

TREZOR A JEHO DĚTI

Poznámky k zakázaným filmům v socialistických kinematografiích

Jaromír Blažejovský

Pojem „trezorový film“, který se užívá v češtině a ve slovenštině, navozuje kromě jiného představu národního pokladu, což je v případě našich kinematografií výstižná asociace.¹⁾ Ruským, ukrajinským a polským ekvivalentem je police (polka, polycja, półka, odvozeniny: poločnyj film, półkownik), Srbové a Chorvati říkají bunkr (bunker, bunkeriranje). Maďaři mají skříňku (doboz),²⁾ podobně jako Kubánci (películas engavetadas jsou doslova filmy odložené do krabice). V Německu, Bulharsku a Rumunsku se mluví jednoduše o zakázaných filmech (verbotenen Filme, zabranenite filmi, filme interzise). Trezor (polka, półka, bunker, doboz...) může být definován jako metaforické pojmenování pomyslného prostoru, v němž po jistou dobu končily zakázané filmy, postižené kontrolními mechanismy, typickými pro státní (znárodněné) kinematografie v zemích řízených stranami leninského typu.³⁾ Trezorová praxe je doložena ve všech socialistických kinematografiích, snad s výjimkou Albánie.⁴⁾

Možnost trezoru je objektivně dána samotným principem státní kinematografie: pokud je producentem stát, zůstává v jeho moci promítání některých filmů nepřipustit. Pokud v tomto státě platí vedoucí úloha strany, mohou jeho a její orgány a činitelé zakázat film na kterékoli úrovni řízení a v kterékoli fázi výroby.⁵⁾ Zdráhám se nazývat takovou praxi

1) Z 200 českých filmů vybraných pro první etapu digitalizace spadá mezi tak či onak trezorové přibližně 30% titulů, z období šedesátých let je to dokonce 60%. Srov. online: <http://www.mediadeskcz.eu/uploaded/navrh_koncepce_digitalizace_ceskych_filmovych_del.pdf>, [cit. 24. 5. 2010].

2) Nezávislý maďarský videožurnál z konce osmdesátých let se ironicky jmenoval FEKETE DOBOZ, tedy Černá skříňka.

3) Nazývám tyto vládnoucí struktury leninskými stranami, neboť z učení V. I. Lenina o státu, straně a revoluci všechny vzešly, ať už jejich další vývoj mířil k vůdcovským diktaturám (stalinský SSSR, Severní Korea, Albánie, Ceaușeskovy Rumunsko), k byrokratickým režimům „reálného socialismu“, včetně omezené státní suverenity v duchu tzv. Brežněvovy doktríny (NDR, normalizační ČSSR aj.), ke kombinaci osobní moci s prvky samosprávy (Titova Jugoslávie) či k pokusům o demokratický socialismus (československé jaro 1968, perestrojka). Politologicky korektní by též bylo nazývat tyto strany komunistickými, ne všechny ale měly toto adjektivum ve svém názvu.

4) Jak napsal režisér Gëzim Erebara, trezorové filmy v Albánii nemohly existovat. Každý projekt prověřovaly umělecké komise ve fázi scénáře i hotového filmu, za přítomnosti ředitele studia a stranických tajemníků, takže „kontrola byla úplná a režisér nebo scenárista neměl kudy kam“. Navíc existovala třetí, takzvaná „předkontrolní“ komise, která viděla filmy před hlavním Divákem, totiž Enverem Hoxhou“ (z dopisu Gëzima Erebarovi autorovi této stati, Tirana 28. 9. 1997).

cenzurou, neboť jde o komplexnější, ale také entropičtější a nepředvídatelnější systém dozoru, než je institucionalizovaná, deklarovaným pravidlům (politickým, mravnostním, náboženským) podléhající cenzura, jakou známe z dějin zemí volného trhu, včetně například Íránu po islámské revoluci (1979) či Frankova Španělska (1939–1975).⁶⁾ Ve znárodněných kinematografiích ovšem není vyloučena ani existence cenzury jako instituce, tedy s profesionálními úředníky pověřenými výstupní kontrolou mediálních produktů. Ta je však jen jednou z mnoha forem, jimiž může být dohled zabezpečován. Zřejmě proto si některé jazyky našly pro zakazování filmů expresivnější pojmenování. Zatímco „police“ navozuje představu relativně snadné dostupnosti v rámci byrokratického systému (film byl toliko odložen), jihoslovanský bunkr evokuje válku a československý trezor se otvírá až po změně „majitele klíčů“; tedy po revoluci.⁷⁾

Trezorové kauzy můžeme rozdělit na primární a sekundární. Primárním trezorem nazvěme situaci, kdy je film zastaven ve fázi natáčení či postprodukce, anebo je v dokončeném stavu zakázán, aniž byl předtím uveden (SKŘIVÁNCI NA NITI, UCHO). Do této skupiny patří i pozdržené premiéry (HRA O JABLOK). Sekundární trezorovostí rozumíme případ, kdy se film po jistou dobu v kinech nebo na festivalech hraje (může dostávat ceny a vycházejí na něj recenze) a teprve potom je stažen z oběhu – to se může stát po několika dnech (SPUR DER STEINE, ALICIA EN EL PUEBLO DE MARAVILLAS), měsících (VŠICHNI DOBŘÍ RODÁCI) i letech (AŽ PŘIJDE KOCOUR).⁸⁾ Rehabilitace primárně trezorového filmu pak obnáší jeho případné dokončení (PASTÁK), zpřístupnění fragmentu (BĚŽIN LUH, NA SREBRNYM GLOBIE)⁹⁾ či premiéru, zatímco v sekundárním případě se jedná o návrat díla, které si již získalo místo v dějinách kinematografie a část publika je zná.

-
- 5) Jakkoli se trezorování týká především filmů, které byly státními kinematografiemi vyrobeny, vztahovaly se zákazy i na snímky z předchozího období; u nás šlo o prvorepublikovou a protektorátní produkci. Jak zjistil Jan Kohoutek, u NOČNÍHO MOTÝLA například vadila erotická senzačnost, u DÍVKY V MODRÉM herecká účast údajného kolaboranta Vladimíra Majera, u MODRÉHO ZÁVOJE osobnost režiséra Jana Antonína Holmana, jenž žil v emigraci. Jan Kohoutek, *Ideologická komise ÚV KSČ a československá kinematografie v liberalizačním procesu 60. let. Příspěvek k dějinám cenzury* (bakalářská diplomová práce), Brno: Masarykova univerzita 2007, s. 29–30.
 - 6) Španělská cenzurní norma z počátku šedesátých let kromě jiných požadavků zakazovala ospravedlňování sebevraždy, vražd z vášně, ospravedlňování pomsty a soubojů, institucionálního rozvodu, manželské nevěry, prostituce, potratu, antikoncepce. Zakazovala prezentaci sexuálních perverzí, návodné zobrazování narkomanie a alkoholismu, neuctivé zobrazování víry a náboženských praktik, urážku katolické církve, urážku vedoucího představitele státu apod. (Augusto M. Torres (ed.), *Spanish Cinema 1896–1983*. Madrid: Editoria nacional 1986, s. 178–180). V socialistických zemích nebyla pravidla formulována takto taxativně, jakkoli i zde platilo, že se nesmí znevažovat nejvyšší představitel: ironické zobrazení maršála Tita ve filmu PLASTIČNI ISUS vedlo k uvěznění jeho autora Lazara Stojanoviće (Milan Nikodić, *Zabranjeni bez zabrane*. Beograd: Jugoslovenska kinoteka 1995, s. 94–95).
 - 7) Metafora trezoru pochází zřejmě z profesního slangu pracovníků distribuce, odkud pronikla do publicistického žargonu. Nevzpomínám si, od koho jsem ji slyšel poprvé; bylo to při některé konzultaci s pracovníky Ústřední půjčovny filmů (ÚPF) nebo Rady Československých filmových klubů (ČSFK) v pozdních sedmdesátých letech.
 - 8) *Zpráva o situaci a návrh dalšího postupu konsolidace v čs. kinematografii* z 22. března 1971 rozlišuje filmy „nedokončené zastavené ve výrobě“, „dokončené neuvedené“, včetně dovozu, „vyřazené nebo pozastavené“ a „stažené z distribuce“. Viz Jiří Hoop (ed.), *Dokumenty z archivu ÚV KSČ. Iluminace 9*, 1997, č. 1, s. 194–198.
 - 9) Realizace vysokorozpočtové sci-fi Andrzeje Żuławského NA SREBRNYM GLOBIE byla v roce 1977 po natočení čtyř pětin obrazového materiálu zastavena. V květnu 1988 byla na festivalu v Cannes uvedena verze,

Hranice mezi prostým vyřazením z oběhu poté, co byl titul v distribuci exploatován, a jeho zákazem nejsou vždy zřetelné. Nepřítomnost některých starších titulů v repertoáru mohla být přirozeně vysvětlena i technickými okolnostmi, jako je opotřebování kopií. Nikde na světě nejsou filmy v oběhu věčně.¹⁰⁾ Za trezorové můžeme proto považovat až takové případy, kdy inkriminované dílo nebylo v konkrétním období dostupné žádným způsobem: pokud si je nějaké kino či filmový klub chtěly zahrát, nenalezly pochopení u žádné z půjčoven ani v národním filmovém archivu; navíc se dílo neuvádělo ani v televizi.¹¹⁾

Zakázat a uvolnit

Přestože ukládání filmů do trezoru bylo kontinuální praxí, jež začala nedlouho po zrodu SSSR (katalog sovětských hraných filmů, „neuvezených ve všesvazové distribuci po dokončení ve výrobě nebo stažených z oběžného fondu v roce svého uvedení na plátno“ v letech 1924 až 1953 zahrnuje kolem stopadesáti titulů),¹²⁾ můžeme rozlišit několik období, kdy zakazování nabylo větší intenzity nebo mělo podobu politické kampaně. Bez nároků na úplnost uvedme následující případy:

- SSSR 1946: Usnesení ÚV VKS(b) o filmu BOLŠAJA ŽIZŇ, 2. díl, s kritikou filmů PROSTYJE LJUDI, IVAN HROZNÝ 2. díl a ADMIRÁL NACHIMOV.
- ČSSR 1959: Festival českých a slovenských filmů v Banské Bystrici 1959, primární zákaz filmů TŘI PŘÁNÍ, HVĚZDA JEDE NA JIH, stažení filmu ZDE JOU LVI.¹³⁾

jež otevřeně přiznávala, že je fragmentem: chybějící části byly zaplněny neutrálními záběry, mj. z tehdejší Varšavy a Krakova, a režisérovým voice-overem. Autor dle vlastních slov nechtěl předstírat umělé zalpování mezer: „Jsou to ‚díry‘ v duši a tyto ‚díry‘ ani já ani nikdo jiný žádným zákrokem nezaplň“ (Aleksander L e d ó c h o w s k i, Na ziemijskim globie. Rozmowa z Andrzejem Żuławskim, *Film* 41, 1986, č. 12 (23. 3.), s. 4). Viz též online: <[http://www.film.org.pl/prace/na_srebrnym_glob_wybor.html](http://www.film.org.pl/prace/na_srebrnym_globie/glob_wybor.html)>, [cit. 24. 5. 2010].

- 10) Programový fond ÚPF se ovšem vyznačoval relativně malou obměnou: poslední katalog socialistické éry (*Oběžný stav celovečerních filmových programů k 31. 12. 1989*. Praha: ÚPF.) nabízel kolem 800 českých a slovenských titulů. To při průměrném počtu padesáti domácích premiér ročně (včetně pásem pro děti) znamená, že jeden program zůstával v oběhu v průměru šestnáct let, s čímž koresponduje průměrné stáří těchto filmů: patnáct roků. Pokud byl tedy zahraničními i domácími cenami ověřený film AŽ PŘIJDE KOCOUR s bezmála dvoumilionovou návštěvností již po osmi letech vyřazen, šlo v roce 1971 o politické rozhodnutí.
- 11) K takovému testování však za normalizace docházelo zřídka. Z praxe dramaturga filmového klubu si pamatují, že jsme i bez písemného seznamu proskribovaných titulů věděli, na které filmy nemá smysl se ptát.
- 12) Jevgenij M a r g o l i t – Vjačeslav Š m y r o v, *Iz'jatoje Kino*. Moskva: Double-D 1995.
- 13) O interpretaci bansko-bystrické konference se o deset let později pokusil Jaroslav B o č e k, Banská Bystrica. *Film a doba* 25, 1969, č. 7, s. 356–359. Kontextovou studii publikoval a archivní dokumenty zpřístupnil Ivan K l i m e š, *Filmaři a komunistická moc v Československu. Vzrušený rok 1959*. Banská Bystrica 1959. Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu. *Iluminace* 16, 2004, č. 4, s. 129–222.
- 14) Erich H o n e c k e r, Aus dem Bericht des Politbüros an die 11. Tagung des ZK. *Neues Deutschland* 20, 1965, č. 345, (16. 12.), s. 6. Srov. např. Seán A l l a n – John S a n d f o r d (eds.), *DEFA – East German Cinema 1946–1992*. New York – Oxford: Berghahn Books 1999; nebo Joshua F e i n s t e i n, *The Triumph of the Ordinary*. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press 2002, s. 151–175.

- NDR 1965: 11. plénum ÚV SED, kritika filmů *DAS KANINCHEN BIN ICH* a *DENK BLOSS NICHT, ICH HEULE* v referátu Ericha Honeckera¹⁴⁾ a zákaz celkem dvanácti nových filmů z produkce DEFY v následujících měsících; kromě jmenovaných to byly snímky: *DER FRÜHLING BRAUCHT ZEIT*, *KARLA*, *FRÄULEIN SCHMETTERLING*, *WENN DI GROSS BIST, LIEBER ADAM*, *RITTER DES REGENS*, *SPUR DER STEINE*, *BERLIN UM DIE ECKE*, *JAHRGANG 45*, *ZTRACENÝ ANDĚL*, *HÄNDE HOCH*, *ODER ICH SCHIESSE!*¹⁵⁾ Pro celou skupinu se vžilo označení „králičí filmy“ (Kaninchenfilme) podle snímku Kurta Maetziga *DAS KANINCHEN BIN ICH*.¹⁶⁾ Podle Maetzigova svědectví¹⁷⁾ vznikal tento polemický film s podporou nejvyšších stranických kruhů a prominentního režiséra při návštěvě NDR povzbudil i sovětský stranický vůdce Nikita Chruščov. Situace se změnila po Chruščovově svržení v říjnu 1964 a po tajné návštěvě jeho nástupce Leonida Brežněva v listopadu 1965 v Berlíně, kdy dal nový první tajemník ÚV KSSS německým soudruhům pokyn ke „zpětnému“ kursu (3. prosince 1965 pak spáchal sebevraždu tajemník ÚV SED Erich Apel, zodpovědný za ekonomickou reformu). Po kritice z tribuny 11. pléna navštívil Kurt Maetzig vrchního ideologa Kurta Hagera a po čtyřapůlhodinovém rozhovoru se rozhodl reagovat veřejnou sebekritikou.¹⁸⁾ Šéf strany a státu Walter Ulbricht odpověděl otevřeným dopisem,¹⁹⁾ který Maetzig s odstupem let hodnotil jako krok ke kompromisu. Aféru uzavřela kampaň „ohlasů“, jež byly ve stranickém tisku publikovány v následujících dnech.²⁰⁾
- Čína za kulturní revoluce: „bubnová kritika“ a vydání *Soupisu čtyř set filmů – jedovatého býlí a filmů s vážnými chybami* (v září 1967), jenž zahrnoval dvě stě čínských hraných filmů, třicet snímků dokumentárních, třicet populárně-vědeckých, dvacet animovaných, dvacet filmů ze třicátých let a sto zahraničních filmů promítaných v čínské distribuci, včetně „revizionistických“ sovětských snímků z období „tání“ a vybraných filmů z kapitalistických zemí.²¹⁾
- SSSR po pádu Nikity Chruščova a zastavení procesu destalinizace: mj. primární trezorování filmů *SKVĚRNÝJ ANĚKDOT*, *ANDREJ RUBLEV*, *KOMISAŘKA*, *PŘÍBĚH ASJI KLJAČINOVÉ*, *KTERÁ MILOVALA*, *ALE NEVDALA SE*.²²⁾

15) V roce 1968 se k zakázaným přidal ještě snímek *DIE RUSSEN KOMMEN*, posléze editovaný do filmu *KARRIERE* (1971) a v původní verzi rehabilitovaný v roce 1987.

16) Film byl adaptací tehdy nepovoleného románu Manfreda Bielera „*Maria Morzeck oder Das Kaninchen bin ich*“. Vyprávěl o mladé servírce, která nemůže studovat, protože její je bratr ve vězení. Dívka se stává milenkou ženatého soudce, jenž jejího bratra odsoudil, a odhaluje soudcovu kariéristickou závislost na proměnách politického klimatu: zatímco počátkem šedesátých let se mu hodilo prokázat neústupnost, nyní se díky stejné kauze může prezentovat jako zastánce progresivní linie.

17) *KURT MAETZIG ÜBER DAS VERBOT DES FILMS UND DIE BRISANZ DES JAHRES 1965*, DEFA Stiftung 1999 (DVD box *KURT MAETZIG*, 2006).

18) Kurt M a e t z i g, *Der Künstler steht nicht ausserhalb des Kampfes*. *Neues Deutschland* 21, 1966, č. 6 (6. 1.), s. 4.

19) Walter U l b r i c h t, *Brief des Genossen Walter Ulbricht an Genossen Prof. Dr. Kurt Maetzig*. *Neues Deutschland* 21, 1966, č. 23 (23. 1.), s. 3. Ulbricht ujistil Maetziga o své důvěře, ale argumentoval třídním bojem a nepřátelskými silami ze Západního Německa.

20) *Persönlichkeit, Charakter und Individualität*, *Neues Deutschland* 21, 1966, č. 34 (3. 2.), s. 4., *Einig mit unserem Staat*, *Neues Deutschland* 21, 1966, č. 36 (5. 2.), s. 6.

21) Sergej A. T o r o p c e v, *Trudnyje gody kitajskogo kino*. Moskva: Iskustvo 1975, s. 45–52 a 83–89.

22) Blíže o jednotlivých případech referuje na základě studia archivních materiálů Valerij I. F o m i n v knihách *Polka*. Moskva: Matěrik 1992 a *Kino i vlast*. Moskva: Matěrik 1996.

- SSSR, počátek 70. let: postižena byla tzv. škola poetického filmu, zejména na Ukrajině a v Gruzii. Ze čtrnácti ukrajinských filmů tohoto směru bylo zakázáno šest: TA, ŠČO VCHODYŤ U MORE, KRYNYCJA DLJA SPRAPLYCH, SOVIŠŤ, VEČIR NA IVANA KUPALA, PROPALA HRAMOTA, VIDKRYJ SEBE.²³⁾
- Československo po dubnu 1969, primární trezorování filmů: ARCHA BLÁZNŮ, DEN SEDMÝ, OSMÁ NOC, DEVĚT KAPITOL ZE STARÉHO DĚJEPISU, DOVIDENIA V PEKLE PRIATELIA, EDEN A POTOM, EZOP, KATEŘINA A JEJÍ DĚTI, NAHOTA, PASŤÁK, SKŘIVÁNCI NA NITI, SMUTEČNÍ SLAVNOST, UCHO, ZABITÁ NEDĚLE. Postupné vyřazení většiny českých a slovenských filmů z let 1956–1970 z distribuce.
- Jugoslávie v letech 1969–1971 a tažení proti „černé vlně“, v níž se prizmatem stranického tisku proměnilo modernistické hnutí nazývané „novi film“.
- Polsko po vyhlášení výjimečného stavu v prosinci 1981.²⁴⁾

Protějškem těchto událostí jsou případy, kdy v rámci politické liberalizace došlo k uvolnění většího korpusu zakázaných filmů:

- SSSR, „tání“ za vlády Nikity Chruščova: Během let 1953–1962 byla do kin uvedena skupina zakázaných filmů, prvé z nich (KETO A KOTE, HVĚZDA) již v roce 1953 po smrti Stalina, další po XX. sjezdu KSSS, poslední byl ZVANYJ UŽIN Fridricha Ermlera (natočen 1953, uvolněn 1962).²⁵⁾
- ČSSR 1963–1964: Distribuční premiéru mají komedie TŘI PŘÁNÍ a HVĚZDA JEDE NA JIH, zakázané po festivalu v Banské Bystrici, uvolněno je také psychologické drama ZDE JSOU LVI. Členové ideologické komise včetně ministra kultury Františka Kahudy dospěli 12. května 1963 k názoru, že situace se od roku 1959 změnila a tyto filmy je možné uvést do kin.²⁶⁾
- SSSR 1986: V atmosféře začínající přestavby a glasnosti proběhl V. sjezd sovětských filmařů a byla ustavena tzv. konfliktní komise, jež prostudovala a uvolnila primární trezorové filmy. Největší divácký a kritický ohlas, nejen v SSSR, z nich vyvolalo antitotalitní podobenství Tengize Abuladzeho POKÁNÍ,²⁷⁾ k dalším patřily: PROVĚRKA OSUDEM, KOMISAŘKA, PŘÍBĚH ASJI KLJAČINOVÉ, KTERÁ MILOVALA, ALE NEVDALA SE, INTERVENCE, KRÁTKÁ SETKÁNÍ, ZAČÁTEK NEZNÁMÉ ÉRY a takřka celé dosavadní dílo Alexandra Sokurova.
- Bulharsko 1988: na XX. festivalu bulharských filmů ve Varně byla uvedena pětice trezorových filmů: PARTIZANI – ŽIVOTAT SI TEČE TIHO..., PONEDELNIK SUTRIN, PŘIPOUTANÝ BALÓN, PROKURORAT a SELCETO.²⁸⁾

23) Viz Larysa B r j u c h o v e c k a (ed.), *Poetične kino: zaboronena škola*. Kyjev: ArtEk 2001.

24) Zavedením výjimečného stavu tehdejší premiér a šéf strany generál Wojciech Jaruzelski přerušil legální působení Nezávislého samosprávného odborového svazu Solidarita (NSZZ Solidarność), jehož opoziční aktivity podřývaly režim po vítězné stávce v gdaňské loděnici v létě 1980.

25) J. M a r g o l i t – V. Š m y r o v, c. d., s. 104.

26) O okolnostech těchto rozhodnutí píše Jan K o h o u t e k, c. d., s. 26–29.

27) Autor článku měl příležitost poprvé zhlédnout POKÁNÍ na neveřejné projekci v červnu 1987 v zaplněném pražském klubu Olympic. V brněnském kině Praha se POKÁNÍ po premiéře v rámci zimní části Filmového festivalu pracujících 1988 promítalo 55 dní a jeho návštěvnost v českých kinech dosáhla půl milionu diváků.

28) O bulharských trezorových filmech referovala Galina K o p a n ě v o v á, *Poslední dobou v Bulharsku. Film a doba* 36, 1990, č. 1, s. 30.

- Jugoslávie 1987–1990: Na Festivalu filmových scénářů v srbském městečku Vrnjačka Banja byly z iniciativy dramaturga bělehradské televize Radoslava Zelenoviće postupně uvedeny všechny zakázané jugoslávské filmy.²⁹⁾
- ČSSR 1989: Filmová sekce SČDU připravuje nové posouzení českých filmů ze 60. let.³⁰⁾

Zatímco v některých sovětských satelitech se zakázané filmy uvolňovaly již v období perestrojky, v jiných došlo k jejich osvobození teprve po pádu komunistického režimu. Nejrozsáhlejší korpus takových filmů se nahnul do kin v Československu. V letech 1990–1991 se premiér či obnovených premiér dočkalo na padesát dříve nedostupných filmů.³¹⁾ Až po pádu berlínské zdi byly osvobozeny „králiči“ filmy z NDR. V Rumunsku byly v roce 1990 uvolněny jak primárně zakázané filmy (SEZONUL PESCARUȘILOR, DE CE TRAG CLOPOTELE, MITICĂ?), tak snímky, které se ve své době krátce promítaly: REKONSTRUKCE, CROAZIERA, FALEZE DE NISIP, ADIO, DRAGĂ NELA!, V ZELENÝCH PAHORCÍCH, UN FILM CU O FATĂ FERMECĂTOARE, DINCOLO DE NISIPURI, SECVENȚE.³²⁾

Kromě vln zákazů a uvolňování se do dějin příslušných kinematografií zapsaly některé ojedinělé případy. Satira CIGULI MIGULI (1952) byla jediným chorvatským hraným filmem zakázaným v Jugoslávii. O této komedii se údajně negativně vyslovil sám maršál Tito a scenárista Joža Horvat tehdy našel dočasné útočiště v Paříži; snímek byl bez většího ohlasu uvolněn do kin v roce 1977.³³⁾ Polsko-západoněmecký koprodukční projekt Aleksandra Forda podle novely Marka Hłaska ÓSMY DZIEŃ TYGODNIA byl v květnu 1958 v Polsku zakázán a stažen z festivalu v Cannes. Veřejně byl poprvé promítán ve filmovém klubu Kwant ve Varšavě v roce 1980 a do distribuce byl uveden v roce 1983,³⁴⁾ paradoxně v době, kdy jiné, nové polské filmy jako VÝSLECH, MATKA KRÁLŮ nebo NÁHODA če-

29) Milan N i k o d i j e v i ć, c. d., s. 163–172.

30) Srov. vzpomínku Jana S v o b o d y, Budoucím historikům aneb Neopakovatelná situace zrodu. In: Stanislava P ř á d n á – Zdena Š k a p o v á – Jiří C i e s l a r, *Démanty vřednosti. Český a slovenský film 60. let*. Praha: Pražská scéna 2002, s. 323.

31) Proces přehodnocování ale u nás začal dříve: v letech 1987–1989 měly obnovenou premiéru mj. snímky ČERNÝ PETR, HOŘÍ, MÁ PANENKO, OBŽALOVANÝ, OBCHOD NA KORZE. Úsměvné svědectví poskytl básník Jaroslav Čejka, jenž roku 1989 vystřídal Miroslava Müllera ve funkci vedoucího odboru (dříve oddělení) kultury ÚV KSČ: „A Tugan Veselý, coby nový generální ředitel Československého filmu, napsal dopis Fojtíkovi (Jan Fojtík byl tajemníkem ÚV KSČ odpovědným za ideologii a média, pozn. aut.), ve kterém ho žádal, aby svým podpisem stvrdil souhlas s uvolněním filmů, jejichž seznam následoval. Ale Fojtík si mě zavolal k sobě a říká: ‚Prosím tě, co mi to tady ten Tugan Veselý píše? Já mám povolovat nějaké filmy? Já jsem je nezakazoval, takže je taky nebudu povolovat... (...) přesvědč ho, ať to pustí na svoje triko.‘ (...) Tak jsem to podepsal já a den nato šly ty filmy do výroby – dělaly se kopie. Jenže než se vyrobily kopie, chvíli to trvalo. Tohle se odehrálo někdy začátkem léta osmdesát devět, za čtyři měsíce přišel převrat a ty vyrobené kopie šly okamžitě do kin a na festivaly. Zásahu za to si ovšem přivlastnili revolucionáři, jako že je pustili oni.“ Miroslav V a n ě k – Pavel U r b á š e k (eds.), *Vítězové? Poražení? Životopisná interview. II. díl, Politické elity v období tzv. normalizace*. Praha: Prostor 2005, s. 41–42.

32) Călin C ă l i m a n, *Istoria filmului românesc 1897–2000*. București: Editura fundației culturale române 2000, s. 395–396.

33) Ivo Š k r a b a l o, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896–1997*. Zagreb: Nakladni zavod Globus 1998, s. 188–193. Srov. též Bogdan T i r n a n i ć, *Crni talas*. Beograd: Filmski centar Srbije 2008, s. 24–29.

34) Případ filmu ÓSMY DZIEŃ TYGODNIA prozkoumal Piotr W a s i l e w s k i, *Śladami Marka Hłaski*. Kraków: Parol 1994, s. 124–130.

kaly po vyhlášení výjimečného stavu v trezoru. Film Konrada Wolfa SONENSUCHER o těžbě uranové rudy v NDR za dozoru sovětské armády byl v roce 1959 z podnětu sovětské strany zakázán a uvolněn až poté, co byl prvním tajemníkem ÚV SED na jaře 1971 po Waltru Ulbrichtovi zvolen Erich Honecker.³⁵⁾

Film ZASTAVA ILJIČA (1961) o bezradnosti sovětské mládeže se nelíbil Chruščovovi; režisér Marlen Chucijev dílo přepracoval pod názvem JE MI DVACET LET a na radu Sergeje Gerasimova zařadil do prvomájové sekvence zpravodajský záběr Nikity Chruščova na tribuně s Fidelem Castrem (kubánský vůdce podnikl cestu po SSSR na jaře 1963). Vzápětí musel být tento záběr opět vystřižen, neboť Chruščov byl zbaven všech funkcí a penzionován.³⁶⁾

Satira maďarského autora Pétera Bacsóa o vykonstruovaných politických procesech za Rákosiho režimu SVĚDEK (1969) byla uvedena v červnu 1979.³⁷⁾ Naivisticky stylizovaná balada Henryka Kluby SŁÓNCE WSCHODZI RAZ NA DZIEŃ z roku 1967 o horalské komunitě, která po válce na nově získaných územích buduje nezávislou, „partyzánskou“ vizi socialismu,³⁸⁾ byla do polských kin uvolněna v březnu 1972, tedy nedlouho po nástupu Edwarda Gierka do funkce prvního tajemníka Polské sjednocené dělnické strany.³⁹⁾ Nemáme prozatím dost důkazů, abychom s podobnou liberalizací spojovali vystřídání Fidela Castra jeho bratrem Raúlem ve vedoucích funkcích na Kubě od léta 2006; faktem ale je, že po této kádrové změně se v programu satelitní televize Cuba vision začaly vysílat mj. filmy Sergia Giral⁴⁰⁾ a Jesúse Díaze, kteří po roce 1990 odešli do exilu.

Kuriózní je případ filmu z žánru kaidžu-eiga PULGASARI, který natočil jihokorejský režisér Sin Sang-ok, unesený údajně spolu se svou manželkou, herečkou Čchö Un-hui, v roce 1978 do Severní Koreje. Ve službách Kim Čong-ila natočili několik filmů, než se jim v roce 1986 podařilo přes Vídeň uprchnout do USA. Jejich poslední severokorejský projekt PULGASARI (o příšeře požírající železo, která pomáhá vyhladovělému lidu v boji proti feudálům) se tehdy už k divákům nedostal, ale objevil se v červenci 2000 na programu kin v Soulu, v rámci oteplování vztahů mezi dvěma Korejemi.

35) Film analyzuje Anke P i n k e r t, *Film and Memory in East Germany*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press 2008, s. 128–144.

36) FILM O SJOMKACH (DVD MNĚ DVADCAŤ LJET, Ruscico 2006).

37) István K a r c s a i – K u l c s á r – József V e r e s s (eds.), *Magyar filmkalauz*. Budapest: Magyar Filmmintézet – Magvető Könyvkiadó 1985, s. 319–324.

38) Srov. Rafał M a r s z a ł e k (ed.), *Historia filmu polskiego VI (1968–1972)*. Warszawa: WAiF 1994, s. 90–92.

39) Gierkova éra (1971–1980), vítaná v počátcích jako „uspíšení rozvoje země, vzrůst autentických společenských iniciativ a zlepšení existenčních podmínek“ (Jerzy P ł a z e w s k i, V polském filmu se děje něco nového. *Film a doba* 20, 1974, č. 3, s. 152.), byla po stávkách na pobřeží v létě 1980 pejorativně nazvána obdobím „propagandy úspěchu“.

40) Sergio Giral je kromě jiného autorem trezorového filmu TECHO DE VIDRIO, natočeného v roce 1982 a uvedeného o šest let později, viz Paulo Antonio P a r a n a g u a (ed.), *Le cinema cubain*. Paris: Centre Georges Pompidou 1990, s. 183.

Typologie zákazů

Embargo na promítání nemuselo platit absolutně. V Sovětském svazu se jako měkkí forma restrikce uplatňovalo nepřijetí filmu do všesvazové distribuce, zatímco v domovské republice se film hrál. Tak dopadl již první ze sovětských zakázaných filmů OKO ZA OKO, GAZ ZA GAZ: 20. ledna 1925 byl uveden na plátnech kin v Baku, ale svolení k všesvazové distribuci mu bylo odepřeno.⁴¹⁾ Jinou formou záměrného upozadění bylo vydání v malém počtu kopií. Českou variantou takových praktik bývalo právo veta, které měli ve věcech kultury funkcionáři všech stupňů. Jako bylo v možné v jedné vesnici nepovolit taneční zábavu či nepřipustit koncert nepohodlné hudební skupiny,⁴²⁾ bylo možné například v Jihočeském kraji zakázat filmy Věry Chytilové. Nomenklaturní kádry znaly některé trezorové filmy (u nás UCHO, v Maďarsku SVĚDEK) z uzavřených projekcí.

Protože se socialistické kinematografie rozvíjely v kontextu „bratrské“ spolupráce, mají trezorové kauzy i svůj internacionální rozměr. Některé snímky se v zemi vzniku hrály, zatímco do spojeneckých či západních států pronikaly se zpožděním (PROSBA, ZRCADLO, ČLOVĚK Z MRAMORU). Jiné vidělo dříve zahraniční publikum než diváci doma (ANDREJ RUBLEV, AGÓNIE – KONEC RASPUTINA). Do takzvané práce se sovětským filmem u nás zasahovaly diplomatické úřady. Jen pomalu a neochotně byly českým divákům zpřístupňovány filmy Vasilije Šukšina.⁴³⁾ Snímek AGÓNIE – KONEC RASPUTINA byl v dabované verzi připraven k uvedení v brněnském kině Moskva na Festivalu sovětských filmů v rámci Měsíce československo-sovětského přátelství 1982. Po zákroku sovětského konzulátu bylo jeho promítání koncem října zrušeno a po krátké době zase povoleno (10. listopadu pak zesnul Leonid Brežněv).⁴⁴⁾

Stávalo se také, že domácí film byl v některé zemi zakázán až poté, co byl do jiných prodán. Tak se satira PŘIPOUTANÝ BALÓN bulharské režisérky Binky Željzkovové, introspektivní snímek Humberta Soláse JEDNOU V LISTOPADU (hrdinou byl churavějící revolucionář, jenž prožívá existenciální krizi) či antirežimní podobenství Luciana Pintilieho REKON-

41) J. M a r g o l i t – V. Š m y r o v, c. d., s. 1.

42) O schvalovacích a kontrolních funkcích národních výborů za normalizace píše Přemysl H o u d a, *Šaf-rán. Kniha o sdružení písničkářů*. Praha: Galén 2008, s. 22.

43) Šukšiniův debut ZNÁM TAKOVÉHO CHLAPÍKA byl do československých kin uveden bezprostředně v roce 1966. ČERVENÁ KALINA (1973) byla u nás promítána nejprve jen ve filmových klubech (1975) a teprve od roku 1976, kdy byl Šukšín posmrtně vyznamenán Leninovou cenou, v širší distribuci. Dva Šukšiniovy filmy byly uvedeny pouze v klubech: VÁŠ SYN A BRATR (1965) roku 1976 a PODIVNÍ LIDÉ (1969) v roce 1981. Komédie TŘESKY PLESKY (1972) v roce 1976 obdržela české titulky a pronikla do programové zásoby slovenských filmových klubů, pro česká artkina ale byla uvolněna až za perestrojky v roce 1988.

44) Autor této stati sledoval tehdy ony peripetie z pozice filmového recenzenta krajského deníku Rovnost. Jak kvalifikovaně sovětská diplomacie monitorovala zdejší kinematografické dění, ukazuje analýza odeslaná v březnu 1968 prvním tajemníkem sovětského velvyslanectví v Praze V. Žuravljevem, viz Jiří H o p p e (ed.), Sovětský pohled na československou novou vlnu. *Iluminace* 13, 2001, č. 1, s. 117–139. Tlumočit sovětská stanoviska pomáhala filmová kritika, srov. články bývalého rozvědčíka a scenáristy Michaila Makljarského kritizující film Ladislava Helgeho STUD (Michail M a k l j a r s k i j, *Iz čechoslovackoj tetradi. Zаметки kinodramaturga. Iskusstvo kino*, 1968, č. 12, s. 138); nebo článek Rostislava J u r e n ě v a, Poznámky o jugoslávském filmu. *Film a doba* 19, 1973, č. 5, s. 260–270; původně *Iskusstvo kino* 1973), v němž byly ostře odsouzeny později zakázané filmy SLIKE IZ ŽIVOTA UDARNIKA Bata Čengiče a adaptace Bulgakovova románu MISTR A MARKÉTKA v režii Aleksandra Petroviče.

STRUKCE hrály v normalizačním Československu v době, kdy byly v zemích vzniku publiku nedostupné.

Existovala i množina zakázaných zahraničních filmů – byly to snímky již zakoupené, s rozmnoženými kopiemi, otitulkované či nadabované – a přesto v kinech neuváděné, a to jak v režimu primární (např. RANÁ DÍLA, SVĚŽÍ VÍTR, BEZSTAROSTNÁ JÍZDA), tak sekundární trezorovosti (BONNIE A CLYDE, BARBARELLA).⁴⁵⁾ Na jaře 1971 bylo na základě prověrky staženo 32 západních snímků, které údajně narušovaly ideovou složku dramaturgické skladby: „...nepřímou propagací západního způsobu života, tendencemi cizími socialismu, v nichž je silně akcentována skepse, pocity odcizení, sexualita, krutost, religiozita, popř. jiné negativní momenty“. Seznam těchto titulů ale uvedené charakteristice neodpovídá; dobrou polovinu tvoří žánrové, v distribuci již dostatečně exploatované snímky.⁴⁶⁾ Zřejmě se příslušná komise snažila splnit stranické zadání tak, aby tržby v kinech byly ohroženy co nejméně. Americký western BANDOLERO byl dle citovaného dokumentu z archivu ÚV KSČ stažen k 1. dubnu 1971, ve skutečnosti však zůstal v oběhu až do konce monopolu.⁴⁷⁾ O motivech primárního zákazu americké černé komedie TAKHLE SE S DÁMOU NEJEDNÁ v roce 1973, tedy dva roky po zmíněné čistce, informuje dobový sloupek filmového kritika Jiřího P. Kříže: „Stručně nastíněný děj může jenom stěžít naznačit všechen ten balast a prázdnotu, marně se patrně budeme moci dopídit také motivace výběru právě tohoto kýče pro naši distribuci (...).“⁴⁸⁾

Případy, kdy se k nám některé nikoli trezorové snímky ze spřátelených zemí dostaly s mnohaletým zpožděním, protože je československá výběrová komise původně odmítla (anebo nebyly nabídnuty ke koupi), přesahují rámec našeho tématu. I takovým způsobem ale bylo možné vysílat politické signály – nejoficiálnější jugoslávský velkofilm SUTJESKA (1973, premiéra v ČSSR 1984) s Richardem Burtonem v roli Tita jsme u nás mohli vidět až po maršálově smrti, přestože dostal Zvláštní cenu na moskevském festivalu a v SSSR se promítal.⁴⁹⁾ DNY ČEKÁNÍ (1970) Károlye Makka se k nám dostaly nenápadně v roce 1976 jako v té době již zcela ojedinělé drama s tematikou represí v padesátých letech.

Bulharsko-český koprodukční snímek režiséra Rangela Valčanova EZOP se v Československu ocitl v „primárním trezoru“, kdežto v Bulharsku měl 26. června 1970⁵⁰⁾ premiéru a dostalo se mu standardní kritické odezvy.⁵¹⁾ Právě za tento titul ještě na podzim 1969 bojoval stranický orgán *Rudé právo*. Blíže neurčený činovník Georgi Ikonov zde

45) Srov. Jiří H o p p e (ed.), Dokumenty z archivu ÚV KSČ. *Illuminace* 9, 1997, č. 1, s. 194–195.

46) Tamtéž, s. 179 a 198.

47) Například 25. a 26. července 1972 a opět 16. října 1973 se western BANDOLERO hrál v kině Vesmír v Zastávce (*Zpravodaj – Kino „Vesmír“ v Zastávce u Brna*, červenec 1972 a říjen 1973) a v sobotu 28. dubna 1973 jej mělo na programu kino Dukla v Brně-Chrlicích (plakát *Programy brněnských kin od 27. 4. do 3. 5. 1973*).

48) Jiří K ř í ž, Ach filme, filme aneb Jeden příklad za všechny. *Rovnost*, 9. 8. 1973, s. 5.

49) V černobílé širokoúhlé verzi, dabované do ruštiny, zhlédl autor tohoto článku SUTJESKU 6. července 1975 v kině Rossija v Rostově na Donu.

50) Ronald H o l l o w a y, *The Bulgarian Cinema*. London & Toronto: Associated University Press 1986, s. 162.

51) Srov. Vladimír I g n a t o v s k í, Ezop. *Kinoizkustvo* 25, 1970, č. 9, s. 16–20. Recenze vyznívá záporně a není v ní zmínka, že dílo vzniklo v koprodukcii s Barrandovem.

uveřejnil článek, podle kterého autoři „...přispívají k ještě těsnější spolupráci mezi oběma bratrskými kinematografiemi“.⁵²⁾ Po srpnu 1968 se EZOP stal jednou z obětí bojkotu, kdy čeští herci odmítali dabovat filmy ze zemí, jež se podílely na invazi, jak o tom tehdy psal Jan Kliment:

Situace kolem českého přemlouvání filmů socialistických produkcí se stává vážnou. Po více než ročním vyčkávání, kdy nikdo nedonutil naše mistry herce k tomu, do čeho neměli chuť, po tom, co mnoha lidem už spadly šupiny z očí, by se mělo snad vyjasnit i v tomto ohledu. Po nesmírných organizačních potížích se podařilo natočit českou verzi československo-bulharského filmu EZOP (...).⁵³⁾

O jedenáct týdnů později, 6. ledna 1970, figuruje příběh starořeckého bajkaře ve zprávě Jana Fojtíka mezi filmy, ve kterých „...převažuje záporný pohled na uplynulých 25 let našeho vývoje, na naši současnost, na práci a postavení strany (...).“⁵⁴⁾ Ezopova anabáze pokračovala návrhem ústředního ředitele Československého filmu Jiřího Purše idelogickému tajemníku Janu Fojtíkovi z konce roku 1988, aby byl film zařazen do fondu filmových klubů: „V době svého vzniku film mohl působit jako filozofické vyjádření určité politické a společenské situace, v současné době se příběh jeví v poloze obecné morality. V BLR je film uváděn ve filmové distribuci.“⁵⁵⁾ EZOP byl do klubů uveden na jaře 1990 a u publika propadl.⁵⁶⁾

Za normalizačního dvacetiletí byly trezorové snímky proměnlivým korpusem: v první polovině sedmdesátých let se počet vyřazených rozšiřoval,⁵⁷⁾ výjimečně docházelo k uvolnění dříve zakázaného titulu, později se některé filmy do oběhu vracely, tiše nebo v obnovených premiérách.⁵⁸⁾ V září 1975 měl opožděnou distribuční premiéru snímek KATEŘINA A JEJÍ DĚTI (1970), který Štrougalova a Fojtíkova zpráva z 22. března 1971 zařadila mezi filmy neúspěšné a umělecky slabé.⁵⁹⁾ Z profilových filmů nové vlny byly v listopadu 1979 v obnovené premiéře vráceny divákům OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY a v září 1982

52) Georgi I k o n o m o v, Bulharské filmové koprodukce. *Rudé právo* 49, 1969, č. 214 (11. 9.), s. 5.

53) Jan K l i m e n t, Nelze dále mlčet. *Rudé právo* 49, 1969, č. 244 (16. 10.), s. 5.

54) Jiří H o p p e, Dokumenty z archivu ÚV KSČ, s. 165.

55) (MEL), Co psal Jiří Purš Janu Fojtíkovi. *Scéna* 15, 1990, č. 12, s. 14.

56) Ve FK Brno navštívilo dvě představení EZOPA v březnu 1990 celkem 51 diváků (z archivu autora). Nyní se snímek sporadicky objevuje v programu kanálu CS Film a často ho reprizuje Bulharská národní televize (BNT).

57) Některé tituly byly dosažitelné relativně dlouho; snímky KAŽDÝ MLADÝ MUŽ a PŘÍPAD PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA se mohly ve FK Brno hrát v listopadu a prosinci 1978 (bez jmenovitého uvedení těchto titulů v programu) díky tomu, že Slovenská půjčovna filmov v Bratislavě, na rozdíl od pražské ÚPF, Juráčkovy filmy nadále půjčovala.

58) Snadněji lze vyjmenovat hrané filmy ze „zlatých šedesátých“, které zůstaly za normalizace v distribuci a byly limitovány jen technickým stavem kopií; od autorů nové vlny to byly: STROP, PYTEL BLECH, SEMIKRÁSKY, OVOCE STROMŮ RAJSKÝCH JÍME, LÁSKY JEDNÉ PRAVOVLÁSKY, ECCE HOMO HOMOLKA, ROZMARNÉ LÉTO, VALÉRIE A TÝDEN DIVŮ, TAKŽE AHOJ, z ostatní tvorby MARKETA LAZAROVÁ, ÚDOLÍ VČEL, ADELHEID, ZLATÁ RENETA, ROMANCE PRO KRÍDLOVKU, KLADIVO NA ČARODĚJNICE, BYLO NÁS DESET, LIMONÁDOVÝ JOE, KDYBY TISÍC KLARINETŮ, STARCI NA CHMELU, DÁMA NA KOLEJÍCH, PENSION PRO SVOBODNÉ PÁNY, SVĚTÁCI, SLASTI OTCE VLASTI, ATENTÁT, NEBEŠTÍ JEZDCI, NEVĚSTA, KONEC AGENTA W4C, PANE, VY JSTE VDOVA! a některé snímky pro děti.

59) Jiří H o p p e, Dokumenty z archivu ÚV KSČ, s. 182.

ČERNÝ PETR, jehož programování však bylo o dva měsíce později znovu zastaveno⁶⁰⁾ a do kin se vrátil v roce 1987.

Také produkce z doby normalizace měla své trezorové případy. HRA O JABLKO Věry Chytilové, připravená do distribuce již v létě 1977, měla premiéru až v únoru 1978. PANEL-STORY měla vylepené plakáty na červen 1980, ale hrála se až od prosince 1981. Muzikál TŘICET PANEN A PYTHAGORAS (1973) byl do kin nenápadně uvolněn v září 1977.⁶¹⁾ Druhý díl Vávrovy trilogie z moderních dějin SOKOLOVO byl stažen z programového fondu v roce 1983 poté, co se Martin Štěpánek (představitel kapitána Jaroše) stal v exilu redaktorem Svobodné Evropy.⁶²⁾ STRAKA V HRSTI Juraje Herze (1983) byla nejdříve zakázána a po pěti letech uvedena jen ve videodistribuci. Tragikomedie Dušana Hanáka JA MILUJEM, TY MILUJEŠ (1980) se do kin dostala v roce 1989, když téhož roku obdržela Stříbrného medvěda a cenu FIPRESCI na MFF v Berlíně. Debut Fera Feniče DŽUSOVÝ ROMÁN se mezi rokem vzniku (1984) a rokem premiéry (1988) promítal, s účastí autora, jen na akcích filmových klubů.

Motivy a mechanismy

Motivy zakazů nelze vyčerpávajícím způsobem klasifikovat. Jak napsali ruští historikové Jevgenij Margolit a Vjačeslav Šmyrov, „v podmínkách stranického státu se ‚poločným‘ dříve či později stával (nebo se mohl stát) absolutně jakýkoli film“.⁶³⁾ Jen menšinu z trezorových snímků lze charakterizovat jako díla vědomě opoziční, podvrtná či polemická (k takovým bezesporu patřily jugoslávské filmy V PASTI, RANÁ DÍLA, ULOGA MOJE PORODICE U SVETSKOJ REVOLUCIJI, SLIKE IZ ŽIVOTA UDARNIKA, WR – MYSTÉRIA ORGANISMU). „Účtující“ filmy odhalující deformace stalinské éry nebyly po roce 1968 v socialistických kinematografiích vítány. Východoněmecké „králičí“ filmy nevyhovovaly proto, že byly koncipovány v ovzduší liberalizace, jež po zmíněné Brežněvově návštěvě skončila. Trezorování mnoha českých a slovenských filmů po dubnu 1969 ale nelze vysvětlit jinak než náhodou, nekompetencí či zlou vůlí: zakázán byl i antifašistický VYŠŠÍ PRINCIP Jiřího Krejčíka.⁶⁴⁾ Některé filmy byly postiženy proto, že někdo ze zúčastněných umělců patřil k disidentské opozici nebo emigroval.⁶⁵⁾

60) *Zápis porady vedení Krajského filmového podniku, Brno 13. 12. 1982*, Moravský zemský archiv, G 604, kart. 1, inv. č. 6 – I.

61) Dle vyprávění Pavla Hobla se snímek TŘICET PANEN A PYTHAGORAS stal obětí rivality mezi vedoucím oddělení kultury ÚV KSČ Miroslavem Müllerem a ředitelem Krátkého filmu Kamilem Pixou, pod jehož pravomoc spadalo do roku 1977 i studio v tehdejší Gottwaldově: „...hráli spolu fotbal, bohužel tím míčem jsem byl já.“ Müller prý film označil za „antisocialistickou pornografii“. (Jan Čulík, *Jsem typický Michelangelo, který maluje Sixtinskou kapli*. Rozhovor s Pavlem Hoblem. *Britské listy* 26. 7. 2005, dostupné online: <<http://www.blisty.cz/art/24273.html>>, [cit. 17. 7. 2010].) Podle svědectví zástupce vedoucího výroby Vojtěcha Kunčíka narazil muzikál o lásce mezi matikářem a gymnasistkou na odpor ze strany ministerstva školství (Rozhovor s Vojtěchem Kunčíkem vedl Jaromír Blažejovský, Zlín, červen 2003).

62) *Zápis porady vedení Krajského filmového podniku, Brno 26. 9. 1983*, Moravský zemský archiv, G 604, kart. 1, inv. č. 6 – I.

63) J. M a r g o l i t – V. Š m y r o v, c. d., s. 0 (úvod).

64) Ještě v květnu 1970 zhlédl autor této stati VYŠŠÍ PRINCIP v rámci povinného školního představení.

Poměrně snadno lze mezi trezorovými filmy identifikovat skupinu snímků, jejichž postavy se svou individualitou či okrajovým sociálním postavením vymykaly z dějinného času, jak ho interpretoval historický materialismus, a jejich úděl byl zobrazen v souřadnicích biologických či existencialistických; vadila zde údajná „estetika ošklivosti“. O filmu Ela Havetty *LALIE POENÉ* konstatoval ředitel Štúdia hraných filmov na Kolibě Štefan Malíček v roce 1973: „Vo filme dominuje parazitizmus, nemorálnosť, nezmyselnosť a ošklivosť.“⁶⁶⁾ Dokument Dušana Hanáka *OBRAZY STARÉHO SVĚTA* podle slov téhož ředitele „vznieva pesimisticky, starecky naivne, odpudzujúco, smiešne naturalisticky“.⁶⁷⁾ Hanákovu tragikomedii *JA MILUJEM, TY MILUJEŠ* označil náměstek ústředního ředitele Slovenské filmové tvorby Jozef Velký za „bizarný, výnimočný a samoučelný obraz pochmurného života viděného jednostranne len v optike akejsi osudovej nevyhnutnosti, z ktorej niet pozitívneho východiska“.⁶⁸⁾

Průzračné se zdají případy, kdy se film nelíbil nejvyššímu představiteli. I tehdy se ale veřejnost dozvídala tato fakta zprostředkovaně – vůdcův názor mohl být podán jako stanovisko ústředního výboru (případ druhého dílu *IVANA HROZNÉHO*) nebo artikulován v podobě veřejné polemiky (kritika filmu *BĚŽIN LUH* a následná sebekritika Sergeje Ejzenštejna).

K postihu provinilých filmů byly v některých případech mobilizovány mechanismy, řečeno dobovou rétorikou, „socialistické demokracie“. Adaptace románu Erika Neutsche *SPUR DER STEINE* v režii Franka Beyera vyprávěla o morální převaze bezpartijního předáka vzorové stavební brigády nad nově jmenovaným předsedou závodního výboru strany, když oba soupeřili o tutéž ženu; syžet byl koncipován jako variace na western. Na rozdíl od jiných „králičích filmů“ nebyl tento snímek primárně trezorován, dokonce se mu dostalo značné reklamy, ale na první veřejné projekce byli vysláni příslušníci Státní bezpečnosti v civilu, aby ztropili výtržnost a zahráli „rozhořčení pracujících“; film byl pak stažen z kin během několika dnů.⁶⁹⁾ Protesty stranických aktivistů byly zorganizovány také na Kubě při promítání satiry *ALICIA EN EL PUEBLO DE MARAVILLAS*, kde se objevuje postava údajně připomínající (nikoli zevnějškem), Fidela Castra.⁷⁰⁾ Zvláštní je případ filmu *JEDNOU V LISTOPADU*, jehož autor Humberto Solás tvrdil, že jej považuje za neúspěch a jeho promítání na Kubě si nepřál, nemohl však zabránit uvádění v cizině.⁷¹⁾

Zkušební projekce pro pracující pomohly zpečetit osud filmu *PŘÍBĚH ASJI KLJAČINOVÉ*,

65) Jiří Purš v dokumentu pro Jana Fojtíka psal o „osobnostech, které byly exponenty pravice nebo nezákonně opustily republiku a z těchto důvodů byly jejich filmy vyřazeny z distribuce“. Konkrétně jmenuje Vojtěcha Jasného, Ivana Passera, Jana Němce, Pavla Kohouta, Pavla Juráčka a Ladislava Helgeho. (MEL), c. d.

66) Václav M a c e k (ed.), *Elo Havetta (1938–1975)*. Bratislava: SFÚ 1990, s. 44.

67) Václav M a c e k, *Dušan Hanák*. Bratislava: Nadácia FOTOFO & SFÚ & VŠMU 1996, s. 63.

68) Jozef V e l k ý, Hodnoty, problémy, podnety. *Film a doba* 27, 1981, č. 12, s. 662.

69) Joshua F e i n s t e i n, c. d., s. 176–193.

70) Michael C h a n a n, *Cuban Cinema*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press 2004, s. 460–461.

71) Srov. Julianne B u r t o n – Marta A l v e a r, Every point of arrival is a point of departure, Interview with Humberto Solás. Online: <<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC19folder/SolasInt.html>>, [cit. 26. 5. 2010]. Film měl na Kubě premiéru až v roce 1978 (P. A. P a r a n a g u a, c. d., s. 178.), přestože v ČSSR se hrál již od roku 1975 a byl za normalizace uveden i v televizi.

KTERÁ MILOVALA, ALE NEVDALA SE.⁷²⁾ Z českých luhů je nejznámější interpelace poslance Jaroslava Pružince jménem 21 poslanců Národního shromáždění 17. května 1967 proti filmům SEDMIKRÁSKY a O SLAVNOSTI A HOSTECH:

Ptáme se režisérů Němce a Chytilové, jaké pracovní, politické, zábavné poučení přinesou tyto zmetky pracujícím lidu v továrnách, na polích, na stavbách a na ostatních pracovištích. My se ptáme těchto kulturních pracovníků, jak dlouho budou ještě všem poctivě pracujícím otravovat život, jak dlouho ještě budou šlapat po socialistických vymoženostech, jak dlouho si budou hrát s nervy dělníků a rolníků (...).⁷³⁾

V Sovětském svazu byly „podezřelé“ projekty podrobovány nejen složitému schvalovacímu řízení ze strany dramaturgie, ale i rozsáhlým diskusím na půdě tvůrčích svazů.⁷⁴⁾ V Jugoslávii, kde panovala doktrína tzv. samosprávného socialismu, jednaly komise složené z filmařů a dalších umělců, takže se mohlo stát, že Dušan Makavejev zasedal v komisi, která rozhodovala o jeho vlastním filmu WR – MYSTÉRIA ORGANISMU (a zdržel se hlasování).⁷⁵⁾ Jugoslávský tisk se těšil relativní svobodě; veřejná debata o sporných filmech mohla být provázena polemikami, kde zaznívaly hlasy pro i proti. Povídkový film GRAD, který v roce 1963 vytvořili tehdejší amatéři z Bělehradu (Marko Babac, Živojin Pavlović, Kokan Rakonjac), byl ale zakázán rozhodnutím okresního soudu v Sarajevu.⁷⁶⁾ Jak vzpomíná autor filmu RANÁ DÍLA Želimir Žilnik, trezorování „černé vlny“ se dělo na základě usnesení stranických schůzí v distribučních organizacích a kopie filmů byly bezpečnostními orgány zabavovány v promítacích kabinách.⁷⁷⁾ O osudu melodramatu Rajka Grliće JEN JEDNOU SE MILUJE rozhodovali důstojníci jugoslávské státní bezpečnosti (UDBA).⁷⁸⁾

Na počátku kampaní proti „černé vlně“ v Jugoslávii a poetickému filmu v SSSR sehrály iniciační roli publicistické texty, jež nejprve vyvolaly diskusi, a teprve poté se přikročilo k zákazu. Srbský spisovatel Vladimir Jovičić ve stati „Černá vlna v našem filmu“ podrobil kritice snímky PŘÍČINU SMRTI NEUVÁDĚT a BRZY BUDE KONEC SVĚTA a zobecnil:

Všichni jsme svědky toho, jak jsou naše filmy od jisté doby v převážné míře zavínuty do neprůhledného smutečního hávu. Po tematické stránce jsou posedlé chmurnými poměry, násilím, ošklivými scénériemi, duchařskými vizemi, sociální bídou, lascivními a triviálními scénami, všemožnými společenskými ohyzdnostmi, ba dokonce mytologickými a náboženskými výjevy, ze kterých vane pověřivost a mystika. Obsese jejich motivů mají přímo patologickou povahu: apokalyptické utrpení, smrtelná muka a marnosti, zklamání, beznaděje, apatie, perverze...⁷⁹⁾

Pod údernými mezititulky („Svoboda tvorby neznamena svobodu od tvorby“, „Daltonismus aneb černé brýle“ apod.) analyzoval Jovičić údajné společensko-politické kořeny černé vlny, konstatoval, že bojovníci proti ždanovismu v umění se nyní sami chovají ždanovsky a kritizoval bělehradské kritické kruhy:

Není možné, aby lidé obdaření vkusem a vzděláním neviděli v těchto filmových dílech hluboké překroucení historických a bezprostředně životních pravd: není možné, aby nepostřehli jejich jednorozměrnou tendenčnost, která je cizí bytostné podstatě umění. Není možné, aby v neprůhledné černotě nevníмали nihilistický a defétistický akcent. Není možné, aby nevěděli, že v zahraničí z projekcí takových filmů, dokonce i na festivalech, odcházejí upřímní přátelé Jugoslávie, lidé, kteří ji znají jinak. (...) Bělehradské kulturní módě vládnu kultury a symboly klášterní minulosti, rustikální mystiky (...). Pod tímto ideologickým emblémem jsou vysoko hodnoceni i netalentovaní autoři, kteří jen v černi a zpoza černoty mohou získat popularitu, ba dokonce slávu.⁸⁰⁾

Podobnou roli sehrál v Sovětském svazu méně útočný článek dramaturga Michaila Blejmana „Archaisté nebo novátoři?“⁸¹⁾ Výstižně analyzoval několik příkladů poetického filmu z různých národních kinematografií (STÍNY ZAPOMENUTÝCH PŘEDKŮ, ARENA, VEČIR NA IVANA KUPALA, PROSBA, KAMENNÝ KŘÍŽ, BARVA GRANÁTOVÉHO JABLKA) a nazval tento směr „školou“. Obvinil poetiku školy z toho, že „...ignoruje veškerou mnohotvárnost literárních žánrů a převádí je jen k nejjednodušším epickým formám. Poetika ‚školy‘ se orientuje jen na legendu, podobenství.“⁸²⁾ Buduje prý schematické, alegorické syžety „příměru“, ve kterých není místo na rozmanitost života. Obraz člověka je akcentovaně statický, nep psychologický a snaží se odtrhnout od reálných historických okolností:

Nelze se vyhnout konstatování, že poetika ‚školy‘ bezmezně zužuje možnosti filmového umění, činí je ilustrativním, nehybným, alegorickým, tedy po stránce uměleckého myšlení archaickým. Nelze se vyhnout konstatování, že tato poetika omezuje zobrazený životní materiál, ignoruje psychologii člověka. Nelze se vyhnout konstatování, že ‚škola‘ fakticky ničí filmovou dramaturgiu.⁸³⁾

72) V. I. F o m i n, *Polka*, s. 85–86.

73) *Scéna*, 15 (1990), č. 6, s. 5. Srov. též: Jan S v o b o d a, Některé souvislosti českého nového filmu 60. let. In: *Filmový sborník historický 4*, Praha: NFA 1993, s. 7–8.

74) V. I. F o m i n, *Polka*, s. 85–86.

75) B. T i r n a n i é, c. d., s. 122.

76) B. T i r n a n i é, c. d., s. 39.

77) Rozhovor s Želimirem Žilnikem vedl Jaromír Blažejovský (za účasti Dominiky Prejdové a Jana Svobody), Praha 2. 4. 2005.

78) Rozhovor s Rajkem Grličem vedl Jaromír Blažejovský, Karlovy Vary 8. 7. 2010.

79) Vladimír J o v i č i é, „Crni talas“ u našem filmu (v chorvatské jazykové mutaci „Crni val“ u našem filmu). *Borba*, příloha Reflektor, 3. 8. 1969, s. 2.

80) Tamtéž, s. 5.

81) Michail B l e j m a n, Archaisty ili novatory? *Iskusstvo kino*, 1971, č. 7, s. 55–76. Michail Blejman byl mj. scenáristou filmu Fridricha Ermlera VELKÝ OBČAN a jeho posudky mívaly velkou váhu ve schvalovacím řízení.

82) Tamtéž, s. 68.

83) Tamtéž, s. 74.

Závěr vyznívá imperativně:

Tento článek není rozsudkem, nýbrž rozpravou, není odsouzením novátorství, ale posouzením jeho principů. Mistři „školy“ jsou přemýšliví a talentovaní lidé. Ale žádný talent neochrání před omylem. A nad tím by se měli zamyslet.⁸⁴⁾

Československá normalizace nepřinesla text srovnatelného intelektuálního formátu; co jinde dosáhlo rozměru tragédie, proběhlo u nás v žánru tragikomickém. V boji proti nové vlně byl kromě Jana Klimenta aktivní Vojtěch Trapl, jenž na celostátním semináři v červnu 1970 zaútočil mj. na horor SPALOVAČ MRTVOL; a to argumentem, že se autor „pokouší vnutit divákovi smyšlenku, že pece na spalování zavražděných vězňů v koncentračních táborech vymyslel český kolaborant. To je historická nepravda. To je ten rafinovaný záměr zošklivit českému člověku jeho sama. Netvrdím, že u nás nebyli odporní kolaboranti, ale se spalováním mrtvol v koncentracích neměli nic společného.“⁸⁵⁾

Osudy autorů trezorových filmů byly různé. Srbský režisér Lazar Stojanović byl po natočení absolventského filmu PLASTIČNI ISUS odsouzen do vězení,⁸⁶⁾ což má analogii v osudu Sergeje Paradžanova nebo kubánského filmaře Nicoláse Guilléna Landriána, autora proskribovaného snímku COFFEA ARÁBIGA. Aféra kompromitovala i Stojanovićova pedagoga Aleksandra Petroviće, jenž prožil následující roky v hořkosti, nesměl režirovat a oba umělci se nadsmrti rozkmotřili.⁸⁷⁾ Alexandr Askoldov po debutu KOMISAŘKA nevytvořil žádný další film. Elem Klimov netočil od zákazu filmu AGÓNIE – KONEC RASPUTINA až po rok 1979, kdy zahynula jeho manželka Larisa Šepitková a bylo mu dopřáno dokončit její sotva započatý projekt LOUČENÍ (i ten byl ale potom nakrátko zakázán). Jurij Iljenko, Kira Muratovová či Alexandr Sokurov nejenže pokračovali v práci, ale natočili několik kontroverzních filmů za sebou.

Ján Kadár a Elmar Klos obdrželi se zákazem satiry TŘI PŘÁNÍ dvouletou distanc ministeruským příkazem a bylo jim doporučeno natáčet „dokumentární filmy o budovatelských úspěších našeho lidu“.⁸⁸⁾ Za normalizace se uplatňoval diferencovaný přístup, jenž některým tvůrcům nedal už žádnou šanci pracovat v oboru; tato praxe nezáležela tolik na předchozí tvorbě režiséra, jako na jeho vstřícnosti vůči požadavkům nového vedení strany a barrandovské dramaturgie.⁸⁹⁾ Filmaři mohli také migrovat mezi filmovými studii té-

84) Tamtéž, s. 76.

85) Vojtěch T r a p l, Formování psychiky diváka filmovými díly. *Scéna* 15, 1990, č. 2, s. 12.

86) B. T i r n a n i é, c. d., s. 144–158. Příklad připomíná českou aféru kolem středometrážního studentského filmu Vlastimila Venclíka NEZVANÝ HOST (1969), jež nakrátko zasáhla i jeho pedagoga Otakara Vávru (srov. Otakar V á v r a, *Podivný život režiséra*. Praha: Prostor 1996, s. 262–264).

87) M. N i k o d i j e v i é, c. d., s. 52–101.

88) I. K l i m e š, c. d., s. 165.

89) „Tento proces nebyl jednoduchý, protože šlo o to, dát na jedné straně příležitost talentovaným tvůrcům, kteří v minulých letech pro svoje postoje jak v oblasti ideové, tak v oblasti estetického vyjádření byli tehdejší vedením vědomě opomíjeni, a na druhé straně získat k tvůrčí práci i ty umělce, kteří v minulosti díky rozkladnému působení pravcových a revizionistických sil dočasně tápali nebo se dopustili i určitých chyb,“ napsal o tomto procesu Jiří P u r š, *Obrysy vývoje československé znárodněné kinematografie*. Praha: ČSFÚ 1985, s. 135. Za funkcionářskou hantýrkou se skrývá tenze mezi straně oddanými filmaři typu Jiřího Sequense, kteří se v šedesátých letech cítili zastíněni, a některými tvůrci z generace nové vlny, kterým byl v průběhu sedmdesátých let povolován návrat k režii. Mezi úspěchy znárodněné kine-

hož státu či soustátí: Živojin Pavlovič našel na počátku sedmdesátých let azyl ve Slovinsku, někteří příslušníci české nové vlny se k celovečerní tvorbě vraceli přes Krátký film Praha nebo studio v tehdejší Gottwaldově.⁹⁰⁾

Po roce 1989 někteří autoři trezorových filmů plynule pokračovali ve stylu svých starších děl (jako Alexandr Sokurov), tvorba jiných se teprve po pádu režimu rozvinula (Lucian Pintilie), ale někteří v nové době už nenatočili žádný celovečerní film (Elem Klimov, Tengiz Abuladze) nebo si našli jiné uplatnění ve filmovém průmyslu (Fero Fenič).

Trezor jako doporučení

Přestože výrobní plány s odkládáním do trezoru nepočítaly, byla tato praxe spíše systémovým prvkem než výjimkou. Datum zákazu či uvolnění se mohlo stát mezníkem v dějinách vládnoucí strany a celého státu. Šlo o jeden z mnoha vzkazů, jimiž příslušníci vládnoucí elity komunikovali se svým lidem, mezi sebou navzájem i se soudruhy v jiných socialistických zemích. Zákaz či uvolnění filmů mohly být spjaty s obratem v politické linii, s nástupem nového stylu řízení či se změnou ve vedoucí funkci. Ač cílem zákazů bylo zabránit kontaktu publika s inkriminovanými díly, výsledek byl v nejednom případě opačný: diváci věděli o filmech, které nesměli vidět, a ti nejaktivnější se je snažili zhlédnout na uzavřených projekcích, v jiných zemích,⁹¹⁾ později na videu. Pokud došlo k přehodnocení a film byl nakonec přece jen uveden, zájem publika, ale i zahraničních přehlídek byl o to větší; předchozí trezorovost sloužila jako doporučení a mohla být využita k reklamě.

Zejména v období perestrojky a po roce 1990 se s trezorovostí začalo pracovat jako se značkou či garancí morálních hodnot a kvality: trezorové filmy dostávaly ceny na festivalech,⁹²⁾ na trezor se upozorňovalo v publicistice, při uvádění v televizi či v klubech. Dnes se u nás nálepkou trezorovosti označuje jakýkoli hodnotnější titul, o němž si mluvčí myslí, že ho normalizátoři nemohli mít rádi. „Je myslím zbytečné dodávat, že tento Trnkův snímek provokoval v období normalizace natolik, že nesměl být promítán,“ pra-

matografie zahrnul Purš ve své knize i některé tehdy zakázané filmy (AŽ PŘIJDE KOCOUR, OBCHOD NA KORME, TRANSPORT Z RÁJE), aniž dosáhl jejich uvolnění (viz pozn. 55). Mocenské centrum, jež o trezorových filmech rozhodovalo, evidentně nebylo totožné s ústředním ředitelstvím ČSF.

90) Srov. Lukáš S k u p a, Filmové studio Gottwaldov jako alternativní model výroby a estetické praxe. *Illuminace* 19, 2007, č. 4, s. 5–23.

91) ČERNÉHO PETRA zhlédl autor článku poprvé 18. srpna 1981 v budapeštském artkině Kinizsi, v dabingu do maďarštiny.

92) Na MFF v Cannes byl v roce 1981 uveden mimo soutěž Bacsóův SVĚDEK. Autobiografický DENÍK PRO MÉ DĚTI Mártý Mészárosové, natočený již v roce 1982, tam roku 1984 získal Velkou cenu poroty, toutéž cenou bylo roku 1987 vyznamenáno POKÁNÍ (1987) a Krystyna Jandová obdržela v roce 1990 hereckou cenu za VÝSLECH (1990). Na Berlinale zvítězilo v roce 1987 TÉMA Gleba Panfilova, natočené roku 1979 a poprvé předvedené na zvláštní projekci na moskevském festivalu 1981. Stříbrné medvědy dostaly v roce 1988 MATKA KRÁLŮ Janusze Zaorského i KOMISAŘKA Alexandra Askoldova, o rok později také Hanáková tragikomedie JA MILUJEM, TY MILUJEŠ. SKRÍVÁNCI NA NITI obdrželi v roce 1990 Zlatého medvěda. ZABITÁ NEDĚLE Drahomíry Vihanové zvítězila v roce 1989 na festivalu v Sanremu. Už v roce 1965 ocenily Benátky Zvláštní cenou Chucijevův film JE MI DVACET LET a v Cannes měla v roce 1969 úspěch mimosoutěžní projekce ANDREJE RUBLEVA.

vila hlasatelka Klára Doležalová o filmu Jiřího Trnky RUKA.⁹³⁾ Totéž tvrdil o tomto snímku Miroslav Táborský ve 2. dílu televizního seriálu MISTŘI ČESKÉHO ANIMOVANÉHO FILMU. Jenže RUKA se za normalizace hrát směla. Figuruje v tehdejšímu katalogu krátkých filmů⁹⁴⁾ a autor tohoto textu ji zhlédl poprvé ve čtvrtek 1. května 1975 ve Filmovém klubu v brněnském kině Světozor. Pavel Taussig píše, že „...i NEBEŠTÍ JEZDCI skončili v trezoru a na dvacet let jsme dobojovali“.⁹⁵⁾ Ale válečné drama Jindřicha Poláka bylo za normalizace k dispozici, promítalo se například 1.–3. srpna 1975 v jihlavském kině Dukla⁹⁶⁾ a taktéž je můžeme najít v dobovém katalogu.⁹⁷⁾ Bez dalšího ověřování se nelze spolehnout ani na písemné prameny. VŠICHNI DOBRÍ RODÁCI byli z programového fondu úředně vyřazeni v říjnu 1971,⁹⁸⁾ fakticky se ale přestali hrát už v září 1969. Relativně nejspolehlivější jsou osobní svědectví diváků, pracovníků distribuce, dramaturgů filmových klubů, kteří si pamatují či mají někde zapsáno, kdy které filmy viděli a které naopak nebylo možné z programových fondů získat.

Dějiny socialistických kinematografií bývají někdy líčeny v rétorice martýria jako boj slušných s neslušnými: veliký tvůrce realizoval svou vizi, ale komunisté mu ji zakázali. Ve skutečnosti se (s výjimkou filmů vzniklých v nezávislých či amatérských podmínkách, jako byl GRAD) jednalo o kolektivní tvorbu v rámci instituce, která byla – dle učení o vedoucí úloze strany – vždy řízena komunisty. Sami tvůrci, nejednou rovněž straníci, v ní měli poměrně velké slovo. Systém souběžně zajišťoval represi i stimulaci a obojí mohlo být v rukou týchž osob.⁹⁹⁾ Všestranně kontrolovaná kinematografie zanechala stopu v podobě filmů, které jsou v té či oné národní kultuře dodnes pokládány za zlatý fond, jsou vysílány a vydávány.

PhDr. Jaromír Blažejovský, Ph.D. (1957)

Filmový publicista a odborný asistent FF MU, zabývá se mj. kinematografiemi (post)socialistických zemí, publikoval knihu *Spiritualita ve filmu* (Brno: CDK 2007).

(Adresa: Ústav filmu a audiovizuální kultury, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Arne Nováka 1, 602 00 Brno; rbl@phil.muni.cz)

93) Česká televize, 2. program, středa 27. února 2002.

94) *Programová zásoba krátkých filmů k 1. 1. 1987*. Praha: ÚPF 1986, s. 122.

95) Pavel T a u s s i g, *Český biják*. Praha: Sláfká 2009, s. 126.

96) Jan T r n k a, *Jihlavská kina v letech 1968–1977: Mezi atrakcí, ideologií a uměním* (bakalářská diplomová práce), CD příloha. Brno: Masarykova univerzita 2010.

97) *Oběžný stav celovečerních filmových programů k 31. 12. 1986*. Praha: ÚPF 1986, s. 18.

98) Václav B ř e z i n a – Aleš D a n i e l i s – Jindřiška Š v e c o v á – Jan V y m ě t a l, *Československé filmy ve filmové distribuci*. Praha: ÚPF 1988, s. 263.

99) Příznačná je v tomto směru úloha režiséra Ivana Pyrjeva v kauze filmu AGÓNIE – KONEC RASPUTINA. Byl to on, kdo Elemu Klimovovi látku o Rasputinovi navrhl, a byl to zase on, kdo přispěl v jednu chvíli k zákatu tohoto projektu, srov. V. I. F o m i n, *Polka*, s. 134, 145.

Citované filmy:

Adelheid (František Vlácil, 1969), *Adio, dragă Nela!* (Sbohem, drahá Nelo!; Cornel Todea, 1972), *Admirál Nachimov* (Vsevolod Pudovkin, 1946), *Agónie – Konec Rasputina* (Agonija; Elem Klimov, 1975-1981), *Alícia en el pueblo de Maravillas* (Alenka ve městě divů; Daniel Díaz Torres, 1991), *Andrej Rublev* (Andrej Rubljov, Andrej Tarkovskij, 1966), *Arena* (Samson Samsonov, 1967), *Archa bláznů* (Ivan Balada, 1970), *Atentát* (Jiří Sequens, 1964), *Až přijde kocour* (Vojtěch Jasný, 1963), *Bandolero* (Bandolero!; Andrew V. McLaglen, USA 1968), *Barbarella* (Roger Vadim, 1968), *Barva granátového jablka* (Sajat Nova, Sergej Paradžanov, 1968), *Berlin um die Ecke* (Berlín na rohu; Gerhard Klein, 1965), *Bezstarostná jízda* (Easy Rider; Dennis Hopper, 1969), *Běžin luh* (Běžin lug; Sergej Ejzenštejn, 1937), *Bolšaja žižň, 2. díl* (Radostný život; Leonid Lukov, 1946), *Bonnie a Clyde* (Bonnie and Clyde; Arthur Penn, 1947), *Brzy bude konec světa* (Biće skoro propast sveta; Aleksandar Petrović, 1968), *Bylo nás deset* (Antonín Kachlák, 1963), *Ciguli Miguli* (Branko Marjanović, 1952), *Coffea Arabiga* (Arabská káva; Nicolás Guillén Landrián, 1968), *Croaziera* (Výletní plavba; Mircea Daneliuc, 1981), *Černý Petr* (Miloš Forman, 1963), *Červená kalina* (Kalina krasnaja; Vasilij Šukšin, 1973), *Člověk z mramoru* (Człowiek z marmuru; Andrzej Wajda, 1977), *Dáma na kolejkách* (Ladislav Rychman, 1966), *Das Kaninchen bin ich* (Ten králík jsem já; Kurt Maetzig, 1965), *De ce trag clopotele, Mitică?* (Proč zvoní zvony, Mitico?; Lucian Pintilie, 1981), *Den sedmý, osmá noc* (Evald Schorm, 1969), *Deník pro mé děti* (Napló gyermekeimnek; Márta Mészárosová, 1982), *Denk bloss nicht, ich heule* (Jen si nemysli, že brečím; Frank Vogel, 1965), *Der Frühling braucht Zeit* (Jaro potřebuje čas; Günter Stahnke, 1965), *Devět kapitol ze starého dějepisu* (Pavel Háša, 1969), *Die Russen kommen* (Rusové přicházejí; Heiner Carow, 1968), *Dincolo de nisipuri* (Za písky; Radu Gabrea, 1973), *Dívka v modrém* (Otakar Vávra, 1939), *Dny čekání* (Szerelem; Károly Makk, 1971), *Dovidenia v pekle, priatelia!* (Juraj Jakubisko, 1970-1990), *Džusový román* (Fero Fenič, 1984), *Ecce homo Homolka* (Jaroslav Papoušek, 1970), *Eden a potom – L'Éden et après* (Alain Robbe-Grillet, 1970), *Ezop* (Rangel Valčanov, 1969), *Faleze de nisip* (Písečné útesy; Dan Pița, 1983), *Fekete dobóz* (Černá skříňka; 1988-1990), *Fräulein Schmetterling* (Slečna motýl; Kurt Barthel, 1966), *Grad* (Město; Marko Babac, Živojin Pavlović, Kokan Rakonjac, 1983), *Hände hoch, oder ich schiesse!* (Ruce vzhůru, nebo střelím!; Hans-Joachim Kasprzik, 1966), *Hotel pro cizince* (Antonín Máša, 1966), *Hoří, má panenka* (Miloš Forman, 1967), *Hra o jablko* (Věra Chytilová, 1976), *Hvězda* (Zvězda; Alexandr Ivanov, 1949), *Hvězda jede na jih* (Oldřich Lipský, 1958), *Intervence* (Intervencija; Gennadij Poloka, 1969), *Ivan Hrozný, 2. díl* (Ivan Groznyj; Sergej Ejzenštejn, 1946), *Ja milujem, ty miluješ* (Dušan Hanák, 1980), *Jahrgang 45* (Ročník 45; Jürgen Böttcher, 1965), *Je mi dvacet let* (Mně dvacet let – Zastava Iljiča; Marlen Chucijev, 1961-1964), *Jednou v listopadu* (Un día de noviembre; Humberto Solás, 1972), *Jen jednou se miluje* (Samo jednom se ljubi; Rajko Grlić, 1981), *Kamenný kříž* (Kaminnij chrest; Leonid Osyka, 1968), *Kariéra* (Karriere; Heiner Carow, 1971), *Karla* (Herrmann Zschoche, 1965), *Kateřina a její děti* (Václav Gajer, 1970), *Každý mladý muž* (Pavel Juráček, 1965), *Kdyby tisíc klarinetů* (Ján Roháč & Vladimír Svitáček, 1964), *Keto a Kote* (Keto da Kote; Vachtang Tabliašvili & Šalva Gedevanišvili, 1948), *Kladivo na čarodějnice* (Otakar Vávra, 1969), *Komisařka* (Komissar; Alexandr Askoldov, 1967), *Konec agenta W4C* (Václav Vorlíček, 1967), *Krátká setkání* (Korotki zustriči; Kira Muratova, 1967), *Krynycja dlja sprahlych* (Pramen pro žíznivé; Jurij Iljenko, 1965), *Lalie polné* (Elo Havetta, 1972), *Lásky jedné plavovlásky* (Miloš Forman, 1965), *Limonádový Joe* (Oldřich Lipský, 1964), *Loučení* (Proščanije; Elem Klimov, 1981), *Marketa Lazarová* (František Vlácil, 1967), *Matka Králů* (Matka Królów; Janusz Zaorski, 1982), *Mistr a Markétka* (Majstor i Margarita; Aleksandar Petrović, 1972), *Mistři českého animovaného filmu 2/43* (2004), *Modrý závoj* (J. A. Holman, 1941), *Na srebrnym globie* (Na stříbrném glóbu; Andrzej Żuławski, 1977-1988), *Náhoda* (Przypadek; Krzysztof Kiesłowski, 1981), *Nahota* (Václav Matějka, 1970), *Nebeští jezdci* (Jindřich Polák, 1968), *Nevěsta* (Jiří Suchý, 1970), *Nezvaný host* (Vlastimil Venclík, 1969), *Noční motýl* (František Čáp, 1940), *O slavnosti a hostech* (Jan Němec, 1965), *Obchod na korze* (Ján Kadar & Elmar Klos, 1965), *Obrazy starého sveta* (Dušan Hanák, 1972), *Obžalovaný* (Ján Kadar & Elmar Klos, 1964), *Oko za oko, gaz za gaz – Odin iz mnogich* (Oko za oko, plyn za plyn – Jeden z mnoha; Alexandr Litvinov, 1924), *Ósmy dzień tygodnia – Achte Wochentag* (Osmý den týdne; Aleksander Ford, 1958), *Ostře sledované vlaky* (Jiří Menzel, 1966), *Ovoce stromů rajských jíme* (Věra Chytilová, 1969), *Pane, vy jste vdova!* (Václav Vorlíček, 1970), *Panelstory anebo Jak se rodí sídliště* (Věra Chytilová, 1979), *Partizani – Životat si teče tiho...* (Partyzáni – Život tiše plyne; Binka Željzkovová, 1957), *Pasiák* (Hynek Bočan, 1969-1990), *Pension pro svobodné pány* (Jiří Krejčík, 1966), *Plastični Isus* (Plastický Ježíš; Lazar Stojanović, 1970), *Podivní lidé* (Strannyje ljudi; Vasilij Šukšin, 1969), *Pokání* (Monanieba; Tengiz Abuladze, 1984), *Ponedelnik sutrin* (V pondělí ráno; Irina Aktaševa & Christo Piskov 1966), *Prokurorat* (Prokurátor; Ljubomir Šarlandžijev, 1968), *Propala hramota* (Ztracená listina, Borys Ivčenko 1973), *Prosba* (Vedreba, Tengiz Abuladze, 1967), *Prostýje ljudi* (Obyčejní lidé; Grigorij Kozincev & Leonid Trauberg,

ILUMINACE

Jaromír Blažejovský: Trezor a jeho děti

1945), *Prověrka osudem* (Prověrka na dorogach; Alexej German), *Příběh Asji Kljačinové, která milovala, ale nevdala se* (Istorija Asi Kljačinoj, kotoraja ljubila da ně vyšla замуž; Andrej Michalkov-Končalovskij, 1967), *Příčinu smrti newádět* (Uzrok smrti ne pominjati; Jovan Živanović, 1968), *Případ pro začínajícího kata* (Pavel Juráček, 1969), *Připoutaný balón* (Privarzanijat balon; Binka Željazkovová, 1967), *Pulgasari* (Sin Sang-ok, 1985), *Pytel blech* (Věra Chytilová, 1962), *Raná díla* (Rani radovi; Želimir Žilnik, 1969), *Rekonstrukce* (Reconstituirea; Lucian Pintilie, 1969), *Ritter des Regens* (Rytíři deště; Egon Schlegel & Dieter Roth, 1965), *Romance pro křídlovku* (Otakar Vávra, 1966), *Rozmarné léto* (Jiří Menzel, 1967), *Ruka* (Jiří Trnka, 1965), *Secvențe* (Sekvence; Alexandru Tatos, 1982), *Sedmikrásky* (Věra Chytilová, 1966), *Selceto* (Vesnička; Ivan Terziev, 1979), *Sezonul pescărușilor* (Sezóna racků; Nicolae Opriteșcu, 1985), *Skřivánci na niti* (Jiří Menzel, ČSR 1969), *Skvěrnýj anekdot* (Nemilá příhoda, Alexandr Alov & Vladimir Naumov, 1966), *Slasti otce vlasti* (Karel Steklý, 1969), *Slike iz života udarnika* (Výjevy ze života úderníků; Bato Čengić, 1972), *Slóince wschodzi raz na dzień* (Slunce vychází jednou denně; Henryk Kluba, 1967), *Smuteční slavnost* (Zdenek Sirový, 1969), *Sokolovo* (Otakar Vávra, 1974), *Sonensucher* (Hledači slunce; Konrad Wolf, 1957), *Sovist* (Svědění; Volodymyr Denysenko, 1968), *Spalovač mrtvol* (Juraj Herz, 1968), *Spur der Steine* (Stopa kamenů; Frank Beyer, 1965), *Starci na chmelu* (Ladislav Rychman, 1964), *Straka v hrsti* (Juraj Herz, 1983), *Strop* (Věra Chytilová, 1962), *Stud* (Ladislav Helge, 1967), *Sutjeska* (Stipe Delić, 1973), *Svědék* (A tanú; Péter Bacsó, 1969), *Světáci* (Zdeněk Podskalský, 1969), *Svěží vítr* (Fényes szelek; Miklós Jancsó 1969), *Ta, ščo vchodyť u more* (Ta, jež vchází do moře; Leonid Osyka, 1966), *Takhle se s dámou nejedná* (No Way to Treat a Lady; Jack Smight, 1968), *Takže ahoj* (Vít Olmer, 1970), *Techo de vidrio* (Skleněná střecha; Sergio Giral, 1982), *Téma* (Téma; Gleb Panfilov, 1979), *Transport z ráje* (Zbyněk Brynych, 1962), *Třesky plesky* (Pěčki-lavočki; Vasilij Šukšin, 1972), *Tři přání* (Ján Kadar & Elmar Klos, 1958), *Třicet panen a Pythagoras* (Pavel Hobl, 1973), *Údolí včel* (František Vlácil, 1967), *Ucho* (Karel Kachyňa, 1969), *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji* (Úloha mé rodiny ve světové revoluci; Bato Čengić, 1971), *Un film cu o fată fermecătoare* (Film o půvabné dívce; Lucian Bratu, 1966), *V zelených pahorcích* (Printre colinele verzi, Nicolae Breban; 1971), *Valérie a týden divů* (Jaromil Jireš, 1970), *Váš syn a bratr* (Vaš syn i brat; Vasilij Šukšin, 1965), *Večir na Ivana Kupala* (Večer před svatým Janem; Jurij Iljenko, 1968), *Velký občan* (Velikij graždančin I–II; Fridrich Ermler, 1937, 1939), *Vidkryj sebe* (Otevři se; Rolan Sergijenko, 1973), *V pasti* (Zaseda, Živojin Pavlović, 1969), *Všichni dobří rodáci* (Vojtěch Jasný, 1968), *Výslech* (Przesłuchanie; Ryszard Bugajski, 1982), *Vyšší princip* (Jiří Krejčík, 1960), *Wenn di Gross bist, lieber Adam* (Až budeš velký, milý Adame; Egon Günther, 1965), *WR – Mysteria organismu* (W.R. – Misterije organizma; Dušan Makavejev, 1971), *Zabitá neděle* (Drahomíra Vihanová, 1969), *Začátek neznámé éry* (Načalo něvedomogo veka, Andrej Smirnov; Larisa Šepitková, 1967), *Zde jsou lvi* (Václav Krška, 1958), *Zlatá reneta* (Otakar Vávra, 1965), *Znám takového chlapíka* (Živjot takoj pareň; Vasilij Šukšin, 1964), *Znamení Raka* (Juraj Herz, 1967), *Zrcadlo* (Zerkalo; Andrej Tarkovskij, 1975), *Ztracený anděl* (Der verlorene Engel; Ralf Kirsten, 1966), *Zvanýj užin* (Večeře pro zvané; Fridrich Ermler, 1953).

SUMMARY

THE SHELF AND ITS CHILDREN

Jaromír Blažejovský

The practice of banning films has been documented in all socialist cinemas. Conditions under which films were shelved in nationalized film industries were essentially these: if a state functioned as a producer, it had the power to prohibit distribution of some films; if the state was based on the leading role of the Communist Party, the film could be stopped on any level of administration and at any stage of production. This practice was more complex than just institutionalized censorship. A ban on films could be triggered by primary causes (the film was shelved before its first screening), or secondary ones (the film had been shown in cinemas or at festivals for some time).

The most influential banning campaigns were: U.S.S.R., 1946 (the case of Eisenstein's *Ivan the Terrible, Part Two*), Czechoslovakia, 1959 (the conference in Banská Bystrica), East Germany, 1965 (the eleventh plenum of SED), China during the Cultural Revolution, U.S.S.R. after the fall of Nikita Khrushchev (1964), U.S.S.R. in the beginning of the 1970s (the school of poetic cinema), Czechoslovakia after 1969, Yugoslavia 1969–1971 (the crusade against “Black wave”) and Poland during the state of emergency (1981).

By contrast, there were important periods of liberalization when shelved films were released: U.S.S.R. during the “thaw” (1953–1964), Czechoslovakia, 1963, U.S.S.R. after the fifth congress of Soviet filmmakers (1986) and late 1980s in Bulgaria, Yugoslavia, Poland and Czechoslovakia. Shelved films from East Germany and Romania were released after the fall of the Berlin wall and the revolution.

The mechanism of banning was supported by the so called “manifestations of socialist democracy”, for example show riots of State security members simulating “wrath of working people”, moderated debates among filmmakers or organs of self-administration. Articles written by Vladimir Jovičić and Mikhail Bleiman played crucial roles in crusades against Yugoslavian Black Wave and Ukrainian Poetic School.

These restrictions were not rare accidents but rather the component parts of the regime; tools how to communicate with people and indicate changes of a political line and an establishment. The legends related to prohibition could be used for promotion, especially during the late 1980s. Banned and freshly released films were often awarded at film festivals in the West. Nowadays, the ban still serves as an indication of quality and ethical integrity.

Translated by Jaromír Blažejovský