

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Dokumentární tvorba

BAKALÁRSKA PRÁCA

**ETICKÉ VÝZVY A LIMITY V DOKUMENTÁRNOM FILME
PRACUJÚCOM S OSOBAMI VYKONÁVAJÚCIMI TREST
ODŇATIA SLOBODY**

Sarah Lomenová

vedúca práce: Mg.A Lucie Králová, Ph.D.

Praha 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TELEVISION FACULTY

Film, television and photographic art and new media

Documentary filmmaking

BACHELOR THESIS

**ETHICAL CHALLENGES AND LIMITS IN DOCUMENTARY
FILM WORKING WITH PERSONS EXECUTING THE
SENTENCE OF IMPRISONMENT**

Sarah Lomenová

thesis supervisor: MgA. Lucie Králová, Ph.D.

Prague 2022

Prehlásenie

Prehlasujem, že som bakalársku prácu na tému:

ETICKÉ VÝZVY A LIMITY V DOKUMENTÁRNOM FILME PRACUJÚCOM S OSOBAMI
VYKONÁVAJÚCIMI TREST ODŇATIA SLOBODY

vypracovala samostatne pod odborným vedením vedúceho práce a s použitím uvedenej literatúry a prameňov.

V Prahe dňa 8.8.2022

Sarah Lomenová

Upozornenie

Využitie a spoločenské uplatnenie výsledkov diplomovej práce alebo akéhokoľvek nakladania s nimi je možné len na základe licenčnej zmluvy tj. súhlasu autora a AMU v Prahe.

Na tomto mieste by som rada poďakovala Petrovi Kerekesovi, Karlovi Žaludovi a Helene Třeštíkovej za krásne stretnutia, poskytnutie rozhovorov a možnosť nahliadnúť do ich pracovných postupov a spôsobov premýšľania. Lucii Královej ďakujem za ochotu viesť moju prácu, za jej trefné poznámky a naozaj cenné postrehy. Ďakujem Lubomírovi za dlhé inšpirujúce rozhovory a v neposlednom rade ďakujem svojej rodine.

ABSTRAKT

Táto bakalárska práca skúma na základe hĺbkových rozovorov s tromi režisérmi etické limity v dokumentárnom filme pracujúcom s osobami vo výkone trestu odňatia slobody. Pozoruje kontext vnímania väzenia v našej spoločnosti a zamýšľa sa nad vzťahom režiséra a protagonistu. Rozhovory sú vedené kvalitatívnou metódou a analyzujú režijné stratégie na príkladoch vybraných filmových diel: *Cenzorka* (2021), Peter Kerekes; *René - väzeň svobody* (2021), Helena Třeštíková; *Uzamčený svět* (2017), Karel Žalud.

klúčové slová: etika, väzenie, režijné stratégie, sociálny hrdina, Kerekes, Třeštíková, Žalud

ABSTRACT

Based on in-depth interviews with three directors, this bachelor's thesis examines the ethical limits in a documentary film working with people in prison. The thesis observes the context of the perception of prison in our society and reflects on the relationship between the director and the protagonist. Conducted by a qualitative method, the interviews analyze the directing strategies represented in the selected film works: *Cenzorka/ 107 Mothers* (2021), Peter Kerekes; *René - Vězeň svobody/ René - The Prisoner of Freedom* (2021), Helena Třeštíková; *Uzamčený svět/ Enclosed World* (2017), Karel Žalud.

key words: ethics, prison, directing strategies, social hero, Kerekes, Třeštíková, Žalud

OBSAH

ÚVOD.....	8
METODOLÓGIA A ŠTRUKTÚRA PRÁCE.....	10
1. VÝVOJ PREDSTÁV O FUNGOVANÍ NÁPRAVNÉHO SYSTÉMU.....	12
1.1. Uväznenie.....	12
1.2. Väzenie ako inštitúcia.....	15
1.3. Genderová perspektíva.....	15
1.4. Represia.....	17
2. ČLOVEK A JEHO NOVÉ ROLE.....	19
2.1. Stať sa väzňom.....	19
2.2. Byť väzňom a stať sa filmovým „hrdinom“.....	21
3. ETICKÉ VÝZVY REŽISÉROV	23
4. ANALÝZA RÉŽIJNÝCH STRATÉGIÍ A PRÁCE S PROTAGONISTOM	
4.1. <i>CENZORKA</i> , Peter Kerekes	24
4.2. <i>RENÉ</i> , Helena Třeštíková	29
4.3. <i>UZAMČENÝ SVĚT</i> , Karel Žalud	32
ZÁVER.....	37
POUŽITÁ LITERATÚRA A ZDROJE.....	39

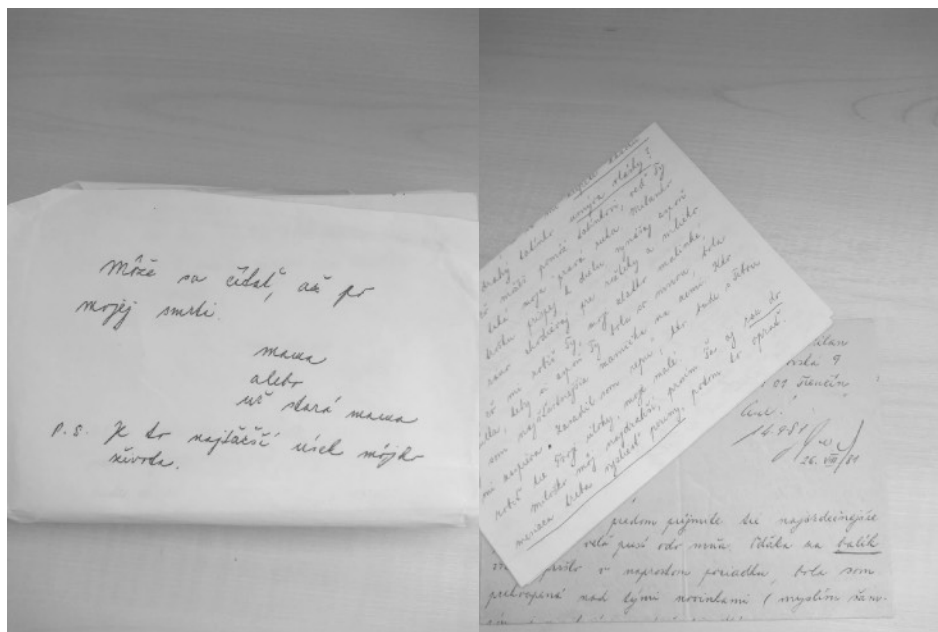
ÚVOD

V tejto práci skúmam aké etické výzvy prináša práca s protagonistom, ktorý je odsúdený a vykonáva trest odňatia slobody. Analyzujem režijné stratégie filmárov, ktorí majú svoje zaužívané pracovné postupy a majú dlhoročné skúsenosti. Ich posledné filmy natočili vo väzení, čo je veľmi náročné a extrémne prostredie. Preto treba vedieť kam sa ako režisér mentálne situujem, čo pre mňa znamená väzeňský systém, spravodlivosť a vôbec väzeň ako protagonista. Očakávam, že sa touto prácou dostanem bližšie k tomu, aby som vedela ako sama k téme pristupovať. V blízkej budúcnosti by som tiež chcela natočiť film z prostredia väzenia, preto mi práca slúži ako informačná ale aj psychická príprava.

K tejto práci ma vedie osobná motivácia, ktorú sa vám pokúsim priblížiť v nasledujúcich riadkoch.

Ako malá som chodievala na prázdniny ku starým rodičom. Keďže som najstaršia spomedzi mojich blízkych bratrancov a sesterníc, tak som vyrastala a hrávala sa sama. Veľmi rada som objavovala nové veci z „veľkáčskeho“ sveta. Rada som pozorovala ľudí a dávala si veci do vlastných súvislostí. Odkedy som vedela písať, písala som si denník. Väčšinou nebol o mne, ale o všetkých ostatných. Zapisovala som si čo robia iní ľudia a nie ja. Asi to mám po mojej starej mame. Myslím to písanie. Ja som ju totiž vždy videla niečo zapisovať. Niekedy aj niekoľko hodín. Nikdy som ale nevedela čo to je. Túžila som sa to dozvedieť. Jediné, čo mi povedala bolo, že je to román a volá sa „Šedý múr“. Keďže som bola zvedavé dieťa, raz sa mi podarilo nájsť veľkú kopu dopisov v obálkach, ktoré boli napevno zviazané motúzom. Na vrchu kopy bolo napísané „Môže sa čítať až po mojej smrti.“, podpis: „mama alebo už stará mama“, „P.S.: Je to najťažší úsek môjho života.“ Bolo to pre mňa strašidelné. Kopa bola tak silno uviazaná, že som sa nemohla do nej pozrieť, pretože by to starká zistila. Jej písmo som rozoznala, najprv ma vystrašilo, že je starká pripravená na smrť. Trvalo to dlhšiu dobu kým som sa jej spýtala čo to je. Prekvapilo ma, že na to, ako dlho som zbierala odvahu sa spýtať starej mamy, čo to je, odpovedala veľmi rýchlo a priamo. Povedala mi, že bola vo väzení a listy napísala tam. Román, ktorý písala bol prepis jej denníkov z toho obdobia. Táto téma bola u nás v rodine tabu. Hlavne mi o tom nikdy nepovedala moja mamina, ktorá bola veľmi prekvapená, keď som jej až o niekoľko rokov neskôr prezradila, že o tom už viem. Mamine, jej súrodencom a mojím starým rodičom sa na toto obdobie viaže veľa nepríjemných zážitkov a tráum o ktorých nechceli rozprávať. Vidím však, že postupom času sa to začína meniť. Aj keď v období, kedy bola starká vo väzení,

som nebola ešte na svete, cítim, že ma to ovplyvnilo tiež. Vidím to vo vzťahoch v mojej rodine, ale aj v mojej výchove, v tom, ako som sa naučila vnímať pravdu, klamstvo, alebo rozlišovať dobré a zlé skutky.



obr.1 vpravo papier na vrchu kopy s listami z väzenia mojej starej mamy, vľavo ukážka jej kontrolovaných dopisov (podčiarknuté cenzorom).

METODOLÓGIA A ŠTRUKTÚRA PRÁCE

Ako som už spomínala v úvode, táto práca má pre mňa osobné východisko a je pre mňa veľmi dôležitá. Otázky pokladám z pozície autorky, ktorá má záujem vo väzení natáčať a verím, že mi poslúži a pomôže do budúca pri vlastnej tvorivej práci. Preto som sa rozhodla osloviť svojich starších a skúsenejších kolegov, režisérov, ktorí majú s natáčaním vo väzení skúsenosti. Z každým z nich som viedla rozsiahly rozhovor.

Pracujem metódou kvalitatívneho výskumu opierajúcu sa o pološtrukturované hĺbkové rozhovory. Vychádzam z predpokladu, že to, ako autor rozumie väzenskému prostrediu a aké má predstavy o zmysle a funkčnosti nápravného systému, sa odráža nielen v podobe výsledných filmov, ale aj v tom, ako pracuje s protagonistom a aké režijné postupy (stratégie) používa. Zameriavam sa na etické výzvy, ktoré sa pri natáčaní vo väzenskom prostredí objavujú.

Prácu zameriavam na české a slovenské prostredie, pretože som v ňom vyrástla a sama v ňom tvorím. Keďže som sa chcela s režisérmi stretnúť osobne, je to aj praktické rozhodnutie.

Štruktúra práce pozostáva zo štyroch kapitol.

V prvej kapitole sa pokúsim sprostredkovať stručný historický kontext väzenia ako inštitúcie, systému väznenstva a väzenia. Pracujem v nej najmä s textami Michaela Foucaulta a Ervinga Goffmana. Je pre mňa dôležité pochopiť väzenské *prostredie*, ako sme sa historicky dostali k spôsobom trestania ako ich môžeme vidieť dnes, aké boli predstavy nápravy kedysi a aké sú teraz.

Druhá kapitola sa zaoberá *postavou*, teda samotným odsúdeným ako hlavným protagonistom filmu. Protagonistu pokladám do dvoch rovín. Prvá je vôbec skutočnosť, že sa stane väzňom a druhá, že okrem role väzňa dostáva rolu sociálneho herca a zúčastňuje sa na tvorbe umeleckého diela.

V tretej kapitole sa snažím popísať etické otázky, s ktorými sa režisér dokumentárnych filmov stretáva keď vstupuje do prostredia väzenia.

V štvrtej kapitole, ktorá je zároveň jadrom môjho výskumu, sa venujem analýze režijných stratégií na príkladoch troch vybraných filmových diel. Svoje nadobudnuté poznatky predkladám na základe hĺbkových rozhovorov s režisérmi, počas ktorých som si robila poznámky a taktiež si ich zaznamenávala na diktafón v mobile. Neskôr mi nahrávky slúžili k presným citáciám. V rozhovoroch sa zameriavam na vlastné pracovné stratégie každého z režisérov. Zaujímajú ma ich postupy, ako postupy starších skúsenejších filmárov, kolegov, ktorí sa odvážili

vstúpiť do prostredia za mrežami, prostredia odsúdených a trestaných. Takéto prostredie kladie mimoriadne nároky na etiku a morálne otázky, a tým pádom aj na samotného režiséra, ktorý sa svojim umeleckým dielom reprezentuje a manifestuje tak svoj osobný postoj k danej téme.

Urobila som tri pološtruktúrované hĺbkové rozhovory s režisérmi filmov: *Cenzorka* (2021), Peter Kerekes; *René - väzeň slobody* (2021), Helena Třeštíková a *Uzamčený svět* (2017), Karel Žalud. Otázky boli rovnaké. Pýtam sa v nich na prvotný zámer alebo motiváciu, s ktorými k téme pristupujú, na otázky týkajúce sa vzťahov s protagonistami, na komunikáciu s protagonistami počas aj mimo natáčania, zaujímam sa o najkritickejšie momenty, ktoré podľa nich vznikli a na celkový tvorivý proces.

Film Petra Kerekesa, *Cenzorka* (2021), zameriava sa hlavne na filmové festivaly a mal premiéru na festivale v Benátkach. Je to hraný film, no napriek tomu pracuje s neherečkami, ktoré sú vo výkone trestu odňatia slobody. Aj keď vieme rozpoznať tri hlavné postavy, režisér pracuje s celou skupinou žien, väzenkýň z ukrajinskej väznice v Odesse.

V časozbernom dokumentárnom filme režisérky Heleny Třeštíkovéj, *René - väzeň slobody* (2021), na rozdiel od predošlého filmu, sledujeme len jednu postavu, niekoľko rokov (od roku 1989), v českom prostredí, v rôznych politických režimoch. V texte sa zameriavam hlavne na vzťah medzi protagonistom a režisérkou, aké bolo udržať si v blízkosti človeka, ktorý neustále spadá do recidívy a ako ovplyvnilo natáčanie ich (režisérkin a protagonistov) život. Film je to český distribučný dokument.

Tretím a posledným dielom nie je film, ale seriál Českej televízie, *Uzamčený svět* (2017), natočený Karlom Žaludom. Tento dokumentárny cyklus sa venuje niekoľkým postavám z väznice v Tepliciach v Česku. Pozoruje nielen odsúdených, ale aj väzenský personál a hlavne celý systém a väzenie ako inštitúciu.

Literárne zdroje, tak ako aj rozhovory s režisérmi sú prevažne prekladané do slovenčiny. Citácie česky hovoriacich režisérov som pre prirodzenosť ponechala v češtine.

1. VÝVOJ PREDSTÁV O FUNGOVANÍ NÁPRAVNÉHO SYSTÉMU

Táto kapitola mi pomáha porozumieť ako sa formoval nápravny systém naprieč dejinami do podoby, ktorú poznáme dnes. Je pre mňa dôležité pochopiť štruktúru väzenia a jeho hierarchické vzťahy.

1.1. Uväznenie

Väzenie ako forma predchádza svojmu systematickému využitiu v trestných zákonoch. Konštituuje sa mimo súdny aparát v momente, keď vznikajú, prechádzajúce cez celé sociálne pole, procedúry určené k oddeleniu jednotlivcov, k ich priestorovému rozmiestneniu a ustáleniu, ich utriedenie, k využitiu maxima ich času a síl, k drezúre ich tel, kódovania každého ich správania, kedy sú držaní v priestore viditeľnosti bez možnosti sa skryť, kedy sa formuje celý aparát pozorovania, registrácia a notácia okolo nich, ustanovuje určité vedenie okolo nich, ktoré sa akumuluje a centralizuje. Všeobecná forma aparátu, ktorý vedie jednotlivca k poslušnosti a užitočnosti pomocou presného opracovania jeho tela, dala za vznik inštitúcii väzenia skôr, ako ju právo definovalo trestom par excellence.

(Foucault, 2000, 319)

Dlhodobé uväznenie ako forma trestu prichádza spoločne až s vznikom modernej spoločnosti na prelome 18. a 19. storočia. Predtým mali trestajúce funkcie na starosti obce a cirkev. Cieľom nebola ochrana spoločnosti pred nebezpečenstvom hroziacim páchatelmi, ale manifestácia moci, ktorá sa prejavovala verejným ponižovaním a mučením. Možno viac ako samotná poprava bol výrazný príchod pred ňou. Ohromné sprievody trestancov v ťažkých okovách a ohromné davy obyčajných ľudí, ktorí na tieto popravy prichádzali, hlavne z tých najnižších sociálnych vrstiev, kričali rôzne nenávisťné pokriky, boli súčasťou tohto verejného divadla. Veľakrát po trestancoch niečo hádzali a občas sa stalo, že človek zomrel ešte predtým, ako sa k samotnej poprave dostal. Prechodom od verejného mučenia a rituálmi s ním spojenými, od verejných výkrikov bolesti k trestaniu, ktoré je ukryté v masívnych architektúrach bol podľa Michaela Foucaulta sprievod trestancov v uzavretom voze v roku 1837. (Foucault, 2000, 355, 363) Tento voz nemal okná a svojím ustrojením bol jasným väzenským

vozom. Mal na sebe nápis „preprava väzňov" a to pôsobilo mrazivo, temne a oveľa viac symbolicky pre občanov ako verejné divadlo, na ktoré boli zvyknutí dovedty. Väzni v tomto voze trávili čas v okovách, väznení nepretržite po celú dobu, čo bolo niekoľko dní, bez toho aby im putá boli zložené. A tak začal mať tento voz funkciu „nápravného zariadenia". Trestanci hovorili o tejto skúsenosti ako o možnosť robiť v tomto voze iba dve veci a to buď spať, alebo premýšľať. A keď premýšľali, začali ľutovať, čo spravili.

Gazette ded tribunaux, 23. júla 1837: 9. augusta Gazette informuje, že voz sa prevrhol na predmestí Guingampu, väzni namiesto toho, aby sa vzbúrili, pomohli svojim strážnikom obrátiť ich spoločné vozidlo späť na kolesá. Napriek tomu je ale 30. októbra hlásený útek vo Valence. (Foucault, 2000)

Takýmto typom a neskôr aj väzniciam, ako ich poznáme dnes, sa aj tak dostala kritika, že síce sa tieto väznice môžu dobre rozširovať a transformovať, počet väzňov ostáva rovnaký a dokonca sa aj zvyšuje. Nakoniec samo väzenie nepriamo produkuje delikventov a to tým, že uvrhuje rodinu väzneného do biedy. Ten istý rozsudok, ktorý posielajú hlavu rodiny do väzenia (aj v dnešnej dobe, ešte stále muži zarábajú viac), núti matku a deti žiť v nedostatku. To môže znamenať, že práve tu zapúšťa zločin svoje korene.

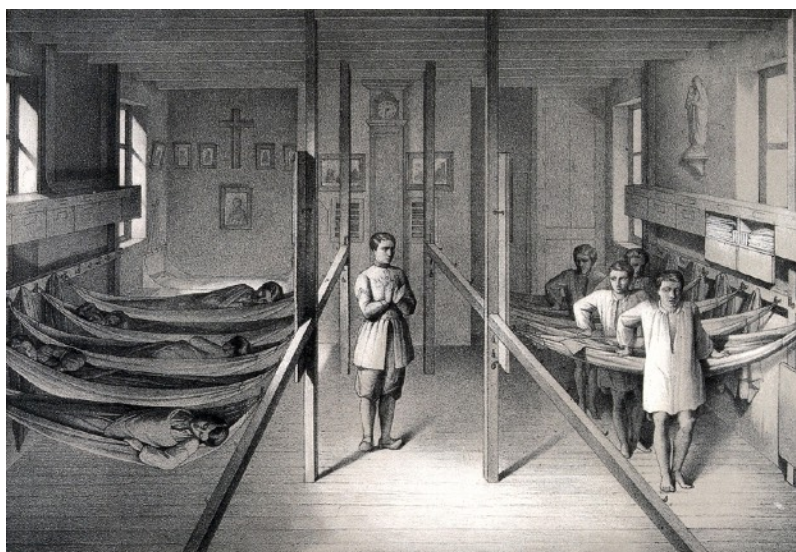
Keby som mal stanoviť dátum, kedy sa dovŕšilo formovanie väzenského systému, nezvolil by som rok 1810, rok Trestného zákonníka, dokonca ani rok 1844, rok zákona, ktorý zaviedol princíp celulóvej internácie, nezvolil by som ani rok 1838, kedy boli publikované knihy Charlesa Lucasa, de Moreau-Christopha a de Fauchera o reforme väzníc. Zvolil by som 22. január 1840, dátum oficiálneho otvorenia polepšovne v Mettray. (Foucault, 2000, 319)

Foucault vyberá Mettray kvôli jej modelu disciplinárnej formy. Tvrdí, že sa tu koncentrujú všetky donucovacie technológie pôsobiace na správanie ľudí - kláštor, väzenie, škola, armáda. Mettray fungovala na modele „rodiny". Väzni boli rozdelení do menších skupín, v ktorých tvorili hierarchickú skupinu, v ktorej boli dvaja najstarší a potom zvyšní bratia. Mali svojho náčelníka a podnáčelníka (ako v armáde), mali svoje poradové čísla, nástup mali trikrát denne, bola kontrolovaná ich čistota a museli robiť vojenské cvičenia. Ďalej mali školu vedenú

vychovávateľmi alebo podnáčelníkmi, ktorá spočívala vo výuke rôznych prác. Súčasťou bolo aj trestanie, ktoré bolo veľmi prísne, najhorším trestom bolo umiestnenie do cely, alebo izolácia, kde už mala pôsobiť cirkev svojim hlasom, veľkým nápisom na stenách: „Boh vás vidí.“ Najdôležitejším bolo unaviť sa z práce, pretože to „zaháňa zlé myšlienky“, hry museli byť tiež silové, aby večer, keď sa deti uložia k spánku zaspali hneď. Opatrovatelia, alebo ináč nazvaní, inštruktori alebo zamestnanci, mali k deťom veľmi blízko. Tiež boli skromne oblečení, žili spoločne na jednom mieste, neopúšťali ich a vytvárali tak permanentnú sieť pozorovania. Pre výchovu ich samotných bola zriadená škola, kde sa museli podrobiť disciplíne akú potom mohli sami vyžadovať. Učili sa mocenským vzťahom. Bola to prvá pedagogická škola čistej disciplíny.

Prax, ktorá násilím normalizuje správanie nedisciplinovaných alebo nebezpečných, môže byť technologickým spracovaním a racionálnou reflexiou naopak "normalizovaná". Disciplinárna technika sa stala "disciplínou", ktorá má taktiež svoju školu. (Foucault, 2000, 408)

Prečo vyberá Foucault tento moment ako najdôležitejší pri formovaní „umenia trestať“ ? Ako sám tvrdí, „Mettray je väzenie, ale väzenie nedomyslené.“ (Foucault,2000) Na jednom mieste sa stretávajú mladí delikventi, nepĺnoletí obvinení a internátni chovanci, ktorí sú tu z dôvodu alternatívnej rodinnej výchovy. Mettray ako model trestania sa nachádza na hranici priameho trestania. Dalo by sa ale povedať, že je to počiatok totálnych inštitúcií, ktoré sú predobrazom súčasných väzníc.



obr.2 Colonie de Mettray, Alexandre Thierry, 1844

1.2. Väzenie ako totálna inštitúcia

Erving Goffman sa zaujíma najmä o formovanie štruktúry osobnosti v extrémnych podmienkach totálnych inštitúcií. Ako „totálne inštitúcie“ označuje tie, ktoré vytvárajú pre svojich členov prostredie, ktoré slúži súčasne aj ako bydlisko a pracovisko, v ktorom sa väčší počet podobne situovaných osôb odrezaných na dlhšiu dobu od vonkajšej spoločnosti vedie spoločne navonok uzavretý a formálne spravovaný spôsob života. Všetky aspekty života chovancov sa odohrávajú na jednom ohraničenom mieste, v rámci jednej inštitúcie, pod dohľadom inej autority. V prípade väznice ju stelesňujú ploty, steny, mreže a zamknuté dvere. Jediniec vykonáva všetky denné aktivity pod dohľadom ďalších jedincov, na ktorých je dozerané veľmi podobným spôsobom. Všetci by mali svojim spôsobom prispievať k naplneniu cieľu danej organizácie, či už je ním trest a náprava delikvencie, zvyšovanie bojových schopností armády, alebo liečba telesne a mentálne postihnutých. Ako znak totálnych inštitúcií označuje Goffman organizované naplnenie rôznych potrieb veľkého počtu ľudí pomocou prostriedkov byrokratickej organizácie. Nazýva ich taktiež „sociálnymi hybridmi“. Sú to zariadenia špecializované na zmenu osobnosti. (Goffman, 1961)

Tieto inštitúcie sú hierarchicky nerovné. Stoja v nich proti sebe chovanci ústavu a zamestnanci. Personálu pripisujeme dominantnú pozíciu a od chovancov sa vyžaduje rola podriadená, kvôli čomu medzi nimi vládnu antagonistické stereotypy. Väzni tu „musia“ tráviť celý svoj čas, zatiaľ čo zamestnanci sú len v práci. Po práci sa môžu vrátiť *domov* (nech už to znamená pre každého čokoľvek). Chovanci preto veľakrát vidia zamestnancov ako povýšeneckých ľudí, ktorí si na nich veľakrát vybíjajú zlosť a sú na nich zlí. Zamestnanci zase vidia chovancov ako delikventov, ktorí sú nedôveryhodní. No napriek tomu sú od seba nejakým spôsobom závislí a práve vo vzájomnej interakcii vytvárajú priestor totálnej inštitúcie. Príklad totálnej inštitúcie v českom prostredí môžeme vidieť zobrazený aj v dokumentárnej sérii Karla Žaluda, *Uzamčený svět* (2017), ktorú analyzujem v štvrtej kapitole.

1.3. Genderová perspektíva

Vo svojej budúcej tvorbe by som sa chcela zamerať hlavne na ženské väznice. Pre pochopenie ženského väzenského prostredia mi pomohla rozsiahla štúdia českej sociologičky Kateřiny Nedbálkovej, ktorá vo svojej knihe *Spoutaná*

Rozkoš (2006), skúma subkultúry a sexualitu v ženských väzniciach. Dovolila som si vybrať pár zaujímavých faktov, ktoré spomína v úvode jej práce a poukazujú na rozdelenie mužských a ženských väzníc.

Nedbáľková tvrdí, že štatisticky je vlastne zločin mužskou aktivitou, pretože väčšina zadržaných sú pravé muži. Ženy mali v nápravných zariadeniach vždy na starosti funkcie, ktoré im mali byť *prirodzené* - pranie, varenie, upratovanie apod., čiže sa podieľali na prevádzke väzenia.

Ženské priestupky sa kedysi zdali byť tak malé, že zaoberať sa nimi prišlo ľuďom zbytočné. Kriminalita žien sa najviac spájala s hriešnosťou a sexuálnou vyzývavosťou. Najhorším a najtypickejším priestupkom pre ženy teda bola prostitúcia (Thomas 1937, Pollak 1950). Ženám prirodzená mala byť pasivita, materstvo, emocionálna citlivosť, ktoré sa do väzenia nehodili. (Nedbáľková, 2006)

Joachim Kersten hovorí o dvoch pojmoch, „hegemónna maskulinita" a „zdôraznená feminita". (Kersten, 1990) Kersten skúmal prejavy feminity a maskulinity v inštitúciach pre mladistvých v Nemecku a Austrálii. V chlapčenských väzeniach sa venovali naberaním na fyzickej kondícii a „ušľachťovaniu tela" a agresia, ktorá prichádzala bola braná ako mužský znak a bola povolená. Zatiaľ čo feminita prejav agresie nepripúšťala. Dievčatá sa stále museli pohybovať v harmónii feminity, pretože prílišná feminita prináša nežiadúci imidž „kurvy" a jej nedostatok dostáva zas nálepku „maskulinnej lezby". (Nedbáľková, 2006)

Gender ako analytická kategória je konštituovaná súčasťou sociálnych vzťahov odvíjajúcich sa od zdanlivo prirodzenej rozdielnosti ženského a mužského pohlavia. Gender je taktiež primárnym spôsobom z významný mocou. (Nedbáľková 2006).

U mužov sú na jednej strane prejavy takzvaných ženských emócií akými sú hystéria, slabosť či plač prehliadané a na strane druhej tie mužské, medzi ktoré by patrila agresivita a zlosť, nie sú za emočné prejavy ani považované. (Nedbáľková, 2006)

1.4. Represia

Didier Fassin sa vo svojej etnografickej štúdii, *Prison Worlds* (2016), zameriava na osoby z chudobných a migrantských pomerov, ktorých dôvodom uväznenia bola najčastejšie banálna trestná činnosť. Ide o príbeh Haitičana, žijúceho vo Francúzsku, ktorý tam pracuje ako robotník na stavbách. Má za sebou nejakú kriminalitu, kvôli ktorej bol niekoľkokrát na kratšiu dobu vo väzení. V dobe výskumu Didiera Fassina, si vo väzení odpykával šesťmesačný trest za preskočenie turniketu a neoznačenie cestovného lístku (aby stihol vlak) a za následné kladenie odporu pri zatýkaní. Je to výstižný príklad človeka, ktorý si pravdepodobne trest zaslúži, pretože porušuje zákony neustále. Ale druhou otázkou je, či mu väzenie ako spôsob represie, naozaj pomáha v jeho náprave. Fassin spomína aj sudkyňu, ktorá tvrdí, že opätovné posielanie osoby do väzenia môže mať „pozitívny šok“, to by asi mohlo fungovať v prípade, že muž žije obyčajný život a vplyvom uväznenia oň príde. No ak sa tento muž s väčšinou mierou represie stretáva bežne, tak si na ňu zvykne a prispôsobí sa jej, pretože by v danom prostredí ani neprežil. Znamená to, že trest odňatia slobody pre takéto osoby neprinesie šok, ale len ďalšiu represiu, ktorú bude musieť vydržať a prekonať. (Fassin, 2016) Môžeme to vidieť vo filme *René* Heleny Třeštíkovéj, alebo v dokumentárnom cykluse *Uzamčený svět* Karla Žaluda. Kedy sa hlavní protagonisti do väzenia stále vracajú. Väzenský systém a spoločnosť by sa mali snažiť preventívne riešiť príčinu vzniku trestu, čiže spoločenské problémy, a keď už vznikol, intenzívne potom pracovať na začlenení sa danej osoby naspäť do bežného sveta. Pri zameraní sa na české prostredie som sa dočítala, že „*Česká republika je v súčasnosti na druhom mieste v rebríčku európskych krajín podľa indexu uväznenia, čo je počet uväznených na sto obyvateľov. Miera recidívy je v Česku na úrovni 70%.*“ (Hendlová, 2021) Gabriela Hendlová taktiež hovorí o veľmi neekonomickom riešení českých väzňov. „V Česku je vyrátané, že jedna noc človeka vo väzení stojí asi 1 200 Kč. Odsúdených je asi 20 000, čo pre štát predstavuje obrovské náklady, a to obzvlášť, keď si uvedomíme, že sedem z desiatich sa, štatisticky, do väzenia vráti.“ (Hendlová, 2021) Ponúka tak otázku, či do väzenia naozaj patria aj napríklad tí, ktorí neplatia výživné svojim deťom.

2. ČLOVEK A JEHO NOVÉ ROLE

2.1. Stať sa väzňom

S nástupom do výkonu trestu odňatia slobody sa človek stretáva s rôznymi zmenami, ktoré negatívne ovplyvňujú kvalitu jeho života. Stáva sa väzňom a musí sa s touto novou rolou stotožniť. Jeho doterajšia identita sa stráca, tak ako aj niektoré jeho práva a slobody, napríklad súkromie, alebo sloboda pohybu. Jeho kontakt s blízkymi je obmedzený, stráca materiálne veci, civilné oblečenie a pomôcky k úprave zovňajšku. Tento proces vyvlastnenia nazýva Goffman „občianska smrť“. (Goffman, 1961)

Jedinec je pod neustálym dohľadom, jeho intímny život, ktorý vedie cez písomnú korešpondenciu je cenzurovaný a taktiež sú sledované aj jeho osobné návštevy. Stáva sa súčasťou väzenskej kultúry, ktorú si postupom času osvojuje. Odsúdený musí prijať submisívnu rolu (voči zamestnancom) a naučiť sa novému režimu. Motív cenzúry vo väzení stvárnil Peter Kerekes vo filme *Cenzorka*.

„Akýkoľvek zamestnanec má určité právo disciplinovať akéhokoľvek trestanca, ktorého život v totálnej inštitúcii môže byť sprevádzaný chronickým strachom z porušenia pravidiel a následného trestu. Jedincovi nie je dovolené v takejto situácii reagovať podľa vlastnej vôle. Nemôže vyjadriť nesúhlas a všetky obranné mechanizmy môžu byť príčinou ďalšieho útoku, ďalšej penalizácie. Tieto faktory prispievajú k narušeniu vlastnej autonómie. V tomto prípade je narušené presne také správanie, ktoré má v slobodnom svete sebatvrdzujúcu rolu, takže konanie, ktoré človeka uistuje v tom, že je dospelou autonómnou osobou, s kontrolou nad vlastným svetom. Človek je postupne zbavený statusu, ktorý ho definuje ako niekoho morálne akceptovateľného, ako niekoho dôveryhodného.“

(Nedbáľková, 2006)

Pri procese adaptácie sa väzni ocitávajú v pozícii, kedy aspoň čiastočne musia akceptovať zamestnanecký pohľad na svoje túžby, prania a potreby. Preto, aby mohli tieto svoje túžby uspokojiť, musia prejaviť chuť spolupracovať, alebo prejaviť aspoň minimálnu vďačnosť (Goffman 1961). Akonáhle budú odsúdení súhlasiť so zamestnancami a nariadeniami totálnej inštitúcie, budú tak súhlasiť aj

s pohľadom ako je na nich prizierané. Prijíma tak pohľad na to, čo by mal a nemal robiť. Goffman hovorí o dvoch typoch adaptácie, tento bol ten prvý, primárny. Druhý typ adaptácie, sekundárny spočíva v neprijatí pohľadu ako je na neho prizierané a uchádzanie tak do únikoveho sveta, buď kolektívneho alebo individuálneho. Pokiaľ ide o kolektívne organizácie reprodukované všetkými členmi, Goffman hovorí o inštitučnom podsvetí. Sekundárnu adaptáciu tvoria praktiky, ktoré nie sú priamo namierené voči zamestnancom, ale umožňujú väzňom získať zakázané uspokojenie, alebo povolené uspokojenie zakázanými prostriedkami.

„Totálna inštitúcia výrazne mení, alebo na určitý čas úplne odsúva dve inštitúcie, ktoré pred vstupom do väzenia podstatne vytvárali každodennú realitu jedincov a tými sú rodina a práca. Strata zamestnania je vnímaná a interpretovaná ako významná pre mužskú populáciu a strata partnerského vzťahu alebo rodiny je považovaná za zásadnú pre populáciu uväznených žien.“

(Nedbáľková, 2006)

Lucie Poskočilová vo svojom výskume popisuje akustické prostredie väznice, ktoré člení do jej harmonogramu. V každej väznici môže byť harmonogram odlišný. Iné časy budíčkov, večierky, alebo náplne práce. Čo však všetky spája je zvuk klaksónu, ktorým celý deň začína a potom ho je počuť ešte niekoľkokrát za deň. Zvuk mriež, alebo cinkot kľúčov, ktoré navodzujú vo väzencoch strach a zbystrenie pozornosti, pretože vedia, že sa blíži dozorca. Na chodbe je najväčší ruch, tej patria zvuky hádok a rôznych pokrikov. Chodba je miesto, kde sa všetci stretávajú, hrajú tam karty, niektorí môžu pozeráť televíziu a dohadovať rôzne *obchody*. Po večierke sú zvuky väznice smutnejšie. Je zakázané rušiť nočný klúd hlasnými zvukmi, ale veľakrát sa dá rozoznať zvuk plaču, dennej potreby, alebo zvuky pri masturbácii. (Poskočilová, 2021)

Moja stará mama mi tiež opisovala rôzne zvuky, ktoré boli pre väznicu charakteristické. Hovorila ako sa dorozumievali cez záchodové potrubie, na ktoré si vyklepávali morzeovku, alebo aj o tom ako vedeli rozoznať dozorcov podľa chôdze.

Filmár vstupujúci do väznice by mal byť s harmonogramom a zvukmi pre ňu charakteristickými dobre oboznámený. Ako som sa dozvedela aj v rozhovoroch s režisérmi, Karlom Žaludom a Petrom Kerekesom, najtuhšie je „to

ticho, keď čakáte". Veľakrát pri natáčaní filmov vo väzení sa stáva, že musíte čakať. Zákon má prednosť a tak, ak má dozorca inú prácu, alebo väzeň musí plniť nejakú svoju prácu vrámci povinného harmonogramu, natáčanie a štáb musia počkať. Pre Žaluda bolo toto ticho strašidelné, tvrdil, že sa cítil sám ako väzeň a nemal to rád. Naopak, Kerekesa toto ticho a čakanie ovplyvnilo v dobrom a natoľko, že ho použil ako najdominantnejší prvok vyjadrujúci atmosféru vo svojom filme. Zvuky vo väzení ako signifikantný element spomína aj hlavný protagonista filmu Heleny Třeštíkovej, *René*.

2.2. Byť väzňom a stať sa filmovým „hrdinom“

Vstup do väzenia má na človeka extrémne silný vplyv. Ako bolo spomenuté už v kapitole vyššie, zvyká si na úplne nové podmienky a na nový spôsob denného režimu. Stáva sa z neho väzeň, človek odrezaný od vonkajšieho života.

Predstavme si, že v každodennej rutine tohto prostredia sa zrazu objaví filmár, ktorý prichádza túto rutinu narušiť. Jeho cieľom je natáčať film a tak prináša do väznice nový element, ktorý na väzňov môže pôsobiť rôzne. Z jednej strany môže pôsobiť ako zábava, vytrhnutie z každodennosti a vyplnenie prázdneho času. Môže pritiahnúť väzenských exhibicionistov, pre ktorých to je možnosť sa predvádzať. Zo strany druhej, prijať rolu protagonistu vo filme môže pre niektorých prinášať pocit ohrozenia. Niektorí sa za to, že sú vo väzení hanbia a nechcú byť zaznamenávaní a vôbec byť videní. Hlavne zo strachu, žeby sa to dozvedel niekto „zvonku“. Taktiež to môže byť príležitosť obhájiť sa, ospravedlniť sa, alebo verejne niečo vysvetliť, v nádeji, že to možno uvidí niekto zo známych, alebo teda niekto, kto by sa tú ukázanú pravdu mal dozvedieť. Protagonista môže mať aj strach, že bude zneužitý a jeho príbeh nebude vyrozprávaný tak, ako znie v jeho predstavách alebo ako by chcel, aby bol prezentovaný. Stať sa protagonistom spôsobuje neustálu *kontrolu* nad sebou samým, človek chce „nejako pôsobiť“. Možnože práve väzni to dokážu najlepšie, keďže sú neustále sledovaní, nútení sa nejako správať a byť poslušní. O to ťažšie je byť pred kamerou prirodzený, byť sám sebou.

Samozrejme, veľa ľudí láka finančná odmena, ktorú môžu spoluprácou získať (René vo filme Heleny Třeštíkovej hovorí: „Prodávame střípky vlastního života za peníze.“). Čo môže byť ale naozaj atraktívne je, že ak bude väzeň spolupracovať na takomto alebo podobnom type projektu, vie si tým prilepšiť pri jeho neskoršom súdnom hodnotení. Ako som sa počas svojho výskumu dozvedela, umelecká činnosť v prostredí väzenia je chápaná veľmi priaznivo.

Umenie nabáda k sebareflexii a sústredeniu sa. Natáčanie filmu môže byť pre väzňa, ktorý sa stáva filmovou postavou, začiatok k tomu, aby si uvedomil sám seba, svoje vystupovanie, svoju identitu a reflektoval svoje činy.

Niektorý ľudia si však neuvedomujú a nevedia dopredu predstaviť, čo všetko môže takéto natáčanie znamenať. Myslia si, že podpisom „informovaného súhlasu" (*poučený súhlas*, týkajúci sa zákona o ochrane osobných údajov) sa dozvedajú, ako s ním bude zachádzané. Avšak nevedia ako veľmi sa natáčanie koniec koncov bude dotýkať ich životov.

3. ETICKÉ VÝZVY REŽISÉROV

V starovekom Grécku môžeme nájsť v spisoch Aristotela a Platóna diskusiu o tom, v čom spočíva dobrý život a ideálne vlastnosti, ktoré by mal človek mať. Aristoteles hovorí o živote ako o nejakom diele, ktoré vytvárame každým svojim činom. Ponúka sa nám teda myšlienka, že celý náš život je ako umelecké dielo a tak by sme k nemu mali aj pristupovať. Otázky morálky a etiky by sme mali prehodnocovať každodenne a neustále. To môže poukazovať na to, že etické hranice vo filme stavia sám režisér jeho osobnosťou a jeho morálnymi spôsobmi, ktorými spravuje svoj život. Nietzsche skúmal etiku zo strany vývoja jedinca alebo osobných otázok, ktoré si ľudia kladú. Etika nie je objavená, my ju vytvárame svojimi vlastnými rozhodnutiami.

V kontexte dokumentárneho filmu hovoríme o aplikovanej etike, čiže o takej, ktorá sa zaoberá konkrétnymi problémami, ktoré podnecujú k skúmaniu mravných rozhodnutí a hodnôt. Môžeme sa na ňu pozeráť z viacerých uhlov. Rieši otázky vzťahov s protagonistami, ale aj s divákmi, či priamu zodpovednosť voči inštitúciám a voči vlastnému autorskému dielu.

V prípade práce s odsúdenými vo väzení, mi príde najzaujímavejšie ale aj najdôležitejšie venovať sa vzťahu režiséra a protagonistu. Občas sa stáva, že režisér manipuluje svojho protagonistu za účelom získania informácií, ktoré potrebuje na dosiahnutie svojho zámeru. Ale môže sa stať aj opak, že práve protagonista zaujme nadriadenú, dominantnú pozíciu a manipuluje režiséra k dosiahnutiu nejakých svojich cieľov. Môže to byť vlastná propagácia, alebo takzvané stavanie si pomníku. (Stáva sa to hlavne v prípadoch, keď sám protagonista, subjekt, osloví režiséra, aby o ňom natáčal film.)

Režisér ako autor filmového diela by mal dbať na celkové atmosféru, ktorú vytvára. Netreba zabúdať aj na filmový štáb, ktorý je veľkou súčasťou procesu a ten tiež ovplyvňuje náladu, ktorá vzniká pri natáčaní. Spoločný vzťah s protagonistom vzniká už od prvého kontaktu s ním a rôzne sa formuje. Obe strany by si mali uvedomiť, že spoločne tvoria dielo, ktoré bude ďalej vyslané do mediálnej krajiny. Obraz ako zobrazujeme protagonistu je zároveň obrazom nášho vnímania sveta a postavy, ktorú sledujeme.

4. ANALÝZA REŽIJNÝCH STRATÉGII A PRÁCE S PROTAGONISTOM

V tejto kapitole sa z pohľadu etických otázok venujem analýze troch vybraných filmových diel, ktorých hlavnými aktérmi sú osoby vykonávajúce trest odňatia slobody. Závety, ktoré som nadobudla vyplývajú z mojich osobných rozhovorov s ich režisérmi. Zaujímam sa o to, ako režisér zachádza s postavami, ako ich zobrazuje, ako o nich premýšľa a aký vzťah s nimi vedie.

4.1. *CENZORKA (107 MATIEK): PETER KEREKES*

2021

Prvotným zámerom Petra Kerekesa bolo nájsť filmovú postavu, ktorá bude v reálnom živote zamestnankyňou väznice a súčasťou jej práce je cenzurovanie súkromnej písomnej pošty odsúdených. Hľadal osobu, ktorá číta prevažne intímne milostné dopisy iných osôb a vyberá, čo z toho im bude ďalej dovolené čítať. Už názov filmu nám naznačuje jeho dvojité zameranie. Na jednej strane stojí vyššie spomínaná cenzorka, zamestnankyňa väznice a na strane druhej je to 107 matiek. 107 uväznených žien, ktoré sú buď tehotné, alebo majú malé deti do troch rokov, to je totiž vek, do ktorého môžu byť deti s matkami vo väzení. Po dovŕšení troch rokov si pre dieťa prichádza buď niekto z rodiny, niekto blízky, alebo pracovníčky sociálnych služieb, ktoré odnášajú deti do detského domova. Peter Kerekes je síce slovenský režisér, no treba brať na vedomie, že film je natáčaný na Ukrajine (Odessa, väznica č.74) a preto sa niektoré zákony nemusia zhodovať s tými, ktoré poznáme v Čechách alebo na Slovensku.

Na pomedzí hraného a dokumentárneho filmu

Tento film je hraným filmom, napriek tomu, že až na jednu herečku, všetky postavy hrajú samé seba a príbeh vyplýva z reálnych životov protagonistiek. Režisér tak pracuje s neherečkami, ktoré sú výnimočné v tom, že väčšina z nich je vo výkone trestu, alebo aspoň boli. Výber hlavných hrdiniek pozostával z castingu 107 matiek väzenkýň, ktoré spájali podobný trestný čin, vražda zo žiarlivosti. Ženy natáčal v podobe hovoriacich hláv. Vo filme nakoniec použil výber tých najzaujímavejších, s tým, že dotočili protipohľad na dozorkyňu, ktorá sa ich pýta otázky tak, ako sa ich pýtal režisér na castingu. Všetky s natáčaním súhlasili a vedeli, že záznam môže byť použitý. Podľa režiséra viedli veľmi príjemné rozhovory a ani jedna nemala voči natáčaniu výhrady. Zaujímavé je, že vôbec nemali problém priznať korupciu, ktorá sa vo väzniciach odohráva.

Jedna žena hovorila o tom ako otehotnela pri prevoze do inej väznice, alebo druhá zase o tom, ako otehotnela vo väzení (jej muž podplatil dozorcú a tak ju mohol súkromne navštíviť).



obr.3 Zábery z filmu, scéna kde "hovoriace hlavy" hovoria o svojich činoch.

Ako hlavnú hrdinku si nakoniec vybrali „Ľubu“ (Liubov Vasylyna), podľa ktorej poznámok zo života vo väzení, napísali celý scenár. V dobe natáčania mala Ľuba už po výkone trestu (7 rokov) a tak, tentokrát ako herečka, sa opäť vrátila do väzenia. Stvárňovala samú seba a teda ženu, ktorá vo svojom tehotenstve našla manžela s milenkou u nich doma na pohovke a v záchvate zobrala nože, do každej ruky jeden, a 14 bodnými ranami napadla manželovu milenkú. Jej dve deti sa dostali do detského domova a ona do väzenia.

Po väčšom uvážení sa Peter Kerekes so svojím scenáristom Ivanom Ostrochovským rozhodli obsadiť Ľubu v roli kamarátky hlavnej postavy. Hlavnú postavu nakoniec stvárnila profesionálna herečka. Toto rozhodnutie prinieslo viacero kladných skutočností. Akonáhle sa upriamila pozornosť na herečku ako hlavnú hrdinku, nevznikli v kolektíve väzenkýň nepríjemné situácie a herečka pôsobila ako iný element, ktorý väzenkyne rešpektovali. Taktiež zámerom filmu bolo nemať "ukecaný" film, ale naopak vychutnať si dĺžky záberov aj v tichu, a to vedela najlepšie predviesť herečka. Keď som sa pýtala režiséra, prečo nezobrazil vo filme vzťahy a hierarchie ženskej väznice, odpovedal, že to pre neho nie je zaujímavé, pretože rovnaké veci sa dejú aj v „normálnom živote“. Sexuálne vzťahy medzi väzeňkynami alebo spoločné sprchovanie zaradil do „10 klišé, ktoré vo svojom filme nechce“. Nahota sa však vo filme objavuje. Napríklad pri preventívnej zdravotnej prehliadke, alebo pri pôrode, ktorý je natočený vo veľkom detaile.

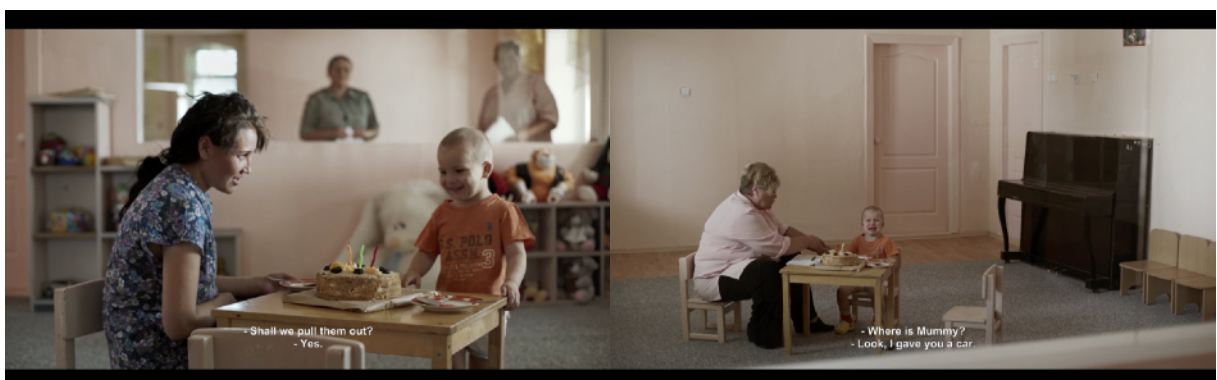
„Niektoré scény sme točili mimo väzenie. Napríklad som nechcel točiť nahé tehotné ženy v base. Ja som mal pocit, že hocičo keď poviete v ženskej base, že urob to, tak ona to urobí, lebo má radosť, že je

vonku. Tá hranica nahoty, to už som sa cítil perverzne, lebo oni to spravili, ale vtedy už som povedal, že nie. A to sú teda normálne herečky z vonku, ktoré sme vykastingovali, aby nevyzerali ako modelky a točili sme to v reálnej nemocnici, ktorá vyzerá úplne ako basa." (Kerekes, 2022)

Vo filme je jednou z hlavných postáv dozorkyňa Irina, ktorú Peter Kerekes spoznal ako prvú. Do Irininej náplne práce patrí aj cenzúra súkromnej pošty pre väzenkyne, čo Kerekesa primárne zaujímalo. Do filmu sa nakoniec dostalo zo života dozorkyne viac. Videli sme ju ako ženu, ktorá si nevie nájsť partnera a vedie so svojou mamou otravné rozhovory na túto tému, ale aj ako veľmi citlivú zamestnankyňu väznice, ktorá sa snaží jej väzeňkyniam pomôcť. Vedie vlastné terapeutické stretnutia, kde sa učia pracovať s emóciami.

„Tam Irina hovorí, že sa musíme naučiť pracovať s emóciami. A vy sedíte v base, pretože neviete pracovať s emóciami. Keby ste vedeli s nimi pracovať, tak sa idete opiť, alebo postážovať susedke a nezabijete tú frajerku.“ (Kerekes, 2022)

Irina má veľmi dobrý vzťah s deťmi, ktoré sú súčasťou väznice a teda aj samotného filmu. V jej tvári môžeme veľaokrát vidieť súcit a taktiež materinský cit. Deti hlavných hrdiniek boli vybraté castingom, aby nemuseli čeliť nečakanému presunu detí, do iných zariadení. Na natáčanie prichádzali do basy spolu s rodičmi. Vo filme môžeme vidieť scénu, kde sa matka väzenkyňa (vedľajšia postava) rozpráva s dieťaťom, oslavuje s ním jeho tretie narodeniny, do miestnosti prichádza žena zo „sociálky“, ktorá ostáva s dieťaťom sama, matka musí odísť, dieťa začne za mamou plakať. Plač pôsobí autenticky.



obr.4 Scéna z filmu, kde sociálna pracovníčka odoberá dieťa matke po dovŕšení jeho troch rokov.

„Táto scéna bola skutočná. Deje sa to plus mínus tak, ako to je vo filme, akurát, že my sme tam prirobili to veľké okno, to tam v skutočnosti nie je. Prišli stavbári, zo sadrokartónu vyrobili stenu, dali tam okno, zamaľovali to, lebo ja som chcel, aby sa tá cenzorka na to dívala, a tak sme čakali kým to uschne. V tom prišla ženská a hovorila, že dnes večer jej zoberú syna a chcela, aby sme natočili jej rozlúčku. Ja som jej hovoril, že to nemôžem natočiť, necítil som sa na to. A ona, že chce mať na to pamiatku, že nás žiada, aby sme to natočili. Tak sme to nakoniec natočili. A to bol naozaj, naozaj, jej posledný deň s tým deckom.“ (Kerekes, 2022)

Kerekes nechcel scénu natáčať, pretože mu prišla až príliš intenzívna a osobná. Akoby si stále držal svoju vlastnú etickú hranicu, kde vždy, akonáhle má byť scéna príliš intímna, využije herectvo. Situáciu natočí spôsobom prehratia tej danej udalosti do filmovej scény. Na žiadosť ženy, ktorá chcela mať zaznamenanú svoju *rozlúčku s dieťaťom* pristúpil a nakoniec scénu natočili. Neskôr prišli v strižni na to, že scéna je silná a autentická a hodí sa im do finálnej podoby filmu. Reakciu väzenkýň na zhladnutý film nemohol vidieť, pretože sa všetky plánované premietania na Ukrajine museli zrušiť kvôli vojne. Kerekes im poslal internetový odkaz s filmom a oni mu posielali reakcie cez sociálne média. Väčšinou len v podobe veselých smajlíkov, čiže naozajsnú reakciu nemal šancu vidieť.

Vo filme sa tieto „rozlúčky“ opakujú viackrát. Dovršenie veku dieťaťa, kedy má byť odobrané matke z väznice, symbolizuje aj pripravovanie narodeninovej torty. Vždy mama ozdobí svojmu dieťaťu tortu a to jej je následne odobrané. Tento prvok je režisérova štylizácia.

Hraný film väčšinou sprevádza aj veľký štáb, tu tomu nebolo inak. Peter Kerekes mal vo svojom štábe 20 členov. Dá sa povedať, že aj takto početný štáb vie medzi protagonistami a tvorcami vytvoriť väčšiu bariéru. Komunikácia nie je tak intímna, ako napríklad pri trojčlennom štábe. To však neznamená, že by dochádzalo k menej situáciám, ktorých etické hranice sú diskutabilné. Z Kerekesových režijných postupov vyplýva, že stratégia ktorú používa, je zvolenie fikčného modusu filmu, aby nemusel čeliť eticky náročným situáciám. Niekedy to na mňa pôsobí, že to nie je barlička k zvládnutiu eticky náročných momentov, pretože mám dojem, že Kerekes je u svojich ženských protagonistiek obľúbený a sú ochotné pustiť ho do svojho intímneho priestoru. Zdá sa, že fikčné prevedenie, ktoré využíva, slúži skôr na estetizáciu. Druhý dôvod prečo využíva tieto spôsoby je, že má dojem, že sa pohybuje na tenkom ľade a nechce o svoje „skutočné“ protagonistky prísť.

Vzťahy s protagonistkami

Peter Kerekes si už počas príprav natáčania vytvoril s hlavnými protagonistkami veľmi dobrý a hlboký vzťah. Ako prvú spoznal dozorkyňu Irinu, s ktorou si vraj doteraz (2022, rok po natáčaní) raz týždeňne píše správy.

My sme s tou Irinou mali naozaj veľmi blízky vzťah, až som ukradol celý jej život a dal to do filmu. Ja som chodil s takým malým zápisníčkom, pretože vo väzení nemôžete mať mobil a nahrávať, a ona vždy niečo povedala, alebo som niečo uvidel, tak som si to zapísal a vždy vykrikla: „Opovážiš sa to dať do filmu!“ , ale zároveň súhlasila so všetkým. Nemala problém sa vyzliecť, aj keď to komentovala: „Ty chceš natáčať tučnú ženu, ktorá si nemôže nikoho nájsť, lebo je tučná, nenávidím ťa.“ (Kerekes, 2022)



Obr. 5 Herečky z Cenzorky. Marina Klimova (herečka, ktorá hrala hlavnú postavu odsúdenej), Liubov Vasylyna (hrala samú seba, v dobe natáčania bola už na slobode) a Irina Kirjazeva (hrala samú seba v úlohe dozorkyne/cenzorky) Zdroj: Jozef Jakubčo, SME

Podľa režisérovho popisu mal s Ľubou viac profesionálny vzťah počas natáčania, ale tiež veľmi blízky. Ľuba bola predsa hlavnou hrdinkou natáčania, nestala sa nakoniec hlavnou postavou vo filme, ale celý príbeh je založený na jej poznámkach a spomienkach. Rok po natáčaní sa vzťah Kerekesa a Luby prehĺbil ešte o trochu viac. Na Ukrajine začala vojna a tak ho Ľuba poprosila o pomoc. Peter Kerekes tak poskytol svojej protagonistke ateliér na ubytovanie pre ňu a jej dve malé deti (tie, ktoré poznáme z filmu nevidela od doby, keď sa dostala do väzenia, spolu má štyri deti).

My sme mali distribúciu toho filmu na jeseň v októbri. Ja rád o tom filme rozprávam a tak som vo všetkých rozhovoroch hovoril o tom, že Ľuba je

tá naozajstná vrahyňa. Ha-ha-ha, aké vtipné, zabila milenku svojho manžela. Strih. Vypukla vojna. Ona je tu. A teraz tí susedia, že: „Jéj, ja ju poznám z tých rozhovorov, á sakra...“ Nebolo to najpríjemnejšie.
(Kerekes, 2022)

Peter Kerekes nemá strach byť v spoločnosti bývalej trestankyne a pri pohľade na aktuálnu situáciu sa stavia skôr na stranu Ľuby, ako bojácnych susedov. Chová sa ako naozajstný kamarát a poskytuje jej humánnu pomoc. Susedom ukázal, že jej dôveruje a nemajú sa čoho báť.

V roku 1988 začala Helena Třeštíková pracovať na projekte „mladí delikventi“, ktorého cieľom bolo skúmať, či mladí ľudia, ktorí sa dostali do väzenia, budú schopní po prepustení žiť normálny život. Hľadala postavy, ktoré sa budú vedieť dobre vyjadrovať a budú ochotné spolupracovať pri natáčaní. „René byl z nich nejchytřejší. Začal mi psát různé dopisy, byl pořád zajímavější a měl nadhled.“ (Třeštíková, 2022) Po troch rokoch vznikol cyklus "Řekni mi něco o sobě!", ktorý pozoroval piatich rôznych protagonistov a prinášal sociologickú tematiku. Helene sa udiala na konci natáčania nepríjemná vec, ale zároveň perfektná situácia pre film. Stála tak pred rozhodnutím, či za vlastné náklady pokračovať v spolupráci, alebo v natáčaní nepokračovať.

„V době dokončování vykradl René byt naší rodiny. Nejdřív jsem netušila, že to byl on, ale pak mi to napsal asi po měsíci, když už ho chytli a byl zase v lochu. Tím náš film *Řekni mi něco o sobě René*, v roce 1993 končil. Po velkém naštvání a další korespondenci s Reném jsem se rozhodla v jeho příběhu pokračovat a zkusit další film. To vykradení mi přišlo jako tak neobvyklý čin, že jsem si řekla - to musel udělat někdo fakt zajímavější.“ (Třeštíková, 2022)

Časozberná metóda a dlhoročný vzťah s protagonistom

Po ukončení projektu o mladých delikventoch sa Helena Třeštíková rozhodla pokračovať v natáčaní Reného. Od tej doby vznikli dva filmy, René (2008) a René - vězeň svobody (2021). Natáčanie pretrváva aj v súčasnosti, dohromady je to už 33 rokov. Časozberné dokumenty sú pre Helenu charakteristické a niektoré projekty nemajú jasný koniec. Tak dlhá doba naznačuje, že puto medzi režisérom a protagonistom muselo vzniknúť, a je silné. Väčšinou a aj v tomto prípade sledujeme v režisérkiných filmoch dichotómiu dvoch úplne odlišných svetov. Na jednej strane režisérka, filmárka s dobrým zázemím a na strane druhej delikvent, vychádzajúci z ťažkého rodinného zázemia, ktorý neustále spadá do recidívy. Ani jeden bez druhého nemôže žiť a pritom ich svety sú tak odlišné. Hovorím to nadnesene, ale zoberme si fakt, Helena mala s filmom úspech. "Film „René“ dostal cenu Evropské filmové akademie za nejlepší dokument, což mě docela zaskočilo. Příjemně!" (Třeštíková, 2022) Sama reaguje, že osoh z filmu mal aj René, "Pomohla jsem mu k vydání několika jeho knih, které napsal ve vězení a ve svém okolí se stal jakousi

celebritou. To si vždycky dost užíval. Taky se díky filmu seznamoval s ženami, se kterými pak chodil." (Třeštíková, 2022)

Vo filme *René - vězeň svobody* (2021) už nepozorujeme mladého človeka blúdiaceho po svete, v ktorom nevie fungovať a vracia sa do stále známejšieho a domáckejšieho prostredia, ktorým je väzenie. René je zrazu mediálne známa osoba. Je to priame svedectvo o tom, ako ovplyvnilo natáčanie jeho život.

Čím dlhší čas natáčanie trvá, tým môžeme viac pozorovať funkčnosť časozbernej metódy, ktorou Helena Třeštíková natáča svoje filmy. Úvodnou scénou tohoto filmu je premiéra filmu predošlého, „*René*“ (2008). V hľadisku sedí René s priateľmi, Helena Třeštíková, ďalší tvorcovia filmu a plná kinosála ľudí. Režisérka v tejto situácii prejavuje nejaké gesto, ukazuje ako ho vidí a zároveň dáva priestor divákovi, aby spolu s ňou pozorovali, čo si o sebe myslí René sám. Začínajúc scénou, kde sám seba sleduje na plátne až celým filmom ním komentovanú slávu z prvého filmu a kníh, ktoré mu pomohla režisérka vydať.



obr.6 Vľavo René v úvodnej scéne, po premiére prvého natočeného filmu, r.2008. Vpravo scéna z filmu, kde hovorí o rozhovoroch, ktoré robil do článku.

Třeštíková natáča s Reném od jeho 18 rokov, čiže celý jeho dospelý život. V prvom filme je René zobrazený ako človek, recidivista, ktorého sledujeme dvadsať rokov ako zvláda rôzne životné situácie v rôznych politických režimoch, ktoré rámujú celý jeho príbeh. Je inteligentný, číta knihy a zapisuje vlastné príbehy z väzenia. Písomná pošta je aj spôsob ako neustále udržiava režisérka s protagonistom vzťah aj mimo natáčanie. Niektoré dopisy sú použité ako motív rozprávača vo filme. Objavujú sa v ňom aj situácie, kde počujeme Třeštíkovu hlas priamo. Sú to akési kritické momenty, kedy vidíme, že režisérka bojuje so situáciou a snaží sa ju nejakým spôsobom riešiť, alebo vkladá Renému „morálnejšie hodnoty“ a snaží sa ho polepšiť. Sú to napríklad momenty, keď sa dozvie o vykradnutí jej bytu, alebo keď René nevrátil kameru, ktorú mu požičali na natáčanie vlastných

záberov. Helena Třeštíková hovorí o najkritickejšej situácii z natáčania ako tej, keď ho boli pozrieť vo väzení a René sa pýtal, či ho vníma len ako objekt skúmania.

"Asi nejtěžší bylo natáčení přes mříže, když nás k němu ve Valdicích vůbec nechtěli pustit. A René se mě tehdy zeptal, jestli je pro mě víc než jen filmová postava. A já mu řekla, že pro mě nikdo nikdy není jen filmová postava. Pak mi ještě řekl, že do mě byl v začátku našeho natáčení zamilovaný. To mě teda rozhodilo, protože by mě to nikdy nenapadlo. Byl v krizi, chtěl se napít, voda tam nebyla. To bylo dost těžké natáčení." (Třeštíková, 2022)

René vzbudzuje zmiešané pocity, na jednej strane pôsobí ako nenapraviteľný človek, klamár, ktorý kradne, no na strane druhej ako inteligentný, vnímavý a citlivý človek, ktorý premýšľa nad vzťahom s režisérkou a snaží sa dostať odpovede. Dá sa povedať, že Helena Třeštíková je osoba, ktorá ho najdlhšie sprevádza v jeho živote. René si uvedomuje ako veľmi je pre neho výnimočná a že on je pre ňu (len) jedna z postáv.

U Třeštíkovvej mi chýba postoj režisérky, ktorá ukáže, čo si o svojom protagonistovi myslí, či už filmovým jazykom alebo explicitne v dialógu. Jediné čo viem odpozorovať sú malé pokusy o napravovanie svojho protagonistu. Ako som spomínala vyššie, posúva Renému vlastné morálne hodnoty, ktoré si myslí že sú správne (nájsť si ženu, nájsť si prácu). Vidíme to hlavne v prvom filme *René* (2008), keď bol René mladší a preto to vyzerá akoby sa Třeštíková vkladala do role maminky.

Časozberná metóda mi príde veľmi účinná hlavne na sociologické zameranie v práci. Avšak príde mi nebezpečná v momente, keď natáčanie presiahne nejaké obdobie a trvá skoro celý protagonistov život. Film sa nestane len fragmentom v živote, milou, alebo nemilou spomienkou, ale stáva sa súčasťou života. René má s Třeštíkovou dohodu, že ak by sa niečo zaujímavé v jeho bežnom živote dialo, tak jej zavolá, aby to mohli natočiť. To znamená, že neustále nad filmom premýšľa aj sám protagonista, rozhoduje sa čo má a čo nemá byť zobrazené a zaznamenané.

Z rozhovoru s Karlo Žaludom som mala pocit, že jeho vnútorné prepojenie s témou väzenia je z pomedzi ostatných režisérovo najhlbšie. Od začiatku vedel čo chce zobrazíť a na aké otázky sa pýtať. Námet na dokumentárny seriál mal pripravený dlhšiu dobu, čakal len na správny moment, kedy dostane možnosť zrealizovať natáčanie. To sa mu nakoniec podarilo pod záštitou Českej televízie. Žaluda zaujímala otázka, koľko delí jeho samotného od väzenia a väzňovo v ňom. Vnímal sa ako človeka, ktorý sa potencionálne môže tiež stať väzňom. Dichotómia svetov „na slobode" a „za mrežami" pre neho nebola tak silná ako pri vyššie spomínaných režiséroch, čo napomáha k tomu aby jeho postavy neboli len objektami natáčania.

Pri výbere sa zamerl na väznice s prvotrestanými a osobami s ľahšími trestnými činmi. Z vtedajších 32 väzňovo sa mu zúžil výber na 5, ktoré spĺňali požiadavky a boli ochotné komunikovať.

Žalud sa nakoniec dostal s jeho námetom do väzobnej väznice v Tepliciach, ktorej riaditeľom bol Petr Blažek. Ten sa stal aj jednou z hlavných postáv, hlavnými protagonistami boli traja odsúdení. František, ktorý nastupoval do výkonu trestu, Petr Dorník, ktorý už vykonával trest a Petr Feit, ktorý mal byť podmiennečne prepustený. Ďalšími postavami je personál väznice, spoluväzni a blízka rodina odsúdeného Petra Dorníka.

"Vždycky je vstupenkou ředitel. To je ostře hierarchizovaná instituce, kde je ředitel číslo jedna. Petr Blažek byl bílou vránou mezi nimi. Aby ředitel sám dělal nějaké terapeutické aktivity, které mají přispět k sebereflexi těch odsouzených osob, to není běžné." (Žalud, 2022)

Televízna seriálová tvorba

Seriál sa skladá zo šiestich 40min. častí, ktoré boli natáčané a zostrihané na základe dopredu premysleného scenára a štruktúry, ktorá umožňovala vyrozprávať na dlhšej ploche súvislý príbeh troch postáv v rôznych fázach výkonu trestu. Dôležité bolo sledovať príbeh postáv, systém v akom sa pohybuje česká justícia a zmapovať čo musí podstúpiť človek od odsúdenia, cez nástup do výkonu trestu až po prepustenie. Preniknúť do, bežnému človeku, tak nedostupnej inštitúcie nie je vôbec jednoduché. Režisér hovoril o tom, ako sa

personál väznice rozdelil na dve skupiny. Jedna, ktorá tomu fandila, tých bolo veľmi málo a potom tá druhá, ktorá tomu projektu nepriala. Dostal sa však, ako sám hovorí, do *výnimočnej situácie*, skamarátil sa s riaditeľom väznice a tak sa mu podarilo natočiť, celkom podrobne, skoro všetko podľa svojho zámeru.

"Petr celkom riskoval, že ho za to nepochválí. Kedyž jsme se spolu skamarádili, tak jsme spolu dost vypili. Já jsem se cítil dlužníkem za to, jakou míru benevolence a velkorysosti tomu projevil, a musím říct, že všechno co šlo ven, Petr autorizoval. Vymínil jsem si to já, protože ho nechci ohrozit. A pak byly taky místa, kde jsem riskoval já. Já jsem se zodpovídal české televizi a on se zodpovídal generálnímu ředitelství. Potkali jsme se na velice výbušné půdě. Na takém minovém poli, které jsme si vyrobili sami tím, že jsme točili na místech, kde se nemá točit."
(Žalud, 2022)

Vo „vazebke“ v Tepliciach je uväznených cca 50 ľudí, prevažne mužov. Majú jedno ženské krídlo nazývané „vrakoviště“, kde sú odsúdené ženy s telesným postihnutím, no to sa do seriálu nedostalo. Môžeme teda povedať, že táto väznica je svojím počtom malá a o to užší bol aj výber protagonistov. Žalud si napokon vybral troch mužov, ktorý sa prvýkrát dostali do väzenia. Je ním Franta, ktorý už po viacerých podmienkach dostal trest odňatia slobody, ako sa hovorí vo filme „justícii už došla trpezlivosť“ (sudca). Režisér sleduje všetky jeho kroky pred nástupom do výkonu trestu, kde môžeme pozorovať čo všetko treba vybaviť a zariadiť. A taktiež aj ako prebieha nástup a aké kontroly prebiehajú po nástupe. Pre divákov to má taktiež informatívny charakter. Pretože nahliadame nielen do životov postáv ale hlavne do systému v akom funguje štát. Petr Feit, ostáva vo väzení pretože ho nepustili na podmienku, ale naďalej sa snaží, pomáha s vylepšovaním vzhľadu väznice a venuje sa maľovaniu. Petr Dordík si je svojho činu vedomí a úprimne ho ľutuje. Žalud o jeho čine hovorí ako o tom, ktorý sa nám môže komukoľvek kedykoľvek stať. Je ním zabitie človeka šoférom auta. Režisér tak neupriamuje pozornosť na jeho nápravu, ale skôr na to, ako on a jeho rodina prežívajú skutočnosť, že je vo väzení.

V tomto dokumentárnom cykle môžeme nájsť niekoľko opakujúcich sa prvkov. Jedným z tých dôležitejších a výrazných sú momenty, kedy sa v zábere ocitne sám režisér. Sú to zásadné momenty, v ktorých sa zblízuje s protagonistom, snaží sa ho pochopiť a je pre neho dôležité, aby to videl aj divák. Sú to momenty, kedy sám pokladá otázky morálky a etiky priamo odsúdeným. Pracuje tak v reflexívnom móde, ktorý sa stáva jeho spôsobom ako sa vyrovnáť s

etickými výzvami. Sám hľadá ako porozumieť postavám, ako sa na nich napojiť, či im môže veriť alebo sa s nimi identifikovať.

Protagonistov konfrontuje s uvedomením si ich činov. Takýto prístup zvolil iba pri dvoch z nich, čo vysvetlil tak, že sú to tí, ktorí si ešte stále nevedia priznať vinu a nevidia zlo, ktoré spáchali.

Pri Petrovi Feitovi použil režisér zaujímavú metódu. Kedy mu na obrazovke premietol prehranú situáciu jeho činu a sledoval ako bude na to reagovať. On priznal, že je to zinscenované skoro presne tak, ako to bolo v skutočnosti. Smeje sa tomu a zhadzuje vinu na alkohol.



obr.7 Vľavo režisér Karel Žalud v rozhovore s Františkom, vpravo v rozhovore s Petrom Feitom.
zdroj: ceskatelevize.cz

Osobné prepojenie s postavou

"Nejkritičtější byl pro mě Franta. Tehdy jsem si sám připadal jako odsouzenec. Takže jsem jeho nástup do výkonu trestu prožíval víc, než bych měl, víc než bych to prožíval dneska. Tehdy jsem spoustu věcí v té době neuměl vidět, takže jsem byl víc solidárnější, než si zasloužil, a to způsobovalo, že jsem z toho jeho nástupu měl velkou bolest. Tehdy mě to trápilo a nebyl jsem schopen připouštět, že ten člověk nežije správně." (Žalud, 2022)

V prípade Karla Žaluda je vzťah s protagonistami veľmi intímny počas obdobia natáčania. Žalud sa na nich napojil a projektoval si v nich samého seba. Nachádzal spojitosti a nadviazal hlboké kamarátstva. Tu zlú stránku v sebe samom videl v alkohole, ktorému podliehal. Ku koncu natáčania bol hospitalizovaný. Po troch mesiacoch, keď vyšiel z liečebne, dokončil seriál a vzťahy ktoré s protagonistami nadviazal počas natáčania slabli a momentálne s nimi nie je vôbec v kontakte.

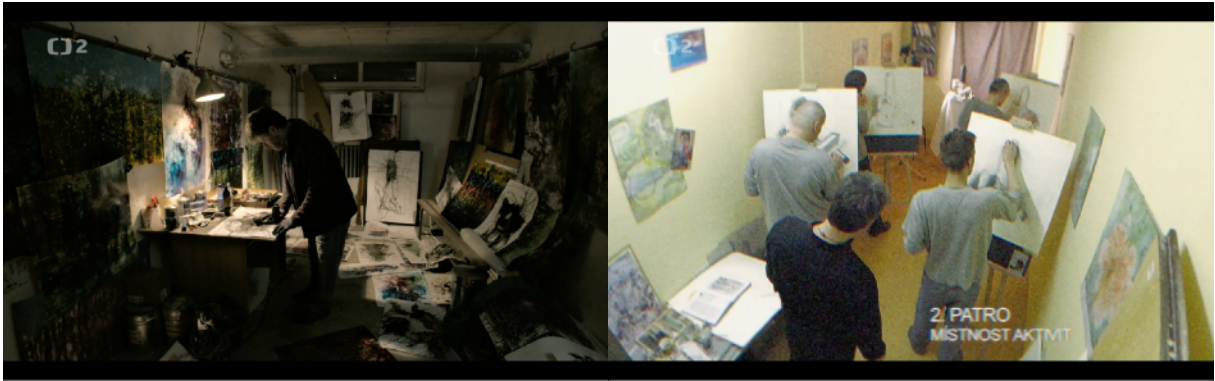
"Ten Frantův příběh je docela smutný. Ja jsem vylez z léčebny a začal jsem to dodělávat. Ten offline byl asi na 90% střižený když, jsem skončil v blázinci. Ono se to tehdy posunulo. Petr Kubica to dokázal překrýt, aby se ty termíny vysílání změnily, protože jsem byl hospitalizovaný. Frantu v té době pustili na třetinu, protože sekal latinu a protože mu asi taky pomohlo účinkování v tom filmu, že spolupracoval. A my jsme si tehdy párkrát volali, abych já nezačal chlastat a on nespadol zpátky na šikmou plochu, aby se nezačal chovat způsobem jako dřív. On toho měl hodně nakonec. Jako jste mohli vidět tu paletu, co on spáchal, tak já jsem nebyl tak posunutý, abych ho hájil ve filmu. Já jsem si to odnášel domu. Ale ve filmu jsem byl k němu nemilosrdnější, protože mi na tom filmu záležalo víc jako na tom Frantovi." (Žalud, 2022)

Žaludov přístup mi príde najprecíznejší hlavne voči divákovi. Divák sa na úkor autorovho psychického zdravia a na úkor porušenia pár pravidiel vo väzení pri samotnom natáčaní môže dozvedieť dostatočne veľa informácií. Ako divák sa s prácou stotožňujem a príde mi precízna. Ako filmárka a autorka vidím hranicu, ktorú Karel Žalud prekročil. Nevie, či ju úplne prekročil vo vzťahu s protagonistom, alebo voči inštitúciám, v ktorých a pre ktoré tvoril. Možno to ako pristupoval k protagonistom bolo správne, alebo by som skôr povedala férové. Pretože sa im otvoril a viedol s nimi plnohodnotné rozhovory. To, že porušil pár byrokratických pravidiel, aby zobrazil veci, ktoré by sa bežne nedali natočiť mi tiež nepríde ako zlé rozhodnutie. Tú prekročenú hranicu vidím najmä voči sebe samému. Sám vedel, že mu prostredie väznice nerobí dobre a že zhoršuje jeho psychické zdravie, no napriek tomu ďalej tvoril a vystavil sa tak nebezpečeniu.

Umením k náprave

Čo Žaluda najviac na tejto väznici zaujalo, bol špeciálny prístup jej riaditeľa k odsúdeným, s ktorým sa identifikoval. Petr Blažek, riaditeľ väznice, vo svojom voľnom čase maľuje a k umeniu vedie aj odsúdených v jeho väznici, verí, že je to jeden zo spôsobov ako napomáhať k náprave.

"Výtvarné umění obecně kultivuje člověka, takže to je dobré, že to takhle dopadlo. Nechal jste tady nějakou stopu, můžete být na sebe hrdý." (P.Blažek, riaditeľ väznice, 2017)



obr.8 Snímky z 5/6 časti dokumentárneho cyklu Uzamčený svet. Vľavo riaditeľ vo svojom súkromnom ateliéri. Vpravo vedie riaditeľ výtvarný krúžok s väzňami.

zdroj: ceskatelevize.cz

Všetky príklady, ktoré som v práci spomenula spája motív *umeleckého diela*, či už spracovaním témy prostredníctvom filmového média (hraný, dokumentárny časozber alebo seriál), ale aj samotná umelecká činnosť, ktorú vytvárajú trestanci a touto činnosťou sú naprávaní. Nie je to len úvaha, ale naznačuje to samotný väzenský aparát. V Žaludovom prípade to bol František, ktorému natáčanie filmu prospelo pri celkovom hodnotení pri posudku o podmiennečnom prepustení a Petr Feit mal vytvoriť nástenku pre dozorcov, ktorá mu nakoniec prilepšila. René z filmu Heleny Třeštíkovéj sa stal spisovateľom a jeho mediálna známosť mu zaručila úľavy pri strete s policajtmí. Ženské väzenkyne z Oddey sa stali herečkami a tvármi festivalov.

Stojí za úvahu zamyslieť nad tým, či dokáže umenie alebo umelecká činnosť viesť k náprave. Ved' sám Aristoteles tvrdil, že sa máme na svoj život pozerať ako na umelecké dielo, ktoré krok po kroku vytvárame.

ZÁVER

Preštudovaním rôznych prístupov k téme väzenia naprieč históriou som obohatila svoj obraz o cenné informácie. Ešte cennejšie bolo pre mňa nahliadnúť do práce režisérov, ktorí sa odhodlali do tohoto prostredia tvorivo vstúpiť. Každý z nich pracuje inak a používa iné režijné stratégie. Analýzou týchto troch režijných prístupov prichádzam k záverom, že najdôležitejšie je vedome pracovať s mojim postojom k danej téme, uvedomovať si, kam seba ako režiséra mentálne situujem vo vzťahu k protagonistom, ako rozumiem systému nápravy a trestu, s čím sa v ňom identifikujem a ako vnímam samotných protagonistov vo vzťahu k ich vine.

Pre Petra Kerekesa bolo väzenie atraktívnym prostredím na natočenie jeho hraného režijného debutu. S osobami, ktoré sú vo výkone trestu pracuje ako s herečkami a využíva autenticitu prežitej skúsenosti na prirodzenejšie zobrazenie príbehu. V žiadnom prípade nemoralizuje. Prichádza do ženského prostredia, kde vníma atmosféru dlhých chvíľ, ktoré uprednostňuje nad subkultúrami, ktoré v tomto ženskom prostredí vznikajú. Neprezentuje vzťahy medzi väzenkyňami. Chýba mi prienik do rôznorodosti feminity v ženských väzniciach, ktoré rozvádzam v pasáži o genderových perspektívach v prvej kapitole. Vybrané protagonistky boli všetky veľmi „pekné“ a ženské. Príbeh hlavných hrdiniek ako najlepších kamarátok je fiktívny. Zameriava sa na zobrazenie ženy ako matky a ženy ako oddanej milujúcej partnerky, ktorá je kvôli láske ochotná aj zabiť. Dozorkyňu (cenzorku) zobrazuje ako jednu z nich, ako súčasť kolektívu. Medzi ňou a väzenkyňami nevidíme konflikty. Všetky tvoria celok väzeňskej inštitúcie. Vzťahy s protagonistkami je blízky a kamarátsky. To, že jedna z hlavných postáv je vrahyňa, berie Kerekes ako minulosť, ktorej sa nebojí.

Helena Třeštíková pracuje časozbernou metódou v živote René Plášila už 33 rokov. Táto metóda portrétuje jeho osobnosť a vypichuje vybrané úseky z jeho života. Kvôli natáčaniu sa stal mediálne známou osobnosťou. Pracuje s ním v podstate celý jeho dospelý život a ani raz nepriznáva svoj osobný názor na Reného aj napriek tomu, že sa jej to pýta priamo pred kamerou. Odpovedá, že žiadna z jej filmových postáv pre ňu nie je len postava, čo je veľmi neurčité. Vidíme, že jej práca má v živote Reného obrovské miesto, no nevieme ako veľké miesto zaberá v živote Třeštíkovvej René. Je to niečo, čo v tak časovo rozsiahlom diele chýba. Myslím si, že je to zodpovednosť a povinnosť, ktorej takýto typ natáčania čelí. Takže dúfam, že príde tretí diel, ktorý už nebude zobrazovať

Reného ako väzňa a človeka, ktorý nevie fungovať na slobode bez toho, aby nepáchal trestnú činnosť, alebo človeka, ktorý sa stal mediálnou hviezdou a ženským obdivovateľom, ale že sa bude venovať priamo vzťahu režisérky s protagonistom.

Karel Žalud sa do svojej práce ponoril úplne osobne. Poukazuje na fakt, že nás všetkých delí len tenká hranica od toho sa do väzenia dostať. Stavia sa do role moralistu, ktorý si myslí, že pochopenie vlastného činu a priznanie viny je už súčasťou nápravy. Preto vedie s odsúdenými debaty o ich činoch a deklaruje tak svoje postoje aj pred divákom. Do prostredia prichádza ako režisér, no niekedy mám pocit akoby bol súčasťou väznice. Myslím, že to bol aj jeho zámer a práve režijná stratégia. Byť čo najbližšie zamestnancom, ale aj väzňom. Získať si ich dôveru a vytvoriť si kooperatívny modus, v ktorom bude s nimi pracovať. Skamarátiť sa s personálom ho viedlo k možnosti nahliadnúť do celého systému fungovania väznice a kamarátske vzťahy s protagonistami sa mu osvedčili pri mapovaní krok po kroku, čo sa s nimi dialo vo väznici a ako bolo s nimi zachádzané.

Pohľad do procesu každého z vybraných filmov bol veľmi obohacujúci. Práca mi neukazuje návod k tomu ako natáčať film vo väzenskom prostredí, ale poukazuje na etické hranice, ktoré počas celého procesu vznikajú. Tieto etické otázky sa týkajú najmä vzťahu režiséra a protagonistu. Režiséri, ktorých som pozorovala sa na natáčanie filmu vo väzení pripravovali niekoľko rokov a so svojimi protagonistami si vybudovali pevné vzťahy. Každý pristupuje k danej téme odlišne a to sa odzrkadluje aj v ich konkrétnych filmových dielach.

POUŽITÁ LITERATÚRA A ZDROJE

BRITTON, D.M. (1997): „Gendered Organizational Logic: Policy and Practice in Men's and Women's Prisons" *Gender and Society*

BRITTON D.M. (2002): *At the Work in the Iron Cage*. New York: New York University Press.

CARCERAL, K. C. (2006): *Prison, Inc: A Convict Exposes Life Inside a Private Prison*. New York: New York University Press.

DIRGA, Lukáš (2016): *Jak se mluví za mřížemi: (tajná) mluva odsouzených v českých věznicích*. [online] In: researchgate.net

DOBASH, R.P., DOBASH, R.E. (1986): *The Imprisonment of Women*. Oxford: Basil Blackwell

FASSIN, Didier (2016): *Prison Worlds: An Ethnography of the Carceral Condition*. Polity

FERENČUHOVÁ, M. (2014): *Dokumentárny film v krajinách V4*. Bratislava: Vysoká škola múzických umení

FOUCAULT, Michel (2000): *Dohlížet a trestat*. Praha: Dauphin

GOFFMAN, Erving (1961): *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*. Garden City, New York: Doubleday & Company

GOFFMAN, Erving (1959): *The Presentation Of Self In Everiday Life*. New York Doubleday & Company

HENDLOVÁ, Gabriela (2021): *Expertka a filmár o bludnom kruhu väzňov v base a vonku*. [online] In: kapital-noviny.cz

KEREKES, P. (2022): *Rozhovor autorky bakalárskej práce s Petrom Kerekesom z dňa 11/07/2022*. Bratislava. [Rozhovor].

KERSTEN, J. (1989): „The Institutional Control of Girls and Boys. An Attempt at a Gender-Specific Approach." In: *Growing up Good: Policing the Behaviour of Girls in Europe*, ed. by M. Cain. London: Sage Publication

MERTL, Jiří (2021): *Vězení je symbolickým odrazem společnosti*. [online] In: kapital-noviny.cz

MOYER, I.L. (1984): „Deceptions and Realities of Life in Women's Prisons." *Prison Jurnal*

NEDBÁLKOVÁ, Kateřina (2006): *Spoutaná Rozkoš: sociální (re)produkce genderu a sexuality v ženské věznici*. Praha: Sociologické nakladatelství.

POSKOČILOVÁ, L. (2018): *Hudba v českém vězeňství*. [online] Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta

TŘEŠTÍKOVÁ, H. (2022): *Rozhovory autorky bakalárskej práce s Helenou Třeštíkovou z obdobia augusta 2022*. Praha. [Rozhovor].

ŽALUD, K. (2022): *Rozhovor autorky bakalárskej práce s Karlom Žaludom z dňa 21/07/2022*. Praha. [Rozhovor].

Filmografia

Cenzorka. (2021) [Film]. Réžia Peter Kerekes. Slovenská republika, Ukrajina.

René. (2008) [Film]. Réžia Helena Třeštíková. Česká republika.

René - vězeň svobody. (2021) [Film]. Réžia Helena Třeštíková. Česká republika.

Uzamčený svět. (2017) [Televízny seriál]. Réžia Karel Žalud. Česká republika.