

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Dokumentární tvorba

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**ANAND PATWARDHAN –
AKTIVISTA INDICKÉHO DOKUMENTU**

Jan Šípek

Vedoucí práce: Ing. MgA. Martin Řezníček

Oponent práce: Mgr. Petr Kubica

Datum obhajoby: 17. 9. 2008

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha 2008

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TELEVISION SCHOOL

Film, TV and Photographic Art and New Media

Documentary film

BACHELOR THESIS

**ANAND PATWARDHAN –
THE ACTIVIST OF INDIAN DOCUMENTARY FILM**

Jan Šípek

Thesis Leader: Ing. MgA. Martin Řezníček

Thesis Oponent: Mgr. Petr Kubica

Title to be Gained: BcA.

Prague 2008

Abstrakt

Práce shrnuje dílo indického aktivistického dokumentaristy Ananda Patwardhana. Představuje jeho kompletní filmografii, analyzuje po filmové stránce některé z jeho filmů, a v závěrečném rozhovoru s autorem se snaží vysvětlit nejasné pasáže. Úvod stručně popisuje současnost indického dokumentárního průmyslu, s důrazem na cenzuru a odboj proti ní.

Thesis compiles the work of Indian activist documentary filmmaker Anand Patwardhan. It introduces his complete filmography, analyzes some of his films in means of treatment and topics and tries to clarify unclear parts of them in an interview with the author. Introduction describes briefly the contemporary Indian documentary industry with a special attention to censorship and resistance against it.

Obsah

Úvod: Indický dokument dnes	2
Dokumentární průmysl	3
Cenzura	5
Disent	7
Anand Patwardhan	9
Život a filmy	11
Dokumentarista-aktivista	11
Financování a distribuce	12
Cenzura v Indii	12
Cenzura v USA	12
Filmografie	14
Analýza vybraných filmů	17
Ve jménu booha Rámy	18
Otec, syn a válka svatá	20
Narmadský deník	25
Nejsme vaše opice	27
Povolání: dělník v textilce	28
Stuhy pro mír	29
Obrazy, které jste neviděli	30
Rozhovor	33

Úvod: Indický dokument dnes

Indie produkuje největší množství filmů na celém světě. Podle posledních dostupných oficiálních údajů vyprodukovala Indie v roce 2003 877 celovečerních a 1177 krátkých filmů. [16] Drtivá většina z nich je určena pro domácí případně asijský trh. Přestože oficiálními jazyky jsou angličtina a hindština, existuje půldruhého tisíce více či méně odlišných jazyků národních, z nichž 24 má nad milion mluvčích, a na ně napojených lokálních kinematografií.

Dokumentární průmysl

Významným producentem dokumentárních filmů je státem kontrolovaná celoplošná televize **Doordarshan (DD)**¹.

Dalším z velkých producentů je neziskový **Public Service Broadcasting Trust (PSBT)**² financovaný Evropskou unií, Unescem, Společenstvím národů a dalšími velkými západními organizacemi a nadacemi. Fond vyrábí 52 dokumentárních filmů ročně, na něž vypisuje veřejné soutěže. Dále pořádá semináře, festival *Open Frame* v Dillí³, mimořádné festivaly (loni filmový festival o genderu a sexualitě), vydává prakticky laděné knihy (např. *Před natáčením přemýšlejte*, *Umění televizního rozhovoru* nebo *Píšeme scénář dokumentárního filmu*). Za osm let své existence vyprodukoval fond 297 filmů (z nichž polovina od režiserek ženského rodu). Všechny filmy pod hlavičkou fondu mají automaticky zajištěno odvysílání ve státní televizi. [8] DVD s filmy vyprodukovanými PSBT a další indické dokumenty distribuuje internetový obchod společnosti Syncline⁴.

Největším cechovním sdružením dokumentárních producentů je **Indian Documentary Producers Association (IDPA)**⁵, jenž sdružuje tvůrce dokumentárních, krátkých, animovaných filmů a reklam a každoročně uděluje ceny *Indian Documentary Awards for Excellence*.

Indickou obdobou kanadského National Film Board je **Films Division**⁶, spadající pod Ministerstvo informací a vysílání. Založena byla v roce 1948 a věnovala se od počátku především zachycování kulturního dědictví Indie. Dalším oblíbeným tématem byly národopisné filmy o různých indických kmenech.

¹<http://www.ddindia.gov.in/>

²<http://www.psbtt.org/>

³při uvádění indických zeměpisných názvů se držím ustálené české transkripce. U jmen osob a názvů filmů považuji za důležitější, aby si mohl čtenář dohledat detaily, a neboť jsou dostupné zdroje převážně v angličtině, používám přepis anglický. Názvy institucí, jež jsem přeložil do češtiny, ponechávám i v anglické podobě.

⁴<http://www.synclinefilmstore.com/>

⁵<http://www.idpaindia.org/>

⁶<http://www.filmsdivision.org/>

Počátky Films Division byly mizerné. Snahu Divize o natočení soch z vykopávek v Mohendžodara popisuje B. D. Garga takto: „Rozhodli se vecpat více než pětistíciletou práci nesčetných umělců do desetiminutového filmu Indické umění napříč staletími, jehož tvůrce prokázal jen málo představivosti a citu pro materiál. Byl to opravdu smutný pohled: obrazy se zjevovaly a mizely s takovou náhlostí, že bylo těžké odlišit Mohendžodarskou tanečnici od Mathurské panny. Člověk si nevychutnal ani krásu těch čarokrásných soch, ani nepochopil kontext, v němž byly vytvořeny.“ [10, str. 24-28]

Kvalitu filmů později výrazně pozvedl nový vedoucí výroby Jean Bhowanagary, který na stejné téma později uvedl: „Když se podíváte na takovou sochu, pomalu vám dojde, že si všechny její fazety, hmotu, výraz těla musíte prohlížet aspoň půl dne. Abyste vnímali ty, na jejichž straně stojí čas, potřebujete čas. A pokud ho nemáte, musíte jej nahradit viděním tak intenzivním, že znovu vytvoří *raison d'être* těchto uměleckých děl. Pro tento účel jsou kamera a stříhací stůl nenahraditelnými nástroji, jenž soustřeďují všechny naše síly k vstřebání toho, co se nám tvůrce filmu snaží imaginárním zvukem a mihotavým světlem v zářícím obdélníku na druhé straně sálu namalovat. A proto každý záběr, každé pohnutí takového filmu, musí vzniknout ze stejného tvůrčího zápalu, který podnítl původního tvůrce. Jen tak se dá jeho dílo na plátně vpravdě znovu vytvořit.“ [10, str. 24-28] Slova praděda.

V archivu Films Division se nyní nalézá zhruba 8100 dokumentárních, krátkých a animovaných titulů. Kromě půjčování a prodeje práv ve svých deseti pobočkách nabízí filmy zájemcům k prodeji na VHS a VCD⁷. V posledních dnech zveřejnil ředitel Films Division velkolepý plán: všechny filmy z archivu digitalizovat. Stihnout to má „do konce jedenácté pětiletky“. [9]

Společně s výše jmenovanou IDPA pořádá Films Division v Bombaji jednou za dva roky **Mumbai International Film Festival for Documentary, Short and Animation Films (MIFF)**⁸.

Další státní organizací, která se zabývá filmem, je **National Film Development Corporation**⁹ a kromě vlastní filmové produkce, distribuce a provozování „artových“ kin, oficiálně vyřizuje i povolení k natáčení filmů zahraničních produkcí v Indii.

Dobrým internetovým zdrojem o aktuálním dění v indickém dokumentu je ne-

⁷ Video CD – formát u nás téměř neznámý, v Indii však stále převažující nad DVD nosiči

⁸<http://www.miffindia.in/>

⁹<http://www.nfdcindia.com/>

oficiální internetový mailinglist¹⁰ *Docuwallahs*¹¹. Zprávy z indického tisku, které se týkají dokumentárního filmu, monitoruje web *Newsrack*¹².

Cenzura

Indie je jednou ze zemí, v nichž se na film stále vztahuje cenzura. Indická ústava sice zaručuje svobodu slova, ale vyhrazuje si právo na „odůvodněná omezení“ „v zájmu ochrany suverenity a integrity státu a v zájmu zachování veřejného pořádku a morálky“. [7]

Indická vláda kromě filmu cenzuruje i literaturu (mezi zakázané knihy patří Rushidého *Satanské verše* a některé knihy s nábožensky kontroverzním vyzněním) [6] a Internet (převážně politická témata). Dle každoročně sestavovaného žebříčku organizace Reportéři bez hranic (*Reporters sans Frontières*) je Indie ve svobodě projevu na 120. místě (pro srovnání: ČR je čtrnáctá, Slovensko 3., USA 48.). [17]

Filmovou cenzuru vykonává Ústřední komise pro schvalování filmů (*Central Board of Film Certification*¹³). Komise vydává filmu certifikát, který je před filmem promítán (nedílná součást filmové kopie). Pokud film nevyhovuje, navrhne autorům „dodání“ filmu, neboli příkaze, která místa vystříhnout.

Vládní vyhláška zakazuje ve filmu zobrazovat mimo jiné:

- násilí na dětech, dětské násilí, zneužívání dětí,
- pití alkoholu, kouření, užívání drog a jejich oslavu,
- „používání takových dvojsmyslů, které posluhují nízkým pudům“,
- sexuální násilí na ženách (není-li tématem filmu),
- opovržení rasou nebo náboženstvím,
- komunální, tmářské, nevědecké a protinárodní postoje,
- zpochybňování suverenity a integrity Indie,
- ohrožení přátelských vztahů s jinými státy.

[18]

¹⁰ *mailinglist* – diskuse a současně i „náštnka“ vedená přes email. Kdo se přihlásí, dostává zprávy od všech ostatních účastníků

¹¹ <http://movies.groups.yahoo.com/group/docuwallahs2/>

¹² <http://newsrack.in/browse?owner=fredericknoronha&issue=Documentary&catID=1>

¹³ <http://www.cbfcindia.gov.in/> a <http://www.cbfcindia.tn.nic.in/>

Promítat film bez certifikátu je trestné, v případě projekce celuloidového filmu hrozí organizátorům trest až tříletého vězení, pokuty ve výši 100 000 rupií (asi 50 000 Kč) nebo obojího. V případě videofilmu je trestem minimálně tříměsíční vězení a pokuta od 20 do 100 tisíc rupií. [19]

Kromě Patwardhanova filmu *War and Peace* zakázala komise v roce 2003 film *Růžové zrcadlo* (*The Pink Mirror*, rež. Sridhar Rangayan) o indických transsexuálech a dokumentární film *Konečné řešení* (*Final Solution*, rež. Rakesh Sharma, 2004, zvláštní cena na festivalu v Berlíně) o násilí mezi muslimy a hinduisty v Gudžarátu [21] (na nátlak veřejnosti byl film později schválen [6]). V roce 2006 zakázaly vlády sedmi indických států promítnání filmu *The Da Vinci Code*, přestože Ústřední komise film schválila. [20, 6]

Seznam zakázaných filmů by měl být na webu CBFC, ale stránka říká pouze lakonické „*under construction*“. Zato je tam formulář, který umožňuje udat toho, kdo ilegálně promítá necertifikovaný film.

Cenzurní snahy se dají chápat jako logické. V zemi, kde je film jedním z nevlivnějších médií a přitom velká část obyvatelstva nevzdělaná, či dokonce negramotná, může být film chápán jak návod či podnět k napodobování zobrazovaných dějů. Na druhou stranu se tak ale společnost brání přirozené reflexi současnosti a jakémukoliv sebe-kritickému pohledu skrze uměleckou formu.

Diskuse o cenзуře je proto v indickém tisku velmi živá. Proticenzurní argumenty shrnuje v apologetice Patwardhanova filmu *War and Peace* Shammi Nanda:

„Na jedné straně stát podporuje reakční filmy jako *Gadar (Bouře lidu)*, který se zabývá rozdělením Indie a Pákistánu v roce 1947, nebo *Hranice, film o indicko-pákistánské válce*, který vybičuje publikum natolik, že začne skandovat slogany jako ‚*Pakistan Murdabad*‘ (‚Pryč s Pákistánem!‘). Stát nechá projít film *Satya (Pravda)*, který zobrazuje policisty, jak bez rozlišování zabíjejí ‚gangstery‘, a dokonce takové filmy osvobodí od daní, ale nedovolí, aby se promítal Patwardhanův film. Pravdou je, že *War and Peace* kritizuje indickou jadernou bombu, již stát stanovil jako hlavní úkol národa, zatímco předchozí jmenované filmy státní pohled na svět schvalují. Je to jasný důkaz toho, že cenzurní komise plní ve státě úlohu řízení veřejných postojů a ochranu zájmů vlády.

[...]

Všude na světě se cenzoři zabývají hlavně zpodobňováním násilí a sexu. Způsob, jakým stát chce, aby byl sex zobrazován, odráží druh sexuality, kterou stát připouští, a ukazuje tak jeho zájem kontrolovat soukromé životy občanů. Zdá se, že cenzurní komise často zastupuje pohled dominantního patriarchy: jakoukoliv debatu o se-

xualitě drží mimo veřejný prostor a drží ji za prahy domovů, jež jsou též místem, kde jsou ženy drženy pod kontrolou. Je-li hlavním úkolem cenzurní komise zabránit ‚znečištění mysli‘ a chránit před pornografickými filmy, člověk se diví, jak v době, kdy kdokoliv s přístupem k Internetu může shlédnout nekonečné množství pornografie, toho chce stát dosáhnout. Nezpochybňuji fakt, že by pornografie zakázána být měla, snažím se jen poukázat na dnešní pokrytectví. V době, kdy každé dítě s přístupem na Internet může shlédnout všechny pornografické žánry vyťukáním tří písmen: S-E-X a cenzurní komise vede rozsáhlé debaty o přípustné délce polibku v záběru.“ [25]

Disent

V roce 2004 přišlo Ministerstvo informací a vysílání s požadavkem, aby všechny filmy promítané na MIFF (viz str. 4) byly schváleny Ústřední komisí. Na festivalu tak nemohlo být promítnuto 51 snímků. Jejich tvůrci uspořádali paralelní šestidenní festival **Vikalp: Films for Freedom**. [12] Přidalo se k nim několik desítek dalších, kteří své tituly z oficiálního festivalu na protest proti ohrožování svobody slova stáhli. Vznikla tak iniciativa *Films for Freedom*¹⁴ vedená Rakeshem Sharmou, která ve svém katalogu nabízí zhruba 300 dokumentárních filmů, organizuje podzemní projekce, a nabízí filmy k dalšímu šíření. V nabídce jsou především filmy s výrazně kritickými tématy: vykořisťovatelská práce v manufakturách; boj s Coca-Colou v Kérole; konzervace přírody vs. práva obyvatel; přechod od sociálního státu k vládě korporací; genocida muslimů v Gudžarátu; občanský aktivismus proti privatizaci vody v Dillí; chyby v městském plánování v Púně; sexuální zneužívání dětí a turistika; feminismus mezi mladými městskými dívkami; těžba uhlí či pozitivní diskriminace žen pod útokem kastovního systému. [11]

Přesto však projekce Vikalpu stojí mimo zákon, který nedovoluje veřejné předvádění jakéhokoliv neschváleného filmu. 27. července 2007 na jedno z bombejských promítání vtrhla policie, přerušila projekci a zabavila nosiče s filmem **Sanjaye Kaka Jashn-e-Azadi**¹⁵, hledajícím indický díl viny na napětí k Kašmíru. [13] „Dnešní promítání se odehrávalo na soukromém pozemku a pouze pro malou skupinku pozvaných. Vikalpu ráno telefonovali policisté a chtěli kopii filmu. Když jsme přijeli na místo, byl tam už celý batalion policistů, kteří nás vyzvali, ať film nepromítáme. Když jsme jim řekli, ať se na film podívají s námi, nechtělo se jim,“ uvedl Sanjay

¹⁴<http://www.freedomfilmsindia.org/>

¹⁵<http://kashmirfilm.wordpress.com/>

Kak pro list *Mumbai Mirror*. [22]

Sociální dokumentarista a aktivista za práva Ádivásijů¹⁶, **T. G. Ajay**, je ve státě Chhattisgarh uvězněn za trestný čin *kontaktu s teroristy*. K němu mělo dojít tak, že Ajayův štáb byl přepaden „maoistickou skupinou“, ta mu zabavila kameru a když později policie uspořádala zátah, našla u mluvčího maoistů Ajayův dopis požadující její vrácení. Čímž byl spáchán trestný čin podle zákona *Chattisgarh Special Public Security Act. (CSPSA)* [14] Uvěznění Ajaye kritizovala organizace Amnesty International, podle níž zákon *CSPSA* odporuje Mezinárodní úmluvě o občanských a politických právech a brání svobodě projevu. [23]

¹⁶ *Ádivásijové* – kmeny původních obyvatel Indie. Původních ve smyslu před příchodem Árijů před zhruba 3500 lety

Anand Patwardhan

Anand Patwardhan je v současné době patrně nejznámějším a současně nejkontroverznějším indickým dokumentaristou. Vzhledem k tomu, že obsah jeho filmů je převážně vnitropolitický, netroufnu si bez dokonalé znalosti situace v Indii hodnotit zpochybňovanou Patwardhanovu objektivitu, kterou ostatně nejhlučněji kritizují ti, jejichž pokrytectví svými filmy napadá. „*Není těžké pochopit proč. Jeho filmy jsou zrcadlem, do něhož by se společnost raději nedívala, neboť to, co odráží, je znepokojivé,*“ napsal v úvodu k rozhovoru s Patwardhanem celostátní deník *The Hindu*. [3] Pokusím se více soustředit na filmografii, reakce, jež jeho filmy vyvolávají a čistě filmovou analýzu vybraných snímků.

Život a filmy

Dokumentarista-aktivista

Anand Patwardhan (*1950) studoval sociologii ve Spojených státech zrovna v období války ve Vietnamu. Univerzita, na níž studoval, patřila k těm, kde se proti válce výrazně protestovalo, a coby aktivista sám se za účast na nenásilných demonstracích ocitl dvakrát ve vězení. Později si z filmové katedry vypůjčil kameru a některé z demonstrací natáčel. [3] V Americe byl dobrovolníkem organizace pracujících United Farm Workers, která v šedesátých letech organizovala velké stávky v zemědělství. [4] Prvotně se tedy Patwardhanovo filmování zrodilo z aktivismu (dokonce uvedl, že do té doby film nesnášel), a u toho i zůstalo.

Po návratu do Indie v roce 1972 pracoval v jednom z projektů rozvoje venkova. Pro vesnickou nemocnici natočil krátký film o tuberkulóze. O dva roky později se připojil k antikorupčnímu hnutí ve státě Bihár. V bihárském hlavním městě Patna se účastnil demonstrací, jež násilně potlačila policie. Na vypůjčenou super 8mm kameru spolu s přítelem Rajivem Jainem natočili události kolem nepokojů. Materiál pak podomácku zvětšili na 16mm pás – přetočením z plátna. Spolu s Pradipem Krishenem a šestnáctkovou kamerou z druhé ruky se pak na místo vydali znovu. Z tohoto materiálu pak vznikl film *Waves of Revolution*. V Biháru byl vyhlášen výjimečný stav a mnozí aktivisté, kteří ve filmu hovořili, se ocitli za mřížemi. Samotný film se šířil podzemním způsobem až do odvolání výjimečného stavu v roce 1977. „*Mé filmování se zrodilo z aktivismu a přestože je tato vazba čím dál slabší, natáčení i projekce jsou pro mne pořád způsobem, jak do věcí zasahovat,*“ říká Patwardhan. [3]

Ve většině případů si je režisér sám kameramanem i stříhačem.

Financování a distribuce

„Již před drahnou dobou jsem se rozhodl, že nebudu žádat o velké granty, ani domácí ani zahraniční, a získanou finanční nezávislostí se pokusím udržet si nezávislost politickou i uměleckou.“ [3] Ranné dokumenty vznikaly díky drobným příspěvkům přátel a příbuzných. Později, když se jeho filmy začaly prodávat ve světě, se mu začalo dařit platit výrobu nových snímků z prodeje starších filmů. [3] Filmy produkuje pod hlavičkou vlastní produkční společnosti Anand Patwardhan Films¹⁷, která se stará i o distribuci, mimo jiné i skrze zasílání DVD poštou. Americkou distribuci zajišťuje First Run/Icarus Films.

Cenzura v Indii

V případě téměř všech svých filmů musel Patwardhan čelit snahám o cenzuru. Již jeho druhý film odmítla Ústřední komise schválit bez zásahů, přesvědčil ji teprve dopis od Satyajita Raye, jednoho z nejuznávanějších indických režisérů. V argumentaci pro schválení dalších filmů pomáhaly Patwardhanovi především ceny získané na mezinárodních festivalech, Národní ceny, a distribuce v zahraničí – film *A Time to Rise* byl schválen až poté, co Patwardhan poukázal na fakt, že film distribuuje *National Film Board of Canada* a tedy nemůže být tak závadný, jak komise tvrdí. U pozdějších filmů se u vysokého i nejvyššího soudu domáhal přidělení patřičného certifikátu a v několika případech i práva na odvysílání filmu v celostátní televizi *Doordarshan*. Ve všech případech mu (často po vleklých řízeních) soud dal zapravdu a několikrát nařídil televizi jeho filmy odvysílat. [24]

Cenzura v USA

V roce 2002 uspořádalo newyorské Americké přírodohistorické muzeum výstavu *Setkání s Bohem: Elementy indické zbožnosti*. Součástí měla být i projekce dvou filmů Ananda Patwardhana *In The Name of God* a *We Are Not Your Monkeys*. Arvind Rajagopal si v časopise *Critical Asian Studies* pochvaluje, že filmy mohly uvést na pravou míru podivnou potmělou instalaci výstavy, bližší spíš křesťanským kostelům než přeplněným a chaotickým indickým chrámům. Kvůli ostrým protestům hinduistických fundamentalistů však byla projekce nejprve zrušena, poté odložena na neurčito, pak o ní nebylo několik týdnů ani vidu ani slechu, až ji organizátoři –

¹⁷<http://www.patwardhan.com/>

údajně z obavy před násilnostmi – přesunuli raději mimo muzeum, na půdu Newyorské univerzity. Muzeum se dle Rajagopala touto částečnou cenzurou postavilo přesně proti proklamované snaze o multikulturalismus a promarnilo příležitost k mezináboženskému dialogu. Univerzitní projekci a následnou panelovou diskusi přerušil povyk členů *Vishwa Hindu Parishad of America*¹⁸ – jehož radikalismus film *In The Name of God* zobrazuje – pořádek musela zjednat až univerzitní ochranka.

Dopisy pořadatelům výstavy, z nichž některé vyhrožovaly, že „se nezastaví před ničím“, kritizovaly zejména:

- irelevantnost promítaných filmů vzhledem k výstavě,
- možné poškození obrazu hinduismu v očích těch, kteří o něm nic nevědí,
- zobrazování „naší komunity“ jako skupiny náboženských zaslepenců,
- a to, že filmy dle jejich názoru natočila skupina levičáckých aktivistů, kteří vykládají Rámajánu Marxem a zaštiťují se obhajobou Dalitů¹⁹, aby získali větší uznání.

[2, str. 279-283]

Patwardhan sám se pozastavuje nad tím, že vedení muzea podleho fundamentalistickým výhrůžkám právě v období po 11. září a deklarované „Válce proti terorismu“. A paradoxně potom, co film *In The Name of God* získal v Indii Národní cenu a díky soudnímu nařízení byl odvysílán v indické celostátní televizi. [3]

¹⁸americká pobočka jednoho z radikálnějších hinduistických hnutí

¹⁹*Dalité* – nejnižší kasta indické společnosti, někdy nazývaná též *nedotknutelní*. Kastovní systém byl zrušen ústavou v roce 1950, zvláště ve venkovských oblastech však přetrvává dodnes.

Filmografie

1971 – Business as usual

1974 – Waves of Revolution (*Kraanti Ki Tarangein*)

30 minut, ČB.

Zobrazuje protikorupční hnutí Jayaprakashe Narayana v Biháru.

1978 – Prisoners of Conscience (*Zameer ke Bandi*)

45 minut, ČB.

Zaměřuje se na politické vězně, převážně během výjimečného stavu v letech 1975 – 1977, kdy bylo podle filmu v Indii 100 000 lidí neoprávněně zadrženo a uvězněno bez soudu.

1981 – A Time to Rise (*Uthan da Vela*)

40 minut, barevný.

Dva roky trvající časosběrný projekt o tom, jak čínští a indiští námezdní dělníci v Britské Kolumbii zakládají odbory.

1985 – Bombay Our City (*Hamara Shahar*)

75 minut, barevný.

Sleduje demolice bombejských slumů, které vedly k ohromnému zvýšení počtu lidí bez domova.

1990 – In Memory of Friends (*Una Mitran Di Yaad Pyaari*)

60 minut, barevný.

Zobrazuje náboženská povstání v Pandžábu a portrétuje jednu z postav, kterou si radikální sikhští vůdcové berou za vzor – Bhagata Singha. Přestože je hlavní ikonou

fundamentalistického hnutí, napsal na sklonku života knihu *Proč jsem ateistou*, upozorňuje Patwardhan.

1992 – In the Name of God (*Ram ke Nam*)

72 minut, barevný, film.

Více viz str. 18.

1995 – Father, Son and Holy War (*Pitr, Putr aur Dharmayuddha*)

119 minut, barevný, film.

Více viz str. 20.

1995 – A Narmada Diary

57 minut, barevný, video, společně s *Simantini Dhuru*.

Více viz str. 25.

1996 – We are not your Monkeys

5 minut, barevný, video. Text písně *Daya Pawar, Sambhaji Bhagat, Anand Patwardhan*.

Více viz str. 27.

1996 – Occupation: Mill Worker

22 minut, barevný, video. , kamera *Anand Patwardhan a Simantini Dhuru*.

Více viz str. 28.

1998 – Fishing: In the Sea of Greed

45 minut, barevný.

Sleduje vzrůstající dominanci velkých rybářských korporací nad tradičními „malorybáři“ v Indii a Bangladéši, ekologické důsledky masového rybolovu a hnutí, jež proti těmto jevům protestuje.

1998 – Ribbons for Peace

5 minut, barevný, video.

Více viz str. 29.

2002 – War and Peace (*Jang aur Aman*)

172 minut, barevný.

Tématem filmu je hrozba jaderné války mezi Indií a Pákistánem. Film je rozdělen do šesti kapitol, které svědomitě zkoumají příčiny konfliktu od vraždy Máhátmy Gándhího přes připomínku jaderného výbuchu v Hirošimě, záběry nemocných a umírajících v okolí indických jaderných střeňnic (Pokhran) a uranových dolů (Jadugoda) až po názory dnešních školáků.[1, str. 29] „*Jedna z nejvíc vypovídajících Patwardhanových scén se odehrává v Pákistánu, kde dívky – pravděpodobně v soukromé škole – nahlas čtou své eseje, v nichž útočí na Indii a podporují pákistánský jaderný program. Po skončení hodiny však v rozhovoru s režisérem-kameramanem přiznávají, že jsou více nakloněny míru – militantní eseje píší jen proto, aby dostaly dobrou známku,*“ píše v recenzi pro časopis Variety David Stratton.[1, str. 29]

Jako prvotní motivaci k natočení filmu popsal Patwardhan euforii po jaderné zkoušce na střeňnici Pokhran. „*V jedné sekvenci z filmu lidé vášnivě podepisují blahopřejné dopisy indickému premiérovi, s tím, jak jsou nadšeni z dokončení jaderné bomby. Ta bomba se stala posvátnou. V jednu chvíli pravíkoví hinduisté hovořili dokonce o tom, že bombě postaví chrám a vyzvednou z Pokhranu popel. Pak je někdo upozornil, že popel může být radioaktivní a pokud ho rozšíří po zemi, rozšíří i radioaktivitu. Tak ten nápad opustili,*“ uvedl pro rozhlasovou stanici National Public Radio.[5]

2006 – Images You Didn't See

6 minut, barevný, video. Sestavil Anand Patwardhan.

Viz str. 30.

Analýza vybraných filmů

Výběr zde popisovaných filmů není úplně reprezentativní, daný je především tím, které filmy jsem měl k dispozici. V této sadě jsou z dokumentárního pohledu nejzajímavější první dva, *Ve jménu božím* a *Otec, syn a válka svatá*. Oba byly natočeny na filmovou surovinu, což se příznivě projevuje na jejich stavbě, prokomponovanosti a současně nejširším přesahu. Naproti tomu videofilmy (*Narmada Diary* a *Occupation: Mill-worker*) zobrazují spíše jednu konkrétní událost bez analýz hlubších souvislostí (účel spíše dokumentační a informační). Videoklipy jsou pak z filmového hlediska nejslabší, téměř primitivní, což nevyvrací to, že mohou nést důležité sdělení a nejspíš dobře slouží k propaga(cí/ndě).

Je-li ve filmech nějaký společný prvek, pak to je Patwardhanova podpora aktivismu (zejména levicovému, feministickému, protiválečnému, dalitskému a lidskoprávnímu). Téměř vždy využívá úryvků z politických projevů na improvizovaných demonstracích, průvodech či na oficiálních tribunách a velmi často pracuje se skandováním hesel. Ty mají někdy podobu písně za doprovodu rytmických nástrojů – opět něco specifického pro Indii, má to blízko způsobu modlení se v hinduistických chrámech a lidové hudební tradici – někdy se při nich tančí a v nejvypjatějších okamžicích se dav pohybuje jakoby v extázi. Tyto zvukové linky tvoří hlavní hudební doprovod Patwardhanových filmů. Nabízí se srovnání s populárními Bollywoodskými filmy, v nichž píseň v podobě téměř videoklipu na libovolném místě přeruší děj. Písně z těchto filmů pak tvoří drtivou většinu indické populární hudby. Jiná podobnost však není, než ta, že politické písně jsou obsaženy ve všech z uvedených Patwardhanových filmů. Téměř nikdy nepoužívá hudbu přidanou ex-post. Způsob snímání situací i střihu je hodně ironický. Často také ironicky používá úryvky z propagandistických filmů či televize.

Ve jménu booha Rámy

Ram Ke Naam

Film rozplétá události, které vedly ke zboření mešity Babri v roce 1993. Jestliže je v Indii považován za rozvracečský, aktivistický film hodný zakázání, v Evropě bychom ho považovali za dobře odvedený standardní snímek pro festival o lidských právech. I když je ve filmu obsažen autorský komentář mimo obraz, nijak nehodnotí, nehříme, spíše jen doplňuje kontext a souslednost událostí tam, kde to není z filmu bezprostředně jasné.

Drahá filmová surovina Patwardhana nutí vyvarovat se dlouhých synchronů, jak je tomu u jeho videofilmů, z promluv aktérů se odstřihává – převážně ilustrativně či ironicky glosujíc – do jiných prostor, míst a časů.

Náboženské hnutí, které si za svůj program vzalo zboření mešity Babri v Ájódhze, je údajně stojí na místě, na němž se narodil nejvyšší hinduistický bůh Ráma, sleduje Patwardhan s až sociologickou precizností. Film má tři roviny: 1) projevy na politických mítinzích radikálních přívrženců strany BJP²⁰ a jakási road-movie, jež sleduje jejich pompézní pouť do Ájódhji, na níž získávají další a další přívržence, 2) rozhovory, jež odkrývají pozadí strany, její financování, snaží se od očitých svědků zjistit skutečné historické pozadí sporů kolem mešity Babri, 3) rozhovory na ulici s „prostým lidem“, ať straně nakloněným či nikoliv.

Tak jako u ostatních Patwardhanových filmů, i zde relativizuje pestrobarevný a okouzlující propagační film protistrany tím, že ho uvádí do souvislostí.

V rozhovorech se stoupenci hnutí je Patwardhan převážně ostře konfrontační, snaží se rozbít povrch pouhých deklamací. Ptá se například, kdy se Ráma narodil, když se tak přesně ví, kde to bylo. Obvykle se také respondentů dotazuje na jejich kastovní původ a profesi, ve snaze zjistit jejich sociální status. Není to úplně obvyklé. Jednak kastovní uspořádání v Indii stále podprahově převládá (viz pozn. na str. 13), za druhé se příslušníků nízkých kast není zvykem na nic ptát. A Patwardhan si je k rozhovorům vybírá často.

Hlavním tématem filmu je zneužívání náboženských otázek k radikalizaci obyvatel a v tomto smyslu dává o současné Indii důležité svědectví. V rozhovoru s hinduistickým knězem, který momentálně v mešitě vykonává bohoslužby, se dozvídáme, že vůdci hnutí, kteří tolik hlásají o posvátnosti Rámovi rodiště, se tam nikdy nebyli ani pomodlit. Rozhovory s ním ve smířlivém duchu film rámuje a i končí. V závěrečném titulku se dozvíme, že byl během následujících nepokojů zavražděn a zdá se, žei celková konstrukce filmu mu lehce „staví pomníček“.

²⁰BJP – Bharatiya Janata Party



Obrázek 1: Foto z filmu *Ve jménu božím*. Řečník připomíná Hitlera nejen vzhledem, ale i dikcí.

Film proti sobě staví ostrou dikci politických radikálů, která znepokojuje a dobré úmysly rozhodně nenaznačuje (ani kdybychom neznali obsah slov – stačí poslouchat dikci řečníků), a smířlivé a tolerantní postoje „prostého lidu“. Refrémem, který se opakuje po mítinzích jsou „tiché“ výstřižky z novin, oznamující počty mrtvých při následných násilných střetech. Film má klidné tempo, Patwardhan ho „nechává dýchat“, zrychluje a zpomaluje, na konci promluv nechává dlouhé statické „vyhnívky“, kdy respondent jen dlouze kouká do kamery. Vizuálním symbolem filmu jsou oranžové fangle BJP, které za sebou průvod nechává v krajině. Patwardhan toho velmi ironicky využívá. Zahrádkáři Kersku.

Eskalované napětí vybuchne ve vrcholné scéně filmu, kdy radikálové opravdu doputují do města, skrze vlivné známé přeruší jeho policejní ochranu a „dobijí měšitu“. Závěr filmu skrze slova onoho hinduistického kněze vybízí k náboženské toleranci, končí se zhudebněnou Kabírovou básní o tom, že kdo vidí rozdíly mezi náboženstvími, nic nepochopil.

Otec, syn a válka svatá

Pitr, Putr aur Dharmayuddha

Patrně nejsilnější ze všech filmů popisovaných v této části. Snaží se povznést do určitého nadhledu, složit mozaiku událostí a faktů v obraz, který bude víc, než jen popisem událostí. Nejvíc se tak blíží filmovému eseji.

Oblouk se klene nad hořícím Bombajem po drancování muslimské čtvrti v roce 1993. Mimo obraz zní cynické hlasy: „*Odehrálo se to kvůli bohu, je to boží vůle*“. Patwardhan filmem hledá skutečné kořeny násilí a oheň je mu průvodcem, vizuálním i zvukovým leitmotivem filmu. Rabující hinduisté se plamenně rozhořčují, že nenosí sári²¹, že nosit sári je hřích. A film, který měl původně být filmem o násilí ve jménu náboženství, se stává filmem o krizi mužské identity.

Sledujeme krátké sekvence z mítinků a demonstrací různých náboženství v Indii: plamenné projevy radikálních hinduistů („*tato země není Bharat*²², *toto je Hindu-stán, země Hindů!*²³“), radikálních sikhů²⁴ („*ani Hindustán ani Hindové, chceme Khalistan!*“), muslimy demonstrující před mešitou Džámií („*Vraťte nám mešitu Babri!*“), mírové hnutí. Nemá-li člověk o současných indických náboženstvích přehled, nejspíš mu to zamotá hlavu. Přestože se autor snaží hodně vysvětlovat, spousta souvislostí je pochopitelných pouze v indickém kontextu, nebo až po několikátém shlédnutí filmu.

Opět radikální hinduisté, tentokrát vyslovují myšlenku, že se mocní snaží o to, udělat ze všech hinduistů impotenty. Patwardhan od toho odvozuje hlavní tezi filmu, že násilí a nadvláda mužů mají úzkou spojitost.

Na příkladě archeologických vykopávek a na sošce, jakési indické podobě věstonické Venuše, ukazuje, že dávné kultury, které velebily ženskost, nenesou žádné stopy po současném uctívání násilí či boje. V převážně obrázkovém exkurzu do indické historie, jímž prokládá celou první část, ukazuje, že nadvláda mužů začala s příchodem Árijů. Ti si podmanili původní obyvatele, zavedli kastovní systém, jímž sami sebe postavili nejvýše a domorodce nejniže (označení pro kastu – *varna* – doslova znamená barva, tedy barva kůže, dovozuje Patwardhan) a původní bohyně přeměnili v posluhovačky/pomocnice bohů-mužů.

Poukazuje i na evropskou podobu násilného potírání ženského prvku v rámci

²¹ *sári* – tradiční oděv indických žen, jeden kus obvykle pestrobarevné látky, který se omotá kolem celého těla

²² *Bharat* – oficiální název Indie v hindštině

²³ *Hindu* – hinduisté

²⁴ *Sikhismus* – jedno z indických náboženství, které popírá kastovní systém, rozšířené především v Pandžábu, čítající zhruba 18 miliónů věřících



Obrázek 2: Foto z filmu *Otec, syn a válka svatá*

touhy po moci – upalování čarodějnic. Podobným jevem v indických poměrech je satí – upalování vdov. Patwardhan se filmem vrací do roku 1987, k známému případu upálení Roop Kanwar v Rádžastánu. Nelze říct, že by dával prostor pouze hlasům, které proti satí protestují. Dlouhý rozhovor s muži, kteří se byli jeho svědky, je jediné, co přímo z místa události vidíme, zbytek jsou mihotavá světla ve tmě. Sledujeme vyrovnaná prohlášení těchto mužů o hrdosti příbuzných upálené. Patwardhan však ironicky glosuje alespoň stříhem: ona prohlášení do ucha bratrovi zesnulé polohlasně předříkává jiný z mužů.

Stejný díl prostoru nechává autor demonstracím pro– i proti–. Dotazuje se žen z obou stran. Chudá žena se ptá, zda: „... *snad muži své ženy nemilují? Proč oni nespáchají satí, když jejich žena zemře?*“ a dále popisuje upálení jako pragmatický způsob, jakým se zejména bohaté rodiny vdov zbavují.

Dostáváme se do spektaklu demonstrací, protestních i oslavných pochodů. Patwardhan zvyrazňuje fakt, že zatímco policie nezabránila demonstracím na podporu upalování, protestní pochod reformních hinduistů nevpustila ani za hranice okresu.

„*Now, the Ramayana is being televised*,²⁵“ říká na improvizovaném pódiu na hranicích vůdce reformistů a dává tak autorovi odrazový můstek k dalšímu vpádu do indického mediálního světa. Rámájánu, národní indický epos v barevné, trikové a patetické televizní podobě sledují davы lidí lačně se tlačící před televizními obrazovkami ve výlohách obchodů. Satí se v ní zobrazuje jako správné počínání. „*Bubny, nedotknutelní a ženy jsou určeni k bití*“ – říká epos. Později se k mediální negramotnosti ještě vrací v dlouhém rozhovoru se ženou, která věří, že Roop Kanwar při jejím upálení osvětlil Bůh. Dokazuje to „fotografií“, která se na místě upálení prodávala. Je to napůl fotka, napůl obrázek, evidentně spojený v jeden celek v počítači. „*A Boha lze vyfotit?*“ ptá se režisér stařeny. „*Jistě,*“ odpovídá rozhodně. V rozplétání příčin pokračuje (stříhem, aniž by to dál vysvětloval komentářem) k tématu vzdělanosti a nechává promluvit ženu, jež sice nechala vystudovat své děti, ale dívky na nižším stupni, než chlapce. Vysvětluje to tím, že by ženichovi s vyšším vzděláním nemohla zaplatit odpovídající věno. Kořeny problému jsou hluboké a spletité.

Dalším epicentrem nepokojů, které film sleduje, je město Ahmedabád ve státě Gudžarát. Na příkladu náboženského průvodu, který ač hinduistický, prochází tradičně muslimskou čtvrtí a vždy tak spolehlivě vyvolá nepokoje, rozehrává Patwardhan předehru následujícího náboženského střetnutí. Nechává dlouze promluvit vůdce obou místních skupin a lehce naznačuje politické pozadí. Hinduistický šéf vypráví: „*Když policie před léty průvod zakázala a jeden slon v průvodu pak převrátil policejní dodávku, policejní důstojník – sám dobrý muž z kasty válečníků – řekl se slzami v očích: toto je boží znamení, nechte průvod projít.*“ Pak se jenom tak mimochodem pyšní fotkami s představiteli vysokých státních funkcí. Režisér klade nepřijemné otázky: „*Jak to, že policie při nepokojích zastřelí vždycky víc muslimů?*“ Vůdce se vytáčí, skrývá nevyřčenou, neústavní, ale všudypřítomnou státní podporu hinduismu. „*Hinduisté jsou vegetariáni, proto jsou mírumilovní. Ne že by snad byli srabové, ale dokáží odpouštět.*“ Na to Patwardhan stříhne průvod radikální hinduistické strany, demonstrující svou sílu v divoké show se zbraněmi, meči a tyčemi.

Nechává hinduistického vůdce promluvit z tribuny k lidu. Brojí proti plánovanému rodičovství a vysvětluje proč: každý z mužů by měl mít osm synů a ti zase osm synů atd., aby moc jejich náboženství šířila. Děsivé, ale jedno z možných vysvětlení indické populační exploze. Autor poukazuje i na preferenci novorozenců, chlapců: když se narodí syn, slaví se. Když se narodí dcera, rozbíjejí se hrnce (to se dělá i když něko umře), nebo se řekne: „*Hle, balvan se zrodil.*“

²⁵ „*Teď udělali televizní seriál i Rámájany!*“

Mužskou nadvládu Patwardhan zkoumá i druhé straně náboženské barikády – u muslimů. Ukazuje slovnostní iniciaci muslimských chlapců – pořezáním mečem, neboť muž musí vydržet bolest. Pak kroužek muslimských žen nahlučených v jedné místnůstce, skupinku, která bojuje proti podivné schizofrenii: indická ústava sice dává mužům i ženám rovná práva nehledě na náboženství, ale podle muslimského práva je žena jen druhořadým tvorem. Patwardhan paralelně přestřihává do rozhovorů s tamějším vůdcem muslimské komunity a skrze film tak vlastně vytváří dialog mezi oběma postoji.

V Kérale zachycuje náboženské shromáždění na podporu zrození *synů* pro 1130 bezdětných párů, které má zaručit získání plodnosti skrze zpěv manter. Preferenci mužských hodnot dokládá i v současné indické obrazivosti – pouliční sbírka plakátů mužů jako hrdinů, svalovců, bojovníků.



Obrázek 3: Foto z filmu *Otec, syn a válka svatá*

V druhé hodině filmu, nazvané „medicína hrdinů“, rozebírá podrobněji kult mužské síly. Ženský princip, podle komentáře filmu, v Indech stále převládá například

jako princip domoviny²⁶ či „mírumilovnost“. Britští vládcové se proto Indům posmívali, předhazovali jim jejich slabost, zženštilost a ustrašenost. Rostoucí indický nacionalismus je proto – podle Ananda Patwardhana – posedlý dokazováním své plodnosti. Různé proudy začaly aktualizovat kulty historických vojevůdců. Oslavy jednoho z nich, máháráštrského panovníka Šivadžiho, Patwardhan natáčí. Ironicky snímá pohyblivé sochy v podivném spektaklu oslav, jako by ani nebyl Ind. Pak dodává: Ještě jedno měli historičtí vládci společné – bojovali proti muslimské nadvládě. V dalším díle přede hry k budoucímu násilí shrnuje výbuchy muslimského vzteku kolem zveřejnění ukázek Rushideho Satanských veršů. Pak se vrací ke kultu mužství. Podivní indičtí kulturisté na přehlídce, z nichž jeden říká, jako ho celým životem provázejí „kazety s Arnoldem“. Kulturní vliv Západu. Z hromadících se souvislostí se motá hlava. Sunny, lokální herec napodobující Ramba. Myriáda plakátů na filmy o svalnatých válečných hrdinech. Kluci, kteří sledují v televizi americké wrestlery, a ještě, než se jich režisér stihne zeptat na násilí, pustí se do rvačky. Americký wrestler na návštěvě v Indii a děcka skandují: „*We want Macho!*“. Přestřih na mítink radikální strany Šiv Sena, určený dětem, kde se podpory mačismu využívá.

Dlouhá a vtípná sekvence s pouličními prodejci léků na impotenci a navrácení mužné síly. „*A vaše semeno vystřelí jako šíp z luku.*“ – s vystřeleným šípem na různých transparentech se v následující části filmu pracuje jako s vizuálním symbolem. Z proslovů na stále radikálnějších demonstracích vybírá autor především pasáže, které označují protivníky za eunuchy, případně používají sexuálních metafor. Demonstrace jsou čím dál radikálnější, v jednom z nočních průvodů se už objevuje násilí, vybuchují dělobuchy.

Zvuk ohně nás vede zpátky do Bombaje, k výbuchu (teď již ve filmu vygradovaného) násilí v roce 1993. Nasloucháme hlavně nářkům obětí. Sledujeme exodus muslimů: Přeplněné nádraží, rozhlas ohlašuje vlaky do různých směrů. (Zvukem se tak říká: Kamkoliv, ale pryč!) Ironický nápis na světelné tabuli: *Happy Journey*. Muslimská žena vypráví o tom, jak jí hinduisté před očima zabili manžela a ji celou noc znásilňovali. A jak jí pak ráno, když se probírala ještě osahával policista. To vede Patwardhana k jasnému závěru (v komentáři): ženy jsou považovány za majetek mužů a znásilnění je dobytelský akt. Násilí a pokořená mužnost provokují další násilí – bombové útoky na hinduistické cíle v březnu téhož roku. Opět rozhovor s pozůstalými z druhé strany. A ve výpovědích obětí se opět objevuje leitmotiv Patwardhanových filmů o náboženských nepokojích: vždycky to odnesou ti chudí, bezbranní, kteří žádný boj nechtějí.

²⁶ *motherland* – srozumitelnější v angličtině. Zatímco většina národů má *fatherland*, Indové říkají své zemi „Matka Indie“

Film konejšivě končí pochod mírového hnutí, který vedou – ženy. „*Humanity is our religion*“, zní jeden ze sloganů. Na konci až patetická scéna, jak muslimský zedník opravuje hinduistovi dům zničený při nepokojích. Co je nám slabým do bojů mocných? Komentářem autor uzavírá svoji tezi: „*Důkazy o lidské existenci jsou 50 000 let staré. Války začaly před méně než 5 000 lety. Existovaly dříve kultury, které fungovaly přirozeně, nehierarchicky?*“ Vrací se zpátky k hliněné Venuši z úvodu. Zpěv ptáčků, titulky.

Narmadský deník

Narmada Diary

Videodeník sledující v průběhu několika let občanské protesty proti vybudování přehrady Sardar Sadovar na řece Narmada. Po stránce filmové formy není dokument nijak objevený. Ironicky vložené černobílé vládní propagační filmy o výhodách elektrického proudu a nutnosti stavby přehrad jsou co do formy rafinovanější: jednookénkové střihy, rafinovaná a vizuálně působivá kamera. To je to, čemu se Patwardhan vyhýbá. Jeho videozáběry sice nelze nazvat suchými či čistě popisnými, střihem se však snaží víceméně nemanipulovat, nerozbíjí čas, situace drží pohromadě. (Paranoidní postmodernista by sice namítl, že i tato zdánlivá nemanipulativnost může být technikou manipulace. Bez dokonalé znalosti místní situace to však dokázat nelze a film nám k tomu žádná vodítka nedává)

Ironizace a kontrast krze záběry ze státní televize Doordarshan (viz str. 3): propagační film ukazuje jakousi ženu (z vlády?) jež vesničanům vysvětluje zaplavení povodí Namady a výhody, které získají. Vesničané přikyvují a toporně deklamují naučené fráze o tom, že je vlastně jedno, kde bydlí. Patwardhan staví historickou i současnou propagandu do kontrastu s realitou násilně vystěhovávaných vesničanů.

Silnou stránkou filmu jsou situace:

Jeden z demonstrantů, plamenně podporující stavbu přehrady, vykřičí své argumenty. Režisér se ho ptá, co dělá. Odvětlí, že je obchodník. A odchází. Show skončila, klidně se vrací zpátky do své kanceláře státního úředníka (komentář ve zvuku to dovysvětluje).

Protestující Ádivásijové (viz pozn. na str. 8) se vydávají demonstrovat před hotel, v němž pobývá prezident Světové banky, jež projekt z části financuje. Probojují se až k jeho tajemníkovi, s nímž vedou absurdní rozhovor. „*Pan prezident má velmi nabitý program.*“ Štáb se tedy pokusí prezidenta vyhledat na jakési snobské módní přehlídce. Dlouhá honička s jakýmsi pravděpodobně vysoce postaveným mužem,



Obrázek 4: Foto z filmu *Narmadský deník*. Úvod filmu představuje tradiční Ádivájské rituály s tím, že se letos odehrávají naposled.

kteří neustále prchá před kamerou. Přes všechny protesty je Patwardhan neústupný, kameru nevyplíná. Mezi tím policie využije nepřítomnosti filmového štábu před hotelem a zbije demonstranty. Je tedy kamera zárukou toho, že zákrok policie nebude brutální?

A skutečně, zdá se, že ano: v jedné z vesnic, kterou policisté přijeli vystěhovat, se Ádivásijové shromáždí, udělají kolem příslušníků lidský řetěz, chodí dokola a zpívají. Policie je v úzkých, štáb na místě. Další vesnice jsou vystěhovány v noci, bez filmových svědků, ve filmu o stěhování slyšíme pouze vyprávět.

Videová estetika ruční kamery, která se může klidně i cukat, ale zůstane neodstřížena.

Mrazivou osou filmu je průvod malé skupinky protestujících, kteří chodí od vesnice k vesnici a snaží se získat protestům podporu. Nejdřív pochodují polostepí, s postupem času téměř pouští a ke konci filmu už plavou na lodičkách nad zatopeným chrámem. Nevzdávají se.

Nejsme vaše opice

We are not your Monkeys

Cosí mezi videoklipem a kramářskou písní. Na vesnici se v podvečer sedí v kroužku a bubnuje, hlavní postava filmu zpívá píseň, která reinterpretuje Rámajánu jako počátek útisku *Dalitů*, původních obyvatel (viz pozn. str. 13). Chór přísedících opakuje sloky. „*Ó, Rámo! Ó, Rámo! / stal ses bohem, my démony / zobrazils' našeho Hanumana jako opičáka // Ó, Rámo! / zástupce Árijů / zotročils' nás v opičí armádě. . .*“ (Patwardhan je spoluautorem textu) Prostřihy ukazují patřičné náboženské malby ilustrující útlak, případně jinak ilustrují to, o čem se zpívá. Působivá je předělová, téměř až mytologická sekvence s ponorem do podzemí: Rušná ulice, čistí lidé v bílých košilích, otevřený kanál, do něj se spouští lucerna se svíčkou. Pak ji následuje dalitský dělník a brodí se (ve zpomaleném záběru) tam kdesi v hlubině ve výkalech a odpadních vodách – to je totiž přesně ta role, ke které jsou původní obyvatelé Indie tradičním kastovním systémem odsouzeni. Videoklip – pamflet.



Obrázek 5: Foto z filmu *Nejsme vaše opice*

Povolání: dělník v textilce

Occupation: Mill-worker

„Dříve byly textilky páteří bombejského průmyslu. S přílivem zahraničního kapitálu a rostoucí cenou nemovitostí je však dnes výhodnější pozemek pod továrnou prodat, než ji provozovat,“ zpravuje nás úvodní titulek. Jakási časosběrná reportáž začíná v roce 1992 v okamžiku, kdy se bývalí dělníci vlámávají do čtyři roky zavřené textilní továrny. Jak už je u Patwardhana zvykem, sledujeme vášnivé projevy, skandování dělníků a zpěv hindských dělnických písní, instrumentací však blízkých tomu, co jsme zvyklí vnímat jako indickou hudbu a duchovně se nad ní povznášet. „*Dělnická práce povznesla svět / ale nemají co do úst ani na sebe / z jejich potu se zrodil svět / ale šéfové a pasáci je podvedli. . .*“

V klidných rozhovorech na dvoře fabriky je jediné místo, kde Patwardhan dělníky zpochybňuje. Ptá se, co s továrnou budou dělat, až ji získají, jestli ji budou schopni znovu provozovat. „*Umím dělat svou normální práci, nakládat, obsluhovat mašinu,*“ odpovídá stále dokola jeden z dělníků. To je však jediná kritičtější vložka, Patwardhan je na straně vzbouřenců, ostatně film zobrazuje i to, jak se továrna promění v kino pro chudé, v němž se pouští jeho vlastní film *Bombay Our City*.

„*Svou dřinou jsme bavlnu změnili v přízi / z příze utkali látku / barevně látku namořili // odměnou nám byla tuberkulóza / šéfové si namastili kapsy / když jsme polonazí stáli u bran smrti / nemajíc ani na rakev // a proč? / protože nám vládnou šéfové // a nemáme co jíst a nemáme co pít / a nemáme co obléct a nemáme kde spát // je to lichá vláda, bratři, je to lichá vláda. . .*“

Další dny se připojují odboráři z dalších továren. Zase proslovy a skandování. Ve filmu roste nenápadné napětí, divák neví, jak to všechno skončí: skandovat se umí, zpívat se umí, řečnit se umí, rozbíjet zámky se umí. Ale umí se i řídit továrna? Policie (v úvodní sekvenci v paralelním stříhu) zatím vyčkává, neví se, co podnikne.

Další rozhovory plné nadávání na režim, opakování levicových hesel o tom, že dělníci jako hadrové loutky v rukou boháčů. Film zachycuje debatu demonstrantů s policií. Na ostré otázky biřice, jestli náhodou porušování plomb není trestným činem, se dělníci tážou, proč nezavřou majitele továrny, kteří si vzali půjčku a továrna propadla bance, a jestli náhodou majitelé nedluží i dělníkům? Oficír ztichne, neví kam s očima, nervózně odchází.

K použití násilí ze strany policie dojde opět bez přítomnosti kamery. Téhož večera byli dělníci pozatýkáni. Není jasné, jestli natáčet bylo zakázáno či tam štáb nebyl (a tedy, zda jeho přítomnost odrazuje policii od násilných akcí, jak se to může zdát částečně i z Narmadského deníku).



Obrázek 6: Foto z filmu *Povolání: dělník v textilce*

Z titulku se dozvíme, že dva roky na to byla fabrika znovu otevřena, tentokrát na příkaz soudu. Sledujeme oslavy na témže místě, další projevy. Za hypnotického bubnování místních bubeníků začnou někteří z přítomných křepčit až v extatickém tanci – pod její bílými košilemi koluje krev ne zcela vzdálených venkovských předků, domýšlí si divák s úžasem.

Jak fabrika dopadla, zda v rukou dělníků prosperovala, zda měl onen až komunistický sen šťastné vyústění, se bohužel nedozvíme.

Stuhy pro mír

*Ribbons for Peace*²⁷

Další aktivistický videoklip, jakási předehra k *Vojně a míru*, kde Anand Patwardhan tematizuje jaderné zbrojení. Film otevírají archivní záběry z Hirošimy a Nagasaki, začíná hudba, píseň Kishore Kumara *Aa Chal ke Tujhe*. Po hladině moře pluje stuha. „*Pojď, nech se odvést do světa bez utrpení / pod nebe, pod nímž slzy*

²⁷dostupný na Internetu – <http://www.youtube.com/watch?v=rbnxyNHp-6c>

netečou / a jen láska kvete // kde paprsky raního slunce nosí naději nového úsvitu / a svit luny odplaví i nejtemnější noci // kde si světlo hraje se stínem / a život strachu nezná // ...“ Rybář stuhu vyloví a připíná ostatním. Je to stuha pro mír. Naivně inscenovaná linka se zázračně nalezenou či připínanou stuhou se opakuje v nespočetných variantách, dostávají ji taxikáři, somráci, děti i krásné ženy. Záběry z protinukleárních demonstrací na celém světě, zásahy proti nim, zase jaderné výbuchy, pak idylickí lidé zase nacházejí stuhu. Startující bombardéry a titulky o tom, jak by 15% výdajů na zbrojení mohlo zrušit světový hlad – stříhem se ocitáme na gigantickém smetišti, v němž se přehrabují chudí lidé, a zas celí šťastní dostávají stuhu. Atd. Hrané filmy Patwardhanovi nejdou, videoklipy taky ne, propaganda laciná a hloupá. Jeho síla je v dokumentu.



Obrázek 7: Foto z filmu *Stuha pro mír*

Obrazy, které jste neviděli

Images You Didn't See

Šestimínutovému videoklipu na píseň *Blowing In The Wind* Boba Dylana předchází

záběr z palubní kamery bojového vrtulníku Apache, jak v Iráku „střelí farmáře“ (dočteme se v titulku). Obraz je tak mlhavý, že nepoznáme, zda jde skutečně o farmáře, není uveden ani zdroj videa. V každém případě výjev mrazivě působivý. Kamera se zaměřovacím křížem uprostřed bedlivě sleduje okolí a pohne-li se něco, kulometčík to prostě zastřelí. Žádný odpor, žádný protiútok, postavy se pohybují jakoby mírumilovně. K tomu ve zvukové stopě profesionální a úsečná komunikace pilotů. I vizuálně to připomíná počítačovou hru. „*Je postřelený. Ještě se hýbe, zastřel ho,*“ zazní z vysílačky. Kamera/zaměřovač na chvíli zaváhá. „*Roger,*“ neboli „rozumím“, ozve se pak a následuje výstřel.



Obrázek 8: Foto z filmu *Obrazy, které jste neviděli*

Vlastní videoklip je postaven jako sekvence fotografií z Bagdádu v průběhu irácké války. Výběr fotek vypadá spíš jakoby někdo vzal Koudelkovy fotky ze srpna 1968 v Praze. Plačící a nechápaví američtí vojáci, neozbrojení Iráčané ukazují holé ruce proti namířeným samopalům, hořící města, mrtvé děti na korbách aut, zraněné děti, plačící matky, brutalita na místním obyvatelstvu, demonstrace s transparenty „*Irák Iráčanům*“, zapálené americké tanky, prezident Bush podává ruku poraněnému

vojákoví a státní pohřeb jednoho z vojáků – se vší pompou, patosem a poctami, v čistém barevném a uhlazeném světě. Na konci Iráčané s ukořistěným vrtulníkem Apache a s čistou, divošskou, lidskou, radostí z vítězství.

S fotkami se nepracuje nijak objevně, pocházejí pravděpodobně z Internetu, jedinou přidanou hodnotou filmu je časová posloupnost a výběr. Patwardhan, jakoby anticipoval žánr podobných (nejen aktivistických) videoklipů jednoduchých na výrobu, který je nyní rozšířený na Internetu, např. na YouTube, kde je ostatně tento jeho videoklip umístěn²⁸.

²⁸http://www.youtube.com/watch?v=d_pDtQrBIIA

Rozhovor

Rozhovor s Anandem Patwardhanem jsme vedli v červenci 2008 skrze e-mail. ²⁹ Místy Patwardhan používá ty samé fráze, které opakuje v tisku pořád dokola, místy odbíhá k popisu filmů, odpovědem na některé otázky se vysloveně vyhýbá. Taký výpověď.

Z vašich dřívějších rozhovorů v médiích úplně jasně nevyplývá, jakou školu jste vlastně v USA studoval. Ovlivnily vás více přednášky samotné nebo spíš aktivistické podhoubí kolem? Chodil jste na nějaké přednášky o filmu, nebo například o vizuální sociologii? Které dokumenty jste viděl předtím, než jste začal natáčet své vlastní? Inspirovaly vás nějak co do filmové formy? Nepodařilo se mi najít žádné informace o vašem filmu „Business as Usual“. O čem je? Byl to váš první film?

V roce 1970 jsem získal stipendium na studium sociologie na Brandeisově univerzitě (kousek od Bostonu). Hnutí proti válce ve Vietnamu právě vrcholilo a Brandeisova univerzita na východním pobřeží a Berkeley na západním byly jeho klíčovými organizátory. Na Brandeis vstoupili Angela Davis, Abbie Hoffman, Jerry Reuben. Učil tam mimo jiných i Herbert Marcuse. Já jsem se tam dostal až rok nebo dva po této éře, ale jejich odkaz tam byl stále velice živý. Katedra černošských studií byla též aktivní a já chodil i na bouřlivé akce Černých panterů. Za demonstrace proti válce ve Vietnamu jsem dvakrát skončil ve vězení. Při jedné z těchto událostí byl uvězněn též jeden z mých profesorů. Poté, co jsem studia dokončil jsem půl roku pracoval v United Farmworkers Union v Kalifornii, vedené Césarem Chavézem, a pak jsem se v roce 1972 vrátil do Indie.

Jak vidno, tak mi hlavním učitelem byl aktivizmus a nikoliv studium knih a takový

29

Anglické znění na adrese:
<http://eldar.cz/kangaroo/india/anand-patwardhan-interview.html>

byl i můj první letmý kontakt s filmováním. K natáčení protiválečných protestů jsem si půjčil školní kameru. Můj první film „Bussines as Usual“ vznikl, když jsme na Brandeis University pořádali hladovku a žádali jsme lidi, aby své peníze na svačinu darovali uprchlíkům z východního Pakistánu (který se nakonec v roce 1971 stal Bangladéšem).

I když jsem studoval vedlejší bakalářský obor filmová teorie, byl jen velice základní a zapomněl jsem většinu filmů, které jsme tam tehdy zhlédli. Ani potom jsem se nerozhodl stát se filmařem. Vrátil jsem se do Indie a pracoval několik let s dobrovolnickou skupinou, která měla založit vzorovou farmu a poskytovala odborné vzdělání venkovským učitelům. Udělal jsem dvacetiminutové filmové pásmo (slide show se zvukovou stopou pouštěnou z kazeťáku), které mělo motivovat pacienty s tuberkulózou, aby po propuštění z naší kliniky pokračovali v dlouhodobé léčbě.

Z dokumentů, které jsem viděl v počátku sedmdesátých let, mě nejvíc nadchl jeden z filmů United Farmworkers Union (myslím, že se jmenoval „Si Se Puede – Yes, we can“, ale nejsem si jistý) a samozřejmě tragický epos Patricia Guzmána „The Battle of Chile“.

Jak konkrétně fungují indické cenzurní mechanismy? Je možné legálně promítat film bez certifikátu? Uplatňují se proti „ilegálním“ projekcím nějaké skutečné postihy? Můžete nějak popsat svou sociální síť, která vám umožňuje natáčení a distribuci filmů? Na které organizace jste napojen v Indii a v zahraničí?

Každý film vyrobený v Indii teoreticky potřebuje k veřejnému promítání certifikát od Ústřední komise pro schvalování filmů (CBFC), známější jako Cenzurní komise. Ale slovo „veřejný“ je definováno tak vágně, že se to dá do určité míry obejít pořádáním „soukromých“ projekcí. Pokud filmy nejsou otevřeně politické či kritické ke státu, obejdou se takové projekce bez zásahu úřadů. Problém nastane, když se stát či občané, kteří nechtějí, aby se určitý film promítal, rozhodnou proti takovému necertifikovanému filmu zasáhnout. Zákon o CBFC dává úřadům právo zabavit film, zařízení projekčního sálu a dokonce i uvěznit filmaře a ty, kdo se na „ilegálním“ promítání účastní. Tato nejtvrdší ustanovení zákona se ale v praxi používají zřídka. Obvykle policie zavolá, varuje majitele sálu a promítání je odvoláno.

Odpor proti cenzuře jde dvěma rozdílnými cestami. Mnoho dokumentaristů se dnes s dlouhosáhlou procedurou žádání o certifikát neobtěžuje. Mnozí proto, že téma filmu ani způsob vyprávění nemůže vyvolat žádné stížnosti. Těch pár filmařů, kteří dělají politicky citlivá témata, zaujímá ideově proticenzurní postoj a odmítá do procesu certifikace vstoupit už z principu. Výsledkem je, že se jejich filmy promítají

na několika festivalech, kde se cenzura už nevyžaduje, nebo v soukromí, případně v zahraničí. Nevýhodou je, že zatímco se o jejich filmech zevrubně hovoří v tisku a médiích, nedostanou se k širšímu indickému publiku. Podzemní způsob distribuce filmů na DVD a CD dosahuje smysluplných rozměrů jen v několika výjimečných případech

Mojí strategií je od samého začátku utkat se se státem jako takovým skrze indickou ústavu. Ústava byla navržena během funkčního období nikoho jiného než šampióna nejnižších tříd, Dr. B. R. Ambedkara, a ustanovuje jednoznačné právo na svobodu projevu. Za více než 30 let svého filmování jsem nikdy nedovolil CBFC vystříhnout být jediné okénko z kteréhokoliv mého filmu. Znamenalo to boje s CBFC zevnitř i zvenčí, nesčetné obesílání odvolacích komisí (*Revising Committees*), odvolacích tribunálů (*Appellate Tribunals*) a soudů. Nakonec jsem všechny spory vyhrál.

Ale konečné získání certifikátu od CBFC automaticky nezaručuje, že se film dostane mezi lidi. Takže jsme bojovali v dalších soudních sporech s cílem donutit vládu tyto filmy odvysílat v národní televizi. Vyhráli jsme pět z těchto sporů, z nichž dva až u Nejvyššího soudu. Utopil jsem v těch sporech mnoho let, ale mohl jsem se opřít o právníky veřejné služby i o média.

Jak se zapojujete do hnutí „Vikalp“?

Od té doby, co byl vládou pořádaný Mumbai International Film Festival (MIFF) v roce 1990 založen, se pro zde uváděné filmy nikdy nevyžadovaly cenzurní certifikáty. Film „War and Peace“ na MIFF vyhrál v roce 2002 cenu, aniž by v té době certifikát měl. Po skončení festivalu MIFF promítal všechny vítězné filmy v Kalkatě. V poslední minutě se proti promítání filmu „War and Peace“ postavila CBFC inspirovaná BJP³⁰ a film byl stažen. Mezitím a s BJP u moci odmítla cenzurní komise film schválit, pokud ho razantně neprostřihám. Rok na to Bombajský vyšší soud rozhodl, že film má dostat certifikát třídy „U“ a jít do distribuce beze změn. Vláda schytila špatnou odezvu tisku a možná to podnítilo změny pravidel MIFF tak, aby se necenzurované filmy už nesměly promítat ani na festivalech. Dalším faktorem, který určitě ovlivnil toto rozhodnutí, byl fakt, že po roce 2002 bylo natočeno několik dokumentárních filmů, které dokládaly účast vlády v protimuslimském pogromu v Gudžarátu. To samozřejmě byla pro BJP ohromná ostuda a reakcí byla cenzura.

Vládou uvalená cenzura na MIFF elektrizovala komunitu filmařů. Spojenými silami jsme donutili vládu, aby omezující klauzuli zrušila, ale stejně si pro cenzuru našli zadní vrátka. Jejich pečlivě zvolená „výběrová komise“ odmítla přijmout na MIFF 2004 filmy, jež byly politicky nepřijemné, s odůvodněním, že nejsou pro

³⁰politická strana, viz poznámka na str. 18

festival dost dobré. Jako reakci jsme přes ulici naproti MIFF zahájili souběžný festival Vikalp (doslova „alternativa“), kde jsme promítli všechny filmy, které odmítli, spolu s několika filmy, jež byly z MIFF ze solidarity staženy. Vikalp zaznamenal okamžitý úspěch a přitáhl víc diváků, než oficiální festival

V následujících letech se MIFF vrátil k promítání filmů bez cenzurních certifikátů a opusil zjevné předsudky při výběru filmů a Vikalp se proměnil ve volnou koalici, jež pořádá každý měsíc promítání v různých indických městech.

Jaké podmínky mají dokumentaristé v dnešní Indii? Co se smí a co se nesmí natáčet? Na co je třeba povolení?

Pracovní podmínky se výrazně zlepšily pro tu hrstku filmů, které vznikají se zahraniční účastí. Ty nevyhnutelně odrážejí zájmy i chutě svých sponzorů. Distribuce v rámci Indie je bezedná a raritou jsou stále filmaři, kteří se snaží oslovit indické publikum.

Co se týče povolení, neptám se, protože odpověď by patrně byla „Ne.“ Pokud mě fyzicky nezastaví, chovám se jako bych měl povolení, neboť přeci nenatáčím skrytou kamerou.

Jak to vypadá s Ajayem TG? Jak jste na případu zúčastněn? Jsou i jiní dokumentaristé pronásledováni za svou práci?

Ajaye konečně podmínečně propustili, ale musí se pravidelně hlásit úřadům. Promítali jsme jeho filmy, tento měsíc přijede do Púny a Bombaje, a zúčastní se tam dalších projekcí. Dr. Binayak Sen, jenž byl důvodem Ajayova uvěznění (Ajay natočil film o jeho práci na poli medicíny a lidských svobod), je bohužel stále ve vězení, a to déle než rok.

Cenzurní tlaky v Indii vypadají protichůdně – na jednu stranu dostanete Národní filmovou cenu, na druhou stranu váš film zakáže cenzurní komise. Jak jsou tyto síly ve vládě rozloženy? Jde říci, ze kterých stran tlaky vycházejí? Která část vlády svobodu projevu potlačuje, které ji podporuje?

Pro ty, kdo neznají Indii to musí být matoucí! Ano, dostal jsem národní cenu za filmy, které se vláda snažila zakázat. A po obdržení ceny je odmítli vysílat v televizi, dokud je k tomu nepřinutil soud. Možná to můžete přičítat demokracii! Levá ruka vlády dělá něco jiného než ruka pravá a dokonce se někdy i vláda dokáže chovat zodpovědně. Například pro udělování národních cen vláda jmenuje porotu složenou z filmařů, filmových kritiků a významných občanů. Některé roky – záleží na vládě – se na ně tlačí, ale často je skutečně nechají napokoji. Odtud nepoměr mezi tím, co část vlády chtěla a čeho dosáhla.

Pokud bych to měl zobecnit, řekl bych, že BJP dosazovala své lidi ke kormidlu kultury aktivněji než Kongres, ale i Kongres vykazuje známky netolerance. V obou případech je tím, co zaručuje férovost a průhledost, ostražitost veřejnosti a její zásahy. Jak bylo zmíněno, cenzura na MIFF byla odstraněna díky zásahu veřejnosti a její bdělost bude bránit dalšímu narušování svobody projevu.

Jaký film natáčíte teď? Dokument o Enronu v Indii, jak uvádějí některá média? Proč?

Dokud není film hotov, opravdu o něm nechci veřejně hovořit. Ale – ano: mám rozdělaných pár filmů a jeden z nich je o roli Enronu v Indii.

Ve filmu „Povolání: dělník v textilce“ a částečně v „Narmadském deníku“ se o policejním násilí hovoří pouze v titulcích. V „Narmadském deníku“ říkáte, že policie využila nepřítomnosti filmového štábu k násilnému zásahu. Je přítomnost kamery něčím, co může zabránit podobným násilnostem? Může se rozšíření malých a levných digitálních kamer mezi lidi stát nějakou novou formou „videoaktivismu“?

Ve filmu „Povolání: dělník v textilce“ se policejní zásah popsany v titulcích odehrál v noci, když jsme odjeli domů, a situace nám utekla. To samé se stalo v „Narmadském deníku“. Když jsme šli do hotelu hledat představitele Světové banky, venku začala policie tyčemi mlátit demonstranty.

Myslím si, že přítomnost kamer často určitým dohledem nad policejním násilím je, i když tomu tak není vždy. Dvakrát se stalo, že policie zaútočila na moji kameru, v jednom z případů ji vážně poškodila. To se stalo při protestech obyvatel slumu vedených Medha Patkarem v Bombaji v roce 2005, když policie vběhla do davu a začala mlátit lidi. I potom, co několik lidí ošklivě zranili, mně roztrhali košili a rozbili kameru, nás policie obvinila z útoku na ni! Opět běžný postup. Pokud se policie obává trestních oznámení za policejní brutalitu, podají trestní oznámení dřív!

Ale obecně je přítomnost kamer dobrá. Zčásti pro odrazující účinek, zčásti jako záznam policejního zásahu.

Ve filmu „Povolání: dělník v textilce“ sledujete pouze protesty a výsledné vítězství dělníků. Sledoval jste případ i poté? (Pokud ano, necítil jste potřebu to použít ve filmu?) Jako divák jsem docela zvědavý, co se stalo pak, zda dělníci dokázali fabriku řídit. . .

„Povolání: dělník v textilce“ je momentkou z historie, zobrazuje momentální vítězství malé skupinky oddaných dělníků. Historie nepřetržuje do současnosti –

v některých případech bohužel. Téměř všechny bombajské textilky jsou dnes pod tlakem globalizace zavřené. Textiláci nezdolně bojují, už ne za svou profesi, která téměř vymizela, ale za své domy. Ty stále zabírají mnoho hodnotných pozemků v centru Bombaje a vláda ve spojení se stavebníky by je odtamtud velice ráda vypudila. To je příští bitva.

Ve filmu „Otec, syn a válka svatá“ rozplétáte mačistické pozadí náboženského násilí. Vybíral jste si události a postavy tak, abyste myšlenku podpořil, nebo se zrodila až po natáčení?

„Otec, syn a válka svatá“ začal jako film o komunálním násilí v polovině osmdesátých let. Přibližně deset let jsem natáčel na toto téma v různých částech Indie. Materiál, který jsem nasbíral, byl velmi složitý, a tak jsem ho časem pro rozdělil, aby dával větší smysl. Vznikla tak svým způsobem trilogie, jíž je „Otec, syn a válka svatá“ závěrem. První část, „In Memory of Friends“, sleduje Panžáb, v němž bylo obyvatelstvo lapeno z jedné strany strategií násilí sikhského separatistického hnutí a z druhé strany násilím státu, pro něž byl každý Sikh podezřelý. Film připomínal lidem odkaz Bhagata Singha, třiaadvacetiletého levicového sikhského revolucionáře, kterého v roce 1931 pověsili Britové. Pro Bhagata Singha a jeho kolegy byl třídní boj protijedem na šílenství komunálních rozbrojů. Druhý vzniklý film byl „Ve jménu boha Rámy“, který sledoval vzestup hinduistického fundamentalismu, jež v roce 1992 po zničení mešity Babri vedl k dalšímu zabíjení. V určitém smyslu šel tento film nad hranice tříd a zabýval se též kastami a do určité míry i teologií společenského osvobození. Část „Otec, syn a válka svatá“ pohlíží prizmatem genderu na náboženskou mobilizaci jak na straně hinduistů, tak na straně muslimů. Zkoumá patriarchální břímě, jež jsou nuceni nést na hřbetech muži i ženy a ukazuje, jak ve spojení s vlnou nového příklanu k náboženství eskaluje násilí proti ženám i násilí mezi muži.

Literatura

- [1] David Stratton: *War and Peace*. Variety; 3/18/2002, sv. 386 č. 5.³¹
- [2] Arvind Rajagopal: *Reflections on a Controversy*. Critical Asian Studies; červen 2002, sv. 34 č. 2.
- [3] R. Krithika: *Filmmaker as activist*. The Hindu – Magazine, 16. květen 2004. Elektronicky, <http://www.thehindu.com/thehindu/mag/2004/05/16/stories/2004051600410500.htm>, získáno 23. srpna 2008.
- [4] Matthew Hays: *Battling the bomb*. Montreal Mirror, 22. listopad 2001. Elektronicky, <http://www.montrealmirror.com/ARCHIVES/2001/112201/film5.html>, získáno 23. srpna 2008.
- [5] *Profile: Anand Patwardhan's documentary "War and Peace" profiles the race to develop India's nuclear bomb*. Morning Edition (National Public Radio), New York, 23. květen, 2002.
- [6] *Censorship in India*. Wikipedia. Elektronicky, http://en.wikipedia.org/wiki/Censorship_in_India, získáno 28. srpna 2008.
- [7] The Constitution of India, India Code. Elektronicky, <http://indiacode.nic.in/coiweb/fullact1.asp?tfnm=00>, získáno 28. srpna 2008.
- [8] *PSBT: Over the Last Eight Years*. Elektronicky, <http://www.psbt.org/general/milestones>, získáno 28. srpna 2008.
- [9] *Films division to digitize documentaries*. The Times of India, 28. srpna 2008. Elektronicky, http://timesofindia.indiatimes.com/Cities/Bangalore/Films_division_to_digitize_documentaries/rssarticleshows/3414227.cms, získáno 28. srpna 2008.

³¹Není-li uvedeno jinak, pocházejí časopisecké články z plnotextové databáze EBSCO.

- [10] B. D. Garga: *The Indian Documentary (2): Hope Revived*. Cinema in India, sv. 1, č. 2, duben 1987. Elektronicky, <http://venus.unive.it/asiamed/india/schede/documentary2.html>, získáno 28. srpna 2008.
- [11] *Freedom Films of India: List of films*. Elektronicky, <http://www.freedomfilmsindia.org/films.asp>, získáno 28. srpna 2008.
- [12] *Films for Freedom*. The Times of India, 14. července 2008. Elektronicky, <http://timesofindia.indiatimes.com/articleshow/778470.cms>, získáno 28. srpna 2008.
- [13] *Bombay: Police interrupt screening of Sanjay Kak's*. Elektronicky, <http://www.freedomfilmsindia.org/newsdetail.asp?NewsID=48>, získáno 28. srpna 2008.
- [14] *The Case against Ajay TG*. Elektronicky, <http://www.releaseajaytg.in/thecase.html>, získáno 28. srpna 2008.
- [15] *Cinema of India*. Wikipedia. Elektronicky, http://en.wikipedia.org/wiki/Cinema_of_India, získáno 30. srpna 2008.
- [16] *Central Board of Film Certification of India*. Elektronicky, <http://www.cbfcindia.tn.nic.in/statistics/statistics-page-2003-11.htm>, z důvodu současné nedostupnosti zdroje citováno dle [15].
- [17] Reporters sans frontières: *Annual Worldwide Press Freedom Index - 2007*. Elektronicky, http://www.rsf.org/article.php3?id_article=24025, získáno 30. srpna 2008.
- [18] Central Board of Film Certification: *Guidelines*. Elektronicky, http://www.cbfcindia.gov.in/html/uniquepage/uniquepage.asp?unique_page_id=1, získáno 30. srpna 2008.
- [19] Central Board of Film Certification: *Enforcement*. Elektronicky, http://www.cbfcindia.gov.in/html/uniquepage/uniquepage.asp?unique_page_id=2, získáno 30. srpna 2008.
- [20] *Da Vinci code faces further ban*. BBC News, 3. červen 2006. Elektronicky, http://news.bbc.co.uk/2/hi/south_asia/5043934.stm, získáno 30. srpna 2008.

- [21] *India bans religious riot movie*. BBC News, 6. srpen 2004. Elektronicky, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3542340.stm>, získáno 30. srpna 2008.
- [22] Pragma Tiwari: *Police stops radical film on Kashmir*. Mumbai Mirror, 28. července 2007. Elektronicky, <http://www.mumbaimirror.com/net/mmpaper.aspx?page=article§id=15&contentid=20070728031556781201f14f0>, získáno 30. srpna 2008.
- [23] Amnesty International: *Concern over the arrest of filmmaker and human rights defender T.G. Ajay in Chhattisgarh*. Elektronicky, <http://www.amnesty.org/en/library/asset/ASA20/010/2008/en/a7506618-21c9-11dd-9fd1-1991658d2e30/asa200102008eng.html>, získáno 30. srpna 2008.
- [24] *Summary of Litigation history concerning Anand Patwardhan's documentary films*. Elektronicky, [/www.patwardhan.com/Censorship/Litigation.htm](http://www.patwardhan.com/Censorship/Litigation.htm), získáno 28. srpna 2008.
- [25] Shammi Nanda: *Censorship and Indian Cinema. The Case of War and Peace*. Bright Lights Film Journal, listopad 2002. Elektronicky, <http://www.brightlightsfilm.com/38/indiacensor.htm>, získáno 30. srpna 2008.