

3/2010

## „Trezorový“ film

(uzávěrka: 30. dubna 2010)

hostující editorka: Jindřiška Bláhová

Fenomén tzv. „trezorových“ filmů je nedílnou a prominentní součástí dějin československé kinematografie i širších kulturních a společenských dějin ČSR po 2. světové válce. Termín „trezorový“ film označuje „ideologicky závadné“ kinematografické dílo, jehož uvedení do distribuce, dokončení či další uvádění komunistický režim z mocenských a ideových důvodů zakázal. Tento fenomén, jenž byl součástí propracovaných cenzurních mechanismů ideově zaštitěných Ideologickou komisí ústředního výboru ÚV KSČ, časově spadá do období tzv. normalizace v čs. filmu konce 60. a začátku 70. let. V tomto období se komunistický režim vypořádával s dočasnou liberalizací, jež probíhala v důsledku politických událostí od první poloviny 60. let a jež se projevila i v kinematografii. Nejvýraznější manifestací uvolnění je přitom tzv. česká nová vlna. Díky jasné hodnotové polarizaci mezi méně restriktivními 60. léty, jež jsou spojována s rozmachem tvůrčí kreativity jedné „zázračné“ filmové generace (M. Forman, V. Chytilová, J. Menzel, P. Juráček či J. Němec) a uvolněností filmového výrobního procesu, a utuženým režimem ve filmové výrobě let sedmdesátých získal pojem „trezorový“ film jasný symbolický význam. Stal se efektivním symbolem kinematografie a jejího tvůrčího ducha v područí komunistické ideologie a moci. Zahnuje v sobě tvůrčí tragédii, rezistenci i logiku fungování totalitního režimu.

Pojem samotný proniknul i do širšího obecného povědomí, kde se stal součástí budování určité divácké identity před rokem 1989. V tomto širším diváckém povědomí je termín spojovaný hlavně s úzkou skupinou elitních „postižených“ filmů, jejichž osud je primárně spojovaný s jejich násilným vyřazením z kulturního oběhu. Do této skupiny patří SKŘIVÁNCI NA NITI, UCHO, VŠICHNI DOBRÍ RODÁCI a případně PŘÍPAD PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA. Do pomyslných trezorů přitom speciální prověřovací komise poslaly podle seznamu uvedeného v říjnu 1988 v časopise Scéna na sto filmů, včetně dokumentárních. Šlo tedy o fenomén mnohem rozsáhlejší a systematictější. Už to naznačuje, že před filmovými historiky stojí výzva k upřesnění, co „trezorový“ film znamená a jaké místo má v novodobých dějinách čs. filmu. Nejen těch před rokem 1989, ale i v době porevoluční.

Jednou z možných metod, jež se nabízejí k rozkrytí tohoto fenoménu, je například orální historie. Série rozhovorů vedená Janem Lukešem s filmaři, jejichž díla postihl zákaz, (*Illuminace* 1/1997), naznačuje možné cesty dalšího výzkumu. Analogicky se lze zaměřit nikoliv na tvůrce, ale na aktéry, tvůrce a vykonavatele kulturní politiky, na muže a ženy z vedení Čs. státního filmu či Barrandova, kteří se na zakazování filmů podíleli. Řada z nich se o dvacet let později podílela na jejich „rehabilitaci“ a uvolňování do distribuce.

Zatímco procesu zakazování se čeští historici filmu již částečně věnovali, proces uvolňování zůstává zatím jednou z nezmapovaných kapitol. Mezi ty další patří např.

divácká recepce filmů po návratu do distribuce, proměny diskursu o trezorovém filmu během 70. a 80. let, přehodnocení exkluzivity termínu pro díla spojená s českou novou vlnou, neboť filmy postihoval zákaz i v 50. letech, či podrobnější kategorizace a analýza závadnosti filmů (viz např. tzv. černé filmy). Zde se dá stavět na edici dokumentů z archivu ÚV KSČ sestavené Jiřím Hoppem (*Illuminace 1/1997*) nebo na textu Jana Jaroše o cenzuře v 60. letech (*Filmový sborník historický 4*). Vzhledem k propojenosti kinematografií v celém bývalém Východním bloku se nabízí jako vhodná oblast pro další výzkum i transnacionální komparativní analýza fenoménu, jež může podhalit rozdíly v mechanismech zakazování či reálný vliv Moskvy. K možnému přehodnocení vybízí vzhledem ke své téměř mytologické povaze v rámci dějin čs. kinematografie i samotný termín „trezorový film“.

Několik příkladů dílčích témat, která se nabízejí ke zpracování:

- kategorizace a analýza kritérií pro klasifikaci trezorových filmů v širších souvislostech cenzury;
- mechanismy a procesy zakazování (např. práce komisí, které měly prověřit celovečerní a krátkometrážní filmy, jež už byly v distribuci);
- „rehabilitace“ trezorových filmů – jejich uvolňování do distribuce (Ústřední půjčovna filmů), dokončování filmů zakázaných ve výrobě;
- mediální reflexe trezorových filmů, a proměny tohoto diskursu jak před, tak po listopadu 1989 (např. funkce trezorových filmů při konstrukci určitého specifického obrazu 60. let v komunistické ideologii i v demokratickém režimu); role filmových kritiků/novinářů při formování diskursu o trezorových filmech (J. Kliment, V. Trapl ad.);
- divácká recepce „trezorových filmů“ – ať už po jejich uvolnění koncem 80. let, či před rokem 89, a konstrukce divácké identity;
- případové studie konkrétních zakázaných filmů;
- dokumentární filmy jako „specifická“ skupina zakázaných filmů;
- srovnávací transnacionální analýza fenoménu „trezorový film“ – existence/absence fenoménu v ostatních státech Východního bloku a praktiky zakazování/uvolňování v jednotlivých totalitních režimech;
- ekonomická exploatace „zakázaných filmů“, jejich role ve vývozní politice Filmexportu a pozdějších soukromých distributorů.