

# Obrazy, které jste neviděli

\_Jan Šípek

Rozhovor s aktivistou indického dokumentu Anandem Patwardhanem

Z vašich dřívějších rozhovorů není úplně zřejmé, jakou školu jste v USA studoval. Ovlivnily vás více přednášky, nebo spíš aktivistické dění kolem?

V roce 1970 jsem získal stipendium na studium sociologie na Brandeis University, která je kousek od Bostonu. Hnutí proti válce ve Vietnamu právě vrcholilo a tato univerzita na východním pobřeží a Berkeley na západním byly jeho klíčovými centry. Dostal jsem se tam sice až rok nebo dva po vrcholu této éry, ale její odkaz tam byl stále velice živý. Katedra černošských studií byla velmi aktivní a já chodil i na bouřlivé akce Černých panterů. Jak vidno, tak mi hlavním učitelem byl aktivismus, a nikoliv studium knih, a takový byl i můj první letmý kontakt s filmováním. K natáčení protiválečných protestů jsem si půjčil školní kameru. Můj první film vznikl, když jsme pořádali hladovku a žádali jsme studenty, aby své peníze na svačtinu darovali uprchlíkům z východního Pakistánu, který se nakonec v roce 1971 stal Bangladéšem. I když jsem studoval vedlejší bakalářský obor filmové teorie, tak můj kontakt s filmem byl jen velmi letmý a zapomněl jsem většinu filmů, které jsem tam tehdy zhlédl. Ani potom jsem se nerozhodl stát se filmařem. Vrátil jsem se do Indie a pracoval několik let s dobrovolnickou skupinou, která měla založit vzorovou farmu a poskytovala odborné vzdělání venkovským učitelům. Udělal jsem dvacetiminutové filmové pásmo, slide show se zvukovou stopou pouštěnou z kazetového magnetofonu, které mělo motivovat pacienty s tuberkulózou, aby po propuštění z kliniky pokračovali v dlouhodobé léčbě. To byl můj první indický film.

Jak konkrétně fungují indické cenzurní mechanismy? Je možné legálně promítat film bez certifikátu a uplatňují se proti „ilegálním“ projekcím nějaké skutečné postihy? Můžete popsat síť, která vám umožňuje natáčení a distribuci filmů?

Každý film vyrobený v Indii teoreticky potřebuje k veřejnému promítání certifikát cenzurní komise. Ale slovo „veřejný“ je definováno tak vágně, že se to dá do určité míry obejít pořádáním „soukromých“ projekcí. Pokud filmy nejsou otevřeně politické či kritické vůči státu, obejdou se takové projekce bez zásahu úřadů. Problém nastane, když se stát nebo lidé, kteří nechtějí, aby se určitý film promítal, rozhodnou proti takovému necertifikovanému filmu zasáhnout. Zákon dává úřadům právo zabavit film i zařízení projekčního sálu, a dokonce umožňuje i uvěznit filmaře i ty, kdo se takového „ilegálního“ promítání účastní. Tato nejtvrďší ustanovení zákona se ale v praxi používají jen zřídka. Obvykle policie zavolá, varuje majitele sálu a promítání je odvoláno. Odpor proti cenzuře jde dvěma rozdílnými cestami. Mnoho dokumentaristů se dnes s procedurou žádání o certifikát neobtěžuje. Mnozí proto, že téma jejich filmu ani způsob vyprávění nemůžou vyvolat žádné stížnosti. A těch pár filmařů, kteří natáčejí politicky citlivá témata a zaujímají ideově proticenzurní postoj, odmítá do procesu certifikace vstoupit už z principu. Výsledkem je, že se jejich filmy promítají na pár festivalech, kde se cenzura už nevyžaduje, nebo v soukromí, případně v zahraničí. Nevýhodou je, že i když se o filmech zevrubně diskutuje v médiích, tak se nemohou dostat k širšímu indickému publiku. Podzemní způsob distribuce filmu na DVD nebo CD dosahuje smysluplných rozměrů jen v několika výjimečných případech. Mojí strategií byla od samého začátku snaha utkávat se se státem jako takovým s pomocí indické ústavy. Ústava byla navržena během funkčního období představitel nedotknutelných dr. Ambedkara a ustanovuje jednoznačné právo na svobodu projevu. Za více než třicet let své práce jsem nikdy nedovolil cenzurní komisi vystříhnout byt i jediné okénko z kteréhokoliv mého filmu. Znamenalo to boje s cenzurou zevnitř i zvenčí, nesčetné obesílání odvolacích komisí, odvolacích tribunálů a soudů. Nakonec jsem všechny spory vyhrál. Ale konečně získání certifikátu ještě nezaručuje, že se film dostane mezi lidi. Takže jsme bojovali v dalších soudních sporech s cílem donutit vládu tyto filmy odvysílat v národní televizi. Vyhráli jsme pět z těchto sporů, z nichž dva až u Nejvyššího soudu.

Jaké podmínky mají dokumentaristé v dnešní Indii? Co se smí a co se nesmí natáčet? Na co je třeba povolení?

Pracovní podmínky se výrazně zlepšily pro tu hrstku filmů, které vznikají se zahraniční účastí. Ty nevyhnutelně odrážejí zájmy i chutě svých sponzorů a distribuce v rámci Indie je bezedná. Co se týče povolení, neptám se, protože odpověď by patrně byla: „Ne.“ Pokud mne fyzicky nezastaví, chovám se, jako bych povolení měl, neboť přece nenatáčím skrytou kamerou.

Tlaky v Indii ostatně vypadají značně protikladně - na jednu stranu dostanete Národní filmovou cenu, na druhou stranu váš film zakáže cenzurní komise. Jak jsou tyto síly ve vládě rozloženy? Dá se říci, ze kterých stran tlaky vycházejí, případně která část vlády svobodu projevu potlačuje a která ji naopak podporuje?

Pro ty, kdo Indii neznají, to musí být velmi matoucí! Ano, dostal jsem národní cenu za filmy, které se vláda snažila zakázat. A po odbrzdění ceny je odmítl vysílat v televizi, dokud je k tomu nepřinutil soud. Možná to můžete přičítat demokracii! Levá ruka vlády dělá něco jiného než ruka pra-

vá, a dokonce se někdy i vláda dokáže chovat zodpovědně. Například pro udělování národních cen jmenuje vláda porotu složenou z filmařů, filmových kritiků a významných občanů. V některých letech - záleží na složení vlády - se na ně tlačí, ale často je skutečně nechají na pokoji. Ilustruje to nepoměr mezi tím, co část vlády chce a čeho díky druhé části skutečně dosáhne. Nicméně to podstatné je ostražitost veřejnosti, jen její bdělost může zabránit případnému dalšímu narušování svobody projevu.



Ve filmu *Povolání: dělník v textilce a částečně v Narmadském deníku* se o policejním násilí hovoří pouze v titulcích. V *Narmadském deníku* říkáte, že policie využila nepřítomnosti filmového štábu k násilnému zásahu. Je přítomnost kamery něčím, co může zabránit podobným násilnostem? Může se rozšíření malých a levných digitálních kamer stát nějakou novou formou „videoaktivismu“?

Dokument *Povolání: dělník v textilce* je momentkou z historie a zobrazuje krátkodobé vítězství malé skupiny dělníků. Historie nepřetržitě do současnosti - v některých případech bohužel. Téměř všechny bombajské textilky jsou dnes pod tlakem globalizace zavřené. Textilní dělníci bojují už ne za svou profesi, která téměř vymizela, ale za své domy. Ty stále zabírají mnoho cenných pozemků v centru Bombaje a vláda ve spojení s realitními a stavebními firmami by je odtamtud velice ráda vypudila. To bude příští bitva. V tom filmu se policejní zásah popsaný v titulcích odehrál v noci, když jsme odjeli domů, a situace nám utekla. To samé se stalo v *Narmadském deníku*. Když jsme šli do hotelu hledat představitele Světové banky, tak venku začala policie tyčemi mlátit demonstranty. Myslím si, že přítomnost kamer často určitým dohledem nad policejním násilím je, i když tomu tak není vždy. Dvakrát policie zaútočila přímo na moji kameru, v jednom případě ji vážně poškodila. To se stalo při protestech obyvatel bombajského slumu v roce 2005, kdy policie vběhla do davu a začala mlátit demonstranty. A poté, co několik lidí ošklivě zranila, nás policie obvinila z útoku na ni! Opět běžný postup: pokud se policie obává trestních oznámení za policejní brutalitu, tak podá trestní oznámení dřív! Ale obecně je přítomnost kamer dobrá. Zčásti pro odrazující účinek, zčásti kvůli samotnému záznamu policejního zásahu.

Ve filmu *Otec, syn a válka svatá* rozplétáte machistické pozadí náboženského násilí. Vybíral jste si události a postavy tak, abyste tuto myšlenku podpořil, nebo se zrodila až po natáčení?

Měl to být film o regionálním násilí. Přibližně deset let jsem natáčel na toto téma v různých částech Indie. Materiál, který jsem získal, byl velmi složitý, a tak jsem jej časem rozdělil, aby dával větší smysl. Vznikla tak svým způsobem trilogie, již dokument *Otec, syn a válka svatá* uzavírá. V první části jsem zachytil situaci ve státě Pandžáb, kde bylo obyvatelstvo obklíčeno z jedné strany strategií násilí sikhského separatistického hnutí a z druhé strany násilím státu, pro který byl každý Sikh podezřelý. Druhý film sledoval vzestup hinduistického fundamentalismu, který se

vzepjal v roce 1992 po zničení mešity Babri a vedl k dalšímu zabíjení. V určitém smyslu šel tento film nad hranice tříd a zabýval se také kastami a do určité míry i teologií společenského osvobození. Část *Otec, syn a válka svatá* pohlíží prizmatem genderu na náboženskou mobilizaci jak na straně hinduistů, tak na straně muslimů. Zkoumá patriarchální břímě, jež jsou nuceni nést muži i ženy, a ukazuje, jak ve spojení s vlnou nového příklonu k náboženství eskaluje násilí proti ženám.

Anand Patwardhan (\*1950) studoval sociologii ve Spojených státech na univerzitě, která v období války ve Vietnamu patřila k těm, kde se proti ní výrazně protestovalo - sám se jako aktivista ocitl za účast na nenásilných demonstracích dvakrát ve vězení. Později si z filmové katedry vypůjčil kameru a některé z demonstrací natáčel. Patwardhanovo filmování se tedy zrodilo z aktivismu a jeho variace - levicové, feministické či protiválečné - představuje dodnes. Ve svých filmech téměř vždy využívá úryvků z politických projevů na improvizovaných demonstracích a velmi často pracuje se skandováním hesel. Ty mají někdy podobu písně za doprovodu rytmických nástrojů - opět je to něco specifického pro Indii, je to blízké způsobu modlení se v hinduistických chrámech a lidové hudební tradici; někdy se při nich tančí a v nevyppjatějších okamžicích se dav pohybuje jakoby v extázi. Tyto zvukové linky tvoří hlavní hudební doprovod Patwardhanových filmů. Nabízí se srovnání s populárními filmy indického Bolywoodu, v nichž píseň v podobě jakéhosi videoklipu přerušuje na libovolném místě děj. Způsob snímání situací i samotný stříh Patwardhanových dokumentů je hodně ironický a podobně nakládá režisér i s převzatými úryvky z propagandistických filmů či státní televize. Připomeňme, že Indie zůstává stále zemí, v níž se na film vztahuje cenzura. Indická ústava sice zaručuje svobodu slova, ale vyhrazuje si právo na „odůvodněná omezení v zájmu ochrany suverenity a integrity státu a v zájmu zachování veřejného pořádku a morálky“. Filmovou cenzuru vykonává Ústřední komise pro schvalování filmu, která vydává filmům certifikát, který musí být promítán jako nedílná součást veřejných představení. Pokud snímek nevyhovuje, navrhne komise autorům „dodání“ filmu, to znamená, že přikáže, která místa musejí být z filmu odstraněna. Promítat film bez certifikátu je trestné, v případě takové projekce hrozí jejím organizátorům až tříleté vězení. Cenzurní snahy zdánlivě vypadají logicky. V zemi, kde je film jedním z nejvlivnějších médií a přitom je velká část obyvatelstva nezdělaná, či dokonce negramotná, může být film chápán jako návod k napodobování zobrazovaných dějů. Na druhou stranu se ale společnost brání přirozené reflexi. Diskuse o cenzuře je proto v indickém tisku velmi živá a její rozporuplnost připomíná v obhajobě Patwardhanova filmu *Válka a mír* Shammi Nanda: „Na jedné straně stát podporuje reakční filmy jako je *Bauře lidu*, který se zabývá rozdělením Indie a Pakistánu v roce 1947, nebo *Hranice*, film o indicko-pákistánské válce, který vybičuje publikum natolik, že začne skandovat slogany jako například ‚Pryč s Pákistánem!‘. Stát nechá projít film *Pravda*, který zobrazuje policisty, jak bez rozlišování zabíjejí ‚gangstery‘, a dokonce takové filmy osvobodí od daní, ale nedovolí, aby se promítal Patwardhanův film. Pravdou je, že *Válka a mír* kritizuje indickou jadernou bombu, již stát stanovil jako hlavní úkol národa, zatímco předchozí jmenované filmy státní pohled na svět schvalují. Je to jasný důkaz toho, že cenzurní komise plní ve státě úlohu řízení veřejných postojů a ochrany zájmu vlády.“

<http://www.patwardhan.com>