

KINEČKO *zakázané*

**Cenzúra zúri
v súčasnom Rusku**

**Nezávislý
film v Číne?**

**Pavel Branko
a Eduard Grečner
o cenzúre kedysi
a dnes**

**Hádajte o kom
je najnovší
audiovizuálny
komiks?**

**Cenzúra
v RTVS?**

**Kto sú dnešní
cenzori?**

„Zakázané ovocie najlepšie chutí.“
Ludová múdrosť

Kinečko už dotlačilo. Odteraz ho ne-
nájdete vo vybraných predajniach
a kníhkupectvách, ani si ho nebudete
môcť predplatiť a objednať priamo do
svojej schránky. Nájdete ho však na in-
ternete, v podobe „online sveta filmu“.

Príznačné je, že pri zrode Kinečka
rôznymi spôsobmi stáli tí istí ľudia ako
pri tejto jeho zdanlivo nepatrnej, ale
vnútorne dramatickej transformácii.
Tak sme si uvedomili, že ide o povest-
ný „hlas generácie“, ktorému by nový
online šat mal pridať na hlasitosti.

V tomto čísle sa obľúkom vraciame
k Mirovi Removi, ktorý pred siedmimi
rokmi vymyslel, že súčasťou každého
tlačeného čísla Kinečka by malo byť
DVD s filmom a hneď nám aj na štart
venoval svoj úspešný študentský film
Arsy-Versy. Päťsto kópií DVD napálil
doma v panelákovom byte jeho otec
Miro Remo starší. Miro Remo mladší
pred nedávnom pre Kinečko nakrútil
aj propagačné video, ktoré sme po-
užili v crowdfundingovej kampani na
preprogramovanie a redizajn webovej
stránky - vytvorenie „online sveta fil-
mu“.

A načo tajiť, že ten istý Miro Remo
nás začiatkom minulého roka motivo-
val k naplánovaniu čísla o „zakázaných“

filmoch. Bolo to ešte predtým, než
sa celá kauza Cooltura prehnala slo-
venskou audiovizíou a médiami, zo
zakázaného filmu sa stal „zakázaný“,
z úniku na internet „únik“ a zo zakáza-
ných filmov a časopisov marketingová
stratégia.

V poslednom tlačenom čísle
Kinečka by sme radi tému „zakáza-
ných“ filmov zasadili do širšieho kon-
textu, a tak sme si zauvažovali v dis-
kurze cenzúry z historického, ale aj
geografického hľadiska. Oslovili sme
autorov zo Slovenska aj z Čiech a hlas
sme dali staršej generácii, ktorá má
skúsenosť s komunistickou cenzúrou,
rovnako ako mladým teoretikom, ku-
rátom, či filmárom, ktorí pátrajú po
súčasných formách cenzúry umelec-
kej, konkrétne predovšetkým filmovej
tvorby.

Než sa pustíte naposledy do listo-
vania v Kinečku, ešte vás na chvíľu zdr-
žím úvahou o dôležitosti novinárskej
profesie. Slovenská režisérka Anna
Grusková v období, keď naši politici
bezostyšne podlamujú pozíciu noviná-
ra v spoločnosti, predstavuje vo svo-
jom filme *Profesionálna cudzinka* Irenu
Brežnú, ženu - novinárku na svetovej
úrovni, ktorá nám pripomína, aká ná-
ročná a dôležitá je v skutočnosti táto
profesia a akú zodpovednosť so se-
bou nesie. Úloha filmového publicistu

v malom, konkurenčnom a neustále sa
komercializujúcom prostredí často
nie je ľahšia.

Slovenský režisér Eduard Grečner,
ktorého sme postavili na piedestál
Zlatého fondu slovenskej kinemato-
grafie až po revolúcii, mi napísal v mai-
le reakciu na prosbu, aby prispel vlast-
ným textom do „zakázaného“ Kinečka:
„Uvažujem, prečo „posledné tlačené“
Kinečko... a Vy ma nabádate, aby som
napísal niečo o zakázaných filmoch
a cenzúre. Viem o tom veľa z autopsie,
ale už som o tom napísal veľa a možno
už ani nechcem. Ale napadlo mi, že
by sa oplatilo písať o dnešnej cenzúre
a mihlo sa mi myslou: nie je to prá-
ve ono, dnes praktizované „zakáza-
nie“ a „cenzurovanie“, čo je príčinou
toho, že Kinečko je „posledné tlače-
né“? Dnes to funguje elegantnejšie
a s istou potuteľnou noblesou - jed-
noducho vám nepridelia podporu
z AVF fondu - a máte „zakázanie“ na
svete, a nech vás nebesia ochraňujú
nazvať to cenzúrou! Mocní muži vám
nikdy nezabudnú takto nedokázateľne
pripomenúť: ešte sme tu my a máme
to pod kontrolou!! Aj s tým veru mám
skúsenosti, a tiež sa mi o tom nechce
písať. Nie zo strachu, boli mocnejší
koho som sa nebál - ale nechce sa mi:
z kultúrneho hnusu. A či sa mýlim, že
Kinečko, (nech bolo aké bolo, ale bolo

to generačné šteklenie, niekedy až
zdravo nebezpečne adresné!) preto
v decembri vyjde naposledy tlače-
né!? Bodaj som sa pomýlil a príčiny sú
inde. Ale ja som skúsený v kultúrnom
slalome dneška, kde to riadia rovnako
skúsení starí kupci (film je im biznis,
moja!) lenže chýba Ježiš, ktorý by ich
vyhnal z chrámu s podobnou vervou,
ako to opisuje dávný text Biblie. Dajte
mi vedieť, či som trafil vedľa.“

Audiovizuálny fond nám grant pri-
delil, aj keď malý, a to som odpísala aj
Eduardovi Grečnerovi. Ale či je ved-
ľa? Ukáže budúcnosť v „online svete“
Kinečka. Na nás všetkých (na poctivej
práci filmových publicistov, podpore
zo strany odbornej komisie a záujme
čitateľov) totiž závisí, či budeme na
Slovensku rozvíjať živú, inteligentnú
a slobodnú diskusiu o tom, čo a ako
hodnotne zobrazuje médium filmu,
alebo sa uspokojíme s filmovými por-
tálmi ako zaplatenými reklamnými
plochami.

Pán Grečner by bol určite rád „vedľa“.

Eva K

Vydanie
časopisu
finančne
podporil

AVF AUDIO
VIZUÁLNY
FOND

„Kdo dívku krmí, ten ji tancuje“

Ruský film pod cenzurním dohledem

Otázka existence cenzury nedávno rozvířila hustou atmosféru ruské kultury. Ta už od finanční krize na sklonku nultých let prochází fundamentální reorganizací stran státního financování, které s sebou nově diktuje ideologický dohled.



Záber z filmu *Leviatan*

Říjnové emotivní vystoupení divadelního režiséra Konstantina Rajkina proti zásahům státu do tvůrčího procesu spustila lavinu názorové výměny na téma jejich (ne)zbytnosti. Je až s podivem, že převratné změny odehrávající se v ruské kinematografii za posledních šest let zůstávaly tak dlouho bez komentáře.

K proměně strategie financování zejména nezávislé tvorby totiž došlo již v roce 2010 a od té doby je její situace akutně neuspokojivá. K existenčním problémům se navíc stále častěji připojuje i přímý bojkot experimentálně laděného a protirežimního umění, který nad tématem tvůrčí svobody v současném Rusku staví velký otazník.

Film jako nejmasovější druh umění je nutně nejviditelnější profilovou kulturou státu. Její ideologickou funkci si v Rusku už od dob bolševismu dobře uvědomují a po drobném výpadku paměti v postsovětské dekádě, kdy film snad poprvé nefungoval jako zdroj národní propagandy (nýbrž té západní), se k tomuto přesvědčení opět navrací. Akutní deficit národního cítění a s ním hrozící rozklad „kulturního kódu“ přiměl vedoucí vládní představitele k radikálnímu kroku, které mají za cíl implementovat patriotismus skrze mainstreamové tituly vlévající hrdost a optimismus do žil dnešních Rusů. K zásadní reorganizaci financování kinematografie, která ve svém důsledku umožnila naprostou kontrolu státu nad vznikajícími filmy, poskytla ideální záminku nedávná ekonomická krize.

Státní dotace tvoří v Rusku zcela klíčový zdroj financování filmových projektů. Soukromí investoři vkládají své prostředky zpravidla do vysokorozpočtových snímků a producenti mají takřka bez výjimky šanci získat podporu odjinud jen na základě příslibu částečného krytí nákladů ze státní kasy. Do roku 2009 rozdělvalo ruské ministerstvo kultury stovkám žadatelů po milionu dolarů, jenže část projektů pravidelně vysublimovala někde na cestě od námětu k realizaci. Ekonomická krize na čas utla soukromé investice a blížící se kolaps filmové výroby prý vyvolal potřebu zachovat ve hře alespoň nejmocnější producenty. Navíc bylo veřejným tajemstvím, že značnou sumu z dotací spolkně všimné

tomu kterému ministerskému úředníčkovi, jenž filmu k penězům dopomohl. I z těchto bohubilých antikorupčních pohnutek tedy v roce 2010 vznikl Filmový fond jako alternativní zdroj státní podpory filmové výroby a distribuce, jenž měl být „důvěryhodnou strukturou, která není orgánem státní moci (...) a odstranit jeden z nejobavnějších pozůstatků sovětského systému řízení kultury, kdy úředník nekontroluje jen ekonomickou stránku procesu, ale je ve skutečnosti i tvůrcem, tedy generálním producentem filmu natočeného za státní peníze.“ Na základě ekonomické úspěšnosti a způsobilosti realizovat velkorozpočtové trháky byla roku 2010 vybrána elitní skupinka sedmi „majors“, která si porovnu přerozdělovala 1,5 miliardy korun rozdělovaných Fondem, někdy s povinností drobného podílu na zisku (max. 5 %), přinejmenším z poloviny ale zcela nenávratně. Nezávislí producenti se proto buď museli začít podbízet „majors“ a přijmout jejich diktát, nebo jako dříve žádají o dotace ministerstvo kultury, které na rozdíl od komerčně orientovaného Fondu disponuje značně menší částkou a podporuje zejména umělecky přínosnou hranou, dokumentární a animovanou tvorbu.

Rozkvět mainstreamové zábavy, která má potenciál stmelit zemi díky zlidovělým hláškám a společným asociacím, čímž napomůže kýženému posílení národního cítění, ale blokovala klesající návštěvnost domácích titulů, která se of roku 2004 snížila až na polovinu někdejšího zájmu v roce 2012, kdy se ani jeden z ruských filmů nedostal mezi deset nejnavštěvovanějších. Propad sledovanosti domácích titulů posloužil v roce 2012 jako záminka pro vytyčení nové kulturní politiky, která se stala jednou z priorit opětovně zvoleného prezidenta a jím dosazeného ministra kultury Vladimíra Medinského. Ten vzápětí prohlásil: „Mám-li se vyjádřit cynickým jazykem ekonomů, stát bude podporovat jen ty projekty, které umožňují růst národního kulturního a lidského kapitálu. A jestliže váš kulturní projekt přivádí k tomu, že Rusů ubývá a jejich fyzické a psychické zdraví se zhoršuje, že se stávají asociálními, agresivními, holdují drogám, nechťejí studovat a profesně růst, zavrhnou rodinné hodnoty

– pak se neztejte, takový projekt si realizujte bez účasti státu.“ Zároveň dosavadní model financování vyhodnotil jako neefektivní a vedle řady dílčích změn – mj. i kompletní personální čistky, kterou přežil jen Nikita Michalkov – prosadil i tematickou kontrolu vznikajících děl. Odted si „majors“ neurčují samy, na co přidělené prostředky utratí, ale žádají o dotace vždy na konkrétní projekty. V podstatě smysluplný krok má nicméně neopomenutelné politické pozadí, nyní totiž ministerstvo samo určuje obsah filmové produkce. V souvislosti s tímto rozhodnutím a celkovým zesložitením schvalovací procedury se už koncem roku 2012 objevil seznam tzv. „prioritních témat“.

Z celkově dvanácti „sociálně významných“ témat zaujaly dominantní pozici historické náměty, které měly Rusko představit jako mnohonárodnostní zemi, oslavovat jeho válečné úspěchy napříč dějinami, zviditelnit hrdiny afgánského konfliktu či zpřístupnit neznámé a dramatické kapitoly 2. světové války. Současnost měla vyvstat v osudech úspěšných lidí, v příbězích o věčných hodnotách (rodině, tradici, lásce a věrnosti) jako základu národního kulturního kódu, v portrétech gerojů bojujících s kriminalitou a terorismem nebo v nesnadných životech hendikepovaných občanů (doposud zcela tabuizované téma) s náležitým happy-endem. Zvláštní skupinu pak tvořilo téma vědecké a pracovní činnosti jako služby společnosti a cesty k seberealizaci.

Vytyčením záslužných témat navázal snaživý ministr na znepokojivou tendenci korigování filmové tvorby zahájenou už koncem roku 2011 Vladimírem Putinem, ještě z pozice premiéra. Tehdy totiž na zasedání Vládního výboru pro rozvoj domácí kinematografie vyzval Svaz filmových pracovníků ke zformulování „nezávazných“ etických norem, které by filmaře inspirovaly k tvorbě pozitivně orientovaných děl vyzdvihujících tradiční ruské hodnoty a rozněcujících národní hrdost. Svůj apel zopakoval i po opětovném zvolení do čela země již s poznámkou, že vytvoření Etické charty a seznam tvůrců, kteří ji hodlají dodržovat, by se mohly stát vodítkem a strategií pro další podporu kinematografie.

Tato slova vyvolala mezi přičetnými filmaři pochopitelnou paniku a v řadách vedoucích filmařských svazků horečnatou činnost. Výsledná podoba charty se místy podobá víc volebnímu programu než soudnému prohlášení. „Etická charta je souhrn základních principů a stanov členů filmového průmyslu, který pomůže vyplnit úkoly naší kinematografie, tedy rozvíjet a zmnožovat tradice velké ruské kultury a duchovního spojení národů historického Ruska. (...) My, filmaři, si uvědomujeme svou odpovědnost za uchování zdravé morální atmosféry ve společnosti (...) a konstatujeme, že současná ruská společnost se potýká se situací duchovního regresu, s převládáním úpadku v masové kultuře (...) a prohlašujeme, že je nezbytné přijmout Etickou chartu ruských filmových pracovníků.“ Samotným cílem Charty je pak „zvýšení kulturní, morální a profesionální úrovně ruské kinematografie“ a „formování občanské pozice diváků, založené na tradičních hodnotách a principech ruské státnosti“.

V závěru etických norem a principů je uvedeno: „Bez krajní umělecké a ideové potřeby neukazovat ve filmových dílech zločiny proti zákonům Ruské federace, scény kruté, násilné, agresivní, pornografické, požívání alkoholu, tabáku a drog, nepoužívat vulgarismy.“ Posledně zmíněný zákaz prezident považoval za nutné uzákonit zvláště, a tak se s platností od 1. 7. 2014 nevhodná slůvka pod hrozbou pokuty nesmí používat v televizi, ve filmu, v literatuře ani ve sdělovacích prostředcích. Kniha a dvd, které nejsou určeny k veřejnému užití, a obsahují sprostá slova, se mohou prodávat jen v uzavřeném obalu opatřeném varováním o přítomnosti těchto zvrhlostí.

Prvními oběťmi nové cudné kulturní politiky se stali výrazné autorské počiny Andreje Zvjaginceva, Natalji Meščaninové a Valerije Gaj Germaniky. Posledně zmíněná režisérka jako přiznaná mluvčí dospívající generace, jejíž tituly pravidelně vyvolávají pohoršení konzervativnější části publika a nadšení mládeže, proti novému zákonu ostře vystupovala. Nakonec se ale po úspěšné třídní distribuci svého filmu *Da i da* (Ano a ano, 2014) ještě do vstoupení zákona v platnost, rozhodla přistoupit na



komplexní předabování filmu a svůj snímek uvedla po devíti měsících v „přijatelnější“ verzi. A to i přes to, že režisérčina romance o lásce mladé učitelky, jež ji přivede do zhoubně bohémského prostředí, ve kterém nahlédne své nečekané tvůrčí schopnosti, ale prožije i absolutní lidské ponížení, byla do značné míry použitím nenormativních výrazů podmíněna.

Nadějný debut Natalije Meščaninové *Továrna Naděje* (Kombinat „Naděžda“, 2014) do distribuce za své lexikální prohršky vůbec nedorazil. Film vypráví příběh osmnáctileté dívky, která své odhodlání opustit rodný severosibiřský Norilsk – jedno z nejznečištěnějších měst na světě, které má několikanásobně blíže k severnímu pólu než do civilizace – realizuje cenou nepoměrných ztrát. Vysoce autentický snímek přitom nabízí zrcadlo nastupující generaci, a jeho deziluzivní povaha zpětně dodává smysl tradičním hodnotám, o které má jít soudě dle prohlášení ministra kultury domácí kinematografii především. Právě restriktce státu vůči mladým filmařům, která namísto tendenčních a podbíživých hitů volí cestu reflexivní a experimentální tvorby, je ovšem největším problémem dnešní kulturní politiky. Ve chvíli, kdy je režisérovi znemožněno debutovat, je totiž prakticky vyloučeno, aby se dostal do povědomí veřejnosti.

Případ Zvjaginicevova *Leviatana* (Leviafan, 2014) je nicméně dokladem toho, že v Rusku stále ještě lze točit a promítat i filmy otevřeně kritizující stávající pořádek. V příběhu člověka, který se pokusí vzepřít z vůli mocipánů, a v důsledku přijde o dům, práci, přátele i rodinu, autor předestírá víc než nerovný boj jedince se zkorumpovanou státní mašinerií. Režisérův čtvrtý portrét fatálního rozhodnutí představuje vzácné skloubení aktuálního sociálního dramatu, výrazného politického gesta i univerzálně platné alegorie, o níž jde Zvjaginicevovi především. Laureát stěžejních světových festivalů, ruský kandidát na Oscara, který se dostal do nejužšího výběru finální pětičky, byl z důvodu užití vulgarismů (nutně ilustrujících mizérii situace hlavního hrdiny) zcela v duchu díla doma uveden z ciziny, „vyreparované“ podobě. Zvjaginicevův

naléhavý obraz prohnulosti mocenských struktur a bezmoci obyčejných lidí dobrat se spravedlnosti či alespoň svých práv byl navíc promítán ve společensky zjitřené atmosféře. Zjevnou nevoli státních činitelů, kteří ovšem dost dobře nemohli film zakázat, alespoň ilustrovali rozhořčené dopisy diváků usvědčujících režiséra z očerňování své vlasti na stránkách předních periodik.

Ačkoli režisér v dopise autorce těchto řádků tvrdí, že jeho samotného cenzura prakticky neovlivňuje a může své filmy točit právě takové, jaké chce, nedávno vystoupil s otevřenou kritikou kulturních poměrů. Na stránkách stěžejního deníku *Kommersant* uveřejnil text nazvaný *Noční můra státních zakázek* (*Durnoj son goszakaza*), který začíná slovy „Je zjevné, že do prostoru ruského kulturního života vešla cenzura naplno. Popírat to může jen hlupák nebo lhář. Zákaz představení, výstavy, publikace – to všechno je cenzura. Je neuvěřitelné, s jakou lehkostí se nyní zaměňují pojmy. Nikdo se ani nepohorší. My říkáme „je to cenzura“ a oni „to je státní zakázka“. Jenže za stavu, kdy je všechn kulturní život hrazen výhradně ze státních peněz, a vzhledem k pojetí současné vlády „když to stát platí...“ objednává si umělecké dílo na to či ono téma“, to znamená, že je prakticky celý ruský kulturní život angažovaný státem. (...)“

Existuje vulgární fráze „Kdo dívku krmí, ten ji i tancuje“, zhruba taková je představa vlády o umění. Ta usoudila, že právě ona ví, co lidé potřebují, a za jejich peníze objednává své žalostné šaškárny. Obvykle jsou tyto výtvořky velmi omezené – jak v řemeslném ohledu, tak i zploštěným pohledem na předmět, přičemž na jakýkoli. Touto „objednávkou“ úředníci urážejí tvůrčího ducha a nutí umělce proměnit své pero v hrubé řemeslnické dláto. (...) Taková je objednávka současné vlády – udělat ze země průměrnou, nevýraznou, izolovanou a státní velmoc. (...)“

Zásadní rys svědčící o amorálnosti naší vlády spočívá v tom, že je absolutně přesvědčena o tom, že peníze, kterými disponuje, patří jí. Zapomněli, s jakousi podivuhodnou lehkostí ze svého vědomí vymazali jednoduchou a evidentní myšlenku, že to nejsou jejich peníze, ale naše. Společně. Peníze, za které si objednávali své agitky, vybrali od lidí. A mezi lidmi je tak obrovské bohatství názorů a přání, že je žádná vláda nemůže odhadnout.“

V souvislosti s vystoupením Konstantina Rajkina, který celou debatu o cenzuře rozvířil, vystoupil po Zvjaginicevovi i další zásadní představitel ruského kulturního života, Kirill Serebrennikov. Ten potvrdil faktickou existenci cenzury, která se skutečně pomocí (ne)financování. Uznávaný divadelní a filmový režisér má už v tomto ohledu s ministrovým názorem vlastní zkušenosti. Jeho film o Pjotru Iljiči Čajkovském měl již dotace od Filmového fondu příslíbny. Realizace filmu byla zamýšlena k 120. výročí skladatelovy smrti (2013) a měla představovat zásadní příspěvek k životopisné filmografii klíčového ruského hudebníka. Scénář Jurije Arabova (dvorního scénaristy Alexandra Sokurova) byl vyhodnocen jako mimořádně zdařilý. Poté se ovšem objevila informace o tom, že se dotýká i tajných kapitol skladatelova osobního života, z čehož vznikl mediální skandál. Následně byl film kvůli údajné propagaci homosexuality, nehledě na doporučení všech členů expertní komise, ze seznamu úspěšných žadatelů vyškrtnut.

Tabuizování homosexuální tematiky snad není třeba nahlížet jen jako projev xenofobie. Při jeho hodnocení je dobré neopomíjet i specifiku ruské historie

a geografického určení země, která představuje přechod mezi liberálnější orientovanou Evropou a v ohledu stejnopohlavních styků ostře militantní Asií. Nemyslitelnost takového motivu v biografii nejlidovějšího z ruských skladatelů je daná celkově neposkrvnitelnou aureolou, kterou nelze ohrozit „nedokázanými drby“, jak se vyjádřil ministr kultury.

Serebrennikova reputace, zviklaná v očích státních kulturních instancí i experimentálně laděnými divadelními inscenacemi, proti kterým „lid“ začal dokonce protestovat, tak znamenala konec financování jeho projektů vůbec, jak dokládá režisér v nedávném rozhovoru pro internetový magazín *Alter Vision*.

„Po příhodě s Čajkovským mi začali odmítat financovat i jiné projekty. Kdosi mi dokonce řekl: „Ty už v Rusku nic nenatočíš.“ Tak jsem si řekl, že budu muset točit někde jinde.“ Serebrennikovi se kupodivu poměrně záhy po skandálu kolem Čajkovského podařilo natočit nový snímek *Mučedník* (*Mučeník*, 2016), který byl snad poprvé v Rusku cele financován ze soukromých peněz středních podnikatelů. Film o zrodu extremismu z ideových pohnutek líčí příběh středoškolačka, který zakouší intenzivní pocit, že svět se řítí do záhuby. Vyzbrojen citáty z Bible a nezvratným přesvědčením o své vyvolenosti, se vydá napravovat alespoň své okolí. Jeho dogmatické chování se pro někoho stává zámkou k ventilování xenofobie, pro jiné je zkouškou tolerance. Ve jménu ideje se Věňa nezdráhá použít jakékoli prostředky včetně těch, jejichž následky jsou smrtelné.

Veškrze aktuální téma radikalizace extremismu navíc problematizuje stále ožehavější případy urážek náboženského citění, v jejichž jménu se konal nejen proces s Pussy Riot, ale i množství jiných méně medializovaných kampaní proti současnému umění. Sám Serebrennikov jako ředitel progresivní divadelní scény Gogol-centrum se setkal s demonstracemi proti svým představením. Sám tyto aktivisty hodnotí takto: „To jsou zaplacení, najatí lidé. Pamatuji si ty, kteří přišli demonstrovat proti mně ke Gogol-centru. To jsou lidé, kteří v životě nebyli v divadle, ale byli najatí na Kurském nádraží za sto rublů, ani ne za pět set. [Tyto akce jsou – kd] zjevně dělané podle určitých technologií.“

Je alarmující, že právě podobné skupiny „demonstrujících“ obyvatel, které se cítí mravně pohoršeny tou kterou kulturní akcí – z poslední doby například uzavření

výstavy fotografií Jocka Sturgese „Absence of Shame“, kterou jeden z aktivistů polil močí – slouží jako čím dál častější důvod k jejich společenskému zavržení a faktickému zrušení.

Militantní přístup ke kulturnímu prostředí dobře ilustruje i akcent na válečné filmy, které jsou ze státní kasy podporovány nejštedřeji. S tím, jak kinematografie v Rusku převzala úlohu „tmelitele národa“, který má „realizovat státní politiku“, je naprostá většina (nejen velkorozpočtových) snímků dotovaných státem orientována na vystužení (někdejší) hrdinné a (nyní) perspektivní image Ruska. Klíčovým nástrojem národního sjednocení se stalo zejména téma 2. světové války – snad zčásti podmíněné i jubileem jejího konce, které utužuje auru slavné minulosti, z níž Rusko povstalo jako stěžejní evropská velmoc a jako osvoboditelský stát. Dobře tento motiv funguje i v tom ohledu, že vytoužený patriotismus se zatím nedaří vznítit ve vztahu k současnosti, která mnoho pozitivních podnětů nenabízí, a tudíž je jednodušší jej zasévat skrze nenávisť k jasně vymezenému nepříteli. Navíc podle názoru filmového kritika a historika Viktora Matizena funguje patriotická výchova pomocí válečných filmů dobře i v tom smyslu, že nabízí jasný a pohodlný rámec vztahů, ve válce lidé vyplňují rozkazy svrchu.

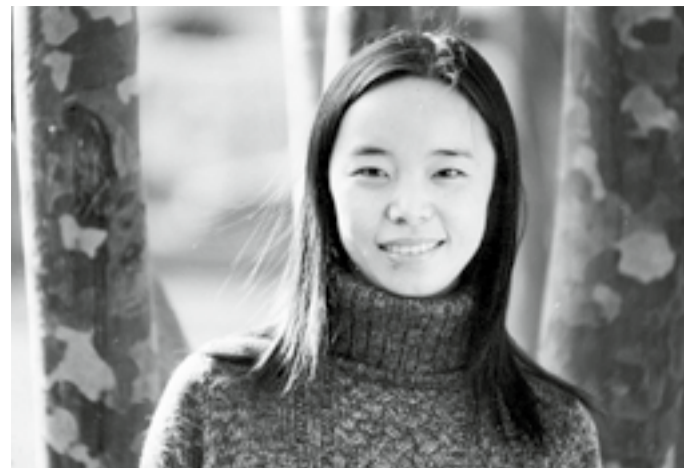
Toužebné přání ministra kultury, aby ruské patriotické tituly vytěsnilly americké snímky, kvůli čemuž chtěl sáhnout i ke kvótování zahraniční produkce a několikrát inicioval posun distribučního povolení tak, aby hollywoodský *blockbuster* nezastínil domácí snímek, se nicméně zatím neplní. Z desítek válečných filmů, z nichž kromě Bondarčukova *Stalingradu* (2013), který se stal nejvýdělečnějším titulem postsovětské éry, naprostá většina titulů jako ... *A jitra jsou zde tichá* (A zori zdes tichije..., 2015), *Bitva o Sevastopol* (Bitva za Sevastopol, 2015), *Batalion* (Bataljon, 2015) či Michalkovova monumentální nepřítelnost *Unaveni sluncem 2* (Utomlennyje solncem 2, 2011, 2012) spíše než vrchní příčky sledovanosti obsazuje tabulku propadáky roku.

Kamila Dolotina



Záber z filmu *Továrna Naděje*

„Aj v obkolesení zla, deštrukcie a špiny dokáže prežiť, rásť a prosperovať...“



Režisérka Liu Shu, zdroj: IFF Bratislava

... lotos. Kvet, podľa ktorého sa volá hrdinka rovnomenného filmu, debutu čínskej režisérky Liu Shu (LS). Slovenskí diváci ho mohli vidieť v roku 2012 na Medzinárodnom filmovom festivale Bratislava. Ešte predtým uviedol *Lotos* (Xiaohe / 小荷) vo svojej prestížnej súťaži Critics week v Benátkach a Medzinárodný filmový festival v Štokholme. Zdá sa, že tento florálny symbol pristane aj osudu samotného filmu a jeho autorky.

Spomienka na drobnú čínsku režisérku, ktorá osobne uvádzala projekciu, a ktorú na festivale neustále sprevádzala krajanka neurčitej profesie, sa mi zaryla do pamäti a okamžite sa znovu objavila na tému zakázaných filmov. Začala som pátrať po novších filmoch Liu Shu, ktoré odvtedy nakrútila, ale žiadne som nenašla. Aj tak som sa ju rozhodla kontaktovať a požiadať ju o rozhovor. A ona súhlasila.

EK Váš film *Lotos* som videla prvý raz v roku 2012, nenakrútili ste odvtedy žiaden ďalší dlhometrážny film? Čím sa teraz zaoberáte?

LS Prednedávnom som dokončila dva scenáre. Ale bohužiaľ nemám prostriedky na ich realizáciu, keďže som ich neprihlásila na kontrolu vládnu cenzúrou, ktorá je podmienkou štátnej finančnej podpory. Nechcem tieto dva scenáre podrobiť cenzúre, pretože chcem vyrobiť nezávislé filmy. Jeden zo scenárov už podporil HBF (Huber Bals Fund – pozn. EK) vo svojom grantovom programe Script and Project Development a tiež Institut Francais v programe La Fabrique Des Cinema Du Monde, ktorý podporuje nové talenty z „tretieho sveta“. Podporil ma aj Medzinárodný filmový festival v Pusane tým, že mi umožnil účasť na svojom trhu Asian Film Market, v rámci ktorého som sa zúčastnila na rôznych tréningoch zameraných na to, ako zaujať investorov a podporovateľov nezávislých filmov. V súčasnosti však svoj každodenný profesionálny život venujem úplne inej práci v neziskovej organizácii, aby som si zarobila na živobytie, keďže hľadanie financií na tvorbu vlastných filmov je dosť náročné.

EK „Až keď prijmete naše obmedzenia, pochopíme, kam siaha naša sloboda.“ Týmito slovami sa na začiatku prihovára učiteľka *Lotos* svojim žiakom. Aké sú vaše obmedzenia a kam siaha vaša sloboda filmárky?

LS Keď sa zamyslím nad mojimi obmedzeniami, povedala by som, že ide o financovanie a používanie finančných zdrojov pri tvorbe filmov. Verím, že dôležitý film sa dá nakrútiť aj za málo peňazí, s malým počtom hercov a z malých zdrojov. Že dobrý film si nevyžaduje nutne veľký rozpočet. Takže malý rozpočet je síce mojím obmedzením, ale zároveň mi umožňuje robiť dôležité filmy. Budem radšej, ak sa mi podarí nájsť finančnú podporu z nezávislého prostredia, aj keď bude malá, než by som mala prijať veľa peňazí zo štátneho grantu a stať sa tak objektom cenzúry.

EK *Lotos* je film o tom, aké ťažké je žiť slobodný život a vyjadrovať úprimný názor v súčasnej Číne. Ako je možné, že ste si mohli v spoločnosti, akú zobrazujete, dovoliť dokončiť takýto film, a navyše s ním cestovať a prezentovať ho vo svete?

LS Chcela som nakrútiť tento film nezávisle. Neuchádzala som sa o žiadne granty a nepodrobila som ho cenzúre. Nakrútila som ho za vlastné peniaze. V Číne sa film nikdy oficiálne nepremietal na veľkých verejných podujatiach. Dala som ho menším organizáciám, ktorého premietli na malých festivaloch alebo iných menších podujatiach, ako napríklad na Festivale ľudských práv v Hongkongu. Vďaka tomu nevznikli žiadne problémy.

EK Hlavná hrdinka má meno ako kvet. Čo znamená lotosový kvet v symbolickom svete Číny a vášho filmu?

LS V čínskej kultúre sa lotos považuje za veľmi silný a zároveň čistý kvet. Aj v obkolesení zla, deštrukcie a špiny dokáže prežiť, rásť a prosperovať.

EK *Lotos* je nielen intelektuálka s kritickým názorom, ale navyše aj žena, čo jej zdá sa situáciu dvojnásobne komplikuje. Jej osud naznačuje, že žena v takej spoločnosti v akej ona žije, môže uspieť iba ak nejakým spôsobom predáva svoje telo (ako

prostitútkou, manželkou, alebo v módnom priemysle). V čom spočíva prepojenie medzi totalitnými politickými režimami a šovinizmom?

LS Myslím si, že totalitný režim a šovinizmus spája nutnosť bojovať proti nim. Samozrejme, nie vždy je možné priamo s nimi bojovať, ale každopádne sa s nimi netreba spájať. Ako čínska žena verím, že s týmto druhom šovinizmu, aj keď proti nemu neviem bojovať, nesmiem súhlasiť. Takémuto útlaku treba odolávať. Šovinizmus, rovnako ako totalitarizmus sú veľmi zákerné a odporné ideológie. Myslím si, že sa zameriavajú na povrchové charakteristiky jednotlivcov, ako etnikum, gender, náboženstvo etc., pričom dôležitejšie je prekonať tieto drobné rozdiely v charakteristike a uvedomiť si, že sme všetci predovšetkým ľudia, zdieľame podobné pocity a že uvedomovanie si rozdielov by sa nemalo používať ako prostriedok útlaku.

EK „Rozvíjať ľudské mysle je dôležitejšie ako liečiť ľudské telá.“ Aj táto veta padne vo vašom filme. Ako je to s vami a vašimi filmami? Snažíte sa prostredníctvom nich rozširovať vedomie svojich divákov?

LS Predtým som pracovala ako novinárka pre jednu čínsku televíznu stanicu. Pri tejto práci som neustále prichádzala do kontaktu s cenzúrou, a preto som sa rozhodla s ňou skončiť. Mala som pocit absolútnej neslobody. Preto som sa stala filmárkou. Vyštudovala som na univerzite umenie. Mojm cieľom je robiť filmy, hoci aj s malou finančnou podporou z fondov, ale hlavne s možnosťou vyjadriť nahlas svoje názory. Dokonca už samotné písanie scenárov alebo románov je spôsob, ako sa vyjadriť. Nevyžadujem priveľa peňazí na výrobu filmov a nemyslím si, že by to bolo kľúčové pri výrobe úspešného filmu. Snažím sa, aby moje filmy podávali správu o čínskych ženách, ich trampotách a svete, v ktorom žijú. Predovšetkým o svete slobodných, nevydatých žien, intelektuálok, ako som ja alebo

mnohé z mojich priateľiek. Každý človek má ideály, kým je mladý. Potom však treba začať zarábať peniaze, aby bolo čo jesť, začať žiť a ľahko môžete dopadnúť v zajatí práce, ktorá vás nebaví a robíte ju len pre peniaze. Chcem, aby sa ľudia pozerali na moje filmy a pochopili, že môžu mať ideály a že mať ideály je pre život dôležité.

Eva K



← Trailer k filmu *Lotos*

Barnabáša Kosa prípad

Fantázia. Fascinujúce slovo. Otvára brány tajuplných ríš, mení sny a tajné túžby na realitu, prináša démonov i silných nepriateľov. Hranica medzi skutočnosťou a výmyslom nás desí a fascinuje zároveň. Možno aj preto sa filmový žáner fantasy stal v posledných rokoch takým populárnym. Ved' aký suchopárny by bol reálny život bez snívania.

Ak **B** a **K** čítaš ako **B**acílek **K**arol, odhalil si nepriateľov socializmu, ktorí si robia posmech. Všetci sme to vedeli, aj tí, ktorí márne potichu zúrili, ale nepovedali to, pretože ved' režisér Solan by mohol pokrčiť plecami a k svojmu ironickému úsmevom pridať: Vy si to myslíte? Naozaj? Že je to o ňom? O ústrednom tajomníkovi KSS? Ale ja nie, súdruhovia, ja nie!... Tešili sme sa

preto, hoci pravdaže zase nie všetci, ale my, permanentne podozriví (Vichťa, Grečner, Barabáš – a pravdaže Solan) sme vtedy už presne vedeli pred kým treba čušať a pred kým sa treba tváriť ako „budovateľ krajších zajtrajškov“. Karol Bacílek bol nebezpečný, lebo to bol primitív, ktorý sa dostal k moci a mohol kohokoľvek poslať do väzenia. Ako generálny tajomník KSS a minister bezpečnosti to aj mnohokrát urobil. Postava Barnabáš Kos je jeho dvojník, ktorý hral v orchestri na najzbytočnejší hudobný nástroj triangel, ale keď sa „vypracoval“ na riaditeľa, pocítil moc a stal sa skladateľom „Symfónie pre triangel a orchester“, ktorú chcel s orchestrom nacvičiť. Bola to jalová skladba, ale všetci sa báli povedať to nahlas. Karvaša i Solan tu parodovali vtedajšiu súčasnosť, no použili umelecký úskok a zosmiešnili postavu Barnabáša Kosa. Nebol to prelomový film, ale čosi o tej rigidnej dobe povedal. Kto chcel, rozumel. Niekedy to boli iba maličkosti, ale „prepašovali sme to“, vymenili sme si pohľad a žmurkli na seba. Straníci boli citliví na naše „metafory“ ako to nazval Bacílek, keď zakázal premiéru *Slnka v sieti* pre „metaforu“ s vyschnutým Dunajom, čo bola v skutočnosti iba náhoda prírody. Ja osobne som mal šťastie, že nespozorovali významný rozdiel – až protiklad – medzi Chrobákovým záverom novely *Drak sa vracia* (lebo ju asi nečítali) a záveru môjho filmu, kde sa Drak nevracia, ale naopak odchádza s tichým pohrdaním kolektívom dedičanov, ktorí mu dvakrát podpálili chalupu, namiesto nápravy a pokory. Tú chceli násilu chceli vnútiť ešte prvým záujemcom o sfilmovanie tejto novely – Jamnickému a Bělovi Balázsovi v r. 1948, kde sa mal Drak kvôli „prevýchove“ zmeniť v robotníckom prostredí a pokoriť dobrovoľne svoju „pýchu“ (sebakritika).

Táto absurdná, ale mocou požadovaná koncovka je presným obrazom vtedajšieho kultúrneho teroru. Možná bola iba tenučká cesta náznaku alebo nepostihnuteľne skryté metafory. To bol jediný náš priestor, kde sme sa mohli vyjadriť. Môj „herecký“ text vo filme *Boxer a smrť*: „...Musíme sa rozhodnúť...“ bol inotajom vety: „väzni nemajú inú možnosť, iba utiecť.“ Hral som toho vážna a aj Solan aj ja sme vedeli čo si myslieť. V závere filmu Barnabáša Kosa kráča smútočný sprievod čelne ku kamere. Tvorili ho Vichťa, Marenčin a Ďuro Král, produkčný filmu. Bola to trojica, zodpovedná za film. Tváрили sa smútočne. Takýchto mikrosignálov sme vytvorili viac a vždy radi. Nik zo súčasných divákov nemá dnes už ten pocit skrytej narážky, lebo **B-K** im už nič nehovorí. Skrytý intelektuálny odpor však chceli vtedy vyjadriť nielen režiséri, ale jednoznačne aj dramaturgia, (aspoň tá v skupine Moniky Gajdošovej a neskôr aj Marenčinovej), ktorá zakaždým musela bojovať za realizáciu každého filmu vedomými kryptoargumentmi o umeleckom „záujme tvoriť socialistický realizmus“ ibaže inak. To „inak“ bolo vždy obalené do prijateľného pláštá obrany. Raz to bol „experiment mladých“, inokedy „dobrý úmysel hľadania, ktorý sa nepodaril“, úmysel však bol čistý. Iba blázon by vtedy nahlas povedal toto, čo dnes píšem. Povedal by rozsudok svojej vlastnej umeleckej smrti, a niekedy nielen umeleckej (Elo Havetta). Žili sme skrytý život, mali utajené rozmýšľanie, otvorené iba pre najbližších priateľov, a aj to iba v súkromí. Krajina bola natoľko ponorená v strachu, že aj ja sám som nepredpokladal, že sa ešte niekedy dožijem slobody. Vláda strachu sa mi zdala (pre takmer úplnú pasivitu a apatiu ľudí) natoľko nepremoziteľná. Takto nás našla doba prevratu 1989.

„Táto noc nebude krátká...“ spieval po okupácii Karel Kryl v roku 1968. Nie je celkom náhoda, že verejný odpor (1989) začali napokon mladí („naše deti nás učia nebáť sa,“ bol slogan zahanbených rodičov). Starí sa zmohli akurát na sviečkovú demonštráciu, ktorá bola manifestom cirkvi, hoci pravda je, že sviečková demonštrácia na Slovensku dodala ostatným odvahu hovoriť verejne aj o inom, nepovolenom. Spoločným motívom bolo nastoliť slobodu prejavu. O deštrukcii hospodárstva nebola vtedy reč, všeobecne prijímaná predstava bola Dubčekov socializmus s ľudskou tvárou. Nie motivácia štátneho prevratu na kapitalizmus. Toto je dôležitý „detail“, ktorý vysvetľuje dostatočne aj dodatočné rozladenie spoločnosti, keď teror strany vystriedal teror kapitálu. O nastolení kapitalizmu v pôvodnom znení manifestácií nebola vôbec zmienka. Preto sa väčšina obyvateľov po poznaní skutočných cieľov cítila (oprávnené) oklamaná. Prerod Havla revolucionára na kapitalistu sa vyjavil zreteľne, keď Havel zrušil svoj verejný sľub a reštitoval „svoju“ Lucernu i dom bez toho, aby priznal tento svoj očiividný „prevrat“. To spôsobilo, že jeho prvotní nadšenci sa premenili na tvrdých kritikov mravného kolotoča prikrýteho heslom, že „pravda a láska zvíťazí“. Zvíťazil dravý kapitalizmus, darvinovského typu, ktorý je tiež, ako naša vtedajšia doba, napokon prejavom nesmierneho pohrdania človekom. Ludvík Vaculík ten paradox dejín komentoval geniálnou skratkou, ktorú si ľudia určite budú pamätať: „Porazili jsme komunismus a získali jsme to, kvůli čemu vlastně musel vzniknout.“ Tak Vaculík stručne prorokuje „budúcnosť nežnosti“.

(Úryvok zo zlomkov spomienok na budúcnosť.)

Eduard Grečner

Karmaňola

Cenzúra ako hra na zbojníkov a žandárov

Túto hru sme sa hrávali ešte ako deti. Ako dospelí sme ju v oblasti médií za rozličných fáz totality a v rozličných krajinách hrávali tiež, zavše v rafinovaných formách so spoločným menovateľom – kto komu a ako prejde cez rozum, kto lepšie zadribluje.

O týchto hrách však písali a píšú hlavne mediálni zbojníci. Vždy sa dozvedáme iba o tom, ako sme my, zbojníci, žandárom prešli cez rozum, vytreli kocúra, ako nám zožrali návnadu aj s navijakom. Ale čo tá druhá strana, žandári? Naozaj to boli iba chmuľovia, ktorí ľahko sadnú na lep a ktorí na nás, zbojníkov, jednoducho nemajú? Sotva. Aj oni mali predsa svoju psychológiu, taktiku a stratégie. Ibaže dávajú prednosť mlčaniam. A najmä činom.

Tak či onak, je tu reč o súbojoch v psychologickej rovine, ktoré potom mohli mať dôsledky v existenčnej rovine. Pravidlá však boli jasné, karty rozdané, a zbojníkom

ostávala ich hra. Normalizačný režim však svoju prezieravosť dokázal tým, že cenzúru – tú klasickú – zrušil. Preniesol hru na zbojníkov a žandárov spod cenzorovej pečiatky do hláv šéfredaktorov aj prispievateľov, pokiaľ chceli publikovať vo verejnom priestore, nie v samizdate. A tak namiesto skúšania, čo nám ešte prejde a čo nie, nastúpilo sledovanie hranice, ku ktorej sa nehodno priblížiť, lebo čo ak ju, čertechráň, prekročíme, bude *priešvih* spojený s postihmi, a každý má predsa rodinu. Pritom ani sám čert nevie, kde tá hranica presne leží, takže radšej krotšie ako smelšie. Dá sa vymyslieť účinnejšia forma cenzúry? A obmedzuje

sa táto forma cenzúry iba na autoritársky riadené médiá? Tá, čo neriadeným médiám preťahuje popod fúzy medové motúzy nezávislosti, sa iba smeje do hrsti, ale to už prekračujeme rámec témy.

Lenže hra na zbojníkov a žandárov môže nadobúdať aj rukolapnejšie formy, kde nemusí už ísť iba o postih, ale o krk. Niekoľko foriem takejto hry predstavuje prvý poľský hraný film *Zakázané pesničky* z roku 1946. Príbeh sa opiera o reálnu hru na zbojníkov a žandárov v uliciach okupovanej Varšavy. Nečakane, akoby spadla z neba, sa v nich začala objavovať skupinka muzikantov, zaspievala niekoľko insitne humorných, satirických, poetických, ale aj bujarých či až fantaskných protiokupantských pesničiek, inšpirovaných témami odboja či policajných razií, ale aj šmeliny a bežného života, a ako sa vynorila, tak aj zmizla. Vystrájala tak po Varšave na veľkú radosť obyvateľstva – a, napodiv, tú hru na zbojníkov a žandárov vyhrala. Okupantom sa ju až do konca vojny nepodarilo chytiť.

Zakázané pesničky sa v Poľsku stali legendou a tak nečudo, že hneď po vojne sa témy chopili aj filmári, konkrétne Leonard Buczkowski. Sprvu malo ísť len o voľne poprepájané pásmo pesničiek, blízkych srdcu každého Poliaka, no v priebehu nakrúcania mostíky obrastali príbehovými líniami a vyhranenými postavami – a tak sa už roku 1946 dostala do kín prvá verzia.

Film sa tešil obrovskému úspechu, stal sa hitom roka, ale vyvolal aj ďalšie dejstvo hry na zbojníkov a policajtov. Ideologické

kritiky, ako ich poznáme aj od nás, sa dožadovali hlbšieho prekreslenia postáv, zrealnenia obrazu okupácie – no a, ako inak, zvýraznenia úlohy Červenej armády. Napokon film v plnom rozlete stiahli z kín a autori ho kozmeticky upravili, pričom zmenili aj dejový rámec. Obecensťu na tom asi veľmi nezáležalo, lebo ved' skutočným hrdinom filmu nie sú postavy deja, ale protiokupačné pesničky, ich duch. Prečesaná verzia sa dostala do kín až koncom roka 1948 a tešila sa rovnakému úspechu.

Ako vidieť, hry na zbojníkov a žandárov môžu mať rozličné podoby, ale sotvakedy sa všetky ich podoby sústreďia v jednom diele. Pritom sú tieto pesničky asi naozaj svetovým unikátom. Revolučných piesní pozná svet totiž plno, počínajúc Marseillaisou či menej známou karmaňolou, a každý odboj si spieval svoje *avanti popolo*. Všetky sú však napospol prejavom bojovej sily a odhodlania. Zakázané pesničky sú však z iného cesta – pracujú metódou udri a zmizni, teda zbraňou slabých. Aj pre toto svoje poetické, šťavnaté či romantické, vždy presne cieleňé huncútstvo zjavne ostávajú pre Poliakov vecou srdca dodnes. Inak by sotva bolo možné, že kto si dnes *Zakazane piosenki* vygúgli, naskočí mu neuveriteľné množstvo ponúk – od kompletného filmu po súbor kritických reflexií a, samozrejme, samotných pesničiek, ktoré podnes nestratili čaro insitnej autenticity a bujne ľudovej fantázie.

Pavel Branko

Cenzúra je nesmrteľná, len sa stále premieňajú jej podoby

V súčasnosti sa čoraz častejšie stáva, že kvalitné študentské práce vychádzajú aj knižne, aby sa dostali k čo najširšej verejnosti. Kniha *Vadí - nevadí Česká filmová cenzúra v 60. letech* od autora Lukáša Skupu vznikla pôvodne tiež z dizertačnej práce samotného autora. Lukáš Skupa vyštudoval odbor Teória a dejiny filmu a audiovizuálnej kultúry na Filozofickej fakulte Masarykovej univerzity v Brne.

BG V prologu svojej knihy spomínate, že k jej vzniku viedla dlhá a zložitá cesta. Skúste ju prosím opísať.

LS Od začiatku to bola detektívna práca, ktorá prebiehala viac ako päť rokov. Asi bude stačiť, keď spomeniem príklad situácie, ktorá sa neraz opakovala. Meriate cestu do archívu, kde vás čaká prichystaných napríklad desať balíkov s rôznymi dokumentmi. Než všetko prejdete, je preč polovica dňa a vo výsledku nájdete len dve listiny s nejakou drobnou informáciou o filmovej cenzúre. Cenzúra pracovala tajne a nenechávala po sebe veľa nápadných stôp. Bolo to veľmi zdĺhavé pátranie s neistým výsledkom. O to väčšia to ale bola výzva.

BG Štěpán Hulík vydal nedávno knižku *Kinematografie zapomění*. Poznáte sa osobne? Boli ste spolužiaci? Ako to, že v takom krátkom čase sa až dve dizertačné práce zaoberajú podobnou témou?

LS So Štěpánom sa poznáme ešte z dávnych festivalových čias, ale oba naše projekty vznikali nezávisle od seba a takto sa stretli úplnou náhodou. Niekedy v čase, keď Štěpán končil svoju diplomovku o nástupe normalizácie v kinematografii, som ja začínal písať prácu o cenzúre v 60. rokoch. A moja knižka končí tam, kde začína tá Štěpánova. Takže na seba vlastne pekne naväzujú.

BG Názov knižnej publikácie ste si prepožičali (asi nie náhodne) z filmu Věry Chytilovej *Sedmikrásky*, v ktorom sa dve dievčatá rozhodnú, keď sa všetko okolo nich kazí, že budú skazené aj ony. V čase uvedenia filmu v roku 1966 *Sedmikrásky* svojou neokukanou a štylizovanou estetikou prekvapili tak divákov aj kritiku. Kedy ste film videli prvýkrát? Čo ste na ňom oceňovali v tom čase a čo oceňujete dnes? Zmenil sa váš pohľad na film počas daného obdobia, prípadne po dopísaní dizertačnej práce v súvislosti s celkovými informáciami ohľadom cenzúry v československom filme?

LS *Sedmikrásky* som videl prvýkrát pred mnohými rokmi na videokazete a aj cez mizerný zrnitý obraz ma film doslova ohromil. Dodnes patrí k mojim najobľúbenejším filmom a cením si ho teraz ešte viac, pretože viem, že už od príprav vznikál v zložitých podmienkach. Z rôznych strán bolo cítiť rozpaky, či má byť takýto film vôbec

nakrúcaný. V konečnej fáze potom priamo v štúdiu primáli Chytilovú, aby film skrátila a prestrihala. Z úplne prvotnej verzie tým pádom vypadlo dosť veľa materiálu, ktorý už dnes zrejme neexistuje. Keby sa však niekde našiel, bolo by to niečo fantastické.

BG Pojem filmovej cenzúry odкрývate pre čitateľov pomerne nečakane. Nepozeráte sa na ňu jednostranne ako na tú nesprávnu a zlú, ktorá len zakazuje a nariaďuje. Vidíte skôr celok a všetky súčasti cenzúrnej sústavy, v ktorej sa pohybovali umelci, ako aj úradníci či politici. Boli ste sám prekvapený svojimi zisteniami? Čo vás osobne najviac udivilo zo zistených historických informácií?

LS Zaujímavým zistením bolo pre mňa to, že začiatok konca novej vlny spadá už do roku 1965 a nie do roku 1968, ako sa často tvrdí. Práve v roku 1965 na Barrandove dosti prítuho a podmienky na experimentovanie alebo objavovanie ďalších ľudí, ktorí by mohli ďalej rozvíjať poetiku novej vlny, sa veľmi zúžili. Chytilová, Forman alebo Schorm síce v istom režime pokračovali ďalej, ale tým to tiež postupne končilo. Nemenej zaujímavým zistením bolo aj to, že na tomto „odlivení“ novej vlny sa do veľkej miery podieľalo vedenie štátneho filmu.

BG Vo svojej knihe sa zameriavate na produkciu ateliérov na pražskom Barrandove. Patrili sem aj niektoré filmy slovenských tvorcov, ako napríklad snímka Petra Solana *Boxer a smrť* (1963) a tiež viaceré filmy Juraja Herza (pôvodom Slováka, aj keď tvoriaceho v Čechách). Cenzúra, respektíve obmedzovanie slobodného nakrúcania filmov sa nevyhla ani slovenským filmom či už produkovaných na Barrandove alebo aj mimo týchto ateliérov. Do trezoru sa „odložilo“ v šesťdesiatych rokoch mnoho filmov Štefana Uhra, Juraja Jakubiska či Ela Havettu. Často spomínaným je práve Uhrovo *Slnko v sieti*, kde cenzori hľadali aj narážky, ktoré sa tam vôbec nenachádzali. Nepremýšľali ste niekedy, že by ste podobne zaujímavým spôsobom spracovali aj cenzúru zo slovenského prostredia, teda mimo ateliérov Barrandova? Alebo to radšej prenecháte domácim teoretikom? Čo by ste poradili potenciálnym autorom?

LS Nepokúšal som sa o to, pretože by to bolo naraz veľa práce. Na Slovensku to

fungovalo asi dosť podobne, ale pôvab cenzúry spočíva v tom, že je vo svojom systéme nevypočítateľná a chaotická – skoro nič sa nedá absolútne zovšeobecniť. Musíte sa snažiť preniknúť hlboko nielen do štruktúr cenzorských úradov, ale aj do štruktúr kinematografie. Keď sa chcete dozvedieť, prečo boli filmy cenzurované a aký vplyv mala cenzúra na filmovú tvorbu, musíte brať do úvahy aj politický vývoj, skúmať dramaturgiu, filmové hospodárstvo alebo napríklad aj export. V tomto prípade všetko súvisí so všetkým.

BG Vaša publikácia, v ktorej spomínate takmer 140 filmov, sa chronologicky končí v roku 1970. Môžeme očakávať, že v ďalších prácach sa zameriate aj na cenzúru v sedemdesiatych rokoch?

LS Som prelietavý, nikdy nevydržím pri jednej téme, takže s cenzúrou už nemám v pláne nič. Rád by som sa pustil do histórie domáceho filmu pre deti, čo je téma, o ktorú sa už dlho zaujímam, a ktorá zatiaľ nie je súhrnne spracovaná.

BG Existuje ešte nejaká podtéma v rámci cenzúry šesťdesiatych rokov, ktorú ste nestihli kvôli času alebo inému obmedzeniu spracovať?

LS Nespracovaných dát ostáva pre ďalších záujemcov veľmi veľa. Napríklad ako boli niektoré filmy obmedzované v distribúcii, ako boli alebo neboli propagované v tlači alebo či s cenzúrou počítali diváci. Navyše, keď píšete o cenzúre, nebudete mať nikdy hotovo na 100 percent. Vždy sa budete musieť vyrovnávať s medzerami, ktoré nepôjde jednoducho zaplniť, pretože niektoré informácie v prameňoch proste chýbajú.

BG Akými rôznymi spôsobmi sa v šesťdesiatych rokoch minulého storočia dali obísť prísne nastavené obmedzenia? Posúvalo práve takéto hľadanie iných metód vyjadrovania kvalitu filmu ďalej?

LS Cenzúra bola často zložitá hra rôznych ľudí, medzi ktorým panovali rôzne osobné vzťahy. Takže sa mohlo stať, že niekto z Barrandova sa poznal s niekým z ÚV KSČ (Ústredný výbor Komunistickej strany Československa – pozn. redaktorky) a ten potom problematickému projektu pomohol. Niekedy sú to aj veľmi prekvapivé prípady. Napríklad Jiří Hendrych, v tom čase jeden z najmocnejších mužov strany, sa prihovril za nakrúcanie filmov *Noc nevesty* alebo *Stud*, čo boli z hľadiska témy filmy politicky kontroverzné. Inokedy mohla cenzúra primäť tvorcu dokonca aj k tomu, aby pozmenil svoj štýl. To môžeme vidieť napríklad u Jana Němca, ktorého všetci poznáme

ako nekompromisného, experimentálneho filmára. Zároveň má vo svojej filmografii množstvo nerealizovaných látok, ktoré pripravoval po cenzúrnom škandále s filmom *O slavnosti a hostech*. Pokiaľ by tieto látky bol býval nakrútil, poznali by sme Němca pravdepodobne aj ako autora diváckejších, žánrových filmov.

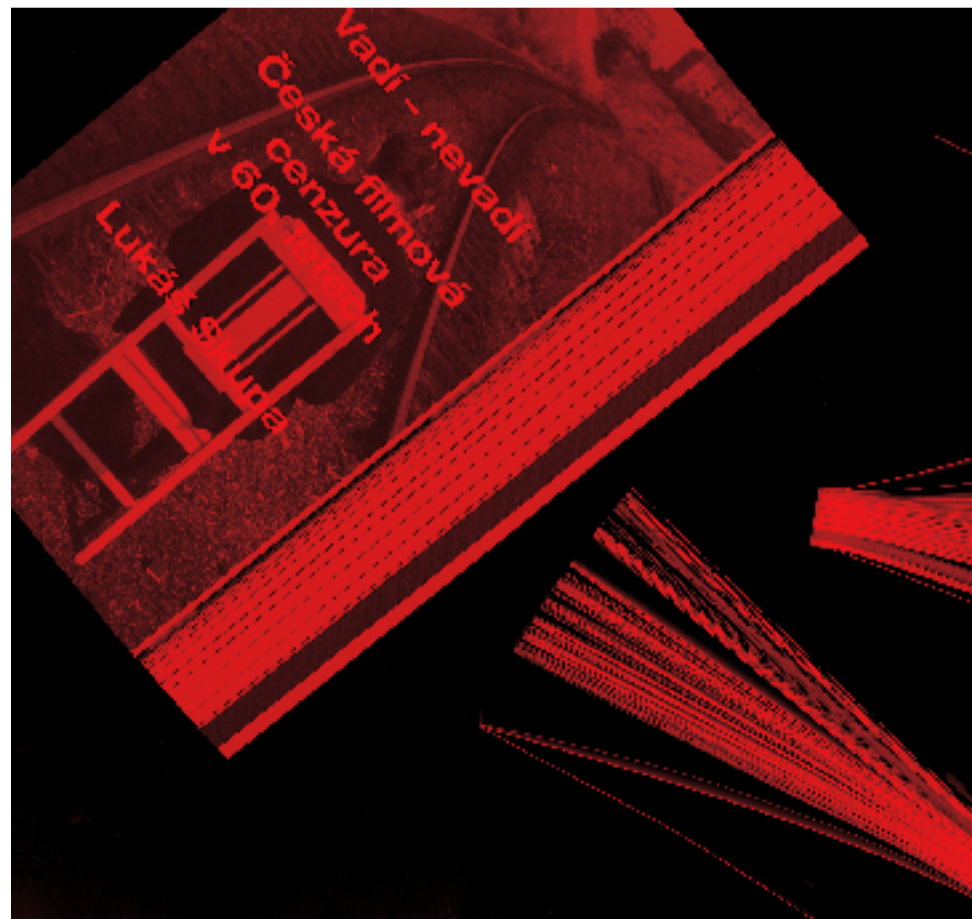
BG Vo svojej knihe pracujete metódou tzv. novej filmovej histórie. Čo považujete za najväčšie výhody/nevýhody takéhoto prístupu? Ako môže v tejto metóde vypomôcť stále populárnejšia metóda tzv. *oral history*? Ako pomohla vám?

LS Veľkou prednosťou novej filmovej histórie je, že pracuje so skutočnými historickými prameňmi, a tie popierajú množstvo tradovaných legiend alebo príbehov, ktoré rozprávajú sami tvorcovia. Orálna história je dôležitou pomôckou, aj keď nie vždy úplne spoľahlivou. Dvaja ľudia môžu opisovať rovnakú udalosť inak alebo ju vysvetľovať skreslene. V prípade cenzúry je orálna história obzvlášť dôležitá. Cenzúrna komunikácia u nás často prebiehala len telefonicky alebo cez osobný kontakt. Čo presne si títo ľudia hovorili, nie je písomne nikde zaznamenané. Bohužiaľ som to už ani nemohol zistiť, pretože práve tieto osoby sú už dávno po smrti.

BG Je zaujímavé, že sa vlastne zaoberáte hľadaním niečoho, čo iní chceli ukryť v danom čase alebo do budúcnosti. V podstate odkrývate akoby stratené. Akú ďalšiu doplnkovú literatúru okrem archívov a kartotéky cenzúrnych listov môžete odporučiť čitateľom na tému cenzúry? Stretli ste sa s podobným fenoménom aj v iných štátoch sveta okrem krajín východného bloku?

LS Ľudia si niekedy naivne myslia, že cenzúra je vynález totalitných režimov. Pritom práve u nás existovala už v mezivojnovom období. Podobne fungovala cenzúra už od raných čias napríklad v Hollywoode. O cenzúre v západných kinematografiách bolo dokonca napísané omnoho viac. Problémom je, že veľa autorov bohužiaľ stále opisuje cenzúru tradične – cenzori sú hlupáci alebo beštie a filmári sú bezbranné obeť alebo chudáci, ktorí poslušne plnia príkazy cenzorov. V skutočnosti to tak však nefunguje. Zaujímavé o cenzúre píše autori publikácie *V obecném zájmu* (autor Michael Wögerbauer, vydavateľstvo Academia, 2015). Aj keď ide o cenzúru literatúry, je tam viacero spojitostí s cenzúrou filmu.

BG Problémom súčasnosti je, že si dnes každý všetko rôzne vykladá, že sa dá čoraz ťažšie k čomukoľvek vyjadriť, lebo všetky



menšiny či skupiny sú na niečo citlivé. Ľudia sú stále viac a viac vzťahovační, prisvojujú si symboly iných a podobne. Akoby každá komunikácia narážala na nejaký problém, obmedzovala slobodu toho druhého. Existuje podľa vás takéto „obmedzovanie“ v súčasnosti aj vo filmovej tvorbe? V akej forme? Myslíte si, že cenzúra sa vo svete filmu bude objavovať vždy?

LS Cenzúra je nesmrteľná, len sa stále premieňajú jej podoby. V súčasnosti tak môžeme chápať napríklad rôzne praktiky napojené na systém rozdeľovania peňazí. Je to evidentné napríklad v Rusku v jeho zmanipulovanom štátnom dotovaní filmových projektov. No v role cenzora môže vystupovať aj producent a samozrejme režisér alebo scenárista. Žijeme v digitálnom veku, internet je čím ďalej mocnejšie distribučné médium, ktoré ovplyvňuje, čo a v akej podobe sledujeme. Cenzúry sa teda nikdy nezbavíme. Nie vždy, ale bude nutne obmedzujúca. Pokiaľ by sme mohli nazrieť do zákulisia súčasnej filmovej tvorby, pravdepodobne by sme zistili, že rôzne motivované úpravy a zásahy sa na výsledku podpisujú aj pozitívne.

BG Prečo sú podľa vás šesťdesiate roky najoslavovanejším obdobím českej kinematografie? Čo z nich treba ešte preniesť do súčasnosti? Ktorá časť tvorby z daného obdobia je pre súčasný svet najprínosnejšia?

LS Všeobecne to súvisí s mýtom „zlatých šesťdesiatych“, idealizovaným obrazom vtedajšieho obdobia. Zároveň je však nespochybniteľné, že bolo naozaj čo oslavovať. Nikdy predtým ani potom nebol náš film v lepšej forme. Podľa môjho názoru z tohto odkazu nezostalo v dnešnej tvorbe skoro nič, respektíve nič dobré. Nemyslím si, že by bolo práve teraz nutné sa pozeráť naspäť a považovať tieto filmy za veľký vzor, na ktorý by musel niekto nadväzovať. Veľa vtedajších filmov môžeme už dnes chápať skôr ako zaujímavé dokumenty svojej doby. Mnohé z nich zostarli. Možno by bolo dobré, keby sme dnes, rovnako ako vtedy, dokázali točiť aj veľmi lacné filmy, ktoré by sa nebáli vykročiť iným smerom. Nechce sa mi veriť, že by to nebolo možné.

Barbora Gvozdjaková



Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov

Š. Hulík, Academia 2011

O tej poslednej ešte stále výdatne počuť. Ide samozrejme o temnú kriminálku *Pustina* (2016) v réžii Ivana Zachariáša a Alice Nellis. Prvý zo seriálových titulov so signatúrou Štěpána Hulíka ako autora scenára v réžii Agnieszky Hollandovej je *Hořící Keř* (2013), príbeh o upálení Jana Palacha a osudoch jeho rodiny a priateľov, rozvíjajúci sa na pozadí nástupu dlhej a chladnej zimy, ktorá usadla na niekdajšie Československo v podobe normalizácie. Predtým ako Hulík vyštudoval scenáristiku a dramaturgiu na pražskej FAMU, študoval filmovú vedu na Filozofickej fakulte Univerzity Karlovej. A ako absolvent umenovedy hneď po štúdiách aj veľmi dobre vykročil do profesionálneho sveta. Jeho pomerne tučný spis s názvom *Kinematografie zapomnění*, po prvýkrát vydaný v roku 2012, mapuje práve vplyv normalizačných procesov na chod Filmového štúdia Barrandov od počiatkov pražskej jari, cez jej násilné ukončenie okupačnými vojskami Varšavskej zmluvy až po úplné prebratie moci nad barrandovskými štúdiami normalizátormi v roku 1973, kedy boli „kompletne podřízené jimi stanovené koncepcí“¹. Monografiu *Kinematografie Zapomnění* označil významný český filmový kritik Jaromír Blažejovský za fundamentálnu². Hulík sa pustil do bádania v barrandovských archívoch krátko po ich sprístupnení dnes už súkromným majiteľom. *Kinematografie Zapomnění* je rozšírenou verzou Hulíkovej diplomovej práce. Predovšetkým treba povedať, že je to veľmi zručne napísaný debut, pri čítaní ktorého sa vďaka vecnému jazyku čitateľ v tonách mien, rokov a faktov neustráca, čomu napomáha aj prísne chronologická „dramaturgia“ knihy.

Doposiaľ nevyšetrený časový úsek, ktorý Hulíka zaujímal, to sú roky keď jedna z najslávnejších nových vln, tá československá, umelecky absolútne vystrelila do (post)moderného estetického neba, aby bola vzápätí zahataná komunistami a *ex post* zakazovaná. V tejto súvislosti Hulík cituje Husákov prejav z roku 1970, kedy vtedajší generálny tajomník ÚV KSČ lutoval, aké veľké finančné prostriedky zo štátnych zdrojov boli použité

Fundamentálna monografia

Tak označil Jaromír Blažejovský publikáciu s názvom *Kinematografie zapomnění*. Jej autor Štěpán Hulík sa stal v uplynulých troch rokoch „rockstar“ československej scenáristiky. Pre českú pobočku HBO Europe napísal dva úspešné seriály kvalitatívne nasledujúce západný trend vysokoprofilových minisérií.

„na demoralizační a v mnoha případech přímo na zvrácené a kriminální tendence.“³ Sú to však tie isté roky, kedy sa najaktívnejšími tvorcami stali karieriisti, ktorých látky vyhovovali dopytu dobových schém, keď dostala filmárska elita novú definíciu, jej najzásadnejšie osobnosti už viac nesedeli na miestach, odkiaľ mali moc schvalovať kvalitné námety a podporovať tak vzostup umeleckej hodnoty samotnej kinematografie, akými boli napríklad Ideovo-umelecké rady. Niektorí po strate týchto stoličiek skôr či neskôr emigrovali (Miloš Forman či Ivan Passer). Hulík fokusuje na inštitucionálne dramaturgické zmeny v podkapitole s príznačným názvom: „Likvidácia dramaturgie“. Cieľ nových dramaturgických a výrobných skupín, ktoré nahradili skupiny tvorivé bol jasný: „možnosť dôslednejšie kontrolovať nově vznikající díla.“⁴

Jemná ironia v texte (chvalabohu, že sa jej Hulík nevzdal, hoci by sa to aj mohlo zdať patričné pri takomto type publikácie) sa zrači napríklad v opakovaných konštatovaniach, že ten-onen ideovo nevyhovujúci titul vo svojom období nemohol byť uvedený, jeho premiéra sa teda uskutočnila až v roku 1990. Dočítame sa tak v prípade väčšiny citovaných filmov v podkapitole s názvom „Trezorové filmy“⁵, kde nájdeme snímky autorov, ako sú Evald Schorm, Karel Kachyňa, Drahomíra Vihanová či Jiří Menzel. Akokoľvek trezorové filmy uškodili svojim autorom, v neľahkých podmienkach (a často s výrazne okresaným časovým rozpočtom) predsa vznikli a po nežnej revolúcii bolo možné ich vidieť. Boli však aj filmy normalizátormi zastavené v procese realizácie. Jedna z troch poviedok snímky *Návštěvy* (Otakar Fuka, Vladimír Drha, Milan Jonáš) bola stopnutá priamo uprostred nakrúťacieho dňa.

V ďalšej kapitole pomenovanej opäť s uštipačným podtónom „Nová kinematografie“ sa Hulík venuje práve tým autorom, ktorí sa z rôznych dôvodov podvolili režimu a v nasledujúcich dvoch dekádach to boli práve oni, čo vyrábali titul za titulom (napríklad Antonín Kachlák, Jaroslav Balík, Karel Steklý). Hulíka zaujímajú etické dilemy, ktoré vznikli v normalizačnom období, keď ideologický tlak opäť vyvrcholil. Zaujímajú ho pohnutky pohodlných tvorcov. Táto „stará garda“, ktorá predtým „uvolnila“ miesto nastupujúcej novej vlny, dostala v normalizačnom období veľký priestor.

Fragment dejín Filmových štúdií Barrandov je historickým odleskom jednej

z nezanedbateľných štátnych organizácií, ktorá dlhodobo produkovala a fungovala v rámci komunistického zriadenia. Zhýralý systém, panujúci v nich dlhé roky, je modelovou ilustráciou fungovania cenzorstva a ruky štátu, ktorá mala v období pred rokom 1989 neobmedzený vplyv na celkovú slobodu svojich občanov. Z tohto pohľadu je kniha Štěpána Hulíka (a špeciálne kapitola *Nástup normalizace ve FSB*) variabilným príspevkom aj do mimofilmovej historiografickej diskusie. Nečudo, že získala v roku 2012 cenu Magnesia litera (obdobu Anasoft litera) za objav roka. Päť obšírnych kapitol dopĺňa v závere Hulíkovej knihy sedem rozsiahlych rozhovorov so súčasníkmi, ktorí v rokoch predmetných pre Hulíkov výskum tvorili v rámci barrandovských štúdií, alebo boli v jeho vedúcich produkčných či riadiacich pozíciách.

Matej Sotník

- 1 HULÍK, Štěpán: *Kinematografie Zapomnění, Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968 - 1973)*. Praha: Nakladatelství Academia, 2012. str. 15 - 16. ISBN 978-80-200-2041-3
- 2 BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: *Kinematografie zapomnění / Normalizace s lidskou tváří*. In: *Cinepur*, r. 80, 2012, č. 3.
- 3 HULÍK, Štěpán: *Kinematografie Zapomnění, Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968 - 1973)*. Praha: Nakladatelství Academia, 2012. str. 69. ISBN 978-80-200-2041-3.
- 4 HULÍK, Štěpán: *Kinematografie Zapomnění, Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968 - 1973)*. Praha: Nakladatelství Academia, 2012. str. 146. ISBN 978-80-200-2041-3
- 5 HULÍK, ref. 4, str. 56-77.

Knihy získala cenu Magnesia Litera 2012 za objav roku.

Vo víre extázy

„Réžia je v podstate pravda pretransformovaná do obrazu: ľútosť, nádej, láska, krása. Občas sa sám seba pýtam pozerajúc do scenára: Iba som to vymyslel alebo je to pravda? Každý vám povie, že som to len vymyslel. Lenže nie, je to pravda, tak ako ju vnímam ja.“¹

Sergej Paradžanov

Človeka nemôže zaraziť fakt, že veľký arménsky majster Sergej Paradžanov (1924–1990), mal počas celého tvorivého života v Sovietskom zväze problémy so štátnym aparátom. Jeho filmy, iritujúce hravosťou, divokou nápaditosťou, často bez narácie v tradičnom slova zmysle, sa vymykajú akýmkoľvek štandardom tradičných filmových zážitkov. Vzdelával sa na legendárnom moskovskom VGIK-u u Dovženka a Savčenka a aj po rokoch rád pripomínal, že je jediným Dovženkovým žiakom, ktorého ukrajinský režisér poprosil o to, aby svoj výstupný študentský film premietol na skúškach rovno dvakrát po sebe.

Tento nadšenec pre folklór, spiritualitu, piesne, tance a vlastne akékoľvek živelné bláznivosti, si zskal roku 1964 celosvetovú reputáciu filmom *Tiene zabudnutých predkov* (Tini zabutych predkiv). Raz sa nechal počuť, že zavrhuje všetky svoje filmy nakrútené pred ním a vyhlásil: „V *Tieňoch* som si konečne našiel tému, problémy, ktorým musia ľudia čeliť. Sústredil som sa na etnografiu, Boha, lásku a tragédiu.“² Dielo, čo prešlo cez cenzorov iba vďaka tomu, že išlo o adaptáciu knihy ukrajinského autora Mihaila Kocjubinského pri príležitosti stého výročia jeho narodenia, okamžite zarezovalo pre nevidané spracovanie: Objektívom kamery, jej rýchlymi pohybmi a nečakanými uhlami, neodzrkadľuje realitu tak, ako by to robili priezračné sklá ďalekohľadu, ale skôr akoby sa javila, pestrofarebná a rozložená, pri pohľade cez vitráže okna gotického kostola. Paradžanov je teda naozaj pravdivý. Na kresťanské rituály, a tými sa *Tiene zabudnutých predkov* len tak hemžia, si vybral tú najvhodnejšiu optiku.

Ak by sme významných svetových režisérův chceli rozdeliť do dvoch opozičných táborov, jeden by bol tábor extatický a ten druhý rozvážny, Paradžanov ovešaný domácky zosnovaným pávím chvostom a zlatou korunou, by určite trónil na vrchu prvého menovaného tábora. Ak by sme chceli v hre pokračovať, určite by sa napriek nesmiernej komplexnosti svojich obrazov, necítil úplne vo svojej koži v tábore intelektuálnych tvorcov. Pre neho je doménou tvorivost' detskej a nespútanej radosti, ako poznamenáva Jonathan Rosenbaum: „Aj keď sú jeho kompozície spletité, často vyvolávajú primitívny a detinský dojem – obrazy, čo sa skôr chichocú od radosti, než

dumajú či rozjímajú (ako to často robia obrazy Tarkovského či Sokurova).“³ Vysokú dávku geniality a umeleckosti si preniesol aj do nemenej oceňovaných *Farieb granátového jablka* (Tsvet granata, 1968), známych aj pod názvom *Sayat Nova* podľa mena rovnomenného arménskeho básnika. Paradžanov namiesto náučného lineárneho rozprávania a vymenúvania faktov z poetovho života, jeho životopis rozbil a spolu s výjavmi z básní a vlastnými nápadmi z neho spravil abstraktnú mozaiku. Po tomto filme už bola cenzúra nevyhnutná. Diktátorský režim vždy cíti potrebu ohradiť a uzamknúť fantáziu, ktorá sa rozpína do nekonečna. Sovietskych plánovačov muselo najviac dožierať to, ako Paradžanov predbehol dobu a niekoľkonásobne tak prekročil dávku obrazovej kreativity a futurizmu v umení určenú pre rok 1969. O čom hovorí Rosenbaum, keď spomína „akési utopické kino budúcnosti, zároveň „náročné“ aj bezprostredné?“⁴

Po veršoch: „Tak poď, obetavé srdce a nájdi si útočisko. Ja pôjdem po kláštoroch a prehladám ich jeden po druhom,“ zaznie gong a my sa dostávame do akéhosi prázdneho priestoru, či skôr medzipriestoru. V ňom sa nachádza len čierňava, do nej ako výrez trčí abnormálne zmenšený kláštor. Všetko to z dnešného pohľadu vytvára dojem prazvláštnej počítačovej hry s liliputánskymi postavkami. Aby obskurnosti nebolo málo, na kláštornom dvore sa nachádza muž v turbane, ten levituje, prichádzajúci muž mu niečo podá do rúk, zaradí sa k ostatným okolostojacim, postava v oblečení kata z neho vyzlečie košelu, zaradí sa, záber sa končí a prichádza obraz sústredený na mníchov v rúchach, ktorí s krvilacnosťou upirov cicajú neošúpané granátové jablká.

Pri obidvoch spomínaných majstrovských dielach definoval svoj štýl nanovo. V *Tieňoch zabudnutých predkov* určujú tempo vírivé a extatické pohyby kamery, prevažne v exteriéroch a sústreďujú sa na prírodu, ľudovú zábavu, cirkevné obrady, pohanské zaklínadlá a vzťahy mladého Ivana. Zosobňujú unesený život Ivanovej milej a tragicky zosnulej Maričky, ako aj jeho samého unášaného prúdom osudu, na ktorého kormidlovanie už dávno rezignoval. A takisto aj nevraživosť nádhernej ukrajinskej krajiny.

Vo *Farbách granátového jablka* pohyb

ustáva a jeho energia sa zhmotňuje do statického priestoru v dych vyrážajúcich či skôr sánku spúšťajúcich záberoch. Takmer všetkých frontálne nasnímaných, kaleidoskopických a živelných, so synchronizovanými choreografiami postáv, znázorňujúcimi biblické výjavy a piesne spomínaného ašika (niečo ako igris u nás) *Sayat Novu*. Paradžanov tu už úplne rezignuje na koherentné rozprávanie a presné významy obrazov, podobne ako postavy v nich sa začínajú postupne prepadať do trasovísk a črtať sa už len ako náznaky.

Po *Farbách granátového jablka* musela nasledovať dlhá prestávka, spôsobená krutým trestom, ktorý sovietske súdy uvrhli na režiséra. Päť rokov za ukrajinský nacionalizmus, homosexualitu, znásilnenie, úplatkárstvo a ďalšie vykonštruované zločiny. Vo väzení s ozajstnými zločincami a vrahmi ho nezlomili takým spôsobom, ako napríklad jeho umeleckého kolegu Dostojevského jedno storočie predtým. Napriek ťažkému údelu zostal aj naďalej umelecky činným – začal maľovať a vytvoril obrovské množstvo obrazov a humorných koláží.

Azda najfascinujúcejším prvkom na Paradžanovom spôsobe tvorby je výroba kostýmov a rekvizít. Drvivá väčšina z nich pochádza z domáceho, rokmi starostlivo budovaného archívu. To, aké sú nápadité, z neho do istej miery možno robí viac módného dizajnéra a vynálezcu hračiek než filmového režiséra. Jeho najväčším obľúbencom bol Pier Paolo Pasolini, ktorého *Kráľa Oidipa* vnímal ako božské dielo a obaja tvorcovia nezaprú stratégiu vytvárať z kostýmov a rekvizít ústredné body svojej výtvarnej štylistiky.

Úspešnú stratégiu z *Farieb granátového jablka* sa snažil uplatňovať aj v *Legende o Suramskej pevnosti* (Legenda o Suramskoj kreposti, 1984) a adaptácii Lermontovovej krátkej poviedky *Ašik Kerib* (1988) – opäť frontálne zábery zo statickej kamery a ustavičná posadnutosť poetikou granátových

jablák. Znovu raz dáva dôraz na vieru v kriklavé farby a nie ich tlmené odtiene, v spásu a transcendenciu cez bujarý život a nie jeho ospalé prežívanie. Na to, aby redefinoval svoj štýl sa už necítil, a preto je aj divácky zážitok z jeho posledných filmov vyčerpávajúci. Fakírska mystika, ktorá derie a hypnotizuje pohľad, sa však nevytráca. Nakrútiť zázrak sa pokúšali mnohí režiséri, ale on je jediný, čo dokázal spraviť kúzla naozaj lucidnými.

Oliver Melicherčík

- 1 Z filmu *Paradžanov: A Requiem* (Ron Holloway, 1994).
- 2 Ref. 1.
- 3 ROSENBAUM, J.: *Paradžanov on DVD*. www.jonathanrosenbaum.net, [cit. 31.dec. 2016; 13:07h EST]. Dostupné online: www.jonathanrosenbaum.net/2003/06/paradžanov-on-dvd/
- 4 ROSENBAUM, J.: *The Color of Pomegranates: The Director's Cut*. www.chicagoreader.com, [cit. 31.dec. 2016; 13:14h EST]. Dostupné na webovej stránke (world wide web): www.chicagoreader.com/chicago/the-color-of-pomegranates-the-directors-cut/Content?oid=882346



← Webová stránka
o Sergejovi Paradžanovi
a Michailovi Vartanovi



Záber z filmu *Farby granátového jablka*

„Toto by sa vážne malo zakázať“

Keď som o Cenzoroch - rozpracovanom filmovom projekte Petra Kerekesa (PK) a Ivana Ostrochovského (IO) - počul prvýkrát, v mojich ušiach to znelo ako zúfalo nefilmová téma. Predstavil som si úradníckov, zavalených v stohoch papiera. Teraz, keď som videl trailer k prvej poviedke, je mi jasné, že som sa mylil.

Navyše opäť raz musím oceniť ich autorskú a producentnú intuíciu a zmysel pre načasovanie – téma je to čoraz horúcejšia. Podobne ako pred rokmi pri uvedení *Zamatových teroristov*, aj teraz som využil príležitosť hovoriť s nimi o ich práci. Keďže ide o film v skorej fáze produkcie, rozhovor sa viazal najmä k námetu a jeho myšlienkovým východiskám.

PS Cenzori nie sú práve jasná voľba. Ako vznikol nápad nakrútiť o nich film?

PK Martin Kollár na ceste do Číny prestupoval v Abú Dabí a z dlhšej chvíle si na letisku listoval v ženských časopisoch. Dekolty a odhalené nohy žien v minisukniach v nich boli začiatkom fixkou. Pochopiteľne to odfoťil a ukazoval nám to po návrate domov ako zaujímavý námet na film. Prebudilo to našu zvedavosť. Kto je za tým, o čom asi premýšľa a čo vo voľnom čase robí človek, ktorý v pracovnom čase vykonáva takúto absurdnú činnosť? Našli sme dvojicu indických „gastarbeitrov“, ktorí od rána do večera čmárajú po ženských kozách, večer chodia očumovať turistky na pláži a ani na tie, podobne ako na modelky z časopisov, si nikdy nesiahnu. Hovorili sme si, že by to bol krásny nemý film, povedzme na 20 – 30 minút, no bolo nám jasné, že na celovečerný film to nevystačí. Začali sme teda rozmýšľať nad motívom, ktorý by mohol prepojiť viacero príbehov a postáv. Hľadali sme prejavy cenzúry, ktoré nie sú primárne politické. A postavy cenzorov, ktoré môžu byť niečím sympatické. Zaujímali nás prípady, ktoré sú na hrane. Možno dokonca do tej miery, že si povieš: Toto by sa vážne malo zakázať.

IO Naším zámerom je pozrieť sa na cenzúru inak. Neriešiť či je zlá alebo dobrá, ale čo hovorí o spoločnosti, ktorá ju uplatňuje. Prečo chráni práve to, čo chráni. Pretože niektoré veci asi má zmysel chrániť. Nakoniec, ani v našich novinách si nemôžeš prečítať čokoľvek a sú veci, na ktoré je zákon. Ten princíp nájdeš všade, hoci niektoré krajiny to robia tvrdšie a sledujú tým iné ciele. Niekde vyzdvihujú vedúcu úlohu

strany, inde regulujú zobrazenie ženského tela. Cenzúra v tomto zmysle vyjadruje to, na čom danej spoločnosti najviac záleží.

PK Každá kultúra sa definuje buď pozitívne, tým, čo vytvára, alebo tým, čo neprijíma. Aj zákaz je teda vyjadrením identity.

PS Podľa námetu počítate s poviedkami z Ukrajiny, Saudskej Arábie, Číny a možno Nigérie. Do akej miery sú cenzúrne kódexy v týchto spoločnostiach stanovené presne a explicitne?

PK V práve nakrúcajanej poviedke z odeskej väznice sledujeme dozorkyňu, ktorej pracovnou náplňou je čítať korešpondenciu väzňov. Má presný manuál, ktorý upravuje čo v listoch môže a čo nemôže byť. Väzni samozrejme vedia, že ich listy niekto číta, a tak ich nepoužívajú na páchanie kriminálnej činnosti. Za múrmi tamojších väzníc však čaká množstvo opustených žien, ktoré hľadajú niekoho, kto by ich vypočul, zaujímal sa o ne. Mnohí väzni to zneužívajú, klamú a ničia životy dôverčivým ženám, no zákonne sa proti tomu nedá zasiahnuť. Cenzorka Irina tie listy číta a nemôže proti tomu nič urobiť. Je to teda aj film o zdravom sedliackom rozume, o hraniciach zákazov, o momentoch, keď vstupuješ do niečieho života, aby si ho chránil. A tiež o zodpovednosti, ktorá je s tým spojená. V Saudskej Arábii zas existuje všeobecne platný, hoci nepísaný islamský kultúrny kódex, ktorý hovorí aké časti ženského tela nesmú byť odhalené: ruky od laktov vyššie, dekolt a nohy od kolien vyššie. A naši cenzori to všetko musia ručne začiatniť.

PS Znamená to teda, že cenzori vo vašom filme sú iba mechanickí vykonávatelia, ktorí o ničom podstatnom nerozhodujú?

PK Úmyselne sme sa vyhýbali *decision makerom*. Hľadali sme ľudí, ktorí to vykonávajú ako svoju robotu. Strojovo, bez toho, aby boli nevyhnutne presvedčení, že robia správnu alebo dôležitú vec. Tým Indom je podľa mňa *scheißegal* čo robia. Hlavne, že to majú zaplatené.



Ivan Ostrochovský na Ukrajine pri nakrúcaní filmu *Cenzori*, foto: Artem Nadyozhin (<http://nadyozhin.tumblr.com>)

PS Zatiaľ sa to javí ako film-konštrukt. Do akej miery ste ho mali od začiatku premyslený? Pýtam sa na výber krajín a kultúrnych kontextov, ktoré sa doň dostanú.

IO Chceli sme sa vyhnúť predvídateľným voľbám, ako Severná Kórea alebo Bielorusko, dokonca sme dlho hľadali západnú krajinu. V hre bola Veľká Británia, kde pôsobí komisia, ktorá schvaľuje filmy a rozhoduje o vekových obmedzeniach. Zároveň sme však zohľadňovali, či námet ponúka dostatok živých situácií a je vyrovnateľný obrazom. To vyšachovalo niekoľko možností vrátane tej britskej. Vedeli sme, že máme saudskoarabskú linku. Ani si nepamätám, kedy v procese sme si povedali, že to na celovečerný film nevystačí. Pritom sa nám po *Zamatových teroristoch* vyslovene nechcelo robiť ďalší poviedkový film.

PK Mňa od začiatku lákalo spojenie viacerých pohľadov na jeden princíp. V tomto zmysle to určite je konštrukt. Čosi ako epilóg k Salgadovej fotografickej sérii o robotníkoch alebo k filmu *Robotníková smrť*. Toto sú pravdepodobne poslední cenzori, ktorí to robia ručne. Cenzúra sa presúva do kyberpriestoru, kde už nerozhodujú ľudia, ale softvér, ktorý vyhľadáva a blokuje konkrétne slová. S cenzorom si to môžeš vyhádzať, so softvérom nie. Nemám na to dôkazy, takže je to v rovine konšpiračnej teórie, ale v niektorých krajinách to funguje tak, že ťa nechajú písať čokoľvek, tvoj blog nezmyslí, no systém dokáže zabrániť jeho šíreniu. Takže si tvoje protivládne výlevy prečíta dvesto kamarátov a všetci ťa budú potľapkávať, ale tam to končí. A ty zbytočne míňaš energiu na niečo, čo sa efektom vyrovná krčmovému nadávaniu na politiku.

IO Tých pár rokov, čo nám dokončenie *Cenzorov* pri našom tempe potrvá, môže filmu pridať na aktuálnosti. Je zjavné, že žijeme v akomsi medziobdobí, snáď na konci jednej éry. Internet je ako rieka, ktorá tečie tak trochu bez ohľadu na zákony. Aj keď niečo protizákonné napíšeš, len ťažko ťa vystopujú a tobôž nie odsúdia, keďže chýbajú precedensy. Je príznačné, že sa čoraz častejšie ozývajú hlasy, ktoré hovoria, že by sme sa k nejakému systému kontroly mali vrátiť – či už v súvislosti s hrozbou terorizmu alebo posilňovaním extrémistickej scény. V našom filme ukazujeme ľudí starého obdobia, no kdesi na pozadí už všetci vnímame tento technologický zlom.

PK Veľké západné nakladateľské domy už pre saudskoarabský trh vydávajú špeciálne verzie časopisov ako *Marie Claire* alebo *Elle* upravené tak, aby vyhovovali miestnemu

morálnemu kódexu a zároveň neporušovali autorské práva výrobcov modelov, ktoré nesmú byť retušou poškodené. Nakoniec, zmyslom týchto časopisov je predávať šaty bohatým Saudkám. Vo výsledku to vyzerá tak, akoby modelky pod nimi nosili legíny telovej farby. Je to fotošopová práca na takej úrovni, že si to pri letmom pohľade ani nevšimneš. A naši ruční cenzori kvôli tomu prichádzajú o robotu.

PS Narazili ste vy sami na mechanizmy cenzúry v krajinách, kde ste sa pohybovali, rešeršovali a nakrúcali?

IO Do veľkej miery nám pomáha licenciacia hraného filmu, ktorým *Cenzori* budú, hoci sme ich začali vyvíjať ako dokument. Všade, kam prídeme, zdôrazňujeme, že ide o fikciu. Stretávame sa s ostražitosťou, to je jasné. Je prirodzenou reakciou štátnej správy vyhýbať sa problémom. A zakázať nakrúcanie je tá najistejšia cesta. Nemajú dôvod riskovať, hádať, či to myslíme dobre a dúfať, že to pre nich skončí priaznivo.

PK Zatiaľ za sebou máme nakrúcanie na Ukrajine a tam nás pustili všade a ukázali všetko, čo sme chceli. Aj to bol dôvod, pre ktorý sme skončili tam – produkčne to bolo najjednoduchšie riešenie. Hľadali sme väznicu v blízkom okolí a zo skúseností vieme, že s nakrúcaním v európskych väzniciach sú opletačky. Pre potreby hraného filmu nám v Odesse ochotne zinscenovali brutálnu prehliadku ciel, naháňanie väzňov, ponúkli sa, že vo svojej dielni vyrobia kletku na trestanie väzňov, ktorej existenciu by pred nami správne mali zatĺkať. Pochopiteľne, nikde nehovoríme, že robíme film o cenzúre. V Saudskej Arábii nakrúcame o móde, v Číne robíme film o kapelách, aj keď nás v skutočnosti zaujímajú schvalovacie prehrávky. Ostáva dúfať, že Kinečko tam nikto nečíta.

PS Čo vás teraz s filmom čaká?

PK Tento rok chceme dokončiť Odesu, za financovať film a roztočiť Saudskú Arábiu. V lete by som *Cenzorov* chcel prezentovať na festivaloch ako *work in progress*. Uchádzame sa o podporu na českom fonde, máme prislúbenú koprodukčnú účasť českej aj slovenskej televízie, rakúskych koproducentov Mischief Films, s ktorými som spolupracoval aj na predošlých filmoch. Je to šialene drahý projekt. Chceme teda postrihať prvú poviedku, aby sme mohli povedať: Toto sme dokázali a takto dokážeme nakrútiť aj tie ostatné.

Pavel Smejkal

Crème de la crème poľskej Sibíri

**Sedíme s Evou Pa
v lietadle smerom domov.
Výhľad z okienka je až
zdrvujúco pateticko-
romantický, celé
lietadlo presvetľujú lúče
zapadajúceho slnka.
Presne ako každé správne
klišéovité ukončenie
veľkého príbehu.**

Pôvodným zámerom bolo písať z filmového festivalu krátkometrážnych filmov Zubroffka každý deň jeden report, to sa však ukázalo ako príliš ambiciózne nastavenie. Podme si radšej zhrnúť najväčšie momenty festivalu, ktoré vás hádam motivujú pridať sa budúci rok k nám.

1. Workshop so seniormi

Prečo okrem odborných workshopov alebo workshopov pre deti nezorganizovať aj niečo pre staršie ročníky? Na Zubroffke sa tento rok v úlohe koordinátora predstavil Andrej Kolenčík: „Keď sa mi ozvali organizátori z festivalu Zubroffka v poľskom Białystoku, žeby boli radi, aby som prišiel a urobil filmový workshop so seniormi v miestnom historickom múzeu farmácie a zdravotníckych potrieb, bola to ponuka, ktorá sa nedala odmietnuť. Za 5 dní sme spolu s kameramanom Tomekom Wierzbickim a dobrovoľníkmi z festivalu a hlavne so spomínanými seniormi nakrútili, postrihali a dokončili krátky film s jeme hororovým nádychom. Bola to punková výroba, ale o to väčšia zábava. Hlavný cieľ workshopu výstižne zhodnotila pre miestne médiá jedna z účastníčok, Zdzisława: „To był dobry czas zabity.“

2. Netypické premietacie priestory

Dobry kinozážitok sa nemusí nevyhnutne odohrávať v kinosále. Organizátori Zubroffky to vedia a namiesto filmov sprostredkujú zážitky. Múzeum farmácie, priestor bývalej vodárne alebo kaviareň, ktorá má v zadnej časti ukrytú malú kinosálu, samozrejme to všetko spojené s objavovaním nových a zapadnutejších zákutí mesta. Evin diskusný panel o možnostiach distribúcie krátkometrážnych filmov sa odohrával v motorkárskom bare U Harryho,

v komornej raňajkovej atmosfére so živo diskutujúcim početným publikom. V múzeu farmácie dokonca každý návštevník dostal darček – sadrový odlatok chrupu, mozgu, hviezdy alebo gigantické pilulky o veľkosti dlane. Premietalo sa vo veľkej aule plnej raritných historických kusov mikroskopov a preplnených knižníc. Kto mal chuť na komfortnejšie sedenie, mohol alternatívne premietacie priestory vymeniť za hlavný program, odohrávajúci sa paralelne v pohodlí centrálného kina Forum.

3. Mysteriózne výlety

Zadanie pre hostí festivalu znelo jasne: dostavte sa zajtra o 14.00 do foajé kina Forum. Dostavili sme sa asi dvadsiati. Ako prvý vec sme na mieste v určenom čase dostali plastový pohár s alkoholickým nápojom pomenovaným Púštna duna a do druhej ruky pršiplášť (pršalo). Vybrali sme sa len pár metrov od kina do neďalekého parku, čo bola cieľová destinácia. A prišla úloha: „Robte najbláznivejšie veci, čo vám napadnú a nezabudnite objímať stromy.“ Asi to bola veta, ktorá ma definitívne utvrdila v tom, že sa sem chcem vrátiť aj budúci rok a aj ďalších veľa nasledujúcich.

4. Bloky filmov zostavené zahraničnými kurátormi

Spolu s Evou sme na Zubroffku prišli predstaviť a uviesť súčasnú slovenskú a českú tvorbu dokumentárnych filmov s experimentálnou formou pohyblivých obrazov. Výber sme poňali pestro, ako prezentáciu viacerých foriem a prístupov českých a slovenských autorov. Zakomponovali sme sem audiovizuálne diela fungujúce aj v galerijnom kontexte, ako napríklad inštalácia Barbory Berezňákovéj *Remembering '90* (25 min., SK, 2016) alebo minuloročný víťaz PAFu, *Zvuk pouště* režiséra Janeka Rousa (26 min., CZ, 2015). Študentskú tvorbu reprezentoval film *Pohledy na Věru Bechyňovou*, režisérky Greta Stocklassovej (9 min., CZ, 2015), z produkcie VŠMU zas film *Odchod na korze* Petra Zákuťanského (22 min., SK, 2013). A spomeniem aj posledný z výberu, dokumentárny film *Sexuální boj komodit* Viléma Nováka a Pavla Stereca (7 min., CZ, 2014). Zaujímavé boli reakcie divákov. Okrem úspechu, ktorý si, Evi, zožala za svoje účinkovanie vo filme *Remembering 90's*, sa vďaka a následná diskusia niesli v duchu politického aktivizmu, skepsy, delíria, Československa, Česka, Slovenska, snovosti. Prekvapil ma počet divákov, ktorí do univerzitnej kinosály zavítali aj napriek nie práve primetivnému času, o dvanástej. Boli tu študenti sociológie, ale aj regulárni návštevníci festivalu. A zvládli to – vydržali experiment.

Zubroffka je zameraná výhradne na krátkometrážnu tvorbu posledných

rokov, podobne nám teda domácu tvorbu predstavili výborné kurátorské výbery z Bieloruska, Iránu, Indie, Ruska a ďalších krajín. Zaujal ma blok Viktora J. Prokofieva *It Happened in Moscow*, ktorého dramaturgická koncepcia veľmi výstižne, s humorom a mnohostranne analyzovala súčasnú politickú a sociálnu situáciu. Opis mentality národa, celého mechanizmu fungovania. Tieto hodiny dejepisu s premostením do súčasnosti boli moje najobľúbenejšie body programu.

5. Diskusný panel o distribúcii a propagácii krátkometrážnej tvorby

Eva Pa: „KINEČKO nielenže spravilo kurátorský výber krátkometrážnych česko-slovenských experimentálnych dokumentov SK.doc.CZ, ale participovalo aktívne aj v medzinárodnom paneli o možnostiach uplatnenia a propagácii krátkometrážnych filmov. V diskusii som sa za KINEČKO ocitla s Thomasom Humphreym zo Shorts Cineuropa¹, s Tarou Karajicou z portálu Yellow Bread² a Mathieuom Lericom z francúzskeho portálu Format Court³. Diskusia povzbudzovala účastníkov (najmä filmárov) aby svoje filmy promovali čo najviac ako sa dá a využívali všetky možnosti na to, aby na svoj film upozornili a dostali ho k divákovi.“

6. Vysielanie hostí na premietania do menších participujúcich miest v regióne Podlasie

Eva Pa: „Aj tentoraz sme participovali na tradícii Zubroffky vysielat hostí na premietania do menších participujúcich miest v regióne Podlasia a vydali sa do regiónu s našim výberom experimentálnych dokumentov SK.doc.CZ, tentoraz do Suwałiek, 100 km od Białystoku, pri hraniciach Poľska s Kaliningradskou oblasťou, Litvou a Bieloruskom. Nazýva sa aj poľskou Sibírou. Premietali sme v mestskom kultúrnom centre, kde s nami diskutovali diváci. Pawel, ktorý tu vedie aj diskusný filmový klub, je anarchista a ukázal nám miestny motorkársky klub, dom držiteľa Nobelovej ceny za literatúru Czesława Miłosza a poľské púštne duny. Hľadali sme aj dom Andreja Wajdu, ale nenašli sme ho.“

7. Frytki (hranolky po poľsky) v malej predajni kebabov okolo štvrtej ráno.

Saša Gabrižová

- 1 Cineuropa.org
- 2 yellowbreadshorts.com
- 3 formatcourt.com



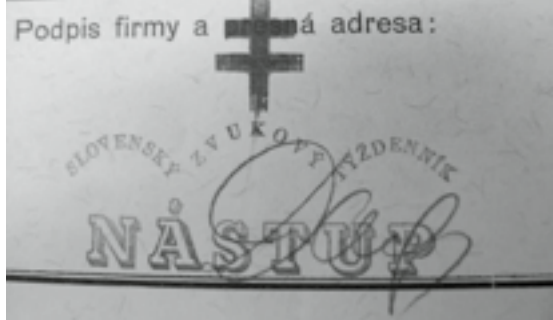
Workshop seniorov, zdroj: archív Andreja Kolenčíka



← Vysledný krátky film z workshopu seniorov

Saša a Eva Pa na Zubroffke, zdroj: archív Saši a Evy





Razítko spoločnosti Nástup na cenzúrnom lístku. Zdroj: SNA Bratislava

Lebo zlý film je ako trpený zlodej...

Slovenská filmová cenzúra 1938 - 1945

V nenapísaných dejinách slovenskej filmovej cenzúry predstavuje obdobie slovenského štátu osobitú kapitolu. Tá prirodzene nezačína dátumom jeho stvorenia – 14. marcom 1939, ale „vyvrbuje“ sa postupne v chaotických podmienkach geopolitických otrasov rozpadajúceho sa Československa. Cenzúra je ich zrkadlom.

Úvahy o nedostatočnej, príliš liberálnej „pražskej“ cenzúre, ktorá, prepúšťajúc na Slovensko nevhodné tituly, nezohľadňuje konfesijné i nacionálne špecifiká slovenského publika, sa v slovenskej tlači objavovali a „intenzifikovali“ už v polovici 30. rokov. Cenzúra s poznámkou „s výhradou pre Slovensko“ bola stále aktuálnejšia nielen vzhľadom na „maďarský problém“, v českých krajinách prirodzene nepocitovaný, ale i vzhľadom na náboženské založenie značnej časti Slovákov, českej, v zásade protestantskej mentalite cudzie. Kultúrna odlišnosť dvoch národov „zbrataných“ politicky nie celkom korektnou a v 30. rokoch už zastaranou, hoci štátotvornou ideou tzv. čechoslovakizmu sa už aj na poli filmovej spotreby a jej eventuality cenzúrnych usmernení javila dosť zreteľne. Aj preto sa v druhej polovici 30. rokov o cenzúre v médiách toľko diskutuje, problém sa politizuje. A, najmä v proautonomistickej tlači, vytláča sa z neho politický kapitál. Necitlivá pražská cenzúra sa vníma a kritizuje ako centralizačný nástroj, hluchý k potrebám Slovenska.

Ihneď po vzniku autonómie robí preto nová slovenská vláda „poriadky“ nielen s kinami (stopnutím starých kinolícencií, ich „presmerovaním“ do rúk lojálnych kádrov), ale aj so „závadnými“ filmami. Ešte pred vznikom slovenského štátu, na jeseň 1938, je tak na území Slovenskej krajiny zakázaných 60 titulov, vzniká Úrad propagandy a zriaďuje sa samostatná filmová cenzúra pri ministerstve vnútra. Slovensko sa teda radikalizuje a nacionálne „vyfarbuje“ už pred 14. marcom 1939. Mnohé opatrenia sú tu teda, aj na filmovom poli, záležitosťou vlastnej iniciatívy, dejú sa skôr v súlade s Nemeckom, ako pod jeho nátlakom. Vznikom samostatného slovenského štátu pod patronátom nacistického Nemecka sa nastolená tendencia vlastne len inštitucionalizuje. V marci 1939 zriaďuje ministerstvo vnútra komisiu „pre cenzurovanie filmov, v ktorej sú zástupcovia ministerstiev, propagandy, filmovej výroby, obchodu, cirkvi atď.“ Zriadená cenzúrna komisia „prepúšťa na verejnosť to, čo uzná za štátneho, národného a kresťanského hľadiska za vyhovujúce.“ Odvolania voči nej rieši tzv. „rozšírená komisia na cenzúru filmov, v ktorej sú okrem spomenutých zástupcov ešte zástupcovia Spolku slovenských umelcov, novinárov, HG, HM, Matice slovenskej atď.“ V zásade ide o to: „aby nebolo na Slovensku filmu, ktorý by neprešiel cez cenzúrne orgány Slovenskej

republiky, lebo zlý film je ako trpený zlodej, škodca, širiteľ nepriateľskej propagandy, ktorý pokazí viac, ako my poctivým cenzurovaním nových filmov napravíme.“ Ambíciou je odteraz, „aby sa na naše slovenské plátna dostaly len deje povznášajúce alebo aspoň také, ktoré nás mravne nenaštrbia.“

Potrebu prefiltrovať do slovenskej distribúcie len neškodné tituly však do istej miery hamovala skutočnosť, že filmy prichádzali pred cenzúrnou komisiu už povinne otitulované (s vyrazenými slovenskými titulkami) a keď film komisia zamietla, išlo vlastne o nenávratnú, znehodnotenú kópiu na účet Nástupu. Filmy sa preto púšťali do distribúcie možno o čosi benevolentnejšie, aby sa netvorili straty, resp. cenzúrna komisia ich prezerala bez titulkov. Do distribúcie preto občas prešli aj filmy neskôr kritizované, alebo opakovane cenzurované. Cenzurovalo sa tak nielen preventívne, ale občas aj *ex post*. Iným dôvodom istej formálnosti či bezzubosti cenzúry bola politicky motivovaná skladba filmov v distribúcii. Na konci 30. rokov, po rozluke s Prahou, bolo filmov v slovenskej distribúcii tak žalostne málo, že ak by bola cenzúra dôslednejšia, trh by v podstate skolaboval, kiná – s ktorými mal nový štát prirodzene svoje úmysly – by (s)krachovali. Neskôr, keď sa kiná (cez monopolnú filmovú spoločnosť Nástup) napojili na nemecké požičkovne a povinnosťou sa stal odber filmov z Nemecka, zas slovenská cenzúra musela dohliadať na záväzky tzv. ochrannej zmluvy. To, čo by za iných okolností, ak by šlo o francúzsky či americký film, za žiadnych okolností cenzúra neprepustila: „amorálne“ manželské trojuholníky, otvorene erotické zápletky nemeckých „zábavných“ filmy, aj ich šovinistický tón... sa nemeckej produkcii jednoducho tolerovalo. Nemecký film bol skrátka nedotknuteľný a tak sa znovu raz voda kázala a víno pilo... Niektoré nemecké filmy bolo síce treba – intervenciou Nemeckého vyslanectva do distribúcie „potlačiť“, inde stačila „vymäkknutosť“ slovenských orgánov či potreba „zapekniť sa“.

Spomínali sme vyššie nedôslednosť cenzúry, určovanú deficitom filmov v distribúcii krátko po vzniku štátu, ktorý si v prvých mesiacoch svoje filmové záležitosti ešte len „upravoval“. I mnohé staršie filmy sa zakazovali takpovediac za pochodu, miestne a situačne, aj v závislosti od prítomnosti či prítomnosti lokálnych orgánov. Český film *Neporažená armáda*

(1938), venovaný (napokon neuskutočnenej) československej mobilizácii asi centrálné orgány zabudli zakázať, preto tak urobil „z vlastného popudu“, v snahe zamedziť premietaniu filmu „v okrese spišskonovoveskom“ tamojší okresný úrad: „film obsahuje mnohé scény, ktoré nie sú slúchiteľné so štátoprávnym postavením Slovenského štátu, tak napríklad niekoľkokrát sa vyskytuje pozdrav „Na zdar“, štátna vlajka býv. ČSR, štátny odznak býv. ČSR, obrazy prezidentov býv. ČSR Masaryka a Beneša, mimo toho je čítaný celý obsah vojenskej prísahy býv. republiky Českoslov. a na koniec je viditeľný obraz českého bojovníka Žižku z Trocnova a spievaná ária z opery *Libuša*, „můj slavný český národ neskoná.“ Ako z horejšieho vidieť, film je tendenčný v československom smysle a preto sa nesrovnáva so štátoprávnym postavením Slovenského štátu.“

Z pohľadu dnešného cinefila, ktorý film vníma ako historický artefakt a jeho politickú „tendenciu“ si nezobohňuje, pôsobia dobovej cenzúrne praktiky, vôbec úzkostlivosť dobovej cenzúry skoro úsmevne. Musíme si však uvedomiť, že slovenská štátnosť bola v roku 1940 ešte mladá a politicky veľmi neistá, potrebovala sa teda maximálne vymedziť, ba až šovinisticky vyhraničiť voči predchádzajúcej forme štátnosti i jej obsahu. A naopak, iniciatívne prímknúť k svojmu novému tútorovi.

Cenzúru v širšom slova zmysle tvorili za slovenského štátu obmedzenia, ktoré Nástupu ako monopolnej spoločnosti s väčšinou štátnou účasťou, pod dohľadom Úradu propagandy určovali politické dohody štátu pod Hitlerovou kuratelou. Ideológiu slovenského štátu definovala príslušnosť k nacistickému Nemecku, ktorého sféru vplyvu vo filmových veciach definovala tzv. Medzinárodná filmová komora. Jej propozície preberalo i Slovensko. Inými slovami: nepriatelia Adolfa Hitlera boli našimi nepriateľmi a ich filmy, označované za tendenčné, sa preto na Slovensku preventívne nepremietali. Za slovenského štátu tak boli na Slovensku *en bloc* zakázané filmy zo Sovietskeho zväzu i z Veľkej Británie. Americké filmy sa premietali sprvu len výberovo, neskôr, po 31. marci 1942, bolo verejné premietanie akýchkoľvek amerických filmov zakázané. Aj distribúcia českých filmov bola výrazne usmernená a obmedzená. V rokoch 1940 a 1941 sa nové české filmy nepremietali, aj v snahe oslabiť československé povedomie na Slovensku nepremietali. O to väčší úspech však mali v distribúcii staršie české tituly, obohrané často až na podstatu. Počnúc rokom 1942 platil pre nové české filmy kontingent 10 filmov ročne. Dôvod: priveľká konkurencia pre nemecký film. Trh tak v zásade zaplavili nemecké filmy (60 až 80 percent pokrytia). Niektoré, pochopiteľne, narážali na odpor či nevoľu publika. Jeho nálady, inými slovami: politickú rezonanciu filmov, ktoré cenzúra prepustila do distribúcie, monitoroval v kinách policajný, resp. kultúry dozor: dvaja osvetoví pracovníci, často učiteľia, nominovaní Maticou či Hlinkovou gardou, ktorí na predstaveniach sledovali chod projekcie a ak film vzbudzoval „nevhodné“ reakcie, následne o nich písomne, formou situačných správ referovali. Niektoré filmy sa na báze takýchto hlásení stiahli z distribúcie, v problematických pasážach prestrihali, alebo sa do niektorých oblastí jednoducho nedistribuovali. V častiach okolo južných hraníc či v neslovenských jazykových oblastiach mali napríklad negatívnu rezonanciu niektoré maďarské filmy, vyhodnocované ako nebezpečné a sťahované z kín pre ich „iredentistický“ potenciál. V oblastiach so silnou a radikalizovanou nemeckou menšinou zase dráždili otvorene nacistické

subtexty niektorých nemeckých filmov, alebo uprednostnenie nemeckého titulku pred slovenským či púšťanie nepreložených nemeckých reklám. Starosti však cenzúre spôsobovali aj filmové týždenníky, ich oneskorovanie či – po roku 1942, teda po obrate frontu otvorené dezinformovanie. Diváci ho totiž „prekukávali“ a počas predstavenia v kinách nahlas „reklamovali“.

Výnimočne sa o stiahnutie filmu z kín pokúšala či zaslúžila aj filmová kritika. Najmä v *Katolíckych novinách* relatívne frekventovane výhrady proti amorálnosti a frivolnosti nemeckého filmu, mali za následok, že sa niektoré filmy „vrátili“ pred cenzúrnou komisiu, ktorá si však väčšinou netrúfala zakázať nemecký film. Aspoň však jeho „tendenciu“ v tlači vysvetlila. Kultúrna odlišnosť slovenskej a nemeckej diváckej mentality, otvorený (nielen protižidovský, ale i protislovenský) rasizmus a „übermenschizmus“ nemeckého filmu, jeho svetská morálka, proste v recepcii občas narážali a tieto mentálne zrážky bolo samozrejme treba „politicky“ utlmiť. Výnimočne dokonca do distribučného procesu zasiahla aj vyššia inštancia – minister vnútra Alexander Mach. Niekoľko protibolševických nemeckých filmov, uvoľnených do distribúcie v roku 1944, bolo na báze jeho zákazu stopnutých, z obavy, že by ich publikum, čerstvom „rozjatrené“ slovenským národným povstaním nemuselo správne pochopiť. Inou kapitolou cenzúry je potom prirodzene film na povstaleckom území, ale to už je iný príbeh.

Petra Hanáková

- 1 Slovenská vláda robí poriadky i s kinami. In: *Slovák*, č. 4, 5. 1. 1939, s. 2.
- 2 Okrem „liberálnych“ filmov (napr. Machatého *Extáza*, všetky jej jazykové verzie), ľavicových či otvorene antifašistických filmov (filmy V+W, napr. *Hej rup!*, *Svět patří nám*, Chaplinova *Moderná doba*, Haasova *Bílá nemoc* podľa Karla Čapka), sú *en bloc* zakázané tiež všetky sovietske filmy. K tomu: DZÚRIKOVÁ, Eva: *Dejiny filmovej distribúcie v organizácii a správe slovenskej kinematografie*. Bratislava: FOTOFO, 1996, s. 39.
- 3 Ide o zástupcov: ministerstva vnútra, ministerstva školstva a národnej osvety, ministerstva pravosúdia a ministerstva národnej obrany.
- 4 DORÁNSKY, Ján: Ako je to s filmom na Slovensku (Úloha a zodpovednosť cenzúry). In: *Slovák*, č. 115, 17. 5. 1940, s. 7.
- 5 VRABLEC, Jozef: I k otázke filmov... (Potrebujeme novú klasifikáciu). In: *Slovák*, č. 19, 24. 1. 1939, s. 7.
- 6 Pozri dokument v šk. 716, fond Ministerstvo vnútra 1939 - 1945, SNA Bratislava.
- 7 Pozri v tejto súvislosti hlásenie prešovského referenta štátnej osvetovej služby: „Pri svojej návšteve okresnej osvetovej komisie v Poprade dňa 13. apríla 1940 sťažovali sa mi činovníci OOK, že v biografe *Červeného kríža* v Poprade premietajú sa veľmi často maďarské filmy. Zistil som aj sám, že v tom čase premietal sa maďarský film „Édes mostoha“ dokonca ako detské predstavenie. Správa kina odôvodňuje potrebu maďarských filmov finančne. Skutočnosť je ale taká, že maďarské filmy v Poprade bývajú „dostaveničkom“ všetkých protištátnych smýšľajúcich Maďarov na Spiši. (...) Podľa pozorovania (...) je toto najživšia maďarská propaganda a má zničujúci účinok na národné presvedčenie skromne uvedomelých spišských Slovákov. Podľa výzoru a reči obecnosti, ktoré vychádza z maďarského predstavenia, dá sa usúdiť, že sa tu naberá nová sila k vzdoru a že je tu ohnisko, kde sa oživujú chůtky maďaronského živlu na Spiši a pestuje sa maďarský revizionizmus. (...) Vec je veľmi vážna a z dôvodov propagačných priam povážlivá v dnešných kritických časoch. Lebo (...) čo sa ťažko dosiahne kurzami dejín, prednáškami a osvetovou činnosťou vôbec, to razom zničí jeden maďarský film.“ Dokument *Maďarské filmy na Spiši* z 29. 4. 1940, šk. 731, fond Ministerstvo vnútra 1939 - 1945, SNA Bratislava.



(R)Evolution pokračuje

Titul, ktorý som si prepožičala v nadpise, odkazuje na 2D animovaný film *(R)Evolution* Juraja Kubinca, v ktorom tvorí Boh svet pomocou diaľkového ovládača. Od jeho vzniku už uplynulo takmer desať rokov a študentská tvorba sa na VŠMU opäť posunula míľovými krokmi. A takisto aj záujem o jej premietanie po celom svete.

Aj oscarové nominácie

Platformy na prezentáciu krátkometrážnych filmov od prehliadok cez festivaly, začínajú za posledné roky expanziu. Ulahčujú to systémy, ako Short Film Depot, Film Free Way, Film Festival Life alebo Without a Box, databázy najrôznejších festivalov s bezplatnou registráciou, kde je možné niekoľkými kliknutiami prihlásiť film na neobmedzený počet platených, ale i neplatených podujatí. Dostať kvalitný film do selekcií a povedomia je teda jednoduchšie ako kedykoľvek predtým. V priamej úmere sa samozrejme vyroja aj festivaly s úzkymi a často bizarnými špecifikáciami – od festivalu filmov o slanine (*International Bacon Film Festival*) až po festival krátkometrážnych pornografických filmov (za všetky napríklad *NYC Porn Film Festival*).

Na Slovensku nie je tvorba krátkometrážnych filmových diel mimo študentskej pôdy veľmi rozšíreným trendom. Okrem animovaných filmov, ktorých produkcia je procesne najnáročnejšia a najzdĺhavejšia, režiséri hraných a dokumentárnych filmov sa vo väčšine prípadov odklonia na lákavé pole dlhšej metráže. Dominantné zastúpenie krátkych filmov vo svete tak tvoria práve študentské tituly Vysoké školy múzických umení v Bratislave a Akadémie umení v Banskej Bystrici.

Je zjavné, že *Medzinárodným festivalom študentských filmov ÁČKO*, organizovaným každoročne bakalárskym ročníkom študentov produkcie na domácej pôde VŠMU, sa sláva krátkometrážnych filmových diel nekončí. Naopak, špeciálne sekcie na odprezentovanie študentskej tvorby ponúkajú aj najznámejšie festivaly kategórie A, napríklad Cannes alebo každoročné udeľovanie študentských Oscarov americkou Akadémiou filmového umenia a vied v Hollywoode. Jeden z najvýraznejších úspechov dosiahol Michal Struss so svojím animovaným filmom *V kocke* (1999), keď sa umiestnil vo finálnom výbere nominácií. V roku 2016 sa úspech podaril aj Martinovi Hnátovi, ktorého hraný dobový film *Balada o Tereze a Simonovi* postúpil na Oscaroch do semifinále, teda medzi prvých 5 % najlepších filmov z celkového počtu prihlásených 1 749. Zastúpenie VŠMU malo aj v Cannes (*Ďakujem, dobre*, 2009, Mátyáš Priklér, *Room 4024*, 2012, Bruno Osif), na Berlíne

(*Rosso Papavero*, 2014, Martin Smatana) alebo na Future Frames, organizovaného festivalom v Karlových Varoch, kde participovala študentka hranej réžie Martina Buchelová.

Na záver aj malé štatistické zhrnutie ilustrujúce rok 2016. Celkovo sa študentské filmy VŠMU odprezentovali na 167 zahraničných a domácich súťažných festivaloch, prehliadkach a podujatiach, z toho 35 ich bolo ocenených.

Povedz vtip

V uplynulom období sa Slovensko začalo festivalovo profilovať ako krajina sociálnych drám. Ide prevažne o rôzne variácie príbehov dvorného scenáristu aktuálnej festivalovo úspešnej generácie, Mareka Leščáka, ktorého rukopis je badateľný v každom z titulov. Hraničné a sociálne témy dominujú aj v tvorbe študentov. V tých horších prípadoch ide o gýčové podpory klišeovitých spracovaní „veľkých tém“ (*B Moll*, 2014, Zuzana Marianková, o židovskej klaviristke), v tých ideálnych o invenčný prístup k zobrazeniu malých ľudských drám, formovaných s citom a presahom (*Strach*, 2015, Michal Blaško, o chlapcovi, ktorý sa stáva jediným svedkom útoku na mladý pár a tento incident nakrúti na kameru, alebo *Zelená vlna*, 2014, Martina Buchelová, o pracovne preťaženej žene, ktorá sa popritom stará o malého syna i o otca) a vizuálne i strihovo vnímavým uchopením (*Balada o Tereze a Simonovi*, 2015, Martin Hnát). Ťažiskom úspechu pritom zostáva citlivá práca s tempom a rytmom, hra so surealitou a realitou, viaceró funkčných plánov obrazu a minimalistická zápleтка.

Jedným z najoceňovanejších titulov uplynulého roka je trochu paradoxne animovaný film *Kovbojsko* (2015, Dávid Štumpf), ani nie 5-minútový skeč o fungovaní Divokého západu, jemne akcentujúceho podtón súčasnej politiky. Práve kvalitná práca s inteligentným humorom, ktorá je kľúčovým atribútom tohto filmu, z neho robí festivalovo úspešný titul. Ako jeden z mála študentských filmov ho zastrešuje významná distribučná spoločnosť New Europe Film Sales, ktorá sa v súčasnosti stará o jeho prezentáciu v zahraničí. Obdobný úspech zožalo tesne po založení Katedry animovaného filmu aj minútové cvičenie na tému „pohyb zvierat“ Mateja Kladeka *Krokodíl sa neserie* (1996), ktoré nečakane vyhralo niekoľko ocenení, medzi inými aj cenu za Najlepší krátkometrážny animovaný film na *IFF Mediawave* v Maďarsku. Potvrďuje sa tak, že kvalitný vtip je stále jedným z najžiadanejších a najpredajnejších artiklov. V rámci katedry hranej réžie sa podobné snahy o humorné spracovania začínajú pretavovať do

tvorby čoraz viac – či už dávkovanie vizuálnych humorných podnetov v tvorbe Csabu Molnára (*Posledné dni Ludovíta Štúra*, 2010) alebo ojedinelé experimenty, z ktorých kvalitatívne dominuje Martin Kazimír (*Martini Shot*, 2014), Adam Felix (*Checkpoint*, 2014), Martina Buchelová (*Hánky našej Hanky*, 2016) alebo Matúš Ryšan, ktorý sa vo svojom „dokumentárnom“ filme *I want to believe* (2017) zameriava na život vášnivého konšpirátora, žijúceho v dome pokrytom alobalom, natierajúceho sa masťou z jazveca, ktorá ho má ochrániť pred škodlivými výparmi kontaminovaného okolitého sveta.

Letmá observácia súčasných trendov

Tesne pred uzávierkou Kinečka, a teda aj tohto textu, sa z dôležitého festivalu *Premiers Plans* vo francúzskom Angers vrátil Gregor Valentovič, ktorý bol v súťažnej sekcii uviesť svoj film *Skúška* (2016). Príbeh o 52-ročnej husliste popredného slovenského orchestra, ktorú si vedenie náhle predvolá na prehrávku hráčskych kvalít, je unikátny vďaka precízne odporozovaným mimikám, gestám a emočným záchvevom, ale aj komponovaniu mizanscén, v ktorých sa hrdinka akoby občas topí, stráca v splývavom priestore. Jedným z najvýraznejších mien súčasnej študentskej tvorby je nepochybne režisér Michal Blaško, ktorého vyššie zmienený *Strach* (2015) predstavuje spolu s titulom *Chronos* (2015) Martina Kazimíra jeden z najúspešnejších hraných titulov uplynulej festivalovej sezóny. Blaškov najnovší film *Atlantída 2003* (2017) o ukrajinskom páre snažiacom sa utiecť do Nemecka, by mal byť medzinárodne uvedený v najbližšom čase, podobne ako aj titul Martiny Buchelovej s názvom *Magic Moments* (2017) o vzťahu dvoch sestier, občas kráčajúcich po tráve, aby mohli stúpiť do hovna a mať šťastie alebo víťazného filmu festivalu ÁČKO Pavla Čižmára, *Manžel Ján s rodinou* (2016).

V dokumentárnom ateliéri sa počas uplynulého festivalového obdobia vykryštalizovala pestrá vzorka viacerých rezonujúcich mien a silných sociálno-kritických spracovaných tém. Mária Rumanová svoj magisterský projekt *Proti srsti* (2014) nedávno uviedla v predĺženej verzii s dokrúteným materiálom (*Hotel Úsvit*, 2016) na festivale dokumentárnych filmov IDFA. Nenásilné, no precízne preniknutie k protagonistom výborne zvládla Lena Kušnieriková (*Ahoj, láska*, 2015, *If We Die Tomorrow*, 2016), ale aj Dominik Jursa (*Toto nie je hra*, 2014 *Žena, ktorá chráni stromy*, 2013), Kristína Leidenfrostová (*Hniezdo*, 2015, *Štvorec vs. Kruh*, 2016) alebo Edo Cicha (*Svet plotov*, 2014, *Utečenci*, 2016). Samotná katedra minulý rok iniciovala založenie platformy

Dokument na kolesách, kladúcu si za cieľ prezentáciu súčasnej tvorby dokumentaristov na akademických pôdach po celom Slovensku a Česku, ktorá zaznamenáva mimoriadne úspešné ohlasy.

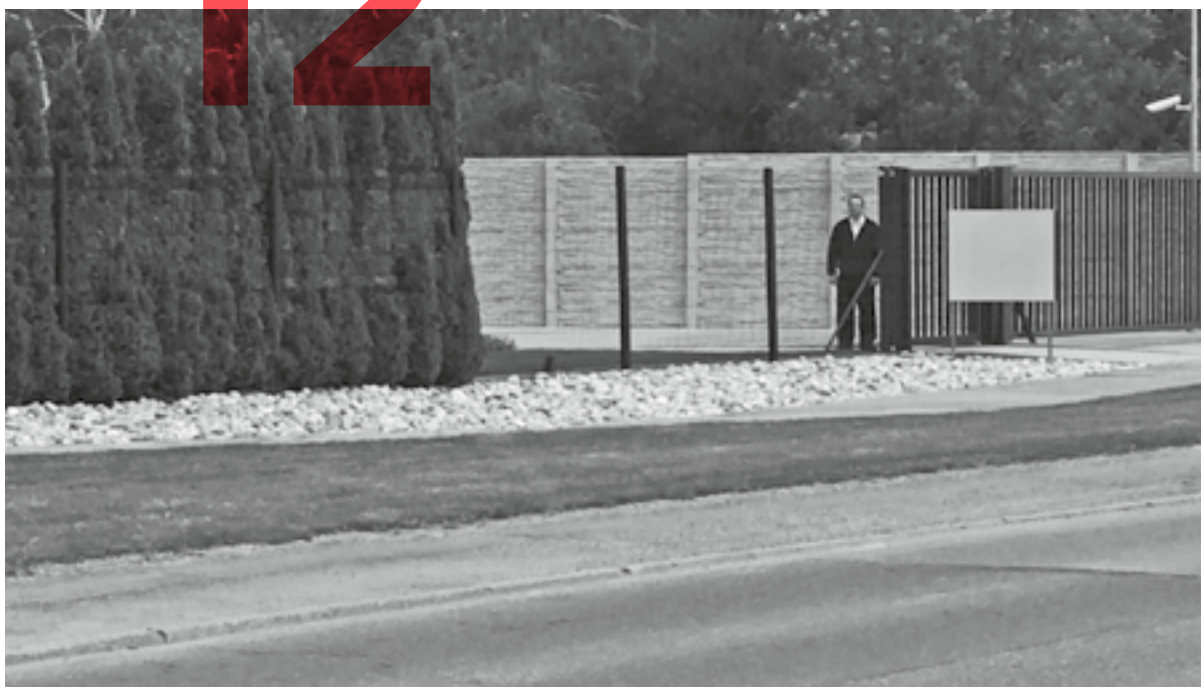
Dalo by sa povedať, že najmarkantnejšou úspešnosťou a renomé sa u publika tešia študentské animované filmy. Odhliadnuc od spomínaného *Kovbojska* (2015) alebo *Rosso Papavero* (2014) dominujú súčasnej produkcii najmä ženské autorky s osobitými a výraznými rukopismi a témami, ako je pitvanie vzťahov v *Chilli* (2016) alebo poéma o týraní *Okupácia* (2016), obe režisérky Martiny Mikušovej, *Jahodové dni* (2016) v sprievode imaginárnej jahody ako výplodu halucinácie od Evy Sekerešovej, zostup do tmavého lesa v panteistickej *Mile Fog* (2015) Marty Prokopovej alebo baladická adaptácia príbehu Pavla Dobšinského o súrodeneckej láske, *Braček Jelenček* (2015) Zuzany Žiakovej.

Nesporne zaujímavým (r)evolučným faktom je aj rastúca dominantná pozícia talentovaných ženských kameramaniek, ktorých rukopis je napriek stálemu formovaniu často rozpoznateľný už pri premietnutí prvého záberu (Denisa Buranová – *Momo*, Anna Smoroňová – *Bazén*, *Skúška*, Radka Šišuláková – *Magic Moments* alebo Sophia Boyd – *Cabiria*).

Recept na vlastný zakázaný film

Viacere príklady z roku 2016 ukázali, že je až prekvapivo jednoduché, s akou ľahkosťou sa filmárovi môže stať, že nakrúti zakázaný film. Nejde o symbolické pripomenutie si trezorových filmov spred roka 1989 ani zásahy akejkoľvek mravnostnej polície, ale čisto o konsenzus demokratických štátov. Vzniku každého audiovizuálneho diela na škole predchádza podpísanie licenčnej zmluvy, v ktorej sa autor filmu zaväzuje, že finálnu verziu filmu odovzdá právne ošetrenú. Ak sa tak nestane, dielo ostáva „v šuplíku“, pretože nemôže byť verejne prezentované.

Toto pravidlo sa ukazuje problematické najmä pri tvorbe dokumentárnych filmov,



Záber z filmu *Svet plotov* (Edo Cicha, 2014), zdroj: archív FTF VŠMU



Záber z filmu *Atlantída 2003* (Michal Blaško, 2017), zdroj: archív FTF VŠMU

kde je v niektorých prípadoch obťažné získať dodatočne súhlas protagonistu s verejným premietaním (inak výborný film Zuzany Piussi o nepodarenom zásahu policajných kukláčov *Výmet* z roku 2003 nemôže byť oficiálne prezentovaný práve z tohto dôvodu) alebo prezentácia filmu môže protagonistu dokonca ohroziť (*Ahoj, láska* Leny Kušnierikovej). Samostatnou a najzvodnejšou kategóriou je použitie hudobného diela bez súhlasu autora. Dalo by sa namietať ako málo je pravdepodobné, že sa k americkému rapperovi dostane informácia o slovenskom krátkometrážnom ročníkovom filme a začne sa domáhať právnych sporov, parametre sú však dané jasne. Hudobná skladba, použitý archívny filmový materiál alebo dokonca maska Dartha Vadera, ktorá v súčasnosti právne náleží značke Disney, sa vo filme automaticky stáva audiovizuálne použitým dielom. („Dílem audiovizuálně užitým je jakékoli autorské dílo, které je zařazeno do díla audiovizuálního. Dílo audiovizuálně užitě může být pro audiovizuální dílo užito buď v podobě původní (např. architektonické dílo) anebo v podobě zpracované /např. scénář/. Zpracovat dílo a zařadit je do díla audiovizuálního lze jen se svolením autora díla audiovizuálně užitého.“)

Aj napriek tomu, že všetky krátkometrážne audiovizuálne diela vznikajúce na škole sa každoročne musia podeliť o 50-tisíc eur z Audiovizuálneho fondu, čo samozrejme z hľadiska jednotlivých filmov nedovoľuje veľké produkcie a podnecuje hľadanie si koprodukčných partnerov, všetky tendencie naznačujú, že sa v súčasnosti na VŠMU úspešne formujú výrazné mená, autorské prístupy a uvažovania, a to na poli všetkých filmových druhov.

Saša Gabrižová

- 1 Pokiaľ by ste nakrútili film so slaninou v hlavnej alebo vedľajšej úlohe, určite by ste ho mali prihlásiť.
- 2 Po minulé roky organizátori registrovali do 150 prihlásených filmov z celého sveta ročne, čím sa šanca na výber (a prípadnú výhru) markantne zvyšuje.
- 3 Výnimkou je napríklad poviedkový film *Slovensko 2.0* (produkcia MPhilms) alebo komerčná reklamná produkcia.
- 4 HRABÁNEK, J. 2011. Film z hľadiska autorského práva. Praha : Nakladatelství Leges, 2011.
- 5 S výnimkou experimentálneho.

Nespoznany o symbióze rešpektu

Umeleckú tvorbu môže ohraničovať záujem nadradený autorskej predstave. Absolutóriom tak nemusí byť zmocnenie sa sveta autorom, ako sme na to v modernej dobe zvyknutí. Úradný mechanizmus tohto poriadku sa volá cenzúra.

Bez mechanizmu cenzúry sa spoliehame na autorovu zrelosť a zodpovednosť či vnútorný, samoregulačný etický kódex a prinajhoršom na regulátor verejnej odozvy.

Vzrast domácej celovečernej dokumentárnej tvorby a v rámci nej autorského dokumentu celkom prirodzene vyvolal kolíziu medzi skutočnosťou a úsilím presadiť jej filmové videnie. Povznesenie sa autora ponad opisnosť, dokumentovanie reality, spojené väčšinou s poznávacím či edukačným zacielením, naráža nielen na pokušenie manipulácie, ale aj na rozdielnosť predstáv o výslednom obraze medzi autorom a zobrazovaným. Priame stretnutie človeka alebo komunity so svojím filmovým vyobrazením, výkladom svojej podoby fikcia hraného diela nepozná, a teda ani nerieši, prípadne sa pre istotu od akejkolvek podobnosti deja či osôb dištancuje.

Zmocnenie sa skutočnosti jej dokumentárnym obrazom hľadá hranicu „povolenej“ intimity a diskretnosti. To, čo bulvár posúva smerom k bezškrupulóznemu odhalovaniu či škandalizovaniu súkromia známych osôb, odvolávajú sa na záujem verejnosti, serióznym autor povyšuje na poznanie a dôverný vzťah. Pochybné stotožnenie reálnej postavy Richarda Müllera s jeho portrétom v autorskej snímke *Nespoznany* (2016, r. Miro Remo) ukázalo deficit verejnosti i časti filmovej kritiky vnímať rozdiely medzi polohou diela a fakticitou jej objektu, resp. ho takmer detinsky stotožňovať s pravdivosťou a skutočnosťou.

Už *Exponáty alebo príbehy z kaštiela* (2013, r. Paľo Korec) vyvolali medzi inými aj pobúrené ohlasy o nepatričnom pristihovaní starých či postihnutých ľudí, keďže inscenovanie mohla ovplyvňovať ich nižšia schopnosť posúdiť svoje konanie. To sa môže týkať aj ostatných, prevažne odkázaných, zraniteľnejších sociálnych skupín či ich reprezentantov v iných domácich autorských dokumentoch vrátane série rómskych tém. Za kritérium primerane zverejneného obrazu súkromia možno považovať nemanipulatívny vzťah zobrazovaného so zobrazujúcim alebo rešpekt a ohľaduplnosť aktérov za kamerou voči tým pred kamerou. Hĺbka a autenticita tohto rešpektu môže posunúť obraz intimiti až k hranici únosnosti a zároveň túto potrebu zdôvodňovať. Naopak, nedôvera voči osobám pred kamerou stimuluje viaceré politické či aktivistické dokumenty (*Kauza Cervanová* či séria snímok Zuzany Piussi). Výsledkom sú kauzy či

horlivé diskusie. Potreba verejného záujmu oproti právu na súkromie odkrýva medzery, v ktorých sa ambicióznym dokumentarista môže ocitnúť. Posledné dva celovečerné dokumenty talentovaného dokumentaristu Mira Rema – *Cooltura* a *Nespoznany* (oba 2016) sa dotkli ďalšieho priestoru, osobného záujmu na svojom obraze.

Po sociálne zraniteľných osobách, za ktorých sa ozvala časť diváckej obce a po reprezentantoch moci, ktorí sa ozvali sami, sa so svojou podobou v autorskom dokumente stretli aj tí, pre ktorých je prezentácia, vrátane bulváru a škandálov, súčasťou povolania – exponenti nášho šoubiznisu. V *Coolture* sa režisér Miro Remo s gurážou chopil témy s vopred nasmerovaným zaujatím, ktorým niektoré domáce kultúry zosunul z piedestálu. Preskenoval ich antikultúrnym objektívom a kvôli nesúhlasu s ich zobrazením vo filme následne stratil možnosť film *Cooltura* oficiálne distribuovať. Voči Richardovi Müllerovi, ústrednej postave ďalšieho dokumentu *Nespoznany*, už režisér optiku bez empatie, bez úcty voči ikone neuplatnil, pričom nezľavil zo svojich autorských ambícií či tvorby bez kompromisov.

Müllerovu osobnú situáciu, poznačenú nie priaznivým zdravotným stavom, film *Nespoznany* rešpektoval. Speváka zraniteľný obraz jeho liečby a terapie nijako nedeklasoval, na to je, nakoniec, príliš silnou osobnosťou – len ak u prepriateho, prípadne bulváru chtivého diváka, alebo, a to aj pochopiteľne, z pohľadu Müllerovej životnej partnerky. Tá mohla byť zaskočená intimitou záberov, takou rozdielnou od podoby blízkosti, ktorú so svojím mužom a otcom svojho dieťaťa denne žije.

Hlavný protagonista svoju tvorbu opieral o motívy zo súkromia a záujem kamery sa stal súčasťou jeho života. V *Nespoznanom* je jeho nezúčastnenosť voči prítomnosti kamery a nárokom jej intimity dominantná. Tento vzťah speváka voči pozorovateľovi jeho trojročnej životnej etapy zintenzívnil prístup Removej kamery k objektu záujmu. Nárok verejnosti a médií vlastniť a uctievať známu osobu tvorí jednu z funkcií šoubiznisu. Ťažko uveriť spevákovu vlastné, resp. dcérou sprostredkované tvrdenia o túžbe so všetkým skončiť a užívať si vylihovanie na pláži. Richard Müller prešiel svojím životom tak intenzívne, že s výstrelom definitívneho konca sa stretol pomerne skoro. Táto skúsenosť ho učí žiť so sebou samým tak, aby prežil, ale nevzdialil sa od toho, čo ho naplňuje a motivuje a zároveň ničí smrtiacou vášňou. Kráčanie po mínovom poli vlastnej existencie sa stalo súčasťou Müllerovho obrazu.

Súčasná kompresia jeho vitality nie je kompresiou osobnosti. Tá prebýva

v zmeravenej schránke tela a vo vyskladanom príbehu filmu má nakoniec navrch. Nadosobný ťahúň tvorivej sily vyklenul v závere oslavu toho, čo je v človeku najsilnejšie, a prederie sa aj cez útrapy tela a duše. Od úvodnej „ankety“ o Richardovi Müllerovi snímka postupne prechádza do všeobecnejšej polohy. Nejde len o obraz speváckej súčasnosti a minulosti, o príbeh excesov a slávy, o jeho vzťahy s milovanými a milujúcimi ženami, ale o výpoveď o dozrievaní v stagnácii i vzopätí. Návrat na pódium po sebazničujúcej ceste je pointou i prienikom do osobitého života hviezdy za pódium, poznačený chorobou a tmením vnútorných „besov“, odkryl obraz veľkého „dieťaťa“, ktoré nemusí a nepotrebuje predstierať. Ak autor filmu Miro Remo uviedol, že čoskoro pri nakrúcaní zistil, že speváka nijako nezrežírue, nenainscenuje do nejakého konceptu, zodpovedá to podobe jeho hlavného protagonistu, ktorý sa stal monolitom vlastného života a ku ktorému sa možno priblížiť len ním určenou cestou. Napriek veľkorysému povoleniu byť dlhší čas blízko speváckej ikony sa s tým režisér vysporiadal so ctou i dômyselnosťou. Vyjadrenie Jána Kurica v úvodnej ankete, že jeho slávnejší kolega vie so slávou lepšie kalkulovať, sa z motivačných činiteľov nedá celkom vylúčiť. Je však bytostným formátom Müllerovej identity.

Jeho pohľad okom „banickej“ kamery pripnuté okolo hlavy, ako kedysi filmoval svojich blízkych i dianie okolo seba, sa teraz akoby otočil do jeho vnútra. Registreje vzdialenosť fyzickej prítomnosti od vnútornej neprítomnosti. Režisér filmu sa s rešpektom usiluje o fixovanie tejto formy neúčasti a tušenie inej prítomnosti je zároveň zvláštnym zdrojom napätia snímky, v dokumentoch nie celkom bežného.

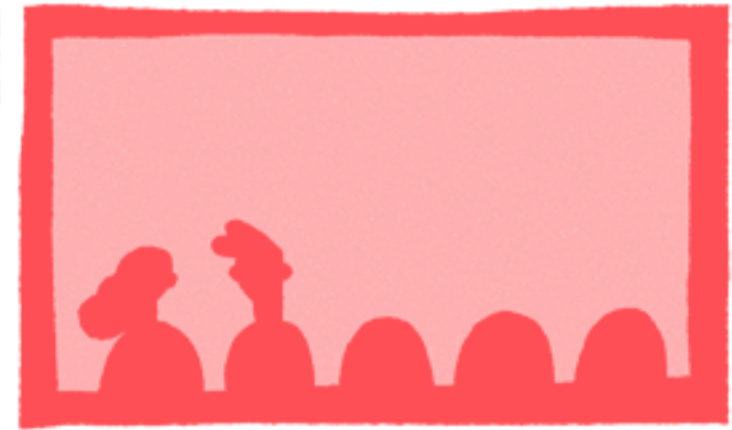
Portrét aktéra šoubiznisu je prvoplánovo prítlačlivý. O tento rozmer však ani spevák ani dokumentarista nestáli. Preto prekvapili zbytočne poukazy na absenciu niekoľkých neautorizovaných záberov vo výslednom zostrihu filmu. Tvorca filmu sa v procese tvorby stáva akoby majiteľom snímanej reality či fikcie. Pre šírenie výsledného diela to však neplatí. Kamera sa môže stať „zbraňou“ len vo vyhrotených prípadoch. Vtedy, keď závažnosť svedectva presahuje právne okolnosti jeho nadobudnutia. Rešpekt voči intimitě snímaného nie je cenzúrou, ani autocenzúrou. Ten, kto sníma, by mal ustrážiť nielen prešľapy, neprípustné exhibície a nevkus zo strany zobrazovaného, ale aj svoje prešľapy či neprípustné manipulácie. A k zodpovednému autorskému prístupu patrí aj akceptovanie predstavy snímaného subjektu o sebe. Právo na autorský obraz a právo zobrazovaného na svoj obraz sa v dokumentárnej tvorbe môže drsne krížiť. Pokiaľ sa nevyrieši diskusiou a vzájomnou dohodou, autor stojí pred neporušiteľným nárokom toho, ktorý bol spodobený. Domáhať sa autorskej zvrchovanosti znamená nadradovať umelecký výkon nad rešpektovaním subjektu predkamerovej reality. Filmovou mágiou sa dá táto subjektivita opantať či „prekabátiť“, ale nie úplne podriaďiť autorskej predstave. Najmä pri takom kvalitnom dokumente, akým *Nespoznany* je, spomínanie niekoľkých sporných záberov kvôli autorovej úplnej akceptácii diela nemá opodstatnenie.

Film *Nespoznany* je aj generačným stretnutím staršieho a mladšieho umelca – minulej nespútanosti, ktorá spočinula v sebe a novej tvorivej ofenzívy nárokovúcej si na umelecké maximá. Vzájomný rešpekt oboch veličín bol v tomto prípade naozaj plodný.

Eva Vženteková



CENZÚROVANÝ AUDIOVIZUÁLNY KOMIX.



Zákaz menom cenzúra

„Nikdo není schopen říci nám, co se stalo a co bude dál. Je ticho. Ti, co o nás rozhodli, nemají jméno ani hlas, nevíme, kde sedí a kudy se k nim jde. Zdá se, že řekli jen pár nejnútnejších vět, pak zavřeli ústa a už je od té doby neotevřeli.“

Pavel Juráček

Cenzúra nie je produktom 20. storočia a totalitných režimov, hoci asi v tomto období zažívala najobľudnejší rozkvet v kinematografii aj na našom území. Tradičné poňatie cenzúry, podľa ktorého je vonkajším zásahom do mediálneho obsahu, sa naozaj ťahá s ľudstvom už tisícročia. V staroveku sa páliili knihy sofistu Protagora, podľa Nového zákona pod vplyvom Pavlovho kázania Efezania spálili poverčivé knihy pred zhromaždením ľudu.

Za prvý dokumentovaný zákaz so všeobecnou platnosťou je podľa historikov považovaný zákaz arianizmu, ktorý bol prijatý v roku 325 na Nicejskom koncile. Pápež Gelasius v roku 492 vydal prvý zoznam zakázaných kníh. Cirkev ako inštitúcia a zároveň aj zástupca mocenských a cirkevných elít je samozrejme jeden z najstarších cenzorov. Cenzúrou reagovala okamžite na všetky postupne vznikajúce médiá samozrejme neskôr aj na film. Takisto ako cirkev reagovali aj politické systémy a režimy a samotná cenzúra kinematografie prechádzala vývojom, rovnako ako vnímanie filmu. A tak ako v ranej ére kinodistribúcie nebola cenzúra chápaná ako ohrozenie slobody prejavu, neskôr nebola striktnou oddelenou externou silou ale skôr činiteľkou v rámci vyjednávania medzi reprezentantmi režimu (cenzormi) a tvorcami kinematografie, až sa nakoniec zakázala.

Cenzúra na Slovensku kedysi

Systém cenzúry filmov bol v období príchodu kinematografie na naše územie jemne roztrieštený. Až do roku 1918 platilo na území Slovenska nariadenie, v zmysle ktorého povolovanie filmových predstavení spadalo do kompetencií miestneho policajného kapitána, resp. hlavného slúžneho miestneho úradu. Cenzúra fungovala aj na štátnej úrovni – kompetenciu na zákaz premietaní konkrétnych titulov mali aj najvyššie uhorské inštitúcie, najmä ministerstvo vnútra. Systém mal vylúčiť z distribúcie do kín najmä nemravné a poburujúce filmy, ako aj filmy reflektujúce politickú situáciu v Uhorsku. V tomto období bolo na našom území okolo 100 stálych kín, ktoré pravidelne premietali aj viackrát za deň. V tom čase sa cenzúra chápala pozitívne. Neohrozovala slobodu prejavu, zachraňovala morálku.

Potom prišlo demokratické Československo, ale filmy sa naďalej cenzurovali. Tentoraz viac centralisticky – cez komisiu ministerstva vnútra v Prahe. Zakázané

bolo všeličo – od Ejzenštejnovho *Krížnika Potemkina*, cez scény s maďarskými piesňami či oslavami až po Hlinkove prejavy. Cenzúra sa vykonávala strihom a dokonca premietačmi v kinách, ktorí na základe cenzorného lístka, doručovaného aj s filmom z požičovne, pomocou lepičky film upravovali v premietarni a následne vyhovujúcu verziu premietali. Po roku 1938, na základe rozhodnutia ministra vnútra Dr. Jozefa Tisa sa nesmeli premietat na území Slovenskej krajiny filmy sovietskej výroby a okrem nich aj 60 konkrétnych filmových titulov, ktoré sa ocitli na zozname tzv. Nevyhovujúcich filmov. Od roku 1942 sa uplatňuje zákaz projekcie amerických filmov už na území novovzniknutého satelitu Nemecka – Slovenskej republiky. V tomto období mala samostatnú kompetenciu na zákaz filmov, mimo cenzúrnej komisie aj tajná služba.

Po oslobodení nášho územia od fašizmu sa systém cenzúry zmenil. Opätovne sa kompetencie presunuli do Prahy, tentoraz na ministerstvo informácií, a to aj napriek protestom zo slovenskej strany za zachovanie samostatnej cenzúrnej kompetencie. Ministerstvo informácií dohliadalo najmä na súlad s demokratickými princípmi.

Demokracia však netrvala dlho a s príchodom „víťazného Februára“ a nového režimu sa systém zmenil. Cenzúra získala novú formu spájanú s autoritárstvom a netoleranciou, a taktiež aj nový obsah – rozširovanie „ideológie slobody slova“. Začala sa skrývať pod výraz „administratívny zásah“, ktorý v Československu dlho nahrádzal pravé pomenovanie cenzúrnej praxe, pretože v oficiálnom slovníku neexistovala. Cenzúra sa začala sofistickovane schovávať pod označenie filmu číslom a písmenom M na konci titulok. Takéto označenie potvrdzovalo schválenie filmu na verejnú distribúciu Hlavnou správou tlačového dozoru na Slovensku, ktorá podliehala ministerstvu vnútra v Prahe. Tento orgán bol kreovaný ako mimoústavná inštitúcia, ktorá oficiálne nevystupovala ako cenzúrny orgán. Jej kompetencie boli aj napriek tomu široké, napríklad v roku 1961 Národnému kinu v Dunajskej Strede „odporučila“ zmeniť poradie filmov: „*Neznámy v pozadí*, *Nikita Sergejevič Chruščov*, *Kto sa smeje naposledy*, *Podvodník*“ – pre nevhodnú súvislosť.

Tak ako sa vyhýbalo používaniu slova cenzúra, rovnako sa obchádzalo aj pravé pomenovanie tých, ktorí ju vykonávali. Nazývali sa „poverenými orgánmi“, „organizačnými pracovníkmi“, „oficiálnymi posudzovateľmi“ alebo aj pojmom „kritika“. Pri jednotlivých cenzúrnych opatreniach

sa taktiež nepoužívali slová ako „zákaz“ alebo „príkaz“. Celý mechanizmus cenzúry fungoval aj na systéme redaktorov či dramaturgov odporúčajúcich zapracovanie navrhnutých cenzúrnych podnetov, ktoré sa tak samozrejme nenazývali. V tomto období cenzurovali okrem nich aj štátne orgány, a aj jednotliví pracovníci Ústredného výboru Komunistickej strany Slovenska. V rámci tohto systému redaktori či dramaturgia (cenzori vnútri filmovej tvorby) vykonávali autocenzúru, Hlavná správa tlačového dozoru tzv. priamu cenzúru, pretože ako externý orgán robila zásahy do filmových diel a zásahy Ústredného výboru Komunistickej strany Slovenska s tzv. nepriamou cenzúrou. Cenzurované boli nielen samotné filmy ale aj zmienky o týchto dielach v iných médiách.

Zmena prišla v období, keď v Československu začalo vymedzovanie sa voči Stalinovej politike. Politici začali revidovať vlastnú politiku a taktiež sa postupne prispôbovať novým podmienkam v Sovietskom zväze. Do Československa postupne prišla hlbšia politická transformácia. Rehabilitovali sa väzni z obľudných politických procesov päťdesiatych rokov, došlo k zmierneniu trestného zákona a rozvíjala sa verejná kritika. Začala sa liberalizácia nielen filmu a kultúry, ale aj právneho systému či ekonomiky. Zákom č. 84/1968 Zb., prijatým 26. júna 1968, sa cenzúra zrušila. A potom prišli vojská Varšavskej zmluvy na územie Československa a zákonom č. 127/1968 Zb., ktorý vstúpil do platnosti 26. septembra 1968, bola cenzúrna prax znova zavedená.

Po krátkom obmedzení a zrušení cenzúry v roku 1968 sa systém cenzúry v rokoch 1969 – 1970 zaviedol, zmenil, ustálil a sprísnil. V prípade filmovej produkcie už cenzúru nevykonávali hlavne externé inštitúcie. Od roku 1969 v samotných filmových štúdiách platili nové opatrenia, ktoré zabezpečovali dostatočnú internú kontrolu vo všetkých fázach výroby filmov. Okrem toho vzniká aj cenzorský úrad – Slovenský úrad pre tlač a informáciu. Najdôležitejšie rozhodnutia o zverejnení tých ktorých filmov však robí ideologické oddelenie Ústredného výboru Komunistickej strany Slovenska. Autocenzúra v rámci štúdií a strach z výhrad všetkých zúčastnených na cenzúre sa ukázali byť najúčinnejšie na paralyzovanie slovenskej nielen filmovej tvorby. Normalizácia vyvíjala ideologický a politický tlak nielen na tvorcov, ale aj na filmových divákov. Tvorcovia sa ocitajú v opozícii voči cenzorom a prehrávajú, sloboda tvorcov je totálne obmedzená, veľa filmov spreď 1968 sa na dlhé roky zatvára do trezorov a tie nové prechádzajú prísny schvalovacím mechanizmom rôznych všeobecných stranických uznesení a smerníc, nepísaných i písaných príkazov a zákazov stranických funkcionárov a pracovníkov filmových inštitúcií. V kinách prevládala ideologicky preferovaná kinematografia. Do trezoru a nie do distribúcie sa dostali filmy, ako *Zbehovia a pútnici*, *Obrazy starého sveta*, *Kým sa skončí táto noc*, *Organ*, 322, *Šibenica*, *Dovidenia v pekle*, *priatelja* a mnohé ďalšie. Až v osemdesiatych rokoch nastáva mierny odmäk.

II. Cenzúra na Slovensku dnes

A potom prišla revolúcia, demokracia a kapitalizmus. A cenzúra sa zakázala. Rovno Ústavou SR, naším najvyšším zákonom s absentujúcou definíciou. Definícia cenzúry chýba nielen v Ústave SR, ale nie je definovaná ani v žiadnom ďalšom slovenskom

zákom. Táto neprehľadná situácia legislatívne nedôsledne podchyteného zákona značne komplikuje pochopenie zákazu cenzúry práve z právneho hľadiska. A nielenže komplikuje, samotná vágnosť dáva cenzúre možnosti.

Súčasný právny stav zákazu cenzúry ochraňuje najmä právo na slobodu prejavu a právo na informácie, čo sú základne politické práva každého občana SR. Voľnou interpretáciou v zmysle ústavy môže byť: „cenzúra má za následok, že osoba želajúca si vysloviť svoj názor, urobiť prejav, tento nemôže urobiť, alebo ho môže urobiť iba v oklieštenej podobe. Vzápätí má cenzúra za následok, že iná osoba s právom na informácie sa buď vôbec alebo v omedzenej miere dostane k informácii obsahnutej v cenzurovanom prejave.“ Medzeru medzi ústavným zákazom cenzúry a jej chýbajúcou definíciou sa pokúsil usporiadať Ústavný súd SR, ktorý v jednom zo svojich rozhodnutí konštatoval, že ústavný zákaz cenzúry sa vzťahuje iba na obmedzovanie slobody prejavu zo strany orgánov verejnej moci, v snahe obmedziť politický pluralizmus. Ak teda zasiahne do slobody prejavu subjekt iný ako štátny orgán, o cenzúru nejde.

Na záver by som si na podnietenie čitateľovej fantázie dovolila ponúknuť podnet na zamyslenie. V socialistickej zriadení dával na filmovú produkciu finančné prostriedky len štát prostredníctvom štúdií. Súčasný slovenský systém financovania filmu, ako aj celého filmového priemyslu (aj keď v demokracii a kapitalizme) je založený na hlavne na prerozdelení finančných prostriedkov cez Audiovizuálny fond, jeho odborné komisie a tiež programovú radu národného vysielateľa RTVS. Nie sú teda súčasní členovia komisii AVF a členovia programovej rady RTVS novodobí demokratickí cenzori?

Eva Pa

- 1 JURÁČEK, P. 2003. *Deník* (1959 – 1974). Praha : NFA, 2003, s. 496.
- 2 Český filmový režisér, scenárista a producent, výrazný predstaviteľ českej novej vlny 60. rokov. Bol signatárom Charty 77.
- 3 Protagoras bol obvinený z ateizmu. Jeho najznámejším filozofickým tvrdením je: „*Mierou všetkých vecí je človek – existujúcich že sú, a neexistujúcich že nie sú.*“
- 4 Takými to boli napr. uhorské filmy *Hrôzostrašný príbeh* (Cinkotai rémtörténet) a *Hromadné vraždy* (Cinkotai tömeggyilkosság).
- 5 MACEK V. – PAŠTÉKOVÁ, J. 1997. *Dejiny slovenskej kinematografie*, Bratislava : Osveta, 1997, str. 16-18.
- 6 Napr. cenzúrou sa určovala vhodná dĺžka bozku na filmovom plátne.
- 7 MACEK – PAŠTÉKOVÁ, ref. 5, str. 41-44.
- 8 MACEK – PAŠTÉKOVÁ, ref. 5, str. 96-101.
- 9 SKUPA, L., *Přísně utajená komunikace*. 2014. Brno : Masarykova univerzita, 2014, str. 19.
- 10 SKUPA, ref. 9, str. 18.
- 11 SKUPA, ref. 9, str. 97.
- 12 MACEK – PAŠTÉKOVÁ, ref. 5, str. 263-266.
- 13 DZÚRIKOVÁ, E. In: MACEK – PAŠTÉKOVÁ, ref. 5, str. 376-379.
- 14 DRGONEC J.: Zákaz cenzúry podľa Ústavy Slovenskej republiky: Implikované základné právo alebo ústavný princíp a súvisiace otázky. In: *Právnik*, roč. 154, (2015), č. 1 s. 61-79.

Záber z filmu *Pieseň lásky*

(Homo)cenzúra, underground a snová homoerotika

Od tridsiatych rokov dvadsiateho storočia vrhal na americkú filmovú produkciu tiež tzv. Motion Picture Production Code, známy aj ako Haysov kódex. Ten bol prijatý organizáciou Motion Pictures Producers and Distributors of America (MPPDA) ako odpoveď na podnety spojené s rastúcimi ekonomickými vplyvmi veľkej hospodárskej krízy.

Nátlaky prichádzali zo strany rozličných aktivistických skupín, pričom najurputnejšie v tomto prípade záuradovala cirkev s cieľom určovať konzervatívny smer spoločenskej morálky. Výsledný kódex, schválený republikánom Willom H. Haysom, ktorý mal v tom čase MPPDA pod palcom, bol akýmsi zborníkom pravidiel, resp. obmedzení spočívajúcich v odmietaní akýchkoľvek prejavov vulgarizmu, sexuálnej perverzie (vrátane homosexuality), cudzoložstva či iných, z mravného hľadiska neakceptovateľných podôb ľudskej sexuality. Autocenzúra ochraňujúcej filmový priemysel pred možným krachom sa mnohí autori museli podriaďovať. Pod hrozbou, že sa ich filmy nedostanú do distribúcie v kompletnej nezostrihanej verzii (bez problematich scén) alebo sa dokonca nebudú premietiť vôbec, postupovali v tvorbe nanajvýš opatrne.

Na takmer dvadsať rokov sa tak homosexuáli z kinematografie Hollywoodu prakticky vytratili. Ak sa aj sem-tam vo filme objavili, nebolo celkom jednoznačné, či skutočne ide o „inak“ orientované postavy. Inakosť bola potlačená, jemne načrtnutá a divák si ju často domýšľal vzhľadom na daný kontext. Zašifrovaná bola často aj vo filmoch noir, kde ako skrytí homosexuáli vystupovali rôzni šialenci a vrahovia.

Americké umelecké tendencie neskorých štyridsiatych, ale najmä päťdesiatych rokov, sa už vyznačovali dominanciou popartu, odklonom od dovtedy prevládajúcich tradičných hodnôt a čoraz intenzívnejším presadzovaním nonkonformizmu. Pre

experimentálny film to znamenalo nový rozkvet, aký nezažil od avantgárd dvadsiatich rokov. Dostupnosť 16 mm vybavenia umožnila realizovať mnohým filmárom – amatérom nezávislé snímky, ktoré zďaleka neboli v súlade s hollywoodskými normami. Homoerotické motívy boli už predtým prítomné v experimentálnych dielach Jeana Cocteaua, no neskôr najmä v *Piesni lásky* (Un chant d'amour) Jeana Geneta alebo v bezprostredných, osobných a zakázaných výpovediach amerického undergroundu. Nezávislí tvorcovia, ako Kenneth Anger, Ken Jacobs, Jack Smith, Andy Warhol či Paul Morrissey boli neraz za svoje filmy trestne stíhaní a projekcie museli usporadúvať tajne, pretože tie verejné sa stretávali so škandálmi, protestmi a zásahmi polície.

Kenneth Anger, azda najznámejší z radu tamojších filmových experimentátorov a prvých otvorených homosexuálov, nakrútil svoj prvý významný film už ako sedemnásťročný v roku 1947. Pod titulom *Ohňostroj* (Fireworks) sa skrýva inšpirácia asociatívnou montážou Sergeja Ejzenštejna a Cocteauovou *Krvou básnika* (Le Sang d'un poète, 1932) v podobe sna mladého muža, ktorý prechádza neznámym priestorom, pozoruje exhibicionistického kulturistu a stáva sa obeťou skupiny námorníkov. Šokujúce obrazy plné násilia tu vypovedajú o chladnom sexuálnom zneužití hraničiacom so sadomasochizmom, no súčasne – pretože ide o sen – sú aj intímnu predstavou, túžbou, odrazom podvedomia hlavného hrdinu stvárneneho samotným Angerom. Ten sa ako nadšenec

mágie a filozofie Aleistera Crowleyho, nevyhýba ani prvkom okultizmu. „Očista v živé vodě“ pak smyje stopy krve i ran. Kulturista z prvné sekvence pak vstupuje do mladíkova pokoje. V procesu 'iniciace' funguje jeho penis jako zdroj ohňostroje.“ Typický „trance-film“ – ako ho označil americký teoretik P. Adams Sitney, sa končí prebudením (už nie osamelého) protagonistu, zábermi na horiace fotografie s výjavmi zo sna.

„Tento film je všetko, čo môžem povedať o tom, aké je to mať sedemnásť, o námorníctve Spojených štátov, amerických Vianociach a o štvrtom júli.“
– K. Anger

Anger ako zvláštna osobnosť ovplyvnená mágiou, fascinovaná silou zla, opovrhujúca Hollywoodom a neustále apelujúca na vládu organizáciu Spojených štátov, sa usiloval vtiahnuť diváka do svojich halucinogénnych vízií. „Erotické výstrelky a prítomnosť satanismu tvorí podľa Angera pevnou súčasťou obrazu dnešnej Ameriky.“

Rámcovanie snového príbehu, zmnožovanie postavy, opakovanie situácií, homoerotizmus či fingovaná smrť sú prvky, známe už z filmu *V osídlach popoludnia* (Meshes of the Afternoon, 1943) Maye Derenovej a Alexandra Hackenschmieda, ale aj z tvorby Jeana Cocteaua. Keď sa Kenneth inšpiroval dielom tohto slávneho francúzskeho génia, ešte vôbec netušil, že o dva roky neskôr práve *Ohňostroj* na Festivale du Film Maudit Cocteaua osloví a pozve ho do Francúzska, kde bude pôsobiť a tvoriť najbližších dvanásť rokov.

Vo Francúzsku sa presne v tom čase rozhodol spisovateľ, dramatik a básnik Jean Genet nakrútiť svoj prvý a zároveň jediný film *Pieseň lásky* (Un chant d'amour, 1950). Homosexuál s nelichotivou povestou prostitúta a zlodca sa preslávil predovšetkým tým, čo mu bolo najbližšie – škandalóznymi a zväčša zakázanými (aj pornografickými) literárnymi dielami so zločineckou a existencialistickou tematikou alebo provokatívnou oslavou mužskej (homo)sexuality. Ine to nebolo ani na filmovom plátne.

Pieseň lásky sa odohráva vo väzenskom prostredí Fresnes, presiaknutom atmosférou sexuálneho napätia medzi izolovanými väzňami. Trestancov, trpiacich nedostatkom osobného, intímneho kontaktu, oddeľuje kamenný múr. K dispozícii majú len malý otvor v stene, prostredníctvom ktorého spoločne vyfukujú dym cez akúsi slamku simulujúcu cigaretu. Kým väzeň v jednej cele dym vydychuje, väzeň na opačnej strane ho vdychuje. Oboch pritom sleduje voyeuristický dozorca.

Genet hovorí o samote, sexuálnej frustrácii, z nej vychádzajúcich prirodzených

Záber z filmu *Flash* (Andy Warhol, 1968)

ľudských pudoch, vášni a o nedosiahnuteľnosti vytúženého splynutia. Kamera, za ktorou stál Jean Cocteau, „stelesňuje túto podstatu tiež ako čistú duševnú fantáziu: vzájomné snenie milencov, halucinujúcich o minulej realite alebo o možnej budúcnosti.“

Film sa kvôli explicitnému homosexuálnemu obsahu, ale aj mužskej nahote či dokonca rasovým aspektom (v jednej z homoerotických scén sa tancujúci polonahý černochoch drží za rozkrok) stretol s niekoľkými distribučnými problémami. Po prvýkrát bol uvedený až štyri roky od svojho vzniku v Cinémathèque Française (kde v tom čase pracoval Kenneth Anger) v neúplnej, zostrihanej verzii. Newyorská projekcia v roku 1964 skončila zatknutím organizátora Jonasa Mekasa, litovského režiséra experimentálnych filmov. Až v Londýne roku 1971 sa film konečne stretol s úspechom a dodnes má v rámci dejín queer kinematografie významné postavenie.

Hoci Jean Genet po sebe zanechal niekoľko nere realizovaných filmových projektov, k nakrúcaniu sa nikdy nevrátil. Známe sú však viaceré filmové adaptácie jeho odvážnych próz či divadelných hier – od *Balkóna* (The Balcony, 1963) Josepha Stricka, cez *Querelle* (1982) Rainera Wernera Fassbindera, až po *Jed* (Poison, 1991) Todda Haynesa.

V šesťdesiatych rokoch sa strednoprádová kinematografia usilovala cenzúru „obchádzať“ a „inak“ orientovaných obsiahnuť v scenároch síce nie priamo, ale aspoň natoľko, aby si divák ich homosexualitu uvedomil. Popri tvorcoch nezávislých extravagantných a provokatívnych filmov, ktorí sa ustavične stretávali s odporom, protestmi, prerúšaním projekcií alebo dokonca zatýkaním, sa k stále aktuálnej problematike kriminalizovanej homosexuality pokúšali vyjadriť aj komerčne úspešnejší filmári. Tí sa snažili divákov oslovovať civilnejšími a nenápadnejšími postavami homosexuálov. Keďže Haysov kódex naďalej nebol ochotný pripustiť, aby v takýchto prípadoch šlo o vyslovene kladných hrdinov, inakosť takmer zakaždým smerovala ku klasifikácii „duševná choroba“ a často bola ukončená samovraždou. Homosexuáli sú v tomto období vnímaní „v súlade s väčšinovým pohľadom – jako bytosti fatálne nešťastné, k tragickému konci tak či onak směřující“.⁸ Tvorcovia týchto filmov čerpali najmä z literárnych predlôh, ktoré museli byť kvôli explicitnému homosexuálnemu podtónu pozmenené.

K vzniku známeho filmu s lesbickým motívom *Detská hodinka* (The Children's Hour, 1961) v hlavnej úlohe s hviezdami Audrey Hepburn, Shirley MacLaine a Jamesom Garnerom predchádzalo niekoľko skutočností. Pôvodná rovnomená divadelná hra Lillian Hellmanovej z roku 1934 sa na Broadwayi stretla s mimoriadne priaznivou

kritikou a diváckym ohlasom, čím sa jej zákaz (kvôli homosexuálnemu obsahu) podstatne oneskoril. Filmovú verziu sa rozhodol nakrútiť americký režisér nemeckého pôvodu William Wyler už v roku 1936, no pre pravidlá súvisiace so striktným Haysovým kódexom bol nútený odstrániť všetky homosexuálne prvky a jej názov zmeniť na *Vražedná lož* (These Three).

V remakeu z roku 1961, nakrútenom v čase slabnutia pozície a dosahu Haysovho kódexu¹⁰ sa Wyler vracia k pôvodnému názvu, ako aj k pôvodnej Hellmanovej ideii – lesbizmus tentoraz nevynecháva. Príbeh Karen a Marthy – dvoch mladých dlhoročných priateľiek a učiteliek na vlastnej súkromnej dievčenskej škole – načrtáva hranice ľudskej tolerancie a ukazuje, kam až dokáže zísť obyčajné klamstvo a opovrhovanie.

Zlomyselná študentka Mary, ktorá má záľubu v drobných klamstvách a šikanovaní spolužiačok, je za svoje správanie potrestaná a rozhodne sa učiteľkám pomstiť. Starej mame povie, že Martha „neprirodzene žiarli“ na Karenin vzťah s doktorom Joeom. „Nevyhnutné zmeny vo filmovej verzii násobia rozpory hry; čo zostalo nevy povedané je vyhlásené za nevysovitelné, len aby to rezonovalo ako – s požíčaním titulu britskej filmovej verzie 1961 – najhlasnejší šepot.“ Klebeta sa šíri rýchlo a čoskoro začne celé mesto učiteľky odsudzovať a pohoršení rodičia vyberajú z ich školy všetky dievčatá. O prácu príde aj Joe, ktorý Marynej lži neverí a snúbenice a jej priateľky sa ako jediný zastáva. Učiteľky podávajú žalobu za urážku na cti. Bezradná Karen však stráca v Joeovi oporu a podozrieva ho, že sa priklonil k väčšinovému názoru.

Šokujúci moment nastáva vo chvíli, keď sa Martha citovo zdôverí Karen a prizná sa, že k nej skutočne prechováva viac ako priateľskú náklonnosť. Hoci sú učiteľky nakoniec zbavené nespravodlivého obvinenia, Marthino priznanie zostáva visieť vo vzduchu. Karen sa opätovaniu priateľkinej lásky bráni až do chvíle, keď ju nájde obesenú v izbe. Prudké emócie naznačujú čosi, čo sa už Martha nikdy nedozvie a čo zrejme navždy zostane nevy povedané. O potenciálnej Kareninej homosexualite môže svedčiť aj fakt, že zasnuby s Joeom dlho odkladala.

Napriek kvalitnému autorskému a technickému zázemiu a dlhodobej avantgardnej tradícii vo Francúzsku sa začiatkom šesťdesiatych rokov undergroundová tvorba stala doménou Spojených štátov. V roku 1963 tam boli realizované dva legendárne krátkometrážne experimenty, vytvorené priekopníkom underground cinema, performance art a múzy amerických homosexuálnych umelcov tých čias – Jackom Smithom. V spolupráci s kameramanom Bobom Fleischnerom nakrútil neurčité, kontrastné, zámerne preexponované alebo podexponované zábery. Režisér Ken Jacobs napokon záznam zostrihal a vznikol film *Plavovlasá kobra* (Blonde Cobra). Jack Smith v ňom stvárňuje hlavnú rolu mladíka, ktorý je preoblečený do ženských šiat, fajčí marihuanu a sarkasticky prezentuje samého seba. Prostredníctvom ťažko zrozumiteľného komentára, monotónneho spevu, afektovaného smiechu či výkrikov demonštruje a parafrázuje sardistické myšlienky a filozofiu zla markýza de Sade. „Aktualizuje ji zarámovaním do konkrétnych spoločenských podmienok (začátek a koniec ukázky) a ironizuje jak užitím tradičných rekvizit pornografie v novém kontextu, tak i zobrazením procesu duchovného rozkladu jako rozkladu fyzického (evidentní odkazy na freudovskou symboliku a existencialismus jsou v daném případě přinejmenším kacírské).“¹³ Prevažne

čiernobiela, no miestami farebná *Plavovlasá kobra* vyniká aj zaujímavou prácou s časom, spočívajúcou v jeho natahovaní a odďalovaní pointy, prácou so scudzovacími efektmi alebo dlhými čiernymi sekvenciami bez obrazu, ktoré sprevádzajú rôzne zvuky – hlas, spev aj hudba.

Pod snímku *Planúce bytosti* (*Flaming Creatures*) sa Smith podpísal už len ako režisér. Aj v tomto filme zachováva nejasnosť, chaotickosť, preexponovanosť a parodicnosť, tentoraz však podstatne obscénnejšieho charakteru. Ide o bezmála štyridsaťminútové pozorovanie inscenovaných sekvencií v exotických kostýmoch – divokých sexuálnych orgií, znásilnení, veselých tancov a nemravných diskusií medzi mnohými Smithovými priateľmi, mužmi, ženami, ale najmä transvestitmi, nakrútených na streche manhattanského Windsor Theatre.

O jednu z projekcií filmu sa (podobne ako pri Angerovom *Ohňostroji*) odvážne pričínal Jonas Mekas, keď vzal jeho kópiu na festival experimentálneho filmu Knokke-le-Zoute v Belgicku. Hoci projekcia napokon nebola povolená, po festivale premietol Mekas *Planúce bytosti* v súkromnej hotelovej izbe osobnostiam, ako Jean-Luc Godard, Agnès Varda či Roman Polański.

Iný, menej zaužívaný, menej bizarný – skôr dokumentárne ladený, ale predsa výnimočný spôsob vyobrazenia homosexuality v experimentálnom filme šesťdesiatych rokov zvolil jamajský režisér Lloyd Reckord. V krátkometrážnej snímke *Sen A40* (Dream A40, 1965) otvára závažnú tému prenasledovania gayov. Mladý homosexuálny pár putuje autom po vyprázdnených cestách, navonok si užíva pocit slobody, oddáva sa uštipačným narážkam a letným dotykom. Keď však vozidlo opustia, vstupujú do pomysleného pekla, ktoré predstavuje verejnosť. V obavách, že ich utajovaná vzájomná náklonnosť vyjde na povrch, vzniká medzi mužmi konflikt.

„Mal som záujem robiť film reflektujúci a vypovedajúci o dobe, v ktorej sme žili, o strachu a pocite viny homosexuálov v tých časoch.“

– L. Reckord

Ďalšiu osobitnú kategóriu experimentálnej tvorby šesťdesiatych rokov (veľmi často homosexuálne ladenej) tvoria filmové diela slávneho pop-artistu Andyho Warhola. Vo „Factory“ – mieste, kde bolo možné všetko – zhromažďoval ľudí rôznych spoločenských vrstiev, natur aj sexuálnych orientácií, aby spoločne v duchu odporu ku konvenciám a establishmentu realizovali rôznorodé umelecké nápady. Práve tu Warhol rozvíjal svoj typický antifilmový štýl s dôrazom na statickosť kamery, s absenciou strihu či naratívu a s hľadáním krásy v nevedných veciach.

V krátkom filme *Mario Banana* (1964), ktorý znázorňuje transvestitu Maria Monteza konzumujúceho banán, sa Warhol pohráva s alúziou orálneho sexu. Neskôr ho zrealizoval vo filme *Blow Job* (1964), avšak mimo kamery. Tá sleduje takmer polhodinové vzrušenie na tvári mladíka, zavŕšené zapálením cigarety.

V spolupráci s nezávislým filmárom Paulom Morrisseyom vytvoril Warhol od polovice šesťdesiatych rokov niekoľko ďalších undergroundových snímok s homosexuálnym motívom. Vo filme *Môj prostitút* (*My Hustler*, 1965) v hlavnej úlohe s jednou Warholových „superstars“ Paulom Americom, bojuje o priazeň plavovlasého krásavca nielen mladá nymfomanka, ale aj ďalší dvaja muži. Western *Osamelí kovboji*

(*Lonesome Cowboys*, 1968), hoci bol pôvodne zamýšľaný ako pokus o westernovú verziu *Rómea a Júlie*, skončil ako sonda do života osamelých homosexuálnych kovbojov.

Film *Flesh* z roku 1968 tvorí v rámci undergroundovej scény výnimku. Hoci ide o „film nezávislý, nezávislý na komerčnom filmovom priemysle a plne spočívajúci na Warholových popartových koncepciách“, svojho času sa s stretol s nemalým komerčným úspechom. Bisexuál Joe stvárnený Joeom Dallesandrom, obľúbencom a často obsadzovaným hercom autorskej dvojice Warhol – Morrissey, sa živí ako gay – prostitút. Film zaznamenáva jeden deň jeho života, pričom v ňom badať aj odkazy na niekdajšie Warholove filmy. Dlhý statický úvodný záber na nehybného spiaceho Joea nesporne pripomína experiment *Spánok* (*Sleep*, 1963), kde je rovnako snímaný spánok básnika Johna Giorna. Neskoršia scéna, zachytávajúca Joeovu tvár pri orálnom sexe, zasa poukazuje na Warholov *Blow Job*, kde sa tento sexuálny akt taktiež odohráva mimo obrazu. Joe v záujme zháňania peňazí na potrat pre ženinu kamarátku predáva svoje telo. Práve kult mužského tela zohráva vo *Flesh* dôležitú úlohu a svalnatý Joe Dallesandro v ňom figuruje ako „dokonalý“ reprezentant. Starší pán mu napokon platí za pózovanie a popri fotografovaní a skicovaní ho nahého štylizuje do tradičných polôh gréckych sóch.

Počas celého filmu sa okrem toho Joe potuluje po newyorských uliciach a vedie banálne, bezmyslienkovité dialógy s inými prostitútmí či skupinou transvestitov. Morrissey tak ilustruje autentický portrét rozličných individuí, ktorým nezostáva iné ako prestať premýšľať.

V nasledujúcom filme *Odpad* (*Trash*, 1970) sleduje Morrissey s Warholom Joeov úpadok – z príťažlivého sexuálneho objektu sa pod vplyvom drogovej závislosti mení na trosku.

Tlak zo strany cenzúry postupne polavoval, no v spoločnosti voči homosexuálom stále panovalo množstvo predsudkov. Všetko napokon smerovalo k rozhodujúcemu prevratu, známemu ako Stonewallská vzbura. 28. júna 1969 – v deň pohrebu hollywoodskej hviezdy a speváčky Judy Garlandovej, ktorá bola už od svojej prvej slávnej úlohy malej Dorotky vo filme *Čarodějník z krajiny Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939) prvou gay ikonou vôbec, – bola vykonaná policajná razia v gay bare Stonewall Inn v newyorskej štvrti Greenwich Village na základe podozrenia z ilegálneho predaja alkoholu. Keďže boli podobné zásahy na dennom poriadku, tamojšia homosexuálna komunita daný nátlak spojený s permanentnou diskrimináciou ďalej neunesla a začala sa brániť. Nasledujúce dva dni plné násilných demonštrácií a nepokojov „boli explóziou hnevu a frustrácie“, po ktorých príslušníci menšiny s „inou“ sexuálnou orientáciou konečne vystúpili zo svojho tieňa, našli sebaidentitu, začali sa združovať vo viacerých revolučných organizáciách po celom svete.

Skutočnosť, že homosexuáli získali svoje práva, sa zakrátko prejavila aj v kinematografii. Jeden z prvých filmov, v ktorom boli takmer všetky postavy homosexuálne – *Chlapci z partie* (*The Boys in the Band*) nakrútil režisér William Friedkin v roku 1970. V priebehu sedemdesiatych a osemdesiatych rokov boli homosexuáli vo filme ešte miestami ponímaní v hanlivom či posmešnom zmysle, no táto tradícia definitívne vymizla s príchodom New Queer Cinema začiatkom deväťdesiatych rokov.

Petra Sedláková

- 1 Komorne ladený film *Povraz* (*Rope*, 1948) Alfreda Hitchcocka, ktorý pozostáva len z niekoľkých záberov, rozpráva príbeh dvoch mladých „homosexuálov“ Brandona a Phillipa. Po vražde svojho spolužiaka usporiadajú večierok a mŕtve telo nechajú uprostred miestnosti ukryté vnútri truhlice.
- 2 Crowley bol britský spisovateľ, okultista, vplyvný člen okultných organizácií, známy verejnými excesmi.
- 3 ULVER, S. 1991. *Západní filmová avantgarda*. Praha: Český filmový ústav, 1991, s. 134.
- 4 DYER, R. – PIDDUCK, J. 2003. *Now You See it. Studies in Lesbian and Gay Film*. Routledge, New York, 2003, s. 302. „This flick is all I have to say about being seventeen, the United States Navy, American Christmas, and the Fourth of July.“
- 5 ULVER, ref. 3, s. 135.
- 6 Maya Deren sa podobne ako Anger zaujímala o okultizmus a čiernu mágiu.
- 7 TYLER, P. 1972. *Screening the Sexes. Homosexuality in the Movies*. Holt, Rinehart and Winston, USA, 1972, s. 252. „(...) incarnates this essence also as pure mental fantasy: the mutual daydreaming of lovers who hallucinate a past reality or a possible future (...)“
- 8 PUTNA, M. C. a kol. 2011. *Homosexualita v dějinách české kultury*. Praha: Nakladatelství Academia, 2011, s. 450.
- 9 Hra bola čiastočne založená na skutočnom príbehu, ktorý sa stal v roku 1809 v Škótsku.
- 10 Haysov kódex bol definitívne zrušený až v roku 1968.
- 11 Vo verzii *Vražedná lož* sa namiesto lesbického motívu objavil motív klasického milostného trojuholníka.
- 12 WHITE, P. 1999. *Uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*, Bloomington Ind.: Indiana University Press, 1999, s. 21. „The substitutions required of the film version multiply the contradictions of the play; what remained unspoken is declared unspeakable, only to resonate as – to borrow the British release title of the 1961 film version – the loudest whisper.“
- 13 ULVER, ref. 3, s. 175.
- 14 Ten istý postup volí aj homosexuálny režisér Derek Jarman vo svojom poslednom filme *Modrá* (*Blue*) z roku 1993.
- 15 Film vznikol s podporou Britského filmového inštitútu (BFI) a Karla Reiza, kľúčovej osobnosti hnutia Free Cinema.
- 16 BOURNE, S. 2001. *Black in the British Frame. The Black Experience in British Film and Television*. London and New York: Continuum, 2001. „(...) I was interested in making a film that made a mark, that said something about the times we were living in, and the fear and guilt some gay men felt at that time.“
- 17 ULVER, ref. 3, s. 205.
- 18 Film nakrútený podľa predlohy Lymana Franka Bauma *The Wonderful Wizard of Oz* je spoločným dielom režisérov Victora Fleminga, Georgea Cukora, Mervyna LeRoya, Normana Tauroga a Kinga Vidora.
- 19 Na základe kultovej postavy Dorotky vznikla v komunite gayov fráza „friend of Dorothy“ („priateľ Dorotky“), ktorú homosexuáli používali pri vzájomnom zoznamovaní ako tajný kód.
- 20 SPENCER, C.: *Dejiny homosexuality*. 1999. Bratislava: Vydavateľstvo Slovart, 1999, s. 237.

Ako prebehla Cenzúra v Tabačke

(O česko-slovenskej výstave z medzinárodného cyklu
OFF LIMITS - cenzúra v súčasnej umeleckej praxi)

Neexistuje historické obdobie, krajina alebo režim, v ktorom by neprebíhala istá forma cenzúry. Či už prichádza priamo od štátnej moci, či prostredníctvom špeciálne zriaďovaných orgánov, duchovných autorít, divákov alebo samotných autorov (v podobe autocenzúry), vnímame ju v rámci kultúry prevažne ako patologický jav odkazujúci k hlbšiemu spoločenskému problému, obmedzovaniu a neslobode.

Od jej vulgárnych podôb v prípade totalitných režimov až po „mäkké“ prejavy tzv. novej cenzúry premieňajúcej cenzorské škrtanie *ex post* na súčasť tvorby – či už alibistického alebo viacnásobne kódovaného umenia, cenzúra v povedomí ľudí prevažne funguje ako výhradne negatívny pojem. Zabíja cenzúra (v akejkol'vek forme) umeleckú slobodu? Dá sa v umení balansovať na hraniciach apolitickej, nekonfliktnej výpovede a neprepadnúť do konformizmu? Alebo je pravdivé príslovie, že umenie je podobné olivám, ktoré vydávajú tým lepší olej, čím väčší je na ne tlak? Aké formy má súčasná cenzúra v jednotlivých krajinách východného bloku a ako sa prejavujú v porovnaní so západnými demokraciami? To boli otázky, ktoré viedli k vzniku projektu OFF LIMITS s podtitulom „cenzúra v súčasnej umeleckej praxi“, ktorý prebiehal celý minulý rok (2016) ako cyklus výstav a sprievodných podujatí v košickej galérii Tabačka.

Verejný diskurz súvisiaci s cenzúrou v umení sa dá považovať za reflexiu politickej klímy a životaschopnosti občianskej spoločnosti v krajine. Preto bol projekt primárne štruktúrovaný ako prehľad situácií v jednotlivých krajinách, zúžených na výber stredo – a východoeurópskych štátov. Krajiny V4 spoločne s inými štátmi regiónu zdieľajú mnohé spoločné východiská, obzvlášť v oblasti politickej kultúry a kultúrnej politiky. Cieľom bolo vytvoriť medzinárodnú mikrokomunitu, ktorá sa bude vzájomne informovať o špecifikách lokálnych podmienok kultúrnej produkcie, najmä z hľadiska nelegitímnych zásahov do umeleckých slobôd. Občiansky a umelecký aktivizmus je v mnohých prípadoch jediným riešením, ako uchrániť umeleckú prax pred nebezpečnými formami cenzúry. V úvodnom kole sa na projekte zúčastnili zástupcovia Ukrajiny (Mykhailo Glubokiy, Anna Medvedeva, Sergey Zakharov / IZOLYATSIYA, Kyjev), Poľska (Marta Ryczkowska/ Fundacja Teren Otwarty, Lublin), Maďarska (Eszter Kozma a Flóra Gadó / Studio of Young Artists' Association, Budapešť) a z dôvodu blízkych tém i priebehu jednotlivých prípadov cenzúry (a v poslednom rade i dlhodobej spolupráce vybraných kurátoriek) sme zvolili spoločný

česko-slovenský výstup (Lenka Kukurová a Zuzana Štefková, c2c – kruh kurátorů a kritiků, Artwall gallery, Praha). V tomto článku sa budeme venovať poslednej z menovaných výstav.

Výstava s lapidárnym názvom *Cenzúra* sa zaoberala prípadmi cenzúry v rámci českého a slovenského súčasného umenia v posledných 15 rokoch. Na výstave však neboli vystavené umelecké diela, ale samotné mechanizmy cenzúry. Vybrané príklady umeleckých diel boli prezentované ako dokumentácia, pričom vizuálne spracovanie výstavy bolo zverené grafickému dizajnérovi Braňovi Matisovi. Kurátorky reflektovali nejednoznačnú povahu súčasnej cenzúry, ktorá často spočíva práve v tom, že je neľahké ju za cenzúru jednoznačne označiť.

S priamou cenzúrou v podobe zákazu či odstránenia umeleckého diela sa po roku 1989 stretávame v našom prostredí len málokedy. Cenzorské zásahy nahrádzajú menej viditeľné zásahy: žaloba na porušenie zákonov, obvinenie zo zlého umenia, neposkytnutie či odobratie finančných príspevkov, ale napríklad aj zámienka technických problémov v galérii. V galerijnej miestnosti boli vystavené jednotlivé cenzorské mechanizmy v textovej podobe. Výstava zároveň predstavila dokumentáciu umeleckých projektov, ktoré kritizovali fungovanie štátnej moci a inštitúcií, zobrazovali negatívne spoločenské javy alebo boli namierené na miestne politické kauzy. Kritické diela vznikali často ako projekty umeleckých skupín, akoby kolektívna výpoveď zdôrazňovala naliehavosť diela. Vystavená dokumentácia bola doplnená zvukovou zložkou, ktorá symbolizovala informačný šum a znemožnenie komunikácie. Galerijný priestor bol riešený ako súbor bariér a polopriepustných projekčných plôch, v ktorých boli diváci vyzvaní k pohybu a odkrývaniu významov. Zámerom bolo navodenie atmosféry, v ktorej by sa verejnosť mala o prípady aktívne zaujímať a dožadovať sa vysvetlení.

Ku komplikovanému vzťahu cenzúry a cenzurovaného odkazoval samotný názov výstavy, ktorý nastolil tému cenzorstva a zároveň ho performatívne poprel. Tento sebareferenčný názov predstavoval cenzúru nie ako obmedzujúci vonkajší

mechanizmus, ale ako implicitný produktívny proces, problematizujúci protikladný vzťah medzi cenzúrou a slobodou, cenzorom a cenzurovaným a súkromným a verejným. V tejto podobe nie je cenzúra oddelená od cenzurovaného subjektu, a teda nie je možné odlíšiť autorskú revíziu od autocenzúry. Povedané slovami Stanleyho Fisha: „Neexistuje nič ako sloboda prejavu. Cenzúra je štrukturálna nutnosť.“ Toto radikálne prehodnotenie cenzúry ako nevyhnutnej a všadeprítomnej súčasťi fungovania demokratického štátu na jednej strane lepšie zodpovedá reflexii súčasnej biopolitiky, kde sa subjekty sami podieľajú na svojom podrobení, na druhej strane však hrozí nivelizáciou hodnôt. Pokiaľ totiž budeme rovnakým termínom označovať praktiky, ako je väznenie umelcov či plošné blokovanie informácií na internete na jednej strane a licencovanie filmov pre rôzne starých divákov alebo mazanie stránok propagujúcich nenávisť voči skupinám obyvateľov na strane druhej, naskytá sa otázka, či nedochádza k prílišnému rozvolneniu, a tým aj vyprázdneniu samotného pojmu cenzúry.

V súčasnosti platí na Slovensku a v Českej republike zákaz akejkoľvek cenzúry. Tento zákaz vychádza z práva na slobodu prejavu garantovaného Listinou základných práv a slobôd. Napriek tomu tu fungujú mechanizmy, ktoré zásadným spôsobom zasahujú do práva na slobodné vyjadrenie. Môže ísť o prípady, keď je sloboda prejavu a sloboda umeleckého výrazu v rozpore s inými právami – napríklad právom na ochranu osobnosti, ochranu mladistvých alebo duševného vlastníctva. V praxi však často vyvstáva podozrenie, že sú právne dôvody len zástupné a cieľom je umlčanie nepohodlivej skutočnosti alebo názoru. Podobných mechanizmov, ktoré sa pochopiteľne neprezentujú ako cenzúra, ale v zásade naplňujú jej funkciu, existuje celý rad. Zničenie či odstránenie diela môže byť napríklad odôvodnené vyhovením sťažnostiam občanov, prípadne na ten istý účel poslúži byrokratická či technická zámienka. Ako cenzorský postup môžeme chápať aj situácie, keď postih prichádza dodatočne a dopadá na inštitúciu, ktorá inkriminované dielo vystavila.

Na výstave sa objavilo dokopy jedenásť príkladov zásahov „vyššej moci“, ktoré kurátorky chápu ako cenzorské voči umeleckým dielam – napríklad prípad umeleckej skupiny Pode Bal s dielom Malík urvi (2000) uvedenom na výstave pod vyjadrením „*Toto dielo nemôžete vidieť z dôvodu odstúpenia sponzora*“, známa kauza vlajky Dalibora Baču (CZ_SK_HU_D_PL, 2014) s odôvodnením „*Toto dielo nemôžete vidieť z dôvodu neposkytnutej dotácie*“ či „*Toto dielo nemôžete vidieť z dôvodu zabavenia polície*“ odkazujúcim k prípadu diela Výberové konanie na česko-rómsku vlajku (2013) Tomáša Rafu.



Foto: archív Tabačka gallery

Autorky do výstavy zaradili aj jedno fiktívne (?) dielo, ktoré uviedli ako autocenzurované s nasledujúcim rozšíreným zdôvodnením: „*Pre výstavu Cenzúra v galérii Tabačka malo byť vytvorené provokatívne a adresné dielo kritizujúce korupciu a netransparentnosť súčasnej košickej politickej reprezentácie. Kurátorky vytvorenie diela neiniciovali ani neoslovili umelcov alebo umelkyne, ktorí by sa otvorene vyjadrili k tejto téme. Dielo preto nebolo realizované. Autocenzúra je mechanizmom, ktorý často bráni v produkcii a vystavovaní otvorene kritických diel. Dôvodom vlastnej cenzúry bolo previazanie centra Tabačka s mestskou reprezentáciou a obava z postihov pre kultúrne centrum, ktoré by mohli nasledovať po otvorenej kritike. Postih by bol pravdepodobný vzhľadom ku kauzám, ktoré v meste prebehli v posledných rokoch v súvislosti s projektmi EHMK a K13.*“

Kurátorky sa teda pýtajú nielen na to, čo bolo v jednotlivých prípadoch scenzurované, ale svojim autorským gestom stimulujú aj divákov kritický pohľad na to, aké témy by mohli vyvolať cenzorský zásah v prípade ich výstavy.

Uvedených umeleckých diel, či výstav by mohlo byť omnoho viac, postihy sa v novodobej histórii týkali desiatok umelcov a kurátorov. Na Slovensku to bolo obzvlášť v období mečiarizmu, keď sa kritické umenie takmer vytratilo z oficiálnej galerijnej prevádzky. Hoci výstava sa zmeriava na oblasť výtvarného umenia, cenzorskými zásahmi bývajú postihnuté aj iné umelecké oblasti, v poslednom období najmä v Banskobystrickom kraji.

Pre slobodu slova je dôležité, aby boli kritické diela prezentované aj vo verejných inštitúciách a boli hradené z verejných prostriedkov. Podpora spoločenskej kritiky z verejného rozpočtu nie je podporou udeľenou od vládneho režimu, ale je to časť verejných financií použitá na kritiku neuspokojivého stavu vecí verejných. Kritické umenie je veľmi silnou zbraňou, čo si potenciálni cenzori veľmi dobre uvedomujú. Pokusy o cenzorské zásahy (a ich úspešnosť či neúspešnosť) sú indikátorom stavu slobody v spoločnosti. Preto je viac ako inokedy potrebné ich mapovať, popisovať a (predovšetkým) odovzdávať si skúsenosti pri ich demaskovaní.

Projekt OFF LIMITS v januári 2017 vyvrcholil medzinárodnou debatou na pôde Tabačky a publikáciou sumarizujúcou všetky aktivity v uplynulom roku. Projekt podporili Medzinárodný visehradský fond a Fond na podporu umenia.

**Diana Majdánková, Lenka Kukurová,
Zuzana Štefková**

O cenzúre v televízii v ponovembrových časoch

Cenzúra je kontrola a obmedzovanie šírenia informácií hovoreným slovom, médiami alebo inými formami vyjadrovania vonkajšou silou.

Píše sa rok 1997 alebo 1998, nepamätám si presne, no rozhodne to bol čas ešte pred parlamentnými voľbami. S režisérom Robertom Kirchoffom sedíme v projekčnej miestnosti v budove STV na schvaľovacej projekcii jeho filmu *Straty a návraty*. Robert premieta film a ja som tam zo zvedavosti, ale i ako kamarátska opora. Sedíme tam s obavami. Robov film je totiž o mladých ľuďoch – vedcoch, ktorí odchádzajú z republiky, pretože tu nevedia nájsť uplatnenie, necítia sa tu slobodne. Utekajú pred mečiarizmom. V miestnosti sedí producentka Vaneková a šéfdramaturg Števko.

Po projekcii a hodnej chvíli dusného ticha, sme si vypočuli rozhorčené odmietnutie filmu, korenené vetami, ktoré si s Robom pamätáme dodnes: „Prečo v tom filme nevystupuje niekto ako ja, obyčajná Vaneková, ktorá nechce odísť zo Slovenska!“, alebo: „Je to povrchná anketa s pesimistickým koncom!“ (Števko). Mal som dvadsaťštyri rokov a pocít, že som sa vrátil v čase do obdobia československej „normalizácie“, ktoré som síce nezažil, ale poznám ho z rozprávania tých, čo ho zažili na vlastnej koži.

Na prvý pohľad je to banalita. I dnes nám na filmy povedia ľudia všeličo a nekolabujeme. Ide však o pocit, alebo o kontext, v ktorom sme žili. Predstavte si to:

Krajinu spravujú Mečiar, Slota, Lupták. Je po *Noci dlhých nožov*, po únose Michala Kováča mladšieho, po vražde Roberta Remiáša, po predaji filmových ateliérov na Kolibe, po úteku ministra Hudeca pred divadelníkmi, s kabátom cez hlavu, po telefonáte šéfa tajnej služby Lexu ministrom spravodlivosti Hudekovi, v ktorom kopú vyšetrovateľov do gúľ... Riaditeľom televízie je Kubiš a spravodajstvo STV obsadené propagandistami Kapustom, či Pravdovou a ďalšími ľuďmi, ktorí naplňujú ideologické objednávky vlády a tajnej služby. O informačnej vyváženosti spravodajských relácií nemôže byť ani reči. Tie slúžia skôr na kontinuálne vytváranie nepriateľov, štvanie proti nepohodlným ľuďom, iným názorom, tretiemu sektoru, prezidentovi, vtedajšej opozícii a zároveň sa stávajú platformou najprimitívnejšej a najkomickejšej propagandy komunistického typu, v ktorej za tónov monumentálnej klasickej hudby nosí vysmiaty Mečiar na rukách deti a rozstriháva pásky pri otvorení autostrád. Mimochodom, ak si pozriete niektoré spravodajské programy STV, zistíte, že sa v tomto období – ako prvé

médium na Slovensku – masívne podieľala na vytváraní rôznych konšpirácií a falošných hrozieb.

Začalo sa to v deň volieb v roku 1994, keď Gašparovič, a neskorší dvojnásobný prezident republiky, navštívil STV a spolu s Kubišom, vtedy ešte moderátorom správ, zmanipulovali vysielanie. Kubiš, bez vedomia vedúceho vysielania, prečítal vyhlásenie HZDS o tom, že Mečiarovi odoprelí voliť. Zavádzali a porušili zákon o volebnom moratóriu. Voľby vtedy trvali dva dni a táto správa zdvihla mečiarovmu hnutiu preferencie zo dňa na deň. Po voľbách nastali v štátnej správe rozsiahle politické čistky. Zachytili to relácie Eko ďalej (režia: Katarína Začková) a Akcent č. 3 – Akčné päťky (režia Mario Homolka), ktoré investigatívnym spôsobom ukázali nedemokratické uzurpovanie moci stranou HZDS na rôznych úrovniach štátnej správy. Šéfredaktor Hlavnej redakcie publicistiky a dokumentu STV Ferko (bývalý kameraman a režisér z Koliby) rozhodol, že tieto relácie sa nebudú vysielajú. Tie sa však rozšírili medzi ľudí na VHS kazetách, zo zákazu sa stala kauza v médiách a napokon ich STV odvysielala – aj vďaka rozhodnutiu televíznej rady. Avšak – s dodatočným hodnotiacim komentárom, v ktorom pranierovali tvorcov ako spoločensky nebezpečné živly.

Takmer štyri roky existovalo spravodajstvo a publicistika v STV ako nástroj štátnej propagandy. Potom prišli voľby v roku 1998,

Mečiar prišiel o moc a aj o reláciu *Ako ďalej pán premiér*, v ktorej každý týždeň viedol monológy s redaktorkou Pravdovou. Robov film odvysielali. Chvíľu sme sa ocitli v akejsi krátkodobej eufórii, dalo sa pracovať, i zmysluplnejšie komunikovať s redaktormi STV, čiastočne sa darilo presadzovať televízne projekty, ktoré pomáhali tomu, čo sa nazýva „otvorená spoločnosť“. Rozhodne sa na chvíľu skončilo trápne nacionalistické kádrovanie a aj prvý ponovembrový pokus o autoritatívne uzurpovanie moci.

Pokusy o cenzúru sa však vo verejnoprávnej televízii objavovali aj naďalej.

V roku 2004 riaditeľ STV Rybníček (kedysi bubeník alternatívnej kapely Bez ladu a skladu) zastavil vysielanie filmu Dušana Hudeca *Miluj blízkeho svojho*. Stalo sa tak na základe tejto vety „Židi, Cigáni, to je najväčšia háveď pod slnkom, pamätajte si to, pokiaľ tí budú na svete, poriadok nebude.“ Celý film je však svedectvom o povojnovom pogrome v Topolčanoch a v tom kontexte táto veta iba dokazovala, to čo je dnes jasné, teda že xenofóbne postoje sú stále živou súčasťou našej spoločnosti. Vo vyhrotenom konflikte Rybníček zakázal režisérovi vstup do budovy STV – nepustili ho cez vrátnicu.

Dušan Hudec sa obával, že roky jeho práce jednoducho vymažú a tak sa tajne, s pomocou produkčnej Miry Trizmovej pokúsil zachrániť kazety, na ktorých boli denné práce a zostrihy. Trizmovú potom vyhodili z práce na základe nezmyselného obvinenia, údajne poškodila podlahu televízneho štúdia (neskôr vyhrala súd s STV). Film napokon, zase po tlaku verejnosti, odvysielali. A opäť s dodatočnou diskusiou, ktorá mala vysvetliť konanie cenzora.

V roku 2007 na základe práce na investigatívnom príspevku v relácii *Reportéri*, o klamstvách Kaliňáka na tlačovke k prípadu Hedvivy Malinovej musel z STV odísť Eugen Korda. Porovnával vyjadrenia ministra vnútra s obsahom vyšetrovacieho spisu. Oba diely relácie boli odvysielané. Vtedajší riaditeľ televízie chcel Kordu preradiť z funkcie šéfredaktora na inú pozíciu a vysvetľoval to tlakom politikov na vedenie STV. Korda sa odmietol podriaďovať takejto komickej rošáde a z STV odišiel.

V roku 2013 odvysielala RTVS film *Zamatoví teroristi*, v ktorom v časti, kde hrdinovia filmu označia prezidenta Gašparoviča za komunistu vypadne zvuk dialógov a na obrazovke sa objaví titulok: „V tejto pasáži si protagonisti robia srandú z ústavných činiteľov Slovenskej republiky“. Vymazaná výpoveď znela takto: „... my sme boli na posmech svetu. Na posmech! Vlado Mečiar urobil komunistu prezidentom. Milióny ľudí by chcelo demokraciu

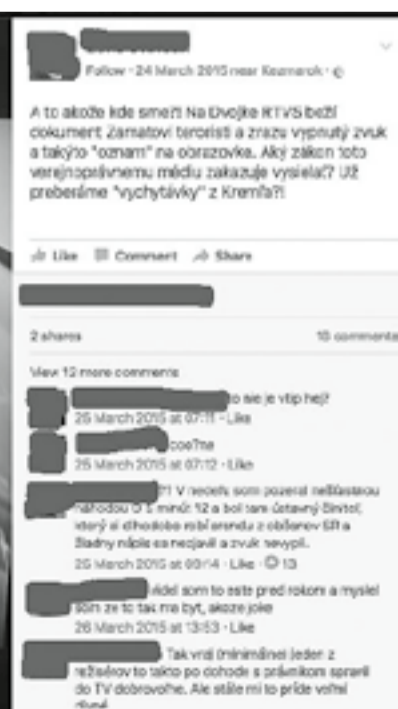
a komunistu sme urobili prezidentom. Všetci aj doteraz máme komunistu prezidenta, né? Gašparovič, Gašparko – špina jedna komunistická. Ešte má oné... vytetované KSC na chrbte.“ Titulok a úpravu zvuku urobili tvorcovia filmu na požiadanie dramaturga relácie, v kinoverzii tento titulok nebol, meno prezidenta však bolo vypípané i tu.

V januári roku 2015 skončilo vysielanie diskusnej relácie *Pod lampou* v RTVS. V roku 2011 totiž do relácie venovanej kauze smrti Ludmily Cervanovej napriek pozvaniu neprišli sudcovia, prokurátori a vyšetrovateľ, ktorí boli presvedčení o vine odsúdených. Napriek tomu, že moderátor Štefan Hrbf v relácii o tejto skutočnosti informoval, Rada pre vysielanie a retransmisiu udelila RTVS pokutu 50 000 eur za to, „že program spôsobom svojho spracovania a svojím obsahom zasiahol do ľudskej dôstojnosti prokurátora Milana Valašíka, Ludmily Cervanovej a forenzného psychológa Gejzu Dobrotku.“ Vedenie televízie nechalo koproduckného partnera zaplatiť pokutu, aby mohla relácia pokračovať a potom neobnovilo zmluvu o ďalšej spolupráci. Relácia *Lampa* sa však dodnes vysielala cez webový portál časopisu *týždeň*.

A nakoniec čerstvá správa z konca roku 2016: Predseda parlamentu a nominant SNS Danko sa vo vysielaní TA3 vyjadril o relácii RTVS „Nikto nie je dokonalý“: „Nebudem pozerat relácie, ktoré stoja 20-tisíc eur a zosmiešňujú slovenský národ. Sú to šíalené milióny, ktoré RTVS mŕňa na relácie a zastane vám pri nich rozum. Považujem to za hádzanie peňazí do Dunaja.“ Následne RTVS zrušila plánované silvestrovské vysielanie relácie.

Z uvedeného sumáru medializovaných prípadov sa predbežne vynára takéto poznanie: cenzúra, v zmysle inštitucionalizovaného zákazu a zásahu neexistuje – takmer všetky relácie či filmy boli vysielané, prípadne bez zásahu existujú mimo priestoru verejnoprávnej inštitúcie. Cenzúru, tak ako na našom území existovala počas trvania komunistického režimu, vzala skaza. Neexistuje Hlavná správa tlačového dohľadu ani Úrad pre tlač a informácie. Úradníci poverení ideologickou kontrolou už nesedia v tlačiarňach a kinosálach. Ukazuje sa však, že ľudia, čo cenzorsky zasahovali, si akoby neuvedomovali spoločenskú zmenu, ktorá nastala. Autori dotknutých filmov či relácií sa v novom politickom režime mali ako brániť, mohli tieto zásahy zverejniť, mohlo sa o nich diskutovať, prinútiť cenzora, aby zmenil svoje rozhodnutie, prípadne mali možnosť šíriť informácie inými cestami. Zároveň však uvedené prípady ukazujú, že kritická debata

Príspevok na sociálnej sieti.



o súdnych a politických kauzách, spoločenských traumách, ale i banálnych faktoch je vo verejnoprávnom médiu neprierodná. Aj vďaka uvedeným prípadom, v ktorých boli vždy potrestaní autori, investigatívci, žurnalisti je autocenzúra zodpovedných redaktorov, dramaturgov, riaditeľov, ale i samotných autorov z rôznych dôvodov nastavená na maximálny výkon – predovšetkým v prípade kontroverzných tém, za ktoré RTVS nechce prebrať zodpovednosť. Pokúsiť sa o kritický diskurz vo verejnoprávnom médiu je nemožné, ak za vami nestojí vedenie televízie, dramaturgia, rada. Ak tieto inštitúcie nepreukazujú ochotu zaoberať sa kriticky našou spoločnosťou, nie je celkom v silách tvorca tlak kritizovaných ustáť. To je nemilé poznanie.

Vo vysielaní, tentoraz rozhlasu, sa však objavil aj iný druh cenzúry: v januári 2015 RTVS neodvysielal záznam z omše gréckokatolíckeho kňaza Rastislava Baka, v ktorej napríklad povedal: „*Proti zvrátenému životu (na západe) nemáte šancu. Deti sú tam tovar, skutočná biologická mama je v Európe nič, práva majú gejovia, homosexuáli, aj pedofili, ale nie otec a mama. Už stovky slovanských rodín kričia, na Západe nám ukradli deti, pozerajte na naše nešťastie a poučte sa. Zobuďte sa, zastavte mor tretieho tisícročia. Postavte železnú oponu takej tolerancii a prekrúcaniu. Vytlačte totu špinu za hranice štátu. Nebuďte hlúpi a poučte sa. Tak je to vo svete. A u nás? Počuli ste už, čo urobilo naše zdravotníctvo na základnej škole v Košiciach? Kurz o pohlavných chorobách, kde deviataci mali vo dvojiciach ukázať sexuálne polohy medzi mužom a ženou, mužom a mužom i ženou a ženou. Navádzali na nemorálny život. A to bez súhlasu rodičov, ktorí boli pohoršení a písali otvorené listy do školy. Toto nám neprinesli Cyril a Metod, ale EÚ.*“ Podľa RTVS text kázne hraničil s podnecovaním k nenávisti a bol by v rozpore so zákonmi, preto odmietla záznam omše bez úpravy odvysielať. Okresná prokuratúra v Prešove o pár mesiacov rozhodla, že gréckokatolícky kňaz Baka neporušil zákony Slovenskej republiky a ani sa nedopustil nenávisti voči žiadnej skupine ľudí.

Ak by sme ostali pri faktografii a ne všímali si manipulatívne zovšeobecňujúci

kontext prejavu, informácia o kurze pohlavných chorôb (ako sa neskôr zistilo) bola zavádzajúco prekrútená, rovnako ako informácia, že mama a otec nemajú v Európe svoje práva. Zásah RTVS však na rôznych konšpiračných portáloch či v diskusiách nasharoval diskusiu o cenzúre v RTVS.

Je i toto cenzúra, o ktorej som hovoril vyššie? V zmysle jej definície áno, no predsa len sa zdá, že ide o odlišné veci. Podstata je totiž v odlišnom charaktere informácií, o ktoré ide. Pokiaľ väčšina predošlých príkladov je snahou cenzurovať kritické nazeranie na činnosť ľudí, ktorí sa aktívne, priamo či nepriamo podieľajú na riadení štátu, alebo ukazujú nebezpečné tendencie v živote spoločnosti, v prípade kázne išlo o zastavenie informácií, ktoré sú neoverené, manipulatívne, nabádajú k nevráživosti, ponižovaniu, či k popieraniu základných ľudských práv.

Kauza neodvysielanej omše v kontexte cenzúrnych zásahov uplynulých desaťročí a jej označenie za obmedzovanie slobodného šírenia informácií je preto obrazom chaosu, v ktorom každodenne žijeme. Rozpadávajú sa etické normy, nedodržiavajú ich ani spoločenské elity (politici, policajti sudcovia, farári, ale i dekan, lekári, vedci...). Nerozumieme si v základných spoločenských definíciách (čo je slušné, čo je pravdivé, čo je vyvážené, čo je nenávistné), ak sa spolu rozprávame, nie vždy myslíme pod tými konkrétnymi pojmami to isté. To, že žijeme v spoločenskom priestore demokracie a slobody predsa neznamena, že môžeme cez médiá hlásať polopravdy, lži, zavádzať verejnosť, rozprávať hocičo nám napadne. To je azda aj dôsledok nového fenoménu internetovej komunikácie, v ktorom v zásade žiadna regulácia neexistuje. Nielenže môžete velebiť Adolfa Hitlera, ale (na Slovensku) za to ani nebudete odsúdení.

O to viac potrebujeme médiá – aj tie verejnoprávne, ktoré budú ochotné podstupovať riziká a spolu s tvorcami kultivovaným spôsobom prinášať divákovi kritický pohľad na veci verejné. A ak konštatujeme, že každé spoločenské zriadenie ustanovuje cenzúru, vďaka ktorej chráni svoju existenciu, i otvorená, demokratická spoločnosť

potrebuje nástroje, akými vytláča informácie nebezpečné pre jej existenciu na okraj verejného priestoru. Jednou z dôležitých, ale zatiaľ málo naplnených úloh RTVS je práve kultivácia myslenia. Diváckeho i autorského. A na to potrebuje viac odvahy a profesionality.

Ešte čerstvé vyjadrenia poslancov zo strany SNS (Danko: „*Keď ju (RTVS) koalíčný partner dá celú do správy SNS, vtedy budem vedieť, že za ňu zodpovedám, aj ju (reformu) pripravím.*“, Hrnko: „*Doteraz som si myslel, že systematické obchádzanie mojej osoby v spravodajstve RTVS je Vaša svojská pomsta za to, že som v popredí zápasu za vytvorenie skutočnej verejnoprávnej STV a SRO.*“), ale i správanie premiéra (Fico: „*...vy ste redaktor Slovenského rozhlasu, ja som predseda vlády... Nie sme tu na rovnakej úrovni.*“) naznačuje, že politici ešte i dnes trpia predstavou, že verejnoprávne médium im má slúžiť, má pomôcť betónovať sa vo výkone funkcií. Lenže nesamostatnosť televízie, jej nekritická úslužnosť vláde sme už zažili. Ničomu to nepomohlo, práve naopak, televízia priamo iniciovala problémy, ktoré traumatizujú spoločnosť dodnes. Preto sme s priateľmi spísali otvorený list ústavným činiteľom, v ktorom apelujeme na to, aby nezávislosť RTVS ostala nedotknutá, a aby sa pokúsili vytvoriť také legislatívne zázemie, ktoré možnosť politického ovplyvňovania vylúčia.

Marek Šulík

vydáva

Občianske združenie EEE
Číslo na MK SR: EV 4123/10
Číslo na MV SR: VVS/1-900/90-35859
ISSN: 1338-239X

zodpovedná redaktorka

Eva Križková (EVA K)

producentka

Eva Pavlovičová

redakčný kruh

Eva Pavlovičová (eva pa)
Lukáš Sigmund (hLuk)
Petra Hanáková (PeHa)
a ďalší

jazykové korektúry

Jitka Madarásová

grafický dizajn

Pavína Morháčová (pavka.sk)

tlač

Polygrafické učilište

© copyright

Občianske združenie EEE
Rovniaková 4, Bratislava, 851 02
IČO: 42179793, DIČ: 2023083326

KINEČKO vychádza

raz za 3 mesiace.

www.kinecko.com

Ďakujeme za dôveru
naším partnerom



TESS MAGAZINE

FILMPRO

GAZZO.com
EUROPEAN SHORTFILMS!



MOVIE MANIA



Shiz.sk

:RÁDIO DEVÍN



ŽIVLY



Terryho Pomožky

:RÁDIO_FM



O médiách.com

Vydanie časopisu
finančne podporil

AUDIO
VIZUÁLNY
FOND