



LAILA PAKALNIŅA,

Film Directors _____
from Latvia *Cinéastes*
_____ *de Lettonie*

DIRECTOR'S CUT

Photo by Laila Pakalniņa



CONTENTS / SOMMAIRE

4	CV & festivals / Festivals et chronologie
6	Director's vision / Vision de réalisatrice
10	Five „whys” / Cinq fois pourquoi
14	The Modernist / La moderniste
22	Laila runs / Laila court
24	Documentaries / Documentaires
28	Fictions
30	Karote / The Spoon / La Cuillère
32	Spogulī / In the Mirror / Dans le Miroir
COVERS / COUVERTURE	Pirmais tilts / The First Bridge / Le Premier Pont

Photo by Gints Bērziņš



FESTIVALS & FILMS

BY LAILA PAKALNIŅA

CANNES IFF

PRĀMIS / THE FERRY / LE FERRY (1994)
PASTS / THE MAIL / LA POSTE (1995)
KURPE / THE SHOE / LA CHAUSSURE (1998)
KLUSUMS / SILENCE / LE SILENCE (2009)

VENICE IFF / VENISE IFF

PITONS / THE PYTHON / LE PITON (2003)
PA RUBIKA CEĻU / ON RUBIK'S ROAD / SUR LA PISTE DE RUBIKS (2010)

BERLINALE

ŪDENS / WATER / L'EAU (2006)

LOCARNO IFF

KĪLNIEKS / THE HOSTAGE / L'OTAGE (2006)
ŪGUNS / FIRE / LE FEU (2007)
PAR DZIMTENĪTI / THREE MEN AND THE FISH POND / TROIS HOMMES ET UN ÉTANG À POISSONS (2008)
AKMENI / STONES / DES PIERRES (2008)
ZIRDZIŅ, HALLO! / HELLO, HORSE! / BONJOUR, CHEVAL ! (2017)

IDFA

LEIPUTRIJA / DREAM LAND / PAYS DE COCAGNE (2004)
TEODORS / THEODORE / THÉODORE (2006)
33 ZVĒRI ZIEMASSVĒTKU VEĢTĪM / 33 ANIMALS OF SANTA CLAUS / 33 ANIMAUX DU PÈRE NOËL (2011)

VISIONS DU RÉEL

SNIEGS / SNOW CRAZY / NEIGE (2012)
VIESŅĪCA UN BUMBA / HOTEL AND A BALL / UN HÔTEL ET UNE BALLE (2014)
ČAU, RASMA! / HI, RASMA! / SALUT, RASMA ! (2015)
RUMBA / WATERFALL / CHUTE D'EAU (2016)

OBERHAUSEN IFF

PAPA GENA (2001)
ĪSFILMA PAR DZĪVI / SHORT FILM ABOUT LIFE / HISTOIRE COURTE À PROPOS DE LA VIE (2015)



Director Laila Pakalniņa and cinematographer Gints Bērziņš, 1995 / Laila Pakalniņa et le directeur de la photographie Gints Bērziņš, 1995

LAILA PAKALNIŅA

1962 – born in Liepāja, a Latvian city by the sea about which she later makes her first full-length feature film, *Kurpe / The Shoe / La Chaussure* (1998).

1986 – graduates from the Department of Journalism at Moscow University and, although she has never made any journalism films, she has turned several news stories into films.

1991 – earns a degree in documentary filmmaking from the Moscow Film Institute (VGIK) with the short film *Veļa / The Linen / Le Linge*, which later becomes a part of her famous trilogy.

1992 – receives her first international prize, at the Brussels Video Film Festival. The number of festivals and awards steadily grows, and by the 21st century Pakalniņa is already being asked to sit on juries, organise retrospectives and lead master classes.

1996 – two of Pakalniņa's films are included in the *Un Certain Regard* programme at the Cannes IFF and receive a FIPRESCI Award. Since then, Pakalniņa's films often lead the way for Latvia's participation in many an international film festival programme.

2003 – her second full-length feature film competes in the *Upstream* competition at the Venice IFF. Her films have been selected for almost all of the A-class festivals in the world.

2015 – Pakalniņa shoots her fifth full-length feature film, *Ausma / Dawn / L'Aube*, which becomes Latvia's nomination for best foreign film at the Academy Awards.

2019 – nothing has changed. Pakalniņa continues to make films, and her films are watched all around the world.

1962 – elle naît dans une ville de bord de mer, à Liepāja en Lettonie. C'est là qu'elle situe l'action de son premier long métrage de fiction *Kurpe / La Chaussure* (1998).

1986 – elle obtient son diplôme de la faculté de Journalisme de l'université de Moscou. Dans son œuvre à venir, ses idées de scénario sont souvent tirées de l'actualité sans qu'aucun de ses films ne puisse être considéré comme un documentaire journalistique.

1991 – elle sort diplômée de l'Institut supérieur cinématographique d'État de l'URSS (VGIK), section « Réalisation de cinéma documentaire ». Son film de fin d'études *Veļa / Le Linge* est ensuite intégré à sa célèbre trilogie.

1992 – elle reçoit son premier prix au festival international du film vidéo de Bruxelles. On ne compte plus aujourd'hui les prix, les invitations dans des festivals, les rétrospectives, les masterclass...

1996 – elle est invitée à présenter deux films au festival de Cannes dans le cadre du programme *Un certain regard* et reçoit le prix FIPRESCI. Aujourd'hui, les films de Laila Pakalniņa portent souvent les couleurs du cinéma letton sur la scène internationale.

2003 – elle accompagne son deuxième long métrage de fiction à La Mostra de Venise, dans la section « *Upstream* ». Ses films sont aujourd'hui projetés dans la plupart des grands festivals.

2015 – elle réalise *Ausma / L'Aube*, son cinquième long métrage de fiction. Le film représente la Lettonie pour l'Oscar du meilleur film en langue étrangère.

2019 – elle n'a pas changé : aujourd'hui comme hier, Laila Pakalniņa réalise des films de cinéma. Ses films sont montrés partout.

CURRICULUM CINEMATIC
AUJOURD'HUI COMME HIER, LE CINEMA



“

***BUT ART IS A RISK.
JUST THE CREATION
OF A PIECE OF ART
IS A RISK, BECAUSE
THERE IS NO OTHER
WAY TO CREATE IT BUT
BALANCE BETWEEN
SHIT AND ART***

LP

E

As a filmmaker, I see my goal as the creation of art, not a product for global consumption. And this art has wings (and a soul) for crossing borders. I know that today is not the best time to say something like this. But even today it is important to create art. Is there a weapon or recipe against fake news, internet trolls, populism, dumbing down, etc.? Yes, there is: an individual with his/her individual thoughts and feelings. So, education and culture are indispensable factors.

And here I come and look at the state of cinema, at least in Europe, and I strongly doubt that the film industry intends to help populists. Institutions on the national and European level are demanding numbers, numbers and numbers. And this is a very convenient situation for producers as well, because in Europe we produce films funded by public money, and the profit goes to the producer without any risk.

But art is a risk. Just the creation of a piece of art is a risk, because there is no other way to create it but balance between shit and art. And when a piece of art is made, it is much more difficult to sell than shit.

We don't need film language to entertain people; we just need pictures that illustrate stories. I sometimes have the feeling that films are made for people who don't read books. Of course, I'm not talking about the exceptions who travel to film festivals. But unfortunately even at festivals you sometimes have the feeling that a huge number of the scripts have gone through the united vision of the European script consultants. I especially have this feeling when I sit on the jury for first and second films.

My conviction is that the tools that filmmakers have at their disposal deserve a better use. The language we filmmakers are able to create is rich and beautiful. And it is such a joy to use it. This is not a question of

satisfaction for the artist. Using this language and creating a film as a creative universe for individuals to enter, we are helping to preserve something that has become very fragile but still continues to be very important today – personal emotion and individual thinking.

And here I see the transnational appeal of my films – art is also needed in Europe. In order to help people to be personalities, not the crowd.

F

En tant que cinéaste, je considère que mon but est de créer de l'art (et non un produit destiné à la consommation mondiale). Et l'art a des ailes (et une âme) pour franchir les frontières. Je sais bien que la période actuelle n'est pas vraiment propice à de tels propos. Mais même dans une situation comme celle d'aujourd'hui, il est important de créer de l'art. Existe-t-il une arme ou une recette pour lutter contre les infox, les trolls sur internet, le populisme ou la crétinisation ?

Oui, il y en a une, elle existe ! C'est la personne humaine elle-même avec ses pensées et ses sensations singulières. Et du coup, l'éducation et la culture sont des facteurs indispensables.

Donc me voilà, j'arrive, j'observe un peu dans quel état se trouve le langage filmique – en Europe, du moins –, et je me dis qu'il y a de forts soupçons que l'industrie du cinéma cherche à aider les populistes. Sachant que les institutions au niveau national et au niveau européen réclament des chiffres, des chiffres et encore des chiffres. Et pour les producteurs aussi, la situation est très confortable, puisqu'en Europe nous produisons des films qui sont financés par de l'argent public, ce qui permet aux producteurs de faire des profits sans prendre le moindre risque.

Or l'art, c'est le risque ! La création d'une œuvre d'art, c'est déjà un risque en soi vu qu'il n'existe aucune autre manière de créer que dans un mouvement de balancier entre la merde et l'art. Et lorsque l'œuvre d'art est faite, on se rend compte qu'il est bien plus difficile de la vendre que si c'était de la merde.

Pour offrir aux gens le meilleur divertissement

du monde, on n'a nullement besoin du langage cinématographique. Il faut seulement trouver quelques images pour illustrer des histoires. J'ai parfois le sentiment que les films sont faits pour des gens qui ne lisent pas de livres. Bien sûr ! je ne parle pas ici de toutes ces exceptions qui circulent dans les festivals de cinéma. Même si hélas ! même dans ces festivals, on a l'impression qu'une immense quantité de scripts passent par la vision homogénéisatrice des consultants en script européen. Cette impression, je la ressens tout particulièrement lorsque je suis membre d'un jury et qu'il nous faut primer un premier ou un deuxième film.

Et ça ne m'est pas très agréable de l'avouer, mais ma conviction, c'est que les outils que les cinéastes ont entre leurs mains mériteraient d'être utilisés de meilleure manière. Le langage que nous sommes capables de créer, nous, les cinéastes, est riche et beau. Et la joie que nous avons à l'utiliser est immense. La question ici n'est pas celle de la satisfaction personnelle de l'artiste. En utilisant ce langage et en créant le film, en tant qu'univers créatif dans lequel peuvent entrer



les individualités, nous contribuons à la préservation d'une chose qui est devenue très fragile mais qui reste très importante aujourd'hui, à savoir l'émotion personnelle et la pensée individuelle. Et c'est là que je reconnais une dimension transnationale à mes films – en Europe aussi on a besoin de l'art. Pour aider les gens à être des personnes, non les éléments d'une foule. ●

“

**OR L'ART, C'EST LE RISQUE !
LA CRÉATION D'UNE ŒUVRE
D'ART, C'EST DÉJÀ UN RISQUE
EN SOI VU QU'IL N'EXISTE
AUCUNE AUTRE MANIÈRE
DE CRÉER QUE DANS UN
MOUVEMENT DE BALANCIER
ENTRE LA MERDE ET L'ART**



“

**WE DON'T NEED FILM LANGUAGE
TO ENTERTAIN PEOPLE;
WE JUST NEED PICTURES
THAT ILLUSTRATE STORIES.
HOWEVER, MY CONVICTION IS
THAT THE TOOLS THAT FILMMAKERS
HAVE AT THEIR DISPOSAL
DESERVE A BETTER USE**



Five “whys” for Laila Pakalniņa

Cinq fois pourquoi – Laila Pakalniņa

Questions by / de **Kristīne Matīsa**
Film critic / Critique de cinéma



Stills from the set of the feature film *Ausma / Dawn* (2015)

Sur le tournage de *Ausma / L'Aube* (2015)

Your first university degree was in journalism; film directing came later. But there is no journalism in your documentary films. Why?

Because a film is a film, and a news segment is a news segment. I enjoy being a film director, and that's why I make films.

Although colour films were invented more than 80 years ago, many of your films, including the three you're working on now, are black-and-white. Why?

The very idea of a film – which is, of course, visual – is either black-and-white or colour. Apparently I get more black-and-white ideas. There's a special reason why each of those films is black-and-white; there are also lots of common reasons why black-and-white films are the way they are. For example, I think I can express myself much more precisely in a

black-and-white image, because the composition can be arranged better – the unnecessary is lost. And at the same time, a black-and-white image has a special kind of depth in which you can “dip” your imagination. In its very essence, a black-and-white image does not copy reality.

You've made almost a film a year since 1991. And if one year lacks a film, the next year has two. So, you work very much and regularly. Why?

Because I am.

Of your 39 finished and up-coming films, 28 have just a single word for the title: *Veļa / The Linen, Prāmis / The Ferry, Pasts / The Mail, Kurpe / The Shoe, Pitons / The Python, Autobuss / The Bus, Picas / Pizzas, Ausma / Dawn, Karote / The Spoon...* Why? Can one word hold more meaning than several words?

One word most definitely holds more than two. But I usually don't think about what to call a film – the name usually arrives along with the idea. It's kind of like, well, you decide you're going to knit a Hat. (It's been so long since I've knitted anything!) So then you start knitting, and you know all along that you're knitting a Hat. It's the same with a film. I know I'm making a film about a Ferry, the Mail, a Bus, and so on. I know that right from the beginning.

In your almost 40 films over a period of 30 years, you've only worked with about five cinematographers, three or four editors, and basically one and the same sound director. Obviously, it's important for you to have a dependable, time-tested crew and team; you do not shy away from



routine. Actually, it sounds like a formula for love – how to grow old and happy together. Why?

No, I'm not afraid of routine, because I work with very talented people. And making use of their specific talents is included

already in the idea for each film. That's very important. Actually, it's impossible to describe. But I have sometimes shuddered – almost as if hit by lightning – at the realisation of how very special my situation is, what a happy miracle it is.

F

Tu as commencé par des études de journalisme, la mise en scène de cinéma n'est venue que dans un second temps, pourtant, tes films documentaires n'ont absolument rien à voir avec le journalisme. Pourquoi ?

Parce qu'un film est un film et qu'un sujet journalistique est un sujet journalistique. J'ai le privilège d'être réalisatrice de cinéma, c'est pourquoi je fais des films.

Le cinéma en couleur a beau avoir

été inventé il y a plus de quatre-vingts ans, les films en noir et blanc sont très nombreux dans ta filmographie – et c'est d'ailleurs le cas des trois films sur lesquels tu travailles actuellement. Pourquoi ?





Parce que l'idée de film elle-même (qui est bien sûr visuelle) est soit en noir et blanc soit en couleur. De toute évidence, c'est surtout en noir et blanc que les idées me viennent. En plus, chaque film a sa raison à lui d'être en noir et blanc mais, dans le même temps, tous les films en noir et blanc ont en commun bien des raisons de l'être. Il me semble, par exemple, que l'image en noir et blanc me permet de m'exprimer d'une façon beaucoup plus précise, que la composition s'organise mieux – l'accessoire disparaît. Et dans le même temps, l'image en noir et blanc a une profondeur particulière où l'on peut « plonger » son imagination (par essence, l'image en noir et blanc ne reproduit pas la réalité).

Quand on lit ta filmographie, on constate que depuis 1991 tu réalises presque un film par an – et quand ce n'est pas le cas, tu sors deux films dans l'année qui suit. Cela veut dire que tu travailles beaucoup et régulièrement. Pourquoi ?

Parce que je suis.

Sur trente-neuf films réalisés, ou en cours de réalisation, vingt-huit ont un titre en un seul mot – *Veļa* (Le Linge), *Prāmis* (Le Ferry), *Pasts* (La Poste), *Kurpe* (La Chaussure), *Pitons* (Le Python), *Autobuss* (L'Autobus), *Picas* (Les Pizzas), *Ausma* (Ausma), *Karote* (La Cuillère). Pourquoi ? Est-ce qu'un mot peut contenir plus de choses que plusieurs ?

Qu'un seul mot puisse contenir

plus de choses que deux, c'est tout à fait certain ! Mais en général, je ne me pose jamais la question du titre à donner à un film – d'habitude, le titre vient en même temps que l'idée. C'est un peu comme quand on décide de tricoter un Bonnet (d'ailleurs, ça fait longtemps que je n'ai rien tricoté), et bien, pendant tout le temps où l'on tricote, on sait que ce que l'on est en train de faire, c'est un Bonnet ! Avec les films, c'est pareil. Je fais un film qui va s'appeler « Le Ferry », « La Poste », « L'Autobus » – cela je le sais d'emblée.

En une quarantaine de films environ sur une période de trente ans, tu as travaillé de manière régulière avec seulement cinq chefs opérateurs, trois ou quatre monteurs et, peu ou prou, avec un seul et même ingénieur du son. Cela veut-il dire qu'il est important pour toi de t'entourer d'une équipe sûre et expérimentée, de complices, que tu n'as pas peur de la routine ? Ta façon de travailler ne se rapproche-t-elle pas de cette fameuse définition de l'amour qui dit qu'il s'agit de vieillir ensemble heureux. Pourquoi ?

Non, je n'ai pas peur de la routine parce que je travaille avec des gens très talentueux. Et l'utilisation de leur talent concret est déjà intégrée à l'idée même du film. C'est extrêmement important. En vérité, on ne peut pas expliquer ça, mais il est m'arrivé de trembler face à cette révélation tombant du ciel comme la foudre : tout cela est extraordinairement singulier, c'est un miracle ! ●

Two members of Laila Pakalniņa's permanent team – sound director Anrijs Krenbergs and cinematographer Uldis Jancis, during the filming of *Pa Rubīka ceļu / On Rubik's Road* (2010)

Laila Pakalniņa et ses deux complices, l'ingénieur du son Anrijs Krenbergs et le directeur de la photographie Uldis Jancis, lors du tournage de *Sur la piste de Rubiks* (2010)



THE MODERNIST

Dr. art. Inga Pērkone

E

Laila Pakalniņa began her career as a film director in the late 1980s, when the heyday of modernism in cinema had already passed, or, as András Bálint Kovács has written, “modernism was no longer modern”.¹ However, modernism as a phenomenon of high aesthetic standards continues to exist.² We might refer to those artists who still follow Clement Greenberg’s credo that “art doesn’t have to teach, doesn’t have to celebrate or glorify anybody or anything, doesn’t have to advance causes; that it has become free to distance itself from religion, politics and even morality. All it has to do is be good as art,” as “late modernists”.³ And Laila Pakalniņa is just such an artist.



Cinematographer Māris Maskalāns and director Laila Pakalniņa on the set of *Leiputrija / Dream Land* (2004)

Laila Pakalniņa et le directeur de la photographie Māris Maskalāns lors du tournage de *Pays de cocagne* (2004)

LA MODERNISTE

¹ Kovács, András Bálint. *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980*, The University of Chicago Press, p. 204.

² Clement Greenberg’s definition of modernism: “It consists in the continuing endeavor to stem the decline of aesthetic standards threatened by the relative democratization of culture under industrialism.” See: Greenberg, Clement. *Modern and Postmodern*, *Arts* 54, No. 6 (February 1980), <http://www.sharecom.ca/greenberg/postmodernism.html>

³ Ibid.



Stills from the film *Papa Gena* (2001) / Images du film *Papa Gena* (2001)

Pakalniņa's style as a director, which evolves from film to film and yet remains rooted in her fundamental values, points to a certain Pakalniņa paradigm in Latvian cinema – suited to modernism but at the same time a distinctly individual conceptual system. This paradigm, the foundation of her artistic system, consists of parametric, or poetic, narration,⁴ which is defined by specific stylistic techniques and a self-reflecting film structure. Here, the signifiers are more important than the signified.

The specific techniques in Pakalniņa's films are often autonomous; they are not necessarily related to the film's theme, but they do play a significant role in creating the atmosphere of her films. For example, humour is a relatively rare phenomenon in modernist cinema, but Pakalniņa includes much of it in her films, thanks to her selection of specific parameters, such as unusual points of view for both still and moving cameras, very long and unedited panning, microscopic dissection and repetition of situations, extreme closeups and filming from surprising perspectives. Perhaps the climax in the use of this last tool is the rat's den and rat's perspective in her film *Leiputrija / Dreamland* (2004).

As a director, Pakalniņa often achieves oddness or a comic effect by leaving the most significant part of a scene's action outside the frame, alluding to it only via sound. In the structures of her films, audial and visual parameters strive to be of equal importance, with both vertical and horizontal as well as diagonal connections developing between the two. For example, the main soundtrack in *Pasts / The Mail* (1995) seems to merely imitate the simple, realistic sounds of daily life corresponding to the action shown on screen. But

the soundtrack also diagonally connects the film's introduction and ending, with the sound taking on a symbolic and generalised character, actually becoming a kind of music and giving the film an apocalyptic quality.

The audio elements in Pakalniņa's films are often not directly related to the image on screen; instead, they provide perpendicular information and thus become visual characters in their own right. For example, in the ending of *The Mail*, we see a high-angle view of the mailwoman crossing a square. After she exits the frame, we hear a metal gate shutting loudly – that is, we hear a sound that conjures the image of a metal gate in our imaginations. But it could just as well be a train starting to move. In other words, each viewer visualises the sound according to his or her own experience.

Pakalniņa avoids direct, simultaneous interviews in her films; speech and sounds recorded during shooting are reproduced in a fragmented fashion, unclearly, with the words generally not advancing a thematic narrative. Nor does she use a narrator in her films; instead, she presents the necessary information in written form via a short introductory text or epilogue. Sometimes, however, the protagonists of her documentary films turn towards and address the camera or audience directly. But this is a reflexive technique, independent of the narrative, that halts the flow of the film and reminds the viewer of the artificialness of art. In Pakalniņa's early film *Ozols / The Oak* (1997), for example, the residents of the village look into the camera and state their names, followed by a long, awkward moment that unites them and the viewers in the hope that the camera will soon turn away.

In her later films, Pakalniņa has avoided text in such portraits of people. In *Papagena* (2001) this morphs into a type of “direct hearing” – we see people listening

to music on headphones, and later we see them pose for the camera, now without the headphones. The film's structure is ironically subordinated to the “logic” of the audio equipment: while the characters wear the headphones, the viewers hear nothing; when they take the headphones off, the viewers finally hear the music, but then the “listeners” on screen no longer hear it.

The technique used in *Autobuss / The Bus* (2004) essentially imitates an interview, or a direct conversation with a person, but one that is scrubbed clean of all verbal expression. It is a paradoxical parameter in which an essentially audial element has become purely visual: the passengers on the bus and the people whom the bus has passed (the bus is the main “hero” of the film), whose lives cross or run parallel to each other for a brief moment, take on a unique “direct-stance” through their prolonged gazes at the camera.

On the one hand, it seems like a violent method. The filmed object is artificially stopped and subjected to observation, while the viewer is subjected to the observation of this unnatural procedure. This feeling of unnaturalness is perhaps created by the intentional merging of the parameters of two initially related yet essentially very different arts: photography and cinematography. In such episodes, the movie camera is used like a still camera, which does not follow movement but instead stops it, freezing it in a photograph.

In Pakalniņa's newest films, such as *Viesnīca un bumba / Hotel and a Ball* (2015) and *Rumba / Waterfall* (2016), her attitude towards the filmed people has become noticeably more sincere, and previously thought-out actions or poses are no longer forced upon them. The director's unique world is built of fragments from life that are carefully obtained through observation and then edited into associative

combinations that seem to have no boundaries (this is especially vivid in *Pa Rubika ceļu / On Rubik's Road*, 2010).

Pakalniņa's films are intended, first and foremost, for people who delight in cinema as if in a unique kaleidoscope revealing ever-new patterns. Her films are also for those who gaze at the world with eyes wide open and relish in its constant mutability.

F

Laila Pakalniņa débute sa carrière de réalisatrice à la fin des années quatre-vingts du siècle dernier, alors que l'heure de gloire du modernisme cinématographique occidental est déjà passée, à un moment où, pour reprendre les mots d'András Bálint Kovács « le modernisme *n'est déjà plus moderne* »⁵. Néanmoins, le modernisme compris comme la manifestation de normes esthétiques supérieures⁶ perdure. Nous pouvons qualifier de modernistes tardifs des artistes qui restent fidèles à la conviction que Clement Greenberg a formulée ainsi : « *L'art n'a pas à instruire, il n'a pas à célébrer ou à glorifier qui que ce soit ou quoi que ce soit, il n'a pas à faire avancer telle ou telle cause ; [...] il est libre de se distancier de la religion, de la politique et même de la moralité. La seule chose*

5 Kovács, András Bálint. *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950 – 1980*, The University of Chicago Press, p. 204.

6 Il s'agit d'une référence à la définition que Clement Greenberg donne du modernisme: “*It consists in the continuing endeavor to stem the decline of aesthetic standards threatened by the relative democratization of culture under industrialism.*” (« Il s'agit de l'effort continu pour enrayer le déclin des normes esthétiques menacées par la relative démocratisation de la culture sous l'effet de l'industrialisme. »), voir Greenberg, Clement. “*Modern and Postmodern*”, *Arts* 54, n° 6 (février 1980), <http://www.sharecom.ca/greenberg/postmodernism.html>

4 See: Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, 1985, p. 274



“

IN PAKALNIŅA'S NEWEST FILMS HER ATTITUDE TOWARDS THE FILMED PEOPLE HAS BECOME NOTICEABLY MORE SINCERE, AND PREVIOUSLY THOUGHT-OUT ACTIONS OR POSES ARE NO LONGER FORCED UPON THEM

*qu'il a à faire, c'est d'être valable en tant qu'art.*⁷ C'est à cette catégorie d'artistes qu'appartient Laila Pakalniņa.

À propos du style de Laila Pakalniņa, tel qu'il s'élabore de film en film sur un socle de valeurs fondamentales immuables, il est permis de parler d'un « paradigme Pakalniņa » dans le cinéma letton – tout

7 Ibid. "Art doesn't have to teach, doesn't have to celebrate or glorify anybody or anything, doesn't have to advance causes; that it has become free to distance itself from religion, politics, and even morality. All it has to do is be good as art."

en se rattachant au courant moderniste, il exprime un système conceptuel personnel caractéristique. La base du « paradigme Pakalniņa », c'est-à-dire du système artistique de la cinéaste, se construit sur une *narration paramétrique ou poétique*⁸ qui consiste à faire passer au premier plan certains procédés stylistiques qui façonnent la structure autoréflexive du film. Les signifiants sont plus importants que les signifiés.

8 Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, 1985, p. 274



“

DANS LE FILM AUTOBUSS / L'AUTOBUS (2004), LE DISPOSITIF QUI, FONDAMENTALEMENT, CONSISTE À IMITER LE CODE DE L'INTERVIEW, DE LA DISCUSSION DIRECTE AVEC LE PERSONNAGE, SE TROUVE TOTALEMENT ÉPURÉ DE TOUTE EXPRESSION VERBALE

Dans les films de Laila Pakalniņa, les procédés spécifiques sont bien souvent autonomes, ils ne sont pas obligatoirement liés au thème du film mais ils sont essentiels pour en créer l'atmosphère. Si, par exemple, dans le contexte du cinéma moderniste, l'humour est relativement rare, celui-ci est très présent dans les films de Pakalniņa où il procède d'un choix de paramètres bien définis : points de vue de caméra statiques ou mobiles étranges, travelling très longs sans montage, dissection microscopique et répétition de situations, gros plans extrêmes, points de vue filmiques

étonnants – comme exemple le plus frappant de ce dernier procédé, l'on pourrait citer le trou à rats vu de l'intérieur et l'adoption du point de vue du rat dans le film *Leiputrija / Pays de cocagne* (2004).

La cinéaste fait souvent surgir l'étrangeté ou la dimension comique des événements en laissant se jouer hors cadre des portions essentielles de l'action filmée, invitant le spectateur à s'aider des sons pour deviner la situation. Dans la structure de ses films, les significations respectives des paramètres auditifs et visuels tendent à s'équivaloir, et les interactions qui

s'établissent entre elles sont aussi bien horizontales que verticales – voire diagonales. Par exemple, dans le film *Pasts / La Poste* (1995), la bande-son qui est au cœur du film reproduit des bruits simples, ordinaires, réalistes qui semblent provenir de ce qui, à cet instant précis, est visible à l'écran. Par ailleurs, grâce à l'élément sonore, le prologue et la fin du film vont se rejoindre en diagonale – le son se voit chargé d'une valeur de symbole et de généralisation et, au fond, en devenant musique, confère au film une qualité quasi apocalyptique.

Bien souvent, dans les films de Pakalniņa, les éléments audios ne sont pas directement liés à l'image mais ils apportent des informations presque perpendiculaires qui, dans la conscience du spectateur, se transforment en images visuelles. Par exemple, à la fin de *La Poste*, on voit, en plongée, la factrice qui traverse une place, sort du cadre, puis soudain l'on entend une porte en métal claquer lourdement – c'est donc le son perçu qui fait surgir dans notre imagination l'idée de porte en métal (il pourrait tout aussi bien s'agir d'un train qui se met en branle, et chaque spectateur associera, en fonction de son expérience propre, une image à ce qu'il entend).

Laila Pakalniņa évite les synchronies ou les interviews directes ; les paroles et les bruits enregistrés durant le tournage sont restitués d'une manière fragmentaire, floue, les paroles n'ayant aucune fonction d'exposition thématique. Pakalniņa ne recourt pas à la voix off, elle délivre les informations nécessaires sous la forme d'un bref texte écrit, livré en préambule et/ou en épilogue. Il peut certes arriver que les personnages de ses films documentaires s'adressent directement à la caméra / au spectateur, toutefois, pour la réalisatrice, il ne s'agit nullement d'un geste



subordonné à la narration mais d'un procédé réflexif qui vient interrompre le déroulement du film et rappeler l'artificialité de l'art. Par exemple, dans l'un de ses premiers films *Ozols / Le Chêne* (1997), les habitants du village, face caméra, déclinent leur identité, puis il s'ensuit un long moment de malaise qui réunit les personnes filmées et les spectateurs dans une même attente que la caméra soit au plus vite éteinte ou tournée vers une autre direction.

Dans ses productions ultérieures, lorsqu'il s'agira, d'une façon comparable, d'effectuer des portraits de ses personnages, la réalisatrice renoncera tout à fait au texte. Dans *Papa Gena* (2001), elle passe à un système d'écoute « en direct » : nous voyons des personnages écoutant de la musique avec des écouteurs qu'ils enlèvent avant de poser pour la caméra. La construction du film est ici intégrée de manière ironique à la logique du fonctionnement de la technique audio : lorsque le personnage a ses écouteurs sur les oreilles, le spectateur n'entend rien, et lorsqu'il les enlève, la musique retentit, mais « l'auditeur » dont on dresse le portrait à ce moment-là, lui, ne l'entend plus.

Dans le film *Autobuss / L'Autobus* (2004), le dispositif qui, fondamentalement, consiste à imiter le code de l'interview, de la discussion directe avec le personnage, se trouve totalement épuré de toute expression verbale. Il s'agit d'un paramètre paradoxal qui revient à faire essentiellement de l'élément sonore une pure manifestation visuelle : les passagers ou les gens qui regardent passer devant eux l'autobus (le héros principal du film), et dont les existences, l'espace d'un bref instant, se jouent en parallèle ou se croisent, adoptent une attitude directe singulière, fixent durablement la caméra.

Par certains côtés, on peut avoir l'impression qu'il s'agit là d'une méthode assez brutale : l'objet filmé se trouve artificiellement figé et livré à l'observation, tandis que le spectateur est quant à lui contraint d'assister au déroulement d'un dispositif « non naturel ». Il est fort possible que ce sentiment d'artificialité soit causé par la confusion délibérée des paramètres de deux formes d'art, certes à l'origine parentes, mais qui, par leur essence, sont fondamentalement différentes : la photographie et le cinéma. Dans les épisodes évoqués, la caméra est



“

PAKALNIŅA AVOIDS DIRECT, SIMULTANEOUS INTERVIEWS IN HER FILMS; SPEECH AND SOUNDS RECORDED DURING SHOOTING ARE REPRODUCED IN A FRAGMENTED FASHION, UNCLEARLY, WITH THE WORDS GENERALLY NOT ADVANCING A THEMATIC NARRATIVE

utilisée comme un appareil photo, qui au lieu de suivre le mouvement, le fige et le change en photographie.

Dans les tout derniers films de Pakalniņa, dans *Viesnīca un bumba / Un hôtel et une balle* (2015), *Rumba / Chute d'eau* (2016) par exemple, il est notable que l'attitude de la réalisatrice à l'égard des personnes qu'elle filme est devenue plus bienveillante, que celles-ci ne sont plus forcées de se soumettre à des actions imaginées au préalable ou à prendre des poses. L'univers singulier de la cinéaste se construit grâce à une observation minutieuse, à partir de fragments

recueillis au fil de la vie et qui, au montage, donnent lieu à des combinaisons d'associations qui semblent sans limites – ceci est particulièrement visible dans *Pa Rubika ceļu / Sur la route de Rubik* (2010).

Les films de Laila Pakalniņa sont destinés avant tout à ceux qui aiment le cinéma comme s'il s'agissait d'une sorte de kaléidoscope où il serait possible d'observer des combinaisons toujours nouvelles. Ils sont destinés à ceux qui regardent le monde avec des yeux grands ouverts et se réjouissent du changement perpétuel du monde. ●

Laila runs / court

E

Film director Laila Pakalniņa has run thirteen marathons, although she does not boast about this achievement and does not take part in marathon tourism. She runs when and where the opportunity arises, for example, in Amsterdam, because her daughter was studying there. She ran twice in Valencia, because the home stretch there is beautiful – it runs along a boardwalk over the blue water.

Pakalniņa shot her documentary film *Četrdesmit divi / Forty-Two / Quarante-deux* (2013) while running in Riga; she wore a small camera strapped to her forehead. In Tallinn, her marathon run became the world's longest film-release announcement; the news that the world premiere of her film *Ausma / Dawn / L'aube* would take place at the Tallinn Film Festival in November was written on the back of her shirt. And it was with the very same *Dawn* on her back that she raced down Sunset Boulevard in Los Angeles in what could be called her Run for the Oscar.

Pakalniņa runs in the mornings at every festival she participates in. She runs every morning at home as well. "You won't believe it, but I do it for the films!"

F

La cinéaste Laila Pakalniņa a couru treize marathons. Elle ne s'en vante pas et ne s'intéresse guère au tourisme qui accompagne cette pratique. Elle court partout où c'est possible, et le plus souvent possible. À Amsterdam, où sa fille Anna est étudiante. Au marathon de Valence, où elle est allée à deux reprises spécialement à cause de son *finish* magnifique – la piste qui semble suspendue au-dessus de l'eau bleue.

C'est en courant dans les rues de Riga que Laila tourne son film *Četrdesmit divi / Quarante-deux* (2013), une mini-caméra portative fixée sur le front. C'est en courant dans les rues de Tallinn avec sur le dos une affiche annonçant la première mondiale de *Ausma / L'Aube* (2015) au festival du film Nuits noires (PÖFF), qu'elle fait de son marathon l'un des *trailer* les plus longs de l'histoire.

Plus tard, toujours avec son affiche sur le dos, Laila court à Los Angeles sur le Sunset Boulevard – son *Run for the Oscar*.

D'un festival à l'autre, partout où ses films la mènent, chaque matin, Laila court. De retour chez elle, semblablement chaque jour, Laila court. « Vous n'allez pas me croire – c'est à cause de mes films ! »



“

PAKALNIŅA RUNS IN THE MORNINGS AT EVERY FESTIVAL SHE PARTICIPATES IN. SHE RUNS EVERY MORNING AT HOME AS WELL. "YOU WON'T BELIEVE IT, BUT I DO IT FOR THE FILMS!"

DOCUMENTARIES (SELECTED)

DOCUMENTAIRES (SÉLECTION)



VEĻA / THE LINEN / LE LINGE

1991, LATVIA, 10', 35 MM

- Every day a man delivers laundry to a children's hospital and encounters both life and death. Can every day contain life and death?
- Chaque jour, du linge propre est livré à un hôpital pour enfants. Il est ensuite examiné, transporté, distribué. Le monde entier semble tourner autour de ce linge.



PRĀMIS / THE FERRY / LE FERRY

1994, LATVIA, 16', 35 MM

- It turns out that seemingly eternal things are not eternal – like the Soviet Union, like the regular ferry...
- Un ferry fait la navette entre les deux rives d'un cours d'eau dans une campagne bucolique. Il marque la frontière entre la Lettonie et la Biélorussie. Pour cette communauté vivante formée d'êtres de tous âges, d'animaux, de machines et de choses, le ferry sert de trait d'union.



PASTS / THE MAIL / LA POSTE

1995, LATVIA, 20', 35 MM

- The morning starts with the mail arriving. Let's have a look at what happens.
- Chaque jour, le courrier arrive. Il est trié puis acheminé à destination – passant de lieu en lieu, de main en main.



OZOLS / THE OAK / LE CHÊNE

1997, LATVIA, 29', 16 MM

- There are no inessential events or people. For 700 years, an oak in the village of Sēja – one of Latvia's primeval oaks – has been watching us.
- Lorsque j'ai vu ce chêne, l'un des plus grands et des plus vieux de Lettonie, je me suis mise à penser que, pendant des centaines d'années, il avait observé la vie qui se jouait autour de lui.



AUTOBUSS / THE BUS / L'AUTOBUS

2004, LATVIA/ESTONIA/LITHUANIA/FINLAND, 55'

- The Tallinn-Kaliningrad bus crosses three borders over the course of one night: Estonia-Latvia, Latvia-Lithuania and Lithuania-Russia. The bus is not just a space on wheels moving through another space; the bus is a short-term home for people of different nations and different social strata.
- Le bus Tallinn-Kaliningrad traverse trois frontières en une nuit: Estonie-Lettonie, Lettonie-Lituanie et Lituanie-Russie. Il parcourt les territoires de quatre pays. Pendant le voyage, pour payer les toilettes ou acheter des sandwichs, les passagers doivent utiliser quatre monnaies différentes.



LEIPUTRIJA / DREAM LAND / PAYS DE COCAGNE

2004, LATVIA/GERMANY, 35'

- There are places we don't want to know anything about, places we would rather pretend don't exist at all. One such place is the dumpsite. From the humans' point of view, it is a ghastly place, a stinking desert of trash. But it's a desert that is teeming with life.
- Un film saisissant, entre fable animalière et pamphlet horrifique. L'histoire d'une décharge publique – une création originale typiquement humaine qui forme aussi un biotope singulier.



TEODORS / THEODORE / THÉODORE

2006, LATVIA, 29'

- Every day, 80-year-old Theodore sets off on his bicycle on a seven-kilometre journey to a bus stop in a God-forsaken Latvian village. With ritual ceremony, here he opens a bottle of beer, sits down on a bench and shares his solitude with several other men.
- Vieil homme à la vie bien réglée, Théodore enfourche chaque jour son antique vélo pour se rendre au village. À un arrêt de bus, une scène quasi beckettienne se joue.



PAR DZIMTENĪTI / THREE MEN AND THE FISH POND / TROIS HOMMES ET UN ÉTANG À POISSONS

2008, LATVIA, 52', 35 MM

- Three elderly country bachelors idle away their time amidst semi-wild nature, closer to the birds and fish than to other humans.
- Trois vieux célibataires se sont inventés un royaume : une cabane, un étang et la faune qui vit là.



PA RUBIKA CEĻU / ON RUBIK'S ROAD / SUR LA PISTE DE RUBIKS

2010, LATVIA, 30'

- Rubiks' Road is a bicycle path built in the 1980s and named after Alfreds Rubiks, leader of the Latvian Communist Party at that time. But this film is about a world that walks, runs, crawls, sits, rides, flies. And falls. A living world.
- Une piste cyclable affublée du nom de l'ex-leader du Parti communiste letton qui a réprimé dans le sang le mouvement d'indépendance de 1991... Pendant le tournage, Rubiks est élu député au Parlement européen.



33 ZVĒRI ZIEMASSVĒTKU VECĪTIM / 33 ANIMALS OF SANTA CLAUS / 33 ANIMAUX DU PÈRE NOËL

2011, LATVIA, 50'

- Santa Claus lives on the 4th floor of an apartment building. Santa owns seven dogs, six cats, two rabbits, one crow, one pigeon, one chinchilla, one guinea pig, ten degus and some fish.
- Le Père Noël, c'est Livija : une femme d'un certain âge qui vit dans un bâtiment gris hérité de la période soviétique, entourée de ses animaux familiers. Livija a 7 chiens, 6 chats, 2 lapins, 1 corbeau, 1 pigeon, 1 chinchilla, 1 cobaye, 10 dègues et quelques poissons.



SNIEGS / SNOW CRAZY / NEIGE

2012, LATVIA, 34'

- According to physical geography, there are no mountains in Latvia. However, we know how to make mountains out of molehills... Snow-covered mountains, to be sure.
- Le point culminant de la Lettonie ne se situe qu'à 311 mètres au-dessus du niveau de la mer. Pourtant, les amateurs de ski de descente s'y bousculent.



SKURSTENIS / THE CHIMNEY / LA CHEMINÉE

2013, LATVIA, 53'

- Once upon a time there was a chimney. By the chimney were three houses. In the three houses were seven girls. All of them blondes.
- Il était une fois une cheminée. Autour de cette cheminée, trois maisons. Dans ces maisons, sept filles. Toutes blondes.



ČETRDESMIT DIVI / FORTY-TWO / QUARANTE-DEUX

2013, LATVIA, 57'

- As soon as I finished my first marathon, I wanted to become a tripod in order to make a film about it. That's because words are certainly not the right instruments to tell us what it's like to run a marathon.
- Alors que je venais juste de finir mon premier marathon, j'ai voulu aussitôt me changer en trépied pour en faire un film. C'est certainement parce que les mots ne sont pas les meilleurs instruments pour dire ce que c'est que courir un marathon.



ČAU, RASMA! / HEY, RASMA! / SALUT, RASMA !

2015, LATVIA/ESTONIA, 52'

- Where did Estonians get bicycles and sewing machines? Could the answer have something to do with the Latvian cargo ship *Rasma* that sank near Mohni Island 70 years ago?
- Le navire letton « Rasma » s'est échoué dans les années 1930 près des côtes du nord de l'Estonie. S'il donne matière à des récits légendaires, cet événement semble être aussi pour ses habitants une source d'harmonie et d'esprit positif.



ĪSFILMA PAR DZĪVI / A SHORT FILM ABOUT LIFE / HISTOIRE COURTE À PROPOS DE LA VIE

2015, LATVIA, 2'

- A story about life, told in two minutes.
- Ceci n'est pas une séance de tirs au but lors d'un match de football...



VIESNĪCA UN BUMBA / HOTEL AND A BALL / UN HÔTEL ET UNE BALLE

2015, LATVIA, 40'

- This film is about wondering why the world is the place that it is. Wondering why beauty often lies in simplicity, or why taking something too seriously might result in the ridiculous, as playing can at once be the most important and serious thing to do.
- Le voisinage d'un établissement hôtelier et d'un terrain de sport.



SAPNIS / DREAM / RÊVE

2016, LATVIA, 7'

- In the middle of nowhere is a shop called *Dream*. People head to the *Dream* and come back from the *Dream*. In the end, we wake up.
- Au milieu de nulle part, une boutique appelée « *Sapnis* » (le rêve). Des gens entrent et sortent.



RUMBA / WATERFALL / CHUTE D'EAU

2016, LATVIA, 20'

- This film is, of course, about nature – human nature. Or, what a human can do with the widest waterfall in Europe.
- Cette chute d'eau n'est pas bien haute, mais elle est très large. Laila Pakalniņa observe les lieux avec son regard aigu et amusé, compose une comédie touristique pleine de selfies, de glissades, de cascades...



ZIRDZIŅ, HALLO! / HELLO, HORSE! / BONJOUR, CHEVAL !

2017, LATVIA, 25'

- A film about everything changing while remaining the same. Or rather, about everything remaining the same while changing.
- Un film sur ce qui change tout en restant semblable. Ou plutôt sur tout ce qui reste semblable tout en changeant.

FICTION FEATURES / LONGS MÉTRAGES



KURPE / THE SHOE / LA CHAUSSURE

1998, BLACK AND WHITE / NOIR ET BLANC, LATVIA / GERMANY | LETTONIE / ALLEMAGNE, 35 MM, 83'

- The events of the film take place in the 1950s in a Soviet border town by the sea and illustrates the absurd laws of life in this border 'state'. In style similar to documentary film, through the sophisticated visual tools of black/white experimental film Pakalņina presents a modern fairytale on Cinderella and her lost crystal shoe. Instead of the prince there are Russian army soldiers. But who is the Cinderella?
- L'action se déroule dans les années cinquante dans une ville située au bord de la mer – une mer qui marque aussi la frontière de l'Union soviétique. Cette zone spéciale est régie par des règles de vie absurdes. Avec un style qui s'apparente au documentaire, qui recourt à des effets visuels en noir et blanc sophistiqués proches du cinéma expérimental, Pakalņina livre son interprétation de l'histoire de Cendrillon et de son soulier perdu. Dans le rôle du prince charmant, on a des soldats russes. Mais Cendrillon, qui est-elle ?



PITONS / THE PYTHON / PYTHON

2003, COLOUR / EN COULEUR, 35 MM, 88'

- The story is invented but based on real events. Somebody is in the attic. The tyrant of the school, the Headmistress, starts to investigate the disturbance. Nobody shall leave the school before the guilty one is found. The real hustle and bustle begins when the Photographer's python disappears in the school. The absurd drama reveals how two snakes – the real one and the Headmistress – can be found in one school.
- Il s'agit d'une fiction basée sur des faits réels. Quelqu'un a fait ses besoins dans le grenier de l'école. Le tyran des lieux, la directrice, lance sa propre enquête pour démasquer le malfaiteur. Elle décrète une interdiction générale de sortir de l'établissement. Pendant ce temps, un photographe est entré dans l'école avec un python – qui lui échappe. La question que tout le monde se pose alors : comment deux serpents – le python et la directrice – vont-ils pouvoir cohabiter ?



KĪLNIKS / THE HOSTAGE / L'OTAGE

2006, COLOUR / EN COULEUR, 35 MM, 74'

- The Hijacker forces the plane to land at the Riga Airport. 7-year old Tom, travelling on his own, voluntarily becomes a hostage. Along with the traditional demands, the Hijacker adds the demands of the little hostage – beginning with some local chocolate and ending with organising a Song Festival and a special performance by biathletes... But someone decides to use the Song Festival and biathletes in solving the hostage crises...
- Un avion détourné atterrit à Riga. Toms, un petit garçon de sept ans qui voyage sans accompagnateur, se livre comme otage de son plein gré. Aux exigences habituelles dans ce genre de situation, le pirate de l'air ajoute celles de son jeune otage : des chocolats de la marque locale, l'organisation d'un festival de chant choral et une démonstration spéciale de biathlon. Qui saura trouver la faille qui permettra de sortir de la crise ?



PICAS / PIZZAS / LES PIZZAS

2012, COLOUR / EN COULEUR, 66'

- Two youngsters work as pizza bakers. It's a temporary job for them. They have huge future plans – studies, for instance, at Oxford. But they turn their lives upside down in one evening. Most likely they will even be found guilty of kidnapping a child.
- Deux jeunes gens travaillent dans une pizzeria. Pour eux, ce n'est qu'un job occasionnel. Ils ont de grands projets d'avenir – faire des études à Oxford, par exemple. Mais l'espace d'une soirée, tout va basculer. De toute évidence ils auront même à répondre d'une accusation d'enlèvement d'enfant...



AUSMA / DAWN / L'AUBE

2015, BLACK AND WHITE / EN NOIR ET BLANC, LATVIA / POLAND / ESTONIA | LETTONIE / POLOGNE / ESTONIE, 96'

- The plot is based on a Soviet propaganda story about Young Pioneer, who denounced his father to Stalin's secret police and was in turn killed by his family. His life exemplified the duty of all good Soviet citizens to become informers, at any expense. And who in this old Soviet tale is good and who is bad? The film Dawn, 75 years later, reveals that a distorted brain is always dangerous. Even today.
- Le récit repose sur l'histoire tirée de la propagande de l'URSS d'un jeune pionnier qui avait dénoncé son père à la police secrète stalinienne et que sa famille avait pour cela assassiné. Son destin illustre de façon exemplaire le devoir de dénonciation s'appliquant, quel qu'en soit le prix, à tout bon citoyen soviétique. Mais dans cette fable d'un autre âge, qui est le bon et qui est le méchant ? Soixante-quinze ans après les faits, le film montre le danger de la perversion des esprits. Hier comme aujourd'hui.

FICTION SHORTS / COURTS MÉTRAGES



ŪDENS / WATER / L'EAU

2006, COLOUR / EN COULEUR
35 MM, 12'



UGUNS / FIRE / LE FEU

2007, COLOUR / EN COULEUR
35 MM, 12'



AKMEŅI / STONES / LES PIÈRES

2008, COLOUR / EN COULEUR
35 MM, 20'



KLUSUMS / SILENCE / LE SILENCE

2009, COLOUR / EN COULEUR
35 MM, 14'

This film tells about a plastic spoon and a society that has reached such a level of development that it extracts petroleum from the depths of the earth, transports it to a refinery, where it is turned into plastic, then transports the plastic to another factory, where it takes on the form of a spoon, then transports the spoons to all kinds of stores and eating establishments, where the spoon's meaningful life lasts a mere ten minutes or so before being thrown out.



2019 DOCUMENTARY / DOCUMENTAIRE

KAROTE / THE SPOON / LA CUILLÈRE

Il s'agit d'un film à propos d'une cuillère en plastique et d'une société parvenue à un niveau de développement tel qu'elle a le pouvoir de faire cela : extraire du pétrole brut des profondeurs de la terre, l'acheminer vers une raffinerie puis vers une usine pour le transformer en plastique. Ensuite, transférer la matière plastique obtenue dans une nouvelle usine où elle reçoit la forme d'une cuillère. Cette dernière, une fois produite, est alors affectée à un lieu de vente ou de restauration où son existence réelle durera une dizaine de minutes, tout au plus. Avant de finir dans une poubelle.

Cinematographer – Gints Bērziņš



In the classic fairy tale about Snow White, the most interesting character is the evil Stepmother, who is overtly allowed to spend lots of time in front of a mirror. Just like today, with everyone gazing at selfies, looking at themselves, and either seeing or not seeing the world reflected in the background. *Spoguļi / In the Mirror / Dans le Miroir* is a selfie-film in which everyone films themselves: Snow White's father, who is a CrossFit trainer; Snow White herself, who has grown up in a gym and can do more burpees than her Stepmother; the seven dwarves, each of whom is a fan of some sort of extreme sport; and even the passers-by who wander into the frame.

IN PROCESS / FICTION FEATURE
EN COURS / FICTION

SPOGUĻĪ / IN THE MIRROR / DANS LE MIROIR

Dans l'histoire de Blanche-Neige, la figure la plus intéressante est celle de la cruelle marâtre qui, au vu et au su de tous, passe le plus clair de son temps devant son miroir. D'une manière un peu similaire, chacun aujourd'hui se mire dans ses selfies, contemple sa propre image, sans forcément voir le monde qu'il y a autour. *Spoguļi / Dans le Miroir* est un « film-selfie » où chacun se filme soi-même : le père de Blanche-Neige, qui est entraîneur de *CrossFit* ; Blanche-Neige, qui a grandi dans une salle de *fitness* et surpasse sa marâtre en nombre de *burpees* ; les Sept Nains, qui sont des fanatiques de sport extrême, ou encore les quidams qui pénètrent fortuitement dans le cadre...

Cinematographer – Gints Bērziņš



Laila Pakalniņa's films bring the marks of a complex yet extremely accessible universe, a unique mixture of lightness and depth, in which the often harsh reality she depicts becomes odd, ironic and utterly poetic. By looking at Pakalniņa's works in perspective, it seems she has overcome one of the most complex challenges for a filmmaker as well as for a human being: staying true to herself.

Les films de Laila Pakalniņa portent la marque d'un univers à la fois complexe et parfaitement accessible, un alliage unique de légèreté et de profondeur où la réalité souvent âpre qu'elle dépeint devient étrange, ironique et foncièrement poétique. Lorsque l'on met en perspective le travail de Laila Pakalniņa, on a le sentiment qu'elle parvient à surmonter le défi le plus colossal qui puisse se poser à un cinéaste comme à tout être humain : celui de rester fidèle à soi-même.

Paolo Moretti / Visions du Réel

Pakalniņa's films are serious, funny, elegant – all the weight and lightness of the world at the same time.

C'est à « Un certain regard » qu'on a découvert, il y a deux ans [1996], Laila Pakalniņa, à travers des courts métrages qui révélaient l'immense talent de cette cinéaste lettone. Ces petits trésors laconiques révélaient une science du cadre, un sens de la composition, de la durée et de l'espace, un art d'entrelacer les sons aux images qui imprimaient sur l'écran, avec gravité, drôlerie et élégance, toute la pesanteur et la légèreté du monde.

Jacques Mandelbaum / Le Monde

She is not an observational documentarian like the American Albert Maysles, and she does not want to push your emotions like the Russian Sergey Dvortsevov. Pakalniņa has a basically positive outlook on life, and she is a filmmaker with the same directorial qualities – alright, let's call them "auteur" qualities – as her more famous colleagues.

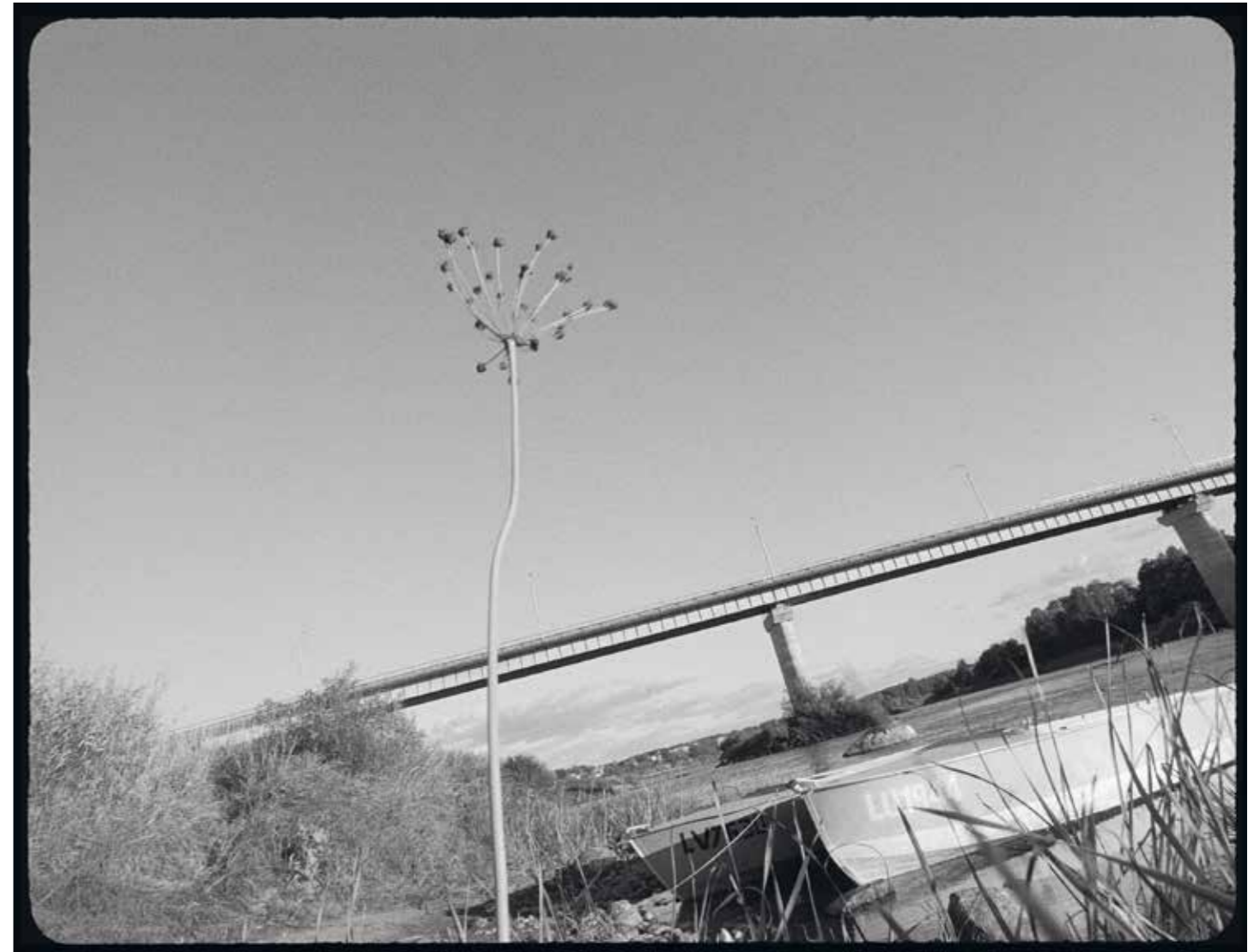
Elle n'est pas une documentariste de l'observation comme l'Américain Albert Maysles, et elle ne cherche pas à pousser vos émotions dans leurs retranchements à la manière du Russe Sergueï Dvortsevoï. Si Pakalniņa a fondamentalement un point de vue positif sur la vie, elle peut se prévaloir des mêmes qualités de mise en scène – appelons les choses par leur nom, disons des mêmes qualités « d'auteur(e) » – que ses plus célèbres confrères.

Tue Steen Muller / filmkommentaren.dk

Her documentaries offer unhurried, meditative observation – a principle through which the director renders the flow of time and the textures of life into a base value, very much relying upon an intelligent viewer. She has the ability to grasp nuances, intonations and feelings. Pakalniņa's films have been compared with both the moods of Japanese film (she frequently uses static and aesthetic frame compositions) and the absurd comedies of the brilliant French comedian Jacques Tati.

Ses documentaires offrent une observation tranquille, méditative – un principe qui permet à la réalisatrice de traduire l'écoulement du temps et les textures de la vie en une valeur fondamentale, et ce, en faisant la part belle à l'intelligence du spectateur. Cette capacité à saisir les nuances, les intonations et les sentiments. On a rapproché les films de Pakalniņa, à la fois de l'ambiance des films japonais (elle utilise fréquemment des compositions d'images statiques et esthétiques), et des comédies absurdes du brillant comédien français Jacques Tati.

Dr. art. Dita Rietuma
Film critic / Director of the
National Film Centre of Latvia
*Critique / Directrice du Centre
national du film de Lettonie*



Cover photos: stills from the documentary *Pirmais tilts / The First Bridge* (in process), cinematographer Gints Bērziņš

Editor: Kristīne Matīsa
Translating and proof-reading: Nicolas Auzanneau, Amanda Zaeska, Līga Kriķe
Photos by Agnese Zeltiņa, Gints Bērziņš, Ivars Burtņiēks
Design and layout: Arnis Grinbergs

© National Film Centre of Latvia, 2019
Peitavas iela 10, Rīga, LV 1050, Latvia, +371 67358878
nkc@nkc.gov.lv / www.nkc.gov.lv / www.filmas.lv

Couverture : image du documentaire *Pirmais tilts / Le Premier Pont* (en cours de réalisation) – directeur de la photographie Gints Bērziņš

Coordination éditoriale et rédaction : Kristīne Matīsa
Traduction et correction : Nicolas Auzanneau, Amanda Zaeska, Līga Kriķe
Photographies : Agnese Zeltiņa, Gints Bērziņš, Ivars Burtņiēks
Graphisme et mise en page: Arnis Grinbergs

© Centre national du film de Lettonie, 2019
Peitavas iela 10, Rīga, LV 1050, Lettonie, +371 67358878
nkc@nkc.gov.lv / www.nkc.gov.lv / www.filmas.lv



National
Film Centre of Latvia