti. Pocity nespravedlnosti v regionu ještě prohloubily pochybné a podvodné privatizační procesy, v jejichž důsledku přešel velký díl kolektivně nabytého majetku do rukou několika málo jednotlivců.

Ostravská zkušenost s transformací nabízí jedinečný pohled na

» Ostravská zkušenost s transformací nabízí jedinečný pohled na dynamiku globálních procesů vzestupu a pádu průmyslu a jejich dopad na místně specifickou a historicky podmíněnou realitu. «

dynamiku globálních procesů vzestupu a pádu průmyslu a jejich dopad na místně specifickou a historicky podmíněnou realitu. Případová studie Ostravy zároveň dokládá lokální

zranitelnost v období transformace. Vypráví příběh těch, kteří se kdysi ocitli na „vítězné“ straně dějin, načež nečekaně spadli do soukolí prekarity. Tyto náhlé zvraty obývají nadále kolektivní vědomí a ovlivňují naši schopnost představit si budoucnost přesahující dimenze individuálního růstu a zisku.

SPOLEČNÉ JÁDRO

Projekt *Mutual Core* (*Společné jádro*) prostřednictvím etnografického průzkumu a hloubkových rozhovorů s bývalými ostravskými horníky a pracovníky v ocelářství, lidmi z oblasti výzkumu, urbanismu, sociální práce i aktivismu zkoumá a vytváří souvislosti mezi hornickou minulostí Ostravy, její postindustriální současností a její předjímanou zelenou budoucností. Zabývá se konceptem „mezi růstu“ – jak ho v roce 1972 představil Římský klub – a zdůrazňuje paralely a rozpory mezi současnými sociálně-ekonomickými a politickými modely založenými na zisku a alternativou v duchu zelené transformace.

Historie české fosilní revoluce má svou jedinečnou konstantu – horníka, jak ostatně dokládá svědectví jednoho z účastníků našeho projektu: „Po ranní směně, když jsme vyšli z dolu, čekali na nás nahoře pionýři, aby nám předali květiny.“ Mýtus horníka se ale nezapsal pouze do lidské paměti – také ostravské budovy bývaly němými pozorovateli ztracené slávy, která se vryla do jejich fasád a pohledem kolemjdoucích zůstává většinou nepovšimnuta. Socioložka Nicole Horáková působící na Ostravské univerzitě při jednom z našich rozhovorů namítá, že „tito muži a ženy (bývalí horníci a hornice), již byli za komunistické éry chloubou dělnické třídy, dnes představují jen číslo ve statistice a nic o nich nevíme“.

Osoby účinkující ve videoeseji, která je zároveň hlavním výstupem projektu, sice nemají z hlediska společensko-politického běhu světa zdánlivě nic společného, představují však klíčové aktéry vzájemně podmíněného a komplexního vyprávění o transformaci (transformacích). Na příběhu se podílejí coby rovnocenní svědkové měnící se časovosti a odhalují nám své životy definované bojem, nadějí, úzkostí a osobními i kolektivními plány. Jejich hlasy se spojují jako zvuky bez tváře.

Krajiny a archivní materiály se stávají vizuálním průvodcem provázejícím nás místy, jež tyto životy utvářely, a naopak. Uchovávají v sobě stopy minulosti a zároveň nabízejí oseknanou perspektivu věcí budoucích. Jednotlivá vyprávění o budoucnosti se tříští, rozvětvují, překrývají

a ohýbají. Rozcházejí se a zamlžují. Jestliže si kdysi průmyslová páteř země vypůjčila svou agendu od lidu, pak se zdá, že zelená transformace dluží za svůj program nadnárodním korporacím.

Společnost tradičně chápeme jako velkou skupinu lidí, kteří spolu organizovaným způsobem žijí. Podobně i digitální video, jak ho známe dnes, představuje soubor pixelů umístěných ve vymezeném prostoru, vztažených k určitému rámci (obrazovka, telefon, projekční plocha atd.) a koordinovaných ve vztahu k časové ose. Všechny tyto parametry fungují v součinnosti a vykreslují tak obraz, který můžeme později zachytit pohledem a dekódovat nervovou soustavou jako kompletní informaci. Přesnější je však chápat digitální video jako sekvenci pečlivě synchronizovaných pixelů. Video vypráví příběh transformace.

METODA JAKO POSELSTVÍ...

Ve většině případů se u videí nekódují pro každý snímek celé pixely, protože by to zabíralo příliš mnoho místa a protože existuje lepší alternativa: komprese. Při kompresi videa se jednotlivé snímky ukládají buď jako delta-snímky nebo jako I-snímky.

Pixely jsou mikroúlomky, z nichž se skládá (digitální) video, stejně jako jednotlivci tvoří námi koncipovanou společnost. Jejich koordinace umožňuje vznik obrazu. Kompromitací I-snímku a delta-snímku videomateriálu se referenční obraz stává kvůli překrytým pixelům nečitelný, desynchronizovaný a nesouvislý. Buď chybí přehled o tom, jak přechází předešlý pixel do následující scény, nebo neustále dokola opakují stejný proces.

Důvodem, proč pracovat s I-rámcem a delta-rámcem v celé jeho banalitě, je tedy nejen zohlednit minulost při programování budoucnosti, ale také si uvědomit, jak minulé vzorce mohou snadno zkazit podobu budoucnosti. To, co se v kontextu našeho projektu může jevit jako technické cvičení, je ve skutečnosti pokusem o vizualizaci limitů představ o budoucnosti, jak je vnímají naši účastníci, a limitů současného systému, který si nedokáže představit budoucnost přesahující růst (jak je obsažen v paradigmatu zeleného kapitalismu).

Mutual Core rámuje, jak se nostalgie po socialistické minulosti a současné trendy směřující k zelenější a udržitelnější budoucnosti podobají stávajícím socioekonomickým modelům zaměřeným na zisk. Jeho cílem je nabídnout vizuální metaforu našeho přesvědčení, že při plánování budoucnosti je třeba brát v úvahu minulost. Současně se snaží osvětlit,

jak mohou vzorce z minulosti snadno zmařit naše současné činy a narušit naše představy o budoucnosti.

Od fosilní energie k zelené energii, od kapitalismu k zelenému kapitalismu: jakou podobu získá naše budoucnost, bude-li stát na principech, které odrážejí, ne-li přímo reprodukují, tytéž způsoby existence a vztahy, s nimiž bojujeme, ale které bychom měli spíše revidovat? «

Giulia Faccin se zabývá practice-based vizuálním výzkumem. Kombinuje metody vyprávění příběhů s počítačovými technologiemi a výtvarným uměním, přičemž vychází z filozofického a mediálního teoretického rámce.

Ján Skaličan je vizuální umělec. Zaměřuje se především na vlastní uměleckou tvorbu a investigativní výzkum. Je jedním ze zakladatelů a aktivních členů uměleckého kolektivu *dsk.* založeného v roce 2012.

Jitka Králová je sociální antropoložka. Mezi oblasti jejího výzkumného zájmu patří téma prekarity a politické mobilizace v postsocialistickém kontextu. V současné době pracuje na projektu zkoumajícím vzestup populismu ve střední a východní Evropě.

Jaroslav Michl je filozof. Zaměřuje se především na utopické myšlení a teorii kultury. Je spoluautorem překladů několika knih a článků (Srećko Horvat, Raymond Williams aj.) a své texty publikuje v čtrnáctideníku *A2* a v *Revue Prostor*.





FERTILISER REHAB SPEKULATIVNÍ VÝZKUM REHABILITACE ROSTLIN V ČASECH BEZ HNOJIV

HANA KOMANOVÁ A KAROLÍNA ŽIŽKOVÁ

fertiliser.rehab

Jak budou rostliny a lidé reagovat na nedostupnost průmyslových hnojiv? Fosfor je nezbytným prvkem pro všechny živé bytosti a je také jednou ze tří hlavních složek syntetických hnojiv, na nichž je současné zemědělství závislé. Před zásahem člověka si planě rostoucí rostliny vyvinuly strategie, jak si tuto vzácnou živinu zajistit, například díky rozsáhlým kořenovým systémům nebo vylučování chemických látek, které fosfor z půdy uvolňují. Za předpokladu trvalého dostatku syntetických hnojiv a snadného přístupu k fosforu vyměnili šlechtitelé u dnešních kultivarů tyto schopnosti za rychlý růst. Fosforit, hornina, ze které se fosfor získává, je však omezeným zdrojem. Vznikal po dobu deset až patnáct milionů let a v současné době jeho těžba dosahuje svých limitů. Bod tzv. fosforového zlomu, od kterého se bude objem těžby kvůli nedostupnosti zdroje pouze snižovat, je předpokládán v roce 2030. *Fertiliser Rehab* je fiktivní služba zasazená do doby po fosforu, a tudíž i po konci dostupnosti syntetických hnojiv, která zkoumá možné experimenty s vlastnostmi rostlin a získávání fosforu z jiných zdrojů.

FERTILISER REHAB

Alchymista Hennig Brand převaří několik dní odstátou moč, dokud nezhoustne a nevytvoří se na ní vrstva červené mastnoty. Tu odebere a zbytek látky nechá zchladit, přičemž oddělí spodní část vysrážených solí a tmavou hmotu na povrchu. Sůl odstraní a červenou mastnotu vmíchá zpět. Tuto směs intenzivně vaří dalších šestnáct hodin, dokud z ní nevyjdou nejprve bílé výpary, následně olej a poté ve tmě světélkující látka. Namísto domnělého kamene mudrců Brand procesem destilace poprvé izoluje v roce 1669 fosfor.

BOD ZLOMU

Moč, kosti a zuby, nukleové kyseliny, hnojivo. Fosfor je nenahraditelným biogenním prvkem, který nelze uměle vytvořit. Jeho pojmenování odkazuje k personifikaci planety Venuše v řecké mytologii, a to

v podobě Jitřenky přinášející světlo. Je extrémně hořlavý a slouží jako zápalné činidlo sirek. Průmyslově se získává z fosforitů, skupiny usazených hornin s nadpolovičním obsahem minerálů fosforu. Jedním z nich je apatit, fosforečnan vápenatý, mezi jehož léčivé vlastnosti údajně patří odrazení negativní energie, posílení schopnosti komunikace či zvyšování motivace a tvořivosti.

Ložiska fosforitů se na planetě vytvářela 10 až 15 milionů let a jsou neobnovitelným zdrojem. Bod tzv. fosforového zlomu, od kterého se bude objem těžby kvůli nedostupnosti zdroje pouze snižovat, je předpokládán v roce 2030. Kromě objemu klesá i kvalita těženého materiálu, který má stále nižší koncentraci fosforu na úkor nežádoucích jílu a těžkých kovů. To vede k složitějším a nákladnějším formám těžby například z mořského dna. Pomyslnou krajinu po tomto bodu zlomu představují umělou inteligencí vygenerované obrazy z dnes již vyčerpaných dolů v Estonsku, Nauru, Kiribati či Floridě, v kombinaci s těmi v Maroku, Austrálii a v Západní Sahaře, kde zdroj nevyhnutelně dochází.

Dusík (N) s fosforem (P) a draslíkem (K) jsou klíčovými ingrediencemi syntetických hnojiv, na kterých je, společně s dalšími vysokými energetickými vstupy, závislá současná globální podoba zemědělství. Nejvýše čtvrtina fosforu z použitých hnojiv je využívána rostlinami, zbytek zůstává v půdě, ze které jsou hnojiva splavována do povrchových vod. Tím dochází k jejich znečištění a v důsledku tzv. eutrofizace, tedy zvýšeného obsahu fosforu a dusíku, k přemnožení planktonu a vzniku vodního květu.

KDO VYTVÁŘÍ ROSTLINY

Část fosforu díky dlouhodobému přehnojování zůstává uložena v půdě, pro rostliny je však problematické jej získat. Kultivary rostlin používaných v současném zemědělství jsou na nadužívání syntetických hnojiv závislé, byly totiž vyšlechtěny pro život za předpokladu neomezené dostupnosti a nadbytku živin. Tím se liší od planě rostoucích a původních odrůd, které musely vyvinout různé strategie, jak si minerály zajistit. Patří mezi ně např. vytváření rozsáhlých kořenových systémů, vylučování chemických látek, které fosfor z půdy uvolňují, či symbióza s houbami. Sebezáchovné funkce byly vyměněny šlechtiteli za rychlý růst. Na pomezí mezi kategoriemi přírodního a umělého probíhají nyní v mikrobiologii pokusy tento proces zvrátit. Ve staré odrůdě rýže byl identifikován gen, který je zodpovědný za schopnost rostliny vyhledávat

fosfor pomocí jemných kořenů a tato genetická vlastnost byla následně vyšlechtěna do současných odrůd rýže. Zkoumání jsou také mikrobi, kteří se přirozeně vyskytují na kořenovém systému prosa a kteří fungují jako přírodní hnojivo.

VĚDA A POZNÁNÍ

Ve službě *Fertiliser Rehab* procházejí rostliny procesem odvykání od závislosti a vymanění se z koloběhu růstu pro růst na úkor základních, život zachovávajících funkcí. Při provádění alchymistických úkonů se zrcadlí tentýž postup i v osobě, která je vykonává. Instalace tak promíchává kontrolované postupy a prostředí vědy s alchymistickými experimenty a spontánními procesy probíhajícími v přírodě, jako je hybridizace rostlin, aniž by mezi nimi vytvářela hierarchii. Kombinuje přemýšlení v jazyce alchymistické symboliky, momentálně standardizovaný způsob komunikace vědy ve formě odborných textů z recenzovaného periodika a spekulaci.

Jak tedy budou rostliny a lidé reagovat na nedostupnost fosforu? Možnou odpovědí je experimentování s vlastnostmi rostlin, jejich vytvářením a znovuoobnovováním. Dále je to získávání fosforu z jiných zdrojů než z neobnovitelné fosfátové horniny, například recyklací moči. Nebo je nevyhnutelná transformace společnosti, uvědomění si limitů růstu a podstoupení odvykací kúry?

Hana Komanová je biodesignerka, která zkoumá životní cykly textilií a materiálů a jejich vliv na zdraví půdy prostřednictvím rozkladu. Její práce aplikuje biologické procesy do designových praktik. Karolína Žižková je environmentální antropoložka. Zabývá se těžbou či vztahem k půdě, jejím vlastnictvím a využitím. Perspektivou politické ekologie zkoumá v rámci těchto témat především diskurz a otázky moci.



ENGLISH PART

TRANSPARENT LANDSCAPE:
PHILIPPINES



THE PHILIPPINES: THOUSANDS OF ISLANDS, THOUSANDS OF FORMS AND THEMES OF DOCUMENTARY FILM

KAMILA BOHÁČKOVÁ

The following interview introduces the concept of this year's Ji.hlava retrospective of Philippine documentary cinema as well as the way that Philippine themes permeate the accompanying festival program of the Inspiration Forum. How did festival programmers Andrea Slováková and Adriana Belešová prepare the entire retrospective, why was it necessary to visit the Philippines in person, how did documentary film develop in the Philippines, and which of its forms will the Ji.hlava retrospective present? Iveta Černá concludes with an overview of the problems plaguing Philippine society today and how this is reflected in the program of this year's Inspiration Forum, which is the discussion platform of the Ji.hlava International Documentary Film Festival.

KB: How did the idea to organize a retrospective of Philippine documentary cinema at the Ji.hlava festival come about?
Andrea Slováková (AS): It's part of the festival section *Transparent Landscapes*, where we present retrospectives focusing on specific countries and attempt to portray to the audience the way that documentary film has developed there from the beginning of cinema to the present. We've had a lot of these retrospectives at Ji.hlava; from recent years I can mention, for example, Taiwan or South Korea from Asian cinema and Iceland from European cinema. We chose the Philippines because we want to explore cinema that is lesser known or difficult to grasp in Europe—and also because they don't have a very developed cinema infrastructure,

so they lack the kind of systemic support for film production and distribution that we know from the European or American context or the kind found in Asian countries with tiger economies that invest more into culture. It's usually the case in these little-known or more difficult to map cinemas that only a few filmmakers ever rise to prominence, and they are discovered through major European or American film festivals. This can be seen in the example of Thai cinema, from which the work of Apichatpong Weerasethakul is well-known around the world and in this country. But what else do we know of Thai cinema? Very little, actually. And what do we know of the country's documentary cinema? Even less. That's why we've started to focus on these territories as well—even with how difficult it is to prepare such a retrospective—because in these countries there are no functional or flexible institutions. For long periods of history, there was no method of archiving films there, so some phases of the development of cinema are completely missing from the archives, especially from the first half of the twentieth century during what in many Asian countries was the colonial period.

KB: While not a lot is known about Philippine documentary cinema in this country, the Ji.hlava festival has been following the work of certain Filipino filmmakers for some time already. I am thinking, for example, of Khavn or Lav Diaz. Will their work be presented at the festival?

AS: Yes, some Filipino names have been reverberating at major European festivals as well as at Ji.hlava for a fairly long time. We are familiar with the work of Lav Diaz or the artist, musician, and filmmaker who calls himself Khavn, who was one of our *Translucent Beings* at Ji.hlava in the past and whose work we have been following for a long time—he even had a retrospective in Ji.hlava a few years ago. Audiences will also be familiar with the name of Kidlat Tahimik, whose comprehensive oeuvre was shown for the first time in Europe at Ji.hlava. Nevertheless, most of the names that will be presented in our retrospective this year are unknown—and not only in the Czech context. Many of them are being screened for the first time in Europe or anywhere outside of the Philippines.
Adriana Belešová (AB): In our retrospective, we will also be presenting works by some Filipino directors already known in Europe, such as Lav Diaz, Ishmael Bernal, or Jet Leyco, who visitors to Ji.hlava will be familiar with. We will be showing, for example, Khavn's film *Overdosed Nightmare*, which has not yet been screened outside of Manila.

KB: In preparation for this retrospective, your three-member team made a trip to Manila. Why was it necessary for you to visit the Philippines in person?

AS: It's part of our long-term approach to programming. We cultivate an active program, meaning we don't just pick through what has already been screened in the Western discourse. We truly care about learning what's crucial in a given country, even in relation to its local context. In areas where the infrastructure is not as comprehensive, you don't have a chance to discover certain things just by reading about the subject or watching films that

you can access remotely. In these countries, you always have to get into the film archive and also watch old films that often haven't been digitized. In the case of the Philippines, however, this was not a major goal of our trip as the Philippine film archive unfortunately has very small collections. It was established relatively late, and the country's archiving policy took a very long time to form, so some periods are completely missing from the archive, and furthermore, the film prints are in very poor condition.

But our trip was also important because we visited different institutions and film schools, met with local filmmakers, and also got in touch with local experts. One key figure for us was Nick Deocampo, one of the most important film historians of Asian documentary cinema. He covers the entire region, but Philippine film is what he has researched and published on the most. Our dialogue with him was crucial to our work because as we researched the history and positions of Philippine documentary cinema, more and more specific questions came up, and Nick Deocampo was able to answer virtually all of them. Moreover, he guided us on who to approach next in the Philippines. For example, thanks to visiting in person, we discovered that over the past 15 years or so, regional cinema has become a distinct phenomenon in the Philippines. The country is made up of 7641 islands, and in addition to the two official languages, 127 languages are spoken there. This is also a strong determinant for the cultural life of the Philippine Islands. Roughly 15 years ago, these regional cinematic expressions began gaining strength, and through our meetings there, we were exposed to some of these films and filmmakers. While the films

may be more amateurish in the way they are rendered, it is a socially significant phenomenon that we have also documented in our retrospective.

KB: Nick Deocampo is not only a historian but also a filmmaker. This year at Ji.hlava, he will personally present a part of his oeuvre. What type of work do his films represent?

AS: In the 1980s, during the dictatorship and time of martial law in the Philippines, a vein of experimental documentary work developed which from today's perspective we would label queer cinema. Deocampo was a part of this community. We will be screening, for example, his performative work *Oliver* (1983). During this time, several films were made in the Philippines that formally transcended the conventions of documentary film. Deocampo also made diary films and explored different documentary genres, and later, after 2000, he made several compilation films that relate to the history of Philippine cinema, but we did not include these in the retrospective.

KB: Is a film's formal innovativeness essential to your curatorial selection? What are your selection criteria?

AS: In retrospectives, we always try to show not only the way documentary film developed in the given region but also the evolution of the notion of what documentary film is and what functions it serves in that culture. That is why we include some experimental forms in our selection as well as more formally conventional films that convey important social themes.

AB: Our curatorial selection seeks more to highlight differences and diversity than to capture a kind of absolute totality of what is being made in the Philippines. For

instance, we got access to some works that were made at universities. However, our selection can't be comprehensive, and it doesn't include, for example, mainstream works or those made specifically for TV.

KB: In the Ji.hlava retrospective, you are also presenting one particular gem, namely the 1913 film *Native Life in the Philippines*, which predates even Robert Flaherty's legendary *Nanook of the North*, which is often cited as the first feature-length documentary in the world! Were you surprised by this discovery, and how would you describe this film?

AS: The film *Native Life in the Philippines* is

» The film *Native Life in the Philippines* is made up of five parts, which were released over time. According to historical sources, it appears that the separate parts were created with the aim of forming a whole. It is therefore the first feature-length documentary in world cinema as it was made nine years before Flaherty's *Nanook*. «

made up of five parts, which were released over time. According to historical sources, it appears that the separate parts were created with the aim of forming a whole. It is therefore the first feature-length documentary in world cinema as it was made nine years before Flaherty's *Nanook*. This was a surprise, because beforehand we knew about just one part of the film, and we only gradually learned that there were more. We think this is one of the discoveries that can enter the world film-historical discourse.

AB: This film also illustrates the way cinema emerged in the Philippines. In fact, it shows one of the few positives of the first

wave of colonization, when the Americans filmed the indigenous population in the Philippines. In general, colonization in the Philippines had a lot of ill effects because the colonizers didn't allow Filipinos to develop their culture and identity. Moreover, the different cultures of the colonizers there—namely the Americans, the Spanish, and the Japanese—changed over the years, which had a significant impact on Filipinos. However, it was the colonizers who began to develop the local cinema there, teaching Filipinos to film and giving them the first cameras. This was crucial for the early development of Philippine cinema.

KB: What guests have you invited to Ji.hlava as part of the retrospective of Philippine documentary film?

AB: We've managed to invite filmmakers representing various genres of documentary and experimental film—for example, the experimental artist Roxlee, who, together with his wife, will be on the jury of the festival's experimental section *Fascinations*. We have also invited Lav Diaz and Khavn, who are planning a performative concert with an audiovisual accompaniment called *The Brockas*. And we mustn't forget Nick Deocampo, who is to some extent the co-curator of our retrospective.

KB: How are contemporary issues in Philippine society reflected in the program of this year's Inspiration Forum, one of the key accompanying programs of the Ji.hlava Film Festival, which offers meetings and debates with inspiring figures on key topics of the day?

Iveta Černá (IČ): In the scope of a program block that will be dedicated to freedoms that often remain only on paper, even in our European context, we will

welcome Filipina artist Kiri Dalena, who is originally more of a documentary filmmaker and political activist and whose art is deeply tied to political protest and focuses both on the past dictatorship and what is happening now.

Another important topic is the impact of climate change, because the Philippines is the fourth most vulnerable country in the world in terms of the effects of climate risk, primarily due to its location. A significant manifestation of climate change is the increase in the intensity and number of typhoons, which has an impact in particular on the countryside, where there is a risk of landslides or floods. The Philippines is, of course, not one of the main contributors to climate change, and what's more, the whole of Southeast Asia is suffering from deforestation at the hands of companies with owners in the West. The deforested landscapes are then less able to cope with floods or typhoons, and instead of forests, large Western companies want to plant oil palms, which is also transforming the entire landscape. The Philippines is an interesting example of how the climate crisis is an economic problem and how its solution hinges on a transformation of the economic system. This is what we want to focus on at this year's Inspiration Forum through discussing the concept of degrowth from various perspectives. Thus, in a way, our trip to the Philippines inspired the program of this year's Inspiration Forum.

A TALE OF STRUGGLE: A RARE GLIMPSE INTO THE HIDDEN TREASURES OF THE PHILIPPINES' MULTIVERSE CINEMA

NICK DEOCAMPO

There has not been a panorama of Philippine cinema in recent memory that can claim as extensive a program as the one seen in the Ji.hlava International Documentary Film Festival. It presents a multiverse of films cutting across time, genre, gender, region, style, length, medium, and context—denoting only one thing: a rich collection of Filipino films never presented before with such historic substance and abundance.

Reaching back to the very beginning when motion pictures were made in and about the country (1899), the curatorial program digs deep into the historical past and extends the arc to the latest digital works of today. This has never been done before in such a breathtaking attempt to survey the landmark works of the Philippine motion picture history—a history that intersects with that of world cinema. History provides a curatorial armature which allows for an expansive view of the country's century-old cinematic production.

Little do people know that the film listed in the program as *Advance of Kansas Volunteers in Caloocan* (1899) is a film made by the studio of Thomas Alva Edison, the pioneer inventor of motion pictures. With Edison's studio making a film about the country that early, it puts the Philippines at the forefront of film history. Barely five years after the motion picture device was invented, the Philippines is among the first subjects to be shot by the nascent motion picture camera. Luckily, a copy survives at the US Library of Congress that makes viewing of the film possible. History could not be shown in a more

dramatic fashion as this film, taken in black-and-white and lasting for barely a minute, depicts the bloody war waged by Filipino independence fighters against the colonizing Americans. With this film, the programming cannot be more explicit in showing the *struggle for freedom* as the overarching theme of the program. By doing so, the theme faithfully reflects the national narrative sutured into the cinematic imagination of the films. The theme “struggle for freedom”—in the forms that took the shapes of war and revolution—is what the festival has captured significantly.

Across the program the theme of struggle punctuates the curatorial narrative. The next major trauma that is captured is World War II, when the Philippines was invaded by Japanese military forces. *Toyo No Gaika* (Victory Song of the Orient, 1943, script and film assembly attributed to the Japanese wartime ultra-rightwing nationalist filmmaker, Tsutomu Sawamura) marks the Filipinos' struggle against a new colonial invader. This propaganda movie serves as evidence in the use of motion pictures as a tool for conquest, similar to the Americans when they earlier occupied the country. The camera is used as effectively as the gun to colonize the Philippines.

The theme of struggle is brought to a more recent memory in Nick Deocampo's documentary, *Revolutions Happen Like Refrains in a Song* (1987). The theme of revolution rears its head once more and it was captured by the unassuming medium of the Super8 camera. The People's Power Revolution that erupted in 1986 comes

after a long struggle against the dictatorship of Ferdinand Marcos. After a twenty-year rule, the film captures the people's fight for democratic reforms. With the momentous event captured on film by an amateur medium, it signaled the growing shift of motion pictures from the industrial mode of production to a cinema in the hands of common people. The wind of change began to favor a democratic control of the cinematic image.

Struggle still is the theme seen in the technological revolt caused by the disruptive appearance of digital technology. Traditional cinema collapsed in the face of the onslaught caused by digital video. Technology, in cinema, can also be a form of revolution. Lav Diaz's film, *Kagadanan Sa Banwaan Ning Mga Engkanto* (Death in the Land of Encantos, 2007), with its length of 541 minutes (9 hours and 1 minute) destroys the dominance of the hegemonic Hollywood control and its industrial paradigm on motion picture production. The technological revolt has its political resonance, as resistance expressed in technology finds political expression in its act of defiance against the contrived film order.

The trajectory cast by the films of Edison, Sawamura, Deocampo, and Diaz—providing signposts in a nomadic cartography of subterranean film history—signifies a cinema that is occluded by the more popular movie industry. Under the shadow of commercial cinema lies hidden this alternative film narrative which finds momentary recognition such as that glimpsed at the Ji.hlava program. Contained in the program is a rare display of cinematic works that extends in time as it does in the realm of reality the resilient fight to be free from oppressive domination.

The films produced in-between these filmic markers of time do not themselves escape from the theme of struggle. Even in moments of peace, the images remain unsettled. The American pacification that could only be effected through the militarization of the entire Philippine archipelago serves as background for three films that boast of American imperial dominance. The first film is an arrogant display of power. In Dean C. Worcester's *Native Life in the Philippines* (1913), the film services the imperialist imagination that had the Americans control the cinematic image and makes possible the subjugation of a people.

The second film is a triumphant documentation of a political event, the inauguration of Philippine Commonwealth President Manuel L. Quezon (1935) and a South Sea narrative that exploits the lives of an indigenous people, *Zamboanga* (1937). The first provides a veneer of political stability as the country marches toward independence. But the promise of freedom only highlights the agonizing journey that the country has to travail in achieving its freedom. Capturing the exotic tale of Muslim natives from the southern Philippines, the second film is made spectacular by the drama of warring tribes over women and land. Films capture the significance of history as the images preserve the struggle of a people under the veil of American domination.

The entire program is bracketed in this thematic tapestry of struggle but not without its poetry. One image that stands out is the post-World War II elegiac film about death, *Recuerdo of Two Sundays and Two Roads that Lead to the Sea* (1969), a black-and-white film that depicts the struggle of a coastal community to bury its dead, against the sea that is a symbol of eternal forces claiming all of life.

Sharing a thematic fondness for the struggle to survive are films whose differences in cinematic perspectives draw out the best in personal filmmaking. Turumba by Kidlat Tahimik situates the hardship of life in a Third World context which sees the character deal with forces that marginalize those from the Global South. Henry Francia's *On My Way to India Consciousness, I Reach China* (1968) locates the character in the grey world of Manhattan, where survival comes from a mesh of social relations. Marlon Fuentes' *Bontoc Eulogy* (1995) is a reworking of Worcester's ethnographic film, resisting the colonial image with the ferocity of a native's awakening to one's own identity.

The period of martial law is, on the outside, an image of peace and prosperity but, hidden in its dark chambers, are horrifying images kept inside its underbelly. Mike de Leon documents the seething conflict under the militarized society using the amateur medium of Super8. In his films *Signos* (1983) and *Kangkungan* (2019) de Leon leaves behind a legacy of images archiving the horrors of the past.

It is outside the mainstream of commercial films that the image of Filipinos struggling to survive the hardships in society that is faithfully mirrored. The Super8 and 16 mm films does effectively what the professional 35 mm film fails to do as the latter indulges itself in superfluous filmic fantasy. The documentary becomes weaponized to tell the truth that is obviously seen in society but which the fiction film hides in mindless fantasy. In my documentaries *Oliver* (1983) and *The Sex Warriors and the Samurai* (1985), marginalized lives of homosexuals fighting for survival become the center of cinematic attention in a society dominated by military chauvinism and Catholic patriarchy.

The cry for emancipation from the workings of social injustice and cinematic dominance finds added expression in two of my other works, *Revolutions Happen Like Refrains in a Song* (1987), where a people's freedom is fought against a deadly military regime, and *Let This Film Serve as a Manifesto for a New Cinema* (1990), where the agenda to break free from mainstream filmmaking is sought through alternative forms by a new generation of filmmakers.

In pursuing the cinematic agenda as

» In pursuing the cinematic agenda as part of social change the effort is seen in many of the works made by a community of filmmakers working outside the mainstream movie industry. «

part of social change the effort is seen in many of the works made by a community of filmmakers working outside the mainstream movie industry. The films of cartoonist Roxlee embody the high level of experimentation needed to break away from commercialism. His *Juan Gapang* (1987), about a man crawling through the streets of Manila, provides a stark allegory of how people crawl through their lives in their desperate act to survive. A similar trope of surviving the social difficulties appears in his *The Great Smoke* (1984), *ABCD* (1985), and *Mix One and Two* (1990). In Roxlee's radical juxtaposition of religion and animistic revelry, his film, *Lizard, or How to Perform in Front of a Reptile* (1986), gives a strong commentary about the blind idolatry exercised in Catholic religious practices.

Radicalism is brought to abstract heights in Regiben Romana's *Pilipinas, or What do you Think of the Philippines, Mr. Janetko?* (1989) In this work, film is defined in its materialist composition, where the

act of deconstruction forms a narrative of its own. Similarly, in *Sa Maynila* (1989), the imagery of the city is fragmented to provide a kaleidoscope of its poverty and strife. While in Raymond Red's *Anino* (2000), winner of the Best Short Film in Cannes in 2000, Manila is redeemed in narrative form. But what has not been redeemed is the city's perception as hell for those who suffer in its urban decay. A similar experience is shown in the other short films included in the program.

Escaping the urban jungle, struggle continues to inform the cinematic experience in films made outside of the capital city, Manila. This can be seen in films like Kiri Dalena's *Red Saga* (2004), an awakening to a militant response to the militarization of the rural areas. The body becomes the center of the narrative as it becomes tattooed in Lauren Sevilla Faustino's *Ang Babae sa Likod ng Mambabatok* (2011) and in Kanakan Balintago's *Ang*

Maikling Buhay ng Apoy, Act 2 Scene 2, Suring at ang Kuk-ok (The Brief Lifespan of Fire, Act 2 Scene 2, Suring and the Kuk-ok), it becomes the site for mythology.

The Ji.hlava program is a microcosm of Philippine reality during the past century and into the first two decades of the new millennium. The rich mosaic of images informs us of a history of struggle, not only waged in the furnace of real events but also within the cinematic image. There are stories behind those images, stories that hark back to a lived experience. From the storytellers of the past, one sees in their narratives the struggle made by Filipinos to survive through wars and revolutions, and through dictatorships—both human and technological. Despite all the struggles, hope springs eternal as narratives of survival find their expression through the lives of the witnesses who survive and in the cinema that blossoms from the putrid decay of inhumanity and despair.





PHILIPPINE FILM BETWEEN EXPLOITATION AND ART

MIROSLAV LIBICHER

Philippine cinema only began slowly making its way into the consciousness of global audiences around the turn of the millennium, when festivals around the world took note of its growing trend of low-budget films offering interesting social commentary and experimentation with the filmic form. Filmmakers such as Brillante Mendoza or Lav Diaz are now respected figures among cinephiles, yet it is still the case that the majority of Philippine films that see success with domestic audiences remain unknown outside of the archipelago. However, Philippine national cinema is by no means insignificant. In terms of the number of films produced, it ranks among the most robust in Southeast Asia, offering diverse genres and even a certain transnational reach. Its core, however, has long consisted primarily of genre films that seek to enchant audiences with amusements in the form of romantic plots, humor, melodramatic appeals to emotion, violence, and eroticism.

The popular cinemas of countries outside of the Western cultural circle are often thought of in literature as symbolic spaces in which there is blending of tradition and modernity on the one hand and Western and non-Western influences on the other. After all, film as a technical medium and art form originated in the West and was adapted in other regions over shorter or longer intervals. However, the shape of each national cinematic tradition is also determined by older forms of performing arts, which are often specific to particular countries and regions.

Of course, Philippine culture was a colorful mix of different influences long

before the invention of film. For centuries, the entire region of Southeast Asia was an imaginary point of intersection of the cultural spheres of China and India, whose intellectual heritage mingled with the folk cultures of the local people. Colonial powers also left a distinct mark on the region. In the case of the Philippines, first came Spain, which turned the mixture of diverse islands and ethnicities into a unified state for the first time and imbued Philippine culture with a distinct Hispanic character—be it in terms of language, Christian religiosity, the use of Spanish surnames, or influences in architecture and fine art.

However, for modern pop culture, the almost fifty years of American rule is even more of a defining factor. This is reflected in Filipinos' persisting admiration of the US and in the prevalence of English, which is not infrequently heard in Philippine films, but also, for example, in the immense popularity of comic books, from which popular films often draw. Hollywood has, of course, also had a huge influence on Philippine cinema, and it is essentially the only popular cinema to date that has a truly global reach.

After all, Hollywood films draw the largest number of Filipino viewers to cinemas, and, along with South Korean and Japanese films, they make up the main competition with which domestic film production must contend—be it by adapting to some degree or by offering different attractions that are more rooted in local preferences. Philippine national cinema could be further compared to the geographically and culturally proximate

cinema of Thailand and Indonesia but to some extent also to the cinema of India, albeit local audiences are more peripherally exposed to it.

One of the characteristic elements shared by Philippine and Indian film is a massive central pillar made up of popular and genre films, which local intellectuals tend to condemn as aesthetically worthless, formulaic, and, above all, inauthentic in the sense that they lack representation of domestic culture and societal rules. These films are perceived as a futile attempt to emulate attractive Hollywood entertainment with a much more modest budget and production conditions, which does not allow for comparable results in the field of pure spectacle. Worse still, popular films are said to offer nothing but an escapist respite from everyday concerns because they follow characters whose lives and problems are disconnected from the lived experience of the majority of the Filipino population. José B. Capino finds a fitting depiction of this sentiment in a famous one-liner from the film *Bituing Walang Ningning* (1985), in which a fading pop star blurts in English at her rival: “You’re nothing but a second-rate, trying hard copycat!”¹ The irony is that the film itself is actually a loose retelling of the classic Hollywood hit *All About Eve* (1950).

Thus, like their Indian counterparts, Filipino critics and academics are also searching for so-called “golden eras” in the history of their national cinema. For them, the determinant is not only the quantitative output of film production but above all the increased occurrence of films that can be considered socially relevant and aesthetically valuable. The gaps

between these golden eras, overlooked by academics, are mostly filled by a preponderance of exploitation films. These, however, cannot be ignored if one is to take a serious interest in Philippine cinema as they play a significant role in the creation of its identity and are often embedded in local cultural elements. The popular belief in ghosts and various supernatural creatures served as a solid foundation for horror films. Hispanics’ relaxed relationship to sexuality and the relatively liberal censorship in that regard allowed for the emergence of erotic films. The numerous romantic comedies set in the milieu of affluent families managed to present the social ideals of their period. And violent action films reflected as much the political turmoil and armed uprisings that have punctuated modern Philippine history as they did the ample supply of willing stuntmen, whose services, incidentally, were eagerly engaged by American pulp filmmakers in the 1970s.

But it is in fact the 1970s and early 1980s that has, along with the post-war boom of Tagalog-language film and the period of festival success after 2000, earned a reputation as one of these canonized golden eras. Paradoxically, it was a period at the beginning of which President Ferdinand Marcos declared martial law, turning the country into a dictatorship for more than a decade. However, this period of violence, political repression, and radically tightened film censorship also saw the emergence of ambitious filmmakers such as Lino Brocka, Mike De Leon, and Ishmael Bernal, who combined the melodramatic modus typical of Philippine and Asian filmmaking in general with socially critical commentaries that

delved into gender issues, class differences, and other important social themes. This led to their works being hailed as worthwhile and also made them easily understood by a global audience. Brocka, in particular, succeeded in increasing the Philippines’ visibility at film festivals around the world.

Although the aforementioned filmmakers are usually understood as representatives of art cinema, in many respects their films do not correspond with this classification. In fact, the melodramatic techniques they rely on give greater priority to emotional impact than to the causality and plausibility of what is depicted, which in the West is usually considered to be a sign of poor taste and low demands on the audience’s intelligence. Moreover, a strong expressiveness is also reflected in their use of stylistic devices such as crash zooms, usually focused on the characters’ faces. Thus, the example of the acclaimed Filipino directors from Marcos’s era can be used to illustrate the problematic nature of attempts at drawing a clear line between mainstream and art cinema.

Philippine cinema, by its very nature, resists a clear division between artistic and popular films on many levels. This is not only because in the history of film around the world we can see how auteur and genre films have inspired each other. Filipino filmmakers have had to—and still have to—operate in a commercial environment where, quite simply, films have to make money and audience expectations have to be met. One classic director, Eddie Romero, is known in the Philippines primarily as a filmmaker who reflects on important moments in the nation’s history, while foreign audiences know him mainly through his English-language pulp spectaculars.

An illustrative example of a work combining elements of genre and arthouse cinema can be seen in Peque Gallaga’s ambitious epic *Oro, Plata, Mata* (1982). The costly production was handled by the then newly established state enterprise Experimental Cinema of the Philippines (ECP), the mission of which was to build the international prestige of the Philippines through film development. The saga, which follows the fates of two wealthy families during the Second World War, captivates with its spectacular production design, for which it is often compared to the famous *Gone with the Wind* (1939), and its fast-paced, brutal action scenes, most likely inspired by the work of Sam Peckinpah, but also with its modernist elliptical narrative and refined artistry reminiscent of the oeuvre of Luchino Visconti. The film thus tries to place itself alongside canonized Hollywood movies or some of the more sweeping European productions. It aims to offer superior craftsmanship and audience appeal but at the same time also aesthetic value and a serious subject.

The advent of digital cinematography in the new millennium, which enabled the creation of cinematic art with small crews and minimal budgets, has of course helped highlight the differences between major studio productions and the work of independent filmmakers operating outside of corporate rules. Nevertheless, critics soon noticed that a number of films were being made which straddled the line between art and mainstream—in terms of both production and aesthetics. Thus, it was once again shown that it is not so easy to categorically separate crowd-pleasing entertainment based on convention and artistic cinema, the tenet of which by contrast should be to transcend convention

1 José B. Capino, “Philippines: Cinema and its Hybridity,” in *Contemporary Asian Cinema: Popular Culture in a Global Frame*, ed. Anne Tereska Cieccko (Oxford: Berg, 2006), 32.

and provide audiences with new types of experiences in consuming the medium of film. Thus, the term “maindie”—a portmanteau of “mainstream” and “indie”—was coined in the Philippine media about a decade ago to refer to films that partially live up to the expectations placed on both categories. Characteristically, this type of film has no fixed definition. Thus, for example, the neo-noir crime thriller *On the Job* (2013) by genre director Erik Matti is often lumped into the category because of its integration of a strong socio-political commentary. But in the same way, some works by renowned auteur filmmaker Lav Diaz can also be classified as maindie. For example, his film *The Woman Who Left* (Ang Babaeng Humayo, 2016) was in fact co-produced by the major studio ABS-CBN Films.

APPENDIX: CHRONOLOGY OF FILM BEGINNINGS IN ASIA

NICK DEOCAMPO

JANUARY 1, 1897, MANILA, PHILIPPINES

Spanish photographer and businessman Francisco Pertierra inaugurates first film show, *Espectaculo cientifico de Pertierra* (Pertierra's scientific spectacle), using a chronophotography device projecting moving pictures on a screen at no. 12, Escolta, Manila.

MAY 1, 1898, MANILA, PHILIPPINES

The Battle of Manila Bay takes place, and films about the American naval fleet defeating the Spanish fleet are made in the United States and France.

JUNE 1899, PHILIPPINES

E. Burton Holmes visits the Philippines and becomes the first recorded filmmaker to shoot film there.

SEPTEMBER 30, 1899, PHILIPPINES

C. Fred Ackerman of American Mutoscope and Biograph Company arrives in Manila, embeds himself with US Army as correspondent for Leslie's Weekly, and films local views and US soldiers involved in the Philippine-American War. He leaves in March 1900 and goes to China to shoot newsreels.

1902, MANILA, PHILIPPINES

A British national named Mr. Walgrah is the first to screen motion pictures inside a legitimate theater, starting with *Cinematógrafo electrico luminoso Walgrah* (Walgrah's electric light Cinematograph). Earlier films in Manila were shown inside living rooms or tents.

JULY 29, 1910, MANILA, PHILIPPINES

Manila's first modern movie house, the Majestic, made of Philippines concrete and built by American Albert Yearsley, is opened.

AUGUST 23, 1912, MANILA, PHILIPPINES

The Philippines' first feature film, *The Life of Dr. José Rizal*, made by Americans Edward Meyer Gross and Harry Brown, is shown. Fellow American Albert Yearsley rivals the two with a short newsreel, *La vida y muerte de Dr. José Rizal* (The life and death of Dr. José Rizal; sometimes known as *El fusilamiento de Dr. José Rizal* [The execution of Dr. José Rizal]), shown a day earlier than the Gross-Brown film.

1912, PHILIPPINES

A censorship law is passed, and three American-produced films are censored.

1917, MANILA, PHILIPPINES

José Nepomuceno sets up Malayan Movies, signaling the birth of Filipino cinema.

1918, PHILIPPINES

Hollywood's Universal Studios sets up a distribution office in Manila, and other American studios follow.

1932, MANILA, PHILIPPINES

The first Filipino sound film, *Punyal na Guinto* (Golden dagger) is made, directed by José Nepomuceno.

APRIL 1, 1914

THE NEW YORK DRAMATIC MIRROR

33

BOOKING FEATURES SUCCESSFULLY.

SOME PAN-AMERICAN FACTS

Although capitalized for but \$50,000.00, the Pan-American Film Mfg. Co. is controlling pictures in this country and abroad, which foot up a value of over one million dollars, including cost of production and earning capacity.

"NO AXES TO GRIND"

It is not the secret agent of any firm, or group of manufacturers, and does not hold any financial interest in any of the pictures exploited, therefore all features will be offered on their just merits. Neither inflated values nor panicky sacrifices will prevail.

SUCCESSFUL BOOKING METHODS APPLIED

The booking methods adopted by Klaw & Erlanger, Sam S. & Lee Shubert, the Northwestern, and all other first class circuits, and which placed the theatrical business on its sound financial basis, are employed in routing, in the first class, legitimate, and high grade motion picture theatres in all parts of the country.

BIG FEATURES ON PERCENTAGE

Multiple reel features headed by Stars of National Reputation, reproductions of famous plays and popular books, or events of great International or Historic importance, may be classed as "desirable" in the "legitimate" theatres, and if managed by showmen who know their business, will generally give far greater returns than could be secured upon flat rentals. There is enough open time to keep twenty prints in constant use, provided the subjects are strong enough cards to get the bookings. The Pan-American is equipped to promote strong features upon these lines, and then place them on flat rentals afterwards, when this advertising method will secure top rental prices.

BIG PROFITS IN RENTALS

The last word in payments for feature pictures is from the exhibitor. If the manufacturer or importer secured all this money, it would mean three and four times as great a profit. When the state right buyer comes in between, he pays the lowest price possible, and rents at the top price obtainable. Anyone with enough money can buy a picture, but few know how to exploit on a safe and sane basis. Some over-promise and misrepresent, and the exhibitor loses confidence, and where about \$2,500 has been paid in rentals for a feature in a good state by the exhibitors, possibly less than \$1,000 has been received by the original owners. The Pan-American Co. is the direct connection between the owner and the exhibitor. The advantages it offers to both are considerable.

STATE RIGHT BARGAINS

Some owners must receive quick returns for at least a portion of their product. They are in good financial standing, but need ready money. The curb operators and general dealers are kept in ignorance of these facts. We have the confidence of firms who will listen to an "inside" proposition, if they know it will mean quick business and secrecy, therefore buyers in any part of the country who can qualify, will be placed in touch with special prices, and sacrifice sales, and all the details of screen examination, inspection of copyright, review of paper, etc., etc., can be entrusted to the Pan-American staff, by parties who cannot make the trip to New York, and we can get any picture in the market that is for sale, and a great many that are not; and after the purchase is made we are in position to exploit it in all territory which the buyer cannot cover to advantage.

STANDING SPONSOR

If we endeavor to handle a poor picture, we lose money. If we are reasonably sure of booking any portion of the territory for a buyer who trusts to us, we have to use good judgment in helping in selection of picture, or we will also be losers. We are prepared to guarantee the billing, and otherwise assist in the financing of pictures that are worth while. Within the past month we have contracted to handle less than twenty pictures out of over twice that many inspected

SALARIED MEN NOT WANTED

It is an open secret, that out of the twenty-two Pan-American offices already established in different parts of the country, not one representative is working upon a salary basis. They are not in the class of "salaried employees," but have dignified their dealings with us upon a partnership basis. If the heavy weekly expenses

rendered bonding unnecessary, but is mutually agreed to in every case by the agents, to satisfy the skeptical owners of pictures, who have had their confidence abused in the past by "irregular" returns. Furthermore all bookings are reported daily, remittances are immediate, and books open to inspection of our traveling auditors at all times.

MANUFACTURERS REPRESENTED

Manufacturers and importers without established headquarters in New York may make reasonable arrangements with us for local representation, and we are ready to cover all departments of the business from the acceptance of the negative to the selling of state rights, or renting direct to the exhibitor, including reviews and advertisements in the trades papers, lithographing, printing, etc. Bonds in any amount furnished.

PAN-AMERICAN TERRITORY

Some of our contracts give us world's rights. A great many are for the Western Hemisphere, and others for United States and Canada only.

We are arranging for representation in the West Indies, Central and South America, and all U. S. possessions.

MINIATURE THEATRE

When the night and day demand is too great upon our "Ivy" projecting room, we arrange for use of others in the same building, 110 West 40th St. Buyers and exhibitors of feature subjects may make arrangements with us at any time for screen examination.

"FIFTY FEATURES" OUR "SLOGAN"

Fifty features—each one from three reels in length to a full evening's entertainment—constitute our supply. New ones being released to take the places of those which have covered the territory for the first, second and third runs.

"NATIVE LIFE IN THE PHILIPPINES"

and other leading pictures of equal magnitude, will be exploited through the first class theatres in the twenty-five most important cities of the United States and Canada before covering adjacent territory. The second run will be to smaller theatres and leading moving picture houses upon a flat rental basis.

NATIVE LIFE IN THE PHILIPPINES

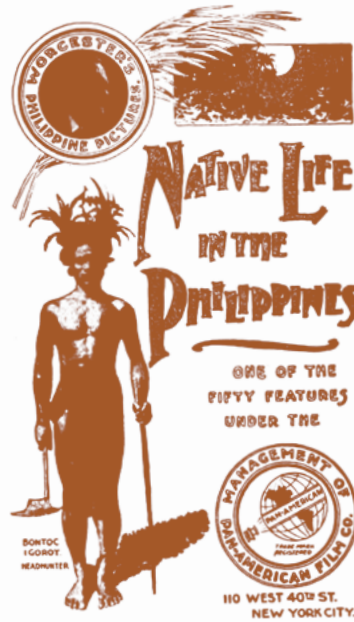
is composed of two complete programs, each six thousand feet in length, and for the most important bookings, both programs will be run at once as a "double-header."

ALL ANGLES COVERED

Every angle of the moving picture business from the standpoint of promotion, will be covered by the Pan-American Film Co., both through its established agencies in thirty-four separate territories, and by the active work of the road men, who, while exploiting special features en tour, will at the same time work in co-operation with territorial representatives, on the list of regular rentals available for the particular territory they are travelling through.

Far reaching negotiations have been entered into for a market in the West Indies, Central and South America, and agencies established in London, Berlin, Paris and Sydney.

ALL BUSINESS TRANSACTED AT
NEW YORK OFFICE, 110 WEST 40th
ST., 9th FLOOR. PHONE BRYANT
6578



NOW OPEN FOR ENGAGEMENT IN LEADING THEATRES
OF U. S. AND CANADA UPON RENTAL
OR PERCENTAGE BASIS

of executive offices, repair room, vault, stenographer, shipping clerk and road men are not covered by the agents' share of the business done, they lose money. These representatives, all of them, are men of experience, and recognize the advantages of connecting with us upon such a basis, and it is an absolute guarantee that pictures entrusted to our manipulation are going to get all the business possible, and in the quickest order.

CUTTING UP TERRITORY

Our 22 exchanges will soon number 34. This is necessary to supply ALL the feature houses on the lists, and this cannot be done where one firm has too great an area to cover.

BONDED AND GUARANTEED

Our knowledge of the standing of our various agents, and the splendid references furnished in each case.

THE COLONIALIST GAZE IN DEAN C. WORCESTER'S *NATIVE LIFE IN THE PHILIPPINES*

NICK DEOCAMPO

During the American colonial period in the Philippines (1898–1946), no government functionary was more controversial than Dean C. Worcester. An anthropologist by profession, he became a long-serving Secretary of the Interior of the US-installed colonial government until 1913. Before leaving office, Worcester shot a film that stirred so much controversy in the Philippines, but won him praises in the United States. It was only recently that his film, *Native Life in the Philippines* (1913)—an ethnographic film by today's standard—surfaced after a century of getting "lost." Its re-appearance establishes him as a filmmaker of noted, if also controversial, reputation.

It was the way he used his film to campaign against the early granting of Philippine independence which caused so much ire among Filipinos. In the film were shown the indigenous Igorot tribes, whose screen appearance stirred controversy in Philippine media and society. Living in the distant mountains of the Cordilleras, Igorots were made to represent Filipinos and they were described in colonialist terms: as "uncivilized," "primitive," "barbaric," "un-Christian," and were reputed to be "head hunters," "savages," "cannibals," and "dog-eaters." Controversy arose when Worcester's film showing barely-clad Igorots was made to circulate in the American mainland at the time when the Filipino people clamored for their independence. This happened during the US mid-term election in 1914 and a referendum on the issue of granting early independence to Filipinos was in the election ballot. Showing Worcester's film was untimely

as it portrayed a backward people who appeared incapable of self-government.

As a heartfelt Republican, Worcester opposed the Democratic government's plan to grant independence to Filipinos. To counter the move, he went on the lecture circuit and used his film to discredit Filipinos. Outraged at Worcester's portrayal of 'Filipinos' as 'uncivilized' and incapable of self-rule, Filipinos in the country rallied against the American filmmaker. Stirring up deep-seated resentments of being seen as "backward," Filipinos were incensed by the film. The film's exhibition resulted into many cases of racial discrimination in the US and unequal policies in the colony. As if following Worcester's script, demand for Philippine independence was continually deferred until 1946, when freedom was finally granted to Filipinos.

Screening the film to distinguished crowds at the Carnegie Hall (New York City), the National Geographic Society (Washington, D.C.), and numerous other venues in late 1913 and early 1914, the film was influential in swaying public opinion not to grant independence to the Philippines. A *New York Times* journalist reflected the filmmaker's bias toward his Filipino subject:

*The savage, naked, dirty, and unkempt, was shown in still photographs, while that same one-time savage, clothed, intelligent in appearance, and clean, later was shown in moving pictures. Still photography showed the huts of the savages of the early days of the American occupation, while the moving pictures depicted clean villages, with beautiful public buildings and neat little homes, after a few years of American rule.*¹

Worcester believed in the use of film to “civilize” Filipino natives. He found in it “the most practical manner to bring about peace among the different tribes in the islands.”² The film that was shot by Charles Martin was edited into two evening-length programs: *The Headhunters* and *From Savages to Civilization* (a.k.a., *From Savages to Citizens*). These were released in March 1914 through the Pan-American Film Manufacturing Company, Inc.³

Worcester’s two-reel documentary sought to achieve a “colonial narrative” that Filipino scholar Benito M. Vergara Jr. characterizes as “the inevitable unfolding of events corresponding to an already written ‘plot.’”⁴ Worcester’s film follows in determined fashion a “master-narrative” that came with colonization. It provided the contextual discourse not only for his film, but also for other popular media like photographs, stereopticons, political cartoons, and many more. It framed all the flotsam of events and ideas that followed some hidden or implicit text arising from the policies and ideologies coming out of US expansionism.

For all the admirations showered on Worcester as the “foremost American authority on the Philippines,” Filipinos felt the exact polar opposite. Their revulsion to his overzealous acts of “educating” and “civilizing” them can be seen in a series of articles printed in a local Cebuano⁵ newspaper, *Nueva Fuerza*,⁶ as well as in other local publications like *La Vanguardia* in Manila and *El Adalid* in the island city of Iloilo. Manifesting publicly their strong revulsion against this “ugly American,” a storm of protests erupted on June 24, 1915 when a large crowd gathered inside Cebu’s largest movie house, the Cine Oriente, to protest Worcester’s impending arrival to that southern city.⁷ The

city’s leading newspaper, *Nueva Fuerza*, criticized Worcester, labeling him “an American who is the enemy of Filipinos.”⁸ The article also writes, “During his long stay in power, Worcester’s talks about the Philippines were full of damaging defamation of the Filipino integrity.”⁹

The article was stinging in its criticism of Worcester’s use of motion pictures to delay the granting of Philippine independence:

*Showing proof in meetings, he showed through films several naked igorrote [sic Igorots] (with others alleged to be dog eaters), and he claimed that these were the inhabitants of the Philippines. It’s true: thousands upon thousands of Americans who listened to him believed that Filipinos were savages and therefore were not fit to be given their independence.*¹⁰

Nueva Fuerza then admonished its readers to “avoid Worcester, to ignore him, and not make even a single request of him, so he may see that we Filipinos do not agree with him and are not amused at what he did to us.” What angered local residents most of all was Worcester’s use of film to defame Filipinos. Such was the tempestuous experience Filipinos had with regards to colonial films made by Americans. Disempowered and beyond their control, Filipinos could only become subjects of films made about them. Sadly, more were yet produced.

The re-discovery of *Native Life in the Philippines* came one hundred years after it was made in 1913. Thanks to the efforts of film archivist Kate Pourshariati of the Penn Museum a copy was assembled based on the scattered reels that were discovered at the basement of the museum. The film was shown as part of the conference on Dean C. Worcester held at the University of Michigan on March 15, 2013.

1 “Calls Wild Men Our Wards,” *New York Times*, December 31, 1913, 7.

2 *Film Index*, April 8, 1911, 4.

3 Advertisements, *The Moving Picture World*, February 28, 1914, 1128; March 14, 1914, 1418 and April 4, 1914, 113; See also W. Stephen Bush, “Native Life in the Philippines,” April 18, 1914, 365.

4 Benito M. Vergara, Jr., *Displaying Filipinos: Photography and Colonialism in Early 20th Century, Philippines* (Quezon City: The University of the Philippines Press, 1995), 18. Also read other related readings on the same subject as: Sharon Delmendo, *The Star-Entangled Banner: One Hundred Years of America in the Philippines* (Quezon City: The University of the Philippines Press, 2005) and Vicente L. Rafael, *White Love and Other Events in Filipino History* (Quezon City: Ateneo de Manila University Press, 2000).

5 Cebuanos are how people living in the southern island of Cebu are called.

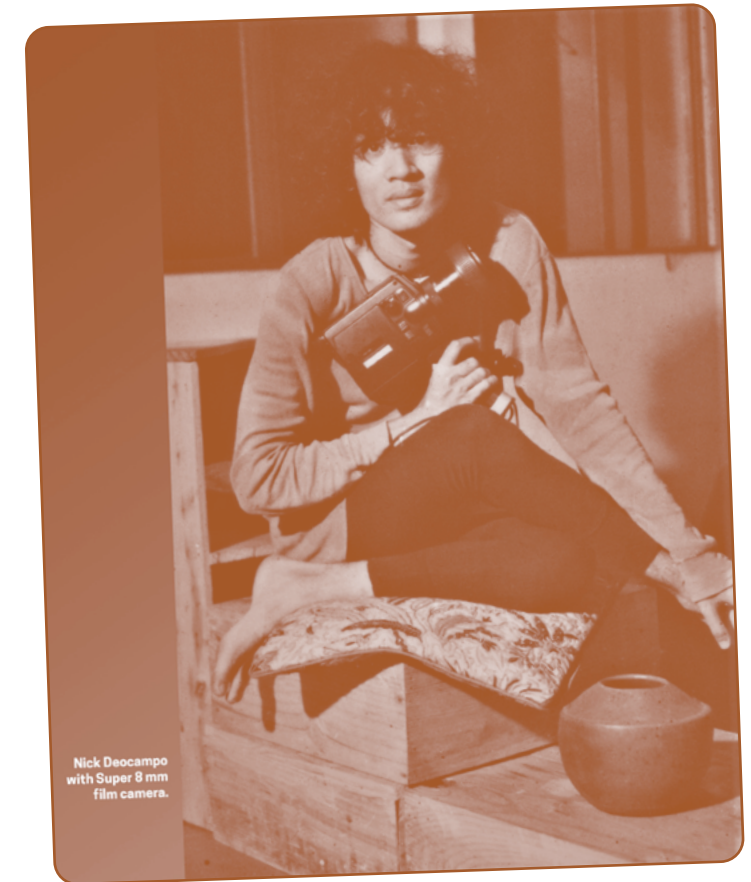
6 “Worcester,” *Nueva Fuerza*, August 8, 1915.

7 “Worcester to the Special Mission to the Philippine Islands,” August 4, 1921, 16, Worcester Papers, Box 1, Folio: Papers 1921-2, Concerning Wood-Forbes Mission to the Philippine Islands, MHC, Cited in Sullivan, 195.

8 *Nueva Fuerza*, August 8, 1915. Translated from the original Cebuano language.

9 Ibid.

10 Ibid. Also translated from the original Cebuano language.



Nick Deocampo with Super 8 mm film camera.

PETITION TO WAIVE CENSORSHIP OF THE PHILIPPINE INDEPENDENT CINEMA

We, the artists and supporters of the Philippine Independent Cinema, believe that a cinema made up of commercial movies does not embody a National Cinema. The good half of a National Cinema cannot ignore the countless films that have been produced outside of the commercial film industry which define the true image of the people and their reality. These include films from where all cinema was born—the Short Films which assume myriad expressions through documentaries, experimental avant-garde, animation and dramatic narrative. It also includes independently produced full-length features as well as the medium for future generations, Video. All these form a vigilant cinema that stands guard to preserve the authentic image and the living voice of our people undiluted by artistic deceit and commercial profit.

A comparison between the commercial cinema and the independent cinema yield glaring discrepancies: commercial films have become the dominant means of entertainment of the masses, whereas those produced independently have remained obscure; commercial films get all the support from private and government sectors, independent films have never been in the agenda of developmental support and subsidy; commercial films have seized all opportunities to enrich capitalist producers and their hordes of followers, independent filmmakers and their handful supporters subsist on personal funding and goodwill... These and other unjust conditions have relegated the independent cinema into a “hidden” cinema.

However, despite all these difficult conditions with which the independent cinema has been subjected to politically, economically, and morally, it asks for no other redeeming compensation except the preservation of its FREEDOM.

In other words, political harassments and censorship, economic opportunism and moral censure as well as curtailment of artistic freedom have in all forms and nature been arbitrarily applied to independent cinema, perhaps more severely and for mistaken reasons, than those of the commercial movie industry.

But history has shown the nobility of purpose of independent cinema. During the final days of the dictatorship, the independent cinema—devoid of censorship and in utter defiance of the restrictive laws that merely hindered the expression of freedom—fulfilled its role in awakening the people’s sentiments. As a consequence, this brave cinema has triumphed over the impotence of the commercial cinema which, even if it had the command of a mass following, simply failed to fulfill its role as a liberative force in the lives of the oppressed masses. In clear terms, it is obvious that the commercial movie industry, having been cowed through the coercion imposed by the censors propped up by the deposed regime, has deviated from fulfilling the true mission of cinema, and that is: to reflect reality... whereas the independent cinema practitioners have lived and fought for this one basic principle in their works. History has proven them right; let no such mistake happen again.

It is with this undying commitment to truth and reality that the Independent

Cinema has survived through the years. Commercial movies have come and gone, but works of the Independent Cinema will remain as the eternal conscience of the race because they preserve within their delicate celluloid the authentic image and the true voice of our people...

Nothing should stop these films from being made or seen.

Nothing should come between the filmmakers and their audience.

Nothing should be done to stifle the utterance of truth and reality...

With this allegiance to the principles of truth and reality highly esteemed by the artists of the Independent Cinema and their avid supporters, We, the undersigned, hereby propose that CENSORSHIP OF THE PHILIPPINE INDEPENDENT CINEMA BE WAIVED.

LET THIS MANIFESTO SERVE AS THE NEW CINEMA

KHAVN

how does your nightmare smell?
is too high to offer stink
that stings?
broken flowers reek
of fake perfume
one by one
the typhoon takes your beloved
nameless kids
mesmerized by the latest tikbalang trick
treats brought by the imperial flood
death slaps your papier mache cheek
don't forget to offer the other cheek
in the dark
dark
dark corner of pre-hispanic
pre-american
pre-japanese
pre-colonial deathbeds
bamboo, banana, and coconut epics
lost in the malaria jungle of memory
white ants crawl in the fog
that you mistake for healing smoke
coming out of the alphabetical muzzler
it's all a haze these daze said the reptile
biting its own dead tail
songs aren't a-happening anymore
revolutions have forever refrained
there is a giant spider nesting
inside samurai oliver's ass
colorblind to the signs
kangkong 1896
snort that rare water spinach
and become the new pop
eye
watashi wa firipin-jin des
kore wa tokei des ka?
the wizard of zoe cooks the best
pinikpikan chicken
not jollibee sadboi beating its own
crooked stick

native meat turns out to be always
better
the double dead knows
all roads lead to death
what do you think of the philippines,
mr. havorka?
blood coming out of rotting vaginas in
forgotten cinemas
run over christ with your electric car
riddle manila with your bullet crosses
eco-friendly is the new virus
the quickest way to nirvana is through
a rusty needle
overweight consciousness
not here
no there
where
disaster lurks
in the most talkative shadows
the woman from the south will satisfy
your ever-hungry eyes
scream in unison
now
life's short like fire
holy wildfire
avenue of freedom
avenue of nails
avenue of spoiled milk
caress this shameplant
squish this thornface
and disappear
this
up
here
oh
but it's so passe to disappear these days

DECOLONIZATION AND GLOBALIZATION

JOSÉ B. CAPINO

It is useful to think of “decolonization” beyond its customary political significance as the termination of colonial rule or as the removal of the natives’ legal subject status. The editors of an anthology on “the decolonization of the imagination” usefully note that there are “many different modes of decolonization.” One such mode historically entailed a cultural liquidation of colonialism that “anticipated and paved the way for political decolonization, accompanied it, and follows independence”. The diversity of decolonizing processes is due to the diffuse character of the colonial enterprise they seek to bring to closure. As the editors contend, “Since colonization was a highly complex process, decolonization lacks a clear focus and target.” This broad and intricate affair of decolonization is an unfinished project and one that plays out in the everyday. For the formerly colonized and their descendants, Albert Memmi writes, everyday life is an “interminable convalescence from the consequences of colonization.” Mundane efforts of dealing with empire help significantly in accomplishing the work of decolonization, although for some ex-natives the utopian dream of the absolute “liquidation of colonization” remains as the necessary precondition to their “complete liberation... [and] to self-recovery.”

Reflecting this diverse conception of decolonization, scholars of culture and cinema offer varying accounts of films’ engagement in the work of overcoming empire. It is worth mentioning here the four most commonly identified contributions of cinema to the decolonizing process.

First, films of decolonization proffer a remembrance of the past. They reckon

with history, returning to the scene of colonial encounters to exorcise a traumatic past or to mourn colonialism’s painful legacies. History returns in several of the films discussed here, as flashbacks of World War II alliances between Filipinos and Americans, as memories of confrontations between Filipino civilians and American soldiers, and as anecdotes about fallen American leaders betrayed by their nation’s ideals. One finds variety in such discourses about the colonial past and in the stylistic representations of these haunting memories.

Related to the first, the second function of these films is to critique the unfinished business of colonialism. “Documenting the abuses of the colonial past” is only one part of a “double approach” in films about imperialism that, according to Roy Armes, often scrutinize colonialism’s ongoing impact on contemporary society as well. Films play a part in unmasking new forms of imperial power through a regime most popularly called “neocolonialism” or, in more recent accounts, “new imperialism” and the global capitalist regime of “Empire.” Some of Philippine cinema’s American fantasies juxtapose current issues with their historical antecedents as when, in films about the U.S. bases, the present-day suffering of Filipinos under American militarism is traced to the lingering effects of colonial domination.

Third, movies that belong to the period of decolonization supply fables of identity. The shedding of a people’s subject status or their changing relationship to empire necessitates the fashioning of new identities. Anticolonial or anti-imperialist

nationalism has often provided the scripts for such fables of the self. As we shall see in certain of the films discussed in this book, however, identity formation also takes place through a refusal of the scripts given by nation and culture. In films of the Filipino diaspora, one finds characters who do just that.

Fourth, the films of decolonization propose fantasy solutions and visions of the future. They dream up utopian possibilities, including imaginary cures to the problems of colonialism and other “unresolvable social contradictions” of contemporary life. Moreover, as we have seen in the fantasy of the sisters in *Of Different Races*, these envisioned solutions add up to resplendent images of a future in which decolonization—an impossible dream, by Gayatri Spivak’s reckoning—is finally achieved. As the example of the two sisters demonstrates, some of Philippine cinema’s most hopeful fantasies not only imagine the ex-natives’ transcendence of the colonial encounter but also propose new ways of living with America or even empire in its current guises.

The event of globalization overlaps the unfinished, utopian decolonization project in many ways and at different moments. On the surface, decolonization enacts a repudiation of the West, whereas globalization tends toward rapprochement. Both of these processes, however, sustain a dialectical play of relations between the ex-colony and its former ruler. Such relays call for examination and engagement. It is easy enough to make the distinction on the basis of historical periodizations: decolonization refers to “a precise event: the end of colonial rule and the coming into being of independent nation-states” around the mid-twentieth century; while contemporary globalization—in the

popular sense of an “accelerated movement across national regional barriers of . . . people, products, capital”—ostensibly took off much later, in the 1970s. Studying the cultural dimension of globalization, John Tomlinson maintains that “what replaces ‘imperialism’ is ‘globalization’”. In this view, what we attribute to the latter phase of the decolonization process (i.e., since the 1960s) could be subsumed into or deemed interchangeable with globalization. For Roland Robertson, however, the crucial take-off period of globalization itself . . . [was] 1880-1925, thus preceding not only decolonization but also the very founding of the transcontinental American imperium.

For the modest purposes of this study, I stress the continuity rather than the disjunction of these processes, even as I tentatively draw a distinction between decolonization’s overriding preoccupation with a country’s relation to one Western entity (namely, the ex-colonizer) and globalization’s variable engagement with a more plural conception of the West and East. Decolonization entails an ongoing struggle to break the colonial dyad: “The relentless reciprocity,” as Sartre puts it, “[that] binds the colonizer to the colonized.” In globalization, even abjected citizens—like factory workers at export-processing zones or tribal peoples aided by transnational environmental groups—are called to think in planetary terms. It may also be useful at times to make this distinction on the national level, where decolonization is largely concerned with nation making, while globalization moves us to seek alternatives to the singularity of nation by exploring other forms of collective belonging, such as transnationalism. This is not to discount the fact that the condition of global visibility sometimes heightens the

old desire for national definition—it does, but differently, as I will explain in the succeeding paragraph. In thinking about the role of cultural production beyond decolonization, it is useful to consider one of Rey Chow’s questions in her justly celebrated study of Chinese film. She invites us to consider what else animates Third World cultures apart from “the struggle against the West.” She asks, “What if the primary interest of a ‘third world culture’ is not that of resistance against Western domination?” I respond to these questions by discussing, for instance, Philippine cinema’s global exports and showing what it means to collude with the West in nonconflicting and productive ways.

In addition to film’s “decolonizing” work, cinema abets and figures globalization in at least two ways. First, films cultivate an awareness of global relations. Fredric Jameson observes that movies help us think (often subconsciously) about our place in the “now global social totality”, our role in the unimaginably vast and complex “new multinational world system of late capitalism.” Like other cultural objects, films help us sketch a “cognitive map of the unimaginably complex workings of transnational capitalism that shapes our lives in many conspicuous and unseen ways.” Impacted by these global operations on all levels, cinema’s fantasies register mundane geopolitical relations (i.e., the sexual and material economies linking migrant Filipina nurses and their American patients) as well as less visible relations and processes (i.e., how global finance capital impacts local economies).

Second, films serve the purpose of what I call, for lack of a better term, “global projection.” What is projected to the “world”—which may or may not be watching—are the individually and

collectively authored images and acts of persons, localities, and nations. Projections are self-conscious and hopeful ways of managing immense and largely uncontrollable aspects of globalization. They entail launching into the vast regions of cosmopolitan fantasies, magnifying the Third World’s inconspicuous and marginalized gestures. Because filmmakers negotiate this desired global agency and presence in the realm of the visual, they must wrestle with what Rey Chow terms the “menace” of visibility. Participating in a game of power where images define, enable, and chain all of us, filmmakers bear the burden of projecting visions seductive enough to draw the world’s attention and yet plausible enough so that they might claim a relationship to reality. The possibility of failure and unintended outcomes pervades this attempt to act globally and to negotiate how one is seen by the world. Invisibility, however, has become impossible, and impotence, an unacceptable fate. For a small nation to project itself and draw attention to itself in the global system’s busy visual field, the country needs to marshal its cultural resources, tap into its familiarity with Western audiences and their desires, and learn to work those venues where the Third World typically commands attention. Filipino remakes of Hollywood films are intriguing examples of global projection, as I will demonstrate in one of this book’s chapters.

JET LEYCO: XOXO

XOXO

These are hugs and kisses.

<3

This is a heart.

We want something to preserve what's left of us, that we exist. And in existence, we live, we love, feel pain, enormous pain, we giggle, we fear, we hate, we laugh, we laugh with no hesitations, we fail, yes, we will fail a lot.

This is us.

We learn from things, from images and ideas, from living things.

We are obsessed with our image. The preservation of image—our actions.

143 means “I love you”.

PTJ means “Patay Tayo Jan.”

We were here before us, before them. We will always stay—without a name, a gender, a class.

Our insecurities, our never-ending securities, they burden us, they help us.

We realize what we are all made of:

A speck of dust.

A liter of blood.

A face.

A face that no one will remember.

Something familiar.

“I bought a second-hand analog camera, I took a picture of it using my smartphone. I post it on Instagram.”

56 likes. 2 comments.

There will be a time in the distant future when everyone will be capable of creating stories and images without the concept of consumerism.

Everyone who has an image-making device can just create and create and create with her own knowledge of language.

And yes, people will say it's the ultimate death of cinema.

But it is not. It will only be the beginning of a new era.

And it will be the end of Capitalism.

Images in one vacuum.

iPhone Notes titled “Random Thoughts”

Aug 23, 2016

IMO, the best stories are not told by any medium such as cinema, literature, music, or arts, but told by your own imagination or dreams or memories, or the one which you heard—from a conversation.

—

Desire/Conflict

I want to make an art that connects and disconnects at the same time. An art that keeps you from your own reality, but also gives you a path to an uncertain kind of experience.

—

We are storytellers. Our stories lie within our very own experience that digs deeper from our personal life—for people around us to appreciate, to explore, to listen.

—

As I'm writing this inside a plane bound to Manila from Australia, the sun rises. I'm changing the time now on my smartphone. It's 5:12 am. It's 8:12 am in Melbourne.

My girlfriend, Sheen, looked out of the window, amazed by the orange-red beauty. She immediately took my phone and snapped a photo. Impulse, I suppose. It could be the first sunrise of 2020—for her, for us.

Documentary is a proof of life.

IMO means “in my opinion.”

EX PRESS (2011)

FOR MY ALIEN FRIEND (2019)

GENUINE LOVE (2019)

TRANSLUCENT BEING:
SHIRLEY CLARKE

January 17, 1961

That gold woman, Shirley [Clarke], she arranged that nights, when she is not working, we can use her Moviola. She is still working on *The Connection*, shuffling and reshuffling again. "You know where the key is," she said. Just like that. "Come and work." So we brought our footage and worked all night. We'll be continuing tomorrow night. Bless Shirley.

Our poor old jeep died. The trip to New Jersey killed it completely. The winter weather, the cold. First the pistons broke, then the clutch, then the radiator. We were still driving for a couple of days. Then,



359 Translucent Being: Shirley Clarke
**THE FIRST STATEMENT OF THE NEW
 AMERICAN CINEMA GROUP**

SEPTEMBER 30, 1960

In the course of the past three years we have been witnessing the spontaneous growth of a new generation of film makers—the Free Cinema in England, the Nouvelle Vague in France, the young movements in Poland, Italy, and Russia, and, in this country, the work of Lionel Rogosin, John Cassavetes, Alfred Leslie, Robert Frank, Edward Bland, Bert Stern and the Sanders brothers.

The official cinema all over the world is running out of breath. It is morally corrupt, esthetically obsolete, thematically superficial, temperamentally boring. Even the seemingly worthwhile films, those that lay claim to high moral and esthetic standards and have been accepted as such by critics and the public alike, reveal the decay of the Product Film. The very slickness of their execution has become a perversion covering the falsity of their themes, their lack of sensibility, their lack of style.

If the New American Cinema has until now been an unconscious and sporadic manifestation, we feel the time has come to join together. There are many of us—the movement is reaching significant proportions—and we know what needs to be destroyed and what we stand for.

As in the other arts in America today—painting, poetry, sculpture, theatre, where fresh winds have been blowing for the last few years—our rebellion against the old, official, corrupt and pretentious is primarily an ethical one. We are concerned with Man [sic]. We are concerned with what is happening to Man [sic]. We are not an esthetic school that constricts the filmmaker within a set of dead

principles. We feel we cannot trust any classical principles either in art or life.

1. We believe that cinema is indivisibly a personal expression. We therefore reject the interference of producers, distributors and investors until our work is ready to be projected on the screen.

2. We reject censorship. We never signed any censorship laws. Neither do we accept such relics as film licensing. No book, play or poem—no piece of music needs a license from anybody. We will take legal action against licensing and censorship of films, including that of the U.S. Customs Bureau. Films have the right to travel from country to country free of censors and the bureaucrats' scissors. United States should take the lead in initiating the program of free passage of films from country to country.

Who are the censors? Who chooses them and what are their qualifications? What's the legal basis for censorship? These are the questions which need answers.

3. We are seeking new forms of financing, working towards a reorganization of film investing methods, setting up the basis for a free film industry. A number of discriminating investors have already placed money in *Shadows*, *Pull My Daisy*, *The Sin of Jesus*, *Don Peyote*, *The Connection*, *Guns of the Trees*. These investments have been made on a limited partnership basis as has been customary in the financing of Broadway plays. A number of theatrical investors have entered the field of low budget film production on the East Coast.

4. The New American Cinema is abolishing the Budget Myth, proving that good, internationally marketable films can be made on a budget of \$25,000 to \$200,000. *Shadows*, *Pull My Daisy*, *The Little Fugitive* prove it. Our realistic budgets give us freedom from stars, studios, and producers. The film maker is his own producer, and paradoxically, low budget films give a higher return margin than big budget films.

The low budget is not a purely commercial consideration. It goes with our ethical and esthetic beliefs, directly connected with the things we want to say, and the way we want to say them.

5. We'll take a stand against the present distribution—exhibition policies. There is something decidedly wrong with the whole system of film exhibition; it is time to blow the whole thing up. It's not the audience that prevents films like *Shadows* or *Come Back, Africa* from being seen but the distributors and theatre owners. It is a sad fact that our films first have to open in London, Paris or Tokyo before they can reach our own theatres.

6. We plan to establish our own cooperative distribution center. This task has been entrusted to Emile de Antonio, our charter member. The New York Theatre, The Bleecker St. Cinema, Art Overbrook Theatre (Philadelphia) are the first movie houses to join us by pledging to exhibit our films. Together with the cooperative distribution center, we will start a publicity campaign preparing the climate for the New Cinema in other cities. The American Federation of Film Societies will be of great assistance in this work.

7. It's about time the East Coast had its own film festival, one that would serve as a meeting place for the New Cinema from all over the world. The purely commercial distributors will never do justice to cinema. The best of the Italian, Polish, Japanese, and a great part of the modern French cinema is completely unknown in this country. Such a festival will bring these films to the attention of exhibitors and the public.

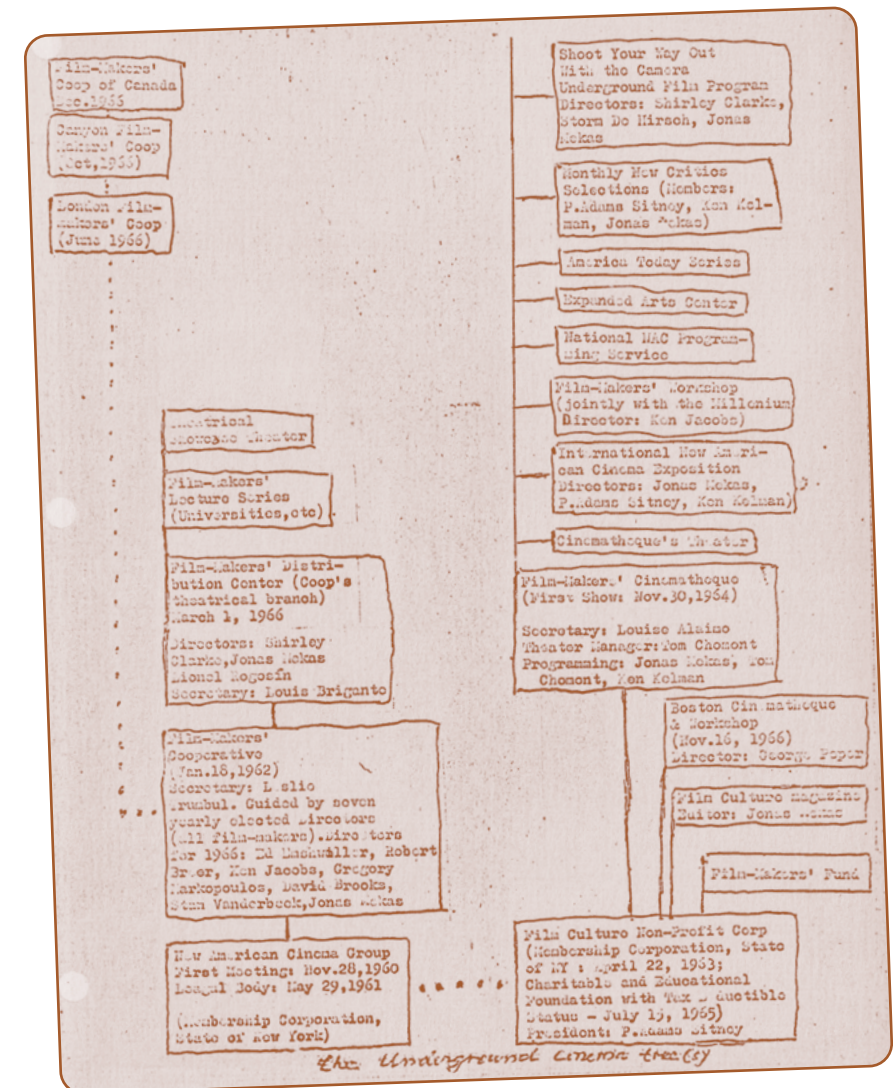
8. While we fully understand the purposes and interests of Unions, we find it unjust that demands made on the independent work, budgeted at \$25,000 (most of which is deferred), are the same as those made on a \$1,000,000 movie. We shall meet with the unions to work out more reasonable methods, similar to those existing off-Broadway—a system based on the size and nature of the production.

9. We pledge to put aside a certain percentage of our film profits so as to build up a fund that would be used to help our members finish films or stand as a guarantor for the laboratories.

In joining together, we want to make it clear that there is one basic difference between our group and organizations such as United Artists. We are not joining together to make money. We are joining together to make films. We are joining together to build the New American Cinema. And we are going to do it together with the rest of America, together with the rest of our generation. Common beliefs, common knowledge, common anger and impatience binds us together—and it also binds us together with the New Cinema

movements of the rest of the world. Our colleagues in France, Italy, Russia, Poland or England can depend on our determination. As they, we have had enough of the Big Lie in life and the arts. As they, we are not only for the new cinema: we are also for the New Man [sic]. As they, we are for art, but not at the expense of life. We don't want false, polished, slick films—we prefer them rough, unpolished, but alive; we don't want rosy films—we want them the color of blood.

» As they, we are for art, but not at the expense of life. We don't want false, polished, slick films—we prefer them rough, unpolished, but alive; we don't want rosy films—we want them the color of blood. «



AT THE PACE OF THE TIMES, FROM THE CAMERA TO VIDEO ART: SHIRLEY CLARKE

VERONIKA HANÁKOVÁ

In the late 1950s and early 1960s, a group of American filmmakers emerged who all shared a distinctly anti-Hollywood approach to audiovisual production. However, that is where their similarities end, for each member had their own unique artistic practice and trajectory: the relentless improvisation of Cassavetes and his actors, the diary entries of Jonas and Adolfas Mekas, or the playful editing and the physicality of the human body in the work of Shirley Clarke. Examining each constituent actor would mean producing an extensive publication for which we do not have the space. We will therefore take the opposite route, and through the individual we will intimate the whole and present what independent film production was like across the Atlantic in the latter half of the twentieth century.

Our focal point will be the last of the aforementioned filmmakers, Shirley Clarke, the only woman, the only female director in the group. However, to reduce her work to just one period and to limit her uniqueness to the fact that she was not a man would be far too great an oversimplification. On the contrary, we will attempt to portray her artistic career in all its variability, experimentation, and playfulness. In this way, we will move from dance films in the middle of the last century, through documentaries in the 1960s, to video art in the early 1970s.

1 Lauren Rabinovitz, "Shirley Clarke and the Expansion of American Independent Cinema," in *Points of Resistance: Women, Power & Politics in the New York Avant-garde Cinema 1943-71* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1991), 95.

FAMILY MATTERS

Before we get to the constituent films, let's look for a moment at the personage of Clarke herself—who was she before she got into the film industry? Shirley Clarke, née Brimberg, took her first breath on October 2, 1919, in New York City. It was the first year of peace after the end of the war. The promise of the new was slowly creeping in, even across the Atlantic, but her family backdrop was that of a conservative household in which a love of dance was not met with understanding on the part of the father. This also contributed to Shirley's relatively early marriage to Bert Clarke. As the director herself noted: "[Bert] was going to take care of me, and that was just fine with me."¹ The pragmatic union allowed her to leave her family environment entirely and pursue a career as a modern dancer, which over time she began to move away from in favor of the audiovisual arts.

DANCE FOR THE CAMERA OR DANCE WITH THE CAMERA

Shirley Clarke entered the cinematic landscape with her first film, *Dance in the Sun* (1953). In this case, we cannot speak of a debut planned for years but rather the result of some happy coincidences. The first coincidence was Clarke's familiarity with the dance milieu of the time, of which she was a part and from which she also knew Daniel Nagrin and his wife Helen Tamiris (both of whom are representatives of American modern dance). And it was Nagrina who became the main character—and by extension the main dancing body—in the aforementioned film. The



» Most of the dance films I'd seen were awful and I figured I could do better. Essentially, film's a choreographic medium. «

SHIRLEY CLARK ABOUT *DANCE IN THE SUN*

second coincidence was her ownership of a Bolex camera, originally a wedding gift, which until that point had been used to capture moments from her everyday personal life. At this point, everything was ready: the director's eye, the body in front of the camera, and the camera itself. The imaginary fundamental triangle of filmmaking was complete. The result did not resemble mere footage; rather, the film strip embodied the rhythm of the character's dance. Thanks to the pacing, two worlds were intertwined—namely the world of reality and the world of fantasy. The dancing figure dissolved from the beach to the studio and back again in one movement. Movement becomes a narrative gesture that transports us from one environment to the next. As Clarke summarized: "All the kinds of things I discovered about the choreography of editing and the choreography of space/time came from making that very first film."² We see a similar trait in her other films—and not only dance films—including *Paris Parks*

(1954) and *Bridges-Go-Round* (1958).

A source of inspiration for Clarke's early work could be found in the oeuvre of director Maya Deren, who also worked with the idea of connecting the filmic medium with dance. She used editing to connect component movements, although she also created uncertainty in the understanding of the body as such. Rather than the familiar and conventional linear cinematic narrative encountered in almost every mainstream audiovisual production, she employed spatial disruption, which also led to the disruption of temporal continuity. Such experiments sought to intimate homogenization and normativity in the representation of the human body—and not only in terms of gender. Clarke continued playing with time and space, even in her later work. Before moving on from her dance films to her feature-length documentary work, let's take a moment to focus on the collective matrix of independent film production on the East Coast.

A COLLECTIVE EFFORT BUT AN INDIVIDUAL APPROACH

Independent American film production in the latter half of the twentieth century is synonymous not only with an anti-Hollywood pathos and an affinity with European art but also with collective collaboration, which resulted in the formation of a network strong enough to support it (even financially). This effort crystallized in 1962 with the creation of the Film-Makers' Cooperative, which was backed by both Shirley Clarke and Jonas Mekas. This was a distribution organization that dealt with the marketing and release of new American films primarily on the domestic theatrical circuit. It was part of the previously established New American Cinema Group, which was tasked with supporting all new voices in American cinema—socially, culturally, and financially. In parallel, manifestos that would give the group a collective ethos were also created, such as the “Statement for a New American Cinema” (where Clarke can be found among the signatories). Naturally, non-commercial independent productions were not among the most profitable products circulating in the cinematic milieu, and so the sub-division The Film-Makers' Distribution Center was later created to take on the task of handling the more commercial films. In spite of all the problems, they managed to secure, to some extent, a supporting infrastructure for a type of filmmaking that was formed from the opposite pole to that of Hollywood production.

TO FEATURE-LENGTH WORK, OR ON ISOLATION IN THE MODERN WORLD

In the early 1960s, Clarke threw herself into feature-length production.

Among her first films was *The Connection* (1961), originally a play by Jack Gelber adapted for the stage by the group The Living Theater as an off-Broadway production. Although some of the actors from the stage version also appeared in the film, it is a distinct work that draws on two sources of inspiration—the literary source and the theatrical interpretation—in order to create an independent filmic entity. The main protagonist is a drug-addicted jazz musician who is awaiting the arrival of his dealer. Hence the title *The Connection*, which is a reference to a slang term for a drug dealer in the American global metropolis of the 1960s. The film can be understood as a harbinger of the new black-and-white films that deal with current social issues ignored by the political establishment and the majority of society. Although Clarke came from a different social stratum, class, and cultural background than the main character, they were united by the alienation of the individual in a modern society focused on constant productivity, the accumulation of capital, and the reduction of the individual to a mere cog in the system. As Clarke herself summarizes: “As a woman in this world and a woman filmmaker, I know a lot about alienation.”³

Her next film, *The Cool World* (1963), based on a novel by Warren Miller, delved further into the microcosm of Harlem. Although grounded in the literary source material, the film's final form was more of a reflection of the daily lives of residents in a neighborhood forgotten by society. This was achieved through a departure from the original text and adjustments to the dialogue, gestures, and reactions (which Carl Lee, an actor and Clarke's partner, helped with) as well as through filming on the living streets. This film about a street

gang captures the complex reality that Harlem residents had to cope with—or how to survive in a microcosm that exists on its own terms but remains invisible to others.

The final trio of documentary works includes *Portrait of Jason* (1967), which again focuses on a protagonist who deviates from normative society. Whereas the previous films benefitted from the space in which they were filmed, meaning that they managed to capture lived reality, in this work Clarke instead records Jason Holliday, a gay, African American cabaret performer and eccentric social figure, in the enclosed environment of his living room. The protagonist sits in his armchair and speaks. No street noise, no randomness, nothing—just words. The resulting film was created from twelve hours of recorded footage in which Holliday is shown in all his peculiarity and uniqueness but with no romanticization whatsoever.

VIDEO

In the 1970s and early 1980s, Clarke began experimenting with video, including, for example, live video performance. For this purpose, she also founded the TeePee Video Space Troupe, which made use of the facilities of the Chelsea Hotel, where one could run into video artists such as Andy Gurian, Bruce Ferguson, Stephanie Palewski, DeeDee Halleck, Vickie Polan, Shridhar Bapat, and many others. The flickering image of a video recording would become a trend in artistic creation that would form an integral part of the worlds of art and filmmaking, not only on the East Coast and until the end of the twentieth century.

Shirley Clarke was an American filmmaker who was not afraid to experiment

with the audiovisual medium nor to show stories that remain invisible to most viewers.

» I wanted a camera that went with the actors... if an actor moved I sort of moved with them, and we sort of played this ballet together. «

SHIRLEY CLARKE ABOUT
THE CONNECTION

2 Lauren Rabinowitz, *Choreography of Cinema: An Interview with Shirley Clarke. Afterimage*, December 1983, p. 8.

SHIRLEY CLARKE IS DEAD AT 77; MAKER OF OSCAR-WINNING FILM

BY LAWRENCE VAN GELDER

SEPT. 26, 1997

Shirley Clarke, an Academy Award-winning filmmaker, a champion of independent filmmaking and a missionary for video as a force in communications, died on Tuesday at the Palliative Care Center of Beth Israel Deaconess Medical Center in Boston. She was 77 and lived in Carlisle, Mass.

Her sister Elaine Dundy, the novelist and biographer, said Miss Clarke, entered the center, a hospice, after a stroke two weeks ago. She also suffered from Alzheimer's disease. As a filmmaker, Miss Clarke was probably best known for the three pictures she made between 1960 and 1963. "The Connection", filmed in cinema verite style in 1960 and taken from Jack Gelber's Off Broadway play, was a frank study of drug addiction that was banned on grounds of obscenity by the motion picture division of the New York State Board of Regents.

Her 1962 documentary, "Robert Frost: A Lover's Quarrel With the World," a portrait of the poet, won an Oscar.

Her gritty 1963 film, "The Cool World," adapted from a novel by Warren Miller and filmed on the streets of Harlem, tracked the life of a young man who rises briefly to the leadership of a juvenile gang.

"Right now," Miss Clarke said in 1962, "I'm revolting against the conventions of movies. Who says a film has to cost a million dollars and be safe and innocuous enough to satisfy every 12-year-old in America?"

In 1962 Miss Clarke and the filmmaker and critic Jonas Mekas founded the Film-Makers Cooperative, a nonprofit

company for the distribution of independent films.

"There must be 40 or 50 others like me in the country, with a desire for self-expression and no urge to move to Hollywood and make soap opera," Miss Clarke said.

"We're creating a movie equivalent of Off Broadway, fresh and experimental and personal. The lovely thing is that I'm alive at just the time when I can do this."

In 1967, Miss Clarke attracted attention with the release of "Portrait of Jason," filmed during a single 12-hour session in her Manhattan apartment. The documentary, shown at the New York Film Festival, was a 105-minute interview with a gay black male prostitute.

"The result, I'm convinced, is a portrait of a guy who is both a genius and a bore," she said.

By the 1970's, Miss Clarke was turning to video. "Videotape is going to teach Americans to play with each other," she said then. "The fight of the 1980's will be the battle for access to communications media."

Released in 1986, her final movie, "Ornette: Made in America," a portrait of the great modern jazz composer and saxophonist Ornette Coleman, mixed film and video.

From 1975 to 1983, Miss Clarke was a professor of film at the University of California at Los Angeles.

She came to her life in film and video after a career in dance. Her concern with movement led her to motion pictures, and among her earliest films were dance-related shorts. "I became more



interested in people than abstractions," she said.

Reared in Manhattan and educated at the Lincoln School, Miss Clarke was the eldest of three daughters of the former Florence Rosenberg and Samuel N. Brimberg, a wealthy manufacturer.

"Daddy was of the school which felt that men didn't talk about important matters to women," Miss Clarke once said. "I guess I always had an enormous need to show him I wasn't the dope he thought I was."

She said she attended seven different colleges without graduating. "I studied anything as long as I could keep on dancing," she said.

For several years, she studied and danced with Martha Graham and Hanya

Holm and was 17 when she offered her first work as a choreographer.

Her marriage in 1943 to Bert Clarke ended in divorce. In addition to Ms. Dundy, who lives in Los Angeles, she is survived by another sister, Betty Lorwin of Brooklyn, and a daughter, Wendy, a video artist who also lives in Los Angeles.

As Miss Clarke lay dying, she was visited in her hospital room by her daughter and a group of friends, all film and video makers, who sipped Champagne as they reminisced about her and her work and how it paved the way for the MTV generation.

The next day, Ms. Dundy described the gathering to their sister Betty, who replied, "It's so like a film Shirley would make."

RICHARD BRODY ON SHIRLEY CLARKE

“For Shirley Clarke, filming is a process of discovery, transformation, and liberation.”
“She is one of the prime inventors of creative cinematic nonfiction.”

Excerpt from *The New Yorker* text:

There’s an essentially political side to Clarke’s intended connection with her audience: she very much wants to foster social change by way of her movies. The three features that Clarke, a white woman, made in the sixties—the core of her work, plus a fourth feature that she began in the sixties and completed in 1986, “Ornette: Made in America”—are centered on the lives, the art, and the heritage of African-Americans. She states her intentions plainly in “Rome Is Burning”: “I feel myself that it is the great problem of our time, the race—or racism—everywhere, not only in the United States.” Though she wants to “convert” people with her films, she acknowledges the paradoxes of making independent films on subjects of the greatest importance: “But, if I believe this to be true, how come I’ve done a film that has limited who it’s going to be seen by?”

Clarke was well aware of the inseparability of the life experience and the behind-the-camera activity of filmmakers from the results on camera—and from movies’ relationship to their audience. She made her films in close collaboration with black artists—in particular, the actor Carl Lee, who played the drug dealer in “The Connection” and who became both her partner in life and her artistic collaborator on “The Cool World” and “Portrait of Jason.” (She also worked with two other crucial black filmmakers on “The Cool World”—Madeline Anderson, who

directed the great documentaries “Integration Report 1” and “I Am Somebody,” and Edward O. Bland, the director of “The Cry of Jazz.”)

In “Rome Is Burning,” Clarke speaks of the fusion of what’s off camera and behind the scenes with the movie itself. In this regard, she saw herself as part of a wider cultural moment: the repudiation of the filmmaker as “voyeur” and the acknowledgment of his or her presence as participant. “The very thing that was trying to be hidden is now the very thing trying to be exposed,” and she says that this holds true not only for what goes on behind the camera but also for what goes on when the movie is shown: “Now the audience is being asked to participate, and the filmmaker, the watcher, is the audience... The whole problem of trying to break through the screen... We’ve pretty well succeeded in breaking it.”

Her vision of social change was inseparable from her vision of artistic change—and of the changing relationship of audiences to art, and, in particular, to movies. That change is one that she accomplished in part through the radical form of her movies: the metafiction of “The Connection”; the voice-overs and the impulsive camerawork, the documentary ardor and the interjective editing of “The Cool World”; the psychodramatic intimacy of “Portrait of Jason.” Yet her transformational ideal is as much a matter of shifts in artistic and social psychology as of cinematic form. She declared that, in the near future, art won’t be made only by artists but will also be “in the hands of many, many more people.” In particular, she detected “a dissatisfaction with merely going to movies... and watching

something; you want to be part of it. My generation of filmmakers was all something else first,” such as Clarke herself, a former dancer.



» I identified with Black people because I couldn’t deal with the woman question and I transposed it. I could understand very easily the Black problems, and I somehow equated them to how I felt. When I did *The Connection*, which was about junkies, I knew nothing about junk and cared less. It was a symbol—people who are on the outside. I always felt alone, and on the outside of the culture that I was in. I grew up in a time when women weren’t running things.

For years I’d felt like an outsider, so I identified with the problems of minority groups. I thought it was more important to be some kind of goddamned junkie who felt alienated rather than to say I am an alienated woman who doesn’t feel part of the world and who wants in. «

SHIRLEY CLARK ABOUT *THE COOL WORLD*

THE CONNECTION

The Connection is one of the most vital, fascinating films of the American independent world. Created by a woman director, Shirley Clarke, at a time when they were in very short supply, the film shattered stereotypes in just about every conceivable way. And yet, the film remained unseen for many years.

Shirley Clarke was a vital part of the burgeoning post-war American film movement. She was one of the first signers—and the only woman—of the New American Cinema manifesto in 1961. For her first feature film, she decided to take on a controversial play by Jack Gelber that was running off-Broadway. *The Connection* was a play within a play within a jazz concert. It portrayed a group of drug addicts, some of them jazz musicians, waiting in a New York loft apartment for their drug connection. A producer and a writer, meanwhile, have entered their lives to study them and write a play about them. The brilliantly written Beat dialogue was blended with jazz music written by the great pianist Freddie Redd.

Clarke changed the character of the writer to Jim Dunn, a young, preppy filmmaker out to make a name for himself by documenting the “scene.” As Clarke was best friends with the hot new indie directors, she added a level of humor by poking fun at the cinema vérité movement. She also chose to keep the play’s one-set construction, but she combined the French New Wave’s mobile camera with a whirling choreography of movement and jazz to create an exciting, kinetic film that was acclaimed at the Cannes International Film Festival as a masterpiece. Yet even knowing the avant garde nature of the play and her film, little could Clarke



recognize the furor the film was about to create.

Although Hollywood had previously depicted drug addiction in the recent years, it was mostly of the good men gone bad scenario with tragic endings. *The Connection*, with the raw, graphic depiction of drug addicts that Gelber wrote for the stage, A hit at Cannes, it was promptly banned by government censor boards for indecent language and a struggle ensued to have it theatrically screened in the United States. After a two-year battle, the producers and director ultimately won in court and as important as it was judicially, it was sadly a case of too little too late as the film lost its timeliness and failed at the box office. But among filmmakers, it was highly influential. The film has been out of distribution since the early 1980s.

Arthur Ornitz’s black-and-white cinematography sparkles on the screen, and the performances of Freddie Redd and saxophone legend Jackie McLean sound impeccable in the new UCLA restoration. The release of *The Connection* is one of the cinema events of the year!

ORNETTE: MADE IN AMERICA

Ornette: Made In America captures Ornette Coleman’s evolution over three decades. Ornette came home to Fort Worth, Texas in 1983 as a famed performer and composer. Documentary footage, dramatic scenes and some of the first music video-style segments ever made, chronicle his boyhood in segregated Texas and his subsequent emergence as an American cultural pioneer and world-class icon. Among those who contribute to the film include William Burroughs, Brion Gysin, Buckminster Fuller, Don Cherry, Yoko Ono, Charlie Haden, Robert Palmer, Jayne Cortez and John Rockwell.

The innovative techniques that director Shirley Clarke and producer Kathelin Hoffman Gray employed in this film very closely parallel the music of the man who is its subject. Clarke defied traditional documentary formats to reveal Ornette’s extraordinary vision through her equally extraordinary filmmaking artistry.

The film ends with the finale of the *Skies of America* set that has been interpolated throughout the film’s duration. The immediate reception afterwards is documented through handheld cameras as journalists, jazz enthusiasts and ordinary civilians congratulate Coleman and are taken aback by his warm demeanor. The bottom scrolling titles used throughout the film roll the last time as credits, and a final shot of Coleman smiling at the camera dissolves to red as the end credits begin.

SKIES OF AMERICA

(From the original program)

To inaugurate its opening festivities, the Caravan of Dreams commissioned Ornette Coleman to present the world premiere of the full version of his “Symphony No. 1, Skies of America”.

The symphony was inspired by Coleman’s visit to an American Indian reservation in Montana, where he was touched by the immensity of the sky “which has had more changes under it in this century than any other country.” The image of those skies inspired him as a symbol for freedom and creativity.

The 96-piece orchestra plays eight themes, and the Prime Time band plays eight themes, each theme having its own movements and harmonic structure. Each movement is written free of key, instead each instrument plays in its own concert key. Throughout the piece, there is a musical dialogue between the jazz band and the orchestra. The voicing of the orchestra is written in very high parts to create a feeling of the different moods of the sky, in daylight, nighttime and, finally, the twinkling of stars. The sections with the jazz band are danceable and earthy, evoking images of the activities that occur under the Skies...

Coleman’s music is based on his Harmonologic Theory, in which the “melody and harmony are based on those intervals that carry a human quality when played in the right pitch. Melody conveys the phrasing of a human voice. Rhythm patterns should be more or less like natural breathing patterns. Movement is defined by the shape of the action that is expressed in a given piece.

PORTRAIT OF JASON

On the night of December 2, 1966, Clarke and a tiny crew convened in her apartment at the Hotel Chelsea to make a film. There, for twelve straight hours they filmed the one-and-only Jason Holliday as he spun tales, sang, donned costumes and reminisced about good times and bad behavior as a gay hustler, sometime houseboy and aspiring cabaret performer. The result is a mesmerizing portrait of a remarkable, charming and tortured man, who is by turns hilarious and heart-breaking.

Ingmar Bergman called it “the most extraordinary film I’ve seen in my life.” When it first screened in a sneak preview, the audience included Tennessee Williams, Robert Frank, Thomas Hoving, Amos Vogel, Norman Mailer, Andy Warhol, Arthur Miller, Elia Kazan, Ruby Dee, Ossie Davis, Rip Torn, Geraldine Page and Terry Southern. But for decades, Shirley Clarke’s powerful and transgressive *Portrait of Jason* was unavailable and its original elements were thought to be lost.

Portrait of Jason is a film that plays with complexities. While it was shot in a cinema vérité style, the film’s subject is a man who readily admits to deceiving everyone—and may be lying to the camera. Was Clarke giving Holliday a stage on which to perform in what he calls his “moment,” or just using him? She worried about that herself. As Holliday notes about the ironies of life as a houseboy, “it gets to be joke sometime as to who’s using who.” Later, Clarke would say “The result, I’m convinced is a portrait of a guy who is both a genius and a bore. Although Jason says he really hasn’t had any fun as a ‘hustler’ conning people, he appears to have

had the last laugh.” Any way you look at the film, it remains of the most fascinating documentaries in cinema.

Now, almost fifty years after it was filmed, *Portrait of Jason* is also a potent reminder of what the world was like for black gay men in the heat of the Civil Rights movement and before the Stonewall Uprising. Holliday talks about serving time at New York’s Riker’s Island jail after propositioning (or being propositioned by) an undercover cop. And his observations on the casual racism he experienced are funny, stinging, and painful.

People fell in love with Jason Holliday in 1967. In 1995, Marlon Riggs asked the question in his brilliant *Black Is... Black Ain’t*, “How long, Jason, how long have they sung about the freedom and the righteousness and the beauty of the black man and ignored you. How long?”

So when Milestone decided to re-release *Portrait of Jason* as part of its series of restored films by Shirley Clarke, co-founder Dennis Doros had his work cut out for him: the film’s original elements were untraceable and existing 35mm prints were worn and scratched. And at times, the restoration of this seminal LGBT+ documentary looked like it might end up to be an extended wild goose chase. Thankfully, after a two-year search, and with the cooperation of archivists, researchers and writers from around the world, Doros was finally able to identify mislabeled “outtakes” as the film’s original 16mm interpositive.

» Jason reaches brilliant moments in a total run-down of his soul history, an all-night monologue breaking the barrier between private humor and public discourse, covering inside history of gay negro boyhood, urban hip scenes as houseboy scoring for human kicks, high camp spade queens on streetcorners, lower echelon night-club comic universe, underground love confessions—all done in a language so down American Jason emerges familiar archetype in the hip hotel rooms of decades. «

ALLEN GINSBERG



ROBERT FROST: A LOVER'S QUARREL WITH THE WORLD

A Lover's Quarrel with the World progresses in such a fashion, with the elderly Frost, 88, espousing wisdom to his successors (President Kennedy included) while Clarke silently comments with her camera. The bucolic scenes Frost denounces do not necessarily portray a simple, woodsy man, but rather a man at peace. Peace is never easily won, for war certainly has something to do with it. The familiar line that closes his 1944 poem "The Lesson for Today"—"I had a lover's quarrel with the world"—succinctly captures his life, and he is quick to add it is singular because it has been "one sustained quarrel all my life."

ROBERT FROST

(March 26, 1874–January 29, 1963)

Robert Frost is the rare artist to achieve equal reverence from the public and the critics—and during his lifetime, no less. In the league of Walt Whitman and few others, and certainly no one since, Frost captivated America with his words for over half a century.

During the period of grief and struggle caused by a great loss of Frost's wife—Elinor, Frost found his poetic voice and started officially publishing his work. He managed to publish two of his earliest poems—"The Tuft of Flowers" and "The Trial by Existence"—in 1906 but it took another six years to release his first collection of poetry, *A Boy's Will*. The influence of Frost's residence in New Hampshire manifested in his writing for the rest of his life. In order to fully launch his career, however, he moved his family to Beaconsfield, Britain, where publishers were less commercial and more willing to

take a chance with new talent. *A Boy's Will* was published shortly after, followed by poetry compilation *North of Boston* in 1914, the next year.

Frost developed influential friendships at the time with fellow writers Edward Thomas, T.E. Hulme and Ezra Pound. The celebrated and controversial Pound was the first American to publicly praise Frost's work in a published review. The two clashed throughout their life, but Frost and fellow friend Ernest Hemingway petitioned for Pound's release from a federal mental hospital on charges of treason, which was successful after indictments were dropped. Frost attributed "The Road Not Taken," one of his most acclaimed works, to discussions and walks with Thomas, as well.

Robert Frost holds a record four Pulitzer Prizes in Poetry (only Carol Guzy, photographer, and Eugene O'Neill, playwright, also hold four Pulitzers, the highest number earned). The collections of poetry the Pulitzer committee honored are *New Hampshire: A Poem with Notes and Grace Notes* (1924), *Collected Poems* (1931), *A Further Range* (1937) and *A Witness Tree* (1943). But perhaps Frost's greatest honor occurred on January 20, 1961, when he read his famous poem "The Gift Outright" at President John F. Kennedy's inauguration, per his personal request. Frost had actually written a new poem, "Dedication," for the ceremony and brought a handwritten copy to recite. The sun glare proved too intense for his ailing vision, so he delivered the memorized poem instead.



THE GIFT OUTRIGHT

The land was ours before we were the land's.
 She was our land more than a hundred years
 Before we were her people. She was ours
 In Massachusetts, in Virginia,
 But we were England's, still colonials,
 Possessing what we still were unpossessed by,
 Possessed by what we now no more possessed.
 Something we were withholding made us weak
 Until we found out that it was ourselves
 We were withholding from our land of living,
 And forthwith found salvation in surrender.
 Such as we were we gave ourselves outright
 (The deed of gift was many deeds of war)
 To the land vaguely realizing westward,
 But still unstoried, artless, unenhanced,
 Such as she was, such as she would become.

MY NOVEMBER GUEST

My sorrow, when she's here with me,
 Thinks these dark days of autumn rain
 Are beautiful as days can be;
 She loves the bare, the withered tree;
 She walks the sodden pasture lane.

Her pleasure will not let me stay.
 She talks and I am fain to list:
 She's glad the birds are gone away,
 She's glad her simple worsted grey
 Is silver now with clinging mist.

The desolate, deserted trees,
 The faded earth, the heavy sky,
 The beauties she so truly sees,
 She thinks I have no eye for these,
 And vexes me for reason why.

Not yesterday I learned to know
 The love of bare November days
 Before the coming of the snow,
 But it were vain to tell her so,
 And they are better for her praise.

STOPPING BY WOODS
ON A SNOWY EVENING

Whose woods these are I think I know.
 His house is in the village though;
 He will not see me stopping here
 To watch his woods fill up with snow.

My little horse must think it queer
 To stop without a farmhouse near
 Between the woods and frozen lake
 The darkest evening of the year.

He gives his harness bells a shake
 To ask if there is some mistake.
 The only other sound's the sweep
 Of easy wind and downy flake.

The woods are lovely, dark and deep,
 But I have promises to keep,
 And miles to go before I sleep,
 And miles to go before I sleep.

TOO ANXIOUS FOR RIVERS

Look down the long valley and there stands a mountain
 That someone has said is the end of the world.
 Then what of this river that having arisen
 Must find where to pour itself into and empty?
 I never saw so much swift water run cloudless.
 Oh, I have been often too anxious for rivers
 To leave it to them to get out of their valleys.
 The truth is the river flows into the canyon
 Of Ceasing-to-Question-What-Doesn't-Concern-Us,
 As sooner or later we have to cease somewhere.
 No place to get lost like too far in the distance.
 It may be a mercy the dark closes round us
 So broodingly soon in every direction.
 The world as we know is an elephant's howdah;
 The elephant stands on the back of a turtle;
 The turtle in turn on a rock in the ocean.
 And how much longer a story has science
 Before she must put out the light on the children
 And tell them the rest of the story is dreaming?
 "You children may dream it and tell it tomorrow."
 Time was we were molten, time was we were vapor.
 What set us on fire and what set us revolving,
 Lucretius the Epicurean might tell us
 'Twas something we knew all about to begin with
 And needn't have fared into space like his master
 To find 'twas the effort, the essay of love.

SHORTS BY SHIRLEY CLARKE

Lauren Rabinowitz: With *Bridges*, you had achieved a perfect blend of choreographing sound, composition within the frame, color, space, and rhythm. What made you then decide to switch to documentary film?

Shirley Clarke: Well, by the time I completed *Bridges-Go-Round*, Willard, Ricky Leacock, Donn Pennebaker, and I decided we'd share space together on 43rd St. We called ourselves Filmmakers, Inc. We got a place and made little cubbyholes for each of us, and in the middle was this big space for communal activities. Pennebaker set up a projector so that in the leftover space we could look at movies. This place became a major New York headquarters. We helped John Cassavetes get started. I lent him my camera equipment to shoot *Shadows* (1958). Through him, we met Jean-Luc Godard. A lot of experimental filmmakers also came by. In other words, a lot of the American New Wave film movement and the development of cinema verite took place with all of us interacting with each other.

Because I did such a good job on the loops, Willard decided to let me help him on his next project, *Skyscraper* (1959). He had been trying for several years to keep track of a building demolition and the erection of the Tishman Building on the same site. He had a lot of footage, some of it very beautiful and some of it very boring, and he didn't know what to do with it. He asked if I would take a look. The thing that first interested me was that it was 35mm, and I had never done a 35mm movie. Some of the photography was absolutely gorgeous. I decided that I could make it into a musical comedy; I had always wanted to make one.

I fooled around with a lot of dumb ideas and finally came up with the idea that the workers who built the building would be the narrators. It was really important

» It was really important to me to try to solve the problem of the disembodied God-like voice that was the narration style in the 1950s. «

to me to try to solve the problem of the disembodied God-like voice that was the narration style in the 1950s. It made them all seem pretentious. I got Teo Maceroto do the music, and Johnny White, an actor-writer-friend of mine, did the dialogue and lyrics with me. While I was editing.

Skyscraper, I would be sitting at my moviola putting a sequence together when I would suddenly come across a shot of reflections in the skyscraper windows, and I thought that would make a good sequence. So one of the filmmakers would go out with a roll of film and make some reflections, and if he still had some film left, he would take something else. I would look at that, and I'd say, "Oh, that's great." It was really handmade movies, made in the editing process of bits and pieces.

Skyscraper took prizes everywhere. It started off at the Venice Film Festival, and it got first prize for a short film. Thorold Dickinson, who was at the United Nations, was on the jury. In fact, that's how I came to do *A Scary Time* (1960) for the U.N. [Dickinson, a British documentary and dramatic filmmaker, headed the United Nations Office of Public Information from 1956 to 1960. In his job, he supervised documentaries for the U.N.] When I did *A Scary Time*, I learned how to shoot dramatic scenes, like mommy and

daddy watching TV and the kid kissing them good-night, so that it looked real and would cut in successfully with documentary footage. No big deal, but it was a start. After making *A Scary Time* I was getting clearer and clearer that I wanted to make dramatic films. *Skyscraper* proved that I could take what seemed to be a documentary subject and, by theatricalizing the shooting and editing style, make a musical that is really entertaining.

» Is it inverted snobbism of some kind on my part, or some sort of a dishonesty in approach? Because it is some contradiction to saying that you want to do a film that will be helpful to a situation, such as the Black and white problem in the United States, and certainly [*The*] *Connection*, [*The*] *Cool World*, and [*Portrait of*] *Jason* dealt very much with this problem, and I feel myself it is the great problem of our time, the race-or-racism everywhere, not only in the United States, but if I believe this to be true, how come I've done a film that has limited who it's going to be seen by? «
The interviewer asks if she can answer her own question. She blurts out in frustration,
» I'm dishonest about it in some way! «





TRANSLUCENT BEING:
LIONEL ROGOSIN

» To make the infiniteness of reality exciting and meaningful is unquestionably an artistic process. Reality—as close as we can come to it—is rarely seen on the screen, but when reality is seen it is strongly felt. This quest for reality is not the only definition of cinematic art; it is simply the way in which I personally have worked. Art may be indefinable, but for me it is important to do something significant. It needs a form which grows from its subject and its time, and the artist must do it in the strongest way possible. «¹

LIONEL ROGOSIN

¹ "Interpreting Reality (Notes on the Esthetics and Practices of Improvisational Acting)", *Film Culture*, 21, (1960).

FILM AS A MEANS TO AWARENESS, DIALOGUE, AND PROTEST: THE INDEPENDENT WORK OF LIONEL ROGOSIN

MILAN HAIN

“Art may be indefinable, but for me it is important to do something significant. The form must grow from the subject matter and from our times. The artist must be engaged in his times in the strongest way possible.”¹

During the collapse of the Hollywood studio system in the 1950s and long before the advent of the “New Hollywood” or “Hollywood Renaissance”, the first truly independent film movement was born in the USA. “Independent” here does not refer to avant-garde or experimental cinema, which already had a long tradition at that time, but to films with stories made outside the traditional production machinery. They followed the example of neorealism and other foreign influences by attempting to spice up fiction with a more explicit link to contemporary reality. Sidney Meyers, Morris Engel, Shirley Clarke, John Cassavetes, and Lionel Rogosin made films with minimal resources about people on the margins of society who had been largely ignored by mainstream filmmaking.

Rogosin was born on January 22, 1924, in New York City. As the son of a wealthy textile merchant, he could choose a life of carefree luxury. His studies at Yale University in chemical engineering were to have prepared him to slide into his father’s company and later take over its management. But the political developments of the world in the 1940s sent him in a different direction. Rogosin served in the U.S. Navy during the war, and in the late 1940s, he traveled through Europe,

Israel, and Africa. His experiences awakened in him a strong social consciousness. Until the end of his life, he spoke out strongly against fascism, racism, and the threat of another global conflict.

To articulate and share his political positions with the public, Rogosin learned to use a 16 mm camera. His dream was to make a film denouncing apartheid, experienced first-hand during a visit to South Africa. Two other films laid the path, thematically similar but set in different environments. Influenced by the creative method of Robert J. Flaherty, whose films such as *Nanook of the North* (1922) and *Man of Aran* (1934) combined a preoccupation with reality with formal staging, Rogosin made his debut film *On the Bowery* (1956), set in the infamous slums of New York.

The film walks a blurred line between documentary and fiction: the story unfolds according to a pre-determined script, but the protagonists play themselves. “My [Rogosin’s] aim was to induce the actors to add their own experience, poetry, and understanding to my bare outline, thus giving flesh and substance to the structure of my brief, intense period of observation of their lives and problems.”²

The story’s protagonist, Ray, aged about 40, struggles to escape a difficult life situation: with no home or stable job, his only security is alcohol. Rogosin captures his and similarly afflicted existences in an observational manner in their natural environment of shacks, cheap hostels, and back alleys, where danger threatens anyone with a few pennies in their pockets. The film unfolds slowly and refuses



to demonize or glamorize its subjects. In the end, Ray gets a chance to break out of the endless cycle of despair, but those around him are skeptical of his prospects.

Due to its subject matter and treatment, *On the Bowery* was only shown in specialized art house theaters. A review in

» A review in *Motion Picture Daily* said, “This film, which is in the realistic tradition and has the stuff of life itself in it, is perhaps too grim, baldly factual, and boldly unsparing for general audiences. It is certainly not entertainment in the accepted sense.” «

Motion Picture Daily said, “This film, which is in the realistic tradition and has the stuff of life itself in it, is perhaps too grim, baldly factual, and boldly unsparing for general audiences. It is certainly not entertainment in the accepted sense.”³ But the reviews were mostly positive, and Rogosin won an award at the Venice International Film Festival and was nominated for an Oscar in the Best Documentary category.

After finishing *Out* (1957), a short film about the Hungarian refugee crisis for the United Nations, Rogosin finally embarked on his dream project in South Africa. The docudrama *Come Back, Africa* (1959) uses the story of an individual to address a range of issues affecting the black population. Zacharias, a young South African, tries to find and keep a job, but this proves impossible due to nonsensical bureaucratic obstacles and pervasive racism. The film mercilessly shows how racial and social inequality leads to desperate solutions—forced separation from family and ultimately to violence and crime. Moreover, the example of Zacharias’ wife shows that life is far more complicated for women because,

unlike men, they face the threat of sexual abuse (from both white and black men).

Rogosin shot the film without professional actors and only semi-legally with the help of a hidden camera. Apart from spotlighting racism, the film’s value lies in its documentary approach to capturing life on the streets of Johannesburg and in the countryside—we see people at work and play. But if *On the Bowery* offered an ambivalent conclusion, *Come Back, Africa* ends in utter disillusionment: Zacharias not only fails to find a way to earn a living but also loses his wife, who was brutally murdered. Rogosin’s film was a success at the Venice Film Festival and helped initiate a nascent cycle of anti-apartheid films.

In the following decade, his productivity declined. He spent several years gathering material for his third feature film, *Good Times, Wonderful Times* (1965), in which he provocatively combined two levels: scenes from a London cocktail party, where the discussions touch on everything from war to armpit shaving, alternate with often extremely brutal found footage showing the suffering of adults and children during the world wars while documenting how the masses succumb to the populist rhetoric of charismatic leaders. This stridently anti-war film accuses the West, especially the idle elite, of downplaying war and evil and of false nostalgia for the “good old days”. With his film essay, Rogosin wanted to awaken society from its lethargy and alert it to the threat of another bloody conflict and global nuclear catastrophe.

After two shorts, *How Do You Like Them Bananas* and *Oysters ’R’ in Season* (both 1966), Rogosin returned to the feature film format with *Black Roots* (1970) and *Black Fantasy* (1972), both reflections on the

social situation of African Americans. The latter was produced with significant input from musician and civil rights activist Jim Collier; his marriage to a white woman is a particular focus. African Americans are also prominent in *Woodcutters of the Deep South* (1973), a film focusing on worker exploitation by lumber corporations in Mississippi and Alabama. Rogosin’s directorial career came to a close with *Arab Israeli Dialogue* (1974), a 40-minute film in which Israeli journalist Amos Kenan and Palestinian poet Rashid Hussein debate the tensions in the Middle East and possible solutions to the Israeli-Palestinian conflict.

Rogosin had many other ideas—he wanted to make films about Navajo Indians, Paul Gauguin, and police brutality in New York. However, all his later films were made under financial duress (often with the help of European television stations) and by the late 1970s, he could no longer raise the necessary capital. Around the same time, he had to give up another vital activity. In 1960, he became the operator of an art house cinema on Bleeker Street in Greenwich Village, which in time became one of the centers of the New York independent scene. It was here that the group around Jonas Mekas met, which adopted the name New American Cinema as a gesture of defiance against the established order. Rogosin ran the cinema until 1974 when Sid Geffen took over.

Lionel Rogosin had always lingered on the periphery of the film industry, but fortunately, he has not been forgotten. His pioneering work in independent production and exhibition has profoundly influenced several generations of filmmakers, from John Cassavetes to Martin Scorsese, a regular at the Bleeker Street Cinema in

the 1960s. Since Rogosin’s death in 2000, his son Michael has tended his legacy. He founded Rogosin Heritage, which aims to “restore, preserve and promote the legacy and work of Lionel Rogosin”. Michael is the author of documentaries on the making and significance of most of his father’s films and one of the initiators of a project to restore and make them available in collaboration with the renowned laboratory of the Cineteca di Bologna. We can therefore look forward to Rogosin’s politically engaged and highly humanistic work continuing to stimulate the dialogue that is so essential today.

1 Quoted in Greg Merritt, *Celluloid Mavericks: A History of American Independent Film* (New York: Thunder’s Mouth Press, 2000), p. 154.

2 On the Bowery Press Kit, Milestone Films, p. 6, accessed at: <https://cdn.shopify.com/s/files/1/0150/7896/files/OnTheBoweryPressKit.pdf?1005>.

3 On the Bowery, *Motion Picture Daily*, 5 April 1957, p. 5.

ON THE BOWERY (1955–1956)

“Making *On the Bowery* taught me a method of molding reality into a form that could touch the imagination of others. The total reality of a community or a society is so vast that any attempt to detail its entirety would result in nothing more than a meaningless catalogue of stale, factual representation a result which I call ‘documentary.’ Flaherty’s great work has no more to do with ‘documentary’ than great poetry has to do with the factual report of a sociologist.”

On The Bowery was the first of Lionel Rogosin’s award-winning films, garnering the Grand Prize for Documentary at the 1956 Venice Film Festival, the British Award for Best Documentary and nomination for an Oscar® as best documentary.

From the beginning, Rogosin’s style as an independent filmmaker was straightforward and compassionate. His films were made “from the inside,” showing subjects in their normal surroundings and allowing them to speak in their own words. By choosing ordinary people caught up in universal problems—homelessness, alcoholism, racial discrimination, war and peace, labor strife, and poverty—Rogosin made his points poignantly. Interestingly, he chose the Bowery and its inhabitants as his first subject—intending to reveal the reality of people who were drinking away their lives in an attempt to escape from it.

Using a lightweight Arriflex camera and a tape-recorder, the three men began to film.

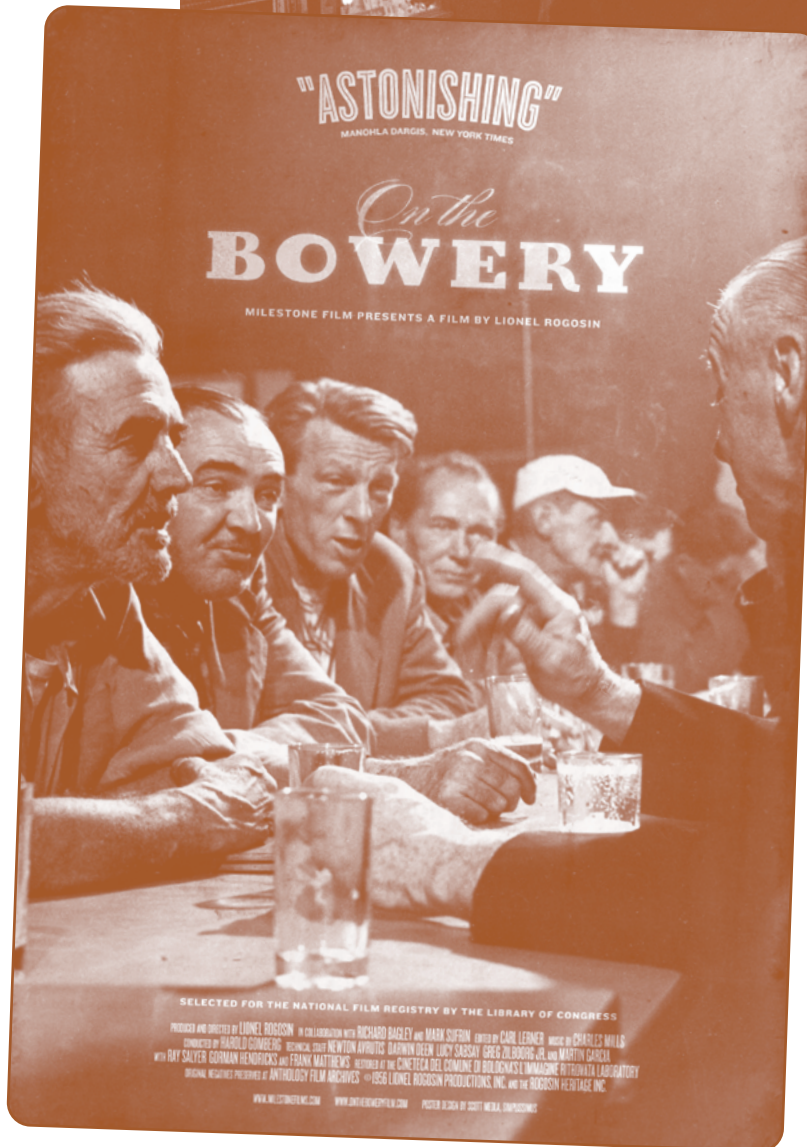
“We had our framework of street scenes but our outline didn’t include dialogue. Our intention was to improvise which I didn’t know how to do but I discovered the way on the set when I realized

that Gorman, Ray, and Frank had many personal stories and anecdotes, which they could easily recall. I began to realize that as long as I stuck to the incidents of their lives the dialogue would remain believable and spontaneous. I had developed a method of improvised dialogue, which I used in my future films.”

They discovered their main character, a forty-year-old itinerant railroad worker by the name of Ray Salyer, who had just turned up on the Bowery after a drunken weekend. Still fairly young looking but weathered by the years, he was the perfect combination—a man perpetually down on his luck but not yet totally lost.

As Sufrin wrote: “Standing on a corner where the younger men looked for a day’s work on passing trucks, we spotted what looked like a perfect choice for one of the main characters—physically he was all that could be asked. When we approached and talked to him, we were amazed and delighted with the almost exact duplication of his own story to ours. If this seems a little juvenile or naïve, permit me to explain. It is one thing to ‘write’ a role and then cast it—even with a non-professional. It is quite another to give a man a specific age, appearance, occupation, sectional origin, a set of circumstances then to walk to a street corner and say ‘that looks like him’ and then discover that he is precisely what you said, right down to the sum of money (almost to a dollar) he earned and threw away drinking.”

Citations are from Lionel Rogosin’s unpublished memoirs, courtesy of Michael Rogosin.



ON THE BOWERY

LOTTE H. EISNER

But the great surprise, the revelation of the Seventh Festival of Documentary and Short Films [Venice] has been *On the Bowery* (USA), a realist narrative film directed by Lionel Rogosin, a young director of notable talents. Here, the camerawork, in the hands of Richard Bagley (the director of *The Vigil*), does not yield to the temptations of stylization. Rogosin uses it to observe without self-conscious artistry, implacably, without fear of human ugliness, this neighborhood of New York hovels, the cobbles scattered with old papers and rotting refuse, on which vegetate alcoholics without hope, relics of humanity. For this, his first film, Rogosin lived with them for six months, and made these creatures simply act out the misery, the squalid life of every day. He has

» He has succeeded in capturing, without scripted dialogue, what they themselves openly express. Thus the film speaks with their language, and without any artifice. «

succeeded in capturing, without scripted dialogue, what they themselves openly express. Thus the film speaks with their language, and without any artifice. The story is restricted to a small fact: chance brings a man to the Bowery. He drinks, loses his money and suitcase, and begins to drift. He is given money to escape from this inferno, but remains, to sink always deeper. It is a courageous film, with fine photography, confident direction, and good editing.

Lotte H. Eisner, "Un uomo sulla Bowery," *Cinema Nuovo*, n. 89, 10 September 1956.



COME BACK, AFRICA

After resigning from his family-owned business at age 30, Rogosin had dreamed of making films that would expose "what people try to avoid seeing." (*Horizon Magazine*, March 1961). During the production of *On the Bowery*, Rogosin imagined making a trilogy of films based on racism in three different parts of the world—the United States, South Africa, and Asia. *Come Back, Africa* was to be the first film in the series.

According to Rogosin in his memoirs:

"Anything remotely resembling fascism had to be fought with all the energy that one could possibly muster. It seems remarkable how unfashionable this attitude appears today. Particularly remarkable considering that it was less than two decades ago that the Nazi barbarians nearly crushed civilization and made the world a nightmare to live in... I felt some desperate need to communicate to people everywhere the disastrous effects of such unchecked primitive behavior."

Apartheid rule, a legal system of separation according to race, began in South Africa in 1948. This system forced black South Africans — who composed a majority of the population — into crowded slums where they received poorer public services than those provided to the white minority. Lewis Nkosi, who helped to write the script, wrote in his book *Home and Exile* that

"For a black man to live in South Africa in the second half of the twentieth century and at the same time preserve his sanity, he requires an enormous sense of humor and a surrealistic kind of brutal wit... these qualities seem to provide the

only means of defense against a spiritual chaos and confusion which would rob any man of his mental health."

Rogosin and his wife Elinor arrived in Cape Town, South Africa on May 29, 1957. At this time, 156 leaders of the African National Congress and its allies (including Nelson Mandela) were on trial for high treason. The trial would last the entire time they were there. It should be noted at that time in the United States, these equal rights protestors were considered to be communist agitators and that South Africa was an ally in the Cold War.

The Rogosins spent nine months preparing and getting to know the people and country. Rogosin trod carefully to prepare his film knowing that any mistakes and contacts with the anti-apartheid community would put his project at risk. Early on, he secretly met Myrtle and Marty Berman who were organizers in the anti-apartheid movement. It was an important connection as they began to introduce him to the groups fighting against apartheid.

During this time, Lionel and Elinor toured the country, becoming accustomed to the way of life in South Africa. Through months of trying to gain the proper visas and tourist permits, Rogosin acquired a sense of the apartheid government's sensitivity to anti-government "conspiracies." They were restricting anything, like the film he wished to create, that questioned their morality. Rogosin learned to combat suspicion if aroused. "The regime is far less aware of whom the agent is than the agent is aware of the regime," he professed. At the same time, visits around the country were at



times perilous, especially with a young, pregnant wife (with Michael, the first of three boys), treacherous roads and faulty cars. Traveling on Good Friday evening on the Johannesburg-Durban road, they suddenly saw a car from the opposite lane try to pass and come right at them. The crash was significant and they were badly bruised with some bleeding. It was many tense hours to get back to Johannesburg before they were able to get Elinor to a doctor the next day, tend to their wounds and make sure she had not suffered a miscarriage. Elinor continued to work on the film, most importantly as script girl (the person in charge

of continuity jotting down the details of clothing, props, action and anything else that would help match connecting scenes shot sometimes days apart), and taking stills, as well as preparing the breakfasts and lunches for the cast and crew and then helping to watch the rushes at night. As she put it, "I was pregnant during most of the filming, and other than the odd contrast of my natural birth, breathing classes and the daily duties as a script girl on a subversive film, there were no problems."

COME BACK, AFRICA AND SOUTH AFRICAN FILM HISTORY¹

NTONGELA MASILELA

"The initial wonder that characterized descriptions of pictures that moved on a screen was very soon replaced in South Africa by a comparative negligence on the part of the Press... Interest in films as historic documentary material was, with most unfortunate results, very slight in South Africa. As early as 1919... owing to their low wage level, the provision of special cinemas for non-Europeans could not be contemplated for many years."²

In South Africa economics is directly determinant. The evolution, structure and ideological complications of South African cinema begin in the context of the history and social contradictions that developed as a result of the mining revolution. This revolution in South African economic history occurred following the discovery of diamonds and gold in the 1860s and 1880s in Kimberly and Johannesburg respectively. The effect of this discovery was the industrialization of the country through the mining industry, and it had consequences nationally and internationally. Internationally, it facilitated British national capital's deeper penetration into the country, where British exploitative ventures continue today protected by conservative ideology.

The first serious theoretical formulations of the ideology and philosophy of apartheid, which has had horrendous consequences on South African film culture, found expression in mining publications. Apartheid ideology completely shaped the structure of South African films. From the moment of its emergence, South African cinema has been obsessed

with the ideology of apartheid — not in opposition to it but rather attempting to imprint it on the historical imagination and consciousness of black people (Africans, Indians and so-called Coloureds). In contrast, South African cinema in exile has contested such an imposition of cultural hegemony.

Although films were shown on a permanent basis in the country from about 1909 on, the first film was shown in Johannesburg, Monday, May 11, 1896. The cultural formation of the audiences for early films had been prepared for indirectly by the mining industry. The cinema audience in mining compounds consisted of two large groups: a black peasantry in the process of being proletarianized into mineworkers, and white agricultural workers in the process of being transformed into an industrial proletariat. Miners had previously been entertained through the musical hall art forms. Film now destroyed the previous art forms and colonized that cultural space. Many immigrants also constituted a large portion of the audience, especially Jews from Eastern Europe fleeing constant pogroms who had come to South Africa seeking fortunes in the mining industry. In the major towns, the emerging white middle class patronized film; some of their wealth came from the developing manufacturing industries, industries which were given impetus by the diversification of expanding mining capital. In other words, it was the mining industry which gave impetus to the development of film culture in South Africa.

The mining revolution also led to the outbreak of a modern imperialist war in Africa. It was modern in the sense that it was not over land and territory but rather over who controlled the State and industrialization processes. The Boer War of 1899–1901 between British imperial interests and Boer (Afrikaans) national interests provides the historical context in which perhaps for the first time South African propaganda films were made. Major British film companies (British Mutoscope and Biograph Co., R.W. Paul, and the Warwick Trading Company) and various other companies (Pathé, Gaumont, Gibbons, Edison and others) were at the center of this propaganda warfare. As Elizabeth Grottle Strebel, social historian of films, writes, the British film companies were merely interested in perpetuating “the myths and symbols of British imperialist iconography.” Two kinds of films were made during this imperialist war: raw documentary films and staged propaganda films. As Strebel continues, these anti-Boer propaganda films had the same preoccupations as those present at the birth of cinema: the realism of Lumière and the magic of Méliès.

The ideology of apartheid dictated that there should be separate and distinct cinemas for the “different” public spheres in South Africa. In this way we have a cinema which can best be designated as apartheid black cinema. It was founded in 1920 on the suggestion of a U.S. pastor, Ray Phillips of the American Board of Missions. Black apartheid cinema was originally directed at the African public sphere in the mining compounds; it had the intent of “sublimating criminal tendencies.” The Chamber of Mines and the Municipal Native Affairs Department

took an interest in developing this kind of cinema. With time the apartheid government was to fund it extensively through various ministerial departments.

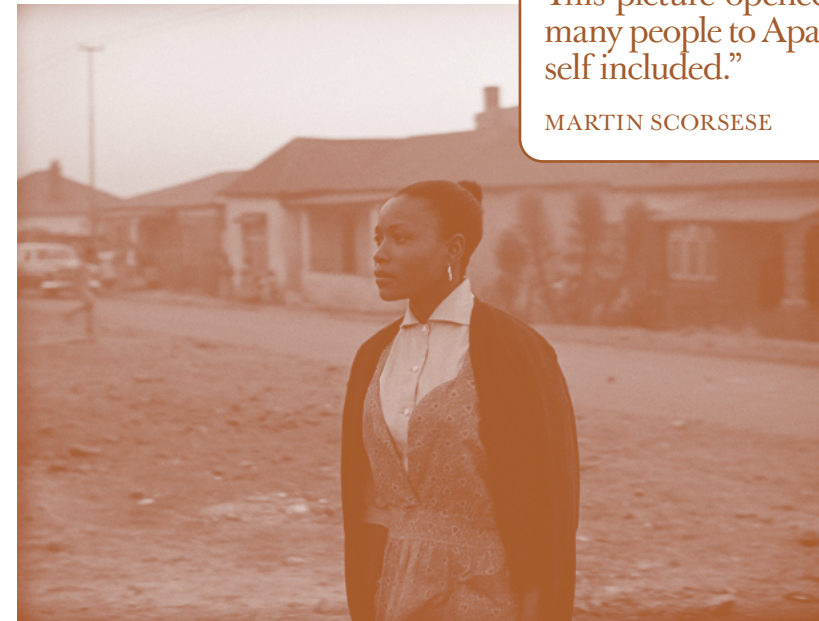
Apartheid black cinema is made by white South Africans (directors, cameramen, editors, etc.) on the basis of the dominant ideology of apartheid and fed to the black public sphere. With the passage of time, it has extended its diabolical tentacles from mining compounds to black urban areas and Bantustans (Homelands). While the production side has been absolutely controlled by whites, who reap enormous profits, the performers are usually Africans. Recently, Africans have also entered the production side. These films are usually made in the Zulu language. The specific aim of apartheid black cinema is to corrupt and demobilize the historical and political imagination of black people. Such a cinema reveals another way in which the ideology of apartheid has spelled mediocrity and disaster for South African cinema.

Parallel with this making of apartheid black cinema was the making of Afrikaans-language cinema. On the whole, the structure of films in this tradition, as Keyan Tomaselli has convincingly argued, depends on a dialectic of insider versus outsider. According to Tomaselli, the fact that the gold mining industry was dominated by British imperial interests against Afrikaaner national interests, the theme of xenophobia pervades this cinema. With time, xenophobia became projected against blacks. Originating in the economic sphere (white versus white), this xenophobia moved to the political plane (white against black), where it remains. In its essentials, xenophobia was part of the ideological shield of Afrikaanderdom (white nationalism).

In contrast, thirty years ago a film was shot secretly in South Africa which, with the passage of time, has prefigured what an authentic national cinema in our country could possibly be. *COME BACK, AFRICA*, by the independent U.S. film director, Lionel Rogosin, is undoubtedly the highest achievement of film culture in South Africa. The film was banned in 1959. It was indeed a momentous occasion on May 1, 1988, when Rogosin’s film made its first public appearance in our troubled country.

“A HEROIC FILM! A film of terrible beauty, of the ongoing life it capture and of the spirit embodied by Rogosin and his fellow artists... Like *On the Bowery*, *Come Back, Africa* was meant to look directly at life lived under intolerable conditions, but it is also a precious record of a time gone by — in fact, the area where Rogosin filmed was in the process of being leveled. The musical culture of the townships at this time was completely new to most of us around the world — the Kwela, or penny whistle, street musicians; the gumboot dancing; and most of all the electrifying appearance of Miriam Makeba singing ‘Into Yam.’ ... This picture opened the eyes of many people to Apartheid — myself included.”

MARTIN SCORSESE



1 From *Jump Cut*, no. 36, May 1991, pp. 61–65. Copyright *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 1991, 2006.

2 Thelma Gutsche, *The History and Social Significance of Motion Pictures in South Africa: 1895–1940*.

COME BACK, AFRICA “I ACCUSE...!” THE APARTHEID SYSTEM FRANÇOIS BOVIER AND CÉDRIC FLUCKIGER

Come Back, Africa (1959), Lionel Rogosin's second feature film (following *On the Bowery*, 1956), is one of the first films to openly denounce apartheid in South Africa (institutionalised since 1948, and prefigured by discriminatory colonial laws established in the 1910s). The director and his wife Elinor stayed in Johannesburg for this project from May 1957; the film was shot over a period of four months in 1958 in quasi-clandestinity, Rogosin pretending to the authorities that he was making a documentary on music and living traditions, or an adaptation of Deneys Reitz's memoirs on the Boer War. The resulting activist film was made possible by a network of anti-apartheid supporters headed by the editorial team of *Drum*—a magazine founded in 1951 that favoured both sensationalism (jazz culture, gang and crime scene reporting, celebrity portraits and pin-up photos) and investigative journalism, denouncing prison and rural life conditions, distinguishing itself by its committed photojournalism.

William 'Bloke' Modisane, activist, writer, member of the African Theater Workshop, jazz critic, *Drum* journalist and co-writer of *Come Back, Africa*, described Rogosin's film project in his autobiography, published in 1963:

“*Come Back, Africa* is the first authentic cinematic record of the system of apartheid in South Africa. [...] Lionel Rogosin dug deep to find his story, penetrated the squalor of the locations to feel the heart-beat of the Africans. He went to the shebeen, the illicit drinking dens, and listened as his subjects spoke, sometimes with bitterness and at times with humour, about the injustice, the misery, the poverty that marked

their lives. [...] By the time he was ready to shoot his film, we had conditioned him to see black, to feel black and to react black.”

Alternating between a tone of observation, harsh criticism and empathy with its characters, *Come Back, Africa* exposes the workings of apartheid through the life of a man forced to leave the countryside to seek work in Johannesburg (who becomes in turn a miner, a domestic servant, a garage worker, a waiter, and a road worker). Explicitly rejecting the 'progressive' viewpoint of white liberals and any temptation to retreat to an agrarian traditionalism 'untainted' by the urban environment, this film can be seen as a response to Alan Paton's novel *Cry, the Beloved Country*, adapted into a film by Zoltan Korda in 1951, with Canada Lee and Sidney Poitier as the lead actors. Whether this novel served as a point of reference or as a foil for Rogosin's film, one fact remains unchallenged. *Come Back, Africa* is based on a screenplay written by Lionel Rogosin, William 'Bloke' Modisane and Lewis Nkosi (a writer and journalist who joined *Drum* in 1957), the latter two of whom criticise the liberal viewpoint of Alan Paton's novel in the informal, off-the-cuff discussion in the speakeasy at the end of the film. As he claims in a filmed interview, Rogosin had said to Lewis Nkosi and Bloke Modisane:

“Listen guys, you have to help me write this script. This is your film, this is your story. I am just your media.”

In six hours, Nkosi, Modisane and Rogosin wrote the outline of the film, which was further developed during working sessions in Rogosin and his wife's flat in Johannesburg.

GOOD TIMES, WONDERFUL TIMES MICHAEL ROGOSIN

With profound humanity and striking images Rogosin's third film *Good Times, Wonderful Times* may be considered a pivotal work in his filmmaking. It is a departure from the neorealist and Flahertian influence of *On The Bowery* and *Come Back Africa* in his search for a “new form”, with the participation of avantgarde actors like Molly Parkin. Inspired by a deep sense of the danger of nuclear annihilation and the horrors of war, Rogosin traveled the world to gather rare undiscovered footage in the early 1960s. Brilliantly contrasting these images in all their brute power with a posh dinner party in London, it is a powerful orchestration of moral issues that leaves each viewer face to face with his own responsibilities. Finishing the film in 1964 just as the Vietnam War was in full swing, Rogosin was obliged to distribute it himself through his company Impact Films in order to get the film shown. It is estimated that a million students saw the film as it was shown around American Campuses and Rogosin was proud to say that he felt he helped to convince thousands of young men to resist the war. This film of tremendous power inspired by *Hiroshima mon amour* pushes the use of historical images to the extreme creating a chain reaction resulting in an emotional explosion of horror, awareness and hope.

BLACK ROOTS ANDREA MENEGHELLI

“As with his previous films, Rogosin does not depend on preconceived ideas but reinvents the form of his cinema with the conviction that every piece of work is a kind of unique organism, nourished by particular places, people, and stories. What remains unchanged is his need to

» What remains unchanged is his need to take cinema into the deepest folds of the contemporary world—to take a position against the fascist, repressive, and destructive drifting of our social lives. «

take cinema into the deepest folds of the contemporary world—to take a position against the fascist, repressive, and destructive drifting of our social lives. *Black Roots* gets a group of five African Americans talking around a café table: among family memories, observations about the present, and the desire to reverse injustices emerges a powerful picture of black pride, anger, discouragement, mirth, combativeness, and beauty. As the characters are all excellent musicians who put on long improvised performances, the film is also an occasion to hear the wonderful music that thrives throughout American black culture.”

WOODCUTTERS OF THE DEEP SOUTH

LIONEL ROGOSIN

In 1972 I heard a vague rumor from Francis Walters about a unique group that had sprung up near Montgomery, Alabama. It was an organization of black and white sharecroppers who also cut down white pine trees for the paper companies on a freelance basis. Although historically antagonistic to each other they somehow joined together to form a cooperative. This seemed to me to be the ideal subject to illustrate the dynamics of black-and-white hostility and a very creative attempt to overcome that through mutual cooperation ...

The prime mover in this organization was James Simmons, who could be described as an independent, redneck farmer of sharecropper origins ... The woodcutters had an extremely difficult struggle. They sold their production to the paper companies under marginal conditions. They financed their trucks and their equipment through the companies similar to the same old system of sharecropping, so that after a few years their loans and interest were exorbitant and were under the nominal control of the companies due to their indebtedness.

Simmons and a few other sharecroppers decided to band together in order to obtain more equitable conditions from the companies, including life and accident insurance for this dangerous work. It could have been the beginning of a new era in the south. I went to Tuscaloosa to meet James; I felt there was an important film to be made. I made several trips to Alabama in order to understand the operation of the Woodcutters Cooperative ...

I began to suspect that they were FBI infiltrators. That was the time when



Of The Deep South

Lionel Rogosin

of Mississippi made. Poor people are trying to overcome racism among a cooperative and the pulp-

in allows the live their own homes, with which provide them wood-

Through the eyes and minds of the worker and organizers who helped the woodcutter get started in this venture into self-help Rogosin's film reveals the basic needs and struggles encountered in the development of all social organization of this nature. (1973)

Running time: 85 minutes

Colo

Rental: \$75/\$135

Purchase: \$750

the FBI was heavily infiltrating the civil rights movements and other leftwing and radical organizations. Martin Luther had been assassinated; many attempts had been made on the life of Castro ... There was a connection between all these events. There was a war going on all over the globe, the Cold War, and these events were some of its tentacles. In any case, J. Edgar Hoover, the CIA and the whole array of rightwing elements in Congress and around the country eliminated much genuine protest. It was a system; it wasn't totalitarian but it was destructive. It worked by media control, and establishment manipulation. It was a new version of Fascism, which I then labelled Madison Avenue Fascism. I feel sure it led to the downfall of many progressive institutions and the unraveling of the democratic fabric of America.

ARAB ISRAELI DIALOGUE

LIONEL ROGOSIN

In 1974 I made *Arab Israeli Dialogue*, which was a film about a subject that had long been on my mind since I had long standing ties with Israel, going back to the founding of the state in 1948. My father had started a major textile operation there in 1957 on my impetus and I had tried to pull together a low-budget feature for Israel's tenth anniversary. When I was living there in the early 60s, I became involved with the peace activists associated with the magazine *New Outlook* and started working on a scenario for a film called *The Semites* that was to trace Arab-Jewish relations throughout history. I was once again unable to finance the project, but ten years later, an impassioned dinner-table conversation in New York between my two friends, Palestinian poet Rashid Hussein and Israeli journalist Amos Kenan, inspired me to make *Arab Israeli Dialogue*.

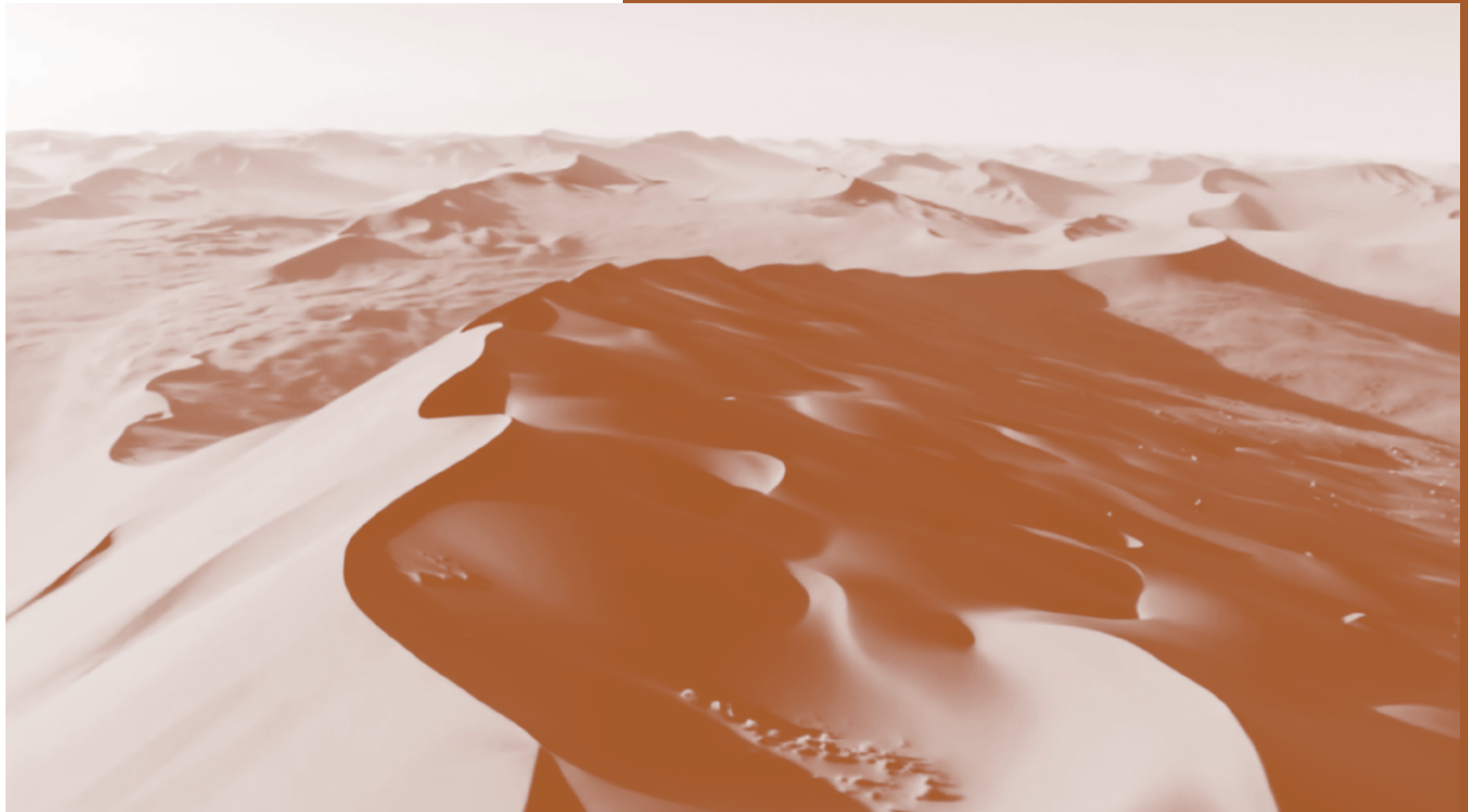


This film, shot in two afternoons and edited in as many weeks, consists of another spontaneous conversation between Hussein and Kenan with some additional footage that I had shot in Israel in 1953. It was a very simple film, very crude, but very honest and very different from what was being made at the time. It was criticized by extremists on both sides, yet many people liked it because it was different. Public television gave it back to me as if it were a bomb.

» Public television gave it back to me as if it were a bomb. «



SPECIAL EVENT:
ARTAVAZD PELECHIAN





BEFORE BABEL FILM CONVERSATION BETWEEN ARTAVAZD PELECHIAN AND JEAN-LUC GODARD

“On the periphery of the official and commercial circuits, a network based on complicity and admiration has led to Pelechian’s films being discovered, little by little, in the West. Jean-Luc Godard was one of the first and still one of the most enthusiastic defenders of his work. The Armenian’s journey to Paris provided an opportunity to suggest that they meet. They talked about art and science, morality and politics, show business and information. In short, they talked about film.”¹

Jean-Luc Godard: What conditions have you worked under?

Artavazd Pelechian: I’ve made all my films in Armenia, but often with help from Moscow. I don’t want to praise the old system, but I wouldn’t complain about it either. At least they had the VGIK (Cinematic Institute), which provided excellent training. We learned about cinema not just in the Soviet Union but all over the world and everyone then had an opportunity to find his or her own voice. I don’t want to make the system responsible for the fact that I have made so few films; let’s just say that I had some personal problems. I still don’t know what is going to happen in the new situation. I hope I will be able to go on working; there are always problems, as there are in France as well, problems relating to production and to the relationships between people. Until now, the biggest problem has been the poor distribution of my films.

JLG: I discovered them because they were shown at the festival of documentary films at Nyons, a few kilometres from

where I live. Freddy Buache, the director of the Cinémathèque de Lausanne, applied the “Soviet method” to them for making copies: he made a copy of them during the night and showed it to us—to Anne-Marie Mieville and me. They made an enormous impression on me, but quite different to the films of Paradjanov, who seems to me close to the tradition of Persian carpet making and to literature. Your films, it seemed to me, could only come out of cinematic traditions. As if the work of Eisenstein, Dovzhenko and Vertov had managed to go on and make an impression something like certain films of Flaherty or certain documentaries of the Cuban film-maker Santiago Alvarez. A type of film both traditional and original, completely outside America, which is very strong in world cinema. Even *Rome, an open city*, owes something to America. When there is an occupation, the problem of resistance comes up and how to resist. When I saw your films I had the impression that, whatever defects the so-called socialist system may have, at one time certain powerful personalities succeeded in thinking differently. Probably that’s going to change. As far as I’m concerned, being a critic of reality and of the means used to represent it, I rediscovered the technique that Russian film-makers used to call montage. Montage in a deep sense, in the sense in which Eisenstein called El Greco the great montage artist of Toledo. AP: It’s difficult to talk about montage. That is certainly the wrong word. Perhaps one has to say “the system of order”. To cast light, beyond the technical aspect, on reflecting the depths.

JLG: What is the Russian word for montage? Isn't there one?

AP: Yes, *montaj*.

JLG: Because for "image", for example, there are two words in Russian. That's useful. It would be interesting to make a dictionary of cinematographic terms in each country. The Americans have two words: "cutting" and "editing" (related to the people called "editors", who are not the same as an "éditeur" in the French senses of the word, who is more like a "producer"). The words don't refer to the same things, and they don't come back to the same idea as "montage".

AP: We are having difficulties in talking because of the problem of terminology. There is the same problem with the word "documentaire" (documentary). In French you talk about a "fiction film", while in Russian we call it "an artistic film". Whereas all films could be artistic in French. There are also two other expressions in Russian, meaning literally "played film" and "non-played film" ("le cinéma joué" et le "cinéma non joué"—a year after this conversation took place Godard would make the short video *Les enfants jouent à la Russie*.—Ed.)

JLG: That's a bit like the Americans, who talk about a "feature film" when it is fiction. "Feature" means characteristics of a face, physiognomy, which goes back to the appearance of the stars. There is a lot that needs understanding about these things, such as the fact that for the French "copie standard" (the copy in which the sound and the visual image are combined), the English say "married print", the Americans "answer print", the Italians "copia campione" (first-rate copy)—and that comes from the times of Mussolini. But the misunderstanding about documentaire/documentary is one

of the most serious. These days, the difference between documentary and fiction, between a documentary film and a commercial film, even if it's called artistic, is that the documentary has a moral attitude that does not apply to the feature film. The "New Wave" always mixed up the two; we always said that Rouch was so fascinating because he made fiction with the force of documentary and that Renoir was too, because he made documentaries with the force of fiction.

AP: It is no longer a problem of direction. Flaherty is often thought to be a documentary film-maker.

JLG: Oh, certainly. He's a documentary film-maker who directed everything and everybody. *Nanouk, Man of Aran, Louisiana Story*—every shot has been carefully directed. When Wiseman made a film about big department stores, *The Store*, he observed the direction and fiction of the department stores themselves.

AP: For the same reasons, I have never even asked about working in the framework of a film or television studio. I have tried to find a place where I could film in peace. Sometimes that happened to be for TV. What is important is being able to speak one's own language, the language of film. Sometimes people say that film is a synthesis of other art forms; I don't think that's true. In my view, it started at the Tower of Babel, where the division into different languages began. For technical reasons it first appeared after the other art forms, but in its nature it precedes them. I try to make pure cinema, owing nothing to the other arts. I look for a setting that may create an emotional magnetic field around it.

JLG: Being something of a pessimist, I see the end of things before their beginning. For me, cinema is the last

manifestation of art, which is a Western idea. Great painting has vanished, great novels have vanished. Cinema was, if you like, a language before Babel, which everyone understood without needing to learn it. Mozart played to princes, the peasants weren't listening, whereas Chaplin played for everybody. The film-makers went in search of the foundations of what is unique about film, and this kind of search is, yet again, something very occidental. It is montage. They talked about it a great deal, especially during times of change. In the twentieth century the biggest change of all was the transformation of the Russian Empire into the USSR; logically, it was the Russians who made the greatest progress in that search, simply because with the revolution society was itself making a montage of before and after.

AP: Film relies on three factors: space, time and real movement. These three elements exist in nature, but among the arts it is only cinema that rediscovers them. Thanks to them it is possible to find the secret movement of matter. I am convinced that film is able to speak the languages of philosophy, science and art, all at the same time. Perhaps this is the unity that the ancient world was seeking.

JLG: One finds the same thing when one reflects on the history of the idea of projection, as it was born and evolved until it was applied technically in projection equipment. The Greeks imagined the principle in the famous cave of Plato. This Western idea, which was not envisaged by Buddhists, nor by the Aztecs, took form in Christianity, which is based on the hope of something larger. Later it took a practical form among mathematicians, who invented—again in the West—descriptive geometry. Pascal worked hard at it, again

with a religious, mystic after-thought, elaborating his thoughts about cones. The cone is the idea of projection. Later we find Jean-Victor Poncelet, a scholar and officer in Napoleon's army. He was imprisoned in Russia, and it was there that he conceived his treatise on the projective properties of shapes, which is the basis of modern theory on this matter. It was not by chance that he made this discovery in prison. He had a wall in front of him, and he did what all prisoners did: he projected onto it. An urge to escape. Being a mathematician he expressed himself in equations. At the end of the nineteenth century came the means of technical realization. One of the more interesting aspects is that at that time sound movies were ready to go. Edison came to Paris to present a method using a disk synchronized with the visual tape. That was the same principle as that of today in certain studios where a compact disk is coupled with the film to create numerical/digital sound. And that went on! With imperfections, like other images, but it went on and was able to improve the technique. But people didn't want it. The public wanted silent cinema; they wanted to see.

AP: When sound finally arrived, at the end of the twenties, the great film-makers, such as Griffith, Chaplin and Eisenstein, were afraid of it. They felt that sound represented a step backwards. They were not wrong, but not for the reasons they imagined: sound did not interfere with montage, it came to replace the image.

JLG: The technology of the talkies arrived at the same time as the rise of fascism in Europe, which was also the time when the speaker had arrived. Hitler was a great speaker, and so were Mussolini, Churchill, de Gaulle and Stalin. The talkie was the triumph of the theatrical scenario over



the language that you have been speaking about, the language that existed before the curse of Babel.

AP: To recover that language I use what I call absent images. I think you can hear the images and see the sound. In my films the image is situated next to the sound and the sound next to the image. These exchanges bring about a result that is different from the montage in the time of silent films, or, better, of “non-talking” films.

JLG: Today, image and sound are growing further and further apart; one is more aware of television. The image on the one hand and the sound on the other, and there is no longer a healthy and real association of one with the other. They are merely political reports. That is why in all countries in the world television is in the hands of politics. And now politics is working at creating a new type of image (so-called *high definition*), a form nobody needs at present. It is the first time that political powers have bothered to

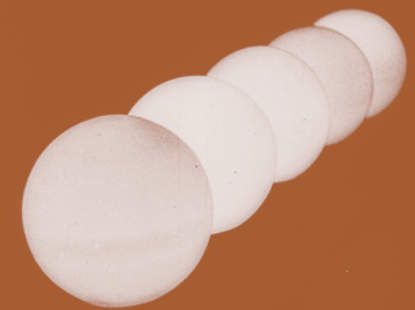
say: you will see the images in this film and through this window. An image that would otherwise have the form of a small basement window, one of those little things at pavement level also has the form of a chequebook.

AP: I wonder what television has given us. It can eliminate distance, but only the cinema is able to defeat time, due to the montage technique. This germ of time—the cinema can go through it. But it moved further along that path before the talkie. No doubt because man is greater than language, greater than words. I believe in man more than in his language.

2 April 1992

¹ Jean-Michel Frodon
Originally published in *Le Monde*.

FASCINATIONS: PROGRESS



FASCINATIONS: PROGRESS

ANDREA SLOVÁKOVÁ

This year's—the ninth—edition of the Fascinations retrospective section is dedicated to the theme of Progress and its representation in films from the beginnings of cinema to the present. The abstractly defined theme is represented in the individual films in various literal and metaphorical terms.

“Progress” appears here as the idea of

» ‘Progress’ appears here as the idea of development and the realisation of novelty, but also as an artistic practice, or a set of such practices, such as experimental approaches, trying out ways of expression that are different from the existing methods, which do not take the means of expression as a certainty or as a craft support, but instead play with them, or use them to tell a new story. «

development and the realisation of novelty, but also as an artistic practice, or a set of such practices, such as experimental approaches, trying out ways of expression that are different from the existing methods, which do not take the means of expression as a certainty or as a craft support, but instead play with them, or use them to tell a new story.

The time-anchored contents depict contemporary ideas of progress in industrialization, electrification, construction, and automation. The city symphony was the genre that in the 1920s wove the celebration of social progress associated with the hustle and bustle of the city into its thematic basis and stylistic approach.

Many of the films in this genre (probably the most famous *Berlin, Symphony of the City* /Walter Ruttmann, Germany, 1927/, the iconic *Just a Clock* /Alberto Cavalcanti, France, 1926/, the multi-layered essay, which can also be classified as a city symphony, *The Man with a Movie Camera* /Dziga Vertov, 1929/ or the lesser-known Japanese masterpiece *Machi* /Shigeji Ogino, 1930/) have already been shown at Ji.hlava; in this retrospective, therefore, we will focus on an American contribution to the genre, *Manhatta* (Paul Strand, Charles Sheeler, 1921). An example of how the achievements of industrialisation were combined with the exploration of film's material properties is the Czechoslovak film *Světlo proniká tmou* (Light Penetrating Darkness, Otakar Vávra, 1930). In this work, we can see a combination of all three levels: experimentation with light as one of the basic building blocks of the film's creation, the depiction of light objects as an expression of the use of electricity in the urban microworlds of modern times, and the rhythmic compositions of light traces as an opportunity to see abstract beauty in the documentary world in both visual and temporal terms. From today's perspective, the aestheticized depiction of mining equipment (*Oil—A Symphony in Motion*, M.G. MacPherson, USA, 1933) is obsolete—but it is also an essential perspective, reflecting how progress was perceived at the time, which also allows us to sense changes in thinking in the discourse of novelty, reading what is a beneficial social and cultural development. A frequent motif of the avant-gardist's favourite celebration of movement and speed was the development of transport, both



public and individual, especially in connection with the pace of life in the city. It is interesting to see a film depicting the New York subway as early as 1905 (*Interior New York Subway, 14th Street to 42nd Street*, Gottfried Wilhelm Bitzer). However, from its formal form (more or less topical), we can see that the avant-garde of the 1920s, working with movement in a deliberately rhythmic, compositional way, was still far away during this time. The retrospective also includes films that presented themselves as aesthetic innovations—*Rose Hobart* (Joseph Cornell, USA, 1936) was a surrealist film that sparked heated discussions about the originality of the material, the playing with meanings, and (over)interpretation.

As usual in these thematic retrospectives, iconic works of avant-garde film history (such as *Pacific 231*, Jean Mitry, France, 1949; *Christmas U.S.A.*, Gregory Markopoulos, USA, 1949) stand side-by-side with little-known or rarely mentioned films (such as *Velocità*, Tina Cordero, Guido Martina, Pippo Oriani, Italy, 1930, or *Learned Spontaneous Movements*, Dóra Maurer, Hungary, 1973), as well as works by well-known names and unknown authors. Classics such as *Glass* (1958) by Dutch film essayist Bert Haanstra and *Science Friction* (1959) by American

found footage master Stan VanDerBeek or *Europa* (Poland, 1931), from the Polish animators the Themersons, are complemented by names from the USA and Finland, Italy, and the Netherlands, as well as artists from the visual arts (Hungarian Dóra Maurér) or filmmakers of various professions—for example, the Slovenian editor Slavko Vorkapich (here *Abstract Experiment in Kodachrome*, USA, 1940/50), the author of several remarkable avant-garde films from the first half of the 20th century.

The elaboration of this theme holds a meta-position in the overall programme—it is a contribution or an incentive to reflect on what experimental film means in today's context, what role the search for new or innovative ways of using technology, working with expressive means, or problematizing the medium plays in its definition, even at the level of style, without any relation to the theme, and what the significance of including works in which the use of specific practices is repeated is, but with regard to the content that updates these practices. The curatorial concepts of Ji.hlava remain open to approaches that include creative methods that filmmakers have repeatedly tested as a field of practices updated by content, time and cultural context.



FASCINATIONS:
MICHAEL BIELICKÝ

GENERATION NINE—ZERO MICHAEL BIELICKÝ AND THE BEGINNINGS OF CZECH VIDEO ART

MARTIN BLAŽÍČEK

Czech video art of the 1990s brought together two distinct groups of artists who approached the new medium from different perspectives. The first of them was the generationally older collective around the video branch of the Czech Artists' Union, which included Radek Pilař, Petr Skala, and Věra Geislerová, among others. This group was the driving force behind the teaching of new media at the Film and TV School of the Academy of Performing Arts in Prague and, thanks to Pilař, initially also at the Faculty of Fine Arts of the Brno University of Technology. However, artists coming from abroad brought different perspectives to the Czech milieu. Woody Vasulka became a key figure for Brno, and in 1990 Michael Bielický co-founded the school of new media at the Academy of Fine Arts in Prague, which he then led until 2006.

Bielický arrived in our milieu at a time when his own artistic career was already taking off—particularly abroad. He graduated from the academy in Düsseldorf, where he was most strongly influenced by Nam June Paik, in whose studio he studied, even briefly serving as Paik's assistant, and indirectly by Joseph Beuys and Vilém Flusser, to whom he dedicated his early videos. He was an artist who was rooted in the Anglo-American conception of new media as a cultural-communication platform, sometimes encompassed by the term expanded cinema. From this springs a certain freedom with which he combined the medium of video with objects, performances, and environments. In

the 1990s, this approach was quite different from the contemporary understanding of video art in this country. The local video discipline instead adhered to the concept of an artistic kinetic tool, a kind of multimedia continuation of painting. For Bielický, cosmopolitan influences

» For Bielický, cosmopolitan influences were complemented by an interest in the traditions of our multimedia theater in the form of *Laterna Magika* and *Kinoautomat* as well as in the mystical and kabbalistic traditions of medieval Prague. «

were complemented by an interest in the traditions of our multimedia theater in the form of *Laterna Magika* and *Kinoautomat* as well as in the mystical and kabbalistic traditions of medieval Prague. Having found his own artistic language after a series of formal studies in the mid-1980s, he began working on large-scale, immersive video installations in which the mystical interpretations of databases and archives played a central role. One of the most ambitious of these was *Room with a View* (2000), created for the Škoda Pavilion in Wolfsburg. It consisted of a panoramic projection on a hemisphere, in which scenes from Czech history and culture came to life interactively. Bielický's journey from expanded cinema to interactive environments recalls many other artists who grew up with the cinematic image and whose focus at the turn of the millennium was dominated by the computer interface. If Peter Weibel,



for example, is seen from this angle as a techno-political artist and Jeffery Shaw as a techno-utopian one, then Bielický is a techno-mystical author. His installations and performances such as *Exodus* (1995) and *This Year in Jerusalem* (2006) or his objects *The Name* (1990) and *Menora* (1989) make a theme of individual or collective memory, and in them the medium of video carries an element of immediacy, of immediate action. For Bielický, the electronic world is in this sense an ahistorical space in which it is possible to move freely between tradition and modernity.

When Bielický came to Prague in the 1990s, the majority of his activities had already taken place abroad. Since his student days, he had been appearing at major exhibitions around the world, including documenta 8 (1987), *Ars Electronica* (1994), and festivals in Berlin (1987), Oberhausen (1987), and Osnabrück (1988). In the Czech Republic, he participated in the first international video art exhibition *Nature in Motion* (Mánes

Gallery, 1994) and *Dawn of the Magicians?* (National Gallery in Prague, 1996–1997). Although he influenced only a few of his students with his style of work, he played a kind of guiding role in coming to terms with the flood of new influences that began to enter the country after 1989. Although he never considered himself a classic teacher, his open and supportive approach, granting a relatively large degree of freedom, was appreciated by the students at the school. Many students who passed through the studio went on to become established as video artists with a background in fine arts, for example, Tomáš Mašín, Markéta Baňková, Mark Ther, Radim Labuda, and Adéla Babanová, to name a few.

At the festival in Jihlava, where Michael Bielický is the guest of honor, a separate block will be devoted to a retrospective look at his early works from the 1980s and 1990s. A second projection block, entitled *Studio Bielický*, will present period works by the students of his studio at the Academy of Fine Arts in Prague.

ETHICS
IN DOCUMENTARY FILM

CREATING THE ETHICAL UNDERPINNINGS OF DOCUMENTARY PRODUCTION TOGETHER

JAN MOTAL

By its very nature, documentary film is a borderline discipline. And ever since it was defined by John Grierson, it bears its own internal conflict: its form and ambition are art while its relationship to reality at its best crosses over into journalism and at its worst into propaganda. Even from a productive standpoint, documentary film dabbles into very uncertain territory. Following in the tradition of auteur filmmaking, it's intended to be an expression of a sovereign creative gesture, but at the same time it's created in a highly competitive environment by productions competing for limited resources and the audience's favor. Creators are often dependent on the institutional terms and conditions of television studios, which have their own organizational goals and principles that may be in direct conflict with the artist's vision. These "coordinates" eventually have a single focus: the creative crew, who invent, plan, and complete the film and eventually partake in the promo for the film's distribution, offering their interpretations and commentary. The responsibility involved, which rests on the shoulders of only a few people in independent contexts, is enormous. The filmmakers enter people's lives, express their opinions on political and social issues, operate in an economically defined space, and have their obligations to the institutions with which they cooperate. And throughout all of that, they're trying to create art. Under this strong pressure coming from all sides, the collective ties of responsibility are weakened: it's as if only an exceptionally morally and artistically disposed individual who enjoys

universal respect can cope with this kind of responsibility. Any rules and principles are unnecessary or even harmful, as they limit personal freedom. The creative gesture is sovereign.

But that's a romantic notion that ultimately reduces any serious debate about the ethics of filmmaking to abstract philosophizing about the relationship between art and reality. No wonder, then, that documentarist practices remain rather intuitive, and the creators—unlike other sectors, including science or the aforementioned journalism—cannot rely on generally accepted ethical rules that would provide them with a supersonic compass for ethical behavior in their profession.

Since the 1960s, a serious debate on the limitations of professionalism has been launched in a number of fields, fueled by criticism of the power position of experts. Doctors, researchers, officials, policemen, or journalists are, in principle, in a position where they hold a significant advantage over those they deal with and also influence the life of society as a whole. How can we defend ourselves against their power? Where are the boundaries of professional conduct and where does arbitrariness begin?

This shift was the most visible in medicine and science, in which very strict principles of conduct were gradually formulated. They not only safeguard society and the subjects that the experts work with from possible damage, but also increasingly grant them the freedom to participate in deciding their own fate. Scientific experiments and medical procedures, which were still common in the 1950s,

are today out of question, and the area of moral obligations extends beyond the borders of the human empire to animals, nature, and the environment.

Codes of ethics are only the most visible part of this significant movement from intuitive decision-making to shared, reflective, and collectively negotiated principles that make it easier for professionals to make decisions and for the people they work with they ensure that their freedom and integrity are preserved. Under these written rules thrives and flourishes a living organism made up of academic institutions, professional societies, journals and magazines, professional and public discussions, legal battles, as well as institutional regulatory mechanisms that create a space of professional ethics.

This movement of the last half-century has only minimally spread to the media and arts in the Czech Republic. After the Velvet Revolution, the "triumphalism of freedom" prevailed, as Professor Jan Jiráček once put it in an interview. The idea of instituting any policies, principles, or rules appeared as a limitation on creative freedom and freedom of expression, a whiff of past times. That's why journalistic codes within the media started to spread only towards the end of the 1990s, and rather under the pressures of political reality, as there was a tendency to tame the free space at least with some rules embodied in a new press law. But, unfortunately, things stopped there, and the Czech Republic still lacks a systematic and structured academic and professional discussion on media ethics, as well as basic self-regulatory mechanisms and institutions that are so common abroad.

Also, beyond our borders, film production has rather distanced itself from

these movements, but in recent decades the tendency to set ethical boundaries has spontaneously begun to manifest itself, and with great self-awareness, no less. The most visible was probably the #MeToo movement or the controversy surrounding the casting of minority actors; but additionally, the ecological and economic sustainability movement, such as the "albert" initiative, which was created in 2011, has also begun to be strongly promoted. The so-called *green filming*, i.e. ecological filming movement supporting environmentally responsible behavior, has found its way into a purely commercial environment—it's promoted by the media group CME, the owner of TV Nova.

It's symptomatic for the Czech Republic that in the film and television environment these campaigns have provoked at least embarrassing, if not outright negative reactions. Just as filmmakers' pro-

» After the Velvet Revolution, the 'triumphalism of freedom' prevailed, as Professor Jan Jiráček once put it in an interview. «

fessional ethics remain a personal commitment at an intuitive level, meaningful public discussions about ethics are rare and are usually not motivated by efforts to negotiate and find shared principles.

In documentary film, this is more evident because in contrast with fictional works, filmmakers work with ordinary people, whose lives they enter and often transform to the point of being unrecognizable. This fact tempts us to return to the eternal and rather philosophical problem of the relationship between art and reality, the boundaries of freedom and manipulation. And thanks to this, questions that are much smaller, more grounded, and more specific are eluded:

Do people have the right to require authorization? Is it possible to film their private lives without their consent? Is it possible to use what is filmed “off the record?” Can we shoot with children without their parents present? How can we film people in spur-of-the-moment situations, where they’re disoriented and prone to making impulsive decisions? Do documentary filmmakers have to surrender the right to express oneself to the people mentioned in the film? Is it possible to not to show certain circumstances or people that fail to fit the filmmaker’s intention all for the sake of the story? How can we film poor and uneducated people from social peripheries? What principles do the producers—or the institutions the producers work with—have that are justifiable and what principles do they have that can be legitimately fought against? Can a documentary filmmaker use other people to promote his/her opinion, even if they disagree with him/her? Is it possible to hide something from the viewer in order to arouse the desired reaction? And so on.

None of these questions is academic. These are real dilemmas that documentary filmmakers deal with every day—and many of them are left alone. Thus, they may not always be able to respond to pressures from their colleagues in the industry, the people they film with, or the institution that produces the film. Without a collective reflection of documentary ethics among creators, academics, viewers, and film subjects, it’s impossible to find boundaries on which there would be at least a framework agreement that would create a safe and understanding environment that’s open to dialogue. And without research to help build such a debate on an empirical basis, meaningful arguments are not possible.

That’s why we decided to organize a conference of academics, professionals, critics, social actors, and audiences as part of this year’s festival that will deal with issues of power in documentary filmmaking. The aim is to initiate a conversation, which will certainly take a very long time and will require a lot of meetings and joint work, but which may result in the creation of a productive blueprint that can grow into a much stronger and clearer idea of what Czech documentary filmmaking considers right and what it doesn’t. Documentary ethics is in the hands of the creators, but all of us can participate in reflection on it. And our invitation to be a part of this conversation extends to everyone who cares about this industry.

Jan Motal is a university lecturer and the head and founder of the Centre for Media Ethics and Dialogue at the Department of Media Studies and Journalism at Masaryk University’s Faculty of Social Sciences. His interest in the ethics of media and art, which he has been teaching since 2012, developed from his own experience as a director and dramaturge and his interest in hermeneutic philosophy, which he addressed in his dissertation. He is particularly interested in how art and media can contribute to the dialogue in a culturally and class-divided society. Motal is also a member of the board of experts of the Foundation for Independent Journalism, the Association of Regional Journalists, and the media working group of the Network to Protect Democracy.

HONEST TRUTHS ABOUT DOCUMENTARY ETHICS

PATRICIA AUFDERHEIDE, PETER JASZI AND MRIDU CHANDRA

Concerns about documentary ethics are not new, but they have intensified over the past several years in response to changes in the industry. By the late 1990s, U.S. documentary filmmakers had become widely respected media makers, recognized as independent voices at a time of falling public confidence in mainstream media and in the integrity of the political process. At the same time, documentary television production was accelerating to fill the need for quality programming in ever-expanding screen time, generating popular, formula-driven programs. The growth of commercial opportunities and the prominence of politics as a documentary subject also produced tensions. Documentary filmmakers, whether they were producing histories for public television, nature programs for cable, or independent political documentaries, found themselves facing not only economic pressure but also close scrutiny for the ethics of their practices.[...]

Filmmakers were drawn into criticism of their peers, while lacking common standards of reference. Unlike journalism, documentary filmmaking has largely been an individual, freelance effort. Documentary filmmakers typically are small business owners, selling their work to a range of distributors, mostly in television. Even producers working for large outlets, such as Discovery, National Geographic, and PBS, are typically independent contractors. [...]

Many of the filmmakers surveyed spoke of commercial pressures, particularly in the cable business, to make decisions they believed to be unethical. The trend towards faster and cheaper documentaries

and the “assembly line” nature of work has proven challenging to filmmakers’ understanding of their obligations to subjects in particular. They also blurred the line between traditional documentary, reality, and hybrid forms. These developments often troubled documentarians: “[Facts] are not verified... It has no ethics. It’s increasingly entertainment.” [...]

Filmmakers also face pressure to inflate drama or character conflict and to create drama where no natural drama exists. They may be encouraged to alter the story to pump up the excitement, the conflict, or the danger. In one case, a filmmaker lacked exciting enough pictures of a particular animal from a shoot, and the executive producer substituted animals from another country. The filmmaker believed this to misrepresent the conditions of the region.

[...]

Filmmakers¹ identified challenges in two kinds of relationships that raised ethical questions: with subjects and with viewers. The ethical tensions in the first relationship focused on how to maintain a humane working relationship with someone whose story they were telling. The ethical tensions in the second focused on ways to maintain a viewer’s faith in the accuracy and integrity of the work. In both cases, militating against what filmmakers might prefer personally to do was the obligation to complete a compelling and honest documentary story within budget.

¹ This text is based on research conducted by Patricia Aufderheide and her colleagues in 2009 in the United States. It is based on 45 interviews with directors and producers in the field of documentary production there.

THE PARTICIPANTS

In thinking about their subjects, filmmakers typically described a relationship in which the filmmaker had more social and sometimes economic power than the subject. In this case, they worked for a good-faith relationship that would not put their subjects at risk or cause them to be worse off than they were before the relationship began. They widely shared the notions of “Do no harm” and “Protect the vulnerable.”

They usually treated this relationship as less than friendship and more than a professional relationship, and often as one in which the subject could make significant demands on the filmmaker. «

less than friendship and more than a professional relationship, and often as one in which the subject could make significant demands on the filmmaker. “We want to have a human relationship with our subjects,” said Gordon Quinn, “but there are boundaries that should not be crossed. For example, any kind of romantic relationship would be unacceptable. You always have to be aware of the power that you as a filmmaker have in relationship to your subject.” At the same time, they recognized that professional obligations might force them at least to cause pain. In one case, Sam Pollard asked a subject to redo an interview in order to get a more emotionally rich version of a painful moment when he had been abused by police in prison. The second time, “he was crying, I was crying, we were all crying. It was so powerful. After I wrapped, I felt like a real shit for the rest of the day, felt like I manipulated him for my personal gain. It is a powerful

moment in the film but I felt bad to push him to that point when he broke down.” [...] They were acutely aware of the power they have over their subjects. “I usually enter people’s lives at a time of crisis. If the tables were turned, God forbid,” said Joe Berlinger, “I would never allow them to make a film about my tragedy. I am keenly aware of the hypocrisy of asking someone for access that I myself would probably not grant.” “They let you be there as their life unfolds,” said Steven Ascher, “and that carries with it a responsibility to try to anticipate how the audience will see them, and at times to protect them when necessary.”

[...] Filmmakers also recognized limits to the obligation to the subject. One diagnostic was whether the filmmaker found the subject ethically lacking, for instance, because of politically or economically corrupt acts. Steven Ascher said that “revealing a subject’s weaknesses or positions that the audience is likely to find laughable or repellant can be justified when they are taking advantage of other people or when they are so completely convinced of their own rightness, they would be happy with their portrayal. You don’t owe them more than that.”

[...] The awareness of a power differential also leads filmmakers sometimes to volunteer to share decision-making power with some subjects. Notably, this attitude does not extend to celebrities, whom filmmakers found to be aggressive and powerful in controlling their image. This distinction accords with filmmakers’ sensitivity to the power differential in the relationship. [...]

THE VIEWERS

Filmmakers also asserted a primary relationship to viewers, which they phrased as a professional one: an ethical obligation to deliver accurate and honestly told stories. This relationship was, however, much more abstract than the one with their subjects. This second relationship became primary in the post-filming part of the production process. Filmmakers expected to shift allegiances from subject to viewer in the course of the film, in order to complete the project.

[...] Filmmakers accepted significant manipulation of the situation in filming without regarding it as a betrayal of viewer expectations. They were fully aware that their choices of angles, shots, and characters were personal and subjective (a “POV,” or point of view, was repeatedly referenced as a desirable feature of a documentary), and justified their decisions by reference to the concept of “the truth.” This concept was unanchored by validity tests, definitions, or norms. Rather the opposite, in fact: faced with evidence of or a decision for inaccuracy or manipulation, they often moved “the truth” to a higher conceptual level, that of “higher truth.”

This “higher truth” or a “sociological truth” inadvertently invoked documentary pioneer John Grierson’s description of documentary as a “creative treatment of actuality.” Grierson used this flexible term to permit a wide range of actions and approaches ranging from re-enactment to highly selective storytelling—indeed, even outright government propaganda. His promotion of the term has been criticized, by scholar Brian Winston, among others, for allowing ethical choices to go unexamined. For Grierson, who incessantly strategized to garner government resources for

documentary film, the phrase had strategic advantages. For today’s documentary filmmakers, it appears to grace a set of choices about narrative and purpose in the documentary. It appears to justify the overall goal of communicating the important themes, processes, or messages within the (required) entertaining narrative frame, while still permitting the necessary distortions to fit within that frame and the flexibility to deal with production exigencies.

[...] Many filmmakers noted that restaging routine or trivial events such as walking through a door was part and parcel of the filmmaking process and was “not what makes the story honest.” But many filmmakers went much further, without discomfort.

For instance, filmmakers also regularly used re-creations (re-staging of events that have already occurred, whether in the recent or distant past), although they widely believed that it was important that audiences be made aware somehow that the footage is recreated. Stanley Nelson said, “People have to know and feel it’s a recreation. You have to be 99.9 percent sure that people will know.” Some filmmakers also “stage” events to occur at a time convenient to the filming. One said that “as long as the activities they do are those they would normally be doing, if your filming doesn’t distort their life... there is still a reality that is represented.”

ON THE ROAD TO ETHICAL FILMING

[...] The ethical conflicts put in motion [...] a filmmaker’s embattled-truth-teller identity are, ironically for a truth-telling community, unable to be widely shared or even publicly discussed in most individual cases. Sometimes filmmakers are constrained by contract, but far more often they are constrained by the fear

that openly discussing ethical issues will expose them to risk of censure or may jeopardize the next job.

Filmmakers thus find themselves without community norms or standards. Institutional standards and practices remain proprietary to the companies for which the filmmakers may be working and do not always reflect the terms they believe are appropriate to their craft. Their communities are far-flung, virtual, and sporadically rallied at film festivals and on listservs. Filmmakers need to share both experience and vocabulary and to be able to question their own and others' decision-making processes without encountering prohibitive risk.

Documentary filmmakers need a larger, more sustained and public discussion of ethics, and they also need safe zones to share questions and to report concerns. Any documentary code of ethics that has

credibility for a field with a wide range of practices must develop from a shared understanding of values, standards, and practices. A more extended and vigorous conversation is needed in order to cultivate such understanding in this field of creative practice.

September 2009

» Thirteen years after this study was published, in 2022, the Documentary Working Group, in which Patricia Aufderheide participated, released an ethical framework for non-extractive filmmaking, echoing many of the themes in this article. That framework, which has received many prestigious endorsements, is available at docaccountability.org.



In the previous year, the U.S. Public Broadcasting Service (PBS) released for the first time a public version of its ethical standards and practices, at pbs.org/standards. «



The text has been editorially shortened and supplemented with subheadings. The full text can be found on the Internet: <https://cmsimpact.org/resource/honest-truths-documentary-filmmakers-on-ethical-challenges-in-their-work/>

Patricia Aufderheide is a professor of communication studies at American University in Washington, D.C. She specializes in the social impact of mass media, the ethics of (not only) audiovisual production, the issue of copyright, and the possibilities of the principle of fair use. As an award-winning film critic focusing on international and independent filmmaking, she has served as a Sundance juror. She deals extensively with documentary film in her work—its history, ethics, controversies accompanying its development, and the practical problems facing contemporary filmmakers.

ETHICAL CHALLENGES IN DOCUMENTARY FILMMAKING

A CHAIN INTERVIEW WITH DOCUMENTARY FILMMAKERS ADDRESSES THE TOPIC OF ETHICAL DILEMMAS AND POWER RELATIONS THEY FACE WHEN MAKING A FILM

1/ QUESTION FOR DIRECTOR ADÉLA KOMRZÝ:

How much space do you give to social actors beyond just performing? What influence do they have on the final film?

Adela Komrží: If I'm shooting a report or a recording of what's happening on the street, the space is minimal. But if I'm making an original film, which usually takes several years to prepare and make, then there's a lot of space. It's essential for establishing rapport and trust. The protagonist should understand the film's purpose to the extent possible (unless it is an investigative genre, for example). This requires a lot of time shared and spent together. When the "playing field" is set well—very clearly—the protagonists are open and can be relaxed, even authentic, in front of the camera. A close relationship continues to develop during the shoot if it is long. Here I can talk about my experience making *Intensive Life Unit*. During the shoot, we discussed with the protagonists their possible concerns—for example, about their final image, the reflection of themselves that will be part of the final film. We discussed an interesting contradiction that a protagonist was experiencing—she was trying to be very authentic, but she was shutting down in front of the camera. But at the same time, she wanted to shoot. These are fragile moments that take a while to realize even happened and then require a great deal of trust to confide. Then it's up to us to discuss and process

it together. Even in an observational film, there is plenty of space for the protagonists beyond just appearing in front of the camera. In another situation, it might be different, but my experience is that a big part of directing is simply building diverse relationships, and giving space to those is essential. They often linger on after the shoot, and I see that as a gift when it's successful and mutually desired.

And do they have a say in the final film? Maybe in exceptional cases. In the case of "The Unit", I wanted the doctors to tell me if there was some factual error, a slip of the tongue, or something I could deal with on the spot. But if they had a problem with how they looked on screen or didn't identify with how they came across, that would have been an impetus for a broader discussion and consideration of the seriousness of the concerns. Often it can be a first impression; sometimes it can be something more serious that can have consequences for the protagonist's life, something that we may not have known about in the editing room. Then it's essential to consider and discuss it. In general, however, I want the

» In general, however, I want the protagonists to give me freedom from the outset and to join me on an unknown journey in which they can learn a lot about themselves. «

protagonists to give me freedom from the outset and to join me on an unknown

journey in which they can learn a lot about themselves. This requires a great deal of openness and surrender, which is one of the most beautiful aspects of documentary filmmaking. It makes me feel, among other things, great humility. So I would only let the protagonists influence the final film for valid reasons. If I wanted to wriggle out of the question, I would have to say that the protagonists are the primary creators. My job is to keep out of their way. They absolutely do affect the final film. It wouldn't exist without them.

2/ ADÉLA KOMRZÝ ASKS DIRECTOR AND PRODUCER VÍT KLUSÁK:

How do you make decisions in moments when the road to a good film leads through various human disappointments/failures/hurts? Does the end justify the means?

Vít Klusák: Sometimes I hear students or colleagues saying something like, “for the sake of a better film, I'd rather not tinker with it—the relationships with the characters are more important to me than the result.” Film may not be greater than life, but it's not less than it either. Film is life. I remember how in the passion of my youth—I was a first-year student at FAMU—I confronted Jan Gogola Jr., whom I looked up to unconditionally. I asked him how, as a filmmaker, he could work at Czech Television as a dramaturg when the medium of television is a textbook narrowing of reality, a faint reflection of the whole (I devoured Flusser and Postman at the time). And Honza turned to me condescendingly from the steering wheel and said: “Could you kindly tell me what the difference is between looking at a TV screen and

looking out of a window? Which of these is framed more as truth?” I bring this up now because I simply believe that the path to a good film naturally leads through various human disappointments, failures, and hurts. Just like everyday life, in which we routinely get hurt and disappointed. And this, too, is part of his complex and passionate process of representation. The key is figuring out how to make it part of the film and reveal all the cards to the audience, including those under the table. It's easier for documentary filmmakers, who don't stay hidden behind the camera. Perhaps it is for Jan Gogola Jr. His film about friendship in the forms of nearness and passing, *Věčný Jožo* (Eternal Jozo, 2020), is a perfect illustration of the age-old adage that good friends tell each other unpleasant truths. Or that for the strength of friendship, they can also disappoint.

3/ VÍT KLUSÁK ASKS DIRECTOR TEREZA REICHOVÁ:

Tereza, documentaries, including yours, often focus on socially critical or even human rights issues. They point out inequality and injustice, stand up for the rights of the weak, break down taboos, and try to dissolve stereotypes. I'm interested in how you face the pitfalls of being too clever and preachy when making such engaged films. How do you ensure you don't send

» How do you ensure you don't send a morality poster out into the world, a film that doesn't question but simply states? «

a morality poster out into the world, a film that doesn't question but simply states? And what role does humor play in this part of the process?

Tereza Reichová: Well. I'm certainly not blameless—I've sent preaching and stating out into the world a few times. Sometimes it was ignorance, sometimes it was because of time pressure, but sometimes it was intentional. And that's where I would start my answer. I try to think through each theme of the film so that I know what space I am releasing the film into. I think it's always important to shift the goalposts of how a topic is communicated and considered. Sometimes you need plasticity, where the viewer must look for answers on his own; other times, radical manifestation is necessary, and sometimes that humor you mentioned heals.

During filming, it's about working with the protagonists of our films. If they answer us in black and white, we're asking the wrong questions or don't care enough about the uniqueness of their perspectives—just as only ours should be unique. Otherwise, the film would have had no reason to be made.

4/ TEREZA REICHOVÁ ASKS DIRECTOR AND DRAMATURGE IVO BYSTRĚČAN:

Dear Ivo, I would like to hear about how you've dealt with controversial situations involving ethics or power with crew members during filming. Do you have any advice for colleagues on how to prevent potential conflicts?

Ivo Bystřičan: It's significant that in English, the word “director” is used both for the person overseeing a film shoot and for the leader of a company. The decision-making ultimately falls on them, as does all responsibility for what happens. I still remember a situation from a few years ago involving a tired crew heading

back to their hotel from the film set. The tech has been driving all day, there's no producer on the set, and they had to pay cash at the hotel, which the producer didn't provide us. On the phone, they advised the driver/tech to go and withdraw the money from an ATM and that he will be reimbursed on his return. Late in the evening, there was an outburst of annoyance powered by previous lapses of a similar type affecting other crew members. The mood of defiance carried over into the next day. I realized that there were certain things I couldn't let happen with the crew, such as not having the producer on set and delegating their duties to whomever on the crew. I didn't realize how important it was, I didn't anticipate it, and it affected my colleagues' personal situations and the shoot itself. It's one thing to be able to handle the situation and try to provide psychological support, but more important is to actively think through the schedule, times, and logistics of the shoot in advance, with the crew in mind, and to insist on unshakable standards in communicating with the producer. It's crucial to bear in mind at all times that a full day of documentary filming is physically and mentally intense and taxing for the crew, and only the director can fine-tune the conditions to respect that. So that's my recommendation—when planning a shoot, consider not only the legitimate interests of those with whom the shoot is being filmed but also of all crew members so that it is not all-out exploitation in which the obligatory argument is about lack of time and money. If you can't reach an agreement with the producer, you need to contact the studio management or even their superiors, and don't worry about the fallout. In this case, it helped.

5/ IVO BYSTRÍČAN ASKS CAMERA OPERATOR YVON TEYSSLEROVÁ:

Can you recall the most significant moment when you stood behind the camera and faced an ethical dilemma about how to film a person, people, or situation? What was it about, what did you think about it, and was it even the subject of discussion with the director?

Yvon Teysslerová: There have been many such moments, especially in documentary film or news reporting, where I worked as a camera operator for several years. It always depends on the situation, which has many variables. Of course, there are personal boundaries involved in shooting that I simply don't cross. I try to approach the shoot sensitively with respect to the protagonists and the directorial requirements. I don't like explicitness, but of course, it's also a legitimate part of the film and an effective device.

The paradox is that the most unpleasant situation I experienced occurred while shooting a feature film while I was still at FAMU. It involved filming with a six-week-old baby. The direction was just entirely too far over the top for me, and together with the producer, we stopped shooting the scene. I generally find the "renting" of infants for films to be an ethical problem.

When making documentaries, it was more about intense emotional situations where I simply had to put the camera down. The protagonist didn't want us to film him in an emotionally tense situation. If the material were filmed and used, it could have severe consequences for the whole family. In another case, I put the camera down and hugged the protagonist.

A camera with a viewfinder on the eye draws you in and immerses you in a newly emerging world, where what you see and capture says a lot about you—about your personal boundaries and dilemmas. Some situations will simply affect you if you've formed a connection with your protagonists. I've always been fortunate in documentary filmmaking and have worked with sensitive female directors, with whom it's only taken one shared look to decide whether or not to shoot or how.

6/ YVON TEYSSLEROVÁ ASKS EDITOR JURAJ ONDRUŠ:

I wonder how often ethical dilemmas are resolved in the editing room. Can an editor find themselves in such a situation because of insufficient material? Have you ever experienced a situation that was out of bounds and you had to say no?

Juraj Ondruš: Almost constantly. I described this process in my dissertation, where I examined the ethical dilemmas of the editor vis-à-vis the actor, the viewer, the film, and communication with the crew. Although most of the points are based on indirect contact, they influence the final impression of the audiovisual work. So it also happens in practice, like when you ask whether it can be caused by insufficient material. Yes, it can, and in that case, I try to ask for pick-ups if it's possible in terms of time and money. I haven't personally encountered a specific example, but the opposite situation happened with the film *Psi Páně* with director Jonáš Vacek. We were making a documentary about the Dominicans and their 700th anniversary. After the final cut, one of the actors came to the editing room

and asked us to leave a specific passage out of the film. The film was already with the sound editor, but we obliged the actor. We weren't dealing with a lack of material but rather the removal of one conflict from the film. And this, too, becomes an ethical dilemma of editing. We could have approached it differently, but the director and I decided to intervene to maintain good relations. Nevertheless, the film was a success in a small community of people, and it helped to be more aware in other film ventures.

7/ JURAJ ONDRUŠ ASKS SOUND ENGINEER VÁCLAV FLÉGL:

What are the most common ethical dilemmas you encounter (direct relationship with the director, indirect relationship with the viewer, etc.)? Is it possible to influence the final cut in the audio post-production? Do you have personal experience with this?

Václav Flégl: It's always about manipulating the material, the viewer, the listener—and the boundaries are very fluid. We influence the people who are listening—watching. I think that in any case, it's appropriate to be very responsible and to anticipate what we can cause. For ex-

» For example, if I were the sound engineer for *Jaws*, I would be scratching my head over the fact that I contributed fantastic sound effects to a shark killing. «

ample, if I were the sound engineer for *Jaws*, I would be scratching my head over the fact that I contributed fantastic sound effects to a shark killing.

Everything we hear in the final film soundtrack can be changed, added to,

and reworked, even after editing. In all good conscience, I use all possible methods for projects to help achieve the result. There are whole genres—animation, nature films—where I create the entire soundtrack in post-production.

8/ VÁCLAV FLÉGL ASKS PRODUCER HANA BLAHA ŠILAROVÁ:

How would you deal with a situation where someone on the crew objects—they assess that what's happening is an unbreachable manipulation, backstabbing, dishonesty, intimacy, porn, etc.?

Hana Blaha Šilarová: It would depend on the circumstances. The director's and my opinion of the situation are important. The first step would be to initiate a discussion because we can't always catch all the nuances during the fast pace of shooting. At the same time, it's clear that each person's boundaries are somewhat different. I would hope that general boundaries would have been set during the pre-shooting meetings before filming even got underway. If a crew member is still uncomfortable, it would be best to agree to end the collaboration. Filmmaking is a wonderful profession—there's no need for anyone on set to struggle (more than necessary).



INSPIRATION FORUM

TEREZA SWADOSCHOVÁ

for the entire team of Inspiration Forum

This year's forum takes place in a world we could not have imagined a year ago. The urgency to understand what's happening around us is even more intense than in previous years. Although we need clear actions more than ever, the values, theses, and ideas precede them. This year, we can all the more consciously listen to the visions of the world's thinkers, take positions on them, engage in dialogue, explore the essential context—and draw implications for our own actions. Each year, these encounters and searches motivate us anew and give us hope that a just world is possible thanks to every individual who cares.

A world that has its limits. These were highlighted in 1972 by the groundbreaking documentary *Limits to Growth*, and today, 50 years after its release, six of the nine planetary boundaries have been crossed. «

highlighted in 1972 by the groundbreaking documentary *Limits to Growth*, and today, 50 years after its release, six of the nine planetary boundaries have been crossed. In this year's Inspiration Forum and the year-long art-research program Inspiration Forum LAB, we are looking for strategies that openly relate to limits. Essays reflecting the results of the year-long work of three international interdisciplinary teams are published in the final chapter of this book.

We ask whether it's also possible to think about the limits to growth within the audiovisual sector, which has so far been most often framed by economic, growth-oriented indicators. We want to invite you to a collective search for a meaningful, sustainable path for cinema, regardless of whether

we think of film in economic or aesthetic terms, which we open with the text *Limits to growth in the audiovisual sector* by Přemysl Martinek.

Art cannot be separated from the world, which shows us its limits. But it can help us understand it better and find new ways of working. It can be a mirror of reality, but it can also be a hammer that shapes it. "Art screams". Mariupol poet Oksana Stomina says that "it's not enough just to talk—we must constantly, continuously scream and remind humanity every day that the world is fragile." Therefore, we present Stomina's poetic testimony about the war in Ukraine as well as excerpts from the work of Filipino audiovisual artist Kiri Dalena, which is deeply tied to political protest and complements the festival's retrospective of Philippine documentary cinema.

Thinking about our present and our future begins with a restructuring of our relationships. On the following pages, we present four different perspectives on relationships with ourselves, each other, and the non-human world. Their authors address the topics that are the focus of the forum this year: the events in Ukraine, the society moved online, the limits to growth and what happens when we stop it, and freedoms that still exist only on paper. What unites the different perspectives is the need to transform our relationships based on care and independence from economic strategies. And that's a good start for a fairer world and this year's Inspiration Forum. The invitation to search together applies to everyone!

Note: For better orientation, we add a glossary of non-existing words that may or may not be helpful for all searchers and non-searchers.

FROM UNDELIVERED MAIL OR LETTERS TO CAPTIVITY

Dedicated to my husband

We write each other these letters. Raw and with no filter.
They're not about war or weapons, but about cherry leaves.
About a nice nest under the pine trees, about happiness and victory.
We write to Love. How can we live without Her?

And just a little bit about where you are and how I'm feeling without you.
We write and write and then throw them up in the sky,
We write and write and then we toss them into the water.
Because there's no other way out, or way in...

Because there are no addresses—no streets, no houses, no cities...
So rhymed voices create a tangle in our paths.

Because beyond where my addressee lies is Mars or Venus.
And so... I kiss your forehead and confide in the lines of the ink.

Sad July 2022

Oksana Stomina is a writer, poet, civic activist, and volunteer. She is from Mariupol, where she survived several weeks of intense Russian shelling and bombing and a general humanitarian crisis. She is the author of a collection of poems, *Mariupol on the Front Lines*, in which she reflects on the beginning of the Russian invasion and the Mariupol events of 2014. She is currently working on a book about the ongoing war, about, in her words, “medieval cruelty amplified by modern technology” and its effects on the lives of individual men and women in the city.

PRE-DAWN

Half-asleep at the crossroads between day and night,
Before dwelling here, before opening my eyes,
I try to recall where we'll be waking up today
And why I feel so lonely and homeless.

I understand this whole war thing isn't a dream or a nightmare.
I'll ask God briefly what we're being punished for from above,
And there'll be no answer from him yet again.
I get up on my two feet. The floor is slippery like ice.

It'll crack like glass under the weight of my grief.
Where I'll roam today, where I'll set up camp,
It doesn't matter to me. Oddly enough, I don't really care,
Not even a morning cup of coffee can help me,
So for breakfast, now, I devour the news.
I read the headlines but can't bring myself to digest half of them.

Kharkiv and Sumy, Vinnytsia and Odessa...
God, can you really see that from your own heavenly sky? And?
Why don't you stop this horde of enemies?
Are you not more powerful than the devil, God?
Do you hear me? Say something, God! Where are you?
Did you know rockets have wings now?
Flat-track missiles, winged like birds.

They fly to people's homes and kill indiscriminately.
They're killing machines, killing adults, seniors, young children...
They fly over in the morning or wait to strike at dusk,
Sometimes even pouncing after lunch or in the middle of the night...
That's not why you created wings, is it, Father?

I'm listening to something beating between my ribs.
I want to relax. But I can't.
I'm brushing my gray hair, looking at my wrinkled cheeks,
Forgive me, God, I'm all about the war now.

HOME

The loyalty of birds to their home is called "philopatry".

Dedicated to those who've been forcibly displaced...

My beloved home, my dear castle...
Where are you now? How are you doing without me?
Who's breathing there, who's laughing,
Who's pilfering the junk and remnants of my heart
And testing my daily happiness?

Who will take out all my photographs like they're trash?
And will they take the pictures of my children off the shelves?...
A state of denial has finally dawned on me.
This pain is ubiquitous and a bit like a stork,
It's terribly heavy and weighing down on my shoulders.
But the soul is still making its way to you.

The soul is a faithful, unstoppable bird—
It's swirling relentlessly over a roof full of bullet holes,
Like a completely ransacked nest.
Where did it get this frail, this relentlessness, this..
Ability to not give up and believe to the very end?
My little bird, take care of your wings
And your ability to return home!

A FRAGILE WORLD

OKSANA STOMINA

My husband once told me there's no point in asking me about the weather because I always think it's nice. It's true. I was fortunate enough to be born as someone who enjoys life the way it is. That's probably why this text will distance itself from political analysis and instead fill us with hope that one day "love will save the world." And I'd like to talk about international relations (especially relations between Ukraine and the Czech Republic) in this way, no matter how naive or feminine it might sound.

But this text will also be about war. Partly because it's a new reality that has changed not only Ukraine but also the world as a whole, and in turn has also affected our mutual relations with you. And also partly because it's my own personal reality: a prism through which I now see everything around me. I've made no discoveries, but I've reassured myself of some of the truisms I want to share with you. *And the first thing, which not only*

» And the first thing, which not only needs to be talked about but also needs to be shouted out constantly so that people are reminded of it every day, is that the world is fragile. «

needs to be talked about but also needs to be shouted out constantly so that people are reminded of it every day, is that the world is fragile. I saw it in my native Mariupol—women raped by the Russians—and I can't stop thinking about it while I sit here in the beautiful, flowering landscape of the Czech Republic where things are secure and still peaceful. The last thing I want to do is bring up misery,

but I consider it necessary to warn people and remind them that danger is out there. Everything someone creates can easily be ruined, destroyed, defaced, or demolished by someone else. Whether this pertains to buildings, the economy, cultural heritage, or international relations... it doesn't matter whether we're talking about Ukraine or the Czech Republic, the world is fragile and we'll always be equally as vulnerable.

Should we transform our relationships in this new reality?—I was asked this today. This process has already begun. The war has not altered the course our relations are headed in. It has only been a catalyst for a speedier reaction. Civilized countries have offered Ukraine a shoulder to lean on.

We are eternally grateful for your help. Though, in reality, we needed it much earlier, the Russian-Ukrainian war didn't start in February 2022. For eight years Russia has been invading and torturing my beautiful country without consequence, annexing our territory, and taking the lives of my fellow citizens. According to UN data, in the period between 2014 to 2021, more than 13,000 people were killed in the aftermath of the war in eastern Ukraine, including 3,375 civilians. Over 30,000 people were injured, thousands were kidnapped or disappeared without a trace, and hundreds of thousands lost their homes and became forcibly displaced. I understand how "far-away" and "foreign" the war might have seemed to Europeans living in security. They turn numbers into statistics from miles away and, at best, express on a regular basis how "deeply concerned" they are by recent developments in Ukraine. I can totally understand that.

Indeed, Europe has really sympathized with us all this time, imposing sanctions on Russia, even though it time and time again allowed businesses to circumvent them. In one way or another, Europe has supported Ukraine, even though it made sure to keep its distance from all this so that it doesn't become infected with this unpleasant and, at least for now, still foreign disease.

Since February 24th, 2022, Ukraine has been exposed to a full-scale attack, and Europe: to a full-scale state of shock. The fire, which had not been extinguished all these years, burned with a newfound fury, becoming harder to ignore. Ukraine's losses have increased and continue to grow at an exponential rate. But now, a bloodthirsty Russia is not only remorselessly destroying the Ukrainian people, pillaging their cultural heritage, and crippling their economy, but also blackmailing Europe and mocking the entire civilized world.

The reasonable and foresighted Czech Republic, which is territorially and mentally closer to Ukraine than other European countries, and which still remembers Soviet tanks rolling into the streets of Prague, felt the proximity and proportions of this disaster and reacted quickly. Now we are even closer and believe me, every Ukrainian is aware of this and will always remember it with gratitude. And I would very much like for nice and tender-hearted Czechs to understand how important this rapprochement is to them too.

What can Ukraine offer today, you might ask? How can it be of use to the Czech Republic and align with its national interests? Perhaps by the mere fact that it's out there now defending Czech borders. This war is closer today than you

think. And the world's diplomatic tactics, calculation, and indecisiveness has allowed for it to burn with such unprecedented intensity and to gradually reach ever new territories and come dangerously close to your borders.

Can you really be sure it won't reach you too? Not even the slightest. Insanity knows no bounds—that's another truism. Putin threatened to invade Ukraine, and he did just that. So why should he stop there and not live up to his other insane threats? He's got everything he needs: a red button and mindless zombies ready to push it on his command. Who knows where the next missile will fly to tomorrow? For this predatory, bloodthirsty beast who's gone rogue, fair play is no longer in the cards. It's not important to him whether tomorrow he kills Ukrainians, Germans, Finns, or Czechs. He's tasted blood and couldn't stop himself now even if he tried. So we must unite and stop him. And that's why we need each other.

For me, personally, victory in this war will not come with the liberation of our territories and Russia surrendering. Satisfaction will only come at the tribunal where everything will be called for what it really is loud and clear: genocide, crimes against humanity. And where criminals will be named and handed down sentences for their war crimes and actually serve the time. And that's not all. Victory in this war should be the victory of good over evil, the law over lawlessness, and civilization over barbarism. I can feel it under my skin that the time has come for humankind to take the next step towards humanity.

In a world where the use of animals in circuses is forbidden, it's time to think of people too. Why is it a crime for

pickpockets to steal a wallet on the tram while a war where hundreds of thousands of people die remains *de facto* legal? Why is a driver who hits a pedestrian and every rapist, thief, and murderer considered a criminal, while a president who orders his troops to rape, rob, and murder on a massive scale seems untouchable? Is

» Why is it a crime for pickpockets to steal a wallet on the tram while a war where hundreds of thousands of people die remains *de facto* legal? Why is a driver who hits a pedestrian and every rapist, thief, and murderer considered a criminal, while a president who orders his troops to rape, rob, and murder on a massive scale seems untouchable? «

it not time to revise the morally obsolete norms of international law? Is it not time we band together and reclaim our common truth?

And you, dear neighbours, today can become not only witnesses but above all participants in this important historical process. Drivers of change! And when it comes time for you to share stories about your life with your grandkids, you won't remember how much you were paying for heating in the winter of 2022 because you won't even care. But you'll be proud to tell them that you, too, contributed to making this world a more humane and fairer place and that you'll be handing over the world to them better off than you found it.

Sincerely yours and with faith in us,
Oksana Stomina

DOROTTYA RÉDAI

It is hard to think about the future nowadays, when our present, as we know it, is collapsing in front of our nose, with a speed that is hard to follow. We could take it for granted until now that there is a future, and our life is an ongoing progress towards certain points in the future. But what if we are progressing towards nuclear disaster or even war, climate catastrophe, economic crisis that will have a bigger impact on our lives than the ones before, and recurring waves of deadly diseases? And all at the same time. It is hard to fathom what kind of a future that might mean, as death and destruction on a planetary scale is not part of our concept of future. But for the sake of this reflection, let me assume that there is a future.

Futurity is coded in most of our personal, educational and professional relationships. So if we want to have a future it is urgent to think about and try to reconceptualize our current forms of relationships of all kinds, but let me limit myself here to think about personal relationships. I would like to propose that two main points are required in order to make this reconceptualization possible. On the one hand, the strict normative boundaries of relationships, the rigid definitions of what makes up a given type of relationship should be relaxed, and non-normative relationships of consenting adults should be recognised as equal ones in a diverse range of relationships. Especially those personal relationships that have been restricted or even sanctioned by legislative measures and social institutions and attitudes. Non-heteronormative romantic relationships, for example. On the other hand,

more care, solidarity and responsibility has to be involved in our already existing and future relationships.

I was thinking about this when I came across the notion of ‘caring relationships’ and the idea of legalizing them, in a certain party program in a certain European country. This is a controversial idea, especially if we consider that it can signify neoliberal intentions to further withdraw from providing state-care and leave it up to individuals to care for themselves and their loved ones without state support. Still, it is worth pondering the idea in the framework of the transformation of our relationships for the future. Obviously, many of our personal relationships are caring ones, and they are already regulated. However, in my understanding, the idea refers to adult partnerships, based on two or more individuals’ wish to care for each other, as opposed to a romantic relationship based on erotic love. What if the erotic component of a partner relationship is not central or non-existent, and instead, the mutual drive for the relationship is to care for each other? Is this possible only between friends or relatives, or also between adult individuals not related in such ways? Is it possible to imagine that two or more people decide to get involved in clearly definable ways of caring for each other? In the case of elderly people living alone and/or needing regular help, this is an existing form of relationship, but a subordinate one, likely with a younger person, with a clear sense of give-and-take (the younger person cares for the elderly, ill or unfit person in return for inheriting some or all of the properties of the older person in the future), in which the elderly person physically depends on the younger person.

Can we imagine another type of consensual caring relationship, in which the people involved are not erotically attached but provide care for each other on an equal, not subordinate basis? «

consensual caring relationship, in which the people involved are not erotically attached but provide care for each other on an equal, not subordinate basis? Can it be an alternative to erotically based relationships which may eventually get codified in marriage or—at least for certain people in certain countries—in other legally registered forms of relationship? ‘Caring relationships’ could be established between people of any genders, which is highly important because of the urgent need to de-gender caring. Non-heteronormative caring relationships could be flagships in this de-gendering process. In my understanding, caring relationships mean mutual caring on equal terms; they are not meant as an institution for officially recognizing women’s extra workload (although that would be a great achievement in currently prevailing relationships) but for distributing care equally.

I don’t want to get lost in the imaginary details of how this would work. There are a million questions to ask. But one thing is sure: we have to care for each other more in our relationships, be they based on erotic attraction or other kinds of bonding. A general caring attitude is required, which can be manifested towards our human and natural environment. Ethical care for our dependent ones (children, elderly, disabled people, pets, etc.) is evident (or should be), but it should be extended towards those who do not depend

Dorottya Rédei is a Hungarian gender studies theorist and LGBT+ activist. As a member of the Labrisz Lesbian Association, she is involved in educational programs for young people to introduce LGBT+ issues to students. In 2021, she coordinated the publication of *The Wonderland Is for Everyone* story collection. This children’s book contains adapted versions of classic fairy tales and original stories featuring characters representing sexual, ethnic, or religious minorities and other discriminated or excluded groups. The book sparked a wave of opposition from Hungary’s conservative right, with Viktor Orbán describing it as “homosexual propaganda” and the Labrisz association being forced by government decree to include a warning that its content “contradicts traditional gender roles”.

on us or are not engaged in exclusive and close relationships (like marriage) with us. People and the natural environment are organically connected. To refer back to Judith Butler’s keynote speech at the festival last year, we are interconnected globally, both with people and the natural world, and how we handle this interconnectedness will determine how liveable our lives and how inhabitable our planet will be in the future. I propose that it is necessary to adopt a holistic notion of care for ourselves, other people and our non-human environment. To expand caring for people over to nature and the environment.

To consider our relationships as part of our natural environment. Care has to be “de-domesticated”, says Butler, and de-domestication is part of the de-gendering of care.

Closely related to ‘care’ is ‘responsibility’. Recently a friend of mine who works in a caring profession and is a caring mother of three sons told me how she broke down crying in front of them the other day, telling them she had not meant to bring on such a bleak fu-

ture for them. She was referring to the current political situation in Hungary and her formerly voting for the party that has imposed this authoritarian regime on us. Her sons responded telling her that they are afraid of the future. This was a shock for her, a moment of realising the immediate need for better caring and taking responsibility for the future of the next generation. Young people are afraid, they feel robbed of the future they and their parents have imagined for them. My friend got inspired and, with some of her friends, designed and introduced a whole-year program to educate children about caring in the local primary school whose managing board she sits in. Just one example of what individuals can do to initiate transformation in caring relationships, if they are in a position to do so. Many people are not, but many others are in situations where they can contribute to the transformation of relationships. Of course, individual attempts will not solve the problem, but if many of us act, our actions can add up to create the ground from which social

change can emerge. We should pressure our elected politicians but not wait for them to initiate this work because these are longer processes with longer-term impacts than their elected term.

As an activist working in groups of like-minded, committed people active in the field of women’s and LGBT+ people’s rights, I see some changes happening in the ways we relate to each other, both personally and in terms of how we fight for our causes. «

LGBT+ and human rights activist community, the deterioration of LGBT+ people’s rights in the past years of the autocratic Orbán regime, which has taken to targeting sexual minorities, has brought us closer together than ever before. Our coalition has grown stronger, and solidarity has been growing. Our community is reaching out to other social groups and communities who are struggling with the exclusionary and oppressive social and economic politics of the regime, and other disadvantaged communities and people who may not be members of a minority but they care and feel responsible for justice and equality are reaching out to us. This caring attitude can be a foundation and trigger for long-term social transformation, including the transformation of our relationships for a better future. This future will not just come about, we need to actively work for it.

TOTAL REFUSAL

Mass media production is an apparatus dominated by marketing formulas. It is essentially an attention industry, reiterating and confirming societal values over and over again—quite literally so in times of sequel mania—establishing a cultural and economic hegemony. In the Western hemisphere, the largest chunk of AAA (i.e. big budget) productions affirm the conservative to liberal capitalist ideology that has brought us to this apparent dead end of history we find ourselves in, where an ideological shift has become unthinkable in the literal sense of the word to many.

This is true not only for movies, but also for mainstream video games, which have grown to be one of the most important forms of entertainment and cannot be ignored in their role as a media that influences young people in particular. Not unlike most blockbuster movies, they establish their value constructs based on a hyperindividualist view of the world waiting to submit to the player—a world that is filled with cliches and driven by rather manicheic principles. This undue simplification is owed partly to the fact that here politics is marketing, meaning that political categories are superficially represented insofar as they can be attributed to target consumer groups, while the political role of the media is simultaneously ignored and structural critique avoided in order to “keep it safe”. For instance, AAA games advocate gender and race diversity while dialectically promoting conservative tropes of the same. They pray tolerance towards the converted and are unforgiving to those questioning their cosmovision.

Contemporary mass media being primarily designed to sell has them trapped in a reaffirmation bubble, where tried and tested formulas—and, by extension, values and world views—are repeated ad infinitum.

Societies thus come to breathe capitalist imagery as if it was second nature—a natural and immutable biosphere we simply don’t question in its totality.

With its commercialization during the 90s, the gaming industry spawned into place at the coming apex of late capitalism and inhaled all its features right away. Best practice models, a neoliberal focus on the individual as the world’s pivot point, unquestionable expansionist logics and male dominated gameplay and story loops with their fair share of hypermasculine tropes—some of which it seems to have difficulty to shed even in the woke 2020s. Female characters mainly appear crammed into one of two roles, which either overemphasize classic concepts of femininity or simply transform women into stereotypical blokes, while on the other hand it’s rare to see male tropes being expanded with traditionally female attributes. Mainstream games are so 1990s.

This critique of the gaming industry and the hyperreal visuals of mass media boils down to a desperate call for a media culture liberated from the corrupted vocabulary of late stage capitalism. Hyperrealism—the visual language of capitalism, so to speak—doesn’t aim to recreate a physical real, but rather attempts to reaffirm our idea of something: Every video game sunset is the perfect sunset. And the characters we encounter more often than not are mere archetypes, ideas of characters fit for a certain role or value

they represent. In the end, a world populated by marketing stereotypes leaves little room for ambivalent figures and moral complexity.

It comes as little surprise that even in today's People's Republic of China—naturally one of the biggest markets in the industry—video games are through and through a hypercapitalist media. But is or was there ever a counter example?

In his 2018 work “Gaming the Iron Curtain. How Teenagers and Amateurs in Communist Czechoslovakia Claimed the Medium of Computer Games”, Jaroslav Švelch highlights the thematic diversity of homebrew video game production in Czechoslovakia during the 1980s: “People wrote games about Indiana Jones and Flappy the mole/chicken—but they also wrote about their friends, their favorite songs, and anti-regime protests.” Games were a “counterpoint to mainstream corporate production”, partly owing to the different production context of a centralized socialist state, but also because it remained a sort of garage industry. The result was a media genre diverse in values, characters and storylines—the sort of media utopia we can all embrace. While this subcultural industry could be compared with today's indie scene, which also produces a variety of games that stray from mainstream tropes, the replacement of pretty much all social democracies by market democracies before the popularization of video games means that we still lack an example of a mainstream game industry allowing for cultural dissent. Just to be clear: The problem isn't the existence of mass media, it's that the consensus they drive forward is based on a profit motive rather than a principle of common welfare. We need games to be spaces that

break out of the hegemony of ignorance and explore social issues and diverse perspectives.

Following Facebook's very mediocre attempt in creating a hybrid social and gaming media, this endeavour is still a largely unexplored frontier. The pitfalls of capitalism are obvious here—in our current system, one can hardly think of the concept of social game hubs without also thinking of privacy infringement and outsourced control by way of gamified meritocracy. A dystopian hypercapitalist outcome seems almost pre-programmed in our contemporary production context.

Yes, this media certainly has the potential for realizing utopian visions of playful social environments: venues in which people gather in largely public spaces, experience community adventures, form a democratic and critical exchange and build strong connections based on that. All of these things exist in principle. Still, game spaces are doing baby steps at best on their path to becoming true social media—followed by the occasional leap in the wrong direction. If history has taught us one thing, it's that whenever capitalism swallows up significant technological innovations—like the internet—it spits out a social or environmental dystopia on the other side. We can't hope for our political economy to produce the very tools and spaces that will emancipate us from this same political economy. For a media utopia to become reality, we need to first unshackle the means of media production from the logics of capital accumulation. In effect, we need to realize there is a world out there beyond capitalism before we can dream up the democratic and social visions of a better future.



» Hyperrealism—the visual language of capitalism, so to speak—doesn't aim to recreate a physical real, but rather attempts to reaffirm our idea of something: Every video game sunset is the perfect sunset. «

Total Refusal is a pseudo-Marxist media guerrilla whose members work in subversive ways with mainstream video games. They enter them and appropriate them by rejecting their rules—by not respecting the goals or paths presented to them as necessary and self-evident. The digital space in which they intervene is thus being reinvented and explored for uses other than combat. Through its work, Total Refusal highlights the political dimension of these games and the ideology inscribed in their structure. In their first multi-award-winning film, *Operation Jane Walk*, they take the viewer into the dystopian world of the multiplayer shooter Tom Clancy's *The Division*. However, they reject the role of Division agents, and instead of shooting, they go on a tour of post-apocalyptic Manhattan to talk about architecture and urban planning.



LIMITS TO GROWTH IN THE AUDIOVISUAL SECTOR

PŘEMYSL MARTINEK

Assuming the climate crisis has led to changes in society in recent years, the ongoing political crisis triggered by the epidemic and fueled by the unexpected and devastating war in Ukraine is driving society into a spiral of inflation and unpredictability. After years of relative calm now comes a period of uncertainty. In many aspects of economic and political life, we seem to be reaching our limits, which we've refused to acknowledge for so long. All this will, in turn, have a radical impact on the film industry, which has so far held on to the standards of the industry boom, whether it's through changes in the habits of impoverished moviegoers who provided box office income in the years before the pandemic, or increasing production costs that will affect the entire sector. Moreover, the film industry is all the more vulnerable because it's very closely linked to the grant cultural policy, which, faced with rising health care and education costs, among other expenses, will hardly be able to keep up with inflation and increase the available allocations in grant programs across European, state, and local institutions. If we look at the whole production chain, we can see that the problem will already begin in the input phase—that is, in the production of audiovisual works. But more fundamentally, the output—or rather, their presentation—will be affected, which may destabilize the system in the long run. However, the most affected might be independent filmmaking, which we perceive as the top segment of the entire audiovisual industry. That's why it's worth considering how we can fundamentally transform the audiovisual landscape so

that it can adapt to the new environment and be preserved in as diverse a form as possible.

» That's why it's worth considering how we can fundamentally transform the audiovisual landscape so that it can adapt to the new environment and be preserved in as diverse a form as possible. «

DIALING BACK ECONOMIC INFLUENCE

Many philosophers and economists see the limits of industry, technological progress, and other aspects of modernity as an opportunity to find alternatives. Previously, these limits were examined within the context of sustainable development, which is partly linked to the degrowth approach. In addition to reducing unnecessary consumption and production and reducing their ecological footprints, the degrowth movement encourages the redistribution of resources and the strengthening of communities and local relationships. Degrowth rejects GDP as a standard indicator of “quality of life,” because its calculations fail to include negative externalities, i.e. economic profit at the expense of the environment and people.

We also have a habit of framing the audiovisual industry through economic growth-oriented indicators, such as the number of viewers, subscribers, accreditations, the size of the budget, and perhaps even reach. In the last two years since the onset of the pandemic, however, we were forced to realize how fragile the cultural sphere is. In the absence of audiences, cultural production suddenly seemed unnecessary. While audiovisual productions

CREATIVE INDUSTRIES DO NOT EQUAL GDP

The topic of degrowth in the audiovisual industry or in cinema has not yet been explored in detail. Its reflection is primarily limited to dealing with climate change through “Planet Placement”—i.e. inserting educational messages and links into the content of works, or green filming—tools such as waste sorting or reducing the carbon footprint during production. However, there's also a study that goes beyond these topics and tries to find ways to stop the overproduction that has been triggered worldwide by the digitization of film. Its author Maria Antonia Velez Serna is radical in her contributions. She makes references to the “pre-digital” era when the physical filmstrip acted as a natural barrier to high-speed distribution. A film gradually made its way into the cinema network and cycled through it for several months. Nowadays, this process is happening in a matter of days, weekends, or a few weeks max. At the same time, the unavailability of audiovisual content aside from cinemas and TV syndication has enabled films to be extracted much more intensively than they are today. In both cases, we can agree with her. It is truly alarming that such a financially demanding work as a feature-length film has such a short lifespan. While many productions made before the Velvet Revolution are still available to us, films that were made after 1989 are rarely seen again. The idea of going to the cinema several times in a row seems quite absurd today. Perhaps only the older generation is still willing to see a film in the cinema and then on their home screens, or to return to the timeless classics that TV syndication supplies us with throughout the summer. Audiovisual works are so accessible these days that we

were the only things we could consume on the internet while in lockdown, live culture turned only to closed working groups of its auteurs and their related professions. It slowly began to feel like a return to the post-pandemic reality would be met with a slowdown and taming of overproduction.

After lockdowns were over and restrictions for visiting cultural institutions came to an end, a remarkable moment came. Projects that had accumulated over this period had to be released in order for producers to meet the conditions for receiving a grant. Theatre seasons doubled, independent ensembles reprised old pieces and premiered new ones at the same time, one Czech film after another was released in cinemas, and musical promoters were catching up on cancelled tours. It was in this atmosphere that the *Open Letter to the New Minister of Culture* was created not only at the HaDivadlo Theatre in Brno. The letter became a manifesto for linking the degrowth discourse as we knew it from economics and environmentalism with the creative industry, and it was signed by dozens of artists and cultural workers. Above all, it calls for the stabilization, relaxation, and abandonment of the economic terminology that dominates the (primarily political) debate on the benefits of creative industries. The argument about the legitimacy of cultural subsidies is now more than ever based on concepts such as incentives, investment, the multiplier effect, returns on investment, and also the growth of small and medium-sized enterprises, etc. So should we turn away from the film industry in favor of filmmaking? How could we now measure the meaningfulness and performance of the film industry and the entire audiovisual industry?

can feed our desire to watch them with new stimuli whenever and wherever we want with just the flick of our thumbs.

However, if one Czech distributor or film festival decides, as HaDivadlo did, that this season they will not come up with any new productions and will only play what they've already played before, then they'll lose to the fierce competition that exists on the market—regardless of the amount of public funds the market consumes. It will be the last gesture this private enterprise will make. The question also arises as to which segment to cancel or limit? Should we stop filming comedies, or should we stop making arthouse films? Will this be resolved by the market itself or by cutting back on state support, which is awarded across the European countries? Will it be a natural change, or will we have to take some measures?

Another aspect mentioned by the author is the future of cinemas and watching films as a shared experience. Here, too, she's radical and says that brick-and-mortar institutions are too expensive, and the institution of cinema needs to be moved to living rooms, schools, or pubs. But the cinema is not just about meeting and having a shared experience, it's also about social status, and the film viewer is not just a viewer of art films, but also a viewer of blockbusters who's probably not happy with watching them in their living room. And it's also clear that there's usually no money involved in living rooms for creators and production teams, so this step could only take place if we consciously decide that audiovisual production becomes an amateur hobby that affects only the immediate surroundings of its creators. Degrowth in the film industry cannot be approached simply by cutting the costs of distribution and limiting the carbon

footprint of filmmakers and viewers. For us, that would mean giving up on the notion that we have plenty of resources at our disposal that we can learn to deal with better and more effectively.

THE POWER OF PUBLIC MONEY

An important motive that revolves around the notion of degrowth is the level, or rather the differentiation, of the discussions that are being held about the economy of culture. In the broader social and political debate, we are still sliding more along the dialectical line, whether to perceive culture as a superstructure or the basis of society, and whether it should be transformed by the influence of state politics or rely on the favor of the market. The reality is, it works both ways. Commercial projects are created (mainly midstream romantic comedies for cinemas or the entire segment of TV series in the audiovisual industry) and, in addition, there's a parallel segment of authorial works (film d'auteur, documentaries, animations). At the same time, public support is directed to all segments. Both infrastructure (theatres, cinemas, galleries, festivals) and content creation are supported. In the political debate, culture sometimes shakes in ideological battles over who wastes more of the public funds and who wastes on unnecessary goods in times of crisis. Why should it be wrong to hold an expert and political discussion on the defense of subsidies and incentives to culture using concepts such as the appreciation of resources invested (including in relation to human capital) or the growth of creative industries, etc., as suggested by the aforementioned open letter? Does it really create this unbearable pressure?

The primary means of sustainable development or even degrowth in the audiovisual sector (which represents the end of the precarization of work in the sector, the disappearance of pressure caused by overproduction, and the “greening” of production and marketing) is the debate on the direction of public support. It's essential to think carefully about what the conditions will be and what projects such support will contribute to. So far, it seems that public funds in culture are there so that the entire sector doesn't collapse, but maybe it's time to think about how to zero in on these funds to help the sector meet its crucial targets. It's above all the preservation of a free space for creation, preservation, and the development of human capacities and competitiveness towards foreign countries, because the Czech audiovisual sector and, consequently, Czech culture cannot do without contact with the outside world. Today, public officials and politicians are not the ones directing public support towards culture. They only create administrative frameworks and negotiate allocations. The actual redistribution and conceptual work lies with professional organizations. The revision of existing grant systems in the whole cultural field (including subsidies for the operation of public-benefit organizations) is therefore an important prerequisite for us to come up with a new comprehensive cultural policy that naturally must reflect both the limited resources of public and private finances and the limited natural and human resources. A policy that will mark the end of a series of sets, teams, institutions, and events that will no longer be able to be kept alive with the allocations but will be a long-term guarantor for the development of those who will be able to cope with the funds.

The Czech debate, represented by the aforementioned letter addressed to the Minister of Culture, calls mainly for better working conditions, which in this form, cannot be financed by degrowth that is, in turn, represented by a communal and shared way of life. So it's calling for massive state intervention, but it must be driven by a stable system and available resources, which are scarce on all fronts. With the pre-Covid allocation of public funds to film production and distribution, including festivals, we will inevitably suffer from a decline in resources. Degrowth, however, is not based on external circumstances, but on a voluntary decision. The point is to find a meaningful path and preserve what is most important in our system—regardless of whether we think about film (culture) in economic or aesthetic terms.

Přemysl Martinek is a producer and film scholar. In the past, he was the director of the distribution company Artcam, programmer of Febiofest, member and chairman of the Council of the Czech Film Fund, and head of production of the DIOD theatre in Jihlava. He is currently a lecturer at the Documentary Film Centre in Jihlava, a film producer, and as the manager of regional film funds, he works with the Audiovisual Producers' Association. He is also a long-term distribution expert for the Czech Film Fund.

Kiri Dalena is a Filipino artist, documentary filmmaker, and human rights activist. Her work is deeply marked by her experience of injustice, political and military arbitrariness, and violence. Dalena is primarily concerned with issues of “unfreedom” and social injustice in the Philippines as an artist and a person. Among her most famous works are *Erased Slogans*, a series of photographs from the Manila protests against the Marcos regime in the 1970s, from which Dalena removed the slogans on the protesters’ banners. The empty banners symbolise the silencing of dissent and the omnipresence of injustice and protest in time and space. At the same time, according to Dalena, “the blank placards offer a silence that is necessary for reflection.”



REQUIEM FOR M

2010, 6 min 53 sec, Colour, Sound, Digital,
Tagalog with English Subtitles

On November 23, 2009, fifty-eight people were blocked on their way to file a certificate of candidacy that aimed to challenge the continuation of the political dynasty of a powerful clan in the province of Maguindanao. From the highway, over a hundred armed men diverted the convoy to a dirt road leading to a hill, where they opened fire on the people, mostly media workers and women and hastily burying the bodies, including their vehicles, in mass graves. Playing footage from the funerals and the site of the massacre in reverse, *Requiem for M* is “no longer documentary or critical account” and transforms into “an experiential procession away from the event.”



GIKAN SA NGITNGIT NGA KINAILADMAN (FROM THE DARK DEPTHS)

2017, 27 min 01 sec, Black and white; Colour,
Sound, 16mm, Analog, Digital, Visayan, Tagalog
with English Subtitles

In June 2016, the then President-elect Rodrigo Duterte signed a joint statement to resume peace talks with the National Democratic Front. The NDF is the political arm of the Communist Party of the Philippines and represents the revolutionary group in peace negotiations to end

five decades of guerrilla war waged by the New People’s Army (NPA). Within this context of renewed hope, the artist decides that it is finally possible to delve into her own archive of political unrest, and interweaves dream-like underwater scenes with her analog and digital documentary footage. *Gikan Sa Ngitngit Nga Kinailadman* is a defiant expression of loss and mourning, unarticulated and accumulated through time.

ALUNSINA

2020, 41 min, Colour, Sound, Digital, Tagalog
with English Subtitles

Dalena's film is a call to the deity Alunsina to bestow strength upon children and the elderly. The film, shown upside down to mirror distress/wrongfulness, dwells on the mundane life of a single family out of thousands that survived the war on drugs. In the film, one ailing grandmother takes care of her grandchildren, toddlers and teenagers, with quiet care and affection. In one scene, she sings a protest song as a lullaby to the youngest drinking milk from his bottle. The children play with each other. The children, of their own accord, draw to 'process' what has happened to their lives. They feel like weak chains. They let go of their father who was killed during a police operation because he allegedly "fought back." The children's mother was falsely accused of being a drug pusher.

» In one scene, she sings a protest song as a lullaby to the youngest drinking milk from his bottle. The children play with each other. The children, of their own accord, draw to 'process' what has happened to their lives. «



CHRISTMAS IN OUR HEARTS
RELOADED (HINDEOKE#1)
2016, 3 min 46 sec, Colour, Digital, English

HindiOke is a portmanteau of "not okay" and "karaoke" and this collaborative work builds from a popular Filipino Christmas song; ubiquitous in the Philippines come the holidays. Filipinos in the Philippines and elsewhere in the world are shown holding cardboard signs expressing their sentiment about the killings. The use of cardboard signs recall photographs of victims with signs that say "I am a drug pusher" or "I am a drug addict" next to their bodies. The lyrics were changed but the spirit of the song remained. It was released online as part of a campaign of RESBAK, a network formed by the artist along with other filmmakers, media and cultural workers to counter the silence against President Duterte's deadly war on drugs.



ERASED SLOGANS
2008–2022, 3 minutes (work in progress),
Black and white, Silent, Digital

Digitally-manipulated scanned photographs documenting the numerous demonstrations under the then Philippine President Ferdinand Marcos who declared Martial Law in 1972 and held power for over two decades. Deleting all the text written in the placards, the work—in the form of a slideshow—encapsulates the magnitude of the suppression and silencing during that period. In June 2022, the prints kept by the artist in storage were waterlogged because of strong rains. The water erased the images in the photographs even further, inadvertently conveying a situation that mirrors the present-day restoration of the family of the late dictator to power.



LINES

2022, 62 min, Colour, Sound, Digital
5 channel-installation, Tagalog with English
and German Subtitles

People in various stages of life are shown in a queue to get food packs at a community pantry amid the pandemic and national elections in *Pila* (Lines). Some queue before dawn for canned goods, meat, vegetables and rice, depending on the week's donations. They talk about life hacks, lining up early, how to extend meals, unemployment, odd jobs, wanting to put up a store, vaccines, storms, fires, housing, the failures of the local government, but also Facebook, Instagram and biking, etc. As long as community pantries exist they vow to fall in line. In the end, the line moves. A dictator's son wins the presidential elections. Some voted for him. The pandemic continues on. Existential and arresting, this five-channel video, first meant to be life-size, was projected larger than life.

GLOSSARY OF NON-EXISTING WORDS

ENAVATAR [*noun*] the sensation some individuals can have of feeling more identified with an avatar than with their physical body.

EXAMPLE 1

She took out all the mirrors at her home because she has enavatar and doesn't like to look at her bophys (see bophys).

EXAMPLE 2

He is always late, because he has enavatar and forgets that he can't teleport from home to the classroom.

MENTER [*noun*] the sudden realization that most of our experiences are created by our brain and mind.

EXAMPLE

I was falling from a pegasus in the virtual world, and had the visceral sensation of free fall, but at the same time felt menter because I knew that my physical body was sitting on a chair.

BOPHYS [*noun*] the physical body of a person, in contrast to his or her virtual body.

EXAMPLE

I actually need a new t-shirt for my bophys, not for my avatar.

PLANETARY CLAUSTROPHOBIA [*noun*] the feeling when you realize how scary the impacts of climate change will be and that there is no way out of this planet.

EXAMPLE

A: Oh my god, we really are stuck here on a burning platform, aren't we?

B: I see that your planetary claustrophobia finally started to kick in.

ORYNGHAM

1. [*transitive verb*] to give thanks for listening in the language of plants.
2. [*noun*] the expression of gratitude for listening of plants.

DATA UNIONS [*noun*] organizations defending the rights and interests of netizens.

EXAMPLE

These days, everyone must fend for themselves when navigating the internet. As a result, we as individuals are powerless when it comes to thoroughly acquainting ourselves with all the rules for handling personal data that websites and applications collect on us. Data unions defend the rights and interests of internet users collectively, similar to how labor unions defend the rights of workers on the labor market.

FEMARTIST / UNE ARTISTE [*noun*] a woman who is active in the art world and struggles to balance her professional and family life in a patriarchal capitalist society.

METABOLISM

1. [*noun*] life-sustaining chemical reactions that occur in a living organism.
2. [*noun*] metabolic processes in human society; the formation, conversion, and discharge of chemical substances by the human community.

EXAMPLE

Thanks to ecological economics, we now know that even human society has its own collective metabolism – the formation, conversion, and discharge of chemicals, such as hydrocarbons. What if we expanded our concept of metabolism and began planning and designing a collective metabolic process in line with the ecological limits of our planet?

INSPIRATION FORUM LAB

The Inspiration Forum LAB is an interdisciplinary research program organized by Inspiration Forum and Display—Association for Research and Collective Practice. It has been designed to provide a space where artists and scientists can meet and work together on creating research-based multimedia art projects.

inspirationforum.com/lab

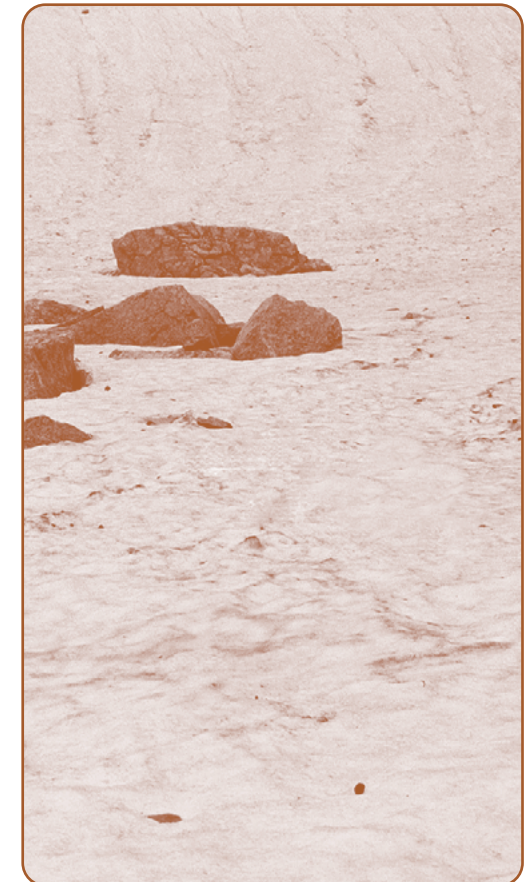


INSPIRATION FORUM LAB 2021/22 THE LIMITS TO GROWTH

In 1972, a group of researchers gathered around Dennis and Donella H. Meadows published one of the most important texts in the history of environmental science. Titled “The Limits to Growth” and colloquially known as the “Club of Rome Report”, it used state-of-the-art computer modelling techniques to arrive at the set of objective limits posed to the behaviour of human societies and economies. At the time, the proposal to play safe within these planetary boundaries was met with a lot of scepticism, fuelled by fantasies of perpetual economic growth, capital accumulation and technological solutionism. Half a century later, in the midst of escalating climate collapse, many of the boundaries hypothesised by the Club of Rome have been irreparably breached, thus sadly proving that they were more than just hypotheses.

Unfortunately, the notion of limits still goes against the basic mindset of Western liberal subjectivity. It may be too late, but different politics is still possible, one that would encourage humans to not be scared of limiting themselves. To start searching for the politics reconciled with the notion of limits, one must first ask a number of questions. What is a limit? Is it an obstacle? An opportunity to highlight what truly matters? Or perhaps a productive constraint? How many types of limits are there? And how many ways of legitimately overcoming them? Are limits strictly opposed to growth? Is growth needed at all? And finally: What could be the form of society or economy that would fit within the planetary limits? All these questions set the stage for the beginning of the research trajectory of

the three teams of fellows at Inspiration Forum LAB 2021/22 who worked under the guidance of three tutors—artist [Zbyněk Baladrán](#), designer and visual artist [Lenka Hámošová](#) and philosopher [Lukáš Likavčan](#). Their explorations have given rise to interdisciplinary projects combining artistic and design research, which coalesced around three metabolic futures: the future of flows of basic chemical elements, the future of cities and the future of river ecosystems. These have not been chosen arbitrarily—they respond to the urgency of the environment they are situated in, be it a hometown or a home field.



GUADIANA IN FOUR MOVEMENTS

BY BURAK KORKMAZ AND PEDRO F. NETO

The Guadiana estuary presents a revealing case study on the impacts of climate change on fragile biodiversity in the Mediterranean. The third-largest river basin (67.133 km²) in the Iberian Peninsula, the Guadiana originates in the Lagunas de Ruidera in central Spain and flows 742 km into the Gulf of Cádiz on the Portuguese coast. From the 13th century, the estuary acted as an imaginary “natural” borderline between Portugal and Spain. In 1926, upon the Convention of Limits —*Convénio de Limites / Acuerdo de Limites*—, an agreement on the official border demarcation was eventually reached. The word “limit” referred solely to the legally binding abrupt frontier in the middle of a river between two riparian states. Since then, other sorts of limits have also been recognized.

Despite being highly susceptible to flooding, aridity, water scarcity, drought and salinisation, Guadiana continues to be used for power generation, hyper-intensive agriculture, cattle grazing, and tourism. Water flow management issues

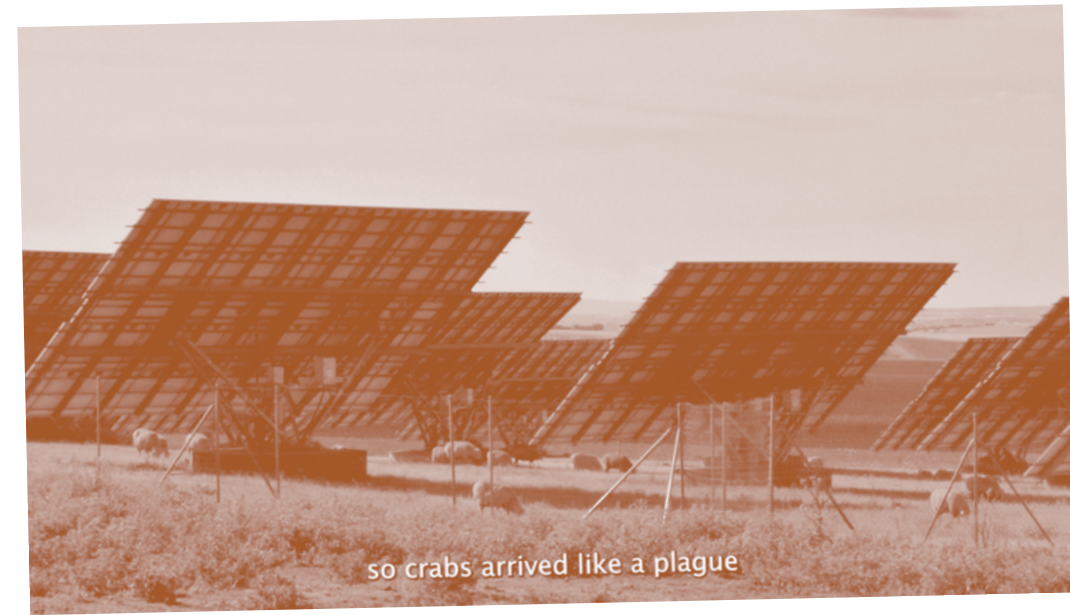
» Water flow management issues between upstream Spain and downstream Portugal have been the cause of several social and political disputes as various regional, national and supranational regulatory intermediaries acted with poor communication and cooperation results. «

between upstream Spain and downstream Portugal have been the cause of several social and political disputes as various regional, national and supranational regulatory intermediaries acted with poor communication and cooperation results.

Although the river divides both countries socially, economically, and jurisdictionally for a significant part, the Guadiana estuary remains a self-contained entity with a fragile and unique ecosystem. Such interconnected biodiversity means that any slight interference can potentially disrupt the entire ecological chain, the socio-economic circulation, and the resilience surrounding Guadiana. Indeed, once we get more granular, we start to observe the hydro-ecological “limits” of the river, inevitably recalling the big-picture forecast of the “Limits to Growth” fifty years ago (Meadows et al, 1972).

Although predictions need to be taken with a grain of salt, it is still possible to understand the behaviour of a system on a certain time scale (Bardi 2011). Computational modelling allows us to articulate different systems of the world in their complexity, nonlinearity and feedback domination. In general, quantitative modelling is based on mathematical expressions that define how various elements of a system relate to one another; when a simulation captures one of many possible different outcomes, a “scenario” is produced. And it is the developed scenarios that rely on data and mathematical calculations of feedback-loops that are critical to determining future impacts on spatially variable and diverse ecosystems like Guadiana.

With this in mind, *Guadiana in Four Movements* explores the present and future of the transboundary Guadiana estuary using two complementary approaches. The first is to find out how local people perceive and make sense of the effects of climate change in their daily lives. This

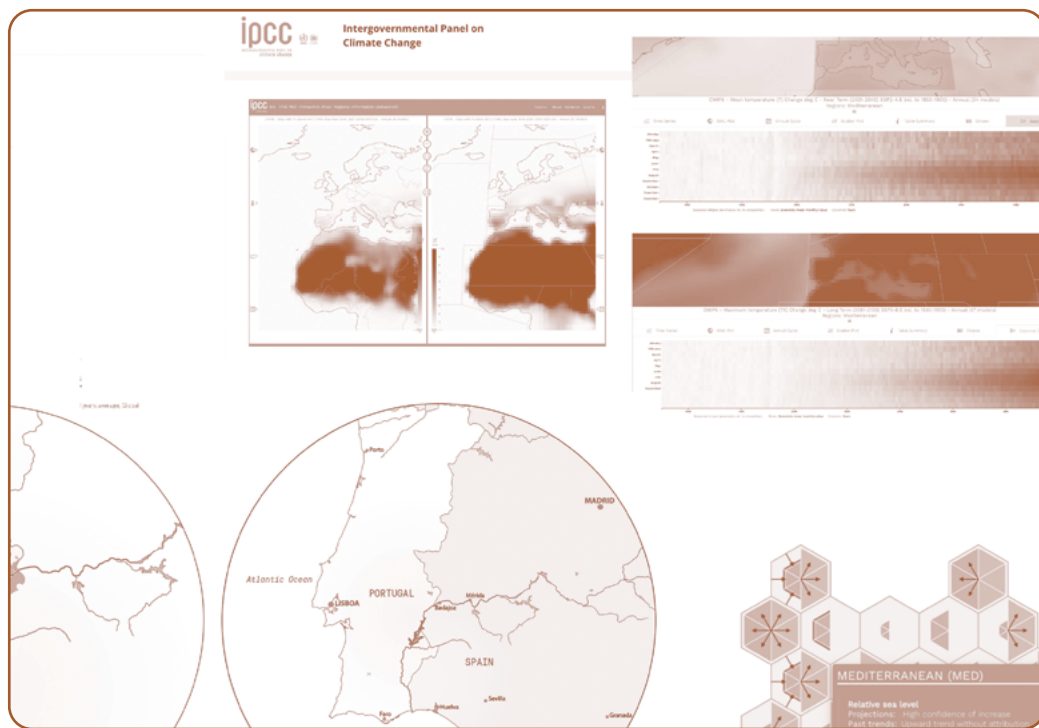


is done by means of exploratory and sensory ethnographic fieldwork along the Guadiana estuary that aims at capturing some of the intricate dynamics of objects, people, images, sounds and various technologies that, to various degrees, co-exist and interact in this specific place. In doing so, we explore how different types of sources and materials, singular and trivial, visible and invisible, fold, connect and can be made meaningful. The assemblage of such diverse materials is thus marked by an exploration of how the depicted elements connect rather than how they “are”, seeking to represent these as unfolding forces rather than static essences (Deleuze & Guattari 1978).

While the images and soundscapes collected during fieldwork guide and territorialise this piece, data sonification makes the predicament of Guadiana universal. Indeed, data sonification not only challenges representations of climate change scenarios, which often come in the form of visualised projection, but can also offer a “panoptic view from above, or from

the future” in an almost “prophetic” fashion (Helmreich 2016). Hence, the second approach consisted in looking at existing climate models, involving a thorough selection, analysis, and systematisation of raw data informing possible future scenarios, in a process leading to the method of auditory mapping as a result of data sonification.

Guadiana in Four Movements unfolds in four parts based on the different IPCC scenarios conveyed as data sonifications in order to enable a better understanding, or appreciation, of changes and structures in the data that underlie the display. The interval baseline consists of the measured mean, maximum and minimum temperatures from 1981 to 2014 in the watershed of Lower and Middle Guadiana Estuary, partly from the local regions of Huelva (Spain), Lower and Central Alentejo, and Faro (Portugal) based on an initial reference scenario, also commonly known as the best case scenario of ≈ 1.8 °C temperature change. The same regional data was sonified to draw further projections (≈ 2.7 °C / ≈ 3.6 °C / ≈ 4.4 °C) with a range of approx.



120 years. The four tracks were composed entirely based on the annual aggregate temperatures through duration and pitch. Each year correlates to a 1-second segment while decades are marked by an identical signal. Consequently, the pendulum between quasi-palatable musicality and abrasive dissonance works to evoke visceral emotions and an immediate understanding of the incongruities of the scenarios.

Guadiana in Four Movements then emphasises and also transduces (in the sense of sound being a form of energy always transmitted through a medium) the limits to growth of Guadiana River basin by using data sonification as a complementary and consecutive component. As a result, data sonification challenges the viewer pointing to how “what one hears is related to what one believes should be heard, as well as what one thinks about the nature of sounds (...) (Helmreich, 2016)”.

Burak Korkmaz is an independent information designer, who takes over data-driven visualisation for politics, academia and civil society.

Pedro Figueiredo Neto is an anthropologist and filmmaker. Currently, he is a research fellow at the Social Science Institute, University of Lisbon (ICS—ULisboa).

REFERENCES

- Deleuze, Gilles & Félix Guattari (1987). *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press.
- Helmreich, Stefan (2016). *Sounding the Limits of Life: Essays in the Anthropology of Biology and Beyond*. Princeton University Press.
- Meadows, Dennis; Donella Meadows & Jorgen Randers (1972). *Limits to Growth*. Potomac Associates: Universe Books.
- Bardi, Ugo (2011). *The Limits to Growth Revisited*. Springer.



guadiana4movements.eu

MUTUAL CORE OSTRAVA'S COAL MINING—CASE-BASED STORY OF A TRANSITION

BY GIULIA FACCIN, JÁN SKALIČAN,
JITKA KRÁLOVÁ AND JAROSLAV MICHĽ

“The discovery of coal on the banks of the Ostravice river in the early 18th century, marks the beginning of the history of Ostrava. If coal had not been discovered, there would have been no Ostrava. When Ostrava was founded, an artificial city was created. Not like those other cities that took hundreds of years to develop. It was created when several subregions merged and people started to move to the city to look for work in the mines.”

As illustrated by the story of Ladislav (70+), who spent most of his working life as a coal miner in one of Ostrava's many mines, the location chosen for our case study has been closely associated, if not defined by, coal mining, since its early days.

While Ostrava's industrial history dates back as far as the 18th century, it experienced its greatest boom during the socialist period, particularly in the 1980s when coal mining was the primary fuel of the national industrial production. It provided the main source of local employment and economic wealth and gave Ostrava and its inhabitants a sense of identity, belonging and pride.

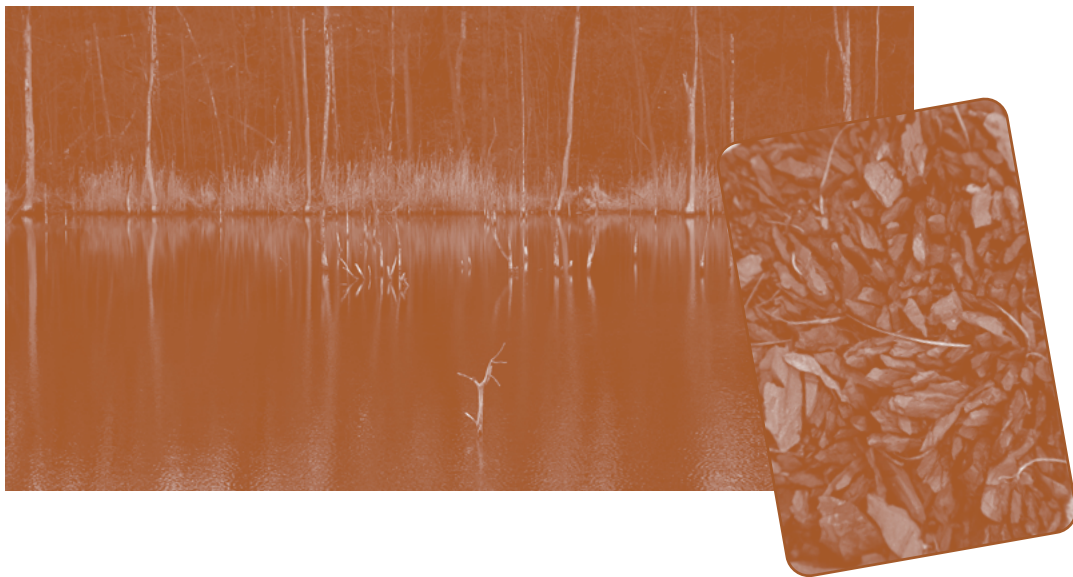
With the postsocialist transition in the early 1990s and the subsequent restructuring of the national economy, it was decided that most of the mining operations would close down. The industrial production deteriorated sharply and so did the importance and prestige of coal mining. The ensuing decline in employment opportunities in the region, which had reached unprecedented levels (in

numbers), led to a dire economic crisis and social discontent. The local sense of injustice was further aggravated by the questionable and fraudulent nature of the privatization process, which transferred large amounts of collectively acquired wealth to the hands of very few individuals.

Zooming in to Ostrava's experience of the transformation gives us a unique perspective of the dynamics through which global processes of industrial rise and fall impacted locally specific and historically contingent realities. The case study of Ostrava simultaneously attests to the vulnerability of places in transition. It tells the story of those who once found themselves on the “winning” side of history and suddenly slid into conditions of precarity. These sudden ruptures continue to inhabit the collective consciousness and the ability to imagine the future beyond individual growth and profit.

MUTUAL CORE

Through ethnographic research and in-depth interviews with former Ostrava miners, steelworkers, researchers, urban planners, social workers, and activists, the project investigates and draws connections between Ostrava's mining past, its post-industrial present and its envisioned green future. It explores the concept of “Limits to Growth”—originally introduced by the Club of Rome in 1972—by highlighting the parallels and discrepancies between the current profit-driven socio-economic and political models and



the proposed alternative that the Green Transition encapsulates.

The history of the Czech fossil fuel revolution had its unique identity which was one of the coal miner (*horník*). As recounted by one of our participants, “after the morning shift when we came out of the mine, the pioneers would be waiting at the top to give us flowers.” The myth of the miner is not only inscribed in people’s memory. The buildings in Ostrava are silent observers of the lost glory, which became engraved in their facades and remains mostly unnoticed by the eyes of those passing by. During one of our interviews, Dr. Nicole Horáková, a sociologist based at the University of Ostrava, contested that “these men and women (the former miners), who during the communist era were the pride of the working class, today represent only a number in the statics and we do not know anything about them.”

In the main outcome of our project—a video essay—individuals who appear unrelated within the socio-political course of life, represent key actors of an interdependent and complex narrative

of transformation(s). They partake in the story as equal witnesses to a changing temporality, sharing with us their lives defined by struggle, hope, anxiety, and personal and collective agendas. Their voices come together like sounds without faces.

Landscapes and archival materials become a visual guide that takes the viewer to places that shaped these lives and vice versa. They echo traces from the past while offering a truncated perspective of what is yet to come. The future narratives fragment, ramify overlap, and bend. They become disembedded and unclear. If once the industrial backbone of the country borrowed its agenda from the people, the green transition appears to be outsourcing its own agenda from and to multinational corporations.

Society is traditionally understood as a large group of people living together in an organized way. Similarly, a digital video as we know it today, is a collection of pixels, positioned in a defined space, related to a specific framework (the screen, the phone, the projection surface...) and coordinated by a given timeframe. All these parameters work in an alliance to render

an image that can later be captured by our sight and read by our nervous system as complete information. It is more accurate to understand digital video as a sequence of carefully synchronised pixels. Video is the story of transition.

THE METHOD AS THE MESSAGE...

On most occasions, videos do not encode full pixels for every frame as it would take up too much space and because there is a better alternative: compression.

Pixels are micro fragments composing a (digital) video, in the same way the individuals form society as a whole. Their coordination renders the image possible. By compromising the images of our video material, the final visual outcome becomes no longer legible due to the overlapped pixels, desynchronized and unrelated to one another. They either lack the knowledge of how the previous pixel transitions into the next scene or keep repeating the same process over and over again.

Therefore, the reason to work with compromised images, in all its banality, is not only to take the past into account when programming the future, but also to acknowledge how past patterns can easily corrupt the shape that the future will take. In the context of our project, what may seem as a technical exercise is in fact an attempt to visualize the limits to imagining the future as perceived by our participants, and the current system’s limits to envision a future beyond growth (as embodied in the paradigm of green capitalism).

Mutual Core frames how nostalgia for the socialist past and the current trends towards a greener and a more sustainable future resemble the existing profit-driven socio-economic models. It sets out to

provide a visual metaphor for, and align with, our belief that the past must be considered while designing the future. Simultaneously it seeks to illuminate how patterns from the past can easily corrupt present actions and imagining the future.

From fossil energy to green energy, from capitalism to green capitalism: what shape will the future take if built on principles that mirror, if not amplify, the same modes of existence and relations we struggle with and that ought to be revised?

Giulia Faccin is a practice-based visual researcher. She combines storytelling methods with computer science processing technologies and visual arts, drawing on philosophical and media theory frameworks.

Ján Skaličan is a visual artist. His main focus is on his own artistic practice and on investigative research. He is one of the founders and active members of the *dsk.* artist collective, founded in 2012.

Jitka Králová is a social anthropologist. Her research interests include issues around precarity and political mobilisation in postsocialist contexts. She currently works on a project exploring the rise of populism in CEE.

Jaroslav Michl is a philosopher. He focuses mainly on utopian thought and cultural theory. He co-translated several books and articles (Srećko Horvat, Raymond Williams, etc.) and published his texts in *A2* and *Revue Prostor*.



FERTILISER REHAB A SPECULATIVE EXPLORATION OF POST-FERTILISER REHABILITATION

BY HANA KOMANOVÁ AND KAROLÍNA ŽIŽKOVÁ

How are crops and people going to react to the unavailability of industrial fertilisers? Phosphorus is an essential

» Phosphorus is an essential element for all living beings and also one of three main components of the synthetic fertilisers current agriculture depends on. Prior to human intervention, wild plants developed strategies to secure this scarce nutrient, such as evolving extensive root systems or excreting chemicals to liberate it from the soil. «

element for all living beings and also one of three main components of the synthetic fertilisers current agriculture depends on. Prior to human intervention, wild plants developed strategies to secure this scarce nutrient, such as evolving extensive root systems or excreting chemicals to liberate it from the soil. Assuming continuing abundance of synthetic fertilisers and easy access to phosphorus, these abilities were traded in by breeders for fast growth in many cultivars. However, phosphate rock, the primary source of phosphorus, is a finite resource. It took 10 to 15 million years to form and extraction is currently reaching its limits, with the maximum extraction rate, peak phosphorus, estimated in 2030. *The Fertiliser Rehab* is a fictitious service set in post-peak-phosphorus times, exploring possible experimentation with plants' properties, as well as sourcing phosphorus elsewhere in times of its unavailability.

FERTILISER REHAB

Alchemist Hennig Brand takes urine that has been set aside for several days, and boils it until it thickens and a layer of red grease forms on top. After removing this layer he allows the remaining substance to cool down, separating the bottom part containing precipitated salts and the dark mass on the surface. The salt is removed and the red grease is mixed back in. Brand cooks this mixture vigorously for 16 hours until a white steam starts to evaporate, followed by oil and then a luminescent substance. Instead of the desired Philosopher's Stone, Brand first isolated phosphorus by distillation in 1669.

TIPPING POINT

Urine, bones and teeth, nucleic acids, and a fertiliser. Phosphorus is an irreplaceable biogenic element that is impossible to be created artificially. The name of the element refers to the personification of the planet Venus in Greek mythology in the form of the Morning Star that brings light. It is extremely flammable and used as an incendiary agent in matches. Industrially, it is obtained from phosphate rocks, a group of sedimentary rocks with phosphorus forming over half of their mineral contents. One of these rocks is called apatite, a calcium phosphate, whose alleged healing properties include deflecting negative energy, enhancing communication skills, and increasing motivation and creativity.

Deposits of phosphate rocks have been forming on our planet for 10 to 15 million years providing a non-renewable resource.

The so-called peak phosphorus, after which the extracted quantities will only decrease due to the unavailability of the element, is predicted to occur in 2030. In addition to the quantity, the quality of the extracted material is also declining, with increasingly lower concentrations of phosphorus at the expense of unwanted clays and heavy metals. This in turn leads to the employment of more complex and costly forms of extraction, for example from the seabed. The imaginary landscape that stretches beyond this tipping point is represented by AI-generated images from depleted mines in Estonia, Nauru, Kiribati and Florida, combined with those in Morocco, Australia and the Western Sahara, where the resources are inevitably running out.

Nitrogen (N), phosphorus (P) and potassium (K), are the main ingredients in synthetic fertilisers on which, along with other high energy inputs, the current global agricultural systems depend. At most a quarter of the phosphorus in

fertilisers is used by plants, while the rest remains in the soil, from which the fertiliser is washed into surface waters. This causes pollution and, due to so-called eutrophication, increased levels of phosphorus and nitrogen, plankton overgrowth and algal blooms.

CREATORS OF PLANTS

However, some phosphorus remains stored in the soil due to long-term over-fertilization, but it is difficult for plants to obtain it. Plant cultivars currently used in agriculture are dependent on the overuse of synthetic fertilisers, as they have been cultivated for conditions of unlimited access to nutrients in surplus quantities.

This distinguishes them from wild and

» This distinguishes them from wild and landrace varieties, which had to develop different strategies to secure minerals, including extensive root systems, the secretion of chemicals that release phosphorus from the soil, or symbiosis with fungi. «



landrace varieties, which had to develop different strategies to secure minerals, including extensive root systems, the secretion of chemicals that release phosphorus from the soil, or symbiosis with fungi. Self-preservation functions have been traded for rapid growth. At the boundary between the natural and the artificial, attempts are now underway in microbiology to reverse this process. A gene responsible for the plant's ability to search for phosphorus using its fine roots has been identified in an old rice variety and this genetic trait has subsequently been bred into modern rice varieties. The potential of microbes that live naturally on the root system of millet and that act as natural fertilisers is also explored.

SCIENCE AND KNOWLEDGES

At Fertiliser Rehab plants recover from their addiction and break free from the cycle of growth for growth's sake introduced at the expense of essential, life-sustaining functions. When performing alchemical experiments, a parallel process takes place through the person who performs them. The installation then incorporates controlled procedures and scientific environment with alchemical experiments and spontaneous processes occurring in nature, such as plant hybridization, without creating hierarchies. It combines thinking articulated in the language of alchemical symbolism, the currently standardized way of communicating scientific knowledge through peer-reviewed journals, and speculation.

How will plants and humans actually react to the lack of phosphorus? An answer can have the form of experimentation with plant properties, their creation and re-creation. Another option is to try to obtain phosphorus from sources other

than non-renewable phosphate rocks, for example by recycling urine. Or perhaps the inevitable transformation of society, realizing the limits of growth and going to a rehab will do the trick?

Hana Komanová is a biodesigner, researching textile & material lifecycles and their impact on soil health through decomposition. Her work applies biological processes into design practices.

Karolína Žižková is an environmental anthropologist interested in mining, land use and its ownership. Using a political ecology perspective, her focuses are discourses and power structures related to those topics.



<https://fertiliser.rehab>

INZERCE
ADS

DOKREVUE

JEDINÝ ČESKÝ MAGAZÍN O DOKUMENTU.
KAŽDÝ TÝDEN NOVÉ ČTENÍ.

ROZHOVORY, TIPY I NOVÉ FILMY A KNIHY.
BLOGY PETRA FISCHERA, ANDREY PRŮCHOVÉ HRŮZOVÉ,
BARBORY BARONOVÉ, MARTINA ŠRAJERA A DALŠÍCH.

ČTĚTE SPECIÁL K MFDF JIHLAVA 2022:

- ROZHOVOR S ONDŘEJEM MORAVCEM O TMÁNÍ
- JAKÉ TO JE BÝT FILMAŘEM NA FILIPÍNÁCH?
TO PŘIBLIŽUJE UMĚLEC KHAVN.
- ROZHOVOR S REŽISÉRKOU ZAYNĚ AKYOL O FILMU ROJEK
 - PROFIL LIONELA ROGOSINA
- FILMY Z ČESKÉ RADOSTI A MNOHO DALŠÍHO



DOKREVUE.CZ



PŘIHLASTE SE K ODBĚRU NAŠEHO NEWSLETTERU!



Sovětský člověk
Ivo Briedis
2021



René
Helena Třeštková
2008



Adam Ondra: Posunout hranice
Jan Šimánek, Petr Záruba
2022

Supporting **European Stories** since 1991
#ProudToSupportTheBest



státní

státní
fond
kinematografie
fandí

kinematografie
fandí
dokumentům!

A K C E N T

Saša Michailidis
— moderátor

Poslouchejte ve vysílání i jako
podcast v aplikaci mujRozhlas

*Jedno kulturní téma
z více úhlů pohledu*



Více rádia

vltava.rozhlas.cz

 místo, kde jsou

FILMY DOMA

Česká televize vás zve do kina
Michael Kocáb - rocker versus politik
Adam Ondra: posunout hranice
KAPR KÓD | PSH Nekonečný příběh
Zkouška umění



Vysocina Region

natural czech heart



www.kr-vysocina.cz



Třebíč



Žďár nad Sázavou



Telč

castles future
HISTORY sights
hills woods
POWER

Jihlava

Do Jihlavy? Do Jihlavy!

facebook.com/mestojihlava

instagram.com/mestojihlava

#DoJihlavy

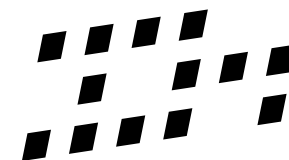
#DoJihlavy na kulturu

**Přivážíme
vám filmové
zážitky**

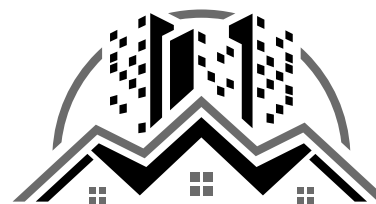
FedEx[®]
Express



Projekty domů



**Technické poradenství
Dozorování staveb
Cenové kalkulace**



Czech Development LTD
www.czechdevelopment.com

info@czechdevelopment.com

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 značená 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](https://www.kudyznudy.cz)

 <p>institute of documentary film</p>	<p>SUPPORTING CREATIVE DOCUMENTARY FILMS FROM CENTRAL AND EASTERN EUROPE SINCE 2001</p>
--	---

CONNECTING CEE FILMMAKERS & DECISION MAKERS

<p>networking</p>  <p>MARCH 24-30, 2023 PRAGUE</p>	<p>market</p>  <p>OCTOBER 25-30, 2022 JIHLAVA</p>	<p>workshop</p>  <p>OCTOBER 24-29, 2022 JIHLAVA</p>	<p>knowledge</p>  <p>IDF INDUSTRY SESSIONS</p>
<p>insight</p>  <p>PODCAST</p>	<p>distribution</p>  <p>BUILDING COMMUNITIES</p>	<p>supported by</p>    	<p>more info at</p> 

FILMS BY APA MEMBERS AT JIHLAVA IDFF 2022



CZECH JOY

ADAM ONDRA: PUSHING THE LIMITS
D: PETR ZÁRUBA, JAN ŠIMÁNEK, CINEPOINT

KAPR CODE
D: LUCIE KRÁLOVÁ, MINDSET PICTURES

PONGO CALLING
D: TOMÁŠ KRATOCHVÍL, KULI FILM

THE VISITOR
D: VERONIKA LIŠKOVÁ, CINÉMOTIF FILMS

HOMIES
D: JAN FOUKAL, FILM KOLEKTIV

A-B-C-D-E-F-G-H-I-JONESTOWN
D: JAN BUŠTA, KULI FILM

LEAVING TO REMAIN
D: MIRA ERDEVICKI, KRUTART

ALL ENDS WELL
D: MIROSLAV JANEK, MIMESIS FILM

HAPPILY EVER AFTER
D: JANA POČTOVÁ, PUNK FILM

DARKENING
D: ONDŘEJ MORAVEC, FRAME FILMS

CITIZEN MIKO
D: ROBIN KVAPIL, SILK FILMS

OPUS BONUM / CZECH JOY

THE INVESTIGATOR
D: VIKTOR PORTEL, FRAME FILMS

TESTIMONIES

GOOD OLD CZECHS
D: TOMÁŠ BOJAR, NOW PRODUCTIONS

SPECIAL EVENT

KUNSTKAMERA
D: JAN ŠVANKMAJER, ATHANOR

ART TALENT SHOW
D: ADÉLA KOMRZÝ, TOMÁŠ BOJAR, UPP

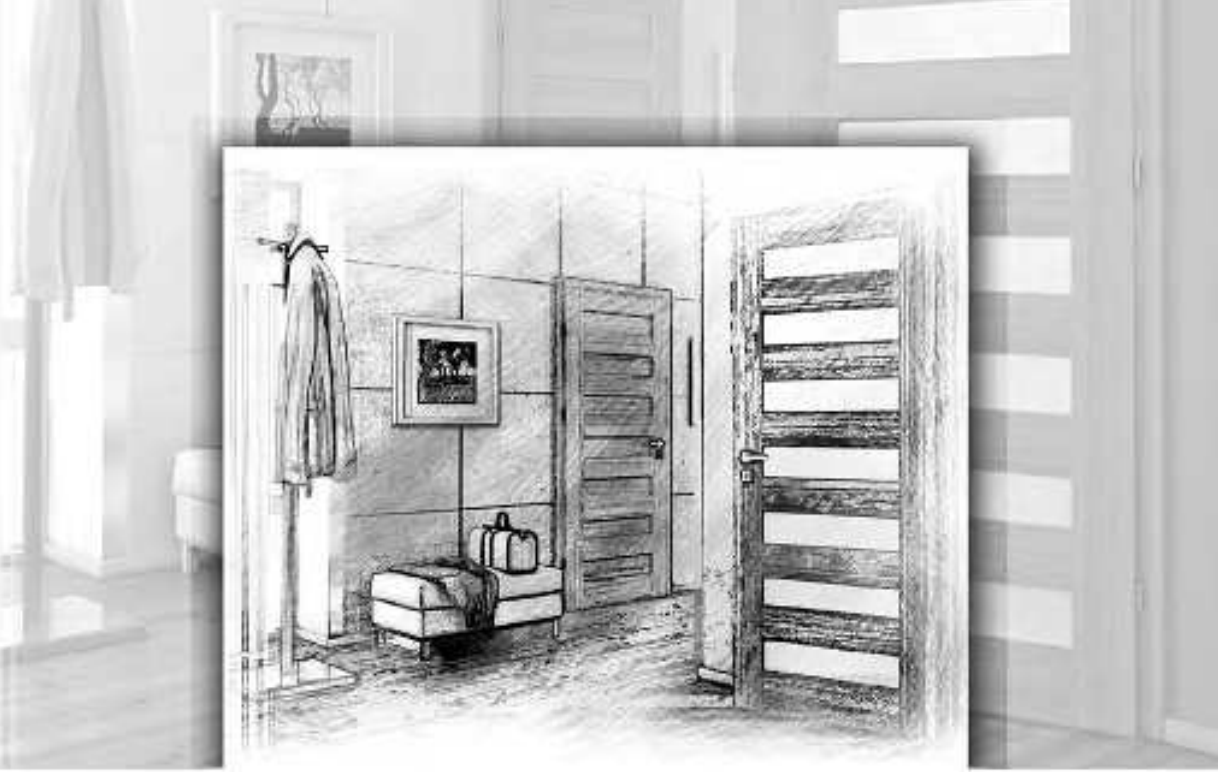
NOTES ON WAR

CZECH PEACE
D: VÍT KLUSÁK, FILIP REMUNDA,
HYPERMARKET FILM

CZECH TELEVISION DOCUMENTARIES

WILD PRAGUE
D: JAN HOŠEK, KULI FILM, IO POST

CZECHPRODUCERS.CZ



sepos[®]
■ DVEŘE ■ ZÁRUBNĚ

Tvoříme příběhy o dveřích. Už více než tři desetiletí.

www.sepos.cz

KAMERA! KLAPKA! AKCE!



SADA Z 30 PRO
VIDEOLOGY

Nikon Z 30

Tato sada obsahuje vše potřebné pro záznam videa a zvuku v profesionální kvalitě. Získáte fotoaparát mirrorless Z 30, kompaktní objektiv NIKKOR Z DX 16–50 mm f/3,5–6,3 VR, stativový grip SmallRig a koženéšinou ochranu proti větru SmallRig. Stativový grip je vybaven magnetickým výřezem, do kterého lze vložit dálkové ovládání ML-L7.

ZÁKLADNÍ
SADA PRO
VIDEOSEKVENCE

Nikon Z 6II

Více svobody při tvorbě. Tato dokonalá základní sada pro nezávislé filmaře obsahuje fotoaparát mirrorless Nikon Z 6II 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

Nikon 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

Více informací na nikon.cz



DÁRKOVÉ KARTY CITYPARK

Ideální dárek
pro každého
a pro každou
příležitost

K dostání
v prodejním
automatu
nebo online

Dárková karta CITYPARK je ideální dárek, který pořídíte rovnou krásně zabalený pro každou příležitost.

Nabijte ji podle uvážení **od 300 do 6 000 Kč** a dárek máte ihned v kapse. Trefíte se do vkusu každého: obdarovaný si vybere podle svého přání ze široké nabídky obchodů v našem centru.

Více na www.citypark.cz

nákupní centrum

CITYPARK
JIHLAVA

CZ LOKO

Locomotion Excellence

POJĎTE S NÁMI VYRÁBĚT LOKOMOTIVY!

Rosteme (v Jihlavě i v České Třebové) a hledáme nové zaměstnance.

	CÍLOVÁ STANICE	SMĚR JÍZDY	DRUH JÍZDY	NÁSTUP
1	MISTR	ČESKÁ TŘEBOVÁ	THP	IHNED
2	ZÁMEČNÍK/SVÁŘEČ	JIHLAVA/ČESKÁ TŘEBOVÁ	VÝROBA	IHNED
3	LAKÝRNÍK	JIHLAVA/ČESKÁ TŘEBOVÁ	VÝROBA	IHNED
4	MECHANIK	ČESKÁ TŘEBOVÁ	VÝROBA	IHNED
5	ELEKTROMECHANIK	JIHLAVA/ČESKÁ TŘEBOVÁ	VÝROBA	IHNED
6	ELEKTRONIK	ČESKÁ TŘEBOVÁ	VÝROBA	DLE DOHODY
7	ELEKTROMECHANIK SERVISU	CELÁ ČR	SERVIS	IHNED



CZ LOKO, a. s. | Semanínská 580 | Česká Třebová

milujemelokomotivy.cz

CZ LOKO, a. s. | Pávovská 2b | Jihlava





Jsme s vámi
již 110 let



s plnou pusou
chuti.

Tradičně.

Umožňovali jsme život v kuchyni Vaším maminkám,
babičkám i prababičkám, a nyní i Vám.
Svět se mění a nas to žene neustále vpřed a naše výrobky
nezůstávají pozadu. Naším cílem je stále zjednodušení
a zrychlení práce v kuchyni.

Moderně.

Bez umělých éček?
Bez lepku?
Šetrné k přírodě?
S podporou českého zemědělství?
S plnou pusou chuti?

Ano!

S úctou k
přírodě.



www.amylon.cz



Vychutnejte si filmový zážitek s projektory Epson

Chcete přenést atmosféru filmového festivalu do svého obývacího pokoje?
Pak by vám určitě neměly uniknout miniprojektory Epson EF-11 a EF-12
z řady EpiqVision. Nenechte se zmást jejich kompaktními rozměry, s těmito
elegantními drobečky vás čeká spousta zábavy!

Pomocí vestavěné technologie Miracast nebo HDMI vstupu k projektoru snadno připojíte
Blue-ray přehrávač, chytrá zařízení nebo herní konzole, a zábava tak může začít.

Promítání na téměř jakýkoliv povrch
a v jakémkoliv směru

Ostrý obraz se sytými barvami
a jasnými detaily

Působivý velký obraz
s úhlopříčkou až 150 palců

Laserový zdroj světla, až 10 let
nepřetržitě zábavy

Kompaktní a lehká konstrukce pro
snadný přenos

Rychlé a snadné nastavení
projektoru

Technologie 3LCD
pro jasné detaily

Zabudované reproduktory YAMAHA
(model EF-12)



*Údaje vycházejí z každodenního sledování obsahu po dobu pěti
hodin s projektorem nastaveným do úsporného režimu.
Více informací na stránkách www.epson.cz

EPSON[®]
EXCEED YOUR VISION



RENTAL DSLR Kamery Objektivy Světla Grip

Biofilms rental offers wide range of photographic, DSLR & professional film equipment, lighting and sound recording for rent.



ALEXA
35

480fps

8K+

51.200
ISO

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.



#StandWithUkraine



BIOFILMS
Cameras, Lenses, Lighting & Grip Rental



MERCHYOU®

SUSTAINABLE TEXTILE & PRINTING

WWW.MERCHYOU.COM



First view



© Martin Langborst



Görliwood is calling!

1000 stories that still want to be told and a city that offers endless possibilities - Görlitz on the Lusatian Neisse. Face the facts: international flair in the German-Polish European city of Görlitz/Zgorzelec, exciting original locations from five centuries in the middle of a varied landscape, a lot of film material from the lives of authentic people and individual service from the Film Office. Start your next documentary film project in Görliwood®!

You are very welcome!



© Film Office

Please contact us:

Film Office Görlitz
c/o Europastadt Görlitz/Zgorzelec GmbH
Phone +49 3581 475730
filmbuero@europastadt-goerlitz.de
visit-goerlitz.com/goerliwood



© Nikolai Schmidt



Diese Maßnahme wird mitfinanziert durch Steuermittel auf der Grundlage eines Beschlusses des Sächsischen Landtags.



jednobarevné
ponožky

ferdinand •



FILM DEVELOPMENT COUNCIL OF THE PHILIPPINES

TOGETHER, LET US EXPLORE THE OPPORTUNITIES THAT AWAIT YOU!
FIND OUT WHY IT'S MORE FUN TO FILM IN THE PHILIPPINES.

- INTERNATIONAL CO-PRODUCTION FUND (ICOF)**
 A selective recoupable fund that will provide up to 40% cash incentives on your qualified Philippine production expenditures.
- ASEAN CO-PRODUCTION FUND (ACOF)**
 A selective fund from USD 50,000 to USD 150,000 awarded to each selected ASEAN film co-producing with the Philippines with an ASEAN director.

- FILM LOCATION INCENTIVE PROGRAM (FLIP)**
 A 20% cash rebate on your qualified Philippine production expenditures.
- FILM LOCATION ENGAGEMENT DESK (FLEX)**
 A service incentive program to assist your project with government permits, on-ground logistics, health protocols and more.



CONTACT US: FILM@PHILIPPINES@FDCP.PH ☎ +83 2 8256-8331 ☎ +83 017 8083 227 ☎ +83 2 768-7820 | [/FILMPHILIPPINESNOW](https://www.facebook.com/filmphilippinesnow) @FILMPHILIPPINES



KNOW MORE ABOUT

UmPhilippines

SCAN THE QR CODE
FOR PH FILM CATALOGUE 2021





dafilms.cz

Prěhrájte si filmy, které jinde nenajdete



▶ Johan van der Keuken – Amsterdam, globální vesnice



Vaše online kino, festival a filmový klub v jednom



▶ Boris Miljković – Návrat domů – Marina Abramović a její děti



DOCUMENTARIES WITHOUT BORDERS

CURRENTTIME.TV/DOC



PRODEJ A DISTRIBUCE ITALSKÉ KÁVY
SERVIS PRO KAVÁRNY A RESTAURACE
VELKOOBCHODNÍ PRODEJ PRO FIRMY

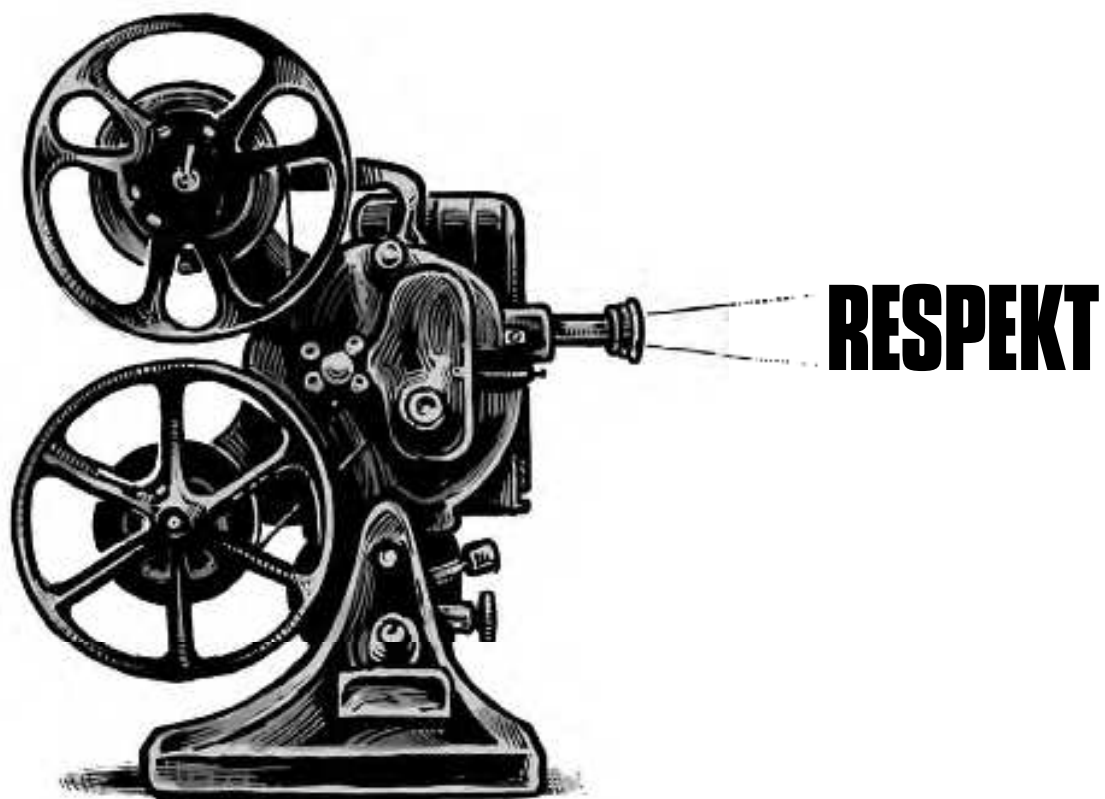
finecoffee.cz

REAL CINEMA



MEDIÁLNÍ PARTNER

26. mezinárodního festivalu
dokumentárních filmů Ji.hlava



respekt.cz

CENZUROVANÁ ZPRÁVA

Věci tak, jak jsou

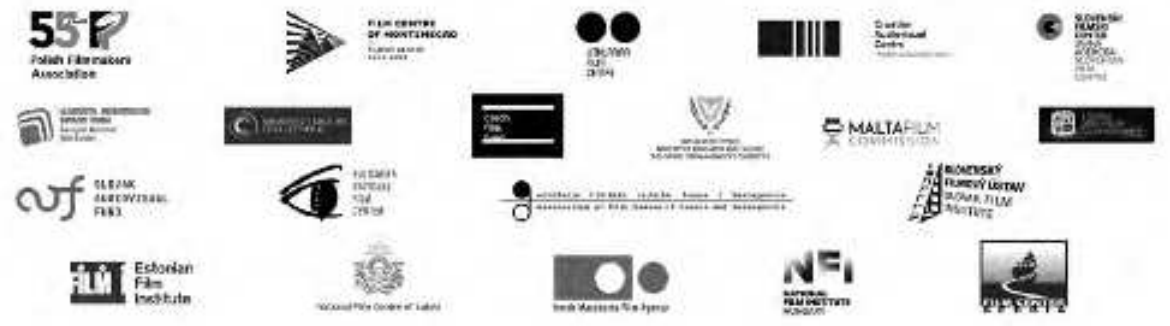


Aktuálně.cz

FNE DAILY
PROMOTING SUSTAINABILITY AND DIVERSITY

Subscribe for free
Film and TV business news · weekly box office · unique database

BULGARIA · BOSNIA-HERZEGOVINA · CZECH REPUBLIC · CROATIA · EGYPT · 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 | facebook.com/cineuropa



THE BEST OF
GERMAN DOCUMENTARIES



WORLDWIDE



german films

Supported by

Již 130 let

PÍŠEME O UDÁLOSTECH NA VYSOČINĚ



založeny roku 1892

JIHLAVSKÉ LISTY

www.jihlavske-listy.cz



ALTERNATIVA BEZ PLAYLISTU



www.radio1.cz

Kdo si čte, zlobí!

roční fěrové předplatné:
1471 Kč / 26 čísel

roční předplatné:
999 Kč / 26 čísel roční

Předplaťte si kulturní
čtrnáctideník A2.
Hledáme kritické
čtenářky a čtenáře.

elektronické předplatné:
599 Kč / 26 čísel

Předplatné objednávejte
na www.advojka.cz
nebo distribuce@advojka.cz



FILM A DOBA

RJÚSUKÉ
VOJTĚCH
B O L L Y
JEAN-CLAUDE

HAMAGUČI
MAŠEK
W O O D
BIETTE



právě vychází
03/2022

www.filmadoba.eu
f @ filmadoba



Nemáte ve svém okolí prodejce **Nového Prostoru**?
Pořídte si předplatné
a pomozte lidem v nelehké životní
situaci. Polovina z ceny jde prodejci,
kterého si sami zvolíte.

Více na <https://eshop.novyprostor.cz/predplatne-casopisu/>



HITRÁDIO VYSOČINA

MÁME SRDCE, KTERÉ HRAJE PRO DOKUMENTY

časopis pro umění a společnost
vychází od roku 1985

ČEL PŘESILE!

Revolver Revue!



www.revolverrevue.cz
www.bubinekrevolveru.cz

Na rok
pouze za
699 Kč



Čtete nás také na tabletu,
v mobilu nebo na počítači

Pořídte si předplatné časopisu
Heroine na heroine.cz/predplatne

ČASOPIS HEROINE

VAŠE PRAVIDELNÁ DÁVKA NEZÁVISLOSTI

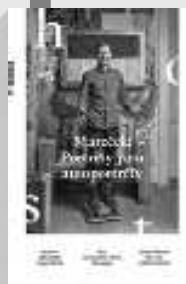


Vladimír Kordoš
filmová a video tvorba 1981 – 1997



h

host
literární
měsíčník



Předplatte si
časopis *Host*
za výhodnou cenu,
a ušetřete tak
až 400 Kč za rok!

K tištěnému předplatnému dostanete zdarma
i elektronickou verzi a získáte slevu 20 % na nákup
knih z produkce nakladatelství Host. Každý měsíc
najdete časopis pohodlně ve své schránce, a navíc
můžete soutěžit o hodnotné ceny.

www.casopishost.cz

S



t

dějiny
a současnost
www.dejinyasoucasnost.cz

Všichni čteme ĎaS.
Kdykoli, kdekoli.

Různé typy předplatného
www.send.cz

 Kinema

Radi sa rozprávame o filmoch

www.kinema.sk



facebook.com/milujemfilmy



PREDPLAŤ SI
ANGAŽOVANÝ
KULTÚRNO-
SPOLOČENSKÝ
MESAČNÍK
KAPITÁL
NA ROK
2023



KINOBOX.cz

Filmové recenze

Novinky

Rozhovory





21st International Film Festival

23

docsbook

docsbooka.org

Call for entries:
15.01
–31.05

19—29.10

EASTERN
EUROPE
AGAINST
GRAVITY

CO-FINANCED AND
SUPPORTED BY:



SUPPORTED BY:



↳ **BYE BYE BELARUS**

dir. Aliaksandr Matafonau
[work in progress]

Anna and Alexander built their family nest in the outskirts of Minsk. The presidential election in Belarus and the events that followed radically changed the plans of the young family. After losing her sense of security, Anna persuades Alexander to move from Belarus to neighboring Poland. They have to start everything from scratch again. The outbreak of the war in Ukraine distances the family's plans to return to Belarus even further.



↳ **BOOKS VS TANKS**

dir. Tetiana Hanzha, Yelyzaveta Pyrozhkova
[work in progress]

Valentine, Georgia, Nadia, Arystarkh have been selling books at the used book market in Kiev for decades. They spend their days saving old books, haggling for a better price and amusing regular and new customers with jokes and stories. One day, they find out that the land where they sell second-hand books has been sold. At the outbreak of the war, the situation of the buccaneers changed dramatically. They no longer have to defend their stalls against the bulldozers. However, they must defend their barricade of books against Russian tanks.



↳ **THE LAST SUMMER**

dir. Ihar Czychchenia
Poland / 2022 / 43 min

The film tells the story of teenage skaters from Minsk who are enjoying the summer of 2020, probably the most difficult summer in the history of Belarus. They will never forget that summer: they fall in love, argue, re-concile, disappoint, laugh, go to clubs, prepare for exams, sing songs, but most of all they skateboard. They feel free in a country where the word "freedom" and its very notion are highly abstract. These young people personify the "tomorrow" of Belarus.

→ If you interested
in the projects send
your inquiries at:

TVP Dokument / International Sales
Aleksandra Kaźmieruk
e-mail: aleksandra.kazmieruk@tvp.pl

The next edition of **THE EASTERN EUROPE AGAINST GRAVITY FORUM**
during **20. MDAG F.F. MAY 12—19, 2023**

www.mdag.pl

e-mail: kontakt@againstgravity.pl

FID

July 2023

34TH INTERNATIONAL
FILM
FESTIVAL
MARSEILLE

WWW.FIDMARSEILLE.ORG

Visions
du Réel

21-30.4
2023

International
Film Festival Nyon

Main Partner
la Mobilière

Main Media
SRG SSR

Institutional
Partners

Office fédéral de la culture OFC
Direction du développement et de la coopération DDC

MEDIA 2023

canton de
vaud

VILLE DE
NYON

Région
de Nyon

LOTTERIE
ROMANDE

DOX Leipzig
17.10.–
23.10.2022



Internationales Leipziger
Festival für Dokumentar-
und Animationsfilm

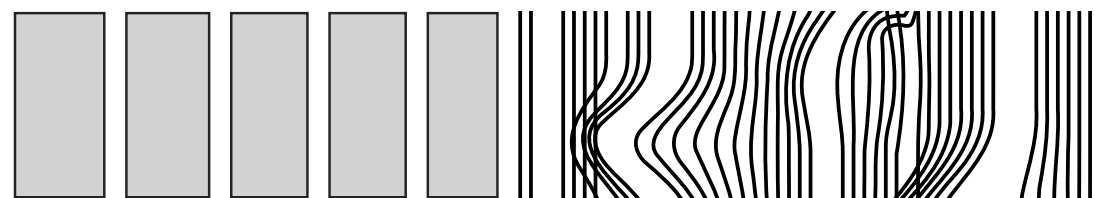
dok-leipzig.de

RIDM **25**
YEARS

Montreal International
Documentary Festival

RIDM.CA

November 17 — 27 2022



Discover the Best Israeli Documentaries
All in One Place



Tantura



Absalon



Mini DV



The Camera of Doctor Morris



Savoy

www.docushuk.co.il

DOCUSHUK
Documentary Marketplace By CoPro

**Call for
entries
open from
1st October
2022**

63. KRAKOWSKI
FESTIWAL
FILMOWY
63rd KRAKOW
FILM
FESTIVAL

28.05 — 4.06.2023
krakowfilmfestival.pl

Krakow Film Festival is an Oscar-qualifying festival and recommends films for the European Film Awards.

Taiwan Spectrum:
Personal Cinema of
Female Directors

dafilms.
com

Nov. 7-20,
2022

TAIWAN INTERNATIONAL
DOCUMENTARY FESTIVAL



Taiwan Spectrum:
Personal Cinema of
Female Directors

DOCAVIV

THE TEL AVIV INTERNATIONAL
DOCUMENTARY FILM FESTIVAL

2023 11-20.05

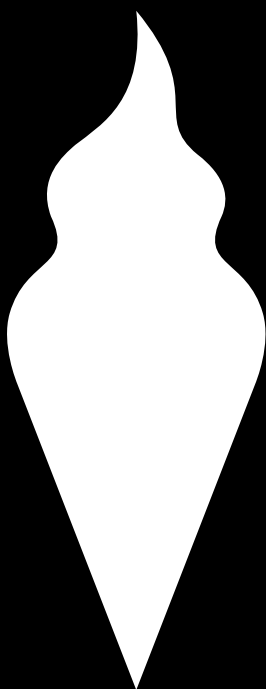
Submissions are now open

DOCAVIV.CO.IL

Letní
filmová
škola
Uherské
Hradiště

28.07.
—03.08.
2023

lfs.cz



ANIFILM

Mezinárodní festival animovaných filmů
2. – 7. KVĚTNA 2023 Liberec, Česká republika

CALL
FOR
ENTRIES

Přihlašujte své
filmy a hry
od teď až do konce
roku 2022!

ANIFILM
je OSCAR® qualifying

www.anifilm.cz



CHANGE
THE FUTURE NOW
AND SUBMIT
YOUR SCIENCE FILM
TO AFO58

AFO

Academia Film Olomouc
International Festival
Of Science Documentary Films
25-30/4/2023

APPLY FOR CAMP 4SCIENCE WORKSHOP

Submit your film project to Camp 4Science, the training and networking event for filmmakers dedicated to the development of science documentary projects. Camp 4Science is open to feature-length films, TV 52' length formats, series, VR and projects with online and game potential.

Application deadline: January 31
Workshop dates: April 24 - 29, 2023
There is NO PARTICIPATION FEE



CALL FOR
ENTRIES DEADLINE
31 DECEMBER

indielisboa.com

CALL FOR APPLICATION
01 NOVEMBER



CineLink
Industry
Days

SEE YOU NEXT AUGUST

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.

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.

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 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.

DOKU
FEST

04 - 13 AUGUST 2023
PRIZREN, KOSOVO

39.
KASSELER
DOKUMENTAR
FILM
UND
VIDEO FEST
15.-20.11.2022 + ONLINE → 27.11.

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

Foto: Jilka Hainz / layout: atelier paper

**SLEDUJEME
TÉMATA, KTERÁ
HÝBOU
DOBOU**

M^da
Masarykova
demokratická
akademie

Hrdě
podporujeme
Inspirační
fórum MFDF
Ji.hlava

DIGITÁLNÍ
REVOLUCE
SOCIÁLNÍ
SPRAVEDLNOST
UDRŽITELNÁ
BUDOUCNOST



Odebírejte náš
newsletter na
masarykovaakademie.cz

Cannes Docs

The
networking
platform
for creative
documentary
film
professionals
in Cannes



MARCHÉ DU FILM
FESTIVAL DE CANNES

16-24 MAY 2023

marchedufilm.com/cannes-docs

**CENTRUM
DOKUMENTÁRNÍHO
FILMU**



TERAPIE FILMEM

VÝPRAVY ZA FILMOVÉ PLÁTNO

VZDĚLÁVÁNÍ | VIDEOTÉKA

VÝZKUM | KNIHOVNA

10.00 — 22.00

FESTIVALOVÁ OTEVÍRACÍ DOBA

podkroví Kina Dukla

Jana Masaryka 20, 586 01 Jihlava
E: simon@jc-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