

DOK.⁵ REVUE

NIKDY
NEBYLO
LIP

redakce, dok revue 2006 03:56

úvodník

Festival byl slavnostně zakončen, ceny předány a projekce filmů běží dál až do zítřejšího večera. Oproti loňským šesti cenám v sekci Česká radost byly letošní poroty v oceňování střídmejší – každá sekce má jen jednoho vítěze a jedno čestné uznání.

Nejlepším českým dokumentem roku 2006 se stal *Nízký let* Jana Šikla, příběh dvou lidí vyprávěný výlučně prostřednictvím amatérských záběrů, které vytvářejí protipól oficiální týdeníkové historii. Festival se tak vrací ke kořenům dokumentu, k chuti bezejmenných lidí vzít do ruky kameru a zaznamenávat skutečnost, která je obklopuje, zachycovat míjející okamžiky přítomnosti skládající se v mozaiku paměti. Čestným uznáním porota ocenila film Eriky Hníkové *Sejdeme se v Eurocampu*, sondu do nefungování současné české vesnice, mikrokosmu šplhajícího do absurdních pater „evropanství“.

Neveddní a humorný pohled na kulturní rozdíly ocenila porota sekce Mezi moři na filmu polského režiséra Marcina Koszałky *Celý den spolu*, příběhu čekání namísto setkávání, konfrontace polského a japonského kontextu na poli dokumentárního filmu. Zvláštní cenu si odnesl Nikolaus Geyrhalter za *Chléb náš vezdejší*, mrazivý a vizuálně podmanivý exkurz do zákulisí vyspělého potravinářského průmyslu, do světa strojů a mechanismů naplňujících jednu z našich základních životních potřeb.

Vítězem nové soutěžní sekce Dobré dílo se stalo *Úplně osobní*, dokumentární debut bosenského tvůrce Nedžada Begoviće, originální a hravá variace na věčné téma uchopování reality vlastního života zvidávou a obrazoboreckou optikou umělce/dítěte. Zvláštní uznání pak připadlo *Narození/Matce* Naomi Kawase, průhledné bytosti loňského festivalu. Symbolickým sfouknutím svíček uzavřeli „likvidátoři oslav“ Jiří Havelka a Ondřej Cihlář jednu festivalovou epochu. Písní „Všechno je na hovno“ posunuli motto letošního festivalu do nových pater zakoušení současné české reality.

veronika klusáková

dokumentární film nemá příběh

Muž, který prochází dějinami. Filmař s neskutečně vzácnou pamětí a myšlenkově stále podnětný. Alespoň tak se nejstarší žijící režisér světa Manoel de Oliveira představil novinářům na tiskové konferenci pořádané ve francouzské restauraci. Následující text je zkráceným výtahem z odpovědí, mezi nimiž jsme se pokusili nacházet souvislosti (nejen) s dokumentárním filmem. Jde o Manoelem de Oliveirou nikdy nepsanou esej, v níž se ale objevují jeho myšlenky.

Od doby, kdy jsem natáčel svůj první dokumentární film, se toho hodně změnilo. Kinematografie každého období je svým způsobem autonomní. Autorem vůbec prvního portugalského dokumentárního filmu byl Paz dos Reis. Šlo víceméně o napodobování Lumiérů. Slavnou se stala scéna zobrazující odchod švadlenek z místa jejich pracoviště. To se událo v Portu, městě mého narození.

Kontinuita portugalského dokumentárního filmu nebyla v počátcích nějak znatelná. Jednalo se o ojedinělé iniciativy. Právě cestou přes dokument se portugalský film propracoval k hranému filmu. Již zmiňovaný Paz dos Reis umřel dva dny před tím, než jsem uvedl na pátém mezinárodním kongresu filmových kritiků v Lisabonu svůj první film.

Má cesta k filmu započala v šesti letech, kdy mě otec začal brát do kina. Tehdy šestileté dítě nemuselo mít strach z nějaké morální újmy. Pornografie nebyla v módě, spíše montáž, vytváření filmů střihem. Já jsem se už tenkrát do filmu zamiloval.

Nejdříve jsem ucítil touhu stát se komikem, velmi populární byly v době mého dětství francouzské grotesky. Mnohem později jsem ale viděl *Berlín, symfonii velkoměsta* od Waltera Ruttmanna, a to byl ten iniciační moment, nutící mě k natočení mého prvního filmu.

Můj otec mi tehdy pořídil první kameru. Měl jsem přítele fotografa, který pracoval v bance, a toho jsem vyzval, ať se spolu pokusíme o první film. Nakonec jsme spolupracovali několik let. Pro představu v jakých podmínkách jsme pracovali – jako střihačský stůl nám sloužil stůl na billiard.

Naše finanční možnosti byly dost omezené, a tak jsme prováděli střih přímo z negativu, takže veškeré chyby, ke kterým došlo ve střihu, byly nevratné. Přesto výsledkem naší práce byl film vybočující z tehdejší portugalské filmové produkce. Publikum a kritika ale snímek *Douro, říční dřina* v době jeho vzniku nepřijala. Pro ilustraci, například Luigi Pirandello, kterému se film líbil, se ptal, jestli se v Portugalsku vyjadřuje nadšení dupáním.

Během svého života jsem žil v několika politických režimech. Zažil jsem diktaturu, nebylo to jednoduché, ale vždycky jsem měl přátele, kteří mi pomáhali. Filmařsky na mě působil Buñuel, ruští montážníci. To všechno mě fascinovalo. Mé první filmy byly vlastně vyjádřením vlivu všech těchto podnětů, především umění střihu. Usiloval jsem o vlastní specifický projev osvobozený od vlivu jiných druhů umění. Vycházel jsem spíše z fotografie. Protože jsem kladl velký důraz na střih, obešly se mé filmy beze slov. Zde na mě působil především německý kammerspiel a pouliční filmy.

S příchodem zvuku ovšem došlo k výrazným změnám. Zvukový film byl ve svých počátcích vnímán v protikladu k němému filmu. Můj ještě němý debut *Douro, říční dřina* spadá právě do tohoto období přechodu. S kinematografií se vždy spojovala představa pohybu. Dnes už to tak striktně neplatí, ale tehdy ano. Američané používali termín talking movies, move jako pohyb a talking vyjadřující mluvenost. To znamená, že není slova bez pohybu. A není možný život bez pohybu. Čas – to je v podstatě taky pohyb. A není se třeba ani dívat, stačí jen nechat plynout čas. To je taky pohyb. Přechod od němého filmu k zvukovému byl posléze dovršen použitím barev. To ale znamenalo konec všech předchozích filmových koncepcí, protože se vytvořil nový kontext.

V němém filmu šlo v podstatě o onirické vyjádření. Ve snu nejsou zvuk a ani slova. Ani barvy. A když film najednou

pokračování na str. 2

město a srdce

Douro, Říční dřina, *Manoel de Oliveira*

Plátno projasní světlo pronikající tmou. Vlna se třísťí o vlnu. Pozornost kamery se obrací směrem do města. Je to Porto, město ležící v dalekém Portugalsku. *Douro, říční dřina* začíná. Píše se rok 1931 a mladý Portugalec poprvé vstupuje do světa filmu. Jeho devizami jsou neuchtající zápal, bohatá divácká zkušenost a nepotlačitelná vůle zhmotnit vlastní představy. Město na řece Douro se stává hlavním aktérem filmu. Pohled kamery jej svléká a dobývá. Do filmu vstupuje vášeň. Mladík si obrací čepici. Zkouší dívce nadzvednout sukni. S potutelným úsměvem. Děvče přisedá k němu. Smějí se oči. Obrazy dotýkající se sebe sama. Asociující, rytmizující, zpívající. Oslava střihu jako významotvorného prvku v době, kdy ještě film neznal výmluvnost zvuku. Pokorný portrét života na pokraji živlu, kterým je řeka se svou fluidní podstatou. Stejně jako voda plyne i Oliveirův film. Obraz za obrazem. Objevují se záběry vlnící se vody. Fixní skutečnost je podrobována vášnivému pohledu filmaře. Křiví se a kroučí. Je rozšiřována o osobní vklad, jímž je setkání města a umělce. Města a srdce, které nachází výraz pro své sny. Rytmus je udáván třikrát opakovaným záběrem. Pytel opouští mužova záda a dopadá na zem, dopadá na zem, dopadá na zem. Ruka pokládá na stolek minci. Dostává ryby. Malý příběh v obrovitém čase. Střípek vytažený na denní světlo. Třpyt, leskot, zvuk. Neznatelný záchvěv věčnosti v lapidáriu dění. Výkřik skutečnosti. Film *Douro, říční dřina* i po více než 75 letech vzbuzuje údiv. A režisér Oliveira je šťastný, že jej mohl po takové době přivést do Jihlavy, aby promlouval k novým generacím diváků. Režisér Oliveira je vůbec šťastný člověk. Pokud pocítuje smutek, tak je to smutek z osamocení. Ze ztráty všech lidí, s nimiž by mohl sdílet společné vzpomínky. Není si možno než přát, abychom se dočkali dalších filmů od muže, jehož příběh je také příběhem filmu. Fascinujícího muže v zázračném umění. Ať žije Manoel de Oliveira!

petr pláteník



dokumentární film...

pokračování ze str. 1

získal slovo i barvy, stal se podstatně realističtější. Bohužel ale došlo k výraznému zpomalení jeho vývoje. Dnes už tyto technické problémy nevnímáme. Film se stal daleko realističtější. Podle mě se jedná o jedno z nejpůsobivějších umění. Neexistuje žádné jiné umění, které by takovým způsobem dokázalo simulovat realitu jako film. Narozdíl od divadla vychází film z přímé inspirace. Objektiv je vlastně oko, negativem je zrakové centrum mozku. Je to stejné,

jako když spíme a vytváříme obrazy, přestože máme zavřené oči. Kromě filmu nic nedokáže tento prožitek imitovat tak dokonale. Divadlo není například schopné přímo ukazovat sny. Ani nic, co by se odehrávalo v současnosti. I když o tom hovoří, ale nemůže je zobrazit. Filmová kamera ukazuje to, co je. Přítomnost, která se mění ve věčnou.

manoel de oliveira

dokument ve službách stb

Rozhovor s Petrem Cajthamlem (Dílna - negativní propaganda)

Můžete nám říci, co je předmětem vašeho zkoumání?

Dlouhodobě se zabývám tzv. bezpečnostní propagandou, která vznikala na objednávku ministerstva vnitra a jemu podřízených bezpečnostních složek. Využívání televize a dokumentárních filmů je jedním z těch nástrojů, kterými propagandisté, kteří byli řízeni ministerstvem vnitra, pracovali.

Na festivalu vedete dílnu zabývající se problematikou propagandistických dokumentů, můžete nám přiblížit, čemu se v nich budete věnovat?

Dílna je rozdělena do dvou bloků. První bude pojednávat o obrazu Pražského jara v televizní propagandě, budou tam promítnuty dva filmy, které vznikly v době nastupující normalizace na zakázku státní bezpečnosti na přelomu 60. a 70. let, často s přímou účastí ministerstva vnitra. A pak jeden film z roku 1974, který se na tento problém dívá trochu s odstupem. Cílem dílny by mělo být přiblížit metody, jakými pracoval tehdejší propagandistický dokument, jak byla ovlivňována televizní tvorba ze strany represivního aparátu. V prvním bloku budou promítnuty ukázky ze tří filmů a jeden film celý. Ten nejstarší film vznikl na konci roku 1965 a od ostatních filmů se liší snahou o jistou objektivitu. Je v něm prostor i pro lidi, kteří byli tehdy pomlouváni, přičemž znovuotevřít vyšetřování nevyjasněného úmrtí J. Masaryka. V dalších filmech z roku 1970 už si StB a Československá televize žádné servitky nebere a lidi odsuzuje přímo. *Svědectví od Seiny* pojednává o několika skupinách opozičně smýšlejících lidí angažovaných v roce 1968. Naznačuje spojitost se zahraničními rozvědkami, především se *Svědectvím* P. Tigrida, a je zaměřen hlavně na scenáristu a spisovatele J. Procházku a literárního vědce V. Černého. StB má záznam několika hodin rozhovorů z bytu V. Černého, z nichž vyrobila koláž, která zcela zostuzuje J. Procházku, který byl v odposlouchávaném bytě hostem. Další film *Obchod s důvěrou* je vlastně pokračováním, které opět využívá odposlechů. Třetí film *Vysoká hra* z roku 1974 vrhá zpětný pohled na ty, kteří slouží západním politickým službám. Tyto filmy přímo tvořily součást represivní kampaně a ukazují, že propaganda, která ty lidi zničila lidsky a morálně v očích veřejnosti, byla pouze prvním krokem k tomu, jak zničit tyto lidi i mocensky a dostat je za mříže.

Tématem druhé dílny by mělo být budování živého obrazu StB a jejich vztah vůči britské tajné službě...

Druhá dílna se věnuje specifické problematice státní bezpečnosti - pojednává o stranickém soupeření StB s britskou tajnou službou. V rámci druhé dílny budou promítnuty dva filmy, které měly dva účely. Jednak popularizovaly státní bezpečnost - StB se prostřednictvím dokumentů chlubila svými někdejšími úspěchy, kterých dosáhla vůči britské tajné službě, a jednak sloužily do jisté míry jako varování před stykem našich občanů se západními diplomaty a vůbec s cizinci s tím, že se může vlastně jednat o příslušníky nebo agenty západních zpravodajských služeb. Nepřímo také varovaly naše občany, že se StB dívá na velkou část jejich kontaktů s cizinci jako na možnou špionáž, a vlastně upozorňovaly naše občany na riziko, které jim ze strany StB hrozí. Hlavní část dokumentů tvoří chlubení StB svými úspěchy, kterých kdysi dosáhla, a zostuzování britské tajné služby a britské zahraniční politiky v očích veřejnosti. Oba filmy reflektují relativně úspěšné dějiny česko-britského soupeření v padesátých letech. V sedmdesátých letech už StB takových úspěchů nedosahuje, naopak je spíše poraženou stranou a v okamžiku, kdy sama nemůže působit zpravodajsky, působí propagandisticky a svoji neschopnost pracovat operativně se částečně pokouší nahradit tím, že se chlubit propagandou.

První film *Akce Brusel* je pro prostředí festivalu dokumen-

tárních filmů trochu netradiční, je totiž takovou napůl hranou detektivkou a v druhé polovině propagandistickým dokumentem. Věnuje se kauze z roku 1968, kdy byl ve svém hotelu v Rakousku nalezen mrtvý příslušník české sekce britské tajné služby (a už v té době se objevily spekulace o tom, že za smrtí zpravodaje, který pracoval proti socialistickému Československu stála StB). StB jednala protitahem - natočila dokument, který tvrdí, že jeho vrahem je britská tajná služba. Druhý film je trochu komplexnější, je zajímavý i z uměleckého hlediska, bylo na něj mnohem víc času a peněz. V některých pasážích se podobá až takové dokumentární bondovce (když si autoři vyhrávají se špiónážními rekvizitami a točí v té době docela drahé a herci obsazené rekonstrukce jakoby reálných situací). Jmenuje se *Vysoká hra* a je vlastně dějinami střetů působení britské a české tajné služby a chlubit se úspěchy té české. V dílně se soustředím především na pasáž týkající se padesátých a šedesátých let. Přestože byl tento film natočen v roce 1972 a dokončen v 1974, byl na čas odložen - odvíšlán byl až v roce 1977 v souvislosti s kampaní proti antichartě. *Vysoká hra* byla použita jako součást kampaně proti tehdy zatčenému divadelnímu režisérovi Otu Ornestovi, který působil jako prostředník mezi českým disentem a pařížskou redakcí P. Tigrida.

alexandr jančík





opus bonum

průhledné bytosti

Hubená od Lauren Greenfieldové

Lauren Greenfieldová nás nijak nešetří. Hned jak formou titulků sdělí, že na mentální anorexii umírá jedna ze sedmi touto psychickou poruchou postižených žen, začne do nás pálit záběry vyzábých paží a nohou, připomínajících spíše suché větve, vystouplých lících kostí a plochých hrudičků. Režisérka nás uvádí do světa, kde se ženy kvůli kousku snědené pizzy dobrovolně trestají, jsou ochotné raději umírat, pokud to znamená shodit „přebytečné“ kilogramy, zvracejí i tu trochu jídla, co pozřou, anebo jsou dokonce napojeny hadičkou do žaludku, pokud nejsou už schopné pozřít stravu normální cestou.

Proniknutí do víceméně uzavřené komunity floridské ženské kliniky, které se Lauren Greenfieldové podařilo, je skoro až neuvěřitelné. Ženy se autorce plně otevírají a ventilují své emoce, jako by před nimi žádná kamera ani nebyla, a tak ona sdílnost pocitů neprobíhá na bázi přímých výpovědí do kamer, ale na přirozené interakci s prostředím.

Film je plný vypjatých emočních scén, které vás dojmou, vyděsí, možná i přinutí přemýšlet o kultuře krásy, struktuře dnešní společnosti, který dostal čtveřici hlavních hrdinek, na které se Greenfieldová soustřeďuje, tam, kde jsou. Sentimentální linka je ale ospravedlnitelná, pokud budeme vycházet z toho, že ženy v hledáčku Greenfieldové zkrátka jsou, když už ne vysloveně citově labilní, tak alespoň notně přecitlivělé.

Daří se jí v divákovi stimulovat zaujetí postavami především díky hluboké intimitě s jakou na své hrdinky nahlíží. Vidět na plátně vyzáblou patnáctiletou dívku, v slzách příškraceným hlasem vzlykající, že chce být hubená, je zkrátka moc i pro stokilového muže.

Greenfieldová ale jaksi mimoděk v druhém plánu postihu je i sociální problematiku uvnitř USA, to když jsou některé aktérky propouštěny z kliniky zpátky do života kvůli nedostačujícímu zdravotnímu pojištění. Obzvlášť u patnáctileté dívky, která je od začátku nervově nejlabilnější, je tento krok nepochopitelný (a jak Greenfieldová v závěrečných sumarizujících titulcích informuje, tak obavy byly více než oprávněné, protože dívka po svém propuštění opět výrazně zhubla).

Trošku do ztracena tudíž vyznívá smysl takové terapie, která se snaží přivést ženy na správnou cestu ve výživě jenom proto, aby ji následně stát utnul v jejím průběhu a vyvrhnul pacientky zpátky do jejich životů, které nejsou s to ještě samy ukočírovat. Závěr, kdy nám režisérka poprvé explicitně ukáže uměle vyvolávané zvracení jedné z hrdinek, je trochu paradoxně až na svobodě mimo stěny kliniky.

štefan titka

město strachu a nehybnosti

Blokáda, Sergej Loznica

Mobilizace za bílého dne. Prosluněné leningradské ulice. Pravoslavné kostely slouží jako pozadí šedé eminence strachu. Nafukovací špionážní balony pochoduující městem na vodítkách jako gigantický symptom nevyrovnané války. Město oněmělé hrůzou z budoucího, zbažené útroby intimity domů, bytů, zahrad, dvorů. Paměť města vyhrězlá v podobě sutin na ulicích. Zbídačení němečtí vojáci semknutí v poraženecké křeči.

Mobilizace paralyzuje obyvatele v jejich sebezáchovných momentech ustrnutí. Vyčerpanost však dodává válečné panice a hemžení nádech topornosti, sevření, obecné starosti o život a blízké. Požár polyká výdobytky ducha a historie města, polyká naděje na kontinuitu národa. Vojáci jsou součástí souboje dvou drtivých živlů, ohně a vody, z nichž voda jim má (nespolehlivě) sloužit.

Scénografie okupace a válečné dominance je dokonalá. Mechanismus na ovládnutí národů se na diplomatické úrovni již dávno odehrál - v terénu pohlcuje zarputile majetek a lidské myslí neschopné pojmout extrém národní hegemonie. Destrukce, demolic, kapitulace naděje. Sergej Loznica důslednou systematizující prací s archivními materiály vytváří propedeutický traktát o fyzické destrukci města v jeho oslabení, které se přenáší na psychiku jeho obyvatel.

V archivních karikaturách vylepených na ulicích je patrná obecná potřeba racionalizace nepochopitelné situace, potřeba definovat nepřitele, vystavit jej jedině zbylé zbrani, krutému zesměšnění.

Loznica svým pečlivým výběrem a tříděním v průběhu 52 minut zakládá kapitoly v kronice leningradské blokády. Zrnitost černobílého materiálu je násobena zimou v obláčcích páry a bělostí mrazivých kontur města.

V neustálém kolotoči mediálních obsahů, prohrěšků proti lidskosti i rozumu je Loznicův film esencí mentálně neuchopitelných hrůz minulosti. Bez potřeby provokovat, spekulativně aktualizovat je režisér pouze tříditelem vizuálního dědictví národa a civilizace.

Absence historiografických hodnot, komentáře nechává rezonovat záznam v jeho syrovosti. Blokáda by se mohla stát součástí virtuální databáze audiovizuálních děl, které by byly důležitou přílohou Listiny základních lidských práv a svobod. A mementem v expanzivních a separatistických tendencích budoucích světovládců.

pavel bednařík

válka začala na poště

Úplně osobní, Nedžan Begović

Přestože se autor a současně hrdina této filmové hříčky na svou digitální kameru neusměje ani jednou, smích jeho filmem bříká od začátku do konce. Je až s podivem, s jakou přirozeností a lehkostí jsme vtaženi do osobní historie a kolotoče anekdot, které tento „film o filmu, který není“ ukazuje stejně odzbrojujícím způsobem jako dítě malující stále stejné postavičky: když dojde papír, začne čmárat na stůl a poté sní pastelky. A je to právě tato autorova dětská umanutost a naivita nedělající rozdíl mezi malým a velkým a tvrdohlavě nahrazující racionalitu imaginací, co vytváří svět, ve kterém žije humor ne jako prvek, ale jako princip. *Totálně osobní* je filmem, který tematizuje neutuchající hledání svého tvůrce. Hledání, které se odehrává na úrovni tématu i samotné formy, jíž by bylo toto téma možné uchopit. V parafrázi *Andreje Rubleva* chce Nedžan Begović odlišit svůj zvon, přetavit svou osobní zkušenost, sahající od komunismu po současnost, do smysluplné formy, která by akcentovala absurdní rozměr této zkušenosti a zároveň byla hravá a otevřená. Jediný morální soud v celém filmu (i autorově osobní historii) se odehrává skrze cizí anekdotu: „Jak to, že se lidé v komunismu nikdy nečervenají, když lžou? Protože všechna červená je v pěticípé hvězdě.“ Anekdoticky je uchopena i válka v Jugoslávii: „...ta totiž začala tak, že jeden Srb napsal na budovu pošty: Tohle je Srbsko. Přišel k němu chlápek a řekl: ‚Ty blbe, to je přece pošta.‘“

Výsledkem je film, který má tři různé začátky. První verzi, nesoucí se ve stylu poměrně tradiční juxtapozice velké a malé historie (historika o tom, že autor byl jediným člověkem, který viděl Tita všude, ve tvaru mraků stejně jako v květech třeshňového stromu), odmítli Begovićovi přátelé jako „crap“. Pokus zprostředkovat svůj život tradiční chronologií s využitím atmosféry archivních záběrů tedy nevyšel, ukázal se jako neautentický. Autor tedy začíná znovu a kupuje si digitální kameru, nástroj s nedostačujícím zoomem, ale s možností osobnější výpovědi. Pevnou strukturu vyměňuje za epizody z rodinného života, zve k tvorbě její jednotlivé členy a realizuje jejich nápady. Ty pak prokládá svými postřehy a úvahami o ne/dostatečnosti filmového zachycení reality a zároveň počtou filmu (sekvence detailů ženských těl v plavkách věnovaná Federicu Fellinimu a Ninu Rotovi). Osobní je i jeho ztvárnění války v Jugoslávii, které se sice účastnil, ale z níž si pamatuje jen bizarní detaily (historika o kamarádovi, který během války zhubnul celkem o 300 kilogramů) a mrazivě pragmatické aspekty každodenního přežívání (velikost bot, které je třeba spálit k přípravě fazolí pro celou rodinu, následek konzumace otrub apod.).

Ani změna formátu však nepřináší kýžený výsledek, Begovićova žena i přítel v nové verzi nevidí nic, co by ji odlišovalo od předchozí. Begović tedy začíná znovu, vydává se na cesty, aby ho nové zážitky inspirovaly v promyšlení tématu. Dochází však k logickému závěru - pokud nechce natočit nicneříkající cestopis, musí se vrátit domů.

Gejzír vtípků a anekdot pokračuje a stává se samotným kompozičním principem filmu. Svou neohrabaností (např. pokus získat sponzory Coca Cola či Nike, jejichž logo si jeho manželka nechá vyholit na hlavě, či výkladem své teorie o šťárání se v nose) a urputností, se kterou touží dokončit svůj film, vytváří Begović poetiku, jež má moc učinit i z fiaska vítězství.

veronika klusáková, tomáš jirsa



kaleidoskop z šariše

Iné svety, Marko Škop

Na údajném pomezí dvou ideologických konstruktů, v místě střetu „racionálního individualismu Západu s expresivní emocionalitou Východu“ leží šarišský kraj, rodné místo režiséra filmu *Iné svety* Marko Škopa, který tematickou motivovanost svého snímku zakládá na mizející, ale pro tvůrce bytostně důležité potřebě člověka srovnat se se svým původem, najít cestu ke kořenům vlastního života. Děje se tak prostřednictvím ověřeného modelu kolektivního portréty výrazných osobností, jejichž sčítající se jedinečnosti mají podstatně souhrnnou, vícerozměrnou výpověď o místě jejich přebývání. Slabinou takto zvoleného konceptu je jistá schematičnost, k níž tvůrce nutně dospívá. Chce-li vypovídat o specifčnosti určité kulturně-geografické oblasti, musí samozřejmě volit osobnosti reprezentující co nejodlišnější kulturní, etnické a ekonomické sféry, a celkový obraz ve výsledku získává podobu spíše jakéhosi pestrého kaleidoskopu než přímého odrazu. V případě snímku *Iné svety* se tak setkáváme s reprezentanty tří slovenských minorit, nacházejících se na různém stupni vydědění – mladým člověkem věnujícím se věkovitému folklóru, dítětem kapitalismu a vitálním a myšlenkově originálním staříkem ztělesňujícím ve filmu paměť a svědomí kraje. Obraz Šariše tak nabývá mozaikovitě podoby, ve které výrazně chybí části potřebné pro celistvost dojmu. Více než portrétem určitého kraje stávají se *Iné svety* konvenčním dokumentem výsledků proměny, kterou jednotlivé zástupné osobnosti procházejí v dynamicky se vyvíjejícím světě. Romové hledají cestu ven z ghetta sociální bezvýchodnosti třeba formou participace na konzumní kultuře. Rusíni bojují za zachování vlastních hodnot novými způsoby organizace a sdílení. Židé melancholicky dopíjejí svůj pohár diaspory. Výraznost změn je ale jen tušená, zajímavé osobnosti jsou nám ukazovány ve své zploštělé přítomnosti a historické či politické souvislosti komplikovaného procesu, jímž Šariš, ale i Slovensko a celá Evropa prochází, si už divák musí doplnit ze svého povědomí.

Na druhé straně představitel historických souvislostí ztělesňují dva rozdílné lidské typy, které jsou ve filmu také odlišně akcentovány, přičemž jejich činnost reflektuje minulost majoritního slovenského národa. Pro oba dva je příznačná přichylnost k folklóru jako nositeli minulých hodnot, ale zatímco mladý manželský pár se vedle lidových tanců zabývá především perspektivami svého budoucího života, třiaosmdesátiletý kmet zasvětil uchování kulturní tradice dlouhé roky života. Právě jeho projev a prostá přítomnost tvoří živoucí integrálu celého snímku. V jednoduchých, ale promyšlených promluvách jako by zaznívala kvintesence Škopova tvůrčího záměru. Ta bodrá kritika soudobého konzumního života vnímaného na pozadí letitých hodnot, které jsou prověřeny roky zkušeností.

Zjevně mimo stanovenou strukturu stojí poslední z šestice pozorovaných osobností, syn šarišského podnikatele, jenž pod pláštěm nudy naprosto inertně proplouvá světem různorodé přítomnosti a sotva tušené minulosti. Plní-li tato postava nějakou roli, tak je to právě vyjádření odcizenosti a vykořeněnosti současného (mladého) člověka. V opozici k životně působícímu starci je perspektivní mládí vnímáno jako svým způsobem zakrňující, v záplavě počitků a vjemů ztrácející se vědomí.

Oproti loni na MFDF Jihlava uváděné *Slávnosti osamelej palmy*, kterou Marko Škop vytvořil spolu s Jurajem Johanídesem, představují *Iné svety* útok jiným směrem. Od hravého a autorsky podnětného poklonění se přehlíženému géniu Elo Havettovi ke kolektivnímu portrétu místa původu a jeho svérázných obyvatel. I přes přednesené nedostatky představuje film *Iné svety* barvitou ukázkou života v zapadlém koutě střední Evropy, svérázném místě, jehož esenci utváří spíše než pomyslný střet západní racionality s východní emocionalitou bohaté kulturní dědictví srovnávající se s komplikovanou přítomností.

petr pláteník



tabletky na zubní protézu

Rozhovor s Marcelem Łozińskim

Váš film Jak se to dělá může působit jako poměrně vyostřený sociální experiment. Jednalo se o přímý autorský záměr nebo se stala podnětem k natáčení nějaká konkrétní skutečnost?

Bohužel to není experiment, je to smutná pravda. Nápad natočit takový film pochází z roku 1990, kdy byla v Polsku vedena prezidentská volební kampaň. V té době se u nás objevil člověk jménem Stanisław Tyimiński, který přijel z Peru a byl považován za jedinou osobnost, která by mohla Polsko zbavit šamanismu. Hlásal populistická hesla – že všem zajistí práci a zdvojnásobí výdělky, čímž se mu podařilo získat docela velké množství hlasů. Tenkrát mě napadlo, že bych mohl natočit film o tom, kde se takový šváb jako Tyimiński vzal. Jak se zrodil. Bohužel tato postava už byla hotová. Před čtyřmi lety se mi dostal do rukou článek o Tymochowiczovi. Autor článku tvrdil, že politik je stejným produktem, jakým jsou tabletky na čištění zubních protéz. Taky jsem se tam dočetl, že Piotr Tymochowicz má v plánu vytvořit z obyčejných lidí známé politiky. Film se natáčel čtyři roky a to jen tehdy, když nás Tymchowicz zavolał. My jsme v podstatě nechali Tymochowicze, ať předvádí jeho schopnosti, a to se všemi morálními důsledky. Hlavní postavou filmu ale není Tymochowicz, jsou jí ti mladí lidé, s nimiž pracuje. A mě osobně těší, že čtyři z deseti odešli v průběhu Tymochowiczovi práce, což, myslím, není špatný výsledek.

Pozoruhodný je ovšem konec filmu, v němž můžeme sledovat víceméně úspěšný výsledek Tymochowiczových manipulátorských snah ztělesněný Darkem. V tom je značná dávka pesimismu.

To je těžké říct. Jeden zůstal, čtyři odešli. Skutečnost není ani optimistická ani pesimistická, je taková, jaká je. Můj záměr byl varovat diváky mého filmu, ať si dávají pozor na to, co politici říkají, co vám slibují. Dnes jsem po projekci dostal zajímavou otázku, jak budu nyní volit. Mám svou stranu, Demokratickou unii, ale ta se ani nedostane do parlamentu. Chtěl jsem svým filmem Poláky (a nejen Poláky) upozornit na to, ať si nenechají vládnout populistickými politiky.

cirkus bude

Babooska, Tizza Covi, Rainer Frimmel

Cirkusové prostředí je falešné. Snaží se nás přesvědčit o tom, že život je krásný – klauni se smějí od ucha k uchu, akrobatky předvádí roztodivné kousky na hrazdách, polykači ohně hltají chuchvalce plamenů a vychrtlá zvířata se producírují po manéži. Divák propadá iluzím a po dobu strávenou mezi plachtami manéže je součástí fiktivního světa, z kterého pak odchází, a to, co je za maskou, za přetvářkou, pro něj přestává být důležité. Rakouský režisér Rainer Frimmel a italská režisérka Tizza Covi se rozhodli tuto iluzi demaskovat a pohroužit se do života kočovného souboru cirkusáků bez jakýchkoliv příkras. „Fikci“ manéže ponechávají pouze někde v pozadí a realisticky vykreslují život jednoho italského cirkusového souboru, pachtícího se od vesnice k vesnici, aby si postupně stále více uvědomoval zbytnělost a zkostratělost svého řemesla. Děje se tak hlavně prostřednictvím titulní postavy filmu, na začátku čerstvě dvacetileté Baboosky, které nikdo neřekne jinak než Babby. Už v první scéně, kdy celá rodina v těsné maringotce slaví její narozeniny, lze vypořadovat melancholickou náladu, na které se film ponese. Je z ní cítit beznaděj, neschopnost vymanit se ze stereotypního života, který kočovníci vedou. Do jisté míry tu můžeme mluvit o „dickensovském“ tématu sociální determinace, člověku přiřazené bez ohledu na jeho vlastní preference. Babooska si život akrobatky nevy-

Zajímalo by nás, jakou roli ve vašem filmu měl původně plnit účastníci se novinář? Jako klíčová se nám totiž jeví roztržka mezi ním a Tymochowiczem, jež se odehraje takřka v počátku filmu. Tymochowicz novináři vyčítá, že neúměrně zasahuje do jeho práce, a tím ji vlastně poškozuje.

Jednak je to ten novinář, jehož článek pro mě objevil Tymochowicze, ale především je tam proto, že se chtěl z vlastní vůle účastnit Tymochowiczovy práce. Navíc v tom filmu v podstatě vyjadřuje mé vlastní názory. Tento novinář nechtěl do Tymochowiczova jednání zasahovat, ale když se ho zeptal na jeho názor, došlo ke krátké rozepři. V podstatě ale plní funkci média, protože já jsem ve filmu vystupovat nechtěl, a potřeboval jsem někoho, kdo si promluví s těmi lidmi, kteří od Tymochowicze odešli.

Při pohledu do vaší filmografie si nelze nepovšimnout zajímavé spojitosti mezi filmem Jak se to dělá a filmem ze sedmdesátých let Jak žít, který můžeme vnímat také jako jakýsi experiment.

Pro mě se jedná vlastně o dyptich. Používal jsem podobné metody a oba dva filmy mají za téma pokusitelství, které je stejně významné v době totality i demokracie. Bohužel i dnes platí to, že pokud chce být člověk úspěšný, musí donášet, podrážet, prostě musí být zlý. Když jsem v roce 1976 natočil film *Jak žít*, tak film skončil na pět let v trezoru. I snímek *Jak se to dělá* chtěla televize delikátně zadržet, a to z jednoho prostého důvodu – televize v Polsku je totiž zpolitizovaná, svůj vliv na ni uplatňuje vládní strana. Naštěstí se něco takového nemohlo stát, protože v televizi dobře věděli, že kdyby ten film zakázali, objevilo by se to hned další den v novinách. To je samozřejmě velká přednost demokracie. Z tohoto důvodu je důležité, aby se daleko více rozvíjela občanská společnost. Rád bych v této souvislosti citoval bohužel již zesnulého Jacka Kuroňa: „Neničte instituce, vytvářejte nové.“

petr vlček, petr pláteník

brala, navázala jen na rodinnou tradici. Dickens dává svým postavám naději a nechává je uniknout ze svých tříd do světlejších zítřků. Babooska bohužel není fiktivní postavou z románu, ale mladou ženou z masa a kostí. Kamera sleduje Baboosku a lidi kolem ní v naprosto všedních situacích a buduje tak onu pošmournou impresi jejich životů. Temná obloha a ponuré počasí souzní s rutinními životy cirkusáků, kteří korzují po zapadlých italských vesničkách a hledají publikum, kterého se jim žalostně nedostává. Šeď jejich životů je zdůrazňována i v situacích, které by měly být spojené s veselím. Oslava Nového roku v maringotce je tristně mdlá – sestra informuje Baboosku, že už je skoro půlnoc, což jí ale nevzrušuje. Láhev sektu dál leží na okraji stolu neotevřená. Další záběr, do kterého se tento výjev překlene, pak ukazuje Baboosku umývajícím nádobí. Na druhou stranu, i když postavy na svůj život spílají, jsou smířené s jeho šedivostí a hledají radost, kde se dá. Režiséři ukončují film tam, kde začali – narozeninami Baboosky, už jednadvacátými. Nálada se nemění. Vše zůstává při starém. Nejvýstižněji popisuje myšlenku filmu Baboosčino odevzané konstatování na konci filmu: „Celý den pracovat do úmoru a pak přijde deset lidí. Co je to za život?“

štefan titka



deset let jihlavy

Festivalová anketa

Petr Bilík, ředitel Academia filmu Olomouc

Dobře si pamatuji dobu, když to před těmi deseti lety začalo. Valná většina lidí, která se na ty pokusy dívala, musela být skeptická. Těžko si na to dneska někdo vzpomene, ale dokumentární film, to nebyla popelka, ten prostě neexistoval! Na to se prostě úplně zapomělo. To, že se z dokumentu stal fenomén, bylo opravdu z velké části dílo tohoto festivalu. Musím říct, že tento festival má v sobě několik vlastností, které se jinde v tak ideální formě nekombinují. Jednak obrovská míra invence, jednak vynikající schopnost organizace a držení racionálního chodu festivalu, což jsou dvě vlastnosti, které se mnohde bítí mezi sebou. Festival má zároveň schopnost být komunikativní, ale, a to je velmi důležité, má i schopnost být asertivní. To znamená, že má vlastní důstojnost a v žádném případě se nenechá jakýmkoliv cizorodými nebo nepřátelskými postoji jakkoliv nalomit a jde velmi sebevědomě za svými cíli, což je velmi důležité, protože to dost často ty mladé kolektivy pořádající leckde nějaké akce, nedokážou. Jihlavský festival hned od počátku, kdy se začaly konstituovat jeho hlavní rysy, nabral tak obrovskou vnitřní dynamiku, že se stal magnetem. Dnes je to tak, že je to festival s nejlepším publikem v České republice. Já jenom doufám, že se na to nebude nikdy hřešit, že publikum nebude festival prodávat, že se bude prostě prodávat sám.

Martin Kaňuch, šéfredaktor časopisu Kino-Ikon

Mám pocit, že to má určitě smysl už proto, že se za deset roků podařilo jihlavskému festivalu vytvořit vzácné prostředí, které funguje, a to je pro mě nejcennější. Každý rok může být jiná sestava filmů - jeden rok tady dováží více experimenty, druhý avantgardu, ale jedno zůstává: Po těch letech, co sem pravidelně jezdím, je tady vytvořené prostředí, které se jednoduše nedá zopakovat nikde jinde, a to je důležité.

Nemá smysl porovnávat to s jiným festivalem, protože každý se snaží formovat vlastní prostředí. V každém případě se Jihlavě daří deset let fungovat a vytvářet prostředí zaměřené na dokumentární film určitým specifickým způsobem - festival dokáže přivést lidi, kteří se věnují dokumentu z různých stran, tedy nejen tvůrců, ale všech, kteří se mu věnují i teoreticky, nebo je prostě zajímá jen tak. Pro mě je důležité vidět spousty lidí v kinosále a i to celé, co tvoří mimo sál. Projevuje se to na trivialitách, na věcech, které se jeví jako samozřejmé, ale je to přitom zcela promyšlené - od grafiky, plakátů, kontejnerů ve městě až po celkově vynikající organizaci.

Erika Hníková, filmová režisérka

Byla jsem na všech deseti ročnících, počítala jsem to. Strávila jsem v Jihlavě celkem desetkrát čtyři dny - když to zprůměruju, tak čtyřicet dnů. To je dost dlouho. Když se konal první ročník, bylo mi devatenáct, přečetla jsem si někde v novinách, že to bude. V té době jsem už věděla, že chci točit dokumenty. Neuměla jsem vyplnit složenku, tak jsem volala na nějaké číslo, co tam bylo uvedené. Dovolala

jsem se k Hovorkům domů, zvedla to Markova maminka a té jsem řikala, že chci zaplatit účastnický poplatek, ale že nevím, jak mám vyplnit konstantní symbol, a paní Hovorková mi poradila - tak jsem přijela na první ročník... Jihlavský festival prošel neuvěřitelnou proměnou. Mýtus o tom, že studenti z gymnasia rozjeli nějaký lokální festival a nakonec se z něj stal festival evropského, teď už možná světového významu, není mýtus. Je to prostě pravda - začlo to jako vtipná akcička kluků, které bavily filmy. Jezdila sem Sommerová, Třeštík, Koutecký, prostě ta klasická česká dokumentaristická větev, což vůbec nemyslím nijak pejorativně. Jezdili sem a pouštěli filmy a diskutovali s lidmi, což bylo tak první tři roky.

Pak nastala totální krize. Tenkrát jsem Markovi pomáhala, dělala jsem vedoucí produkce dva roky, no a festival se pak přehoupl úplně jinam souhrou spousty okolností - grafikou Juraje Horvatha, zásluhou Petra Kubice, který do toho vstoupil a nyní vybírá filmy. Dnes už je tento festival na úplně jiné úrovni - po projekci mého filmu *Sejdeme se v Eurocampu* za mnou přišel pán z torontského festivalu, že je nadšen a že by ho chtěli uvést. To svědčí za vše. Já mám někdy trošku problém z příliš intelektuální platformou, která je tady nasazená, ale na druhou stranu - festival má svoji tvář.

Jan Gogola ml., filmový režisér a dramaturg České televize

O jihlavském festivalu si myslím to, že je sám o sobě dílem. Důkazem je to, o co jde v tzv. dokumentárních filmech. Neboli o to, abychom se tu každodennost svým vnímáním pokoušeli proměňovat a vytvářet, o čemž je samotný vznik festivalu, který vznikl z ničeho - bez tradice, bez kulturně-spoločensko-politických rámců a souvislostí. Vznikl silou myšlenky, jejíž ztělesnění v podobě festivalu potvrzuje, že můžeme podobně jako v tzv. dokumentárních filmech a spolupřetvářet.

Myslím, že se to dá říct i prostřednictvím festivalové akce, kterou je promítání ve veřejném prostoru. Když se v Jihlavě promítají filmy na místech, která souvisejí s obsahem a tématy promítaných filmů, když se prolíná svět filmu a svět tzv. reality v tom smyslu, že oboje jedno jest. Samotný festival je pro mě kontinuální projekcí života Jihlavy a po-tažmo každého, kdo se v nějaké podobě s tímto festivalem setká, protože když mluvíme o festivalu autorských filmů, a dovedli bychom tu úvahu do důsledků, tak bychom měli hovořit i o autorských kinech.

S každou premiérou, s každým novým filmem by se mělo postavit nové kino v podobě myšlení a formy toho filmu, aby se nepopřela jeho jinakost a jedinečnost. Festival si princip autorství uvědomuje - promítá například *Český sen* v hypermarketu - a já se domnívám, že v ten moment se ten obchod stává kinem, a když do něho jde člověk nakupovat a potom z něho odchází, tak vlastně vstupuje a odchází domů, tedy film se v tuhle chvíli ocitá mimo kino a stává se naším spoluobčanem.

kino dukla

partyzánství 21. století

Stalo se již klišé kolovratu rozverných slavnostních zahájení, že úsilí organizátorů festivalu prezentované v koncentrovaném, vypjatém dialogu s donátory jsou korigována příslibem světlých zítřků. Průběžnost tohoto dialogu nad dalším krokem k ustavení Jihlavy jako přirozeného centra dokumentu byla nesena soliterními zprávami o nedostatečnosti podpory projektu rekonstrukce kina Dukla.

V třicet let neměnných prostorách kina, v lecčems připomínajících technologické i estetické výtvarky sedmdesátých let, se festival před deseti lety zrodil. V jeho transformovaných prostorách by měla snaha novodobých „partyzánů“ o systematickosti podpory dokumentárního filmu získat stabilní platformu. Diskuse o rekonstrukci kina na Centrum dokumentárního filmu byla organizátory iniciována již před třemi lety. Tehdy vznikl a byl zpřesňován záměr zbudovat doku-rezidenci jako podklad tradiční říjnové slavnosti.

Velkorysost projektu byla fundována i velkorysostí finančního krytí: většinu finančních nákladů (vyčíslených na cca 12 mil. korun) měly pokrýt evropské strukturální fondy.

Potřeba ko-financování ze zdrojů Statutárního města Jihlava a kraje Vysočina byla a je nezbytná, stejně jako brzké rozetnutí zahájení rekonstrukce.

V současnosti je ze strany lokálních politických kruhů zajištěna a dokončena první etapa. Město vypsalo projektové řízení pro vytvoření architektonických návrhů, jejichž výsledky byly v okleštěné a rozpačité formě prezentovány v průběhu festivalu ve foyer kina Dukla.

Tato preventivní opatření proti nespokojenosti partnerů, prodlužující nejistotu Marka Hovorky a jeho kolegů, nevěstí jednoduchý průběh, zvláště s ohledem na složité vícezdrojové krytí přestavby.

Přestože se ředitel a programový ředitel festivalu jako významní oživovatelé kina v postdějinném multiplexovém směřování společnosti podíleli na výběru návrhů, z výsledných rozhodnutí nevystupuje ráznost a zásadovost. Spíše rozpačitost, ústupnost, opatřivnost. Nezádat si. S dokumentem, filmovými profesionály, místními firmami, subjekty, které mají vlastní hierarchii nároků na státní peníze. Přitom neuškodit.

Rekonstrukce kina Dukla a jeho proměna v centrum archivy, prezentace a distribuce dokumentárního filmu stojí na pomyslném vrcholu linie, na jehož počátku stojí etablování festivalu a jeho paralel. V letokruzích se rozšiřují o trh East Silver, sborník o dokumentárním filmu DO, měsíčník Dok.revue, oba portály www.dokument-festival.cz a www.doc-air.cz. A stále není u konce.

Koncepčně nejnáročnější výzva pro pionýry dokumentu se vyrovná provozu státem dotovaného Národního filmového archívu s výjimečnou specializací a silným, mezinárodním zájmem. Na jednu výjimku. Jihlavští „partyzáni“ nemají padesát stálých zaměstnanců. I proto je smutné, že diskuse o postupu projektu občas vyhřežne v médiích jako zkrat okurkové sezóny. Případně vytane jako vtipné číslo během zahajovacího ceremoniálu a tradičního proslovu místních politiků „za obecní zájmy“. Dokumentární aktivity svým dosahem a renomé přesahují lokální přízemnost efektivních investic do infrastruktury města, případně do endorfinových kolektivních sportů a destruktivního potenciálu jejich fanoušků. Kolik významných osobností přijelo na zápas první ligy? Topografie České republiky v kontextu globální (ne)znalosti svazuje Jihlavu a dokument stále těsněji.

Posunout dokument do centra veřejného zájmu by se mělo součinně dařit nejen během pěti říjnových dní, ale postupně, intenzivně, v dlouhodobém nadějném výhledu.

Rétorika výhrůžek (o stěhování festivalu do politiky přívětivějšího města - kolik jich je?) a příslibů je únavným politickým tancem ke škodě pro obě strany. Pro pravidelné návštěvníky Jihlavy a filmové profesionály ještě víc. Odvaha k odvaze rozhodovat velkoryse!

pavel bednařík



pozvánka

V neděli v deset hodin ráno se otevírá druhý den veřejných prezentací East European Fora. Během soboty padly první přísliby finanční podpory a v příštích několika měsících se ukáže, který východoevropský film s televizními stanicemi vyjedná konkrétní koprodukcí nebo předkup vysílacích práv. Poslední příležitost seznámit se s náměty letošního Fóra i nahlédnout na tento alternativní způsob financování máte dnes v místě konání Fóra v ulici Tolstého 15. Více na www.docuinter.net.

east silver

Dušan Jurčík

Nákupčí pro Českou Televizi

Jaké filmy jste viděli v rámci East Silver marketu a které z nich zvažujete koupit pro Českou televizi?

Z toho, co mě zatím zaujalo, chci jen namátkou zmínit dílo Rakušana Geyrhalter *Chléb náš vezdejší*, které nám připomnělo loni uvedený film *Dělnikova smrt*. Dále dánský filmový esej *Anatomie zla* Ove Nyholma o hledání zla dřímajícího v nitru každého člověka nebo film Lindy Jablonské *Kupředu levá, kupředu pravá*. Ani *Nepříjemná pravda* s Al Gorem nás nenechá klidnými... Ale teď mají přednost kinosály... V katalogu je však ještě spousta titulů, takže už musím zase zasednout ke „stroji“.

Podle jakého kritéria vybíráte filmy?

Zaměřuji se na tvorbu, která by se dala „vysílat“ v pondělí ve 20:00 na druhém programu v historicko-společenském okně, ale především v dokumentárním klubu, který patří autorskému filmu. Při kritériích výběru se i my trochu pereme se zadáním alespoň minimální atraktivnosti. Takže myslet filmem někdy trochu bolí. O existenci této rubriky převzatých dokumentů bojujeme s kolegyní Renatou Jarošovou už mnoho let a dodnes nemáme k dispozici celou plochu. Dlouhodobé dramaturgické záměry zatím leží v šuplíku. Ale blýská se na lepší časy.

Jakou roli má ČT v domácí tvorbě dokumentárních filmů?

Pokud jde o filmy českých autorů, má Centrum publicistiky a dokumentaristiky pochopitelně větší možnosti vstupovat do koprodukcí a pomáhat na svět novým projektům. To už autoři vědí. My hledáme hotové „konzervy“.

milana milosevic



hot docs in jihlava

Interview with Sean Farnel

The most important North American documentary film festival Hot Docs has announced the focus for its 2007 edition. For the first time in the festival's history, the National Spotlight programme will showcase documentary cinema from Eastern Europe. After previous cooperation, the film selection will be consulted with the IDF and the Jihlava IDFF whose joint project - East Silver, the East European documentary market - was represented at the 2004 and 2005 edition of Hot Docs in a selection of the most important films included in the East Silver Caravan traveling film series. The Programme Director of the Hot Docs, Sean Farnel, is currently at the Jihlava IDFF.

The Hot Docs Spotlight 2007 will offer a selection of East European documentary films. What made you choose this region?

SF: First, there are very good documentaries being produced in the region, yet there has not yet been a fulsome representation of this abroad, at least not at North American festivals. Our hope is that Hot Docs' Spotlight on Central and Eastern Europe will raise the profile of this region among our industry and public audience. Hopefully the programme draws on this shared history while reflecting the region's contemporary reality.

After focusing on single countries such as Germany, United Kingdom or France in past few years, the Spotlight in 2007 will cover the area which from the perspective of the documentary film strongly differs from country to country. There is a similar history but very diverse tendencies in the film style or topics. How can the spotlight cover all this range?

It's true that the Spotlight programmes at Hot Docs have tended to cover one country exclusively, but we have done regional Spotlight programmes in the past, as with the Nordic programme in 2001. Like the Nordic countries, we feel there are some shared sensibilities among documentarians in Central and Eastern Europe. Also, there are several festivals, organizations and markets which are organizing themselves on a regional basis. Among festivals, obviously Karlovy Vary has established itself as a strong hub for launching regional works, as the CEE Films events there

sydney neter

Buyer for SND Films - The Netherlands

Which films have you seen at the East Silver market?

I am limited about what I can see because I am to consider only films, which are not represented by anyone else in the world since I do "world films", in other words, independent films. So, when I pick up a film, I try to get the rights for the most of the world and as we all know "the world is a big place, so basically I am producing a film outside of a production country.

Although I am limited in the number of films I watch for work, there are films, already represented by someone that I go and see to get an idea about what is happening out there, in the world of film.

Here at the festival I have seen some of those films in the East Silver market's library, among others for example *The events of Pavel Stecha* (dir. Helena Třeštíková) and *The art of Selling* (dir. Andres Maimik and Jaak Kilmi).

Which film/s are you to buy?

I am still in the process of watching, but I have seen Erika Hnikova's film called "We Will Meet in Eurocamp" (Sejdeme se v Eurocampu).

It is a very well made film, and it's fun, but it might be too local. I have to look at it again. Anyway, it is something I would consider buying.

indicate. While among documentary festivals certainly Jihlava IDFF, Institute of Documentary Film and their market event, East Silver, has been developed not just as a Czech event, but as supporting regional filmmakers. So, in many ways we are taking our cue to present a Spotlight on Central and Eastern Europe from those organizations who seem to be developing regional mandates. Curatorially, the region presents the very interesting challenge of representing several countries with shared political histories, yet which are also forging their own identities in a transforming Europe.

What is the awareness of the East European documentary films in Northern America like? Is the Spotlight the first big chance for the local audience to meet East European documentary films?

I think there's a general awareness and appreciation of a tradition of filmmaking in the region that shows a concern with both form and content.

Beyond that, the impetus behind the Spotlight programme is that its time to bring our audience up to date on the filmmaking styles and subjects currently being covered in Central and Eastern Europe. So, yes, we hope to be introducing our audience to a new generation of documentary filmmakers and films. That, and its important to keep in mind that Toronto is one of the most ethnically diverse cities in the world, and many of the films are sure to have an audience based on the various communities (for instance, there is a large Polish community) living in this city.

East European films are still hardly accessible on international markets. Would the Spotlight help the selected documentaries to get more attention from the industry professionals?

Indeed, we hope the Spotlight stimulates interest among North American broadcasters, distributors and curators to acquire and screen more works from Central and Eastern Europe. It's a long process, and this is just the beginning, but if Hot Docs can serve as a gateway in this regard, then the Spotlight will have served its purpose.

hana rezková

When you are choosing films, what are the criteria?

In general I am into films which look very filmic and these are the kind, which is hard to find. For example *The events of Pavel Stecha* looks too much like a video film to me, these days you can do a lot with lenses. Further on, I am looking for films that are relatively entertaining. By that I mean not too many "talking heads", because just letting someone talk while you shoot them is easy. Often, I can tell that the filmmakers are not that experienced as they do not reflect on other shots which should be made in the film. I also look at the film from the technical perspective, regardless of quality of its story, considering the fact, that the filmmaking here has a shorter history compared to the history of Western part of Europe, not to mention the global filmmaking. One has also to consider, that I mostly buy for television and DVD release, therefore I am in search for 60 minutes documentaries - there is just not that much you can do with short documentaries on the TV and DVD market. A lot of filmmakers here make 32 minutes or 27 minutes films or other very odd lengths. As far as the theme of the documentary is concerned, I prefer the entertaining genre.

milana milosevic

timo novotny and the anti-film

Who wouldn't envy Timo Novotny? He has lived the VJ wetdream. He gets access to all the footage from Michael Glawogger's *Megacities* and grooves it into a film he calls his own. And *Megacities RMX, Life in Loops* is indeed his film - a project that will be distributed in cinemas with a life of its own, quite independently of the other film that is its source. And he takes me with him, away from Glawogger's sanctimoniousness, into the glee of pure montage, into an experience of hard-core documentary footage towards which he bears not a shred of responsibility. Glawogger has an earnest anthropological intention, the burden of a tradition, of producers and broadcasters, but not Novotny. Novotny simply plays.

And then, after winning the documentary prize in Karlovy Vary, Novotny has his cake and eats it too. He has both the film, the pseudo-anthropological „documentary“ that it might appear to be, and the anti-film, the throbbing, unbearable spectacle that it is, the pure prostitution of subject matter that mocks any notion of reality, of representation, of responsibility towards the documentary subject.

So what, finally, are we watching here? At his starting point Novotny hijacks the end of Glawogger's film, a series of abusive telephone conversations between pimps and whores in an American megacity and after establishing this - the trade in someone else's body - as both his leading theme and his method, he proceeds, remixing the body of the earlier material. Remixing stands for „sexing up“ and reselling the images. If Glawogger relates to the images as representations of people, Novotny relates to them as pure commodity, superficially attractive and fundamentally empty.

There is a bizarre sense of compulsion behind this project, an intensity of work, an obsessive layering of images. Similarly compulsive is the junkie pimp that we meet shivering and desperate for heroin, who shoots up and travels in a trance, a fantasy limousine, around the neon of the American megacity centre. This is all Glawogger's material but it represents the anti-body that he suppressed within his

own project. Novotny jumps in with glee and seizes it as the heart of the remix. This character embodies the film. He actually enacts everything that the film does, proceeding from initial incoherence and infantile dependence to a street salesman whose identity is continuously changing, and whose appetite for heroin is financed by selling the promise to sex to the public. And it's a con. The stupid white men that believe his tale pay up and are directed to a door with no fantasy behind it, the wrong door. And the transaction itself...? The money is transformed into a trippy image-stream that slides both junkie and filmmaker into the same person and the same trip, the sliding together of everything into a hallucination of reality, a kind of syrupy über-montage that is buoyed up by the feeling of safety and amazement that is heroin, and that is cinema.

In the sequences that Novotny himself shot for the film, he fakes the Glawogger method and secretly plays his own cards. He even shot with Glawogger's own cameraman. Novotny does duplicity, but he got the chance to do it big time. In the Tokyo scenes there is none of Glawogger's grandeur and Salgado-style glamour, but the pursuit of dismal fantasists, child adults for whom relationship is reduced to Manga sex-games with two dimensional cartoons. The alienation from reality expressed in these scenes is nearly unbearable: whether it be the blank indifference of commuters in the underground, the autism of the computer freak or the dressing up of real women as girly cartoon characters. Glawogger's subjects are people, but Novotny's are barely people at all: either deadened consumers or people that are actually imitating commodities, being them, turning themselves into them. And nothing more.

And at this point the experience of the film becomes radical. It is consistent. It has a thesis, it has self-awareness, and it constitutes a critique that is not about human societies, like Glawogger's, but about images, and how we live by them.

And my disgust turns to outright admiration. This film is totally ambiguous, and Novotny is walking a tightrope,

playing on that ambiguity. He may declare that this is new wave documentary for a younger generation, but the whole idea that this film is documentary is a screen, a false veneer of respectability, and a way to fool the judges and distributors. This film belongs to the tradition that stretches back to Debord's „Society of the Spectacle“: it is a wrecker and it is contemptuous of the realities we take for granted. Detournement - the hijacking of someone else's material - was the aesthetic strategy that Debord evolved to deal with consumer culture. The tactics are to rip the source from its previous context and turn it to your own end. It is a way to speak whose very language embodies contempt for the commodification of language, that mocks the illusion of authenticity in the source material, and that simply sets out to wreck someone else's property.

Novotny is less explicit than Debord, and he maintains his subterfuge. I guess that he must. He uses Glawogger as a cover for a project that is totally opposed to Glawogger. Glawogger is naïve. He believes in the truth of his representation of reality. Novotny, reprocessing that sanctimoniousness, makes a sustained demonstration of disgust for images, for the content of images and the organisation of pleasure into this great illusion, this spectacle. He poisons the medium, he makes a spectacle to unmask the grounds of the spectacle itself. And he is smart. He uses tools unavailable to Debord in the 60s, the insider tools of his generation. As Debord predicted, he belongs to the generation that has been raised entirely within the laws of the spectacle, but even while he twists and turns within those rules, even while he makes something that appears to be a film, he is fairly screaming the emptiness of the great film swindle.

So - a different criteria of interpretation must be applied to the phenomenon of this film. It is deeply ambiguous, and the battle, apparently won, is to persuade distributors to tolerate that ambiguity. In fact, not to notice it. To assume that this is a harmlessly funky film rather than a weapon in cultural warfare.

angus reid

resurrection of an art

Born in 1947 in Tepic, Mexico, Nicolas Echevarria is one of the damned talented artists who have barely had a chance and were then forgotten.

He first studied painting and architecture in Guadalajara and moved to Mexico City in 1969.

He attended the Millennium film workshop in New York City where he learned the craft of filmmaking in 1971 and made his first films and videos.

After going back to Mexico, he started exploring Indian culture and making short films in which he portrayed Indian cosmology, religion, aesthetic and mystic, such as *Judea-Semana santa entre las coras* (1973) and *Eureka* (1974).

His medium- and full-length films established him as a documentary filmmaker and introduced a new form of ethnographic film through *Maria Sabina- mujer espiritu*, *Poetas campesinos*, *Nino Fidencio*, *el taumaturgo de Espinoza*.

Maria Sabina was practically his first feature achievement. It was at the time he was still a music student that he met this woman who led him to the secrets of Indian cosmos and mystics. It was after then that he discovered the theme that will become his main one and that is based on materializing the philosophy of life and hidden values of Indians. *Nino Fidencio* and *Poetas campesinos* are two of his works

that present a view of native Mexicans. *Nino Fidencio*, *el taumaturgo de Espinoza* (1982) is especially interesting because it opens a debate about a wonder-healer, a frequent appearance in the lives and beliefs of South Americans. Was he really a prophet or a hypocrite? Was he really able to cure and help people, or just a charlatan? Echevarria didn't give any final answer, but he neared him with the sympathy of an artist attracted by the transcendal.

Afterwards, Echevarria was invited to do five parts of a television series called *American Patchwork Project* (1982) held to be classic television documentaries.

He took over the responsibility over sound, music and photography in filming *El dia que murio Pedro Infante*, by Claudio Isaac, and cooperated with the famous poet Octavio Paz in a project treating the first emancipated women of Mexico.

His next project is *Cabeza de vaca* (1991). It was one of the most interesting debuts of the 1990's in which he attempted to evoke the Spanish conquest. He tried to make a fusion between Indian shamanism and Spanish rationality. His aim was to promote understanding between the two nations and show the impossibility of colonisers to understand a culture different from their own.

Contrary to his celebrity of a beginner, Echevarria had to continue working in video format only. *Cabeza de vaca* had already squeezed him while he was fighting with the Mexican bureaucracy for five years to succeed making this film. The following decade he worked mostly for Mexican cultural institutions and television.

Not until 2001 did he have any possibility to make a feature. He released *Vivir mata* that year, and was awarded by the Guggenheim foundation, which enabled him to continue his artistic work through his next project entitled *El misterio de la cavaleria de cristal*.

dunja kusturica



this is not a festival

another one of those anti-manifestos about the life and works of ants or 10 excellent reasons (not) to fall in love with strangers

1. The loving audience you've been waiting for all your life walks out in the middle of your masterpiece to watch other people smoke outside the cinema.
2. This is not a funny joke. Therefore one shouldn't laugh without a beautifully handwritten permission.
3. All lovers should not be allowed in cinemas that need renovation, like the Dukla. Their touching and kissing are too much for the cracks in the ceiling and walls.
4. Don't mix bavorak and absinth unless you have three dead ducks in your stomach and a secretly jealous lover behind the trees.
5. When loud gypsy music is played wondrously in a traveling tent, you should stop being the zombies that you think you are, and dance your guts out with Mrs. Fialková and other friendly neighbors.
6. I sincerely understand that unsolicited advice might sound like the most romantic love letter. But it's really stupid to ask why a person is the way he is. And it's even more stupid to ask that person's relative why that person is the way he is.
7. To become a legal member of Confucius' Confusers, just fill up the form at the very bottom of this page with both left hands.
8. I am alone in the middle of nowhere and I don't have the slightest clue what people are saying. I never thought that eavesdropping was such an important aspect of human life.
9. If love is the end-all and be-all of existence, more important than art, politics, and slivovice, then why have we given up so easily?
10. It only lasts for a week, but it can change your life - deadpoet rilke.

Khavn, 2006-10-28, Jihlava

[written with Dunja in mind, having turkish coffee in the streets of Manila]



redakce

Život redakce je realita sama pro sebe. Tvorové, co žijí vysoko v DKO, vlastně až na světlé, prostovlasé výjimky „teréňáka“ Saši „Kudly“ Kančika nepřijdou s festivalovou atmosférou do styku, ani co by se za nehet vešlo. Petr „Kokot starý“, Štefan „Štefko“, Pavel „Bedy“, Dunja „Dunja“ se pod pevnou rukou šéfkreativky Veroniky snaží buďto texty natahovat na potřebný počet znaků, nebo naopak krátit, jenom proto, aby je ve finále grafik a sazeč dok.revue Jára, kterému v redakci nikdo neřekne jinak než „Řezník“, bez milosti vykrátí o odstavec (libovolný). Z plechovek od energetických nápojů si stavíme pyramidu a smějeme se spolu do noci, i když vlastně ani nevíme pořádně čemu. Ráno se podíváme na zem a vidíme nové číslo doc.revue. Příští rok na viděnou.

partner deníku



nikdy nebylo líp

vladimír hink, primátor města jihlavy

Můžu říct, že je ve všech směrech líp. Neznám činnost, která by nám v tomto státě přitěžovala víc než totalitní režim jako celek. Dneska si může každý člověk vybrat, co mu vyhovuje. Někomu stačí to, že dostane ze sociálky pár drobných, a další potřebuje statisíce korun. Lidi mají krátkou paměť, žijí více hmotně, koukají jenom na to, co z toho mohou mít. Myslím, že festival, který se odehrává v našem městě, nás na chvíli přiměje k tomu, abychom se alespoň prostřednictvím dokumentárního filmu zamysleli nad stylem svého života. Jihlavský festival má štěstí v tom, že ho vedou a žijí jím lidé, kteří od svých studentských let svoje první krůčky vzali vážně a našlápli na profesionální úroveň. Věhlas, který festival má, se z pohledu primátora snad ani nedá docenit a já jsem na něj pyšný.

Co se týče nového kina - vstoupili jsme s projektem rekonstrukce do programu Interek 3A hrazeného z EU a částečně ze státního a částečně z městského rozpočtu a jsme na dobré cestě. Ale zatím bych nechtěl tento projekt příliš prozrazovat. Interek 3A spočívá v tom, že nám od kina Dukla povede cyklostezka až na hranice do města Raabs. Kino Dukla je na startovní čáře, a tak jsme ho zahrnuli do toho programu.

Původní rekonstrukce byla vyčíslena na 10 milionů korun, což by mohlo uhradit jenom nejnútnejší úpravy budovy, dnešní technologie stojí několikanásobně víc. Návrh předkládáme v lednu nebo v únoru, splnili jsme všechny požadavky, které na nás byly kladeny, a určitě se nám to podaří, takže je dobře, že jsme rok počkali.

Z pohledu festivalu je to pravděpodobně zužující v tom, že každým rokem slyší „tak už se připravujeme“. Loni jsem jim řekl, že už máme projekt, ale letos jsem na zahájení nebyl a ani nevím, co bych jim slíbil, protože to v tomto okamžiku může znít nedůvěryhodně. Každopádně jsme na opravu Dukly vyčlenili peníze. Všechno jede tak, jak má, a já předpokládám, že příští rok by naše dílo mohlo být zrealizováno. Záleží na tom, kdy stavbu zahájíme, a zdali stihneme další ročník. O tom jsme se s panem Hovorkou bavili, že by bylo výborné zvládnout to do příštího ročníku. Ale záleží na tom, kdy dostaneme stavební povolení a kdy bude náš projekt schválen. Pokud stavební práce zahájíme do konce března, tak věřím, že to zvládneme.

marek hovorka, ředitel mfdj jihlava

Festivalovým tématem „Nikdy nebylo líp“, pro které jsme se s programovým ředitelem festivalu Petrem Kubicou rozhodli loni na konci listopadu na Mezinárodním festivalu dokumentárních filmů IDFA v Amsterdamu, jsme chtěli probudit veřejnou diskusi o tom, zda-li se lidem v České republice skutečně žije líp. Téma vzešlo z tehdejší atmosféry, kdy si ještě většina Čechů nemyslela, že bude líp. Doznívala atmosféra, kdy se srovnávaly platy z roku 1989 a 2005 a zvyšoval se státní dluh. Zhruba od jara letošního roku se najednou něco změnilo. Nemyslím si, že by to bylo jen předvolební atmosférou, protože právě tu velmi pozitivní atmosféru začaly vyvolávat rozhovory s různými podnikateli, ekonomy, zástupci šlechty atd., kteří najednou začali říkat, že Čechům opravdu materiálně nikdy nebylo líp. Dnes už to téměř nikoho nepřekvapí, je to tak samozřejmé, když můžeme cestovat, kam chceme, když může studovat skoro každý, když nikdy nebyla taková šíře a taková nabídka jako dnes. Na tom je zajímavé to, jak rychle se za ten rok proměnilo vnímání toho, jak se Čechům daří. Ve mně to vyvolává určité obavy, že stejně rychle se může změnit společenské naladění úplně jiným směrem.

Vít Janeček v *Literárních novinách* napsal úvodník, který nazval „Festival přerostl svůj květináč“, kde se ptá, jestli už nenastal čas vyndat jihlavský festival z toho rozlomeného květináče, protože kořenům už nestačí, a zasadit jej někam, kde budou dostatečné podmínky. Ilustruje to právě na technické kvalitě sálů a komfortu, který je s tím spojen, a na velikosti města a na to, jak k festivalu přistupuje. Mám pocit vstřícnosti od města, ale bohužel ne vždy se tato vstřícnost přenáší z osobního setkání i do institucionálního naladění. Poslední tři roky velmi intenzivně připravujeme společně s Petrem Kubicou podklady pro rekonstrukci kina Dukla. Vytvořili jsme projekt, na který by se získaly finance v co největší míře z vnějších zdrojů, evropských i krajských. Tato rekonstrukce byla na začátku roku na setkání zástupců města a kraje posunuta z důvodů ukončení účetních období. Chápeme, že se posunula o rok, ale déle už to trvat nesmí. To znamená, že se na začátku příštího roku, pokud má město zájem tento projekt začít brát vážně, musí podat žádost do evropských fondů, aby se do tří měsíců vědělo, zda byla přijata úspěšně, či ne. Technicky to možné je, je

to jen otázka technických prací. Tento projekt je důležitým krokem k vybudování zázemí, na kterém se pak bude moci stavět. My z Jihlavy samozřejmě odejít nechceme, ale pokud by se potom objevily ze strany města další argumenty, proč rekonstrukci Dukly odsouvat, tak nám potom asi nezbude nic jiného než hledat město, které bude k festivalu mnohem vstřícnější. Vít Janeček napsal, že se něco podobného stalo festivalu Nové Horizonty, který byl dosud v Polském a Českém Těšíně a letos se poprvé přestěhoval do Wrocławu, která naopak postavila svou image na tom, že tam festival bude, a zavřela jednu hlavní ulici, ze které se udělala pěší zóna speciálně pro festivalové hosty. Ptám se, jestli by se Jihlava neměla zachovat podobně.



<p>festivální finanční podpora</p>	<p>regionální partneři</p>	<p>partneři</p>	<p>hlavní mediální partneři</p>	<p>hlavní partneři</p>
<p>zahraniční mediální partneři</p>	<p>regionální mediální partneři</p>	<p>mediální partneři</p>	<p>hlavní partneři</p>	

šéfredaktor: veronika klusáková / redakce: petr pláteník, alexandr jančík, tomáš jirsa, štefan titka, pavel bednařik / korektura: jirí fogl / redakce anglické části: dunja kusturica
 industry strana: hana rezková, miriam šimková / fotograf: tonda matějovský, tomáš ruta / grafická koncepce: juraj horváth / sazba: jaroslav dušek / tisk: ETIS, s.r.o. / vydavatel: JSAF