



PROGRAM LITEVSKÝCH DOKUMENTÁRNÍCH FILMŮ

Vzdělávání dětí a mládeže
evropským filmem

VÝUKOVÉ MATERIÁLY



OBSAH

I - ÚVOD

- CinEd: kolekce filmů a filmová výchova **str. 2**
- Proč dnes uvádět tento film? **str. 3**
- Základní informace **str. 3**
- Klíčová témata a synopse **str. 4**

II - FILMY

- Úvod **str. 6**
- Filmová cenzura v dílech Henrikase Šablevičiuse, Robertase Verby a Andreuse Stonyse **str. 8**
- Úvahy o kinematografii a tvorbě **str. 9**

III - ANALÝZA

- Rozdělení filmu na kapitoly **str. 12**
- Filmové otázky **str. 18**
- Analýza filmu *Cesta lukami zahalenými v mlze* **str. 21**
- Analýza filmu *Sny staletých* **str. 24**
- Analýza filmu *Samota* **str. 27**

IV - SOUVISLOSTI

- Odrazy obrazů **str. 30**
- Dialogy mezi filmy kolekce CinEd **str. 32**
- Vazby na jiná umělecká díla **str. 35**
- Dva pohledy na litevský dokumentární film **str. 37**

V - NÁPADY PRO PEDAGOGICKOU PRÁCI S FILMEM

- Před projekcí **str. 39**
- Po projekci **str. 39**

CINED: KOLEKCE FILMŮ A FILMOVÁ VÝCHOVA

CinEd usiluje o šíření sedmého umění jako kulturního statku a jednoho z nástrojů pro pochopení světa. Za tímto účelem byla na základě kolekce filmů pocházejících z partnerských evropských zemí vytvořena společná metodika, která svým pojetím reaguje na naši dobu, která se vyznačuje rychlými, zásadními a neustálými změnami v tom, jak vnímáme, přijímáme, šíříme a vytváříme obrazy. Díváme se na ně na různé velikých obrazovkách — od těch největších (v sálech kin) po ty nejmenší (na smartphonech), nesmějí mezi nimi samozřejmě chybět ani televize, počítače a tablety. Film je stále ještě mladé umění, jemuž byla již několikrát předpovídána smrt. Je nutno připomenout, že se tak nestalo.

Výše zmíněné změny kinematografií ovlivňují, musí se s nimi — zejména s čím dál fragmentárnějším způsobem sledování filmů na různých obrazovkách — počítat, a to hlavně při šíření filmů. Publikace programu CinEd nabízí a uplatňuje citlivé, induktivní, interaktivní a intuitivní výukové metody, které přinášejí vědomosti, analytické nástroje a nastiňují možnosti dialogu mezi obrazy a filmy. S filmy se pracuje na různých úrovních — jako s celistvým uměleckým dílem, s jeho jednotlivými složkami a na základě různě dlouhých fragmentů, časových úseků (statický obraz, záběr či sekvence).

Tyto metodické materiály vybízejí k tomu, aby se k filmům přistupovalo s volností a otevřeností. Jedním z hlavních cílů metodiky je porozumět filmovému obrazu na základě vícera hledisek — pomocí popisu coby hlavní fáze veškerých analytických postupů a schopnosti vybrat obrazy, roztřídit je, porovnat a konfrontovat, a to nejen obrazy pocházející ze zvoleného filmu či jiných filmů, ale také ze všech druhů umění, která zobrazují či vyprávějí příběhy (fotografie, literatura, malířství, divadlo, komiks apod.). Cílem je, aby nám obrazy neunikaly, ale naopak dávaly smysl. Kinematografie je z tohoto hlediska zvláště cenné syntetické umění, může vybudovat a posílit způsob, jakým mladí vnímají obrazy a rozumějí jim.

Autoři:

Narius Kairys spisovatel, překladatel a filmový kritik. Pro výukové materiály připravil části: Analýza filmu *Sny staletých* a *Filmové otázky*.

Auksė Kancerevičiūtė filmová kritička, specializuje se na litevskou dokumentární kinematografii. Je autorkou části Analýza filmu *Cesta lukami zahalenými v mlze* a *Klíčová témata: Mládí a dospělost*

Gintė Žulytė antropoložka v oblasti medií a filmový odborník. Ve výukových materiálech je autorkou všech textů (s výjimkou částí Analýza filmu *Sny staletých*, *Filmové otázky*, *Analýza filmu Cesta lukami zahalenými v mlze* a *Klíčová témata: Mládí a dospělost*)

Překlad do češtiny: Alexandra Moralesová

Poděkování: Isabelle Bourdonové, Nathalie Bourgeoisové, Julie Ferrifové.

Výukový materiál připravil litevský partner projektu: Meno Avilys. Materiály byly připraveny ve

spolupráci s filmovými historičkami **Linou Kaminskaitė-Jančorienė** a **Elenou Jasiūnaitė**

Odborná redakce: **Francouz** La Cinémathèque française / Cinéma, cent ans de jeunesse

Hlavní koordinace: Institut français

Copyright: CinEd / Institut français / Meno Avilys

Grafická adaptace dle předlohy: Eva Spilková

PROČ DNES UVÁDĚT TENTO FILM?

Když se žáků ptáme na definici dokumentárního filmu, nejčastěji zmiňují filmy vysílané televizními stanicemi jako Discovery nebo National Geography. Navrhovaný program litevských dokumentárních filmů nepředstavuje pouze snahu rozšířit geografické hranice kolekce CinEd, ale je také přáním rozšířit obzory diváků v oblasti tohoto filmového žánru. V programu najdeme filmy litevských dokumentaristů jako *Sny staletých*, *Cesta lukami zahalenými v mlze* nebo *Samota*, které například ukazují, že dokument nemusí hovořit pouze televizním jazykem, ale může se vyjadřovat poeticky. V těchto filmech můžeme sledovat jemné světelné hry, komponované promyšlené záběry, rytmickou montáž; slyšíme diegetické zvuky, hudbu a spatřujeme mnoho vizuálních metafor, aluzí, metonymií a symbolů. Tvůrci poetických dokumentů stejně jako básníci v obyčejném životě nalézají univerzální hodnoty; v jejich dílech se originalita mísí s univerzalitou. Věříme proto, že mladí účastníci programu CinEd budou i přes časoprostorový posun schopni pochopit, co prožívají postavy těchto filmů a/nebo se do nich vcítit.

Pod vlivem současné perspektivy si mladí diváci na tuto reprezentaci minulosti samozřejmě utvoří svůj vlastní náhled. Stále se opakující motivy filmů – ubíhání času, proměny vnějších a vnitřních světů – je však budou vyzývat ke hledání souvislostí mezi minulostí a současností. Možná se jim vybaví generační souvislosti patrné v jiných filmech z kolekce CinEdu, možná si vzpomenou na své vlastní vztahy s blízkými a s prarodiči, možná se i na kolemjdoucí budou dívat jinýma očima... Ať už to bude jakkoli, věříme, že se jejich paměť obohatí. Mezigenerační dialog představuje příležitost prožít mnohostrannou a několikanásobně delší životní zkušenost, než jakou umožňuje existence člověka jako jednotlivce.

Restaurované a digitalizované filmové kopie *Snů staletých*, *Cesta lukami zahalenými v mlze* a *Samoty* jsou výsledkem takového dialogu mezi minulostí a současností. Bez včasného zájmu mladé generace (prostřednictvím nezávislé organizace „Meno Avily“) o litevské dokumentární filmové dědictví by se filmové pásy těchto děl rozpadly a byly navždy ztraceny.

ZÁKLADNÍ INFORMACE

Cesta lukami zahalenými v mlze

1973, Litva, 35 mm, č&b, 11 min

Režie: Henrikas Šablevičius

Scénář: Henrikas Šablevičius, Vidmantas Puplauskis

Kamera: Kornelijus Matuzevičius

Zvuk: Romualdas Fedaravičius, Kazys Zabulis

Produkce: Studio de cinéma lituanien

Sny staletých

1969, Litva, 35 mm, , č&b, 17 min

Režie: Robertas Verba

Scénář: Robertas Verba, Albinas Šukelis

Kamera: Algirdas Tarvydas, Robertas Verba

Původní hudba: Algimantas Apanavičius

Zvuk: Ivenija Jakštaitė

Střih: Rimtautas Šilinis

Produkce: Studio de cinéma lituanien

Samota

2001, Litvaie, 35 mm, , č&b, 16 min

Režie: Audrius Stonys

Scénario: Audrius Stonys

Kamera: Rimvydas Leipus

Zvuk: Viktoras Juzonis

Střih: Vanda Survilienė

Produkce: Studija Nominum

Osobní a kolektivní
historie

Hledání kořenů



Mládí a dospělost

Vztah mezi režisérem
a protagonistou dokumentárního filmu

KLÍČOVÁ TÉMATA

OSOBNÍ A KOLEKTIVNÍ HISTORIE

Audrius Stonys, Henrikas Šablevičius a Robertas Verba prostřednictvím portrétů protagonistů svých filmů dokazují, do jaké míry jsou zakotveni ve světě, který je obklopuje. Rodina, společenské konvence a historické události nepřetržitě působí na život každého člověka. Proto je složité nalézt hranici, kterou končí osobní příběh a kterou začíná kolektivní historie, a naopak. Politické, ale také technologické a průmyslové změny ovlivnily život Povilase Grilauskase, hrdiny filmu *Cesta lukami zahalenými v mlze*. Ve *Snech staletých* se starci a stařenky ocitají ve víru komplexní historické doby. Matčino chování a absence lásky ve filmu *Samota* mají dopad na stav malé dívky.

HLEDÁNÍ KOŘENŮ

Výpověď o efemérnosti lidské identity v současném světě je jedním z neustále se vracějících témat. Všechny tři filmy uváděné v tomto programu litevských dokumentů však dokazují, jak důležité jsou pro člověka v přítomnosti jeho kořeny. Minulost nepromlouvá jen ústy staletých, ale vepisuje se jim i do rysů tváře a poznamenává jejich ruce. Jejich příběhy svědčí o identitě formující se během řady let a napříč proměnami politické moci, režimů a technologií. Století starci a stařenky jsou konfrontováni s mladými tvářemi, které se podobají nepopsaným listům. Železničář Povilas Grilauskas je vtělenou nostalgií, představuje tíhnutí člověka k vlastní minulosti, čímž zvláště v případech, kdy dochází k brutálním a nezvyklým zvratům, převrací přirozenou kontinuitu. Zatímco se sovětská realita stává hrozbou pro identitu člověka a pro osobní i kolektivní paměť, *Cesta lukami zahalenými v mlze* naproti tomu staví minulost a tradice coby symboly realismu a dlouhověkosti. Ve filmu *Samota* se malá holčička vypraví na návštěvu za svou matkou do vězení a konfrontuje se tak s vlastními kořeny. Dokáže si je uvědomit? Může vazba, která je mezi ní a její matkou, vytvořit spojení mezi jednou a druhou generací? Je stále živé?

VZTAH MEZI REŽISÉREM A PROTAGONISTOU DOKUMENTÁRNÍHO FILMU

Osou dokumentární tvorby je vztah mezi režisérem filmu a jeho hrdinou. *Cesta lukami zahalenými v mlze*, *Sny staletých* stejně jako *Samota* nás vyzývají k zamýšlení nad rolí a důležitostí kamery: pomáhá člověku se otevřít, nebo ho naopak vede k tomu, aby před ní unikl a uzavřel se ve svém světě? Robertas Verba, režisér *Snů staletých*, si uvědomuje, že je nejprve třeba vytvořit si vazbu na své hrdiny a vyčkat, dokud se sami neotevřou: „Ze všeho nejdřív se snažím k lidem přiblížit, aby si zvykli na přístroje. Když už si mě nevšímají, když zapomenou na kameru, pouštím se do práce.“¹ Audrius Stonys ve svém filmu *Samota* podává svědectví o tom, že to takhle nefunguje vždy: „Snažili jsme se ji rozmluvit (...), ale ta holčička se skryla za skleněnou stěnu. (...) Po celou cestu vůbec nepromluvila. (...) Když se necítí bezpečně, a natáčení je jednou z ohrožujících situací, stáhne se.“² Režisér filmu si tedy položil otázku: je morální natáčet trápení, které malé dívce způsobuje setkání s matkou, s níž se tři roky neviděla? „Postrádal jsem v té úvaze etiku. Přemýšlel jsem tedy, že jediným způsobem, jak se tomu vyhnout, bude zcela zrušit efekt ‚klíčové dírky‘, nedělat, jako bychom tam nebyli.“³

MLÁDÍ A DOSPĚLOST

Ve všech třech filmech se těsně dotýkají dvě životní údobí: mládí a dospělost. Tato paralela zvýrazňuje plynutí života, jeho cyklický charakter a duchovní nepřerušené spojení mezi generacemi. Pozorování těchto mladých či starých tváří, už poznamenaných vráskami, je pokusem o pochopení toho, jak čas lidí proměňuje (a to nejenom zvnějšku) a jaké emocionální stopy zanechává. Děti a mladí lidé se stále nacházejí v blízkosti starších lidí. Když jsou spolu, jejich vzájemné jednání je prosté, vřelé a intimní.

¹ Restaurace filmu *Stařec a země v Kinas* (Film), 1993, č. 9, str. 5.

² Zdanavičius, A., Kairys, N., Millan, L. Rozhovor s Audriusem Stonysem v Kinas mano mokykloje (Film v mé škole): <https://vimeo.com/25814827>

³ Idem

SYNOPSIS

CESTA LUKAMI ZAHALENÝMI V MLZE režie Henrikas Šablevičius, 1973

Tento film Henrikase Šablevičiuse se řadí do litevské tradice poetického dokumentu. Jeho ohniskem je nostalgická cesta vlakem jedoucím po úzkokolejce vstříc blízkému a známému světu, který je stále ještě zde. Za doprovodu vyprávění železničáře Povilase je kamera umístěná na symbolických a originálních místech charakteristických pro litevskou filmovou poezii. Idylu však náhle zastíni hrozba náhle se proměňující reality. Nový svět představující ohrožení v podobě impozantních automobilů, rychlovlaků a nových železničních tratí, jež pustoší celé kusy litevské půdy obklopené loukami dosud ležícími v mlze, je už na prahu země.

SNY STALETÝCH

režie Robertas Verba, 1969

Postavy filmu Robertase Verby jsou staří století lidé, kteří se narodili v minulém století a nadále žijí na místech starobylých jako oni sami. Tváří v tvář kameře, která je trpělivě pozoruje, se rozpomínají na své mládí, své lásky a svá trápení. Roní slzy, slaví narozeniny v širokém kruhu své rodiny a dostávají se do úsměvných rodinných situací. Zařazením záběrů mladých obličejů mezi stoleté vrásčité tváře mluvčích Robertas Verba beze slov evokuje plynutí času a propojení mezi generacemi.

SAMOTA

režie Audrius Stonys, 2001

Film zachycuje putování. Holčička v doprovodu filmového štábu odjíždí autem navštívit svou matku do vězení. Film je úplně jednoduchý: žádný kulminační bod, žádný konec předstírající rozřešení, žádné poučení nebo vysvětlení proč a jak. Sám režisér Audrius Stonys říká, že film zkoumá etickou hranici každého tvůrce: kde končí svoboda režiséra (a dokumentárního filmu), který skrze objektivy kamery pozoruje utrpení člověka a jeho osobní tragédii?

ÚVOD

POZNÁMKA K TVŮRČÍMU DOKUMENTU V LITVĚ, PŘEDCHŮDCI „PŘEVRAŤOVÉ GENERACE“



Program litevských dokumentů zařazených do kolekce CinEd tvoří tři filmy: *Sny staletých* Robertase Verby (1969), *Cesta lukami zahalenými v mlze* Henrikase Šablevičiuse (1973) a *Samota* Audriuse Stonyse (2001).

Robertas Verba a Henrikas Šablevičius se řadí mezi předchůdce litevského dokumentu, Audrius Stonys je zástupcem generace režisérů nastupující po nich. Přestože vycházejí z rozdílného společensko–historického kontextu, jejich tři filmy nesou stopy tradice litevského dokumentu: poetickou dimenzi, metafory a vizuální asociace, aluze, absence jasné narativní struktury, zájem o místa a lidské bytosti na okraji.

Tvůrčí dokument se v Litvě ustavil v opozici k sovětským propagandistickým dokumentům, jejichž cílem (a to od počátku sovětské okupace) bylo vytvořit archetypální propagandistický obraz statného dělníka, který horlivě plní pětiletku a lopotí se ve jménu „zářných zítřků socialismu“. Pohled dělníka byl upřen do budoucnosti, k všemocnému vůdci a komunistické straně. Protagonisté sovětských propagandistických zpráv a týdeníků byli anonymní, představovali hodnotu pouze v kontextu ideologizované společnosti. Cílem byla kolektivizace a vytvoření homo-genní společnosti, proto vše, co se týkalo osobnosti, originality,

vazeb na minulost a majetku, bylo zapovězeno. Namísto promluvy protagonistů v obraze zněl vždy hlas mimo obraz (voice-over), vizuální materiál se podřizoval předem napsanému a načtenému textu.

Po Stalinově smrti se železná opona postupně otevírala myšlenkám ze Západu. Litevští režiséři, kteří v 60. letech 20. století studovali na VGIKU, Všesvazovém státním institutu kinematografie, byli ovlivněni dobovými filmovými hnutími ze Západu. Cinéma-vérité⁴ zanechalo v litevském dokumentárním filmu nezanedbatelnou stopu. Historička litevské dokumentární kinematografie Elena Jasiūnaitė tento vliv spatřuje v díle Robertase Verby, jednoho z průkopníků litevského dokumentu: „V *Kronice jednoho léta* (1961) Edgara Morina a Jeana Rouché – slavném příkladu cinéma-vérité – autoři korzují ulicemi a ptají se kolemjdoucích, zda jsou šťastní. Reakce jsou různé, ale přirozené, nikoli předstírané. Přesně tak jako staříci a stařenky Robertase Verby, kteří posedávají na svých lavičkách, rozprávějí o štěstí, smyslu života, plynutí času a proměně hodnot.“⁴ Robertas Verba se, jako všichni představitelé cinéma-vérité, zajímal o člověka, čímž zaujal marginální pozici vzhledem k dominantní ideologii a politickému režimu. Staří lidé v sovětské době nebyli připraveni na budování komunismu, film *Sny stoletých* Robertase Verby se proto stává nesmrtelným. Snažil se odkryt jejich jedinečnou osobnost, cennou životní zkušenost prostřednictvím jejich vlastních slov a vyzvat tak diváka k zamyšlení nad plynutím času. Bohužel podobné tvůrčí ambice a pohled „hrdinu“ se tehdejší cenzuře zdály nepřijatelné na (viz kapitola **Příklady filmové cenzury** str. 35), z tohoto důvodu film nebyl distribuován v kinech Sovětského svazu.

Touha obejít tehdejší sovětskou cenzuru představuje další tendenci, která ovlivnila vývoj litevské dokumentární kinematografie. Vůle uchovat myšlenku, která by nebyla poplatná sovětské ideologii, vedla režiséry k vynalézání tvůrčích a důvtipných řešení, k vyjadřování se nejenom slovy, ale také obrazy. Litevští filmaři (Robertas Verba, Almantas Griekvičius, Henrikas Šablevičius, Edmundas Zubavičius) pomocí poetických vyjadřovacích prostředků (vizuální metafory, asociace, aluze atd.) ve svých filmech vytvářeli sémantický prostor mnohonásobného významu a interpretace. První význam, povrchní a přímý, byl určen cenzuře, zatímco další, hlubší význam se nabízel divákovi, který byl potenciálním odpůrcem sovětské ideologie. Poetická řeč obrazů cenzuře často připadala jako marnivý styl, vizuální abstrakce bez ideologického sdělení. Právě takto byl hodnocen scénář *Cesty lukami zahalenými v mlze* (viz kapitola **Příklady filmové cenzury**). Pod tlakem cenzury byl režisér filmu Henrikas Šablevičius nucen

upustit od prvotního záměru natočit němý film. Proto se ve filmu objevuje protagonista Povilas Grilauskas, jehož hlas interpretoval vypravěč. Poetické obrazy nicméně zůstaly. cenzuře často připadala jako marnivý styl, vizuální abstrakce bez ideologického sdělení. Právě takto byl hodnocen scénář *Cesta lukami zahalenými v mlze* (viz kapitola **Příklady filmové cenzury**). Pod tlakem cenzury byl režisér filmu Henrikas Šablevičius nucen upustit od prvotního záměru natočit němý film. Proto se ve filmu objevuje protagonista Povilas Grilauskas, jehož hlas interpretoval vypravěč. Poetické obrazy nicméně zůstaly.

Tvůrci litevských dokumentárních filmů nalézali poezii v každodennosti, která jim umožňovala vymanit se z ideologických očekávání budoucnosti a zakotvit v přítomnosti vázané na minulost. Umělci často čerpali inspiraci a nalézali témata na litevském venkově, kde ještě mohli pocítit ducha společenství, tradiční hodnoty, mezigenerační vazby – přestože se objevovaly znaky rozpadu. Industrializace a kolektivizace nařazené Sověty zpřetrhaly rodinné a sousedské vazby, proměnily vztah k půdě, majetku a práci. Právě proto režiséři považovali za důležité reprodukovat vizi světa těchto lidí, zachytit jejich portréty a současně zvěčnit hodnoty odsouzené k vymizení, v jistém smyslu se stali kronikáři této měnící se epochy.

Nastupující generace filmařů (Šarūnas Bartas, Audrius Stonys, Arūnas Matelis, Diana Matuzevičienė, Kornelijus Matuzevičius, Algimantas Maceina ad.) také měla příležitost zachytit politické a společenské změny. Je také nazývána „převratovou generací“. Utvořila se na počátku 90. let 20. století ve chvíli, kdy se Litva v důsledku ohromného historického a společenského zvratu, jakým byl rozpad Sovětského svazu a obnova nezávislosti, obrátila vzhůru nohama. Přitom však pohled režisérů této generace nepatřil protestujícím davům, tankům nebo radostným vlasteneckým písním. Svoboda se do jejich filmů vloudila jen potichu a projevovala se jemnými znaky, které vytvářely atmosféru prosycenou neznámou vůní. Způsobem poetizace lidí a míst na okraji představitelů „převratové generace“ navazovali na své předchůdce litevské dokumentární kinematografie, zejména na tvůrčí odvahu Henrikase Šablevičiuse. Ještě radikálněji upouštějí od mluveného slova a upřednostňují obrazy, čímž dávají velkou důvěru divákům.

Přestože z filmů této generace vyzařuje jistá forma nostalgie, spíše než k minulosti se obracejí k věčnosti a humanismu. Přítomný okamžik velmi často nahrazuje plynutí času. Skrytou metafyzickou dimenzi, která se rozprostírá v jeho filmech.

„Časy se změnilly. Svoboda slova zrušila veškeré překážky cenzury, ale vnitřní potřeba nejt s proudem přetrvávala. Když všichni mluví, volím ticho, když všichni běží, zastavím se a udělám si pauzu, když všichni řeší globální otázky, pozoruji mravence. Tváří v tvář racionálnímu a rozumnému světu postavím to, co vypadá nepotřebně a nesmyslně: natočím, jak se trhá pavučina, jak vidí ti, kteří oslepli, jak vypadá babička zahalená do bílého šátku; když se budu dívat na krávu z mraků, všimnu si stínu blížící se smrti, který se zračí v jejích zorničkách. Podobné záběry, zpočátku podivné, umožnily mé generaci znovu nabýt a potvrdit svou vnitřní svobodu, která, jak se nakonec ukázalo, je jako jediná pravdivá.“⁶

Slova švýcarského filmového kritika ohledně filmu Audriuse Stonyse *Samota* platí pro většinu filmů natočených režiséry „převratové generace“: „Jedná se o hledání alegorického prostoru, kdy realita slouží k vytvoření univerzálního vyprávění.“⁷ Zdá se, že vnitřní svět filmových hrdinů této generace přesahuje hranice konkrétní osoby, stává se abstraktní ideou a pocitem, který odráží jednu část lidské bytosti.

⁴ Aukštikalnis, E., Macaitis, S., „Interpretuojant tikrovę“ (Interpretovat skutečnost), *Literatūra ir menas* (Literatura a umění), č. 34 (1084), 1967, s. 3-5; Macaitis, S., „Kino tiesa“ (Pravda kinematografie), *Kultūros barai* (Kulturní kódy), 1966, č. 12(24), s. 49-50.

⁵ Jasiūnaitė, E., „Pabėgimo poezija sovietmečiu“ (Poezie úniku v sovětské době), *Lietuvių dokumentinio kino antologija* (Antologie litevské dokumentární kinematografie), Vilnius, 2014, s. 10.

⁶ Rozhovor Edity Gruiniūtė „Režisierius A. Stonys. Jei visi kalba, aš pasirinksiu tylą.“ (Režisér A. Stonys. Když všichni mluví, volím ticho.), publikovaný v týdeníku „Šeimininkė“ (Hospodyně). Citováno online Delfi.lt: <https://www.delfi.lt/gyvenimas/istorijos/rezisierius-astonyvs-jei-visi-kalba-as-pasirinksiu-tyla.d?id=35575091>

⁷ Recenze Yann–Olivier Witche publikovaná v katalogu festivalu „Vision du Réel“ v Noyonu. Citováno z webových stránek A. Stonyse: <http://www.stonys.lt/index.asp?EditionID=185&DL=L&ParentID=&TopicID=152&code=Paieska&SearchTXT=&ArticleID=27&Page=1>

FILMOVÁ CENZURA V DÍLECH (VYBRANÉ PŘÍKLADY) :

SNY STALETÝCH

Dobovým sovětským filmovým týdeníkům a časopisům o filmu dominoval obraz mladého dělníka statného těla, který byl vždy připraven budovat komunismus a budoucnost. Staří lidé se na plátně objevovali jen zřídka. Stáří, ubývající síly a nostalgie neodpovídaly sovětským standardům. Vzpomínky starců byly často v rozporu se sovětským ideálem a přepisováním historie. Proto režisér Robertas Verba musel před Litevským filmovým studiem prezentovat důmyslný filmový projekt a artikulovat své přání zachytit stoleté Litevce (viz obrázek vlevo) na film. V projektu se lze dočíst, že film je věnován stoletému výročí Lenina a že hrdiny filmu jsou jeho současníci žijící v sovětské Litvě. Projekt pomocí pojmů jako „třídní boj“ nebo „zářné zítřky“ předestírá zpolitizovaný portrét starců. Můžeme se v něm také dočíst, že se jedná o „poslední potomky našeho národa, kteří nezažili jen bouřlivé události revoluce v roce 1905, ale již také pamatují období nevolnictví a povstání v roce 1863. U příležitosti oslavy Leninova stoletého výročí chceme přinést pohled na dobový vývoj očima našich předků a svědectví o třídním boji za zářné zítřky lidstva založené na jejich osobní zkušenosti.“

V samotném filmu ale žádná aluze na Lenina nakonec není. Proto nikoho neudiví, že představitelé moci nebyli s filmem po projekci spokojeni. Někteří dokonce vyjádřili své znechucení nad tím, jak bylo stáří ve filmu zachyceno. Protagonisté *Snů staletých* byli považováni za příklady „patologické staroby“⁸.

CESTA LUKAMI ZAHALENÝMI V MLZE

Požadavků sovětské cenzury nebyl ušetřen ani dokumentarista Henrikas Šablevičius. „Cenzor vytýkal *Cestě lukami zahalenými v mlze* (absenci 'zářné komunistické budoucnosti', nedostatečnou reprezentaci průmyslového a technického pokroku a znevažování staré jednokolejky.“ Na první stránce scénáře si můžeme všimnout poznámky připsané rukou: „Neprojíždí jen podél kopců a stodol, ale také podél vzrostlých měst, obrovských továren, (nečitelné slovo), autobusy ho předjíždějí. Je třeba vést paralelu, abychom pochopili, že železnice má odžito a že se stala anachronismem.“ (viz ilustrace nalevo) K filmu se také vyjádřil tehdejší vedoucí Litevského filmového studia Julijonas Lozoraitis.

Nabádal Henrikase Šablevičiuse, aby upustil od hledání vizuálních abstrakcí, nevzdaloval se od svého tématu, zvolil si hlavní objekt filmu a vybudoval koherentní vyprávění. Henrikas Šablevičius vzal poznámky a výtky na vědomí, což ho přimělo k tomu, aby vytvořil hlavního hrdinu, železničáře Povilase Grilauskase, a vzdal se myšlenky na film bez textu a voice-overu. Přes tyto změny se mu však podařilo zachytit rozpory mezi starým tradičním litevským světem a sovětským režimem a industrializací. „Místa z *Cest lukami zahalenými v mlze*, atmosféra, a dokonce i hrdinové na okraji společnosti z dalších filmů Henrikase Šablevičiuse se postupem času staly výrazným rysem litevské kinematografie, charakteristickým jak pro filmy vytvořené během sovětského období, tak pro veškerou post-sovětskou litevskou kinematografii.“⁹

⁸ Oginskaitė, R., *Nuo pradžių pasaulio. Apie dokumentininką Robertą Verbą. (Au début du monde, à propos du documentaire Robertas Verba)* Vilnius, 2010, p. 96.

⁹ Jasiūnaitė, E., *Lietuvių dokumentinio kino antologija (Antologie litovského dokumentárního filmu)*, Vilnius, 2014, s. 13.

ÚVAHY O KINEMATOGRAFII A TVORBĚ HENRIKASE ŠABLEVIČIUSE, ROBERTASE VERBY A AUDRIUSE STONYSE

HENRIKAS ŠABLEVIČIUS



Co vás na povolání režiséra přitahuje? Na tuto otázku jsem četl již stovky odpovědí, ale nikde jsem nenašel, co na kinematografii přitahuje vás.

Dynamika. Dnes jsme tady, zítra v Helsinkách, v Gargždai, na Altaji nebo ještě jinde...

Dynamika? Myslel jsem..., že spíš kouzlo filmu nebo možnost se vyjadřovat. Sám si píšete scénáře, režirujete, stříháte...

Poskakuji jako Gustav: hop, hop... Znáte ten animovaný film? Víte ale, jak to často chodí? Chcete skočit a dole pod vámi je díra. A vy uděláte bum báb. Pak se z toho musíte vylíztat... Zdá se, že od dob Griffitha a Kulešova už bylo o montáži napsáno všechno. Zdá se, že už bylo řečeno vše, vše pochopeno. Ale co z toho? Točíme, máme všechno, co potřebujeme, všechny zásadní momenty máme před sebou na stole, a když stříháme a díváme se na ně, vypadají cize. To přece vůbec není ten film, na kterém jsme tady my všichni kolem stolu dělali. Jak je to možné? Ale někdy, když nic nečekáš, když se dokonce zdá, že tam nic není, něco z toho přece jen leze. Pak máš samozřejmě chuť poskakovat a vznášet se. Někdy ještě předtím, než se začne stříhat, když se úplně poprvé díváš na natočený materiál, abys viděl, s čím se bude pracovat, se ve studiu ozve: „To je ale bída.“

Pracuje se vám dnes snadněji v porovnání s vašimi začátky?

Ne.

Opravdu to dříve nebylo jednodušší?

Tedy ještě ne. *Existuje tedy něco jako zkušenost?*

(Šablevičius udělá gesto rukou)

Dřív to bylo složité, protože jsme toho moc nevěděli. Zato jsme ale byli nadšení. Mohli jsme vyskočit z okna a vzít ho s sebou i s rámem, oklepat se a běžet dál. Dnes ne. Dneska to všechno obhlídneš a dojde ti, že také můžeš vyjít dveřmi. Tak proč chodit oknem?

Ale dnes znáte lépe svoje možnosti.

Své možnosti? Svoje limity, to ano. Člověk je omezený. A je třeba si uvědomit, že jsou věci, které od sebe člověk nemůže chtít. Postupem času se objeví další mrzutosti. Pracuješ, pracuješ a zdá se ti, že jsi vytvořil něco nového. Ale pak, když se zamyslíš, dojde ti, že se opakuješ. Ty sám nebo něco jiného. Nejde tady o kopírování, ale o to, že objevíš něco, co už bylo objeveno. Dnes je moje zodpovědnost ještě větší. Nerad bych zklamal.

(...)

Když vytvářím film, snažím se zbavit svých posedlostí. Vše, s čím jsem se kdy v životě pral, vyráží na povrch jako hadi, raráši. A musím tomu čelit. Nejde se z toho vymluvit, musíš točit... Dívá se někdo na ty filmy? A promítají se vůbec někde? Někdy mě napadne, že je třeba aspoň každé tři roky ukazovat přátelům. Aby věděli, že jsem pracoval a že dosud pracuji, že tu nejsem jako nějaký budižkničemu. (Usmívá se).

Když točím film, připadá mi to jako ta nejdůležitější věc na světě. Tak důležité, že nic důležitějšího už být nemůže. Opravdu bez toho filmu by dočista nic neexistovalo. Jak ale plyne čas, vidím, že svět je plný stejně důležitých věcí. Je jich tolik jako spadaneho listů na podzim...¹⁰

ROBERTAS VERBA

Všechny vaše filmy, od Starce a země až po ty poslední, jsou propojeny neviditelnou vazbou. Řekl bych, že se jedná o jakési pouto k zemi, k jejím lidem; nepřetržitý zájem o jedno velké téma s mnoha podstatnými odnožemi. Jak byste popsal to téma, které je pro vás tak důležité?

Nemám v tomto ohledu žádnou zvláštní teorii. Jde o realitu života. Skutečnost. Bez autentického filmového materiálu není možné udělat dobrý dokument. V základu těchto témat stojí lidé a události vyprávěné citlivým a upřímným způsobem. Vždy jsem se vyhýbal statistikám, tématům založeným na číslech. Myslím, že jen oslabují naše dokumenty. Do vědeckých publikací a do televizních pořadů, které zprostředkovávají společnosti údaje, se hodí rozhodně víc než na plátno, na něž se promítá dokumentární film.

Ještě jste mi ale neodpověděl, jaké téma je pro vás nejdůležitější?

Nejvíc mi záleží na událostech komplexního významu, které nejsou prchavé a které představují zdroj lidských hodnot, energii, jež činí život člověka plnohodnotným. Když točím, cítím, jestli se člověk před kamerou dokáže na plátně otevřít nebo zůstane povrchním. Když je tomu tak, film bude marný, bude to jen povrchní pokus bez další hodnoty a vnitřního náboje. Vyšlo to tak, že hrdinové mých filmů jsou většinou vesničané. Rozhodně se ale nejedná o nějaké pravidlo, přestože jsem přesvědčen, že lidé z venkova mají trvalejší duchovní hodnoty(...).¹¹



AUDRIUS STONYS

Umělec stojí na bitevním poli vždy sám. Nikdy nemůže patřit k žádným regulérním jednotkám. To je velmi podstatné. Věrnost svému přesvědčení tvoří základ, z něhož vyrůstají film a umění. Film je privilegium, které mi dopřál osud, abych mohl zaznamenat ty zázračné věci, jež se odehrávají před mýma očima. Film je vždy dialog.

Jak se zrodil film *Samota*? Můj otec založil organizaci, která se stará o děti vězňů. Berou děti na návštěvu do vězení, dítě se setká s rodičem a oni ho pak zavezou zpátky domů. (...) Chtěl jsem jedno takové setkání natočit. (...) Jednoduše jsem si vybral dítě, nevěděl jsem, jak bude reagovat, jak se zachová. Rozhodl jsem se, že budu autem doprovázet malou šestiletou holčičku, která svou matku neviděla tři roky, a budu jen pozorovat její cestu od začátku do konce. Ve skutečnosti ten samotný příběh začal přinášet nečekané věci. Ta malá například vůbec nepromluvila. Zkoušeli jsme ji rozmluvit (...), ale ona se opevnila za skleněnou stěnou. (...) Během celé cesty neřekla jediné slovo. (...) Je to pochopitelné, takhle malá dívka si toho na svůj věk už hodně protrpěla. Jako šestileté dítě toho zažila tolik, co někdo jiný zažije za šestatřicet let: mnoho bolesti, ponížení a násilí ze strany společnosti. Naučila se bránit tím, že se izoluje. Nevěděla, co od ní tito lidé čekají, proč všude běhají s kamerami. Uzavřela se a vztyčila mezi sebe a nás skleněnou stěnu. Je to dobrovolná záchrana prostřednictvím samoty.

(...)

Chtěl jsem film nazvat „*Samota*, nebo „*Sama*, ne sama“. (...) Jako kdyby před setkáním s matkou byla sama, když se setkají, tak už není sama, a potom je znovu sama. (...) Když jsem však pozoroval situaci, viděl jsem a cítil jsem, že se ten název nehodí. Když se setkaly, holčička byla velmi dojatá, maminka plakala, vrhla se jí do náručí (sama jí ušila malého plyšového medvídka), neopouštěl mě však pocit, že něco není úplně v pořádku, samota nemizela. Setkala se se svou maminkou, a samota přetrvávala. Bez jakéhokoli racionálního vysvětlení jsem v názvu ponechal jen jediné slovo „*samota*“. Když byla její matka o několik let později omilostněna a propuštěna z vězení, čekal jsem, že se vrátí. (...) Ale dopadlo to takhle: vydala se za holčičkou domů, sbalila jí věci, všechno vytáhla ven, strávila s ní deset nebo patnáct minut a pak zmizela, odešla. To mě utvrdilo v přesvědčení, že intuice je jedním z nejdůležitějších nástrojů.

Ve filmu *Samota* natáčíme holčičku a její osobní tragédii obrovské samoty, otázka etiky byla tedy zásadní a bolestná. Ale v každém filmu nemusí být k nalezení. Obecně vzato dokumentární film není etický. Vstupujeme do životů jiných lidí. A tím, jak do nich vstupujeme, je přece jen trochu měníme. (...) Nejsme neviditelní, nejsme jako mouchy, co všechno natáčí. Vměšujeme se: ovlivňujeme nebo ničíme něco? To je další otázka, ale určitě něco v životech lidí měníme. Máme právo to dělat? Toto dilema je rozhodně nemožné vyřešit. Každý film s sebou přináší nové etické výzvy a v každém filmu je třeba na to rezignovat. Jediná odpověď a jistě jediná útěcha vychází z toho, kolik do toho ze sebe dáš, jak moc upřímná je tvá účast a jak otevřené je tvé srdce. Jediné ospravedlnění tvé přítomnosti je tvé otevřené srdce. Jako to řekl slavný lotyšský dokumentarista Hercs Franks, jedno oko dokumentárního režiséra musí zůstat suché, aby se mohlo dívat do hledáčku kamery, zato to druhé musí uronit slzu. Pro řešení etické otázky v doku-mentárním filmu je to obzvlášť.¹²



10 - Oginskaitė, R. *Velns išmislijo kiną (Le diable a inventé le cinéma)...* Kultūros barai (Les codes de la culture), 1978, nr. 3, p. 26-30.

11 - Balčiūnaitė, J. *Nematomos jungtys (Liens invisibles)*. Kinas (Cinéma), 1984, nr. 1., p. 28.

12 - Zdanavičius, A., Kairys, N., Millan, L. Dans *Kinas mano mokykloje (le cinema dans mon école)*: <https://vimeo.com/25814827>

ROZDĚLENÍ FILMU NA KAPITOLY

CESTA LUKAMI ZAHALENÝMI V MLZE



1. Hlavní postava filmu Povilas Grilauskas, železničář na úzkokolejce, sedí poblíž kolejí. Úvodní titulky filmu. Rachot vlaku a křik popelavých jeřábů. 00:00:26 až 00:01:15



2. Vlak brázdí louky. Ruchy vlaku a hraje akordeon. 00:01:26 až 00:02:02



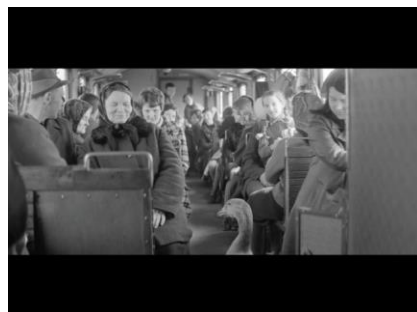
3. Povilas Grilauskas rozjímá nad plynutím času. Děti závodí s vlakem. Slyšíme cvrkot ptáků, zvony, opět zazní akordeon, hlasy dětí a rachot vlaku. 00:02:03 až 00:03:46



4. Uvnitř vlaku. Vidíme železničářovu čepici, starší ženu opřenou o okno, orosená okna deštěm, muže s tubou. Znovu slyšíme rachocení vlaku a akordeon. 00:03:46 až 00:04:30



5. Vlak projíždí různé oblasti. Vystupují lidé s pohřebním věncem. 00:04:31 až 00:04:56



6. Povilas Grilauskas přemýšlí o vlastnostech úzkokolejky. Cvrlikání ptáků. Vagón vlaku je naplněný k prasknutí. Cestující hladí husu, která se mezi nimi prochází, dívají se na králíka, který sedí někomu na klíně. Vidíme smějící se děti, zamyšlené tváře dospělých, záběry na akordeon. Slyšíme monolog Povilase Grilauskase, kdákání hus, hudba akorde-ónu. 00:04:57 až 00:06:02



7. Kluci na kole předjíždějí vlak, vše doprovází zvuk jedoucího vlaku. 00:06:03 až 00:06:14



8. Následují záběry, v nichž Povilas Grilauskas pracuje na železnici, a další, na nichž je doma. Obrazy doprovází jeho úvahy o práci a cestování. Cvrlikají ptáci, praská oheň a ozývají se další zvuky. 00:06:15 až 00:07:18



9. Velikonoce s rodinou a přáteli, oběd, hra s vejci. Opět zní akordeon. 00:07:48 až 00:07:50



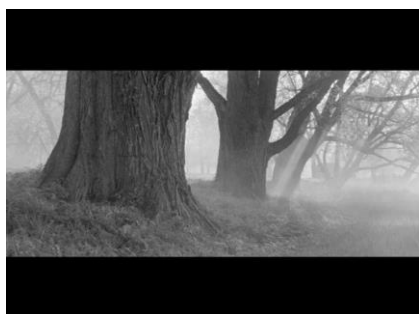
10. Povilas Grilauskas přemýšlí o čase, jak plyne na železnici. Rachot vlaku a křik popelavých jeřábů. 00:07:51 až 00:08:13



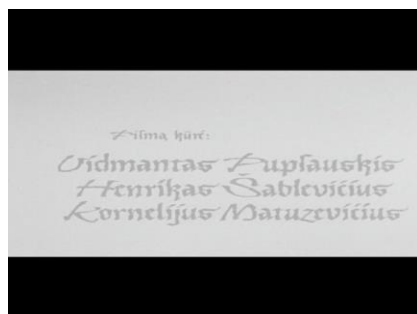
11. Sundávání kolejnic úzkokolejky. Pronikavá hudba a úderý kladiva. 00:08:14 až 00:08:50



12. Pokládání kolejnic širokého rozchodu. Vlak ujíždí po širokorozchodné trati. Moderní hudba. 00:08:51 až 00:09:54



13. Hluk ustane. Ustrašené laně se stáhnou do luk. Popelaví jeřábi křičí. Vidíme Povilase Grilauskase v otevřeném vagóně a staré stromy mizet v mlze. Jeho rodina a přátelé sedí na lavičce a jsou v dobré náladě. Slyšíme akordeon. Povilas Grilauskas se náhle otočí a pokračuje v chůzi otevřeným vagónem, který mizí v mlze. 00:09:55 až 00:10:50



14. Závěrečný titulok v doprovodu rachotu a pískání vlaku. 00:10:51 až 00:11:06

SNY STALETÝCH



1. Úvodní titulek filmu. 00:00:26 až 00:00:49



2. Začátek filmu. Prostředí, v němž žijí staří lidé: záběry na přírodu (jezera a kopce), dřevěné domy. Babička zpívá tradiční píseň, jiná spřádá vlnu. 00:00:50 až 00:02:27



3. Starci a stařenky ohovoří o svém věku. 00:02:28 až 00:03:30



4. Babička navléká nit do ucha jehly, pak s malou holčičkou sbírá jablka. Sekvence končí záběrem na muže stojícího v dešti se svou kosou. Babička zpívá tradiční písničku. 00:03:31 až 00:04:17



5. Starci a stařenky mluví o svých milostných vztazích a manželství. 00:04:18 až 00:06:24



6. Záběr s mladými lidmi: žáci, hudebníci ze souboru Bočiai, kdysi v Litvě velmi známého (v dialektu slovo „bočiai“ znamená stařečci), dívka s dlouhými vlasy před zrcadlem atd. Sekvence končí záběrem na starou ženu, která stydlivě hledí do zrcátka, které jí podává malá holčička. Obrazy doprovází hudba souboru Bočiai. 00:06:25 až 00:08:26



7 Starci a stařenky vzpomínají na své rodiny a na rodiny svých dětí. Říkají jejich jména, vyjmenovávají, kolik jich je a kdo zemřel. 00:08:27 až 00:10:20



8. V této epizodě vidíme rodinu, která se sešla od nejstarších po nejmladší. Střídají se záběry na staré, mladé a děti. Zní hudba souboru Bočiai. 00:10:21 až 00:11:53



9. Předkové hovoří o vztazích se svými dospělými dětmi, materiálních podmínkách života a jejich vzdělání. 00:11:54 až 00:14:22



10. Starci a stařenky přemítají o Bohu a onom světě. 00:14:23 až 00:15:17

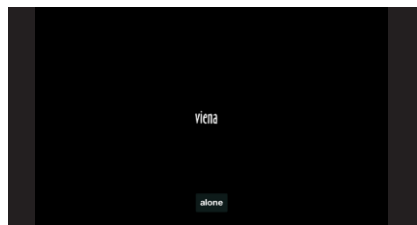


11. Oslava věnovaná stoletým. Na slavnostním obědě se sejdou staří a jejich bližní, děti a vnoučata. Předposledním záběrem této sekvence je osvětlená tvář malé dívky, posledním jsou zákruty cesty. Obrazy doprovází oblíbená narozeninová písnička *Ilgiausių metų*. 00:15:18 až 00:17:00

SAMOTA



1. Filmový štáb kontroluje kameru připevněnou na strop auta. Slyšíme jejich hovor. 00:00:32 až 00:01:19



2. Úvodní tuutulky k filmu. 00:01:20 až 00:01:31



3. Sigita, hlavní hrdinka filmu, je u sebe doma. V pozadí ruchy domu. 00:01:32 až 00:03:21



4. Sigita odjíždí autem s filmovým štábem a s mužem s prošedivělými vlasy (Česlovase Stonysem). Ruchy auta. 00:03:22 až 00:04:30



5. První zastávka. Filmový štáb se snaží Sigitu usadit tak, aby se jí jelo pohodlně, aby ji mohli dobře natáčet. Slyšíme rozhovory štábu. 00:04:31 až 00:05:03



6. Cesta pokračuje. Zní píseň „O Solitude, my sweetest choice“. 00:05:04 až 00:05:48



7. Druhá zastávka. Muž s prošedivělými vlasy (Česlovase Stonys) se zabývá autem. Holčička sedí stranou na lavičce. Píseň „O Solitude, my sweetest choice“ pokračuje. 00:05:49 až 00:06:15



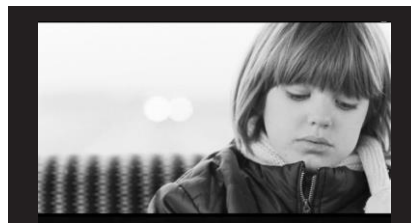
8. Opět se dávají na cestu. Píseň „O Solitude, my sweetest choice“ pokračuje. 00:06:16 až 00:07:49



9. Třetí zastávka. Muž s prošedivělými vlasy (Česlovase Stonys) vyzve holčičku, aby se napila teplého čaje. Zvuky oběda a auta. 00:07:50 až 00:10:03



10. Filmový štáb připravuje kameru. Slyšíme jejich hovor. 00:10:04 až 00:10:45



11. Cesta pokračuje. Ruchy auta. 00:10:46 až 00:11:22



12. Krátká zastávka. Kameraman Rimvydas Leipus drží v ruce kameru a míří na holčičku. Ruchy ustanou a slyšíme pouze praskání o vysoké frekvenci. 00:11:23 až 00:11:45



13. Holčička vystupuje z auta a míří k bráně věznice. Brána se otevírá, maminka jí jde naproti a vede ji dovnitř do vězení. Jsou slyšet kroky, šustění tašek a zaklapnutí vězeňské brány. 00:11:45 až 00:12:50



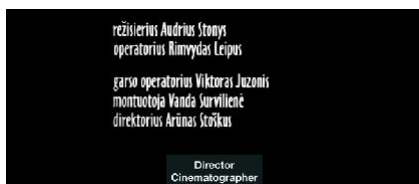
14. Holčička s matkou sedí v pokoji na posteli. V obraze se v letmých záběrech objevuje také filmový štáb. Holčička a maminka jsou v druhém plánu. V závěru sekvence se objeví další kamera, která natáčí postavy a proces snímání zvuku nad jejich hlavami. Na konci se objeví tvář Sigity. Obrazy doprovází píseň „O Solitude, my sweetest choice“. 00:12:51 až 00:15:10



15. Sigita se opět nachází v autě na cestě zpátky domů. Píseň „O Solitude, my sweetest choice“ hraje dál. 00:15:11 až 00:16:08



16. Ptáci poletují kolem rozkvetlého stromu. V pozadí stále slyšíme píseň „O Solitude, my sweetest choice“. 00:16:09 až 00:17:33



17. Závěrečný titulek za doprovodu písně „O Solitude, my sweetest choice“. 00:17:34 až 00:18:10

FILMOVÉ OTÁZKY

RŮZNÉ ČASOVÉ REŽIMY

Čas můžeme ve filmu vyjádřit různými způsoby nebo, řečeno technicky, v různých časových režimech. Verbovy *Sny staletých* nejsou výjimkou. Můžeme hovořit o trvání filmu (scény, záběru), o čase prožívaném divákem (viz kapitola **Analýza záběru**), o historickém čase (film byl natočen v roce 1969, což znamená, že jeho protagonisté se narodili v 19. století), o různých životních etapách člověka (dětství, mládí, stáří) a konečně i o přítomnosti a právě prožívaném čase. Nyní se pozorněji zaměříme na časové režimy obsažené ve filmu.

Historický čas

Aby natáčení *Snů staletých* mohlo začít, tvůrčí tým musel svůj projekt filmovému studiu prezentovat s tím, že film bude věnován stoletému výročí narození Lenina. Je zřejmé, že šlo pouze o taktické tvrzení. V explikaci filmu se píše, že musí být vnímán jako „pocta času“. Tvůrci filmu nakonec vyzráli na sovětskou cenzuru tím, že natočili film, v němž o Leninovi není jediná zmínka (to byl jistě také důvod, proč *Sny staletých* nebyly uvedeny do kin v Sovětském svazu s výjimkou Litvy). Přesto už z názvu filmu vyplývá, jakou pozornost tvůrci věnovali historickému času, vždyť se chystali natáčet s lidmi, kteří prožili sto let, tzn. celé jedno století. Století protagonisté filmu nejenom sami prožili různá historická období – carskou říší, nezávislost nabytou v roce 1918, nacistickou okupaci (1941-1944) a dvojitou sovětskou okupaci – ale mohou o nich také podat svědectví. Ze zřejmých důvodů daných komplexními společenskými a politickými okolnostmi nejsou vyjmenovaná historická období, války a okupace ve filmu zmíněna. Tohoto úkolu se živoucím způsobem ujaly právě vrásčité tváře hlavních postav filmu a jejich mlčenlivé výrazy. Důvěra v řeč obrazů je obecně výstižná pro litevské dokumentární filmy z 60. a 70. let 20. století (viz *Cesta lukami zahalenými v mlze*). Namísto toho, aby natáčeli filmy poplatné oficiálnímu kánonu socialistického realismu, se režiséři jako Robertas Verba nebo Henrikas Šablevičius odvážili vztah k historii a k času pojmout jinak a novátorsky a odmítli tak dát své filmy do služeb propagandy.

Mládí a stáří

Přestože jsou protagonisty filmu starci a stařenky, nejedná se o jedinou věkovou kategorii zobrazenou ve filmu. Vidíme také děti, dospívající, mladé lidi atd. V souvislosti se zkoumáním času, různých generací, proměny vzhledu a dokonce proměn reality a způsobů uvažování Robertas Verba často využívá principu kontrastu nebo kontrastu. Zřetelně to vyplývá ze střihové skladby.

V jedné scéně například vidíme tvář staré ženy ve velkém detailu, jak hovoří o lásce a o smrti (viz kapitola **Analýza sekvence**), náhle ho vystřídá záběr na školačku, která má pochopitelně celý život před sebou a která ještě nezakusila muka samoty nebo neodvratitelného konce. V následujících záběrech vidíme stařenku ve sluchátkách, jak poslouchá píseň souboru Bočiai, který se sám vzápětí objeví na plátně, v dalším záběru malá dívka sedí před přepychovým zrcadlem. Díky těmto asociativním vazbám mezi obrazy, které spolu na první pohled nijak nesouvisí, neulpíváme na žádném vyprávění, ale spíše se zabýváme možností prožitku plynutí času, pochopením toho, jak se otiskuje a jakou stopu zanechává ve vnějších i vnitřních projevech člověka.



1



2



3

Ve filmu *Cesta lukami zahalenými v mlze* se symbolem plynutí času a společenských a technologických změn stávají dva typy železnice – úzkokolejka a širokorozchodná kolej. Úzkokolejka představuje harmonický vztah mezi technologiemi a přírodou, pomalé plynutí času; zatímco nový vlak vyjadřuje pokrok, zrychlení rytmu našich životů, vpád technologií do přírody, jejich opozici a nadřazenost vůči světu. Úzkokolejka je vždy zobrazována ve velkém celku jako nepřítel působivý objekt tvořící součást krajiny. Obraz vlaku doprovází lehké pohvizdování, hlasy lidí a křik jeřábů nebo veselé melodie akordeonu, které se rozezní, když míjí lidská obydlí. Vlak postupuje pomalu, děti ho mohou jednoduše předběhnout nebo předjet na kole a cestující si mohou se zájmem prohlédnout okolní domy nebo se pozdravit se sousedem, který právě nastoupil. Naproti tomu nový vlak je zobrazen v detailu a doprovází ho pronikavá moderní zvuková stopa. Často zabírá celé plátno, na němž už nezbyvá místo pro člověka nebo přírodu. Vagóny vlaku natáčené zblízka a z podhledu vypadají, jako by tížily a ohrožovaly starý svět a okupovaly území náležející přírodě. Hlavní protagonista Povilas Grilauskas spolu;

ujíždí úzkokolejkou a mizí v mlze. Divákovi se klade nevyřešená otázka: jednalo se o loučení Povilase Grilaukase, symbolicky zobrazené úzkokolejkou a starým světem? Zmizí i on v nicotě, jako kdyby byl jejich součástí? Je archaický a originální svět obecně zapuzován tím sovětským a industrializovaným do nicoty? Uchová se jako živý alespoň v naší imaginaci, ve vzpomínkách a v kinematografii?

Přítomný čas

Film *Sny staletých* byl natočen před více než padesáti lety. Dnes hovoříme o klasickém díle litevské kinematografie. Klasické umělecké dílo je dle definice „takovým dílem, které v dnešních dnech neztratilo na aktuálnosti“. Tvůrcům *Snů staletých* se podařilo vyhnout primitivnímu deklarativnímu charakteru a jednoduché, příliš banální sentimentalitě. Proto diváci z té nejstarší generace, současníci filmových protagonistů, kteří zažili dobu, v níž se film natáčel, nacházejí ve filmu potěšení stejně jako mladí lidé, kteří se narodili v nezávislé Litvě. Ve filmu *Sny stoletých* každý divák nalezne něco, co je mu blízké a co je pro něj podstatné: ať již se jedná o filosofické otázky po podstatě bytí, o možnost srovnávat dnešní svět s tehdejšími světem, nebo o prosté zalíbení ve filmových metaforách. Znamý dokumentarista Audrius Stonys například prohlásil, že ve *Snech staletých* je obsaženo vše: „zkoumá morální hodnoty, aktuální a minulý čas, to, jak tehdy svět vypadal, na čem se zakládal, a to vše bez toho, aby podával jakoukoli konkrétní informaci.“ Právě ve schopnosti vypovídat o životě a o čase těmi nejušpornějšími prostředky spočívá největší síla filmu.

Ve filmu *Samota* se vyjevuje přítomný čas. A to proto, že chronologické plynutí času není pro téma filmu tak důležité. Divák si jen stěží uvědomuje proměny krajiny, trvání cesty a také si není jistý tím, do jaké míry návštěva matky ve vězení změnila holčičce život. *Samota* není jenom epizodou v životě Sigity, ale také portrétem samoty, který přesahuje hranice ubíhajícího času a celých generací. Detaily Sigitiny tváře odráží pocit „přítomného“ okamžiku. Vyzývají diváka k tomu, aby s holčičkou navázal vztah a pocítil k ní empatii, což je možné díky lidskému prožívání schopnému postupovat hranice i čas. Objevování se filmového štábu na plátně nás k přítomnosti váže jiným způsobem. Proces natáčení divákům připomíná, že právě v tuto minutu nejsou jedinými hosty ve světě holčičky. Dívají se na film, na médium, které formuje a mění svět.

PROSTOR (EXTERIÉR/INTERIÉR)

Zacházení s prostorem a s časem v kinematografii určuje, jakým způsobem film vidíme, a to, na co se zaměřujeme. Avšak definovat prostor a to, jak se v kinematografii projevuje, není úplně jednoznačné. Můžeme jednoduše nabýt dojmu, že ve filmu je prostor zároveň všude a nikde. Proto, když filmoví kritici analyzují film, již zpočátku avizují, jakými znaky prostoru se budou zabývat. Zda to bude narativní prostor (navázaný na vyprávění), virtuální prostor (vytvořený přímo pro film, neexistující na druhé straně plátna), specifická režijní rozhodnutí ohledně budování prostoru (ostření, mizanscéna, záběrování atd.) nebo jeho architektonické rysy (natáčení na ulici, ve studiu, v uzavřeném/otevřeném prostoru). Pro případ analýzy filmů *Sny staletých*, *Cesta lukami zahalenými v mlze* a *Samota* jsme se rozhodli zaměřit na způsob, jakými filmovými prostředky jsou budovány vnitřní a vnější prostory protagonistů.

Vnější prostor (exteriér) nějaké osoby je obecně pokládán za jeho prostředí; jeho vnitřní prostor (interiér) je pokládán za subjektivní svět, jeho psychiku, jeho vzpomínky a pocity. V uměleckém díle, zejména ve filmu, neexistuje ostrá hranice mezi vnějším a vnitřním prostorem. Ve filmech je běžné, že se tato hranice úmyslně překračuje nebo se zcela ruší. Dobrým příkladem je film Audriuse Stonyse *Samota*. Hlavní postavou je holčička, která jede navštívit svou matku do vězení. Vnější prostor ve filmu je velmi podstatný, neboť vytváří dojem pohybu. Na začátku vidíme hrdinku filmu sedět na posteli ve svém pokoji, babička ji chystá na cestu. Za chvíli jede v autě. Než dorazí za svou matkou, udělají si na cestě jen pár zastávek (jednu z iniciativy filmového štábu, druhou kvůli poruše na autě, třetí na čaj v občerstvení u silnice). Cesta však tímto nekončí. Po návštěvě ve vězení ji opět vidíme sedět v autě. Tentokrát je na cestě zpět. Zatímco se vnější prostor neustále proměňuje, holčička zůstává po většinu času nehybná. Nepohybuje se, dokud ji o to dospělí nepožádají. Cílem je ukázat, že tím nejdůležitějším ve filmu jsou její pocity. Mění se prostor odkrývá a zvyrazňuje její hlubokou samotu a neštěstí. Prvním záběrem filmu je právě detail její tváře. Jinak řečeno, to, že vidíme pouze její obličej, znemožňuje cokoli usuzovat o vnějším prostoru. Ona a její emoce jsou daleko důležitější. Dojem, že vnější prostor podléhá tomu vnitřnímu, je ještě posílen posledním záběrem, v němž hejno ptáků poletuje kolem osamocenému stromu. Záběr není zjevně přímo navázán na časoprostor,

kteřý jsme viděli dříve (cesta holčičky), jedná se však o vizuální metaforu odrážející téma filmu. Hlavním záměrem režiséra bylo odhalit vnitřní svět své postavy, ne vyprávět o cestě za její matkou.

Robertas Verba ve *Snech stoletých* sledoval úplně jiný cíl než Audrius Stonys. Verba stejně mistrným způsobem využil rozdílu mezi vnitřními a vnějšími prostory. Třebaže v jeho filmu není žádná hlavní postava, jejíž příběh bychom mohli sledovat, mnohé postavy se objevují epizodicky (některé náhodou, jiné z rozhodnutí režiséra) a skutečnými protagonisty filmu jsou století starci a stařenky. Jejich vnějším prostorem, jejich místem pobytu, je vesnice. Jak Robertas Verba prohlásil, pociťuje k venkovu zvláštní náklonnost: „Stejně všichni máme kořeny na vsi.“ Režisér se nijak zvlášť nezajímá o vesnici, kde žijí protagonisté filmu. Sice vidíme dvorky, jabloně, louky, dřevěné domy, každý jiný, převládá však pocit, že by se mohlo jednat o jakoukoli jinou litevskou vesnici. Vnější prostor tedy nemá pevné hranice. Zdá se, že pomocí kinematografie je možné překročit práh a ocitnout se v typické a archetypální vesnici, která je vryta do litevského podvědomí.

Když pozorujeme fyzický vzhled člověka, může se stát, že spatříme jeho vnitřní svět. Střídání velikostí záběrů ve *Snech staletých* dokonale ilustruje přechod z vnějšího prostoru do prostoru vnitřního. Celek, v němž vidíme sedět starou ženu opřenou o dřevěnou stěnu stodoly (**obr. 1**), končí detailem, v němž se kamera přiblíží k tváři této sedící ženy (**obr. 2**). Tímto způsobem se obličej ve filmu Robertase Verby stává prahem umožňujícím překračovat různé prostory. Jak lze odvodit z názvu, Robertas Verba se ve skutečnosti snažil představit vnitřní spleť svět svých protagonistů, ukázat jejich sny, a ne pouze dvorek, na kterém žijí. Jasně to vyjádřil nejenom použitím rozličných filmových technik, ale také tím, že své postavy nechal jednoduše před kamerou existovat. Filmový štáb vzpomíná, že staří mluvili tolik, že někdy vytočili celý film (digitální kamery tehdy ještě množství

filmového materiálu), Robertas Verba je však nechal mluvit dál bez přerušení a režírování. Tak mezi tvůrci a protagonisty vznikaly vazby, které, jak tvrdí kritička Živilė Pipinytė, umožnily protagonistům filmu se projevit „jako lidoví mudrcové, kteří sami na sebe vrhají kritický pohled, jako lidé, jejichž bolest nedokázal zahojit ani čas, a jako komické postavy nesmrtelných příběhů.“



4



5

ANALÝZA FILMU *CESTA LUKAMI ZAHALENÝMI V MLZE*

ANALÝZA FILMOVÉHO POLÍČKA 03:31 / Závod s vlakem



Popis. Na tomto poetickém filmovém políčku skupina dětí utíká za vlakem, který se pomalu prodírá krajinou. Předtím jsme viděli Povilase opřeného o zeď malého domku poblíž železnice, naklání hlavu ke kameře a usmívá se, jako by slyšel výskání dětí a viděl je, jak se snaží dohonit vlak. Fotogram, na němž dochází k přiblížení mezi jedoucím vlakem a běžícími dětmi, nabízí několik subjektivních interpretací. Může se jednat o svého druhu výlet do minulosti, do říše snů nebo do dětství, což paralelně vytváří příjemnou a hřejivou atmosféru, kdy nikdo nikam nespěchá a kdy je možné dohnat vlak.

Analýza. Jedná se o velmi zajímavý záběr, který natočil slavný kameraman Kornelijus Matuzevičius. Vynalézavým způsobem využívá kinematografické prostředky, ale také zvlněný reliéf regionu Aukštaitija (na východě Litvy). Scéna byla natočena statickou kamerou umístěnou na úbočí kopce. Vidíme děti běžet po svahu kopce, zatímco vlak jede dole po kolejích: vzniká tak dojem, že děti jsou stejně velké jako vlak. Pod kopcem na pozadí vlaku spatříme ohyb řeky, ještě holá křoviska a louky. Mlha se rozplynula, slunce žhne. Zdá se, že všemu vládne soulad a vlak tvoří nedílnou součást krajiny. Na základě tohoto políčka je možné odhalit mnohé myšlenky obsažené ve filmu *Cesta do mlžných zemí*. Harmonický vztah člověka a přírody nenarušený technologiemi je stejně očividný jako schopnost radovat se z všedních maličkostí. Děti se zatím mohou svobodně prohánět po lesích, závodit s vlakem, nikdo jim v tom nebrání, nevnucuje jim nové pořádky ani pravidla. Kompozicí obrazu se dosáhlo všeho, co mělo být vyjádřeno. Kamera se vzdaluje a krajina ještě nedotčená industrializací nabývá stále většího významu.

ANALÝZA ZÁBĚRU 00:26-01:10 / Sřet s neznámým



Popis. Jedná se o první záběr filmu, který trvá až do úvodního titulku. Diváci se seznamují s hlavním protagonistou filmu Povilasem, železničářem, který má na starosti úzkokolejku. Zamyšleně hledí do dálky. V tomto záběru se soustředíme na pocity a emoce hrdiny, které jsou vyjádřeny asociativními obrazy.

Téma filmu je představeno hned v úvodu: cesta vlakem po úzké kolejnici v Litvě ještě nedotčené kulturními a sociálními změnami navázanými na industrializaci. Povilas sedí poblíž železnice, obraz se stává fotografií a objevuje se nápis: „Š–š, úzkokolejkou se dostanu, kam chci, do Žeimelisu nebo Pakruojisu.“ Od první poloviny 20. století byla úzkokolejka dlouho hlavním dopravním prostředkem v Litvě. Byla praktická, převážela lidi a zboží. Díky ní se vesničané mohli dostat do sousedních krajů, ale také do průmyslových, výzkumných a kulturních center. Jedinečnou vlastností, jíž se lišila od jiných dopravních prostředků, byla její lidská dimenze, sousedé a známí se potkávali ve vagoncích a cestovali se svými kachnami, králíky nebo i hudebními nástroji.

Analýza. Jedná se o polodetail, jehož rytmus je pomalý. Na začátku statická kamera zachycuje muže sedícího poblíž kolejí. Je jako strnulý a za ním se prostírá hustá mlha. Protagonista sedí na betonové cestičce, jeho póza svědčí o samotě a hlubokém zamyšlení. V tomto okamžiku se snažíme zaslechnout jeho vnitřní hlas, udělat pauzu nebo dokonce zastavit plynutí času. Tušení neznámého je ještě posíleno okolní mlhou, v níž se rozplývají vlakové koleje, sloupy na okraji silnice a všechny další předměty, které by nás mohly rozptylovat. To vše vede diváky k tomu, aby se ponořili do meditativního rozpoložení hrdiny. Zvuky mimo obraz jako křik jeřábů nebo hukot příjíždějícího vlaku posilují mrzutou až truchlivou atmosféru filmu. Kamera nás postupně přivádí k Povilasovi, zcela ponořenému do vlastních myšlenek, dokud zblízka nezachytí jeho profil. Na hlavě má železničářskou čepici, pohled upřený do dálky. Obraz (na pozadí) v druhém plánu se stává rozostřeným a nakonec se utápí v mlze. Pomocí různých filmových prostředků Henrikas Šablevičius vytváří mentální portrét muže ponořeného do sebe. Jeho pohled, jeho sevřené rty a hustá mlha představují znaky blížících se velkých změn. Povilasův pohled zvětšený na filmovém políčku je červenou nitkou filmu, která umožňuje propojit jednotlivé záběry.

Při rozboru prvního záběru bychom neměli zapomenout na ten úplně poslední, kde se Povilas, který řídí vlak, vzdaluje do mlhy (od 10:30 do konce filmu). Čas přemítání a vzpomínek se završuje, s tímto starým vlakem mizí obrovský kus dějin, archaický způsob života a hodnoty někdejšího litevského venkova. Mlha je v tomto záběru metaforou existence, podává svědectví o její křehké a efemérní podstatě.

ANALÝZA SEKVENCE 07:21-08:51

Pouto s minulostí a nebezpečí pojení se s měnící se přítomností



1



2

Popis a kontext. Tato klíčová scéna filmu odhaluje silné pouto s minulostí, s někdejšími hodnotami litevských venkovanů, jež se sovětský režim snažil ze života lidí vymýt. V záběru vidíme talíř s malovanými vajíčky, hliněný džbán a kyticí jarních květů, to vše ukazuje na křesťanské motivy Velikonoc. Ačkoli ve filmu není jediná konkrétní zmínka o politickém či historickém kontextu, je důležité zdůraznit, že během sovětské okupace (1940-1990) byly všechny církevní svátky zakázány a slavit je bylo tehdy poměrně riskantní. Okupanti se zaměřovali na budoucnost a komunistické zítřky, hrubě ničili staré tradice spojené s historickou pamětí a národním vědomím. Litevci nuceně žít po půl století podle předepsaných pravidel cizí mocnosti však dále drželi svátky, které pro ně byly důležité, a to i přes to, že to museli dělat potají.

Henrikas Šablevičius ve svém filmu zobrazuje svět, který ještě existuje, ale už se nachází na pokraji zániku. Archaická společnost je nucena přijmout velké změny, které ničí navyklé pořádky, jež se formovaly po celá staletí. Namísto úzkokolejky protahují širokorozchodnou dráhu. Povilas, který na staré dráze pracoval čtyřicet let, jistě už nebude moct v práci pokračovat. Slyšíme jeho hlas mimo obraz: „Vše má svůj čas, možná už pro ten nový nebudu pracovat, nebo ho snad opraví. Ano. Čas ubíhá jako vlak.“¹³ Za použití subjektivní kamery režisér ukazuje svého hrdinu, jak přemýšlí o čase, který plyne, a o nezvratných změnách. Idylické obrazy minulosti se dostávají do konfliktu se záběry, které zachycují destrukci, zdroj obav.

Analýza. Prostřednictvím poetických záběrů Henrikas Šablevičius vytváří obraz světa o sobě, idylického a důvěrně známého. V úvodu scény vidíme usmívajícího se Povilase, který je v dobré náladě. Jeho velká rodina se u něj sešla na oslavu Velikonoc. Další záběr evokuje staré tradice, například hru kutálení vajec, které Litevci hráli o velikonoční neděli. Henrikas Šablevičius úmyslně přitahuje pozornost k venkovským oblastem Litvy, k marginální realitě, která se vymykala oficiální ideologii. Vidíme typický litevský venkovský dům, který ještě nebyl zasažen „sovětským budováním“, a ani lidé, kteří se shromáždili k oslavě, nejsou hrdiny „sovětského lidu“. Právě naopak: v ničem nesplňují požadavky produktu politického režimu, zachovali si vazbu na svou vlastní realitu ještě neokupované předválečné Litvy. Život v Povilasově domě poklidně plyne, mladí stejně jako staří, kteří se shromáždili na slunci, se radují z toho, že jsou spolu. Svět se zdá být stabilní a věčný, neboť je blízký lidské povaze. Aby se mohl zaměřit na každého člena rodiny, zprostředkovat jeho vřelé vazby, využívá režisér prvky hrané kinematografie. Usadí rodinu před statickou kameru, jako kdyby je chtěl vyfotografovat. Rodinu, která sedí klidně jako v kině, uvede do pohybu až Povilas, když obejmě svou matku a sestru, které mu sedí po boku. Další epizoda narušuje šťastnou atmosféru oslavy. Vidíme vlak projíždět podél ještě obnaženého lesa a jezera po druhé straně kolejí. Následuje nečekaná stříhová pasáž: detaily Povilasových rukou a obličje. Železničář stejně jako na začátku filmu hledí starostlivě do dálky. Za ním je hustá mlha. Stinný obraz přítomnosti nakonec rozežene veškeré iluze, vidíme změny, které provází průmyslový pokrok. Bezpečně

prostor pro tehdejší Litevce se ve filmu pomalu rozpadá. Postupně se oddalující kamera zachycuje skupinu dělníků, kteří krumpáčem ničí úzké koleje. Atmosféra destrukce se zesiluje a dostává se do protikladu k nostalgické krajině litevské provincie a sváteční atmosféře, která vládla ještě před chvílí. Akce se čím dál více vzdaluje poetické realitě. Kamera v detailu zachycuje, jak speciální nástroje odstraňují masivní šrouby z kolejnic, které jsou strhávány. V záběru trvajícím několik vteřin zůstala jen jediná opuštěná cesta vinoucí se mezi stromy natočená statickou kamerou, jako kdybychom si chtěli v paměti co nejdéle uchovat obraz někdejšího světa. Je zřejmé, že ani Henrikas Šablevičius si nepřejí příchod nových časů, které ve filmu symbolizuje položení nové železnice namísto malého vlaku, jež bezpochyby připojí malá litevská území ponořená do mlhy k rozlehlým sibiřským pláním, čímž dojde k destrukci této idylly.

K ozvučení těchto různých časoprostorů byly použity rozmanité zvukové stopy dodávající každému záběru jistý emocionální náboj, který je pokaždé jiný. V Povilasově domě je veselá a povznesená atmosféra, mimo obraz slyšíme akordeon, tradiční nástroj lidové hudby. Žádná oslava, shromáždění nebo večírek by se bez takové hudby neobešly. Tyto veselé a optimistické noty však umlknou, jakmile zazní Povilasovy obavy ohledně budoucnosti. Úzkokolejka byla demontována, on neví, zda ho nová společnost širokorozchodných drah ještě zaměstná. Aby režisér zdůraznil Povilasovy pocity, volí detailní záběry, jimiž navazuje na úplně první záběr filmu.

¹³ - Velikonoce byly nejveselejším jarním svátkem, na který se těšila a při němž se scházela celá rodina z blízka i z daleka. Jedná se o svátek Kristova vzkříšení, ale také o probuzení a omlazení přírody. Nejdůležitějším rituálem bylo zdobení vajíček a hra, při níž se jimi kutálelo. Pro tento účel sloužila speciálně vyrobená dráha. Účastníci hry se snažili odkutálet svá vajíčka co nejdál to šlo, jenom tak mohli vyhrát a zajistit si štěstí v tomto roce.

ANALÝZA FILMU SNY STALETÝCH

ANALÝZA FILMOVÉHO POLÍČKA 16:39



1

Popis. Jedná se o filmovou korunku (též fermáta, koruna, prodloužení noty nebo pauzy; hud. term., pozn. překladatelky). U příležitosti úctyhodného výročí stoletých hrdinů se slaví ceremonie. Slyšíme sbor zpívat píseň „Ilgiausiu metų“ (v litevštině se jedná o narozeninovou píseň „Dlouhá léta“), režisér toto zvukové prostředí vybírá schválně a v protikladu k obvyklému hlomozu oslav míří takto na jejich podstatu. Kamera nejprve snímá hrdiny filmu, pak další účastníky oslavy, až se nakonec zastaví u jedné staré ženy a její vnučky, která jí sedí na klíně a opírá se o ni. Je to školačka s mašlí ve vlasech, která se podobně jako její babička dívá na lidi sedící za stolem. Když se rozezní dlouhé hurá, kamera se zaměří na tvář děvčátka (velký celek je vystřídán detailem). Obraz strne a my se po několik vteřin díváme na detail její tváře. (**obr. 1**).

Analýza. Pohled děvčátka je vážný, ponořený do myšlenek, hluboký, pootevřené rty vyjadřují údiv a zájem. Po pravé části jeho obličeje se mihne stín, který mu dodá na vážnosti. Kam se děvčátko dívá, na co myslí, na co myslí divák, který se po dobu osmi vteřin dívá na jeho tvář, proč je scéna oslavy završena tímto způsobem? Jinak řečeno, co znamená tento statický záběr? Zastavením obrazu a zrušením iluze pohybu Robertas Verba nejprve usiluje o to, aby ukázal fotografickou podstatu kinematografie. Zdá se, že tímto způsobem divák může spatřit více než to, co je mu obvykle ukazováno, a to odraz reality zachycený na černobílém filmu, který se vymyká působení času. Tvář zmražená v záběru nás vybízí k tomu, abychom ji zkoumali a sblížili se s ní, vytvořili si k ní téměř osobní a intimní vztah. Není náhodou, že sémiolog Roland Barthes navrhl paradoxní označení fotografie coby „živého obrazu mrtvé věci“¹⁴. Stejně důležité je si uvědomit, že režisér neobrací kameru ke staré vrásčité tváři, ale k mladému obličejí děvčátka, které, jak by se dalo říct, patří k příští generaci. Pomocí zjevných paradoxů Robertas Verba evokuje stáří tím, že ukazuje mladost, vytváří tak filmové podmínky, v nichž otázka „Co to znamená žít?“ zaznívá ne jako ilustrativní, nýbrž v kontrapunktu.

ANALÝZA ZÁBĚRU 02:28-02:51 / Slovo a výraz



2



3

Popis. Dvě stoleté stařenky spolu hovoří. Jedna sedí napravo a drží svou družku za paži, nakloní k ní hlavu a zeptá se jí: „Kolik ti je?“ (**Obr. 2**) Ona mávne rukou, jako by jí to bylo úplně lhostejné, a odpoví: „Já ani sama nevím. Jsem stará jako svět sám.“ Obě stařenky zmlknou. Kamera se pomalu přiblíží k tváři ženy, která sedí nalevo. Ona letmo pohlédne do kamery, vzápětí se odvrátí, začne pohupovat hlavou a vypadá to, že se ztratila ve svých vlastních myšlenkách.

Analýza. Tento třicetivteřinový záběr svědčí o mistrovské režii Robertase Verby a jeho vnímavosti vůči tomu, co je specificky filmové. Navzdory tehdejší praxi dokumentární kinematografie, která spočívala v zobrazování těch nejdůležitějších informací a kladení zásadních otázek v kontextu filmu pomocí podtitulků nebo voice-overu, režisér vyjadřuje hlavní téma filmu prostřednictvím promluv samotných protagonistů a výrazů jejich tváří. Divák má díky tomu možnost slyšet odpověď na otázku ohledně věku hrdinky, ale také možnost přemýšlet o povaze její odpovědi („Jako svět sám.“) a o tom, co pro něj může znamenat. Detail babiččiny tváře dodává slovům, jež pronáší, hloubku a proměňuje je ve svědectví. Její věk (sto let) se odráží ve vráskách jejího obličeje, v nonšalantním gestu její ruky, v ironické odpovědi. Věk se z abstraktní kategorie stává empirickým faktem (podloženým zkušeností), o němž nelze více pochybovat. **(Obr. 3)**

ANALÝZA SEKVENCE 03:24-06:36

Láska a ...smrt



4



5

Popis

Jedná se o nejdelší sekvenci filmu, jejíž začátek a konec jsou výhradně rámovány zkoumáním jednoho a toho samého tématu. Epizoda začíná scénou, v níž divák pozoruje staré manžele, jak sedí na prahu svého domu (**obr. 4**). Žena říká: „Brali jsme se před sedmdesáti lety“. Další záběr dodává filmu lyrický tón, stoletá žena se snaží navléknout nit do ucha jehly (**obr. 5**). Současně ji, nebo nějakou jinou protagonistku filmu, slyšíme zpívat (zvuk je nediegetický, tzn. že se k obrazu váže asociativním způsobem). Hned nato divák vidí další stařenku, jak spolu s vnučkou sbírá jablka. Následuje další záběr, v němž můžeme pozorovat starce na louce, který v dešti brousí svou kosu. Píseň končí a záběr opět střídá další. Tentokrát před kamerou (**viz Analýza záběru**) sedí dvě babičky. Jedna se zeptá té druhé: „Byla jsi vdaná?“ „Ne,“ odpoví druhá. Střídají se scény, v nichž vidíme různé staré lidi, samotné nebo v páru, kteří hovoří o svých manželstvích a přemítají nad láskou. Nakonec (05:51-06:15) jedna žena otevřeně přiznává (její tvář je zobrazena v detailu, **obr. 6**), že muže nenalezla, a říká: „Zůstala jsem sama a byla jsem z toho smutná. Teď už jen čekám na smrt.“ Poslední věta zazní, když tvář té, co mluví, vystřídá obličej malé školáčky (**obr. 7**). Kamera se vzdaluje od jejího obličeje a ona ho začne otírat, jako by předtím plakala; několik školáků ji s nepředstíraným zájmem obklopí a očividně pozorují filmový štáb a v jistém smyslu i diváka. Ke konci scény se kamera opět přiblíží k obličejí děvčátka. Zní píseň souboru Bočiai.

Analýza.

Můžeme částečně nabýt dojmu, že tato sekvence trvá ještě dlouho. Slova písní souboru Bočiai, dobové hudební populární skupiny, která aktualizovala staré lidové standardy, hovoří právě o lidských vztazích a o lásce. Okamžik, v němž se od jednoho zásadního tématu, lásky, přechází k jinému stejně důležitému, ke smrti, byl vybrán jako bod přechodu jedné sekvence do druhé.

V dokumentárním filmu, zejména takovém, jako jsou *Sny stoletých*, jejichž narativ není založen na vyprávění, není jednoduché přesně určit, kde jednotlivé sekvence začínají nebo kde končí. Například scéna zasvěcování do vztahů mezi muži a ženami, v níž starý pár sedí na prahu svého domu (jim zatím nebylo sto let, ale páry, které se dožily tohoto věku, jsou tak vzácné, že se režisér nakonec rozhodl, že je také natočí), se ve filmu mnohokrát opakuje, pokaždé je však řeč o jiných aspektech manželského soužití. Scéna rezonuje s evokovaným tématem a v sekvenci je použita tolikrát, kolikrát je třeba. Zároveň je důležité poznamenat, že asociativní a lyrické záběry, v nichž slyšíme zpěv staré ženy, které následují po zmiňované scéně, formálně k sekvenci nenáleží. To by však nemělo působit rušivým dojmem, právě naopak, umožňují analyzovat zásadní prvky filmové řeči, režisérova rozhodnutí a divákovu účast na filmu.



6



7

ANALÝZA SAMOTY

ANALÝZA FILMOVÉHO POLÍČKA 01:32

Tvář samoty



Popis. Tento záběr se objevuje hned po úvodním titulku filmu „Samota“. Divák poprvé vidí hlavní protagonistku filmu Sigitu. Tvář holčičky natočená v detailu se ve filmu objeví ještě několikrát, její výraz se však téměř nezmění.

Analýza. Holčička je snímána z profilu ke kameře směrem ke světlu. Světlo dopadá na její obličej. Jemné stíny jí tančí po líčkách, chřípí nosu nebo bradě. Černobílý film zvýrazňuje texturu jejích vlasů, měňavé odlesky připomínají olejomalbu. Malá ohnisková vzdálenost dodává portrétu holčičky malebný charakter. Kontury Sigitina profilu jasně vystupují z šedého rozmazaného pozadí a obraz vypadá, jako by byl trojrozměrný. Druhou polovinu obličeje divák však nevidí a nemůže jí pohlédnout do očí. Sigitina tvář zabírá třetinu plátna (v levé části obrazu vlasy obličeje zakrývají, po pravé straně zůstává volný prostor pro pozadí). Taková kompozice záběru naznačuje hranici mezi hrdinkou a kamerou. Kamera se nemůže holčičce přiblížit tak snadno jako sluneční paprsek a vniknout do jejího vnitřního světa. Pohled „do prázdna“ prozrazuje její netečnost k vnějšímu prostředí a hluboké stažení se do sebe. Obraz holčičky tedy není jen portrétem konkrétní osoby, ale také odrazem vnitřní zábrany, již bychom mohli označit jako samotu.

ANALÝZA ZÁBĚRU 11:23-11:45

Kamera jako zbraň?



Popis. Hlavní hrdinka filmu Sigitu a kameraman Rimvydas Leipus spolu sedí na zadním sedadle. Holčička se tiskne k levé straně, lepí se na dveře. Muž se opírá o protější dveře. Kamera je umístěna mezi nimi. Kameraman s ní míří na Sigitu, sotva pod úroveň jejích očí. Auto se zastaví.

Analýza. Tento záběr trvá asi dvacet vteřin. Nejedná se o samoučelný záběr, neboť má vliv na skladebný rytmus a emocionální výpověď. Tento záběr působí jako pauza po dlouhé cestě v autě a je umístěn těsně před kulminační bod filmu, scénu, v níž se Sigitu setká se svou matkou ve vězení. Nejedná se však o oddychový záběr, protože vnímáme napětí, které vytváří kamera a vzájemná pozice Sigitu a kameramana, jejich řeč těla.

Záběr je natočený statickou kamerou umístěnou na strop auta. Proto sleduje Sigitu a kameramana z nadhledu. Holčička je kameře blíže, na obličej jí dopadá světlo. Muž je oblečený v tmavém a tím, že se nachází od kamery naopak dále, ztrácí se ve stínu. Rimvydas Leipus v ruce drží další kameru, kterou míří na holčičku. Jejich vzájemná pozice se prakticky vůbec nezmění, což platí i pro kompozici záběru. Zvuková stopa posiluje dojem distance mezi mužem a holčičkou. Přestože na plátně divák vidí Rimvydase Leipuse hovořit, namísto slov slyší pouze hluk a vibrace způsobené vysokými frekvencemi. Nevíme, jestli mluví na

Sigitu. Mužův pohled nám napovídá, že zřejmě hovoří s ostatními spolujezdci. Sigitě s velkou pravděpodobností význam slov uniká. Nejsou pro ni ničím jiným než ambientním ruchem, který přichází z cizího světa.

Vypadá to, že kameraman na holčičku skoro zapomněl, jeho gesta vyjadřují únavu, možná i nudu nebo ospalost. V tomto záběru jsou v pohotovosti pouze kamery namířené na holčičku. Oko Rimvydase Leipuse a objektiv kamery se neseťkávají (na holčičku skrz ni pohlédne až ke konci záběru). Proto kamera v mužově ruce připomíná spíš zbraň namířenou proti holčičce spíš než nástroj k natáčení. Kamera se nestává pojítkem mezi tvůrcem filmu a protagonistkou, ale naopak fyzickou přepážkou, která je rozděluje. Řeč Sigitina těla prozrazuje její touhu uniknout z této nepříjemné situace, omezený prostor ji k tomu však nedává příležitost. Tento záběr filmu *Samota* ještě zhoršuje znatelné napětí mezi holčičkou a filmovým štábem.

ANALÝZA SEKVENCE 12:52-15:10

Etické limity dokumentárního filmu



1

Popis. Jedná se o závěrečnou scénu filmu, v níž je nakonec odhalen cíl hlavní postavy a štábu, který ji doprovází. Ve vězení se Sigita setkává se svou matkou, již tři roky neviděla (jak vyrazil režíser Audrius Stonys). Matka s dcerou sedí na posteli v cele a snaží se spolu komunikovat. Štáb kmitá kolem nich se svou technikou. (**obr. 1**).

Analýza. Tato scéna je sestřihána z nepovedených nebo poškozených záběrů. Režíser Audrius Stonys přiznal, že na začátku je chtěl vyhodit. Když se ale více ponořil do příběhu svého filmu a do tvůrčího procesu, pochopil, že natáčet utrpení malé holčičky „není příliš morální“.¹⁵ „Napadlo mě, že jediným způsobem, jak bych se tomu mohl vyhnout, bude zrušit efekt 'klíčové dírky'. Nedělat jako že tam nejsme.“¹⁶ Tento nedokonalý obraz nechává vyniknout filmový štáb a jejich techniku, čímž ruší iluzi dokumentárního filmu coby okna do světa. Scéna ukazuje, jak se prostředník, režíser filmu, vměšuje do světa protagonistů a proměňuje ho. Filmové plátno ztrácí funkci „klíčové dírky“ a divák pohodlí své pozice. Film coby médium se zviditelňuje a vyzývá diváka k tomu, aby reflektoval nejenom Sigitin příběh, ale také etické otázky, jež klade dokumentární film.

V této scéně po sobě následuje několik záběrů, v nichž se režíser, kameraman nebo zvukař objeví před kamerou. Filmová technika je natočena v detailech. Siluety mužů skoro úplně zaplňují plátno, zatímco matka s dcerou jsou odsunuty do druhého plánu. Řečí svého těla Sigita naznačuje, že se necítí ve své kůži.

¹⁵ Zdanavičius, A., Kairys, N., Millan, L. Dans *Kinas mano mokykloje* (Kino v mé škole): <https://vimeo.com/25814827>

¹⁶ Idem

Přestože je holčička přivinutá ke své matce, nedívá se jí do očí. Natáčení a filmový štáb, který pobíhá kolem nich, odvádí její pozornost od matky. Křehkost holčičky se stane zvláště evidentní v předposledním obrazu scény. Matka a dcera už nesedí vedle sebe, ale naproti sobě. Kameraman zaujme místo mezi nimi, po levé straně se objeví ruka zvukaře s mikrofonní tyčí. Je zřejmé, že tento obraz shora natáčí kamera. Protagonisty nesnímá v úrovni obličejů, ale zaujímá pozici nadhledu. Sigita si zjevně uvědomuje její moc. Holčička sedí téměř nehybně a jen čas od času zvedne hlavu a podívá se do kamery visící nad sebou. Řeč Sigitina těla prozrazuje její lehký zájem o film, necítí se však na tomto „filmovém place“ bezpečně. Kdyby píseň „O Solitude, my sweetest choice“ (skladatele Henryho Purcella) nedoprovázela tyto obrazy, proces natáčení by se zdál mnohem důležitějším než hrdinka filmu odsunutá do pozadí. Přesto zvuková stopa vyzývá diváka k tomu, aby kriticky nahlédl proces natáčení a ptal se: Jak se asi holčička cítí při setkání s matkou, kterou tři roky neviděla, zatímco ji obklopuje filmový štáb a jiní cizí lidé? Je možné, že tím, že štáb toto setkání natáčí, se osamělost holčičky zhoršuje? Změnilo by se něco, kdyby se nenacházeli v jedné místnosti?

Zdá se, že si režisér na svou hrdinku „vzpomene“ až ke konci scény, kdy ji kamera opět snímá v úrovni očí a zblízka pozoruje její tvář. Tak se divák může přiblížit ke světu holčičky, ale jen do určité míry. K prolomení vnitřní stěny, viditelné v Sigitiných očích, nedošlo. Za ni dokáže proniknout jen nejčastější společník samoty, totiž smutek.



2

ODRAZY OBRAZŮ

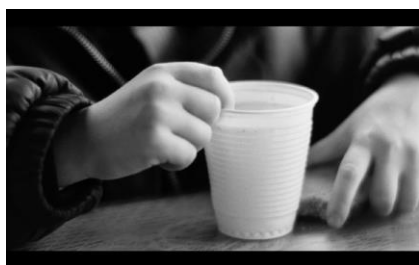
Děti a dospělí

*Aník Bóbó (1942)**Zloději kol (1948)**Krev (1989)**Samota (2001)**Duch úlu (1973)**Hugo a Josefína (1967)**Sny staletých (1969)**Cesta lukami zahalenými v mlze (1973)**Začátek školního roku (1956)**Muž bez minulosti (2002)*

Ruce, osobní příběhy



Katedrála, Auguste Rodin (1908)
©Musée Rodin (Rodinovo muzeum)



Samota (2001)



Cesta lukami zahalenými v mlze
(1973)



Ruce, Antanas Sutkus (1997)
© Antano Sutkaus fotografija



Mámina ruka, Antanas Sutkus (1966)
©MO Muziejus



Ruka dívky a muže, August Sander
(1935–1946)

©Die Photographische Sammlung/SK
Stiftung Kultur – VG-Bild-Kunst, Bonn



Sny staletých (1969)



Ruce pomocného dělníka, August
Sander (kolem 1930)

©Die Photographische Sammlung/SK
Stiftung Kultur – August Sander Archiv,
Köln

DIALOGY MEZI FILMY KOLEKCE CINED

Cesta, symbol osobní proměny

Cesta je jedním z nejčastěji se vyskytujících filmových motivů, ze kterého se dokonce stává žánr známý jako *road-movie*. Ve filmech není pouze prvkem krajiny, ale často představuje symbol proměny postavy a jejích vztahů i další proměny spjaté s plynutím času. Zjevná cesta filmových protagonistů je neoddělitelná od jejich vnitřního zakoušení, proměn: psychologických, citových a duchovních. Za *road-movie* mohou být považovány filmy velmi rozdílné svou formou a svými východisky. Dvěma příklady by mohly být *Samota*, film z programu litevské dokumentární kinematografie, a slavný film *Bláznivý Petříček* (*Pierrot le fou*, režie Jean-Luc Godard, 1965) (**obr. 1 a 2**). První film natočený v roce 2001 v Litvě osvětluje etické otázky dokumentárního filmu a přináší univerzální příběh s tématem samoty. Druhý film, natočený o několik desítek let dříve ve Francii, kritizuje buržoazní společnost, společenské a politické normy a narušuje tehdejší filmové konvence.



1



2

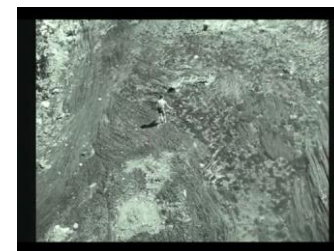
Silnice a cesta se často ve filmu objevují jako součást narativu. Ve filmech z kolekce CinEd se setkáváme s mnoha cestovateli, kteří jsou na útěku nebo hledají svou cestu. V *Cestě lukami zahalenými v mlze* se cesta stává protagonistou filmu. Vlak z archaického a tradičního světa jezdící po úzkokolejce musí uvolnit místo vlaku jezdícím po širokorozchodné trati, která vede k průmyslové a socialistické budoucnosti (**obr. 3**). Ve filmu *Sny staletých* vidíme záběry, na nichž jdou děti do školy a které svědčí o proměně času (**obr. 4 a 5**). Přestože se teprve vydávají na svou životní cestu, je jasné, že bude završena, stejně jako cesta staletých. René, hlavní hrdina filmu *Začátek školního roku* (*Rentrée des classes*, režie Jacques Rozier, 1956) je na cestě do školy s aktovkou v ruce. Cestou prochází uličkami vesnice rozkládající se podél koryta řeky, která chlapce vede do svěžího lúna přírody (**obr. 6**).



3



4



5



6



7

Cesta není jen výzvou k novému začátku nebo objevování. Může také symbolizovat rozloučení a konec. Právě tento význam je obsažen v prvním záběru filmu *Krev* (*O Sanguie*, režie Pedro Costa, 1989). Otec a jeho nejstarší syn Vincent se nacházejí uprostřed cesty (**obr. 7**). Hádají se, otec syna udeří do tváře a vydá se, jak sám říká, svou vlastní cestou na smrt. Otcův postoj určí nové směřování životů Vincenta a jeho mladšího bratra Nina. Ve filmu *Jak jsem strávil konec světa* (režie Catalin Mitulescu, 2005) dospívající dívka Eva uteče z domova svých rodičů. Je lačná po novém životě a spolu se svým přítelem Andréem se snaží odjet z Rumunska na Západ. Jejich cesty se však rozdělí a zatímco André pokračuje dál, Eva se přes všechny pochybnosti vrací do výchozího bodu, domů (**obr. 8**). Ve filmu *Muž bez minulosti* (*Mies vailla menneisyttä*, režie Aki Kaurismäki, 2002) cesta zobrazená na konci filmu není náznakem rozchodu, ale naopak představuje pokračování vztahu mezi Irmou a M.

Malí a velcí

Téměř všechny filmy z kolekce CinEd evokují vztahy mezi těmi nejmladšími a těmi nejstaršími. Některé z nich ukazují, že střet mezi světem dětství a dospělosti rozhodně není vždy radostný, naopak se může ukázat jako traumatizující. Například ve filmu *Samota* se režisér Audrius Stonys táže, zda má právo využít utrpení malé dívky pro umělecké účely. Egoistický strýc Vincenta a Nina ve filmu *Krev* se nad svým chováním vůbec nezamýšlí. Unese svého synovce, aby vyplnil prázdné místo ve své existenci. Dospělí však dětem někdy brání ve splnění jejich přání pro jejich dobro. Například ve filmu *Začátek školního roku* se sousedka snaží zadržet Reného, který se podle ní ubírá špatnou cestou. René ale její výzvu každopádně neuposlechne (**obr. 10**). Možná si myslí, že dospělí světu a dětským dobrodružstvím vůbec nerozumí. Ať je to jakkoli, děti si často těžko poradí bez pomoci dospělých. Dědeček Susu dělá Renému úkoly a majitel „obchodu přání“ ve filmu *Aniki Bóbo* pomáhá dětem odhalit pravdu a vzít si ze života lekci (**obr. 11 a 12**). Někdy se situace obrátí a malí jsou starším oporou. Když se svět dospělých ponoří do tajemství, ticha a strachu, osmiletá Ana se odváží navštívit raněného vojáka, donese mu jídlo a naváže s ním přátelství (*Duch úlu*, režie Victor Erice, 1973). Porozumění mezi různými generacemi roztáčí kolo života a zajišťuje tak trvání lidských hodnot a tradic. O tom svědčí záběry *Snů staletých* a *Cesta lukami zahalenými v mlze*, kde se mladé a staré tváře nacházejí pospolu (**obr. 13 a 14**).



8



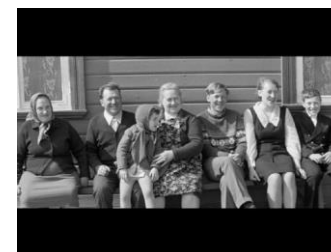
9



10



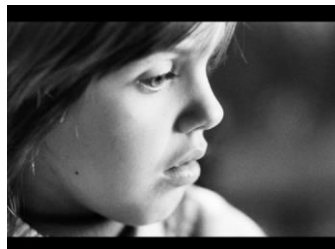
11



12

Hraný a dokumentární / Fikce a realita

V dokumentární kinematografii stejně jako v hraných filmech se realita často míchá s fikcí. Někdy realita prosákne do hraných filmů, zatímco když na ni dojde v dokumentárním filmu, stává se fikcí nebo abstraktní myšlenkou. Audrius Stonys, režisér filmu *Samota*, přiznal, že se mu během natáčení nepodařilo hlavní hrdinku rozmluvit: „Holčička vůbec nemluvila. Pokoušeli jsme se s ní navázat dialog, ale ona se opevnila za skleněnou stěnou. (...) Po celou cestu nepromluvila jediného slova. (...) Chápu, že si toho na svůj věk už mnoho vytrpěla...“ Pocity hrdinky tak zůstaly nevyřčené někde na pomezí dokumentu a fikce. Naopak filmař Viktor Erice se radoval, že se mu při natáčení filmu *Duch úlu* podařilo zachytit skutečné, nepředstírané emoce. Podívejme se, co říká o záběru filmu, kde vidíme Anu, jak se dívá na *Frankensteina*: „Asi se jedná o ten nejzásadnější moment, který se mi jako režisérovi podařilo zachytit. Paradoxně byl natočen zcela dokumentární technikou. Jedná se o jediný záběr ve filmu natočený ruční kamerou. (...) Myslím si, že je to právě ta trhlina, kterou dokumentární povaha filmu vtrhává do fikce, do jakéhokoli druhu fikce. (...) Ještě dnes se jedná o moment, který mě nejvíce dojíhá, a upřímně si myslím, že je tím nejlepším, co jsem za svou kariéru natočil.“ (obr. 15 a 16). Realita se odráží nejenom ve tvářích protagonistů nebo v řeči jejich těla, ale často také ve slovech, dialektu a dikci. Například ve *Snech staletých* a v *Začátku školního roku* se v minulosti ztracená realita navrácí v řeči postav. Jejich výslovnost a význam některých slov jsou dnes složité pro pochopení, a to i pro diváky, kteří dokonale ovládají litevštinu nebo francouzštinu/češtinu. Možná právě díky originálnímu dialektu je monolog železničáře Povilase Grilauskase v *Cesta lukami zahalenými v mlze* tak přesvědčivý. Přitom se nejedná o jeho vlastní myšlenky, ale o text napsaný filmaři a čtený vypravěčem; fikce se do reality integruje vynalézavým způsobem.



13



14

V kinematografii se realita projevuje nejenom prostřednictvím postav, ale také míst ve filmu, způsobem života lidí a jejich zvyky. Henrikas Šablevičius se ve svém filmu *Cesta lukami zahalenými v mlze* pokouší zachytit tradiční svět litevského venkova. Litevská vesnice, jak ji zobrazil, i její atmosféra mimo jiné překročily hranice dokumentárního filmu a později se otiskly do mnoha hraných litevských filmů. Sovětskou industrializaci, jejímž symbolem se ve filmu stala širokorozchodná dráha, filmař považoval za nebezpečí pro archaický svět.

Vliv industrializace na společnost a na pohled člověka na svět ještě dříve ve filmu naznačil italský režisér Ermanno Olmi. Ve filmu *Místo* (Il posto, 1961) dokumentuje výstavbu Milána, která vyústila v přechod zemědělské společnosti v průmyslovou. Ve filmu *Světýlko* (Petite lumière, režie Alain Gomis, 2003) se znaky (post)industriálního života v Senegalu, jako jsou lednice nebo elektrická lampa, dostávají do rozporu s projevy tradičního života, způsobu vaření, cestování, hudbou a tancem. Přesto, že jde o hrané situace, místa ve filmu svědčí o realitě Senegalu v 21. století, jeho geografickém, kulturním, společenském a ekonomickém kontextu.



15



16

17 ZDANAVIČIUS, A., KAIRYS, N. Narius, Millan, L. In Kinas mano mokykloje (Film v mé škole): <https://vimeo.com/258148271>

18 Victor Erice, v televizním dokumentu *Huellas de un espíritu* (Stopy jednoho ducha, Carlos Rodríguez, 2004) [viz: Réflexions de Victor Erice (Úvahy Victora Ericeho). Le tournage de la séquence au cinéma (Natáčení filmové sekvence), s. 14]

VAZBY NA JINÁ UMĚLECKÁ DÍLA: POEZIE V OBRAZECH A SLOVECH

Litevská dokumentární kinematografie je často označována za „poetický dokument“. Ve filmech *Sny staletých*, *Cesta lukami zahalenými v mlze* a *Samota* se duševní rozpoložení a lidské city vyjadřují poetickými obrazy a zvuky a jsou nadále aktuálními i pro současného diváka. Poetický jazyk a svět citů jsou schopny překračovat hranice různých zemí, dob a vyjadřovacích prostředků. Z tohoto důvodu program litevských filmů vyzývá k dialogu s různými uměleckými díly. Níže uvádíme některé příklady dialogu mezi poetickými obrazy a texty.

Samota hrdinky Sigity ve filmu *Samota* je ozvěnou básně portugalského básníka Fernanda Pessoa (1888-1935) *Já sám, já vím* (portugalsky *Ah, so eu sei*, 1932). Absolutní pocit samoty je vyjádřen lyrickým subjektem o mnoho starším než Sigitu, ale závisí intenzita samoty na stáří?

Jen já opravdu vím

Ach, jen já opravdu vím
Jak moc bolí srdce mé
Bez víry ni zákona,

Bez melodie, bez důvodu.
Jen já, jen já,
A nemohu to říct,
Protože vnímat je jako to
nebe,
Je vidět, ale co v něm.

(Překlad Jakub Dostál)

Nostalgie minouosti v *Cestě lukami zahalenými v mlze* nachází odezvu v celém díle filmaře, spisovatele a kritika Jonase Mekase (1922-2019). Starý svět litevské vesnice vyvstává ve sbírce veršů *Semeniškių idilės* (*Idyly ze Semeniškės*, 1948).

Léto zas odešlo

Léto zas odešlo,
jako by ho nebývalo –
u pece je opět teplo,
jenže to je tak málo –

vše co státi se mohlo,
jak ten list pěticípý –
přímo do dlaně mi spadlo,
jenže to je tak málo –

naplano nevyšlo
ni dobro, ni zlo –
zářivým plamenem všechno to plálo,
jenže to je tak málo –

osudu laskavé křídlo,
život můj chránilo, střehlo –
vše se až příliš mi dařilo,
jenže to je tak málo –

listy to nesežehlo,
větévky nepolámalo –
den průzračný opět jak sklo,
jenže to je tak málo.

(Překlad Václav Daněk; Arsenij Tarkovskij, *Poselství kamene*, Odeon 1972, 1. vydání)

A nabízí se otázka, zda se nedaří Mekasově kameře zachytit stopy tohoto někdejšího světa v Semeniskés stejně tak dobře i v *Central Parku*?

První idyla

Staré je šumění deště

Staré je šumění deště větvemi keřů,
tokání tetřívků v červeni letního jitra,
stará jsou tato naše slova:
ohních pasáčků v podzimním mokru, větrem bičované samoty ,
o kopáčích brambor,
i o těžkých letních vedrech,
bílém třpytu zim, cinkání saní na nekonečných cestách.
I o těžkých vozech s kládami, kamenech na polích,
o červených hliněných kamenech a vápenci na polích,
a večer u lamp, v podzimní šedi polí –
o vozech na zítřejším trhu,
o rozmáčených, vyplavených říjnových cestách,
mokrých kopáčích brambor.

Starý je tento náš život – dlouhými pokoleními
prošlapané louky a [mezi ně] vtlačená políčka,
každá stopa země ještě mluví a dýchá rodiči.
Z těchž chladných, kamenných studní
napájeli svá početná, navrátivší se [z pastvy] stáda,
a když se v podlaze jejich chalupy objevily výmoly ,
když se stěny domku začaly pomalu drolit,
z těchž výmolů brali žlutý jíl,
a zlatý písek – z těchž polí.

A až i my odejdeme,
jiní budou sedět na modrých kamenech na kraji pole,
žnout zarostlé louky a orat svahy kopců;
a když vrátíš se z práce usednou za stoly –
bude mluvit každý stůl, hliněný džbán,
každý trám ve stěně;
vzpomenou si na široké, žluté jámy písku ,
a žitná pole vlnící se ve větru,
smutné písně našich žen na okrajích polí lnu,
a tuto vůni, poprvé v nové chalupě! –
vůni čerstvého mechu.

Ó, staré je kvetení jetele,
frkání koní za letních nocí –
a chřestění hřidelí, bran , pluhů,
těžké dunění mlýnských kamenů,
bílé probleskávání šátek okopávačů záhonů , -
staré je šumění deště větvemi keřů,
tokání tetřívků v červeni letního jitra, -
stará jsou tato naše slova.

(Text básně v originále:

<http://www.tekstai.lt/buvo/tekstai/mekas/semensk.htm#senas>)

DVA POHLEDY NA LITEVSKÝ DOKUMENTÁRNÍ FILM

POHLED ZVENČÍ

Film musí hovořit svým rodným jazykem

Hans-Joachim Schlegel

Je zřejmé, že nebudu schopen pojmout litevskou dokumentární kinematografii jako celek. Mohu mluvit pouze o tom, co jsem viděl a co je mi blízké. (...) V Oberhausenu (na Festivalu krátkometrážních filmů v Oberhausenu v Německu) byly promítány němé filmy evokující venkov a staré lidi. Některé byly považovány za exotické. Je to velmi zvláštní, ale mnoho lidí se rozčílilo, když v nich neprávem spatřovali paralelu k německé ideologické nacionalistické tendenci „Krev a půda“. Já sám tíhnu k „levici“, přesto mi došlo, že pohled našich intelektuálů je limitovaný a tendenční – nebyli zkrátka připraveni dívat se na takové filmy a přijmout jejich pravidla. Tito intelektuálové si neuvědomovali originalitu zmíněných filmů, neboť neměli přístup ke kultuře, historii a litevskému životu a jeho specifickým. Většina z nich jednoduše nebyla připravena dívat se na tyto filmy.

Přesto pro mě tyto filmy o starcích a venkově znamenají to, co chápu jako rysy litevské povahy. Nejenom obrazy jsou zvláštní, ale také atmosféra, pomalé tempo vyprávění (lidé ze Západu přivykli daleko rychlejšímu rytmu). Bylo to pro mě něco nečekaného, a dokonce bych řekl i alternativního.

Dopravdy jsem jim však porozuměl, až když jsem viděl filmy mladé generace, zejména dílo Audriuse Stonyse nebo Koridorius Šarūnase Bartase přestože se jedná o úplně rozdílné filmy.

(...)

V těchto litevských filmech, které jsou mi blízké, jsem našel alternativu. Respektuji ji, a přestože jsem proti jakékoli formě nacionalismu, myslím si, že atmosféra, určitá národní specificita se musí ve filmu vždy projevit. Nepředstíraná individualita může podle mě vzniknout jedině tehdy, když se hlásí ke svému původu.

(...)

Domnívám se, že je velmi dobře, že v Litvě existuje tak bohatá tradice dokumentárního filmu založená na folklóru. Přál bych si, aby tyto dokumentární počátky pomohly vzniknout hraným litevským filmům. Případy v dějinách kinematografie, kdy dokumentární filmy iniciovaly obrodu hrané tvorby, nejsou vzácné.

(...)

Neobávám se pouze společenské a politické globalizace, ale také té kulturní. Obávám se toho, aby se nová epocha nestala epochou zániku celého spektra duhy. Režiséři, kteří se odvažují hovořit vlastním mateřským jazykem, dělají skutečně mnoho nejenom pro litevského ducha, ale obecně pro ducha evropské kinematografie.

Hans-Joachim Schlegel (1942-2016) — filmový kritik, bývalý člen organizační rady mezinárodního filmového festivalu v Berlíně.

Jeho názory byly publikovány v litevském časopise „Kinas“, č. 3 (274), s. 5-7, 1999.

POHLED ZE VNITŘ

Hledání ztracené paměti, skrytých citů a tužeb: dokumentární výzkum Audriuse Stonyse

Renata Šukaitytė

Předtím než začnu se samotnou analýzou filmů Audriuse Stonyse, pokusím se stručně přiblížit fenomén litevské dokumentární kinematografie, která je často označována všeobecným pojmem jako „poetický dokument“, míní se tím vliv společensko-politických faktorů na jeho vývoj. Zde bych chtěla poukázat na myšlenku Michaela Renova, totiž, že „všechny kinematografické proudy, které často poháněly vývoj dokumentárního filmu, byly v každém případě silně politizované“.¹⁹ Nebo ideologizované, což platí pro případ litevského poetického dokumentu. Název článku odkazuje k národní tradici dokumentárního filmu z 60. let 20. století, který představoval alternativu k dokumentárnímu diskurzu vybudovanému oficiálními (či upřednostňovanými) sovětskými dokumenty. Litevský poetický dokumentární film se vyznačuje estetizací všedního života antihrdinů (obyčejných lidí z venkova, často starých nebo excentrických) a opomíjením klíčových otázek z hlediska sovětské moci. „Paradigma etnografa“, které pěstovali dokumentaristé v opozici, zejména Robertas Verba, Henrikas Šablevičius, Edmundas Zubavičius, bylo velmi příhodné, neboť, abychom parafrázovali Hala Fostera, paradigma etnografa posouvá třídní problematiku a kapitalistické vykořisťování směrem ke koloniálnímu útlaku, tedy společenské ke kulturnímu nebo etnografickému.²⁰

Další strategie zmíněných filmařů, která si zasluhuje zmínku a rozvedení, je pozice estéta, pokud zvažujeme polarizaci pravdy a krásy a jejich hypotetický konflikt v kontextu západní estetiky, právě estét může být považován za reprezentanta subversivní moci.

V litevské dokumentární (anti-sovětské) tradici nebyla umělecká reprezentace reálného světa považována za nevěrohodnou, stejně tak jako paralelní existence krásy a objektivit netvořily dvě strany téže mince (jako je to v případě vědy). Máme-li na mysli výše zmíněné strategické hry, není překvapivé, že filmy se (tehdy)

promítaly výhradně v Litvě a neměly přístup na filmová plátna Sovětského svazu (o mezinárodních kinech ani nemluvě) z důvodu absence politické a ideologické relevance vzhledem k sovětské realitě.

Při zkoumání světa litevského dokumentu z let 1990-2000, zejména tvorby filmařů, kteří začínali na počátku 90. let 20. století (Audrius Stonys, Arūnas Matelis, Valdas Navasaitis, Šarūnas Bartas), vystupují některé charakteristiky: nejprve zápal, s nímž využívali estetického rejstříku k vyjádření příběhů ze skutečného života, dále jejich snaha zůstat věrným a objektivním bez další ambice, než jakou bylo sdělit divákovi vřezahrnující pravdu explicitním způsobem, neboť realita pro ně byla symbolická, a nemohla být tudíž ani pravdivá, ani falešná.

Docentka a odborná asistentka Renata Šukaitytė se ve svých výzkumech věnuje litevské kinematografii a médiím. Přednáší na Fakultě komunikace Vilniuské Univerzity a na Litevské Akademii hudby, divadla a filmu.

Článek Renaty Šukaitytė „Hledání ztracené paměti, skrytých citů a tužeb: dokumentární výzkum Audriuse Stonyse“ vyšel v časopise Baltijos šalių kinas po 90-ųjų: kintančios istorijos ir tapatumai Kinematografie pobaltských zemí po roce 1990: proměnlivé příběhy a identity) » (redaktorka Renata Šukaitytė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2010, s. 19-31).

¹⁹ Michael Renov, „Towards a Poetics of Documentary“ (K poeice v dokumentárním filmu), v: *Theorizing Documentary* (Teorie dokumentárního filmu), Michael Renov (ed.), New York & London: Routledge, 1993, s. 19.

²⁰ Hal Foster, „The Artist as Ethnographer“, in: *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Boston: MIT Press, 1996, p.174.

Chystáte-li se s žáky diskutovat o filmech a zabývat se pedagogickými aktivitami, připomeňte jim, že při analýze filmu není nutné mít obavu z toho, že se spletou, nebo že někdo řekne „to tak není“. Je třeba vysvětlit, že se od nich nečeká jedna jediná a správná odpověď, ale že jde spíš o to probrat zkušenosti, pocity, intuici a myšlenky všech během projekce. Uznáváme, že některé názory jsou propracovanější než jiné. Jsme ale otevření a citliví k našim vjemům a našemu prostředí.

PŘED PROJEKČÍ

Před projekcí filmu se žáků zeptejte na to, co je to dokumentární film. Nesnažte se najít správnou odpověď. Jde o to být otevřený k různým názorům a zkoumat je společně: Jaké dokumenty měli příležitost vidět a co je na nich zaujalo nebo překvapilo? Zeptejte se jich, jestli už slyšeli o „uměleckém dokumentu“? Co to podle nich znamená?

Navrhněte žákům, aby si prohlédli několik filmových políček z filmů *Cesta lukami zahalenými v mlze*, *Sny staletých* a *Samota*, která naleznete v části „Rozdělení filmu na kapitoly“ nebo v „Prostoru mladého diváka“ online. Zeptejte se žáků na to, jaké by mohlo být téma těchto filmů? Proč jsou podle nich společně zahrnuty v jednom programu? Jaká je mezi nimi vazba? Cílem této otázky není nechat žáky uhodnout téma filmu, ale povzbudit jejich intuici, probudit v nich zájem o obrazy a navnadit je na další projekce.

Poté, co prodiskutujete pojem dokumentárního filmu a prozkoumáte různá filmová políčka, můžete zhlédnout filmový program bez toho, abyste předem dávali příliš mnoho vysvětlení, nebo naopak velmi stručně vysvětlili kontext jejich vzniku. Například se žáků zeptejte, jestli znají události, které se v jejich zemi odehrály v 60. a 70. letech 20. století a v roce 2001. Nebo zda nevědí, co se tehdy dělo v Litvě, zemi, o které je řeč? Popište jim to několika slovy. (Můžete se opřít o kapitoly **Úvodu**, str. 6 - 7 nebo **Příklady filmové cenzury**, str. 8).

PO PROJEKCI

1. OBRAZY A POCITY

Diskuzi můžeme zahájit těmi nejpálčivějšími otázkami žáků a jejich pocity (za palčivé považujeme ty otázky, které žáky znepokojují a znemožňují pokračovat v diskuzi). Také se zeptejte, zda nějaké pasáže filmu nebo výrazy byly nejasné.

Pak se už můžete vydat na cestu do světa dojmů. Zeptejte se žáků, co pociťovali během projekce a запиšte různé pocity na tabuli. Poté je vyzvěte, aby každý z nich přiřadil ke konkrétnímu obrazu.

Pokud jste se k tomu ještě nedostali, zeptejte se žáků, co je to melancholie. Při jaké příležitosti ji člověk prožívá? Už ji také někdy prožili? Spisovatelka, filosofka a aktivistka Susan Sontag zasvětila mnohá svá bádání estetickému pojmu melancholie²¹

Je podle žáků melancholie jedním z rysů těchto filmů? Proč to je možné říct? Nevybaví si náhodou jiné filmy (obsažené například v kolekci CinEd), v nichž by vládla melancholická atmosféra? Jakými filmovými prostředky je jí dosaženo? Proč podle nich umělci tak často vyjadřují tento pocit ve svých dílech?

2. DIALOGY MEZI OBRAZY

Okolí nebo jednoduše realita nějaké osoby je obecně považována za její vnější prostor, její vnitřní prostor představuje její subjektivní svět: jeho duši, vzpomínky a pocity. V uměleckém díle a zejména v kinematografii neexistuje jasná hranice mezi vnitřním a vnějším světem. Vnější prostor je často odrazem vnitřní krajiny postavy.

²¹ - Sontag, Susan, *O fotografii*, Brno, Litomyšl, Praha: Barrister & Principal, Paseka, 2002. Překlad Pavel Vančát.

Vyzvěte žáky, aby se rozdělili do skupin a zanalyzovali filmová políčka prezentovaná v části **Rozdělení filmu na kapitoly** nebo v online prostoru mladého diváka platformy cined.eu. Jaká z nich svědčí o vnitřním světě postav, přestože tyto se neobjevují na plátně nebo jsou zobrazeny v ustavujícím celku? Jak se v těchto políčkách zobrazuje okolí, které se váže k pocitům postav?

Kinematografie umožňuje vytvářet prostory neexistující ve skutečnosti, stejně tak dokáže zachytit prchavou atmosféru, která v mžiku zmizí. Ať žáci zůstanou ve skupinách a vyberou políčka, která podle nich zobrazují starý svět na pokraji zmizení či archetypální prostor a dále políčka zobrazující změnu a vývoj moderní společnosti. Která z nich svědčí také o přeměně starého světa do nového? Můžete se také znovu podívat na scénu z *Cesty lukami zahalenými v mlze* (od 7 min 21 s do 8 min 51 s v části **Analýza sekvence**, str. 22) a pohovořit o filmových prostředcích použitých k vytvoření dojmu střetu a nebezpečí (věnujte pozornost velikosti záběrů, střihu, zvukové stopě a pohybům kamery).

3. ZVUKOVÝ SVĚT

Poslechněte si úryvek ze zvukové stopy k *Cestě lukami zahalenými v mlze* od 10 min 8 s do 10 min 40 s. Zeptejte se žáků, čím křik je slyšet? Jakou vytváří atmosféru? Jak by se proměnilo naše vnímání obrazu, kdybychom nic neslyšeli? Neznáte náhodou tento křik z vaší země nebo kraje? Křik jeřábů je pro litevskou kinematografii 20. století typický. Byl tehdy neoddelitelně spjat se zvukovou krajinou venkovského světa. Ještě dnes je v Litvě možné vidět a slyšet jeřáby. Jaké jsou obvyklé zvuky, které se objevují ve filmech z vaší země ve 20. a 21. století? Jaké informace přináší ohledně filmového prostoru a vyprávění?

Hlavním motivem zvukové stopy filmu *Samota* je píseň „O Solitude, my sweetest choice“ (skladba Henryho Purcella). Proč si ji podle vás režisér filmu vybral do svého filmu? Co by se změnilo, kdyby se ve filmu použily diegetické zvuky? Jaký je vztah mezi zvolenou písní a obrazem? Zeptejte se žáků, jakou zvukovou stopu by vybrali oni, aby ilustrovali cestu malé holčičky.

Kdyby se film natáčel na místě, kde žijete, jaké zvuky by převládaly? Vybídněte žáky, aby utvořili skupiny a prozkoumali okolní zvuky. Mohou si zvolit různá místa venku nebo prostory školy. Na každém z nich by žáci měli zvuky poslouchat asi deset minut a zjistit, zda se proměňují, jaké zvuky se opakují, jaké jsou nejsilnější, nejslabší atd. Požádejte je, aby nakreslili zvukovou mapu. Musí zobrazit zdroje zvuku, intenzitu, rytmus, určit čas poslechu a označit místo. Jestli je to možné, žáci mohou zvuky zaznamenat pomocí přístroje a zopakovat cvičení v jinou denní

dobu. Při rozebírání pokusu provedeného žáky ve třídě nezapomeňte věnovat čas zkoumání vztahu mezi zvukem a místem, a to ve skutečnosti i ve filmu.

4. FILMOVÍ HRDINOVÉ

Hlavní hrdinkou filmu *Samota* je holčička Sigita, v mnoha záběrech však vidíme také filmový štáb. Velmi zřejmé je to ve scéně z vězení (od 12 min 52 s do 15 min 10 s v části **Analýza sekvence**, str. 28). Proč se holčička nachází až ve druhém plánu a filmový štáb v popředí? Proč v záběrech vidíme natáčecí a záznamovou techniku? V čem je tato scéna pro film zásadní? Jak by se film proměnil, kdybychom na plátně viděli pouze holčičku a šedovlasého muže (Česlovase Stonyse, otce režiséra Audriuse Stonyse), který ji veze za matkou do vězení?

Robertas Verba ve filmu *Sny staletých* portrétuje stoleté starce a stařenky, v mnoha záběrech však vidíme také tváře mladých lidí. Jsou podle vás ve vyprávění důležité? Pokud ano, jak ho obohacují? Podrobně analyzujte předposlední záběr filmu (od 16 min 32 s do 16 min 47 s, v části **Analýza filmového políčka**, str. 24).

Kdo jsou protagonisté filmu *Cesta lukami zahalenými v mlze*? Můžeme za postavy považovat úzkokolejku a širokorozchodnou dráhu? Jsou ve filmu personifikovány? Podložte své tvrzení. Rozeberte filmové políčko, na němž vidíme úzkokolejku a děti běžící podle ní (v části **Analýza filmového políčka**, str. 21). Proč podle vás režisér zvolil tuto kompozici záběru?

Vytvořte portrét hrdiny z vašeho okolí. Může to být někdo z vašich blízkých nebo kamarád či kamarádka, soused, starý člověk atd. Rozmyslete si, v jakém prostředí byste ho či ji natočili nebo vyfotografovali, je také třeba věnovat pozornost světlu, stínům, barvám a kompozici. Zamyslete se nad tím, zda osobu zobrazíte v jejím přirozeném prostředí, nebo spíš v nezvyklém kontextu, jestli portrét bude odrážet její charakter, nebo ji/ho ukáže v novém světle.

5. REALITA A FIKCE

V hraných filmech se realita často mísí s fikcí a děje se tak i ve filmu dokumentárním. V hraných filmech realita někdy vystupuje na povrch a mění se ve fikci, zatímco v dokumentárních filmech se proměňuje v abstraktní myšlenku. Prohlédněte si dvě filmová políčka (str. 34): Sigitina tvář ve filmu *Samota* a tvář Any, která se dívá na *Frankensteina* ve filmu *Duch úlu* (režie Victor Erice, 1973). Co podle vás Sigita a Ana cítí? Jsou emoce těchto dvou malých dívek hrané, nebo prožívané doopravdy? Zkuste si představit, jaký je vztah těchto dívek s filmovým štábem? Doporučujeme také nahlédnout do textu na této straně část **Hraný a dokumentární / Fikce a realita**.

6. CENZURA

Během sovětského období byly umělecká díla a proces jejich vzniku podřízeny přísné cenzuře. Cenzoři se chtěli ujistit, že budou odpovídat sovětské ideologii a nebudou jí protičinit. Po projekci filmu *Cesta lukami zahalenými v mlze* představitelé sovětské moci zakázali distribuci filmu. Proč k tomu podle vás došlo? Možná víte, jaký byl obraz ideálního člověka v sovětské společnosti? Jací byli lidé, které sovětská ideologie vyobcovala, které se pokoušela odstranit? Film *Cesta lukami zahalenými v mlze* byl rovněž terčem námitek cenzorů. Jaké to byly? Pro zodpovězení těchto otázek doporučujeme využít informace z kapitoly **Příklady filmové cenzury**, str. 8.

7. VIZUÁLNÍ METAFORY A SYMBOLY

Litvská kinematografie v hraných i dokumentárních filmech často využívá vizuální metaforu a symboly. Sovětské cenzuře se ne vždy podařilo pochytit jejich význam, a proto se k ní umělci tehdy často uchýlovali. Spolu s žáky prozkoumejte, zda jsou vizuální symboly, metafory nebo alegorie také typické pro filmy z vaší země. Jestli ano, vyzvěte je, aby uvedli příklady. Analyzujte filmová políčka otištěná v oddílu **Rozdělení filmu na kapitoly** (str. 12-17) nebo v online Prostoru mladého diváka na platformě cined. eu a požádejte žáky, aby vybrali ty z nich, které mohou být interpretovány jak v přímém, tak v přeneseném smyslu.

Vybídněte vaše žáky, aby vyhledali obrazy z jejich okolí, které by mohly symbolizovat plynutí času, proměnu světa. Pohovořte si o jejich fotografiích nebo o filmech zmíněných ve třídě.

8. POEZIE V TEXTU A V OBRAZE.

Vyberte si a přečtěte ve třídě jednu nebo všechny básně uvedené v kapitole **Vazby na jiná umělecká díla** str. 35. Pověďte si o náladě, prostoru, čase, o poetickém já a o svých prožitcích. Jakým způsobem se báseň nebo básně vážou k litevským dokumentárním filmům? Jakými prostředky jsou vyjádřeny city v básni a jakými ve filmu? Každý žák může vybrat jedno nebo dvě filmová políčka z litevských dokumentů, která odrážejí atmosféru nebo city vyjádřené v básni.

Požádejte žáky, aby se zamysleli nad tím, zda podle nich různé generace prožívají a rozumějí zkoumaným básni/básním, filmu/filmům jinak. Stáří, ubývající síly a nostalgie neodpovídaly sovětským standardům.

SEZNAM FOTOGRAFICKÝCH REPRODUKČÍ

Snímek obrazovky z filmu *Sny staletých* (1969): str. 1, str. 4, str. 14, str. 15, str. 18, str. 20, str. 24, str. 25, str. 26, str. 30, str. 31, str. 32, str. 33, str. 42

Snímek obrazovky z filmu *Cesta lukami zahalenými v mlze* (1973): str. 6, str. 12, str. 13, str. 21, str. 22, str. 30, str. 31, str. 32, str. 33

Snímek obrazovky z filmu *Samota* (2001): str. 16, str. 17, str. 27, str. 28, str. 29, str. 30, str. 31, str. 32, str. 34

Snímek obrazovky z filmů *Aniki Bóbó* (1942), *Zloději kol* (1948), *Duch úlu* (1973), *Začátek školního roku* (1956), *Hugo a Josefina* (1967), *Muž bez minulosti* (2002), *Místo* (1961), *Bláznivý Petříček* (1965): str. 30, str. 31, str. 32

DALŠÍ POUŽITÉ OBRAZOVÉ REPRODUKCE:

Katedrála, Auguste Rodin (1908)

©Musée Rodin (Rodinovo muzeum)

<http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/cathedral>

Ruce pomocného dělníka, August Sander (kolem 1930)

©Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln

<https://otherideas.typepad.com/a/6a00d8341c828153ef0120a60fe2b9970b-pi>

Ruka dívky a muže, August Sander (1935–1946)

©Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – VG-Bild-Kunst, Bonn

http://www.artnet.com/artists/august-sander/m%C3%A4dchen-und-m%C3%A4nnerhand-hand-of-a-girl-and-a-man-nyw6eddc4ZuqThmAlO_wNw2

Mámina ruka, Antanas Sutkus (1966)

©MO Muziejus

<http://www.mmcentras.lt/kuriniai/motinos-ranka-vilnius/5370#!>

Ruce, Antanas Sutkus (1997)

©Antano Sutkaus fotografija

<https://www.delfi.lt/kultura/nauijenos/fotomenininkas-a-sutkus-kokia-lietuva-butu-siandien-jei-je-nebutu-nuzudyti.d?id=72225214>



CINED.EU:

INTERNETOVÁ PLATFORMA ZAMĚŘENÁ NA VZDĚLÁVÁNÍ V OBLASTI EVROPSKÉHO FILMU

CINED NABÍZÍ:

- mnohojazyčnou platformu, která je volně přístupná v 45 zemích Evropy, sloužící k pořádání nekomerčních projekcí pro veřejnost
- kolekci evropských filmů určenou mladým divákům ve věku (6 až 19 let), jež jsou vhodné pro školní projekce
- metodické výukové materiály ke každému filmu kolekce
- další návrhy a průřezové materiály pro práci s filmem (pro učitele a film. lektory), podporu metodiků, interaktivní Prostorný divák spolu s pracovními listy, pedagogické videobonusy pro srovnávací analýzu ukázek z filmů kolekce, projektové dny aj.

CinEd je program evropské spolupráce věnovaný vzdělávání evropským filmem.

CinEd je spolufinancován programem Evropské unie Kreativní Evropa /MEDIA.

Filmy dostupné na platformě CinEd jsou určeny výhradně pro nekomerční použití v rámci veřejných kulturních a vzdělávacích projekcí.



CINEMATECA PORTUGUESA
MUSEU DO CINEMA, I.P.

Co-funded by the
European Union

