

Patchwork

Martin Palúch, *Cenzúra a dokumentárny film po roku 1989*.
Bratislava: Občianske združenie Vlna — Drewo a srd 2017.

„Umělecký mainstream se stále ze setrvačnosti věnuje boření hranic a porušování pravidel, jako by si nepovšiml, že hranice byly zbořeny už všechny, pravidla už téměř žádná nejsou, ale mainstream při jakékoli kritické reakci vesele povyskočí a začne povykovat o tom, že se tu zas chce něco zakazovat. Je to chování hraničící s urážkou generací, které pro nás ten boj vybojovaly, které si musely volit mezi svobodností uměleckého vyjádření a ztrátou možnosti pracovat, vyloučením ze společnosti či dokonce vězením.“⁽¹⁾

Prostredie filmových historikov/teoretikov/kritikov nie je u nás veľmi početné. Niet sa čomu čudovať, venovať sa reflexii umeleckej disciplíny je luxus, ktorý si vyžaduje bohaté štátne dotovanie. V rámci aktuálneho stavu výrazný hlas okrem iných reprezentujú absolventi filmovej vedy z deväťdesiatych rokov, v prvej dekáde tohto storočia najmä Peter Gavalier, v súčasnosti Jana Dudková a Martin Palúch.⁽²⁾

Martin Palúch je v poslednom období zvlášť aktívny: za dva roky vydal dve knihy — *Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989*⁽³⁾ a vlani u rovnakého vydavateľa Drewo a srd (v spolupráci so združením Vlna) publikáciu

Cenzúra a dokumentárny film po roku 1989. Niet sporu, že druhá publikácia súvisí s prácou na prvej, je určite aj dôsledkom zberu materiálu, ktorý Palúch zhromaždil, keď písal rekapituláciu vývoja dokumentárnej tvorby po roku 1989. Autor odviezol kus práce, sústredil množstvo materiálu, ktoré dnes, ale najmä v budúcnosti pomôže veľmi dobre rekonštruovať situáciu dokumentárneho filmu posledných tridsať rokov. Rudolf Urc pripomína dejiny dokumentárnej tvorby cez portréty osobností,⁽⁴⁾ Martin Palúch cez peripetie diel. Viaceré kapitoly ponúkajú pomerne detailný záznam sporov, ktorými do dejín vstúpili filmy ako STANISLAV BABINSKÝ — ŽIVOT JE NEKOM-

1) Tomáš Baldýnský, Svoboda blbého slova. *Lidové noviny* 2018 (30. 5.), s. 20.

2) Viacerí z ich kolegov zo štúdií v 90. rokoch sa uplatnili v iných odboroch filmového priemyslu — Martin Štešina je televízny režisér, podobne ako Tina Diosi, Maroš Hečko je scenárista, Ivan Ostrochovský režisér a producent, Peter Gavalier vedie filmový klub atď.

3) Martin Palúch, *Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989*. Bratislava: Občianske združenie Vlna — Drewo a srd 2015.

4) Rudolf Urc, *Neviditeľné dejiny dokumentaristov*. Bratislava: Slovenský filmový ústav 2017.

PROMISNÝ BUMERANG (Lubomír Štecko, 1990), HLAS 98 (Marek Kuboš, 1999), MILUJ BLÍŽNEHO SVOJHO (Dušan Hudec, 2004), POHODA (Miro Remo, 2011), POVSTANIE SLOVENSKO 1939–1945 (Vladimír Štric, 2013), GARDA (Ivan Ostrochovský, 2015), COOLTÚRA (Miro Remo, 2016) atď.

Ak sa mám sústrediť na jej aktuálny prínos, na koncepciu, ktorá by mala byť nosná pre interpretáciu jednej vrstvy konfliktov sprevádzajúcich dokumentárny film, tak by som použil termín, ktorý sa v knihe viackrát objavuje — „kontroverzný“. Podľa môjho názoru nezodpovedá realite, že v liberálnej demokracii existuje „oficiálna kontrola“ (v zmysle úradná) — autor definuje cenzúru ako „oficiálnu kontrolu (prip. následné obmedzenie či zákaz) verejne publikovaných alebo prezentovaných textov, televíznych a filmových diel, divadelných hier a podobne z hľadiska morálneho, politického či z hľadiska štátnych záujmov“ (s. 10). V tlači, v rozhovoroch s režisérmi, scenáristami, v novinárskych textoch sa síce nezriedka objavuje slovo „cenzúra“, ale to neznamená, že aj existuje (podobne, keď sa hovorilo o „trezorových filmoch“ za socializmu, to neznamenal, že kotúče s filmami, ktoré sa nemohli premietat, skutočne ležali v trezore). Palúch namiesto toho, aby kriticky skúmal obsah pojmu a jeho oprávnenie v súčasnosti, preberá novinárske skratky a zjednodušenia. Tvrdí, že aj v liberálnej demokracii limituje tvorbu diel cenzúra — „oficiálna kontrola“.

Nedokážem prijať túto koncepciu, aj keď určite vyhovovala aj recenzentom knihy — Janovi Gogolovi a Ingrid Mayerovej —, ktorí knihu odporučili na vydanie.

Štruktúra publikácie

Zdá sa mi príznačné, že už v prvej poznámke nazveme na metódu, ktorá sa potom neskôr objaví aj v iných súvislostiach. Označil by som ju za unáhlenú a nedostatočne pripravenú prácu. Keď Martin Palúch uvádza etymológiu slova „cenzúra“, čerpá rovnako ako ja z wikipédie, v jednej vete sa však dopustí niekoľkých nepresností a vynechá to podstatné. Nie je pravda, že „cenzúra“ pochádza zo slova „censor“, pretože cenzúra sa odvodzuje od censura. Keď vysvetľuje úlohu cenzora už v starovekom Ríme (nie len v Rímskej ríši, ako mylne uvádza), tak nespomenie, že cenzor dbal na dodržiavanie morálky (mravopopovednosti), určoval tresty v prípade jej porušenia, kontroloval štátne financie, ale aj majetkové pomery občanov, od ktorých záviselo ich postavenie v spoločnosti, atď.

Nasleduje kapitola *Stručný pohľad do minulosti: cenzúra filmu riadená štátom v rokoch 1918 až 1990* — skôr by sa mala nazývať „Expresný prehľad od Rakúsko-Uhorska po rok 1989 na deviatich stranách“. Nemyslím si, že „fenomén filmovej cenzúry je v kontexte súčasnej českej či slovenskej filmovej histórie a kritiky spracovaný dostatočne“ (s. 15). Palúch uvádza trochu chaoticky ako doklady svojho tvrdenia preklad do češtiny knihy amerického autora o cenzúre v USA (Dawn B. Sova, *Zakázané filmy*),⁵⁾ potom knihu o filmovom práve v súčasnosti⁶⁾ a dve české knihy, ktoré sa cielene venujú problému cenzúry v šesťdesiatych rokoch — monografia Lukáša Skupu *Vadí — nevadí*⁷⁾ a zborník *V mezích přípustnosti. Cenzura ve filmu a televizi*.⁸⁾

Kniha pripomína patchwork, metódu, v ktorej sa z rôznych textilných kúskov zošiva výsledné dielo. U Palúcha to znamená štyri základné časti, ktoré príliš spolu nekomunikujú — stručný teore-

5) Dawn B. Sova, *Zakázané filmy*. Praha: Knížní klub 2005.

6) Ivan David, *Filmové právo. Autorskoprávní perspektiva*. Praha: Nová beseda 2015.

7) Lukáš Skupa, *Vadí — nevadí. Česká filmová cenzura v 60. letech*. Praha: NFA 2016.

8) Milan Hain a kol., *V mezích přípustnosti. Cenzura ve filmu a televizi*. Olomouc: Univerzita Palackého 2014.

ticko-historický úvod, samotné prípadové štúdie o rôznych filmoch a ich peripetiách s distribúciou a nakoniec takmer 30-stranová vsuvka o cenzúre v americkej filmovej kultúre a potom ešte nasleduje epilóg s minikapitolou o autocenzúre na Slovensku.

Aj keď by sa mohlo zdať, že jednotlivé podkaptoly naplňujú príklady troch zásadných podob cenzúry — politická a náboženská cenzúra, autocenzúra, korporátna cenzúra —, tak tomu tak nie je. Palúch takmer úplne vynecháva doloženie tvrdení z teoretickej explikácie, že moderné prejavy cenzúry v demokracii sa skutočne nachádzajú aj v tom-ktorom prípade — selekcia informácií a informačných zdrojov, stránicka a záujmová interpretácia, agenda setting v súkromných i vo verejnoprávných médiách prostredníctvom vplyvu vlastníkov a vydavateľov, korupcia novinárov a médií, platená inzercia vydávaná za štandardnú publicistickú aktivitu.

Pomerne rozsiahly priestor venuje Slovenskej televízii. Problému jedného, aj keď veľmi výrazného producenta. Argumentom je verejnoprávny charakter organizácie, očakávania, ktoré sú s tým spájané. Bolo by správne, keby to vyčlenil ako samostatnú kapitolu — verejnoprávnosť v televízii a tzv. cenzúra.

Omylom bolo zaradenie časti o cenzúre v USA, ktorá vychádza z úplne odlišnej tradície a iných princípov, než sú zásahy do tvorby a distribúcie diel na Slovensku. Keby si bol autor radšej vybral správu o praktikách, ktoré svedčia o manipulácii s dielom či verejnou mienkou, z Nemecka (štúdiu o cenzúre v Nemecku mal k dispozícii v tej istej knihe, z ktorej tiež čerpal v prípade kapitoly o USA) alebo z Česka či Poľska, tak by to bolo omnoho užitočnejšie. Spory amerických producentov o to, aby získali právo premietť pre čo najširšie publikum, nijako nesúvisia s pravidlami u nás atď. Tiež je nepochopiteľné, ako mohol po vsunutej kapitole o USA pokračovať kapitolou o autocenzúre. Pôsobí to aj ako nezámernej epi-

lóg, aj akoby na ňu zabudol, pretože jej miesto bolo po kapitole o korporátnej cenzúre, nie o štyridsať strán neskôr.

Palúchov text síce môže nadväzovať už na publikované texty, ale určite neplatí, že filmová cenzúra je z hľadiska historického spracovaná dostatočne. Na Slovensku je jeho kniha prvou, ktorá sa cielene venuje tejto téme. Podstatnú medzeru v rekonštrukcii vývoja cenzúry v našom prostredí spôsobuje fakt, že dosiaľ nevyšla kniha *Filmová cenzúra v ČSR 1919–1939* (Palúch cituje len tézy, ktoré uverejnila *Iluminace* v roku 2006).⁹⁾ Možno keby Tomáš Lachman prácu dokončil, tak by Palúchovi nemohlo uniknúť, že v roku 1918 sa Slovensko aj české kraje nachádzali v odlišnej situácii. V českej časti platil cenzúrny zákon ako súčasť rakúskej časti monarchie už od roku 1912, kým na Slovensku v uhorskej časti až od roku 1917 a ani sa nestihol dostatočne vteľiť do filmového prostredia kvôli skorému rozpadu monarchie.

V rýchlom výklade mu vypadne obdobie rokov 1945–1948, ako keby cenzúra prestala existovať, čo samozrejme nebola pravda, už len kvôli tomu, že z obehu museli byť stiahnuté všetky propagandistické filmy *Nástupu* či *Ufy* alebo iných spoločností. A stiahnutie filmu *SÚ OSOBNÉ ZODPOVEDNÍ ZA ZLOČINY PROTI LUDSKOSTI* (Ján Kádár, 1946) poverenikom pre informácie Samuelom Bellušom by sa bez fungovania cenzúry nemohli udiť. Od Tisa sme hneď neprestúpili ku Gottwaldovi, aj keď podľa Palúcha áno.

Nedostatok historikového sústredenia odzrkadľuje tiež pojmová nedôslednosť — v titule predchádzajúcej knihy použije slovné spojenie „autorský dokumentárny film“, pleonazmus. Predsa už z definície dokumentárneho filmu vyplýva, že ide o „autorskú interpretáciu aktuálnej reality“, prečo treba napísať „autorská autorská interpretácia aktuálnej reality“? V knihe o cenzúre zasa tvrdí, že existuje žáner tzv. „montážny dokument“ (takto charakterizuje Remov film *COOL-*

9) Tomáš Lachman, *Filmová cenzúra v ČSR 1919–1939*. *Iluminace* 18, 2006, č. 3, s. 193–197.

TÚRA, s. 75), čo je samozrejme nezmysel bez obsahu, lebo každý dokumentárny film je „montážny“. Keď charakterizuje citát z textu Evy Pavlovičovej, tak píše, že ide o *reductio ad absurdum*, pričom v skutočnosti Pavlovičová len posúva koncepciu všadeprítomnosti cenzúry „ad absurdum“ a pýta sa, či „členovia komisií AVF a členovia programovej rady RTVS nie sú novodobí demokratickí cenzori?“ (s. 71).

Martin Palúch doplňa aj na rôzne nepresnosti. Tvrdí, že sme boli svedkami „prvej ponovembrovej cenzúry na pôde STV“ v roku 2004 za riaditeľa Richarda Rybníčka. Ani jeden zo štrnástich predchádzajúcich riaditeľov v období 1990–2003 teda „necenzuroval“ v zmysle Palúchovej interpretácie?¹⁰⁾ Keby si pri formulácii tohto tvrdenia spomenul na film *TAKÁ MALÁ PROPAGANDA* (Marek Kuboš, 2001), ktorý rozpráva o fungovaní STV za riaditeľa Jozefa Darma v roku 1998, tak by netvrdil, že „až štrnásty generálny riaditeľ sa odvážil „cenzurovať“. Redaktor spravodajstva tu podrobne opisuje závislosť riadiacich štruktúr televízie od rozhodnutia vládnej politickej strany HZDS, ktorá zneužívala spravodajstvo vo svoj prospech [...], pričom plnil kritérium kreovania a naplňania programu propagandistickým obsahom rovnako, ako to bolo bežné v období ideologickej propagandy za fašizmu a komunizmu.¹¹⁾

O definícii cenzúry

Dosiaľ hovorím o „margináliách“, ktoré mohol autorovi pomôcť odstrániť vedecký redaktor, keby mu ho vydavateľ zabezpečil, ale knihu charakterizujú aj zásadné koncepčné nedostatky. Odrazom istých pochybností autora o koncepcii môže byť rozpor medzi tvrdením, že sa stretávame v dokumentárnych filmoch so „staronovými

prejavmi“, ktoré pripomínajú „cenzúrne praktiky z obdobia totality“. Teda nie sú cenzúrou, len ju pripomínajú.

Vzápätí definuje rôzne druhy cenzúry — politickú, náboženskú, autocenzúra, korporátna cenzúra — a vo zvláštnom odseku „moderné prejavy cenzúry“ a z tohto hľadiska štrukturuje aj výklad o dokumentárnom filme po roku 1989 ako „obeti“ cenzúry. Problém tejto stručnej teoretickej explikácie vidím v tom, že Martin Palúch predstiera, že je autorom týchto definícií, štruktúry, ale v skutočnosti prevzal takmer všetko z českej wikipédie.

Autor tvrdí, že „moderné prejavy cenzúry sú v demokracii všadeprítomné“ (s. 27) a všetkých šesť bodov od a) po f) doslovne prekladá z češtiny — 1) selekcia informácií a informačných zdrojov, 2) stránka a záujmová interpretácia, 3) a 4) agenda setting, teda nastoľovanie agendy v súkromných i verejnoprávných médiách prostredníctvom vplyvu vlastníkov a vydavateľov (Palúch to odpísal ako dve možnosti, pritom ide o chybné rozdelenie už vo wikipédii jednej vety na dve časti), 5) korupcia novinárov a médií, 6) platená inzercia vydávaná za štandardnú publicistickú aktivitu (PR články). Na nasledujúcich sto stranách nenájdeme nič systémové, čo by dokumentovalo túto „všadeprítomnosť slovenskej cenzúry“. Vzniká otázka, načo to autor uvádza v úvodnej „teoretickej“ časti, keď sa tomu nevenuje?

Štruktúra knihy stavia na prejavoch a kombinácii praktík „pripomínajúcich cenzúrne praktiky z obdobia totality“ (s. 26) — 1) cenzúra z pozície moci — politická a náboženská cenzúra, 2) cenzúra z pozície autority, t. j. inštitucionálna cenzúra, 3) cenzúra ako samoregulácia — autocenzúra a korporátna cenzúra. (Prečo autor neuvádza cenzúru z pohľadu morálky?). V prípade politickej, náboženskej cenzúry a autocenzúry ide

10) Zoznam riaditeľov Slovenskej televízie v rokoch 1990–2003: Vladimír Strnisko, Roman Kaliský, Peter Zeman, Rudolf Šimko, Marián Kleis, Peter Malec, Miroslav Majoroš, Ivan Stadtrucker, Jozef Darmo, Igor Kubiš, Štefan Dlugolinský, Milan Materák, Jozef Filo, Jozef Mračna.

11) M. Palúch, c. d., s. 136.

o mierne modifikácie textu z wikipédie — napríklad náboženská cenzúra spočíva v tom, že je „omezované šírenie myšlienok, ktoré jsou v rozpore s vládnoucím náboženstvom“ (wikipédie), resp. je „obmedzovanie šírenia myšlienok, ktoré sú v rozpore s cirkevnými doktrínami a jej morálnymi princípmi“ (Palúch, s. 27), autocenzúra znamená, že „sdělované informace filtruje sám autor, buď ze strachu z postihu, nebo pomíjí informace nehodící se do jeho ideového schématu“ (wikipédie), resp. „šírenie informácií filtruje sám autor, najčastejšie zo strachu z kriminalizácie, zo súdneho procesu a z finančného postihu“ (s. 27). Pritom by stačilo, keby českú wikipédiu aspoň uviedol v použitej literatúre a nepredstieral, že je autorom definícií.

V rámci rekonštrukcie sporov o dokumentárny film autor rovnaký priestor venuje politickej a náboženskej cenzúre, najväčší priestor venuje v knihe sporom filmárov s STV, podstatne menej už distribučným zásahom v kinách či ovplyvňovaniu tvaru diel. Rovnako nedostatočne sa venuje aj autocenzúre, resp. korporátnej cenzúre. Pomerne bohato však prezentuje cenzúru z pozície autority na príklade dvoch filmov o SNP (POVSTANIE SLOVENSKO 1939–1945, GARDA).

Dva sporné príklady politickej cenzúry

Pojmový zmätok, resp. nedôslednosť, ktorá podľa mňa vyplýva z jeho sklonu ku konšpiráciám, objavíme hneď v prvej kapitole o politickej cenzúre. Ako príklad si zvolil film STANISLAV BABINSKÝ — ŽIVOT JE NEKOMPROMISNÝ BUMERANG (Lubomír Štecko, 1990). V období, keď sme sa stali pluralitnou demokraciou, so slobodou slova, množstvom strán, tak Palúch tvrdí, že pokračuje politická cenzúra. V texte neobjavíme žiaden doklad o tom, že by niektorá politická strana alebo jej or-

gány dosiahli zmeny v diele, resp. v jeho distribúcii — akurát spomenie, že traja významní politici tej doby — Milan Čič, Peter Colotka, Ivan Gašparovič — mohli ovplyvňovať šírenie diela, ničím to však nedoloží. Naproti tomu uvádza, že jediný, ktorý protestoval a žiadal súdne zákazy projekcií, bol Stanislav Babinský, ktorý ale po mnohých rokoch nakoniec súdne spory prehral a film sa môže uvádzať.¹²⁾ Ako druhý príklad v kapitole o politickej cenzúre uvádza film PAPIEROVÉ HLAVY (Dušan Hanák, 1995), súčasne tvrdí, že to bola „korporátne cenzúra“ (s. 39). Palúch neuvádza žiadne doklady obmedzenia filmu politickými stranami, len z kritik cituje dôvody, pre ktoré nemali film radi predstavitelia vládneho Mečiarovho HZDS.

Na PAPIEROVÝCH HLAVÁCH si môžeme vysvetliť aj autorov obdiv k „stratégii obete“, ktorá u mnohých filmárov pretrváva z čias vlády jednej politickej strany. Cituje Hanáka, že pri PAPIEROVÝCH HLAVÁCH zažil také cenzúrne zásahy zo strany producentov, ktoré nezakúsil ani „v období komunistickej cenzúry“ (s. 40). Z hľadiska režiséra je to legitímna snaha zdôrazňovať, že ak film nie je taký dobrý, ako očakávalo publikum, tak on za to nemôže, ale iní, v osemdesiatych rokoch komunisti, v deväťdesiatych rokoch „zahraniční koproducenti“ (s. 40).

Keby si Palúch dal námahu a zisťoval aj názor druhej strany, nielen režiséra, ale aj producenta, čo sa takmer v celej knihe objavuje len veľmi zriedka, tak by zistil iné. Pri schvaľovaní servisnej kópie filmu v Bratislave koproducenti z Francúzska, Švajčiarska a Nemecka navrhovali vyhodíť niektoré sekvencie, inak strihať, slovenskí partneri odmietli (Dušan Hanák, Boris Hochel, Marián Urban). Po ďalšej diskusii nemecký partner žiadal dodržanie v zmluve schválenej dĺžky diela — 90 min. (predvedená servisná kópia mala cca 140 min.), nakoniec súhlasil so 100 min. Argu-

12) Ak už autor chcel film niekam zaradiť, tak do časti, ktorá sa venuje „medializovaným kontroverziám — filmári verzus jednotlivci, inštitúcie a skupiny“, resp. „Autori verzus protagonisti a korporátne regulácia“, nie do kapitoly o politickej cenzúre.

mentoval dĺžkou večerného programu v ZDF venovaného komunistickým diktátúram, pre ktorý bol film nakrútený. Producent nakoniec nežiadal iné než odovzdať dielo v rozsahu, na ktorom boli dohodnutí. Nešlo o „cenzúrne praktiky“, ale o dodržanie kontraktu. Hanák mohol povedať, že od zmluvy odstupuje, dielo neodovzdá a bude hľadať niekoho iného na prevzatie diela. Neurobil tak, dielo skrátil a začal šíriť mystifikačné teórie o tom, že cenzúra v komunizme bola „rajom“ proti demokracii.¹³⁾

Aj v najmladšej generácii objavíme Hanákov „ruženec“ o krivde — keď Martin Palúch píše o filme *KREHKÁ IDENTITA* (Zuzana Piusi, 2012), tak uvádza, že nedostal podporu AVF v programe distribúcia, s podtextom, že sa mu krivdilo. Neuvedie, že producent dostal podporu AVF na výrobu vo výške 16 000 € (s. 65). Toto obchádzanie nevhodných faktov, „stratégia ukrivdenosti“, by sa dalo doložiť aj ďalšími príkladmi od iných režisérov. Akoby stále opakovali, „vieme to nakrútiť lepšie, keby sme mohli“, rezonuje tu slávna veta Stanislava Barabáša zo začiatku šesťdesiatych rokov — „nie sme takí hlúpi, ako sú naše filmy“.¹⁴⁾

Mečiarizmus a kauza filmu *Hlas 98*

Tiež je príznačné, že z obdobia 1994–1998, ktoré bolo v mnohom podobné súčasnej situácii v Orbánovom Maďarsku či Kaczyńského Poľsku, Palúch nerekonštruje ani jednu kauzu, len cituje spomienky iných na to, aké to bolo za „mečiarizmu“. Spomína, kto mal problémy, ako sa ľudia vyhadzovali zo zamestnania v STV, prečo Dušan Trančík radšej nakrúcal v Čechách než na Slovensku, ale ničomu sa nevenuje tak podrobne ako filmom *MILUJ BLÍŽNEHO SVOJHO* (2004) či *POVSTANIE SLOVENSKO 1939–1945* (2013) alebo

GARDA (2015) atď. O povahe deväťdesiatych rokov svedčí okrem iného aj únos syna prezidenta Michala Kováča na príkaz riaditeľa Slovenskej informačnej služby. Práve roky 1994–1998 najviac charakterizuje snaha o presadenie nejakej obdoby politickej cenzúry vo verejnoprávnych médiách (vtedy sme mali obavy najmä z toho, že bude me stredoeurópskym Bieloruskom a Mečiar slovenským Lukašenkom).

A úplne mimo kontextu sa mi zdá zaradenie do časti o politickej cenzúre rozhodnutie štátnicovej komisie na Filmovej a televíznej fakulte na katedre dokumentárnej tvorby odmietnuť magisterský film *Hlas 98*. V komisii sedeli Dušan Hanák, Martin Slivka, Ivo Brachtl, Marcela Plítková, Boris Hochel a doktorandka Ingrid Mayerová, osobnosti, ktoré vytrvalo brojili proti „mečiarizmu“ — veď práve kvôli ich odporu Mečiar založil Akadémiu umení v Banskej Bystrici aj s jej filmovou časťou, aby mu vychovávala oddaných nasledovníkov v umeleckých kruhoch.

Marek Kuboš spomína tri dôvody, pre ktoré komisia mohla rozhodnúť o hodnotení filmu známou FX — jeden z nich boli podľa neho aj obavy z reakcie HZDS (druhý etický, tretí, že film bol údajne krátky). Rozprával som sa s viacerými žijúcimi členmi komisie (Ingrid Mayerová, Ivo Brachtl, Marcela Plítková), ani jeden s tým nesúhlasil, všetci hovorili len o etickom spore.¹⁵⁾ Asi sa nedá spoľahlivo určiť, prečo *Hlas 98* komisia na VŠMU odmietla, takže by bolo z vedeckého hľadiska správne priznať, že motivácia nie je jasná a film teda nemôže byť zaradený do knihy o cenzúre po roku 1989. (Komentár — predpokladám, že všetci študenti, ktorým som dal hodnotenie FX, po prečítaní Palúchovej knihy budú tvrdiť, že boli „cenzurovaní“.)

Proti týmto spomienkam stojí tvrdenie Mareka Kuboša, že ľudia v komisii mali strach a „auto-

13) Mail Mariána Urbana, 5. júna 2018.

14) Václav Macek – Jelena Paštéková. *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin: Osveta 1997, s. 207.

15) Zo zasadnutia komisie neexistuje stenografický zápis. Ak sa nechceme obmedziť na prosté konštatovanie, že Marek Kuboš film predložil k obhajobe a neuspel, tak musíme použiť „oral history“ ako jedinou možnú metódu zisťovania príčin odmietnutia absolventského filmu komisiou.

cenzurovali“ katedru dokumentaristiky. Podľa neho etické dôvody, ktorými vysvetľovali jeho neúspech, boli zástupné, „najnižšie“, t. j. strach z moci. Zdá sa mi to nepravdepodobné. Môžem pripomenúť, že v čase štátnic v lete 1998 už prebiehal predvolebný boj, v ktorom na protimečiarovskej strane stáli ľudia ako Milan Kňažko, Jaro Filip, Rastó Piško, Rudolf Chmel a prirodzene aj celá VŠMU, SME, Markíza atď. Proti Mečiarovi sa ostro vymedzovalo KDĽ, najmä jeho predseda Ján Čarnogurský, ktorého zať Martin Slivka sedel v komisii, a nedokážem si predstaviť, že sa takáto filmárska autorita zľakla sankcií zo strany HZDS kvôli študentskému filmu. Voľby sa konali v septembri 1998 a skončili porážkou mečiarizmu. (Tiež nechápem, prečo si Martin Palúch nenašiel žiaden doklad o „cenzúrnych praktikách“ v Akademii umení v Banskej Bystrici, ktorá evidentne mala slúžiť ako dielňa pre výrobu režimu poplatných umelcov.)

Tvrdenie, že HLAS 98 je neetický, lebo neupozornil respondentov, že ich názory budú použité vo filme, je smiešne. Keby Lionel Rogosin vo filme COME BACK, AFRICA (1959) upozornil juhoafrických rasistov, čo bude skutočne nakrúcať, nikdy by nesúhlasili s jeho filmom o apartheide — klamal, aby mohol zobraziť tragickú situáciu černochoch v Juhoafrickej republike. Nevieť teda posúdiť, či naozaj Hanák so Slivkom nevedeli prijať „bezohľadnú“ Kubošovú stratégiu (neskôr ju používa ako hlavnú tvorivú metódu Zuzana Piusi), ale podľa mňa z ich životného príbehu sa dá skôr odhadovať, že nemali strach z Mečiara.

Ivan Ostrochovský výstižne uvádza, že Marek Kuboš „nakreslil jasnú a hrubú čiaru medzi nás a tých z HZDS, KSS, SNS a ostatných staviteľov diaľnic a monumentov. Myslím, že nám tým vtedy uchránil hrdosť a ukázal, že na VŠMU nie sme len preto, aby sme sa „hrali s filmom“ alebo na filmárov.“¹⁶⁾ Komisia nepochybne mala brať do úvahy, ako jej rozhodnutie, postavené na etickom radikalizme, prijímajú študenti, ktorí mohli oprávne

prežívať pocit zrady zo strany pedagógov, ktorí jednoznačne nepodporili ich kritické stanovisko voči zlovôli mečiarizmu.

Politické stanovisko autora

V knihe sa dá jasne vystopovať aj autorovo politické stanovisko, ktoré by až v takej miere nemalo byť zastúpené vo vedeckej monografii, je to skôr publicistická metóda spracovania modernej histórie. Ak som upozornil na jeho chybné zaradenie filmu o Stanislavovi Babinskom na základe dohady o „sprisahani“ trojice politikov voči uvedeniu filmu, tak platí, že Palúch len rozvíja vlastný politický názor na súčasnú situáciu. Podľa autora sme dnes svedkami snáh „zaviesť cenzúru pod rúškom falošnej demokracie“ (s. 88), cenzúrne praktiky totalitných režimov nevymizli, „naďalej pretrvávajú a spolutvoria náš dnešný systém“ (s. 83), „po roku 1989 autori získavajú pri výbere tém a pri tvorbe naoko (!! — V. M.) voľnú ruku“ (s. 22), údajne jednostranná a neadekvátna kritika Štrícovho filmu — okrem iného aj od Pavla Branka — „reprezentuje niečo, čo sme pred rokom 1989 označovali ako cenzúru“ (s. 82). A pointou je záver o zákulisí, ktoré autor odhalil, a tvrdí, že na Slovensku máme „novodobých cenzorov sediacich v pozadí. Na základe tém týchto filmov môžeme s určitosťou vo všeobecnosti skonštatovať, o koho ide, o zástupcov politických strán, justície a cirkvi“ (s. 113).

Ak by sme hľadali nejakú stopu k poslednému tvrdeniu, tak len prevzatý citát od autora filmu MILUJ BLÍŽNEHO SVOJHO (2004) Dušana Hudeca, že „podľa informácií na internete, film bol pozastavený na priamy príkaz vtedajšieho predsedu parlamentu Pavla Hrušovského“ (s. 51). Keby to bolo v Novom Čase, tak sa tomu nečudujem, ale vo vedeckom texte to bez komentára nemá čo hľadať. Bez overenia je to len klebeta z internetu. V tej istej kapitole, kde píše o cenzurovaní MILUJ

16) Ivan Ostrochovský, *Hlas 98*. Doktorandská práca. Bratislava: Filmová a televízna fakulta VŠMU 2010, s. 62.

BLÍŽNEHO SVOJHO, uvedie presné hodnotenie Martina Šmatláka, že nejde o žiadnu cenzúru, ale o „rozpor s autorským zákonom“ (s. 53), ale Palúch to nechá opäť bez vysvetlenia, pričom zo Šmatlákovho citátu vyplýva, že je omylom zaradenie filmu do kapitoly o „náboženskej cenzúre“. Nemôže mať pravdu súčasne aj Palúch, aj Šmatlák.

Pre autorov postoj je symptomatická fotografia na obálke z filmu ZAMATOVÍ TERORISTI (Peter Kerekes – Ivan Ostrochovský – Pavol Pekarčík, 2013). Palúch si zvolil situáciu, v ktorej protagonista filmu nakreslil pôdorys cely, v ktorej strávil roky v komunistickej väznici, chýli sa na malej prični. Väznica z čias komunizmu uvádza knihu o posledných takmer tridsiatich rokoch pluralitnej demokracie. To nemá chybu!

Neskôr Palúch rozvíja svoj názor na problém diskusie s fašistami, skôr politologický problém, keď niektorí zastávajú názor, že s nimi treba rozprávať, iní naopak, že s nimi nemožno sedieť za jedným stolom. Inak je to vo Francúzsku, inak v Rakúsku, inak v Česku atď. — osobitný problém, ktorý nesúvisí s tým, či je kritika Štrichovho filmu oprávnená alebo nie. Podľa Martina Palúcha údajne „cenzurovanie“ fašistov oficiálnou reprezentáciou pomohlo radikálnej pravici „zrodiť sa, rásť, bujniť a prosperovať“ (s. 89).

Pancenzúra

Skutočne zásadný problém pre mňa je v tom, že sa vôbec operuje s pojmom cenzúra. Kniha by sa mala nazývať „kauzy“ slovenského dokumentárneho filmu po roku 1989, nie cenzúra. Z jeho prehľadu osudu rôznych filmov vyplýva, že ani jeden z nich nemal problémy, ktoré by boli porovnateľné so situáciou, keď existoval cenzorský úrad a keď jeho dosah na osudy umelcov boli nezriedka tragické. Keď Juraj Jakubisko podpísal spoluprácu s ŠTB v 70. rokoch, tak aj preto, že len to bola cesta, ako získať súhlas s nakrúcaním hra-

ných filmov. Keď Dušan Hanák po zákaze JA MILUJEM, TY MILUJEŠ (1980) pod autocenzúrnym tlakom dospel k „vykastrovaným“ SÚKROMNÝM ŽIVOTOM (1990), tak akú paralelu môžeme nájsť v osudoch filmárov spomínaných v Palúchovom texte? Podľa mňa žiadnu.

Ivan Klimeš píše v recenzii na knihu *Vadí — nevadí*, ktorú cituje aj Martin Palúch, že jej koncepcia stavia na tzv. „new censorship“, teda cenzúra sa chápe „ako proces vyjednávania, nie priame striktné zákazy mocenských inštitúcií“.¹⁷⁾ Z tohto hľadiska potom patria do Palúchovej knihy aj doklady o vyjednávaniach medzi Miroslavom Remom a Michalom Kaščákom, resp. kýmkoľvek iným, kto buď financuje, alebo vystupuje v jeho filmoch. Logicky však vzniká otázka, kde je potom hranica medzi dramaturgickým a „cenzorským“ zásahom, ktorý vstup producenta/protagonistu/scenáristu atď. treba vnímať ako inšpiratívny a ktorý ako deštruktívny. To, že máme už niekedy k dispozícii aj režisérsky, aj producerský zostrih, nie je dokladom cenzúry, ale prejavom odlišných tvorivých názorov, hodnôt, koncepcií v skupine ľudí, ktorí film tvoria/financujú/distribujú.

Koncepcia pancenzúry znamená, že sa cenzuruje už tým, že o niekom hovoríte a o inom nie. Prvým „cenzorom“ by tak bol Martin Palúch, ktorý napríklad iba raz napíše o Pavlovi Barabášovi, o iných dokumentaristoch vôbec nie, naproti tomu Removi venuje niekoľko strán, teda „cenzuruje“.

Zdá sa mi, že omnoho presnejšie je hovoriť o manipulácii/propagande/autorskom zámere, tieto termíny viac zodpovedajú situácii umeleckej tvorby v demokracii na rozdiel od autoritatívnych/totalitných režimov. Kniha so slovom cenzúra v názve by mala obsahovať aspoň jednu kapitolu o tom, že je správne, ak si spoločnosť bráni hodnoty, na ktorých je postavená. Že zrušenie všetkých hraníc znamená zánik, sloboda bez zodpovednosti je koniec spoločnosti.

17) Ivan Klimeš, „Zlatá šedesátá“ z cenzurní perspektivy. *Illuminace* 29, 2017, č. 1, s. 107.

Demokracia žije vďaka mnohohlasu skupín, vrstiev, ktoré tvoria spoločnosť, nie je homogenizovaná ako za Tisa či Husáka, ale to neznamená, že nemá pravidlá, ktoré treba dodržiavať, ktoré treba chrániť, a to, čo je nevhodné, treba ostrakizovať. Tým, že cenzúra je v demokracii zakázaná ústavou („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 [podčiarkol V. M.]“), myslím, že je lepšie hľadať iné pojmy, ktoré by vystihovali fakt, že STV ani Markíza či žiaden multiplex nebudú premietiť filmy, ktoré by oslavovali vraždenie či znásilňovanie (s. 23). Skôr sa prikláňam k názoru, že treba hovoriť o propagande/propagácii/manipulácii, ale nepoužíval by som termín cenzúra v liberálnej demokracii.

Keby Martin Palúch prišiel s rukopisom do nášho mikrovydavateľstva Fotofo, určite by som mu povedal všetky dosiaľ uvedené výhrady. S vydaním knihy pod našou značkou by som súhlasil len v tom prípade, ak by akceptoval, resp. doplnil, spresnil, opravil tvrdenia, s ktorými nesúhlasím. Súčasne by som mu navrhol, nech ide s rukopisom do vydavateľstva Drewo a srd, že tam mu to určite uverejnia, nebude pod tlakom, aby čokoľvek zmenil. Bol by to dôkaz cenzúry na Slovensku po roku 1989?

Václav Macek