

Svědectví českého dokumentárního filmu druhé poloviny šedesátých let

Jana Hádková

V šedesátých letech zažil český dokumentární film dobu rozkvětu. Podobně jako celá národní kultura v období komunistické vlády byl i on řízen centrálně, byl tedy vydán napospas ideologickému a ekonomickému nátlaku strany. Vzhledem k uvolňující se politické atmosféře v předvečer reformního procesu se ale mohl ujmout tabuizovaných témat, jako byl např. osud českého a slovenského národa během druhé světové války nebo akty zvěle vůči československým občanům po roce 1948. Zmírnění centrálně řízeného tlaku ještě ale neznamenalo úplné zrušení cenzury – ta byla odstraněna až počátkem roku 1968. Tehdy, na začátku Pražského jara, se téměř dva roky mohly promítat zakázané filmy. Po okupaci Československa, v dlouhých letech takzvané „normalizace“, putovaly ale tyto filmy spolu s jinými, právě natočenými, zpět do trezorů.

Filmová cenzura byla prodlouženou rukou ideologického vlivu komunistické strany. Povolování filmových projektů a jejich uvolňování do distribuce byla práce cenzorů, jejichž odbornou kvalifikací byla jediné stranická příslušnost. A takoví lidé nutili filmové tvůrce, aby přepisovali své komentáře, příp. odstraňovali jednotlivé věty a obrazy, které podle jejich názoru neodpovídaly právě platné stranické linii. Mohli samozřejmě zakázat hned celý film.

V r. 1963 natočil tehdejší student FAMU Karel Vachek film *Moravská Hellas*, groteskně stylizovaný dokument se zřetelným ironickým akcentem o tradiční folkloristické slavnosti v moravském městečku Strážnice. Vachek zde strhnul masku nejen pokrytecky prolhanému zájmu oficiální veřejnosti o lidové umění, ale napadl zároveň i formy, jimiž se

tento pseudozájem manifestoval. V kombinaci autentičnosti a groteskní stylizace hledal a nacházel neotřelé, neautomatizované výrazové formy. Tehdejší kritika byla bezradná a nevěděla dost dobře, jak by měla na takový film reagovat. Především ji popuzovala neúcta a anarchistické prvky tohoto filmu, který nejenže se vysmíval folklornímu patosu (vládnoucímu od padesátých let s oficiálním požehnáním strany a nafouklému v mýtus), ale dokonce zpochybňoval i princip autority. Podobné pohrdání autoritou znamenalo v očích funkcionářů nebezpečí tvořící se opozice, kterou bylo třeba v zárodku potlačit. Prezident Antonín Novotný tehdy osobně *Moravskou Hellas* zakázal a dal podnět k tomu, aby byl tento film „uložen k ledu“. Z „piety“ vůči folklornímu umění nechal soudruh prezident režiséru Karlu Vachkovi a jeho kameramanovi Jozefu Ortovi-Šnepovi hned ještě udělit dlouholetý zákaz výkonu povolání. Příčinnivě vykonavatele byrokratického totalitarismu zmobilizovalo již sebemenší porušení normy k tomu, aby udělali něco nad rámec svých běžných povinností. Teprve v r. 1968 mohl Karel Vachek natočit opět jeden film – mezitím už legendární celovečerní dokument *Spříznění volbou*, který ve 14 květnových dnech r. 1968 odráží společenské klima krátce před nadcházejícími prezidentskými volbami. Ještě dnes je to skvělý film a přímo čítankový příklad toho, že dokumentární film je schopen odhalit pravou tvář politiků činných v dané době, a dokonce i jejich politické intriky. Tento film demaskuje zákulisní metody politického boje o moc mezi stranickými funkcionáři a je zároveň ukázkou Vachkova Istivého a vynalézavého ducha. Když byl jednou jeho tým vyloučen ze schůze, nechal natočit, jak mistr zvuku nastavuje mikrofon ke klíčové dírce zavřených dveří... V r. 1969, když nastala doba takzvané „normalizace“, patřil pochopitelně Vachkův film *Spříznění volbou* k prvním, které byly staženy z distribuce a pak na 20 let odsouzeny do trezoru.

V druhé polovině šedesátých let směřovala cenzurní omezení především proti filmům, které se dotýkaly politického vývoje v Československu po komunistickém převratu v roce 1948. Zákazy se týkaly obzvláště filmů, které uměleckou formou odhalovaly podstatu komunistického režimu. Například kafkovsky laděný snímek Radúze Činčery *Mlha* (1966) odrážel absurditu společenského systému prostřednictvím tehdy aktuálního repertoáru pražského Divadla Na zábradlí. Citáty z Ionescových, Beckettových a Havlových inscenací byly pro „strážce grálu“ důkazem ideologicky nepřátelských postojů autorů filmu, a tak jej stáhli v r. 1970 z distribuce.

Dokumentární film Víta Olmera *Občané s erbem* vzbudil nelibost cenzorů už ve stadiu svého vzniku, v roce 1966, a tak se dostal do kin až v roce 1968. Krátce nato na něj byl opět uvalen zákaz promítání. Představuje několik potomků prastarých českých šlechtických rodů, kteří byli jen kvůli svému původu v padesátých letech pronásledováni – byl to akt zvůle, o němž se stejně jako o mnoha jiných represích muselo mlčet. *Tribunál* (1969) Jaromila Jireše, pojednávající o kulturních zločinech režimu, neměl už vůbec šanci dostat se na promítací plátno. Jireš se velice sugestivním způsobem odvážil připomenout straně její černé svědomí – zasedání svazu umělců, na němž v roce 1952 malíři Emilu Fillovi vytýkali symbolismus, tedy odchylku od oficiálně schváleného socialistického realismu, a zakázali vystavovat jeho cyklus *Písně*. Spojením Fillovy malířské symboliky s osobitou symbolikou filmovou vznikla alegorie bezvýhodného boje umění s omezenou byrokratickou arogancí vládnoucího systému. Jaroslav Šikl se ve filmu *Osudy* (1965) chopil dalšího tabuizovaného tématu – tématu lidí, kteří byli v době takzvaného „kultu osobnosti“ vystaveni represím. Stejně nežádoucí byly také filmy Jana Špáty *Respiće finem* (1967) a *Nezorané meze* (1969). První vypráví o údělu sta-

říčkových žen v „reálně existujícím socialismu“, druhý o těžkém životě rolníků, kteří se odmítali přidat ke kolektivizaci vesnice.

Na přelomu roku 1969/70 zahájili činnost likvidátoři takzvaných „normalizačních komisí“. Měli na starost ideologickou čistotu distribučního skladu. Po roce 1970 byly v první řadě zakázány všechny politické dokumentární filmy, které se přímo nebo nepřímo zabývaly událostmi z let 1968/69. (Mezi jinými už zmíněný film Karla Vachka *Spříznění volbou*.) Do nejspodnějších přihrádek trezorů putovaly samozřejmě filmy o vpádu vojsk varšavské smlouvy. Dále aktuální týdeníky a dokumenty, které byly natočeny po okupaci v Československém armádním filmu – např. filmy Vladimíra Drhy *Ves* (1969), *34 ženy* a *Lekce* (1968). Upadnout v zapomenutí měl také film Milana Maryšky *10 bodů* (1968) o studentské demonstraci v listopadu 1968, tedy o době, kdy už bylo jasné, jakým směrem se bude dále ubírat politický vývoj země. Tato stávka studentů, zachycená ve filmu, byla současně předtuchou tragédie studenta Jana Palacha, který se v lednu 1969 upálil na Václavském náměstí v Praze. *Ticho* (1969) Milana Peera zachycuje právě jeho pohřeb. Z filmu je patrné, že oběť Jana Palacha ještě jednou na krátkou dobu sjednotila lidi v již okupovaném Československu. Tyto filmy právě tak jako i události, o nichž pojednávaly, měly být jednou provždy vymazány z povědomí národa. Přesto nyní, po „sametové revoluci“ roku 1989, udržují tehdy vzniklé filmy vzpomínku na dobu pražského jara při životě. Staly se učebnicemi doby.

Zároveň se vynořilo hodně filmů, které jejich autoři dvacet let doslova schovávali pod postelí. V lednu 1990 byl dokončen dokumentární film Rudolfa Grance *Zpráva o vý-*

zkumu veřejného mínění, v němž autor zaznamenal krátce před nástupem Husákova režimu, v květnu 1969, výpovědi obyčejných lidí, z nichž je již tušit začínající dvacetiletá národní tragédie: většina dotázaných odsuzovala okupaci země cizími vojáky a byla naplněna nedůvěrou vůči právě se formující nové vládě. Ve filmu *Hledání domova* (1969) zase zachytil Rudolf Krejčík výrazný důsledek okupace a z ní vyplývající emigrační vlny, která nastala v srpnu 1969: režisér ukazuje, jak emigranti hledají v cizině podmínky pro důstojný život.

Filmy, o nichž zde byla řeč, jsou zajisté jen malým výřezem z intenzivní tvorby českého dokumentárního filmu druhé poloviny šedesátých let. Existovalo mnohem více filmů, z nichž bylo přes 300 na černé listině, tzn. že byly zakázány a okleštěny, protože totalitní režim považoval pravdu v nich obsaženou za škodlivou a nebezpečnou.

„Podvratná kamera“ slovenských dokumentárních filmů

Martin Slivka

Pro lepší pochopení politicko-kulturní aktivity shrnuté pod společný pojem „podvratná kamera“ poukažme nejprve na některé souvislosti a na předpoklady. Myšlenka zestátnění českého a slovenského filmu po skončení války vznikla již během antifašistického odboje. A to nejen v komunistických odbojových skupinách, které tuto myšlenku samozřejmě velmi intenzivně propagovaly. Na přípravách zestátnění se podílely také ostatní, demokratické síly, protože chtěly dát filmu pevnou ekonomickou základnu, s jejíž pomocí by film nesloužil jen komerčním, ale také národněkulturním cílům.

239

Přípravné práce postupovaly v takové míře a tak spontánně, že Dekret o zestátnění československého filmu patřil k řadě prvních nařízení, která podepsal prezident tehdy ještě demokratického státu Edvard Beneš 11. srpna 1945.

Velmi brzy se projevila i odvrácená strana tohoto jistě dobře míněného opatření. Poté, co se Komunistická strana Československa chopila v únoru 1948 moci, stal se tento státní monopol naprosto ideálním nástrojem jejích ideologických záměrů. Film byl nyní – stejně jako ostatní média – podroben stranickému řízení a přísnému ideologickému doзору. Byla zavedena dvojitá cenzura: preventivní, která prověřovala vhodnost námětů a scénářů, a konečná, která rozhodovala o povolení již hotových filmů. V systému, jenž spojoval ideologický diktát a výrobní monopol do rukou dirigujícího státního mocenského aparátu, nebyl samozřejmě už prostor pro otevřenou „podvratnou“ aktivitu. Navíc vedle

oficiální cenzury vstupovala do tvorby často autocenzura, která byla produktem ovzduší strachu a nejistoty po brutálních inscenovaných procesech v padesátých letech.

Myšlenky, které se odvážily odporovat všeobecnému ideologickému tlaku, nemohly být vyjádřeny přímo, nýbrž v nejlepším případě jen skrytě, metaforicky. To mělo ovšem za následek, že cenzori časem začali věřit v každém formálně a obsahově nestandardním filmu skrytá sdělení. Hraný film Štefana Uhera *Slunce v síti* (Slnko v sieti, 1962), první film „nové vlny“ československého filmu šedesátých let, se dostal do potíží jen proto, že jedna z jeho hlavních postav je slepá matka, v níž cenzor ihned viděl metaforu pro komunistickou stranu, „matku národů“. Takové příklady, jejichž groteskní paradoxnost mohla pocházet z některého Kafkova románu, se vyskytovaly po desítkách.

240

Ideové představy strany a její administrativně navržené plány budoucího společenského vývoje byly v permanentním rozporu se skutečným reálným životem. Protože ale konkrétní skutečnost zachycená kamerou je *conditio sine qua non* dokumentárního filmu, měl tehdejší dokumentarista tento rozpor vyrovnat principy socialistického realismu. Jednou z jeho kategorií byl socialistický romantismus – tedy předvídání vykonstruované budoucnosti – a povinností umělce bylo napomáhat jejímu zrodu. V praxi to znamenalo, že dokumentarista nenatáčel to, co je, ale to, co by mělo být. A toho šlo dosáhnout pouze inscenováním. Tato metoda dominovala československému dokumentárnímu filmu v padesátých letech, později se vzhledem k „cinéma vérité“ a „direct cinema“ stávala čím dál zjevnějším anachronismem.

„Podvratná kamera“ v sobě spojovala dvě tendence tehdejší dokumentaristiky: první byla snaha osvobodit obsah

ze svěrací kazajky propagandistických zakázek s předepsanými tématy (tedy přání svobodného výběru témat) a druhý požadavek byl estetický – namísto inscenování více uplatnit přímý způsob natáčení. Toto úsilí o svobodnou volbu témat a kreativní způsob práce směřovalo k podvratnosti práce s kamerou, protože tak měla být zachycena konkrétní a reálně existující životní pravda.

Na tomto místě se mi jeví jako vhodná poznámka o různém zacházení s pojmem „podvratná kamera“. Kolegové ze Západu jím popisují především politický fenomén. Pro nás, režiséry bývalého „východního bloku“, je to podstatně širší a hlubší pojem. Rozumíme pod ním především odhalení a zobrazení skutečnosti a boj za svobodu umělecké práce. Pro nás je tedy „podvratná kamera“ především také etický fenomén. Hledání cest k pravdě a svobodě naráží samozřejmě na politické bariéry. Ale v „podvratnosti“ se neodráží pouze bezprostřední politický protest, ale také etika, národní tradice, sociální normy, hledání pravdy a nové umělecké expresivity. Pro adekvátní hodnocení šire „podvratných“ aktivit je potřeba znát příslušný kontext.

241

Tendence k „podvratnosti“, permanentně pramenící z vlastní etiky a estetiky, byla nashromážděnou energií, která si razila cestu už při minimálním uvolnění ideologického tlaku. K jednomu takovému uvolnění došlo po historickém XX. sjezdu KSSS, na němž Chruščovova kritika Stalina zahájila krátké „období tání“, které umožnilo určité nové tóny a výpovědi ve všech filmových žánrech. Jedním z hojně se objevujících témat se stala do této doby tabuizovaná dětská kriminalita, ačkoliv komentář musel zdůraznit, že osud těchto dětí je důsledkem nesocialistického způsobu života. Jistě ne náhodně se tenkrát opakovaně sahalo po traumatizujícím osudu vesnic, protože likvidace soukromého zemědělství

a násilná kolektivizace měly za následek obzvlášť hluboké a dramatické sociální změny. Ve filmových archivech se nacházejí namísto pravdivě informujících dokumentů romanticky laděné chvalo zpěvy na zakládání zemědělských družstev, údajně probíhající harmonicky, ba dokonce idylicky. Jeden z takových příkrášlených filmů natočil svého času Ján Lacko ve vesnici Pribeta. Během „období tání“ po XX. sjezdu KSSS se tam režisér vrátil a natočil i stinné stránky tamějšího JZD. Ačkoliv i v tomto filmu pracoval inscenačními postupy a neozřejmil celou pravdu, přesto ukázal tolik kritiky a tabu, že na to cenzurní úřady zareagovaly nanejvýš pobouřeně. Projekce Lackova filmu byla tehdy zakázána a studio, které film produkovalo, muselo jako kompenzaci za toto poškození socialistické idyly natočit nový, optimistický film na stejné téma. Ostatně i ideologové „normalizace“ se po vpádu vojsk varšavské smlouvy v srpnu 1968 podobnými „opravnými filmy“ pokoušely vymýt kritické myšlenky Pražského jara.

Proces politického uvolnění nastartovaný v roce 1956 našel v ČSSR opožděný ohlas až v roce 1962. Měl ale ihned trvalý účinek ve všech společenských oblastech, nejenom v médiích. Pro dokumentární filmovou produkci to znamenalo otevřenost ve všech tématech a žánrech a také první svobodný prostor pro nové autorské postupy. Dokumentární filmová tvorba zažívala rozkvet sociálně kritických témat, obrátila se také k etnografii, psychologii a umění. „Podvratná kamera“ pochopila zásadní význam nových snímacích technik a ruční kamery a překonala obvyklou metodu „filmového inscenování“. Jádrem práce nyní byly reportáže, bezprostřední autentické záběry konkrétní reality a také nové koncepce dramaturgie a hudby. Namísto banálních ilustrací věčně se opakujících hesel se nyní na plátno dostala skutečnost. Přednostně byly produkovány především pub-

licistické práce s „choulostivými“ sociálně kritickými tématy, jež provokovaly nevoli stranických a státních funkcionářů, někdy ale pomohly prosadit řešení sociálních a společenských problémů. Tímto způsobem začala filmová dokumentaristika plnit svou společenskou úlohu jako účinná kronika času. Specifická dokumentaristika a publicistika se začala formovat i v tehdy nově vznikající televizi. Důležitým inspirátorem byl i Filmový a televizní svaz (FITES), který formuloval cíle, rozvíjel postupy, vyhodnocoval výsledky a vytvořil skutečně fungující mezinárodní kontaktní sdružení. Ukázalo se, že je k dispozici kreativní a podstatně produktivnější potenciál, než se dalo soudit z dosavadní praxe.

Léta 1962–67 byla v Československu časem relativní svobody, která našim dokumentaristům dovoľovala udělat pozoruhodné kroky na cestě k nezfalšovanému obrazu skutečnosti. Všechna léty nahromaděná přání se mohla nyní alespoň částečně ventilovat a bezesporu to vedlo i ke kvalitativním změnám filmové produkce. Filmy dělali i režiséři nové, mladší generace. Spektrum témat a žánrů bylo širší a postupně se rozběhl i vývojový proces, který se nezastvil ani před ještě povolenými hranicemi. Právě to bylo potom oficiálně označeno jako „podvratné“ a vedlo to k opětovným zákazům filmů, které se dotýkaly současných anebo historických témat stále ještě tabuizovaných. Takový byl osud filmu Jozefa Zachara *Psychodrama* (Psychodráma, 1964), ve kterém šlo o terapii jednoho traumatu způsobeného politickými deformacemi padesátých let.

Vývoj nastartovaný v roce 1962 nakonec vyústil v politický zvrat v roce 1968 vypuknutím Pražského jara, jež bylo připraveno a spoluvyvoláno i kulturními aktivitami, v neposlední řadě prací filmových a televizních dokumentaristů. Duchovní klima pražského jara bylo ovlivňováno spolky spisovatelů, novinářů a filmařů.

Když Alexander Dubček zavedl v lednu 1968 zrušení cenzury, otevřely se dveře pro zakázané dokumentární filmy. Co doposud platilo jako „podvratné“, bylo nyní neodmyslitelnou podmínkou svobodného hledání pravdy, pevnou součástí zahájeného společenského vývojového procesu. Za necelý rok demonstrovali naši dokumentaristé enormní tvůrčí potenciál. Zachycovali tehdejší tabu, jako např. aktuální sociální problémy menšin (např. Cikánů), sociální bídu zaostalých regionů, politické deformace a pronásledování církví v padesátých letech. Úspěchy na mezinárodních festivalech dokládají, že tyto filmy byly umělecky nadprůměrné i z formálního hlediska. 21. srpna 1968 učinila všemu tomu konec „mezinárodní pomoc“ pěti „socialistických bratrských zemí“ a přes dvacet let trvající sovětská okupace.

244

Signálem pro návrat starých poměrů bylo oficiální označení celé filmové produkce roku 1968 za „podvratnou“ a její zákaz en bloc. Jen na Slovensku se to týkalo 65 filmů, k nimž se přiřadily ještě filmy vzniklé na počátku roku 1969, které připomínaly násilný konec pražského jara: týdeník o vojenské intervenci z 21. srpna 1968 natočený Ladislavem Kudelkou, Milanem Čermákem, Štefánem Kamenickým a Ctiborem Kováčem *Černé dny* (Čierne dni, 1968) a *Tryzna* (Tryžňa, 1969), kde Peter Mihálik, Vlado Kubenko a Dušan Trančík zdokumentovali demonstraci za Jana Palacha, jenž se veřejně upálil v lednu 1969 na protest proti sovětské okupaci.

Jelikož nebylo tajemstvím, že duchovní reformní hnutí roku 1968 bylo vedeno umělci a publicisty, následovala po vojenské intervenci také velmi brzy nejtvrďší ideologická cenzurní opatření. Na sovětském konzulátu v Bratislavě pracoval zvláštní pověřenec pro otázky filmu, který sám sebe prezentoval jako absolventa fakulty filmové vědy moskevské filmové vysoké školy VGIK. Můj vlastní film

Odchází člověk (Odchádza človek, 1968), který pojednával o balkánských pohřebních rituálech a byl natáčen převážně v Bulharsku, byl předán bulharskému konzulátu. Bulharský konzul prohlásil, že témata smrti a pohřbívání jsou příliš smutná a netypická pro jeho tak veselou zemi a že by film měl být raději zakázán. Jeho doporučení poté podpořili domácí slovenští cenzoři z obav z náboženského obsahu tohoto filmu a film musel putovat do trezoru, kde zůstal uzamčen dvacet let. Ovšem byla zde paradoxní výjimka, typická pro prolhanou morálku režimu: stejně jako mnohé jiné filmy nesměl být film ukazován ve vlastní zemi, byl však za tvrdé valuty prodán do zahraničí. A tím byla před světem předstíraná i iluze svobodné tvorby v ČSSR.

Zvláště neúprosně režim postupoval proti pracím autorů, kteří po okupaci své země emigrovali do zahraničí. Jejich filmy byly zakázány zcela nezávisle na obsahu a jejich jména nesměla být ani zmiňována ve filmografiích a článcích. Jako v Orwellových vizích o totalitarismu měly být jednoduše vyškrtuty z paměti.

Ve filmové branži začal „normalizační proces“ (návrát k neostalinistickému systému) útokem na Filmový a televizní svaz. Protože svaz ani teď nebyl ochoten změnit své přesvědčení a odmítal jakoukoli formu konformistické spolupráce, byl označen jako antisocialistický a dekretem ministerstva vnitra prohlášen za rozpuštěný. My všichni členové předsednictva jsme museli za tuto bezuzdnost pykat dvacetiletou osobní i profesionální diskriminací. Rozpuštěním svazu režim dosáhl svého cíle zničit rozhodující platformu činností a myšlenek, proti kterým bojoval. Ve filmové produkci byl opět zaveden direktivní systém, který upřednostňoval schematizovanou filmovou produkci. Protože ale návrat ke starému způsobu inscenování nebyl možný, zavedl se nyní princip „rekonstrukcí“. Namísto

celou skutečností se v něm operovalo pouze jejími zlomky, „fragmety reality“. Kreativita se omezila na pouhé hraní s formami. Staré známé ilustrace oficiálních hesel se vrátily a s nimi také vymezení tabuizovaných témat. Dovoleny byly pouze interpretace skutečnosti věrné ideologické linii, oslavné filmy k příslušným výročím, filmy o „kladných“ hrdinech s příkladným charakterem. Všechno bylo vytvářeno dle zásad hagiografie a bylo cítit proti-reformní zatuchlinou. Je tedy pochopitelné, že se mnoho dokumentaristů uchýlilo před podobnými filmy s direktivními tématy do ideologicky zdánlivě nezálundných oborů jako etnologie, hudba, výtvarné umění apod.

246

To, že byly i etnografické filmy opakovaně klasifikovány jako „podvratné“, souvisí s vnitřní logikou reálněsocialisticky totalitního systému, který se snažil nejen o odosobnění individua, zmizení jedinečného v amorfní mase, ale který chtěl zničit i duševní a kulturní tradice, identitu národů v jednom vše nivelizujícím „proletářském internacionalismu“. Zájem o etnografii byl lehce interpretovaný jako o něco dávno přežitého, zastaralého. Pokud filmy ukazovaly „Ethnos“ jako ještě stále reálně existující svět, jako vysloveně živoúí kontinuitu, musely se nevyhnutelně dostat do rozporu s ideologickými premisami reálněsocialistického režimu.

Právě v etnologických filmech nalézali a využívali dokumentaristé mnoho prostoru pro metaforičnost výpovědí, pro zdůraznění nadčasově platných etických hodnot a dalších poselství.

Důležitým centrem takových ambicí byl festival Arsifilm v Kroměříži, který byl nejen přehlídkou výsledků práce, ale stal se i pravidelnou tribunou nekonformních myšlenek a impulzů pro tvorbu. Na konci sedmdesátých let proto také přestal existovat.

Kapitolu zvláštního významu tvoří účast našich filmů na mezinárodních zahraničních festivalech, k čemuž by Hans-Joachim Schlegel mohl ze své pokladnice festivalových zkušeností uvést jistě mnoho příkladů. Například vedení Čs. filmu v Praze podmínilo souhlas s projekcí Švankmajerova filmu v Oberhausenu tím, že tam budou zároveň uvedeny patřičné propagandistické filmy. Něco podobného se dělo i se slovenskými filmy, kterým byly kladeny do cesty na mezinárodní festivaly překážky. A analogické mechanismy ovládly domácí, národní festivaly, kde bylo nejrozličnějšími způsoby, zákazy a takzvanými doporučeními (které byly ve skutečnosti stranickými pokyny) bráněno ocenění nekonformních filmů, aby nesloužili jako vzor k následování.

Přes všechny nepříznivé okolnosti vzniklo také na Slovensku sedmdesátých a osmdesátých let několik filmů, které pokačovaly v tradici „podvratné“ filmové práce a dále ji rozvíjely. Největším úspěchem těchto snah je bezpochyby celovečerní dokumentární film Dušana Hanáka z roku 1972 *Obrazy starého světa* (Obrazy starého sveta). Pojednává o životě jednoduchých, velmi starých horalů, kteří pouze díky své vůli a hluboce etické životní filozofii snášejí těžké životní osudy. Tito staří, většinou úplně osamělí lidé na konci své životní cesty bez výjimky vyzarují nezlomenou životní sílu, a především duševní a morální výši. Význam filmu dokládají četné mezinárodní festivalové ceny, které získal po svém osvobození z trezoru. (Byl do něj uzamčen ihned po dokončení, protože reálněsocialističtí cenzoři v něm viděli protiklad oficiální teze optimistické bezkonfliktní přítomnosti. Ztvárnění lidí, kteří žijí v sociální bídě a jsou poznamenáni potížemi a nouzí, označili slovenští filmoví byrokrati cynickou nálepkou „estetika ošklivosti“, což byl kánon, který byl uplatněn pro zákaz dalších filmů, jež se vy-

hnuly tlaku veselého, laskavého optimismu.)

Uvnitř vývoje slovenského dokumentárního filmu představují rozhodující vrcholy právě „podvratné“, diskriminované a zakázané filmy, protože se v nich setkalo zobrazení nezkreslené skutečnosti s odkrytím nových témat a žánrů a také s inovačním vývojem výrazových prostředků. Všechny tyto „podvratné“ filmy mohly vzniknout pouze na základě osobní odvahy autorů, kteří za to poté museli snášet diskriminaci a překážky, takže jejich životní dílo zůstalo vlastně pouze torzem jejich vlastních schopností a plánů. Dnes je to, co tito filmaři prosazovali ve své práci, již jen svědectví dějin, ve kterém ovšem vězí mnoho poučení pro přítomnost a budoucnost.