

Reakcia na text Patchwork od Václava Maceka

Každý filmový vedec, ktorý publikoval vedeckú či odbornú monografiu, musí byť pripravený aj na jej kritickú reflexiu. Na Slovensku je bohužiaľ častým javom, že sa autor nestretá s vecnou, vedecky zorientovanou a dostatočne argumentačne podloženou kritikou jeho práce. Pritom práve takáto kritika môže vytvoriť konštruktívny vedecký dialóg, čo by malo byť jej zmyslom. Namiesto toho sa však v našom vedeckom diskurze stretávame s uverejnením subjektívnych a často nedostatočne odôvodnených názorov, ktorých cieľom nie je ani tak kriticky zhodnotiť danú monografiu, ale skôr vystaviť do popredia osobný postoj recenzenta k predmetu takejto monografie či k jej autorovi.

Václav Macek je slovenský filmový historik, už menej teoretik. Naposledy mu v redigovanom druhom vydaní v spoluautorstve s Jelenou Paštékovou vyšla rozšírená publikácia *Dejiny slovenskej kinematografie: 1896–1969*.¹⁾ Mňa i mojich kolegov zaradil recenzent medzi tých publikujúcich autorov, ktorí ukončili štúdium na Ftf VŠMU, ale už neuvádza, že na Katedre pôsobili aj pedagogicky. Bolo by dobré na tomto mieste pripomenúť, že Macekova poznámka o hĺstke publikujúcich autorov je aj následkom dlhodobu zvláštnej politiky vedenia Katedry (pred tým filmovej vedy, teraz audiovizuálnych štúdií). Macek menuje niektorých, iných neuvádza. Mnohí perspektívni a aktívni tvorcovia či filmoví vedci napokon vyvíjajú svoju činnosť mimo spomenutej Katedry a bez jej podpory a zdá sa, že sa im aj vcelku darí. Bez toho, aby som cítil potrebu zaštitovať sa nejakou alianciou autorov, chcem len vecne reagovať na začiatok Macekovho textu, pričom je otázne, nakoľko tieto informácie súvisia s obsahom mojej monografie. Určite však súvisia s dlhodobou neschopnosťou Katedry udržať si kvalitných ľudí, vychovať ďalších a pripraviť ich pre odbornú prax. Odliv pritom bohužiaľ pre odbor pokračuje doteraz.

Ja a Jana Dudková ako jediní z absolventov pravidelne publikujeme aj naďalej pod hlavičkou Ústavu divadelnej a filmovej vedy — Centra vied o umení SAV, kde predtým pôsobil aj recenzent. Obidvaja sa momentálne venujeme najmä reflexii súčasnej slovenskej hranej a dokumentárnej kinematografie od roku 1989–2019. Autori z prostredia SAV dosiaľ, okrem iných prác, vydali štyri samostatné vedecké monografie o súčasnom filme u nás.²⁾ Členovia Katedry z VŠMU nepublikovali na túto tému,

1) Václav Macek – Jelená Paštéková, *Dejiny slovenskej kinematografie: 1896–1969*. Bratislava: SFÚ – Fotofo 2017.

2) Jana Dudková, *Slovenský film v ére transkulturality*. Bratislava: Vlana – Drewa a srd 2011; Martin Palúch, *Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989*. Bratislava: Vlana – Drewa a srd 2015; Marek Urban, *Identita*

vrátane recenzenta, zatiaľ ani jednu samostatnú monografiu. Kolektívne práce áno, a samozrejme recenzie.

Pri citáte od Tomáša Baldýnského, ktorým Macek recenziu začína a pravdepodobne sa stotožňuje s jeho obsahom, nie je problematický ani tak moralizujúco-apelatívny náboj úryvku, ale skutočnosť, že sa tematicky vzťahuje na konkrétne kontroverzné divadelné predstavenie, kontextovo hodnotí umelecký mainstream a týka sa Českej republiky. Z môjho pohľadu sa len ťažko dajú za umelecký mainstream považovať filmy, tvorcovia a ich kauzy na Slovensku, o ktorých píšem v monografii *Cenzúra a dokumentárny film po roku 1989*. Z povahy zrekonštruovaných prípadov je totiž zrejmé, že menovaní filmári po roku 1989 u nás: „... [generace] si musely volit mezi svobodností uměleckého vyjádření a ztrátou možnosti pracovat, vyloučením ze společnosti...“³⁾ a ak im aj nehrozilo vezenie, tak poniektorí čelili súdnym sporom.

O mojej monografii s názvom *Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989* recenzent píše ako o „rekapitulácii vývoja dokumentárnej tvorby po roku 1989“⁴⁾. Neuvádza, že prvých 13–79 strán sa výhradne venuje teoretickým koncepciám dokumentárneho filmu. V prípade recenzentovej výčitky o vymedzení pôvodu slova cenzúra podľa slovníka je pravdepodobné, že tu mohlo dôjsť k skresleniu, čo je však spôsobené najmä etymologickým koreňom termínu, pôvod ktorého siaha až k indoárijským tvarom odvodeným z jazyka sanskrit.

Kapitolu s názvom *Stručný pohľad do minulosti: cenzúra filmu riadená štátom* označil recenzent za „expresný“ prehľad. Nemala však ambíciu vyčerpať tému, len prízvukovať základné historicky podmienené premeny vo vývoji chápania filmovej cenzúry riadenej štátom v sledovanom období u nás do roku 1989. Kapitola pritom obsahuje odkazy, že tejto téme sa už podrobne venovala iná odborná literatúra u nás i v Čechách. Naposledy do roku 1969 napríklad aj už zmienené *Dejiny slovenskej kinematografie: 1896–1969*. Moje konštatovanie o relatívne dostatočnom preskúmaní tejto témy pred rokom 1989 pritom recenzentovi nevyhovuje, akoby tým mieril aj do vlastných radov. Sám sa totiž výskumu cenzúry v rokoch 1896–1969 systematicky venoval. Ja pritom nikde neuvádzam, že téma je už vyčerpaná.

Treba tiež zdôrazniť, že kapitola *Stručný pohľad do minulosti: cenzúra filmu riadená štátom* slúži čitateľovi najmä na zorientovanie sa a ako úvod do problematiky pre porovnanie, pretože tematické jadro monografie sa zameriava výhradne na sporné kontroverzie v spojitosti s možnou cenzúrou po roku 1989.

Recenzent kritizuje aj zložený termín „autorský dokumentárny film“. Označuje ho za „pleonazmus“. Predpokladá totiž, že pri definícii dokumentárneho filmu podľa Johna Griersona môžeme pojem „tvorivý“ (creative) pri preklade automaticky stotožniť s pojmom „autorský“. V súčasnom diskurze pritom dominujú nové a revidované charakteristiky dokumentárneho filmu (napríklad od Gregoryho Currieho, Noëla Carrola, Carla Plantingu, Rogera Odina a i.) pričom diskusia na túto tému sa naďalej vyvíja a nič nie je normatívne uzavreté. Z tohto dôvodu nemá, teoreticky ani prakticky, žiadny význam zamýšľať sa nad recenzentovým autorsky kreatívnym prekladom definície Johna Griersona do slovenčiny, a už vôbec nie vo vzťahu k názvu mojej monografie.

Recenzentova poznámka, že v prípade filmu *COOLTÚRA* (2016) od režiséra Mira Rema ide žánrovo o montážny film, je zavádzajúca a vytrhnutá z kontextu. Tento štýl argumentácie je inak typickým

autora. Bratislava: Veda 2017; Martin Palúch, *Cenzúra a dokumentárny film po roku 1989*. Bratislava: Vlna – Drewa a srd 2017.

3) Pozri: Václav Macek, Patchwork. *Illuminace* 30, 2018, č. 3, s. 118.

4) Tamtéž, s. 118.

prejavom kritického zmysľania recenzenta. Pri naozaj minimálnej snahe čitateľa pochopiť súvislosti, čo sa od neho očakáva, by vysvetlenie tohto tvrdenia, že pri COOLTÚRE ide o výrazne montážou upravený obsah, našiel v pasáži venovanej rozboru tohto filmu na strane 107. Odkaz na citát Evy Pavlovičovej o pomyselných novodobých cenzoroch v úlohách členov komisií Audiovizuálneho fondu recenzent narýchlo prevzal z už pred ním publikovanej recenzie na monografiu od Eduarda Grečnera, ale zabudol sa k tomu priznať.⁵⁾

Zmienku recenzenta o schopnostiach môjho „vedeckého“ (pravdepodobne myslel odborného) redaktora zaraďujem do kategórie najabsurdnejších. Práve šéfredaktor časopisu Kino-Ikon, ktorý na monografii spolupracoval ako odborný redaktor, má častokrát nezanedbateľnú zásluhu na výslednej kvalite publikačných výstupov recenzenta. Možno by s ním Macek mohol spolupracovať v budúcnosti aj pri písaní recenzií pred ich publikovaním.

Selektívny prístup k pôvodnej vete z monografie: „Objavila sa silná mediálna reakcia, protestné články proti prvej ponovembrovej cenzúre na pôde STV zverejnilo množstvo médií“, umožnilo vznik novej formulácie v recenzii: „Martin Palúch nedbá na rôzne nepresnosti. Tvrdí, že sme boli svedkami „prvej ponovembrovej cenzúry na pôde STV“ v roku 2004 za riaditeľa Richarda Rybníčka.“⁶⁾ V texte kapitoly sa pritom jasne zdôvodňuje, že v období „mečiarizmu“ nebolo pravidlom vyjadrovať kritické tvrdenia slobodne a uverejňovať ich bez strachu v mienkotvorných médiách. O to citlivejšie novinári, tvorcovia a verejnosť vnímali nové kauzy, ktoré sa objavovali po páde mečiarizmu a v období obnovej demokracie po roku 1998. Práve preto sa o kauze filmu MILUJ BLÍŽNEHO SVOJHO (r. Dušan Hudec) v roku 2004 už celkom otvorene písalo najmä v súvislosti s cenzúrou obsahu.⁷⁾

Na margo recenzentovho tvrdenia, že „ani jeden z predchádzajúcich riaditeľov v období 1990–2003 teda „necenzuroval“ v zmysle Palúchovej interpretácie — Vladimír Strnisko, Roman Kaliský, Peter Zeeman, Rudolf Šimko, Marián Kleis, Peter Malec, Miroslav Majoroš, Ivan Stadtrucker, Jozef Darmo, Igor Kubiš, Štefan Dlugolinský, Milan Materák, Jozef Filo, Jozef Mračna“, treba zdôrazniť, že celá predchádzajúca kapitola s názvom „Politická cenzúra verzus dokumentárny film v 90-tych rokoch 20. storočia“ sa venuje kontroverziám, nie len, ale aj v súvislosti so situáciou a výrobou v STV v sledovanom období. Skutočnosť, že neuvádzam ani jedno konkrétne meno riaditeľa STV,⁸⁾ vychádza z metodologického prístupu, ktorý sa prísne dodržiava v celej publikácii. Všetky použité citované pramene totiž pochádzajú z verejných zdrojov. Ide o autorizované články a už pred tým publikované rozhovory a názory, ktoré sa dajú datovať, dohľadať a verifikovať. Mojim primárnym zámerom totiž nebolo pri písaní monografie ohovárať, ale rekonštruovať kauzy spájané s cenzúrou na základe dostupných dobových zdrojov. Preto neobstoí výhrada, postavená na argumente, že som dodatočne nekontaktoval dotknutých tvorcov, pretože som sa systémovo vyhýbal chodbovým klebetám a tvrdeniam získaným emailom, tak ako ich proti mne používa recenzent. Zároveň ani on alibisticky žiadny ďalší príklad, ktorý by sa priamo týkal menovaných riaditeľov, neuvádza.

Recenzent sa kriticky vyjadruje aj ku koncepcii knihy. Prekáža mu, že neuvádzam cenzúru z pozície morálky, ale hovorím o náboženskej cenzúre. Zjavne preto, že v prípade dokumentárneho filmu po roku 1989 u nás nebol žiadny dokument prijatý kontroverzne na základe morálky, ale hlavne z hľadiska náboženského presvedčenia (MILUJ BLÍŽNEHO SVOJHO).

5) Pozri: Eduard Grečner, 1150 slov o cenzúre. *Kinečko* (e-časopis) 6, 2018, č. 3. Dostupné online: <<https://www.kinecko.com/1150-slov-o-cenzure/>>, [cit. 22. 4. 2019].

6) V. Macek, *Patchwork*, s. 121.

7) Pozri: M. Palúch, *Cenzúra a dokumentárny film po roku 1989*.

8) Ale napríklad na strane 42 sa uvádza meno Igora Kubiša v citáte zo spomienky Mareka Šulíka.

Rovnako otázne a ničím nevyargumentované je aj Macekovo tvrdenie, že podlieham konšpiráciám preto, lebo zdôvodňujem kontext, ktorý v konečnom dôsledku mohol ovplyvniť a viesť k zabráneniu filmu STANISLAV BABINSKÝ — ŽIVOT JE NEKOMPROMISNÝ BUMERANG (r. Lubomír Štecko, 1990) dostať sa do distribúcie.

Recenzent dokonca sám vyvracia vlastné argumenty, keď raz protirečivo tvrdí, že za Mečiara tu niečo ako „politická cenzúra“ bola, a následne uvedie: „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 resp. jej orgány 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.“ Na tomto mieste sa priznám, že neviem posúdiť, koľkí z čitateľov predmetný film videli, ale myslím si, že som uviedol dostatok dokladov o tom, že menovaní politickí funkcionári mali priamy a osobný vplyv na kauzu, o ktorej film vypovedá, a prečo (archívne prepisy zo zasadnutí Federálneho zhromaždenia, vyjadrenia v tlači, rozbor filmu, opakované súdne spory, uplatnenie práva na ochranu osobnosti zo strany sociálneho herca). Ani publikácie *Dejiny slovenskej kinematografie* (1997)⁹⁾ a *K dejinám slovenského dokumentárneho filmu* (1992)¹⁰⁾ neobsahujú zmienku, ktorá by prispela k osvetleniu situácie okolo distribúcie tohto problematického a druhého najdrahšieho celovečerného dokumentárneho filmu z prechodového obdobia 1989–1990 na Slovensku. Vyvstáva teda otázka, ide o kritický argument recenzenta, alebo skôr o jeho osobný politický postoj, na základe ktorého posudzuje (a teda nie nezávisle a objektívne) a interpretuje obsah knihy? Chce tým Macek tvrdiť, že politická cenzúra v menovanom období bola, alebo nebola? Alebo si prispôsobuje výklad politickej cenzúry, ako sa to hodí jeho osobnému výkladu a politickému presvedčeniu?

Práve heslovitosť a nedostatok reflexie ma motivovali k napísaniu nie encyklopedicky suchopárnych, ale analyticky na formu a obsah zameraných rozborov, aj ponovembrových dokumentárnych filmov, o ktorých sa nedali nikde nájsť relevantné informácie.

Je zaujímavé, že recenzent, v snahe brániť sa používaniu termínu cenzúra pri dokumentárnom filme po roku 1989, sám tento výraz používa v prípade televíznej publicistiky v súvislosti s Ivetou Ištókovou z obdobia rokov 1994–1995: „Až veľký mediálny tlak prelomil interný cenzúrny zákaz.“¹¹⁾ Zároveň považujem za ničím nepodložené tvrdenie recenzenta, že Babinský súdne spory s STV prehral a film sa uvádzať na verejnosti môže. Túto vedomosť nemám. Posledné oficiálne vysielanie filmu v televízii bolo v roku 1992, žaloba Babinského na vlastníka vysielacích práv (STV) bola opakovane a naposledy podaná v Štrasburgu v roku 2002.

Recenzent považuje za problematické aj členenie publikácie do kapitol. Pri filme STANISLAV BABINSKÝ — ŽIVOT JE NEKOMPROMISNÝ BUMERANG píše: „Ak už autor chcel film niekam zaradiť, tak do časti, ktorá sa venuje „medializovaným kontroverziám — filmári verzus jednotlivci, inštitúcie a skupiny“, resp. „Autor verzus protagonisti a korporátna regulácia“, nie do kapitoly o politickej cenzúre.“¹²⁾ Táto výhrada nie je na mieste, pretože pri tomto filme sa o žiadnej medializácii nedá hovoriť. Okrem

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

10) Václav Macek, *K dejinám slovenského dokumentárneho filmu*. Bratislava: SFÚ 1992.

11) *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 512.

12) Pozri: V. Macek, Patchwork, s. 122.

štatistických informácií či skreslujúcich konštatácií nie je o ňom nikde ani zmienka a nejde pri ňom ani o žiadnu korporátnu reguláciu.

Recenzent sa snaží radiť aj ďalším. Napríklad Dušanovi Hanákovi, čo a ako mal urobiť v prípade peripetií so zahraničnými producentami okolo finálnej verzie filmu *PAPIEROVÉ HLAVY* (1995). Z množstva káuz Zuzany Piussi si účelovo vyberie len jednu, tú okrajovú, relatívne marginálnu v súvislosti s filmom *KREHKÁ IDENTITA* (2012).

S protirečivou argumentáciou sa stretne aj ďalej. Na jednej strane nesúhlasí s koncepciou knihy o cenzúre po roku 1989, na druhej priznáva, že: „Práve roky 1994–1998 najviac charakterizuje snaha o presadenie nejakej obdoby politickej cenzúry vo verejnoprávnych médiách.“¹³⁾ Zároveň spája nespojiteľné. Pri peripetiách v súvislosti s prijatím/neprijatím absolventskeho filmu *HLAS 98* komisiou na VŠMU iracionálne, bez vysvetlenia a dvakrát použije rovnaké a účelové tvrdenia týkajúce sa Akadémie umení v Banskej Bystrici.¹⁴⁾ Zrejme útočí na túto inštitúciu, ako je u neho zvykom z nedostatku vecných argumentov. Pri selekcii informácií však z recenzie vypadlo, že jeden z dôvodov, ktorý sa v publikácii uvádza v súvislosti s problémami okolo absolventskeho filmu *HLAS 98* (r. M. Kuboš, 1998) je diskutabilné použitie citácie pri zverejnení celého alebo časti cudzieho diela bez licencie. Film Mareka Kuboša totiž obsahuje volebné spoty politických strán, ktoré sú takto bez licencie použité.

Argumentáciu vytrhnúť z kontextu nachádzame aj pri tvrdení, že film *MILUJ BLÍZNEHO SVOJHO* nepatrí do kapitoly o náboženskej cenzúre: „V tej istej kapitole, kde píše o cenzurovaní *MILUJ BLÍZNEHO 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.“¹⁵⁾ Šmatlák pritom jednoznačne uvádza, že po mediálnom tlaku sa cenzúrny zásah napokon netýkal problematického obsahu filmu, ale jeho verejného uvádzania, čo je v rozpore s autorským zákonom. Interné nariadenie riaditeľa televízie, keď jednou z vládnych strán bolo Kresťansko-demokratické hnutie, spôsobilo, že film sa nemohol verejne premietť bez sprievodnej diskusie. Macek opäť selektívne manipuluje.¹⁶⁾

Recenzent zatracuje aj obálku knihy, na ktorej je fotografia Martina Kollára z filmu *ZAMATOVÍ TERORISTI*, napriek tomu, že sa o tomto filme v súvislosti s cenzúrou obsahu po roku 1989 v publikácii píše. Zároveň ide o veľmi trefnú metaforu, teda ak recenzent akceptuje posunutie významu nie len v rámci tejto fotografie, ale aj v prípade termínov „trezorový film“ či „súčasná filmová cenzúra“.

Nedokáže akceptovať ani termín cenzúra v spojení s dokumentárnym filmom po roku 1989. Hovorí o koncepcii pancenzúry, podľa ktorej by prvým cenzorom mal byť autor knihy. Ak prijmem jeho koncept z recenzie o „stratégii obete“ pri správaní sa dotknutých tvorcov, môžeme rovnako uvažovať aj o „stratégii demagógie“ pri recenzovaní monografií. V závere recenzent vzyva termíny, ktoré sa sna-

13) Tamtéž, s. 123.

14) Tamtéž, s. 123, 124.

15) Tamtéž, s. 125.

16) „Martin Šmatlák dodáva: „V prvom rade treba zdôrazniť, že nijaký zásah do toho filmu sa napokon neuskutočnil — predovšetkým vďaka autorovmu postoju a verejnému tlaku. To považujem za jednoznačný posun vpred oproti cenzúre zo strany strážcov zákona a ideológie či oproti ‚samoregulácii‘ mnohých tvorcov a novinárov v predchádzajúcich rokoch. No ‚zásah‘, ktorý v diskusii verejne predviedol riaditeľ STV, sa napokon netýka filmu, ale ‚iba‘ jeho verejného uvádzania. STV vraj vždy bude tento film verejne prezentovať iba v spojení s uvedenou diskusiou. Tento krátkozraký postoj môže napokon zabrániť tomu, aby film kúpila napríklad Česká televízia alebo aby sa distribuoval na videokazetách. Okrem toho podmieňovať verejné šírenie diela jeho spojením s dielom iným — to už je v rozpore aj s autorským zákonom. A tu už rozhodne o žiadnom posune vpred nemožno hovoriť.“ *Cenzúra a dokumentárny film po roku 1989*, s. 53.

žím pomenovať pravým menom, a nie náhradnými ekvivalentami s úplne odlišnými významami: „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⁾ K aspektom ochrany spoločnosti pred nevhodným obsahom sa predsa vyjadruje kapitola s názvom „Regulácia a kontrola verzus ochrana alebo cenzúra“. Zároveň je táto pripomienka polemická a prekrúca podstatu sledovaného problému. Nevie si predstaviť, že by som písal kapitolu o blahodarných účinkoch cenzúry na pôvodný dokumentárny film po roku 1989.

Recenzent ďalej navrhuje, že v demokracii, na rozdiel od totality, treba pravidlá dodržiavať a chrániť, pričom: „čo je nevhodné, treba ostrakizovať“¹⁸⁾ teda vylúčiť zo spoločnosti, odsunúť stranou, ignorovať, zbaviť sa. Domyslené do dôsledkov, navrhuje Macek zriadenie cenzorského úradu, aby rozhodol koho a čo treba ostrakizovať? Vzdialene to pripomína povzdych cenzora bez kompetencií v demokracii. Recenzent píše tiež niečo o vraždení a znásilňovaní, ale zabúda, že publikácia sa orientuje len na kauzy v dokumentárnom filme po roku 1989, v ktorých o žiadne vraždenie a znásilňovanie nejde. Okrem toho platný Audiovizuálny zákon a Zákon o vysielaní a retransmisii uvádzanie diel s nevhodným obsahom už regulujú. Moja monografia sa výlučne venuje kritickým snímkom, ktoré mali na základe témy a obsahu problém s uvedením podobne ako tie v minulom režime.

Recenzent kritizuje aj americké príklady, spájané s cenzúrou v USA, akceptoval by radšej nemec-
ké, české či poľské. Možno by na túto tému mohol niekto niečo napísať v spolupráci s mikrovydavateľstvom Fotofo, čo by bolo výborným prínosom do sféry poznania ďalších cenzorských postupov v tzv. krajinách V4 z pohľadu Slovenska.

Recenzent nerozumie ani kapitole o autocenzúre a opäť ju navrhuje prehodiť na iné miesto v rámci členenia kapitol. Naozaj zvláštne uvažovanie o úpravách svojbytnej knihy vydanej v edícii svojbytného vydavateľstva, ktoré sa zameriava aj na publikovanie samostatných vedeckých monografií o súčasnom slovenskom filme.

Snažil som sa aspoň čiastočne reagovať na miestami vyčerpávajúcu zmes dojmov recenzenta V. Maceka. Zároveň ma povzbudzuje, že publikácia vyvolala všeobecný záujem u nás aj v Čechách. Zámer podnietiť diskusiu na tému filmovej cenzúry po roku 1989 sa vydaril. Dôkazom je aj množstvo ohlasov na publikáciu a tiež táto recenzia, na ktorú sa nedalo nezareagovať. A čo sa týka prognózy vývoja, odporúčam recenzentovi, aby si pozrel aktuálne prieskumy preferencií strán (nie len u nás, ale aj inde v Európe) a odvodil si sám, na koľko ním navrhovaná metóda ostrakizácie nevhodných názorov z verejného diskurzu napomáha k spoločenským zmenám v demokracii.

Na záver chcem zdôrazniť, že hlavným zámerom publikácie *Cenzúra a dokumentárny film po roku 1989* bolo objasniť problém cenzúry z hľadiska, ktoré je explicitne uvedené na obálke publikácie: „Ak je cenzúra na Slovensku podľa zákona z roku 1990 neprípustná, prečo sa v súvislosti s dokumentárnou tvorbou termíny ako cenzúra a „trezorový film“ opakovane objavujú vo verejnom, v mediálnom a odbornom diskurze?“ Ako autor nemôžem za to, keď recenzent ignoruje, že absolútna väčšina citátov v kapitolách a poznámkach pod čiarou reflektuje výskyt pojmu cenzúra v spojitosti s dokumentárnym filmom po roku 1989 v spoločenskom diskurze u nás. Ak by si to všimol, videl by jasne prípady, kauzy, filmy a tvorcov, pri ktorých sa tento termín objavuje bez ohľadu na Václava Maceka a Martina Palúcha.

17) V. Macek, Patchwork, s. 125.

18) Tamtéž, s. 126.

V ktorých prípadoch, kedy a prečo. V akých súvislostiach a kontextoch. Výhrada, že termín sa mi nepáči, je nezmysel, pretože lepší nemáme.

Osobitne by som touto cestou chcel poďakovať obidvom recenzentom publikácie — Ingrid Maye-rovej a Jánovi Gogolovi st. za cenné rady a pripomienky. A vlastne aj recenzentovi, že sa o téme opäť píše.

Na tomto mieste ešte zacitujem z Úvodu publikácie, kde nájdeme takúto definíciu súčasnej filmovej cenzúry (*Silencing Cinema: Film Censorship Around the World*, 2013): „Filmovú cenzúru chápeme ako pokus zabrániť slobode prejavu, tvorby, produkcie, distribúcie, uvádzania a recepcie filmov alebo ju obmedziť. Vyhýbame sa jej úzkemu vymedzeniu v prospech pohľadu, pri ktorom sa rozlišujú rôzne sily zo širokého spektra vplyvov. To znamená [...], že filmová cenzúra je oveľa širší fenomén než ten, ktorý je spojený s fungovaním štátnych, súkromných alebo priemyselných inštitúcií, ktorých hlavnou úlohou je dozerať na filmový obsah a morálku [...]. Táto myšlienka ‚rozmanitosti‘ cenzúry zahŕňa vstup mnohých ďalších inštitúcií, ktoré z rôznych dôvodov pracovali (a v niektorých prípadoch stále pracujú) s filmom. Kapitoly v tomto zväzku ilustrujú, že popri filmových cenzúrnych radách, iných organizáciách a ich zástupcoch, ako sú trestné súdy a iné právne inštitúcie, obmedzujú voľnú výrobu, distribúciu a spotrebu filmu vlády, diplomati a veľvyslanectvá, policajné zbory, miestne štáty, mestské zastupiteľstva, tlač, náboženské organizácie a iné nátlakové skupiny spolu s trhovými mechanizmami.“¹⁹⁾ Takéto široké chápanie cenzúry môžeme uplatniť aj pri skúmaní súčasných trendov a prejavov v tejto oblasti, s ktorými sa stretávame naprieč európskymi i mimoeurópskymi krajinami, a to nezávisle od ich aktuálneho štátneho zriadenia. Z tohto hľadiska nás bude skúmanie foriem a prejavov cenzúry v súvislosti so slovenským dokumentárnym filmom po roku 1989 zaujímať v dvoch rovinách. Na jednej strane ide o uplatňovanie pravidiel kontrolovaných štátom na základe kritérií vhodnosti a prístupnosti filmového diela pre deti a mladistvých, na druhej strane o nešpecifikované reštriktívne opatrenia orgánov štátnej moci, štátnych verejných inštitúcií a záujmových skupín, ktoré sa z pozície autority alebo moci snažia zakázať verejné šírenie dokumentárneho diela alebo mu zabrániť. Osobitné prípady budú tvoriť kauzy, pri ktorých sa o zákaz verejného šírenia diela úspešne či menej úspešne „zaslúžili“ fyzické osoby, najmä sociálni herci vystupujúci vo filme.

Súčasnú situáciu na Slovensku v závere porovnávam s aktuálnou situáciou v USA. Je totiž zrejmé, že súčasné uplatňovanie niečoho, čo pripomína cenzúru vo všeobecnom zmysle chápania tohto termínu, ktoré je u nás podmienené historickou skúsenosťou, sa na Slovensku po roku 1989 prepája s tradíciami, na ktoré v poslednom období narazíme v oblasti cenzúry v USA. Pri oficiálne deklarovanej neprípustnosti cenzúry u nás i v Severnej Amerike zohráva pri tomto skúmaní rozhodujúcu úlohu analýza súdobého mediálneho diskurzu v obidvoch krajinách, v ktorom sa termín cenzúra vyskytuje v hojnom množstve. K hľadaniu výsledkov v takto zameranom výskume nás nabádajú aj slová Tomáša Lachmana: „Zatiaľ čo v európskych oblastiach sa výskum orientuje predovšetkým na úlohu štátu a jeho inštitúcií ako hlavných regulačných činiteľov, americké štúdie sa naopak zameriavajú na interakcie filmového priemyslu a ideologicky orientovaných občianskych zoskupení a ich nátlakových aktivít.“²⁰⁾ Po roku 1989 sa v prípade dokumentárneho filmu stretávame s kombináciou obidvoch faktorov zo spomenutých výskumných línii.

Martin Palúch

19) Daniel Biltereyst – Roel Vande Winkel (eds.), *Silencing Cinema: Censorship around the World*. New York: Palgrave Macmillan 2013, s. 4.

20) Tomáš Lachman, Filmová cenzúra v ČSR 1919–1939. *Iluminace* 18, 2006, č. 3, s. 194.