

3

2010

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



35029/2010/3

3
2010

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII A ESTETIKU FILMU
THE JOURNAL OF FILM THEORY, HISTORY,
AND AESTHETICS

Ročník / Vol. 23 2010 Číslo / No. 3 (79)

TÉMA:

TREZOROVÝ FILM

hostující editorka čísla: Jindřiška Bláhová

OBSAH

Články k tématu

Editorial 5

Jaromír Blažejovský: Trezor a jeho děti. Poznámky k zakázaným filmům
v socialistických kinematografiích 8

Aleš Danielis: Reflexe nabídky českých filmů
v období znárodněné kinematografie 29

Bogdan Tirnanić: Soudní proces se skupinou Baader-Meinhof
(Případ filmu *Raná díla*, 1968–1970) 63

Jindřiška Bláhová: Ven z trezoru. Přehodnocování a uvolňování
zakázaných československých filmů z 60. let 83

Edice a materiály

Jindřiška Bláhová: Hry s režimem: přehodnocování zakázaných filmů
z 60. let a role kulturní inteligence 114

Vyplněné expertní dotazníky a další hodnotící materiály 120

Ad fontes

Jindřich Schwippel: Veselý Bohumil 157

Obzor

Jaromír Blažejovský: Paralelní dějiny jugoslávského filmu.
(Bogdan Tirnanić: *Crni talas*) 162

Richard Nowell: Something Big This Way Comes. (Sheldon Hall – Steve Neale,
Epics, Spectacles and Blockbusters: A Hollywood History) 168

Jiří Voráč: Miloš Forman doopravdy, aneb „Tak obtížně postižitelné tajemství
„formanovštiny“. (Stanislava Přádná, *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty*) 172

Radomír D. Kokeš: (Převážně) biologický obraz Peckinpahových světů.
(Zdeněk Hudec, *Sam Peckinpah a jeho filmy: biologický obraz světa*) 180

Projekty

Šárka Gmíterková: Česká národní hvězda: Jiřina Štěpničková 185

Eva Chlumská: Gay tematika a žánr romantické komedie
v severoamerické kinematografii od 90. let po současnost 191

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA 195

106028

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10106028 Národní filmový archiv

CONTENTS

Theme Articles

Editorial 5

Jaromír Blažejovský: The Shelf and Its Children.

Notes on Banned Films in Socialist Cinemas 8

Aleš Danielis: Reflection on the Supply of Czech Films in the Era
of Nationalized Cinema 29

Bogdan Tirnanić: Trial with the Baader-Meinhof Group
(The Case of the Film *Early Works*, 1968–1970) 63

Jindřiška Bláhová: Out of the Vault: Re-evaluating and Releasing
Banned Czechoslovak Films of the 1960s 83

Documents

Jindřiška Bláhová: Playing with the Regime: Re-evaluating Banned Films
Made in the 1960s and the Role of Cultural Intelligentsia 114
Completed "Expert" Questionnaires and Other Evaluating Materials 120

Ad fontes

Jindřich Schwippel: Veselý Bohumil 157

Horizon

Jaromír Blažejovský: A Parallel History of Yugoslavian Cinema.
(Bogdan Tirnanić: *Crni talas*) 162

Richard Nowell: Something Big This Way Comes. (Sheldon Hall – Steve Neale, *Epics, Spectacles and Blockbusters: A Hollywood History*) 168

Jiří Voráč: Miloš Forman for Real, or "The Difficulty with Defining
"Formanesque". (Stanislava Přádná, *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty*) 172

Radomír D. Kokeš: A (Mostly) Biological Depiction of Peckinpah's Worlds.
(Zdeněk Hudec, *Sam Peckinpah a jeho filmy: biologický obraz světa*) 180

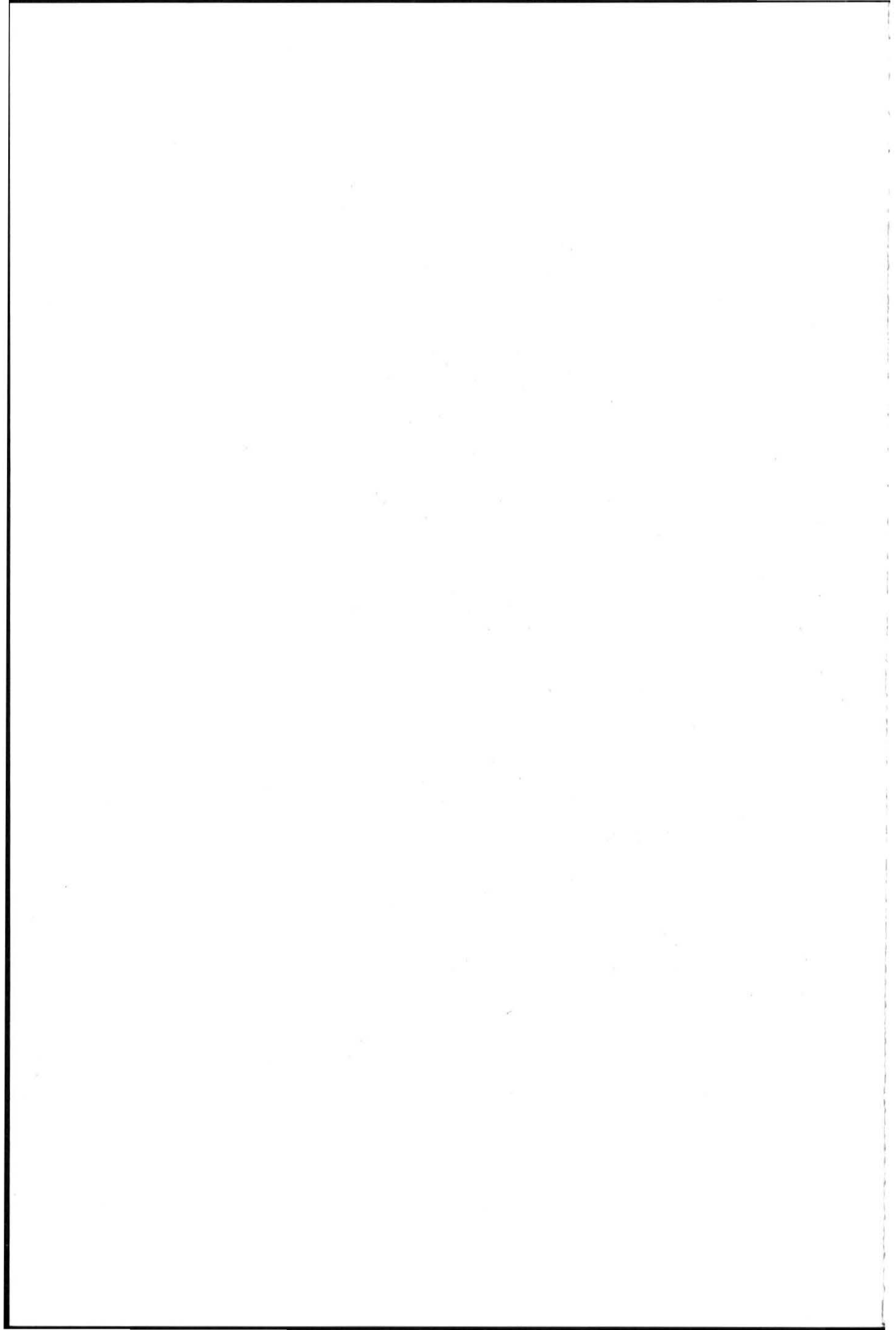
Projects

Šárka Gmitterková: Czech National Star: Jiřina Štěpničková 185

Eva Chlumská: Gay Themes and the Genre of Romantic Comedy
in North American Cinema since the 1990s up to Present 191

Appendix

Recent Acquisition of the NFA Library 195



„TREZOROVÝ“ FILM

Trezorový film. Zřejmě žádný jiný termín v rámci dějin zestátněné československé kinematografie není v obecném povědomí natolik zakořeněný a vnímaný jako symbol filmu a tvůrčí svobody v područí autoritativního režimu. Žádný jiný termín s sebou také nese významy tak symptomatické pro kulturní a politické dějiny československého filmu po roce 1945: restriktivní vztah státu a strany k umělecké scéně, střet a vyjednávání tvůrců s opresivním cenzurním či produkčně-byrokratickým aparátem. Zahnuje v sobě tragické osudy umělců a jejich děl, rezistenci a ve zkratce i logiku fungování autoritativního režimu. Pod termínem trezorový film se většinou rozumí „elitní“ skupina titulů vzniklých v období liberalizace v 60. letech a zakázaných z politicko-mocenských důvodů během normalizace – SKŘIVÁNCI NA NITI, UCHO, VŠICHNI DOBRÍ RODÁCI ad. Po listopadu 1989 se pak termín trezorový film stal synonymem pro film výjimečný či výjimečně kvalitní. V každém ohledu film vykázaný – na základě dřívějšího, ať už skutečného či pouze předpokládaného, politicko-ideologického postihu – mimo hranice běžné filmové produkce. Nezřídka se stává, že nálepkou trezorový film je označen snímek, jenž vůbec zakázaný nebyl, ale zapadá do představy o fungování komunistického filmového monopolu. Termín trezorový je tak součástí kanonického výkladu dějin předlistopadového československého filmu v romantizujících souřadnicích boje svobodomyslných tvůrců proti svobodě nepřejícím ideologům. Takové pojetí vede ke zjednodušující interpretaci fungování zestátněné kinematografie a důraz na „zlatá šedesátá“, k nimž termín trezorový film neodmyslitelně patří, neadekvátně zastiňuje jiná období jejich dějin.

Konkrétním trezorovým, či přesněji zakázaným, filmům z 60. let, osudům jejich tvůrců i kontextu jejich vzniku a upadnutí v nemilost je věnována řada studií. Od prací zabývajících se textuální, obsahovou a estetickou analýzou přes výzkumy zaměřené širěji na cenzuru až k textům mapujícím nástup a mechanismy normalizace prostřednictvím žité zkušenosti jednotlivých aktérů-postižených filmařů. Přestože se zdá, že trezorový film jako kategorie je jasně definovaný a neměnný, jako předmět historického výzkumu či teoretické analýzy není ani zdaleka vyčerpaný.

Toto číslo *Iluminace* se snaží rozšířit chápání trezorového/zakázaného filmu jako fenoménu – vykročit z časového vymezení 60. lety, z ustálené dynamiky utlačovaný umělec-utlačující stát, ozřejmit roli a význam zakazování filmů coby systémového mechanismu v socialistických zemích. Tento spíše politicko-ekonomický a institucionální úhel pohledu ale neznamená marginalizaci osobních tragédií jednotlivých tvůrců uvnitř systé-

mu, bagatelizování ideologické pokřivenosti či dopadu, který mechanismus „očišťování“ kinematografie měl na její celkový estetický, formální či tvůrčí vývoj a kontinuitu.

Zakazování filmů v rámci socialistických kinematografií jako systémovému mechanismu se ve svých textech věnují Jaromír Blažejovský a Aleš Danielis, první z pozice filmového historika a druhý více z pozice praktika s detailní znalostí distribučního sektoru filmového monopolu. Jaromír Blažejovský se zaměřuje na kinematografie v socialistických státech obecně a přehledově mapuje praxi v jejich rámci s cílem nastítnit logiku, styčné body či generalizující tendence celého systému. Aleš Danielis se naproti tomu zabývá vývojem distribuční praxe v zestátněné československé kinematografii a proměnami programové nabídky v závislosti na politických i ekonomických změnách se zvláštním přihlédnutím k zakázaným filmům. Oba přitom upozorňují na fakt, že zakazování filmů bylo praxí inherentně vlastní filmovým monopolům v socialistických státech a praxí časově neomezenou. Státní kinematografie k zákazu sahala kdykoliv, kdy měla potřebu se vnitřně očistit, ať už to bylo po převratu v roce 1948, v období normalizace či v letech osmdesátých. Současně ovšem šlo – jak ve své recenzi na čerstvě vydanou a v českém jazyce zatím nedostupnou monografii Bogdana Tirnaniće *Crni talas* o zakázaných filmech v bývalé Jugoslávii podotýká Jaromír Blažejovský – o mechanismus často nesystematický a unikavý, což je příznačné pro paradoxy komunistického režimu.

Kapitola z Tirnanićovy také patří k překladovým textům tohoto čísla. Studie jednoho „případu“, zakázaného filmu *RANÁ DÍLA*, rozšiřuje komparativní pohled na socialistické kinematografie ve studii Jaromíra Blažejovského o sondu do specifické cenzurní praxe v Jugoslávii. Text, jenž je opatřený kontextualizačním doslovem J. Blažejovského, který dává popisované události do dobových souvislostí, rozšiřuje povědomí o specifické situaci v zemi, jež byla v roce 1948 vyloučena ze socialistického tábora, a jejíž vývoj tak sledoval, v porovnání se zeměmi východního bloku, do značné míry odlišnou trajektorii. Praxe v Jugoslávii měla sice svá specifika, ale zároveň je dokladem, jak poznamenává autor úvodu, „že se bez trezoru (bunkru) neobešel žádný komunistický režim, ani ten nejliberálnější.“

Text Jindřišky Bláhové se zabývá přehodnocováním a uvolňováním československých filmů zakázaných během normalizace. Soustředí se hlavně na léta 1988 a 1989, na iniciativy Svazu českých dramatických umělců (SČDU) a na práci svazové hodnotící komise v kontextu tendencí k přehodnocení filmů během celých osmdesátých let. Zatímco zakazování filmů se v českém kontextu věnuje řada studií, jejich následné přehodnocování s cílem uvést je zpátky do široké distribuce je víceméně neprobádanou kapitolou v dějinách československé kinematografie. Text tak nabízí nový pohled na trezorové/zakázané filmy jako na poměrně prominentní středobod, do kterého se v nejistém období 80. let sbíhaly a na němž se projevovaly a střetávaly rozličné agendy jednotlivých kulturních institucí – SČDU, Československého státního filmu, Ústřední půjčovny filmů či Kulturní komise ÚV KSČ. Na text úzce navazuje materiál shromážděný v rubrice „Edice a materiály“. Edice, v níž je přetištěn výběr dokumentů vyprodukovaných zmíněnou hodnotící komisí, přenáší důraz z institucí na kulturní inteligenci zapojenou do procesu přehodnocování filmů z 60. let a na způsoby, jakými příslušníci inteligence vyjednávali s režimem.

Tímto číslem *Illuminace* není téma trezorových/zakázaných filmů ani zdaleka vyčerpáno. Texty v něm uveřejněné si kladou za cíl ozřejmit některé přehlížené aspekty fenoménu známého jako trezorový film, ale současně naznačují další možné oblasti výzkumu. Ať už je to studium distribuce a recepce trezorových filmů před i po roce 1989, témata, kterých se dotýká text Aleše Danielise i studie „Ven z trezoru“, fungování kulturních institucí a existence umělců a intelektuálů uvnitř socialistického systému či analýza proměnlivých mediálních diskursů, které obklopovaly trezorový film v průběhu času.

JB

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 (verbotenene 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, Ceaușeskovo 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 Erebari 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 nazýváme 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 JABLKO). 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 DOBRÍ 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 K o h o u t e k, *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 perversí, návodné zobrazování narkomanie a alkoholismu, neuctivé zobrazování víry a náboženských praktik, urážku katolické církve, urážku vedoucího představitele státu apod. (Augusto M. T o r r e s (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 PLASTIČNÍ ISUS vedlo k uvěznění jeho autora Lazara Stojanoviće (Milan N i k o d i j e v i ć, *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 H o p p e (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 pětina 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, „neuvedených 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 zaplňování mezer: „Jsou to ‚díry‘ v duši a tyto ‚díry‘ ani já ani nikdo jiný žádným zákrokem nezaplní“ (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_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 pamatuji, 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 Kinó*. Moskva: Double-D 1995.
- 13) O interpretaci banskobystričské 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⁾ vznikl 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 SKVĚRNYJ 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 Bieler a „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. I.), 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. I.), 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: Iskusstvo 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 knižkách *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 VCHODYT' U MORE, KRYNYCJA DIJA SPRAHLYCH, SOVIŠT', 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, EĎEN A POTOM, EZOP, KATEŘINA A JEJÍ DĚTI, NAHOTA, PASTÁK, 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 strannického 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 primárně 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 Brjuc 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 „králičí“ filmy z NDR. V Rumunsku byly v roce 1990 uvolněny jak primárně zakázané filmy (SEZONUL PESCĂRUȘILOR, DE CE TRAG CLOPOTELE, MITICĂ?), tak snímky, které se ve své době krátce promítaly: REKONSTRUKCE, CROAZIERA, FĂLEZE DE NISIP, ADIO, DRAGĂ NELA!, V ZELENÝCH PAHORCÍCH, UN FILM CU O FATĂ FERMECĂTOARE, DINCOLO DE NISIPURI, SECVENTE.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 všednosti. 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 SŁÓŃCE 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 DVACET LET, 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 Filmintézet – 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. Nomenklатурní 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 Željazkovové, introspektivní snímek Humberta Soláse JEDNOU V LISTOPADU (hrdinou byl churavějící revolucionář, jenž prožívá existenciální krizi) či antirežimní podobenství Luciana Pintilieho REKON-

41) J. Margolit – V. Šmyrov, c. d., s. 1.

42) O schvalovacích a kontrolních funkcích národních výborů za normalizace píše Přemysl Houda, *Šafrán. Kniha o sdružení písničkářů*. Praha: Galén 2008, s. 22.

43) Šukšinův 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 Šukšin posmrtně vyznamenán Leninovou cenou, v širší distribuci. Dva Šukšinovy filmy byly uvedeny pouze v klubech: VÁŠ SYN A BRATR (1965) roku 1976 a PODIVNÍ LIDÉ (1969) v roce 1981. Komedie 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. Žuravljovem, viz Jiří Hoppa (ed.), *Sovětský pohled na československou novou vlnu. Iluminace* 13, 2001, č. 1, s. 117–139. Tlumočit sovětská stanoviska pomáhala filmová kritika, srov. článek bývalého rozvědčíka a scenáristy Michaila Makljarského kritizující film Ladislava Helgeho STUD (Michail Makljarskij, *Iz čechoslovackoj tětřadi. Zametki kinodramaturga. Iskusstvo kino*, 1968, č. 12, s. 138); nebo článek Rostislava Jurěna, *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 Čengiće a adaptace Bulgakovova románu MISTR A MARKĚTKA 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 nejmeně. 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 stěží naznačit všechn 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. *Iluminace* 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 Rossiya 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 koprodukci 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 překládání 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 1968, 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 filmů v Bratislavě, na rozdíl od pražské ÚPF, Juráckovy 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, SEDMIKRÁSKY, OVOCE STROMŮ RAJSKÝCH JÍME, LÁSKY JEDNÉ PLAVOVLÁSKY, ECCE HOMO HOMOLKA, ROZMARNÉ LÉTO, VALÉRIE A TÝDEN DIVŮ, TAKŽE AHOJ, z ostatní tvorby MARKETA LAZAROVÁ, ÚDOLÍ VČEL, ADELHEID, ZLATÁ RENETA, ROMANCE PRO KŘÍDLOVKU, KLAIVO 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 zákazů 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, podvratná 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 „vzníva pesimisticky, starecky naivne, odpudzujúco, smiešne naturalisticky“.⁶⁷⁾ Hanákovu tragikomedii *JA MILUJEM, TY MILUJEŠ* označil náměstek ústředního ředitele Slovenské filmové tvorby Jozef Veľký za „bizarný, výnimočný a samoučelný obraz pochmurného života videného 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.), *Ela 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 ľ 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 pracujícímu 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. Pověstkový 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 neznamená 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 defetistický 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 vládnou kulty 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, nepsychologický 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 dramatiku.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 ć, c. d., s. 122.

76) B. T i r n a n i ć, 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 ć, „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 měly 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 zámer 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 režírovat a oba umělci se nadosmrti 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 ministerským 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 Trapl, Formování psychiky diváka filmovými díly. *Scéna* 15, 1990, č. 2, s. 12.

86) B. T i r n a n i ć, 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 ć, 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 tehdejším vedením vědomě opomíjeni, a na druhé straně získat k tvůrčí práci i ty umělce, kteří v minulosti díky rozkladnému působení pravicových 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 KORZE, 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. *Iluminace* 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. SKŘIVÁNCI 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 tehdejším 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 vyřazení 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: Slávka 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 záka-
zu tohoto projektu, srov. V. I. F o m i n, *Polka*, s. 134, 145.

Citované filmy:

Adelheid (František Vlášil, 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 žizň, 2. díl* (Radostný život; Leonid Lukov, 1946), *Bonnie a Clyde* (Bonnie and Clyde; Arthur Penn, 1947), *Brzy bude konec světa* (Biče skoro propast sveta; Aleksandar Petrović, 1968), *Bylo nás deset* (Antonín Kachlík, 1963), *Ciguli Miguli* (Branko Marjanović, 1952), *Coffea Arábica* (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 kolejích* (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 Mészáros, 1982), *Denk bloss nicht, ich heule* (Jen si nemyslí, 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 dobboz* (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 panenko* (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 dvadeť let – Zastava Iljiča; Marlen Chucijev, 1961–1964), *Jednou v listopadu* (Un día de noviembre; Humberto Solás, 1972), *Jen jednou se miluje* (Samo jednom se lju-bi; 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 dla sprahlych* (Pramen pro žíznivé; Jurij Iljenko, 1965), *Lalie polné* (Elo Havetta, 1972), *Lásky jedné plavovlásky* (Miloš Forman, 1965), *Limonádový Joe* (Oldřich Lipský, 1964), *Loučení* (Proščaniye; Elem Klimov, 1981), *Marketa Lazarová* (František Vlášil, 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 Kieślowski, 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 Kádár & Elmar Klos, 1965), *Obrazy starého sveta* (Dušan Hanák, 1972), *Obžalovaný* (Ján Kádár & 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), *Pasták* (Hynek Bočan, 1969–1990), *Pension pro svobodné pány* (Jiří Krejčík, 1966), *Plastiční 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), *Prokurorát* (Prokurátor; Ljubomir Šarlandžijev, 1968), *Propala hramota* (Ztracená listina, Borys Ivčenko 1973), *Prosba* (Vedreba, Tengiz Abuladze, 1967), *Prostýje ljudi* (Obvyčejní lidé; Grigorij Kozincev & Leonid Trauberg,

1945), *Prověrka osudem* (Prověrka na dorogach; Alexej German), *Příběh Asji Kljačinové, která milovala, ale nevdala se* (Istoriija 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 Željaskovová, 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), *Sevceňte* (Sekvence; Alexandru Tatos, 1982), *Sedmikrásky* (Věra Chytilová, 1966), *Selceto* (Vesnička; Ivan Terziev, 1979), *Sezonul pescărușilor* (Sezóna racků; Nicolae Opretescu, 1985), *Skřivánci na niti* (Jiří Menzel, ČSR 1969), *Skvěrnyj aněkdot* (Nemilá příhoda, Alexandr Alov & Vladimir Naumov, 1966), *Slasti otce vlasti* (Karel Steklý, 1969), *Slike iz života udarnika* (Výjevy ze života úderníků; Bato Čengić, 1972), *Slónce uschodzi 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 Kadár & 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), *Zvanyj 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

REFLEXE NABÍDKY ČESKÝCH FILMŮ V OBDOBÍ ZNÁRODNĚNÉ KINEMATOGRAFIE

Aleš Danielis

Základní inspirací k následující studii byl poměrně obecný požadavek dát do souvislosti fungování znárodněné filmové distribuce a otázku trezorových filmů. K pochopení role a pozice trezorových, či zakázaných filmů v rámci znárodněné filmové distribuce, je nutno k této problematice přistoupit v širších souvislostech, jež umožní fenomén zakazování filmů vnímat jako systémový mechanismus znárodněné kinematografie s jasnými implikacemi pro distribuční sféru. Pojem „trezorový film“ je v kontextu domácí kinematografie a její reflexe hodně frekventovaný, ale zároveň dost prázdný, a je tedy nutné si jej nejprve vymezit. V této studii zahrnuji do kategorie trezorový film pouze ty snímky, které byly natočeny, ale byly zakázány ještě před uvedením do kin. Nikoli ostatní filmy, které byly z politických a ideových důvodů z distribuce vyřazeny, a na něž je tento pojem často obecně vztahován. Nicméně, i těmto z distribuce vyřazeným filmům se studie při analýze programové zásoby věnuje. Zároveň je zásadní si uvědomit, že zakazování filmů jako systémový mechanismus znárodněné kinematografie není jakkoliv možné vztahovat pouze na určité časové období – např. 70. léta. – což je předpoklad prolínající se celým textem. Se zákazy se filmy potkávaly v průběhu celého období znárodněné kinematografie. V souvislosti s trezorovými filmy se zároveň dostává do popředí otázka manipulace s programovou nabídkou, pro niž, jak následující text ukazuje, jsou ve znárodněné kinematografii ideální podmínky. Nemusí přitom jít pouze o veřejně deklarované zákazy, někdy stačí, že se rozbije kopie a není dán souhlas k výrobě nové. Existuje přitom rozdíl mezi zákazy filmů uvnitř státní kinematografie a klasickou cenzurou, u níž je postih jasně viditelný veřejně a jež panuje i v tržním prostředí v řadě zemí světa (např. v islámském světě), kde brání šíření některých filmů i z politických důvodů.

Text je rozdělen do tří částí. V první části postupuji od reflexe obecného modelu znárodněné kinematografie, ve vazbě na zákonitosti tvorby programové nabídky ve filmové distribuci, ke kritériím a časovým souvislostem hodnocení jejího vývoje. V druhé části zachycuji v časové linii od znárodnění kinematografie v roce 1945 až do zrušení státního monopolu a rozpadu státu počátkem devadesátých let skutečný vývoj programové nabídky českých a slovenských filmů. Jako vstupní podklad pro popis tohoto vývoje jsem použil databázi kombinující katalogy, které byly oficiálně publikovány (jejich úplný výčet

je uveden v příloze k této studii), a interní doklady programového oddělení Ústřední půjčovny filmů (ÚPF), které se mi podařilo uchovat. Ke komentáři přistupuji částečně z pohledu insidera, protože jsem od poloviny roku 1978 do roku 1989 pracoval v různých funkcích v programovém útvaru ÚPF. Ve třetí části se dostávám k reálnému distribučnímu odrazu tvorby a vývoje programové nabídky v diváckých preferencích, které považuji vedle kvalitativních kritérií za neopominutelnou součást hodnocení vývoje distribuce. Zde reflektuji ze stejných zdrojů kompilované výsledky českých a slovenských filmů v kinech. Text se pokouší nabídnout určitý přehled vývoje programové zásoby, jež umožní několik zobecnění i srovnání s praxí v tržním prostředí. Díky práci s novými prameny i pozici praktika nabízím vhled do fungování filmové distribuce v zestátněné kinematografii i obecněji do fungování státního filmového monopolu.

I.

Znárodnění a vývoj filmové distribuce

Jak uvádí většina historických prací zabývajících se dějinami československé kinematografie, v řadách zejména levicově orientované části filmařů se již před osvobozením republiky začaly objevovat spekulace o zestátnění kinematografie. Pro některé mohl být nepochybně inspirativním aktem „Dekret rady lidových komisařů o přechodu fotografického a filmového obchodu a průmyslu pod správu Lidového komisariátu osvěty“ podepsaný V. I. Leninem již 27. srpna 1919. Dekret obsahoval mj. tato ustanovení:

- 1/ Veškerý fotografický a filmový obchod a průmysl, a to jak organizačně, tak i pokud jde o zásobování a distribuci příslušných technických prostředků a materiálů, přechází na celém území RSFSR pod správu Lidového komisariátu osvěty.
- 2/ Za tímto účelem se uděluje Lidovému komisariátu osvěty právo:
 - a/ znárodnit po souhlasu Nejvyšší hospodářské rady jak jednotlivé fotografické a filmové podniky, tak i celý fotografický a filmový průmysl
 - b/ zabavit podniky, fotografické a filmové zboží a přístroje; stanovit pevné a maximální ceny fotografických a filmových surovin a výrobků; sestavit inventář a kontrolovat fotografický a filmový obchod a průmysl
 - c/ řídit celý fotografický a filmový obchod a průmysl vydáváním nařízení všeho druhu, závazných pro podniky a soukromé osoby a rovněž pro sovětské úřady, pokud mají vztah k fotografickému a filmovému podnikání.¹⁾

Všimněme si striktnosti, jasnosti a komplexnosti vyhlášení. Ani slovo o podpoře a rozvoji tvůrčích sil či filmového umění. Jde o uchopení působivého politického a informačního nástroje a zároveň zamezení, aby s tímto nástrojem mohl zacházet někdo jiný. Jde o získání přímého a úplného vlivu na to, co se bude vyrábět, nakupovat a promítat. Jde o úplnou kontrolu nad programovou nabídkou filmové distribuce.

1) Miroslav Z ů n a (ed.), *Lenin a film*. Praha: ČSFÚ 1975, s. 135.

V československém kontextu sledovalo mnoho příznivců tohoto kroku daleko ušlechtlejší cíle než jen upevnění moci. Německá okupace totiž udělala v kinematografii za budoucí znárodnovatele většinu špinavé práce. Byla zavedena přísná cenzura a výrazně omezeno podnikání ve výrobě i distribuci filmů. Zařízení na území Sudet byla plně v německých rukou a Němci ovládali prostřednictvím společnosti Pragfilm i rozhodující výrobní základnu v Praze.

Československá vláda znárodnovací návrh schválila 7. srpna 1945 a prezident Beneš jej podepsal 11. srpna 1945. Dekret prezidenta republiky o opatřeních v oblasti filmu, který pod číslem 50/1945 Sb. nabyt účinnosti 28. srpna 1945, se tak stal prvním znárodnovacím dekretem v ČSR a byl ústavním zákonem č. 57/1946 Sb. prohlášen za zákon. Pro srovnání uvedme jeho preambuli:

„Aby byly odborně zajištěny a zachovány všechny prostředky a zařízení pro výrobu, rozšiřování a veřejné promítání světelných kinematografických filmů a aby jich mohlo být plně využito k prospěchu lidu a státu,
aby v oboru výroby, rozšiřování a veřejného promítání takových filmů byla řádně zabezpečena, udržena a dále rovnoměrně a plánovitě rozvíjena zaměstnanost,
aby tato kulturní a hospodářská práce byla trvale zbavena všech rušivých cizích a všech škodlivých neodborných a z hlediska zájmu lidu a státu nespolehlivých vlivů a činitelů,
a aby byly umožněny řádné přípravy a včasné provedení trvalé úpravy v oboru výroby, rozšiřování a veřejného promítání světelných kinematografických filmů podle potřeb a zájmu lidu a státu.“

Již z textu preambule je patrný jiný tón než u Leninova dekretu. Nezabavujeme, abychom ovládali, ale ujímáme se něčeho, abychom to rozvíjeli. Na jedné straně takový tón vysvětluje poměrně široký konsensus spojený s přijetím dekretu, na druhé straně ovšem odhaluje naivitu těch, kteří předpokládali bezproblémové propojení znárodněného filmu s demokracií za účelem rozvoje uměleckých hodnot. I odpůrců dekretu však bylo dost a o formě prováděcího vládního nařízení se vedly ostré diskuse. Boj o pojetí a organizační strukturu znárodněné kinematografie byl drasticky ukončen až únorem 1948. Již 13. dubna 1948 bylo schváleno vládní nařízení č. 72 o zřízení a organizaci podniku Československý státní film. Tuhá centralizace s nekompromisně ideologickou nálepkou dovedla myšlenku státního monopolu k dokonalosti.

Znárodnění bylo samozřejmě fundamentální změnou, která naprosto zásadně ovlivnila vývoj kinematografie po téměř padesát následujících let. Politické nálady ve společnosti měly ve sledovaném období nesrovnatelně větší vliv na programovou nabídku než obchodní logika. Pokud jde o zahraniční filmy, byla totální centralizace zahraničního obchodu s filmem striktně dodržována od roku 1948 až do roku 1991. Bylo by však chybou domnívat se, že organizační struktura, fungování obchodu a filmové distribuce jako takové bylo po celou dobu konzervováno a neodráželo nejrozumnější zahraniční i domácí vlivy. V prvním období po znárodnění se filmová distribuce stále ještě chová jako poměrně otevřený systém. Kina se otevírají světové kinematografii, nejen sovětské, ale i americké.

V době válečných let klesl celkový počet premiér na 94 v roce 1943, 87 v roce 1944 a 66 v roce 1945. Výběr filmů byl pod ostrou cenzurou a hrály se jen schválené české filmy a import z Německa a od jeho spojenců. V roce 1946 ale již počet premiér stoupl na 167 a v roce 1947 dokonce na 208, což byl nejvyšší počet uvedených filmů až do počátku šedesátých let.

V roce 1948, po únorovém převratu, došlo k naprosté centralizaci, která vrcholí na počátku 50. let. Úsek filmové distribuce řídí náměstek generálního ředitele Československého státního filmu (ČSF). Do jeho pravomoci patří Rozdělovna filmů a Správa kin. Název vlastní distribuční organizace je velmi přesný. Kina jsou centralizována do rukou státu a centrální distribuční organizace jim „rozděluje“ filmy – obchodní vztah je maximálně potlačen. Program kin je organizován tak, že z vybraných filmů jsou sestavovány pro všechna kina závazné programové sledy. Vedle ideologicky podmíněného omezení dovozu nových filmů se postupně vyřazují i filmy západních spojenců uvedené v předcházejících letech. Již v roce 1948 dramaticky klesá počet premiér na 107, tedy na téměř polovinu v porovnání s předcházejícím rokem. Počet diváků v kinech však paradoxně kulminuje právě v roce 1948, kdy jich přišlo téměř 154 milionů, a ještě v roce 1949 to bylo slušných 147 milionů. Filmů však ubývá, programová rozmanitost mizí a distribuci dominují sovětské filmy. Srovnáme vývoj počtu premiér filmů ze západních zemí – 1947 (141), 1948 (62), 1949 (37), 1950 (14), 1951 a 1952 (7), přičemž počet sovětských filmů je při celkovém poklesu premiér stabilně nad 30 ročně. Kino je ovšem jedna z mála dostupných zábav a návštěva kin je i tak až překvapivě vysoká. Stejně jako v době okupace lidé chodili na filmy německé, navštěvují teď sovětské snímky. Objevuje se nový fenomén organizovaných návštěv, na vybrané filmy chodí školy, pracovní kolektivy, návštěvy organizují společenské organizace. Evidovaná návštěva sice klesá na 120 milionů v roce 1950 a úroveň roku 1948 překonává až v roce 1955. Přesto je to vysoké číslo, ačkoli skutečnou spontánní návštěvnost kin samozřejmě neznáme. Počet premiér v letech 1950 a 1951 klesá na válečnou úroveň (79 respektive 88). Dne 1. května 1953 zahajuje vysílání Československá televize, a divákovi se tak nabízí nový způsob trávení volného času a konzumace audiovizuálních obsahů. Nástup televizorů do domácností však nebyl tak překotný, nový komunikační prostředek také nepatřil k nejlevnějším, a tak diváků v kinech stále ještě přibývalo.

V roce 1955 vzniká Filmová distribuce (FD) jako samostatná účetní jednotka. Tvořily ji ředitelství FD, Rozdělovna filmů, Správa kin a oddělení Styky s cizinou. Pracovní náplň jednotlivých úseků velmi dobře vymezují jejich názvy. Již od roku 1952 sice existují krajské pobočky Rozdělovn filmů, ty se však řídí směrnicemi pražského centra. Jen velmi pozvolna je toto centrální řízení programu narušováno, do krajských center se stěhují sklady 16mm kopií a propagačního materiálu.

Významný decentralizační zlom však představuje vládní nařízení č. 4/57 ze dne 16. ledna 1957. Nejprve byla provedena decentralizace dosud nesamostatných krajských filmových správ na Krajské filmové podniky. Výnosem Ministerstva školství a kultury byly vytvořeny podniky Ústřední půjčovna filmů a Československý Filmexport. Základem ÚPF byla původní Rozdělovna filmů. Kina přešla v průběhu roku 1957 ze státního vlastnictví do sféry místních zastupitelstev. Státní film se kin zbavil v pravou chvíli, neboť právě v roce 1957 bylo dosaženo historicky nejvyšší návštěvnosti kin: přes 186 milionů divá-

ků. Dále již jejich počet neustále klesal. Výhodou decentralizovaného uspořádání bylo přiblížení provozování kin místní samosprávě, jíž tak připadla i zodpovědnost za jejich další rozvoj. Městské a místní úřady jsou i po zániku státního monopolu provozovateli nebo finančními podporovateli mnoha lokálních kin. Česká republika si tak stále udržuje jednu z nejhustších sítí kin na světě v přepočtu na obyvatele.

Následující organizační změny, které proběhly do konce osmdesátých let, již jen modifikovaly stávající systém. Na centrální úrovni potvrdilo stávající uspořádání Vládní nařízení č. 13. z 10. února 1962, které rozšířilo samostatnost Československého filmu, z jehož názvu již roku 1957 zmizelo slovíčko státní. Následně byl 29. října 1962 vydán Statut Československého filmu, který s dílčími úpravami platil až do konce osmdesátých let. Jediným významnějším zásahem pak byly změny vyplývající z Ústavního zákona č. 143/1968 Sb. o československé federaci.

Formování programové nabídky v podmínkách znárodněné kinematografie

Nabídka filmů v kinech byla závislá na společenském klimatu víc než na jakýchkoli organizačních opatřeních. V průběhu let se reálná možnost ovlivnit programovou nabídku stěhovala mezi Ústředním ředitelstvím Československého filmu (ÚŘ ČSF) a zástupci distribuce a z pozadí byla ovlivňována obchodníky z Československého filmexportu, kteří realizovali vlastní obchodní jednání o nákupu. Formální distribuční oprávnění však všem uváděným filmům po celou dobu uděloval ústřední ředitel ČSF. Po období zcela striktní regulace filmového trhu a omezování dovozu filmů ze zahraničí v první polovině padesátých let se v druhé polovině šesté dekády počet premiér začal zvedat. Nutno ovšem konstatovat, že jejich počet byl zvyšován v první řadě uváděním filmů z ostatních zemí sovětského bloku. Přesto se uvolnění patrně v celé společnosti a kulturní sféře v druhé polovině šedesátých let promítlo i do nákupu zahraničních filmů. S několika výjimkami striktních ideologických zákazů, které měly často velmi subjektivní zabarvení, se do československé filmové distribuce začaly dostávat umělecky nejzajímavější filmy ze západní Evropy i USA. Kvóty a jiné bariéry dovozu postupně korodovaly a počet premiér se držel nad 200 ročně. Setrvalý pokles návštěvnosti, který byl způsoben nejen nástupem televize, ale i celkovou změnou životního stylu a rozšiřujícími se možnostmi užívání volného času, byl v roce 1968 stále atraktivnější nabídkou kin zastaven na úrovni necelých 119 milionů diváků. V roce 1969 se pak situace v jiných společenských podmínkách nápadně podobala roku 1948. Byly zrušeny některé nákupy a zastavena výroba některých českých filmů (např. *PASTÁK*), počet premiér klesl (i když jen o 10%). Avšak vyřazování uváděných a připravovaných filmů se zpozdlilo (nový režim neměl ještě dost síly a kapacit zasáhnout do filmové distribuce radikálně) a návštěvnost kin stoupla téměř na 120 milionů. Ještě v následujících letech se návštěvnost udržuje v obvyklých mezích, avšak podrobné prověrky filmové nabídky a výrazné zpřísnění práce výběrových komisí, jimž začíná vadit cokoli, co vybočuje, vykonají své. Vládne šed' a nuda, lidé mizí na chaty, do hospod a kina zaznamenávají v letech 1972 a 1973 nejvyšší míru poklesu návštěvnosti od roku 1958 do roku 1989! V roce 1972 klesá poprvé od okupace (nepočítáme-li válečný rok 1945) návštěvnost pod 100 milionů diváků.

Koncem sedmdesátých let a v osmdesátých letech se v nabídce filmů začínají objevovat

divácky zajímavé tituly (např. MARATONEC, HOREČKA SOBOTNÍ NOCI, TŘI DNY KONDORA, BLÍZKÁ SETKÁNÍ TŘETÍHO DRUHU, ROCKY...). Některé jsou ukryty v nabídce filmových klubů, ale postupně se do českých kin opět začíná prosazovat filmový svět. Celkový počet vydaných filmů je velmi vysoký, jedním z důvodů je stanovená kvóta na dovoz západních filmů. Přímou regulaci padesátých let a poměrně liberální přístup v letech šedesátých nahradila postupná restrikce „statistického“ charakteru. Od roku 1976 bylo stanoveno, že filmy nesocialistických produkcí smí dosahovat maximálně 30 % celkového počtu vydaných premiér. Nikdy jsem toto nařízení neviděl písemně, ale pro dramaturgii ÚPF platilo jako východisko stavby dramaturgického plánu až do roku 1989. Za 14 let bylo překročeno jen jednou: v roce 1985, kdy bylo schváleno jednorázové doplnění fondu filmových klubů devíti staršími francouzskými filmy. V osmdesátých letech to prakticky znamenalo, že čím více bude v distribuci filmů bulharských, rumunských, korejských atp., tím více lze uvést filmů z Francie, Itálie, USA. V konečném důsledku je jedno, že některé filmy dovezené do počtu ze spřátelených zemí neměly prakticky žádný distribuční ohlas. Je však nutno přiznat, že do konce osmdesátých let byla nabídka československé filmové distribuce svázána doznívající normalizací a stejně se nevyrovnala možnostem polských a maďarských kin, které využívaly výhod otevřenější politické situace.

Oblast filmové distribuce a programové nabídky zažila na sklonku éry znárodněného filmu jednu velkou změnu. V osmdesátých letech minulého století se rozšířilo komerční užití přenosných audiovizuálních záznamů v domácnostech – videa. Na jedné straně bylo patrné, jak významný distribuční nástroj audiovize získala, na druhé straně byla podstatně obtížnější regulace a udržení státního monopolu v této oblasti. Ještě v padesátých letech by si tehdejší totalitní společnost jistě našla represivní cestu, jak uhlídat šíření těchto záznamů. V osmdesátých letech však na to již neměla sílu. Na druhé straně ovšem neměla ani odvahu tuto distribuci legalizovat. ČSF se sice pomalu pustil do vlastní výroby a distribuce, ale ta nemohla v žádném případě uspokojit požadavky potenciálních zákazníků, kteří ve videu viděli zejména možnost dostat se právě k těm programům, které na našem trhu nebyly legálně dostupné. Je sice pravda, že na velké části území bylo dostupné zahraniční pozemní televizní vysílání a začaly se objevovat první satelitní antény, avšak přetrvávala jazyková bariéra a řada oblastí, především hlavní město Praha, měla k zahraničnímu vysílání velmi omezený přístup. Právě v Praze proto byly velmi dobré podmínky pro rozvoj černého trhu s česky přemluvenými pirátskými nahrávkami nejrůznějších programů a také kvetl solidární výměnný obchod. Policie zasahovala spíše symbolicky s orientací na disent, ale na masové postihy neměla ani sílu, ani chuť. Pirátství se stalo součástí latentního odporu vůči režimu.

Specifika fungování distribuce ve znárodněné kinematografii

Poměrně málo změn v organizační oblasti ovšem vůbec neznamená neměnnou strukturu pravomocí. Stejně jako v dovozu zahraničních filmů, tak i v zařazování domácích filmů do programové nabídky se situace měnila s vývojem politické atmosféry a vlny centralizace rozhodování se střídaly s větší mírou decentralizace. V zásadě platilo, že za výrobu českého filmu odpovídala filmová studia – Filmové studio Barrandov (FSB), Krátký Film

(KF) a později samostatné Filmové studio Gottwaldov (FSG) – a za výrobu slovenského filmu Slovenská filmová tvorba (SFT). Před zařazením do distribuční nabídky ovšem film muselo schválit nejvyšší vedení kinematografie. Představitelé ÚPF se samozřejmě účastnili práce všech komisí, které o tvorbě programové zásoby rozhodovaly, a účastnili se také schvalování domácí tvorby. Po federalizaci platilo pravidlo, že příslušné studio předložilo dokončený film ke schválení nejvyššímu představiteli kinematografie v dané zemi. FSB, FSG a KF ústřednímu řediteli ČSF a SFT generálnímu řediteli Slovenského filmu. Jejich schválení se pak automaticky uplatňovalo v druhé republice federace. Jinými slovy, české filmy na Slovensku a slovenské filmy v Česku již nikdo neschvaloval. Schválený slovenský film byl následně předán k distribuci ÚPF a český Slovenské poživně filmov. Mezi republikovými distribučními organizacemi existovala obchodní smlouva, na jejímž základě docházelo k vzájemnému ekonomickému vyrovnání. To vycházelo z dohody o podílu, kterým rozpočítával nákupní ceny u zahraničních filmů Československý filmexport. Náklady se dělily v poměru odpovídajícím obratu jednotlivých trhů. ÚPF tedy hradila přibližně 77 % a SPF 23 % stanovené nákupní ceny. Obdobný mechanismus platil i pro obnovené premiéry domácích filmů, ovšem již bez dodatečné finanční transakce, protože distribuční práva byla mezi ÚPF a SPF „prodávána“ bez časového omezení licence. Dramaturgie ÚPF připravovala dramaturgické plány obsahující termíny nasazení premiérových filmů i tzv. obnovené premiéry. Její vliv na konečné rozhodnutí se ovšem také proměňoval podle celkové politické situace. Pro přesnost musím připomenout, že programové plány byly předkládány ke schválení po celé období znárodněné kinematografie, pojem „dramaturgie“ však byl preferován až s nastupující normalizací. Připomeňme i přetvoření „tvůrčích“ skupin na „dramaturgické“ na Barandově a přísné oko „ústředního dramaturga“, který dohlížel na všechny vznikající filmy. Princip spočíval v tom, že porada vedení ÚŘ ČSF schvalovala plány ÚPF, a tím i zařazení obnovené premiéry. Toto schvalování bylo v šedesátých letech podle pamětníků, s nimiž jsem se po svém nástupu do ÚPF setkal, velmi formální. V sedmdesátých a osmdesátých letech samozřejmě představovalo velmi složitou proceduru a vyjadřovalo se k tomu celé vedení kinematografie. To se pochopitelně týkalo zejména všech filmů, jejichž vyřazení z distribuce mělo jakoukoli politickou konotaci.

Filmová distribuční společnost je v běžné tržní situaci zejména obchodní organizace. V první řadě provádí různou formou akvizici, rozhoduje se, s jakými filmy bude obchodovat, někdy vstupuje do role koproducenta nebo dokonce sama filmy vyrábí. Při výběru filmů pak dohaduje veškeré obchodní a technologické podmínky získané licence. V prostřední části zajišťuje potřebné technické, marketingové a logistické procesy nezbytné pro vlastní proces distribuce. V závěrečné fázi pak zajišťuje umístění filmu v kinech, opět prostřednictvím obchodního jednání s provozovateli kin. Zajímavé je, že distribuční organizace ve světě poměrně často používají externí partnery pro zpracování technických materiálů, reklamní služby i zajištění logistiky, ale prakticky nikdy se nevzdávají přímého vlivu na nákup a prodej, čili akvizici, filmů a jejich uplatnění v kinech. Organizace filmové distribuce v období znárodněné kinematografie se této logice vymykala. Z tohoto pohledu nebyla ÚPF svéprávnou distribuční organizací, protože zajišťovala právě jen ten prostřední článek řetězu. Výběr filmů byl věcí výběrové komise vedené ÚŘ ČSF a obchodní realizaci nákupu zahraničních filmů uskutečňoval Filmexport. Exis-

toval sice ekonomický model obchodních vztahů mezi ÚPF a provozovateli kin postavený na poměrném dělení tržeb, který se velmi přibližoval standardním obchodním podmínkám, ale programové útvary, které zajišťovaly přímý kontakt s provozovateli kin, byly dislokovány na Krajské filmové podniky (v tomto ohledu je podivuhodné, že takto okleštěný podnik byl vůbec schopen se po zániku monopolu transformovat).

Třístupňové řízení distribučního procesu s faktickým podřízením krajských podniků krajskému politickému vedení a kin lokálním autoritám vedlo někdy až k absurdnímu zvýšení politického dohledu nad distribucí. Kina vedle fandů a praktiků vedli také odložené funkcionáři. Pro městskou hierarchii představovala Správa kin zajímavou „trafikou“. Někteří krajští a místní mocipáni však také měli potřebu dokazovat, že jsou bdělejší než pražské centrum. Tak se začalo stávat, že některé filmy, schválené do distribuce ÚŘ ČSF a vydané ÚPF, se prostě v některých krajích nebo městech nehrály. Jako ukázkový případ lze uvést zejména filmy režisérky Věry Chytilové. *HRA O JABLKO* byla ohlášena do premiéry 17. června 1977, následně stornována a vydána 3. února 1978. Od premiéry ovšem nebyla uváděna v Jihočeském, Východočeském a Západočeském kraji a v Praze byla uváděna jediná kopie, ačkoli jiná byla v té době k dispozici pro filmové kluby. Druhým příkladem je snímek *PANELSTORY*, jehož premiéra byla původně naplánována na 6. června 1980. Přidělení kopií pak ale bylo stornováno a premiéra se uskutečnila až 25. prosince 1981. Přestože tentokrát měly přidělené kopie všechny krajské podniky, pamatuji se, že film opětovně nebyl v některých krajích uváděn v premiérových kinech a městech. Tento efekt tedy znamenal, že ani uvolnění filmu na úrovni centrálního orgánu se nemuselo projevit v programu místních kin.

Kriteria hodnocení programové nabídky

V nejobecnějším slova smyslu můžeme konstatovat, že programová nabídka obchodních distribučních společností je ovlivňovaná poptávkou. Distribuční společnost vyhledává do své nabídky filmy, o nichž předpokládá, že o ně bude divácký zájem. Jako každá obchodní společnost je i distribuční společnost ovlivňovaná především ekonomickými ukazateli. V jistém protikladu se jeví snaha o maximální využití nových nejatraktivnějších filmů se snahou o rozmanitost a šíří nabídky. Tyto aspekty vedle velmi silného politického vlivu fungovaly i v období znárodněné kinematografie, zejména od poloviny osmdesátých let.

V tradičním tržním modelu filmové distribuce lze tedy předpokládat, že jednotlivé distribuční společnosti bezpečně pokryjí veškerou potenciálně komerční nabídku filmů. Paralelně existují menší společnosti orientované mimo mainstreamové publikum, které pokryjí významnou část alternativní tvorby, která sice nemá masový dopad, ale přesto má své potenciální diváky. Stát pak používá několik zavedených mechanismů pro vyrovnávání trhu. Jedním je referenční podpora, která se většinou soustředí na podporu domácího nebo regionálního filmového průmyslu, v současné době například program Media podporující evropské filmy. Druhou variantou je selektivní podpora dovozu a distribuce konkrétních filmů, která by již měla být zaměřena na menšinové, alternativní resp. umělecké projekty. Další je pak vlastní iniciativa státní nebo státem financované veřejně prospěšné instituce. V našich podmínkách můžeme uvést aktivity Asociace českých filmových klubů (AČFK) nebo distribuci filmů realizovanou Národním filmovým archivem

(NFA). Programovou nabídku každé distribuční společnosti můžeme hodnotit ze dvou pohledů. Podle optimalizace její nabídky vůči poptávce, tedy respektování ekonomického pohledu, a podle udržování její diferenciace, tedy schopnosti efektivně uspokojovat i minoritní poptávku.

Pokud se v této otázce vrátíme k praxi znárodněné kinematografie, pak bychom mohli předpokládat automatickou podmínku udržování kompletní dostupné programové zásoby v oběžném stavu zejména s ohledem na domácí tvorbu. Přesto tato zásada nebyla nikdy v průběhu historie znárodněné kinematografie dodržována a československé filmy byly vyřazovány z distribuce. Jednoznačně přitom samozřejmě dominovaly nejrůznější politické a ideologické vlivy, které se vrcholně projevíly právě po roce 1948 a v první polovině sedmdesátých let. Zároveň byly ale často filmy vyřazeny z čistě ekonomických důvodů, hlavně v případech domácích filmů, o které diváci kin velmi brzy ztratili zájem. Občas k tomu, aby film zmizel z distribuce, stačilo, že se opotřebovaly kopie, a nikdo již neprojevil zájem je obnovit. V polovině osmdesátých let, kdy začaly být více sledovány ekonomické ukazatele, se čistky v programové zásobě motivované finančními důvody rozšířily i na systematickou likvidaci některých filmů. Z hlediska obecné dostupnosti je ovšem nutno konstatovat, že filmy vyřazené z distribuce z ekonomických důvodů, byly obvykle dostupné ve filmotéce Československého filmového ústavu (ČSFÚ).

Politická a ideologická omezení samozřejmě postihovala nabídku českých a slovenských filmů po celou dobu existence znárodněné kinematografie a v průběhu doby nabývala nejrůznějších podob. Vedle prvoplánových ideologických hledisek zde působila i řada drobných, často i velmi osobních důvodů k nejrůznějším vysloveným i nevysloveným omezením. Častěji než kvůli obsahu byly filmy vyřazovány kvůli osobní angažovanosti tvůrců. V první řadě šlo samozřejmě o osobnost režiséra, často však mohlo jít i o herce nebo autora předlohy. Zjistit skutečné důvody vyřazení řady českých filmů z programové nabídky a pohyb programové nabídky v průběhu času je již dnes v některých případech nemožné. Některá omezení sice zaznamenala oficiální dokumentace, ale mnohá další rozhodnutí byla záměrně zkreslena či byla vyslovena jen ústně. Někdy se ukončení distribuce tváří jako vyřazení kopií z technických důvodů. Ve skutečnosti byl ale někým předán pokyn filmové kopie prostě neobnovovat a při první příležitosti z „technických důvodů“ vyřadit. Někdy jde o skutečnost zjevnou a my ji můžeme dohledat, jindy je ovšem již natolik zasuta časem, že se opravdu můžeme jen dohadovat, zda vyřazení filmu bylo z technických důvodů, nebo v něm hrály roli jiné – ideologické, politické či osobní – pohnutky. Teoreticky samozřejmě existuje možnost ověření programové nabídky z pozice programu kin, ale pro reflexi situace z pozice distributora není tento úhel až tak přínosný. Kromě extrémní časové náročnosti ovšem zůstává otázka, zda jsou skutečně dohledatelná všechna veřejná představení. Zároveň mohl film chybět na programu nikoli proto, že nebyl k dispozici z politických důvodů, ale čistě proto, že o něj nebyl zájem. Pokud si představíme znárodněnou kinematografii nepodléhající politickým tlakům, případně situaci, kdy jsou politické tlaky velmi slabé, měla by ve své nabídce zohlednit všechny zájmy potenciálního publika. Tomuto modelu se blížila filmová distribuce a také organizace filmové tvorby v šedesátých letech. Ideální formou pro tu dobu byla existence tvůrčích skupin FSB, vlastně poměrně svobodných producentských center, která zdánlivě substituovala neexistující konkurenční prostředí. Bohužel si je nutno uvědomit, že

znárodněná kinematografie s osvíceným vedením a omezenými politickými tlaky je v zásadě utopická představa a za 48 let existence znárodněné kinematografie u nás existovala velmi krátce.

Politické tlaky v libovolném směru pak naprosto nezbytně vedou k pokřivení kritérií a samozřejmě mají nutně negativní dopad na programovou nabídku. V situaci znárodněné kinematografie pak ani nelze uplatnit alibistické vyhnutí se odpovědnosti často fungující v tržním modelu ve smyslu: Ano, to je dobrý film, ale jeho vydání je příliš riskantní. On to koupí někdo jiný. V případě znárodněné kinematografie tady prostě nikdo jiný není! Programová nabídka by tedy měla pokrýt celé spektrum potřeb všech skupin diváků, a to je i v dobře fungujícím systému prakticky nemožné.

Časový horizont programové nabídky

Při hodnocení programové nabídky filmů pro kina v delším časovém úseku je třeba zdůraznit snižující se životnost filmů pro kina. Diváci očekávají filmové novinky, i když se někdy rádi vracejí k starším oblíbeným filmům. Avšak to, co je ještě považováno za novinku a jakým způsobem se divák k oblíbenému filmu může vracet, se v průběhu sledované doby naprosto zásadně změnilo. Životnost filmu v předtelevizní éře byla podstatně delší než v následujícím období. I tehdy ovšem nové filmy nahrazovaly v pozornosti diváků ty starší, ačkoli bylo výrazně více kin a filmy se v nich udržely nepoměrně déle. Televize po svém nástupu postupně převzala ve značné míře onu potřebu návratu starších filmů. Ještě v roce 1958 popisuje tehdejší ředitel ÚPF Miroslav Šebek v publikaci *Filmová distribuce*²⁾ standardní „premiérový“ oběh filmů v rozmezí 57 až 75 týdnů! Ostatně i v šedesátých a sedmdesátých letech vydržel film v kinech déle, než jaká je současná praxe, a některé filmy vyrobené pro velké plátno bylo možné i úspěšně reprizovat. Příchod přenosných záznamů s rozšířením videokazet a následně DVD opětovně poznamenal návštěvnost kin a dále výrazně zkrátil životní cyklus filmu v kině.

Vzhledem k výše popsanému vývoji dochází k reálnému zkracování oběhu filmových kopií. V drtivé většině případů má film nejvyšší počet nasazení v průběhu prvních dnů po premiéře a základní distribuční oběh se po určité době uzavírá. Následně dochází k poměrně radikálnímu vyřazení kopií a ponechání minimálního počtu dostatečného pro předpokládané reprízy, uvedení v sezónních kinech nebo filmových přehlídkách. Po čase je třeba přistoupit k rozhodnutí, zda film držet třeba v jedné kopii v nabídce, nebo zcela vyřadit.

Je paradoxem, že v průběhu sledovaného období se zároveň výrazně prodloužila životnost a vylepšila kvalita filmových kopií. Ještě v sedmdesátých letech bylo možné, že se v průběhu první fáze distribuce musely objednávat nové filmové kopie, protože jejich stav přestal být použitelný pro běžnou projekci. ÚPF měla poměrně propracovaný systém kontrol kopií – byl veden záznam o jejich stavu, doplňovaný promítači v každém kině, a navíc se periodicky vracely do skladu ke kontrole. V devadesátých letech si někteří provozovatelé kin na zánik tohoto kontrolního systému při rozpadu znárodněné distribuce stěžovali, avšak nezbytnou kontrolu nahradila zdokonalená kvalita filmové pod-

2) Miroslav Šebek – Oldřich Želzný, *Filmová distribuce*. Praha: ÚPF 1958, s. 41–60.

ložky i používaných ochranných vrstev. Dnes, v době svého soumraku, snesou filmové kopie bez významnějšího poškození několikanásobek počtu představení z počátku druhé poloviny minulého století.

Faktem tedy zůstává, že po určitém čase, který se dříve počítal v měsících a dnes v týdnech, skončí základní distribuční oběh každého filmu a titul je přesunut do programové zásoby. V programové zásobě může zůstat po celou dobu, kdy platí distributorovo licenční oprávnění, ale v některých případech je distributorem pro neefektivnost vyřazen i dříve. V běžné tržní situaci samozřejmě neexistuje žádný závazek ani pravidlo, které by to od distributora vyžadovalo, pokud takové jednání nemá ekonomický smysl. Ten dává efektivní logistika a objem programové nabídky zaručující určitý obrat. O dostupnost své programové zásoby se ostatně intenzivně starají i velká hollywoodská studia. Většina jejich knihoven je za poplatek dostupná i pro různé přehlídky.

Časový horizont má dvě přímé vazby na naše téma. Předně fungující systém komerční distribuce s veřejnou podporou dokáže zajistit poměrně širokou dostupnost filmů z filmové historie. O to větší odpovědnost v této oblasti má stát v případě znárodněné kinematografie, proto je zcela absurdní, že právě tato kinematografie veřejnosti v mnoha obdobích znemožňovala přístup k starším domácím filmům. Druhá poznámka se týká právě filmů, které jsou z distribuce násilně vyřazeny v průběhu exploatace. I vyřazení dočasné může mít na film zcela likvidační dopad. Po své případné obnovené premiéře již film nemusí vzbudit zájem diváků, protože jeho vymezený čas uplynul. Pokud se vyřazení počítá na desetiletí, změnil se i filmová řeč a film může ztratit schopnost komunikace s běžným divákem. To musíme mít na zřeteli, pokud hodnotíme ohlas filmů, které se po delší době vrací do distribuce. V ojedinělých případech mohou mimořádné kvality filmu společně s povědomím o jeho zákazu vyvolat zájem srovnatelný s premiérou. Velmi často ovšem obnovené premiéry zůstávají na okraji zájmu prostě proto, že životní cyklus filmu již uplynul.

Podklady pro sledování programové nabídky

Od roku 1945 byly v programovém útvaru centrály distribuce vedeny karty filmů. Jejich technokratické záznamy uvádějí termín vystavení karty, což je často datum realizace prvních představení, a termín vyřazení filmu, mezi tím je možné sledovat přírůstky a vyřazování kopií, případně jejich pohyb mezi programovými středisky. Záznamy jsou ovšem vedeny bez jakéhokoli komentáře o vyřazení (kdo, kdy a zejména proč?). Zároveň existují případy, kdy záznam o vyřazení není, nebo zcela paradoxně je záznam o vyřazení, ale není záznam o uvedení filmu do distribuce. Od prosince roku 1952 začaly být vydávány distribuční listy. Jde o základní oficiální dokument o uvedení filmu do distribuce, který současně přežil přechod distribuce na tržní podmínky a dnes je velmi cenným podkladem pro sledování vývoje filmové distribuce. Distribuční listy zahrnovaly premiéry filmů uvedených do kin a zároveň i některé obnovené premiéry starších filmů. Zároveň samozřejmě nereflktují celou řadu změn, ke kterým došlo v době mezi jejich vydáním a distribuční premiérou. U nových filmů jsou poměrně úplné, reflexe obnovených premiér však zjevně pokulhává. Naštěstí se vydáváním filmů v průběhu historie zabývaly práce Jiřího Havelky (Čs. *filmové hospodářství*), Šárky Bartoškové (Čs. *filmy*), Štefana Vrašti-

aka (*Slovenský dlhometrážny film*), Václava Březiny (*Lexikon českého filmu*) a také rozsáhlá, zatím pětidílná publikace NFA *Český hraný film*.³⁾

Z výše jmenovaných publikací lze získat přehled o českých a občas i slovenských filmech vydaných v Československu, ale již jen velmi neúplné informace o jejich postupném vyřazování a opětovném zařazování do programové nabídky. Velmi zajímavým dokumentem byl *Oběžný stav filmových kopií* vydávaný ÚPF, který je stále k dispozici v NFA. Zde byla sepsána kompletní nabídka filmů pro kina k přelomu roku. Porovnání jednotlivých nabídek pak do jisté míry odhaluje i utajené nebo prostě jen nikde nepublikované vyřazování, ale i obnovování filmů. Bohužel *Oběžný stav filmových kopií* nebyl vydáván každoročně a v letech, kdy nevyšel, byly vydávány jen *Doplňky*, obsahující filmy, které přibýly, ale nerekapitulující úbytky. Bohužel téměř všechny materiály obsahují i chyby a nepřesnosti.

Ještě obtížnější je situace s přesným vyhodnocením výsledků. U filmů staršího data premiéry nejsou dochovány výsledky tržeb, které byly v původních materiálech potlačovány. Zveřejňovaly se pouze počty návštěvníků. Vypadalo to lépe, protože západní filmy se spontánní návštěvností se porovnávají se sovětskou a jinou „angažovanou tvorbou“, na níž byly organizovány návštěvy „za hubičku“ nebo zcela zdarma. Počty představení a návštěvníků u hraných celovečerních filmů uvedených v období znárodněné kinematografie obsahovala publikace ÚPF *Československé filmy ve filmové distribuci I*. Před předáním archivu výsledků dokumentaci NFA po privatizaci Lucernafilmu jsem si nechal zpracovat databázi v té době dostupných výsledků. Tuto databázi zpracoval Jan Vymětal a zahrnovala soupis všech českých filmů s dochovanými kartami a souhrn všech v té době dohledatelných výsledků filmů. Tam, kde se nepodařilo dohledat novější výsledky s tržbami, byl použit údaj z výše citované publikace. I zde jsme zjistili naprostou nejednotnost evidence výsledků obnovených premiér. V některých případech byly výsledky kontinuálně přičítány a existuje jediný údaj, v některých případech byla obnovená premiéra zavedena do systému jako zcela nové uvedení a pak lze dokonce identifikovat, kolik diváků přišlo na film v původním a kolik v následném uvedení. Při respektování všech výše zmíněných komplikací jsem se pokusil připravit určitý přehled vývoje programové zásoby, který umožňuje několik zobecnění, lze z něj dokumentovat základní trendy a samozřejmě lze vyčíst i několik kuriozit. V další části textu se věnuji souhrnu právě těchto zjištění.

II.

Skutečný vývoj programové nabídky českých a slovenských filmů (1945–1989)

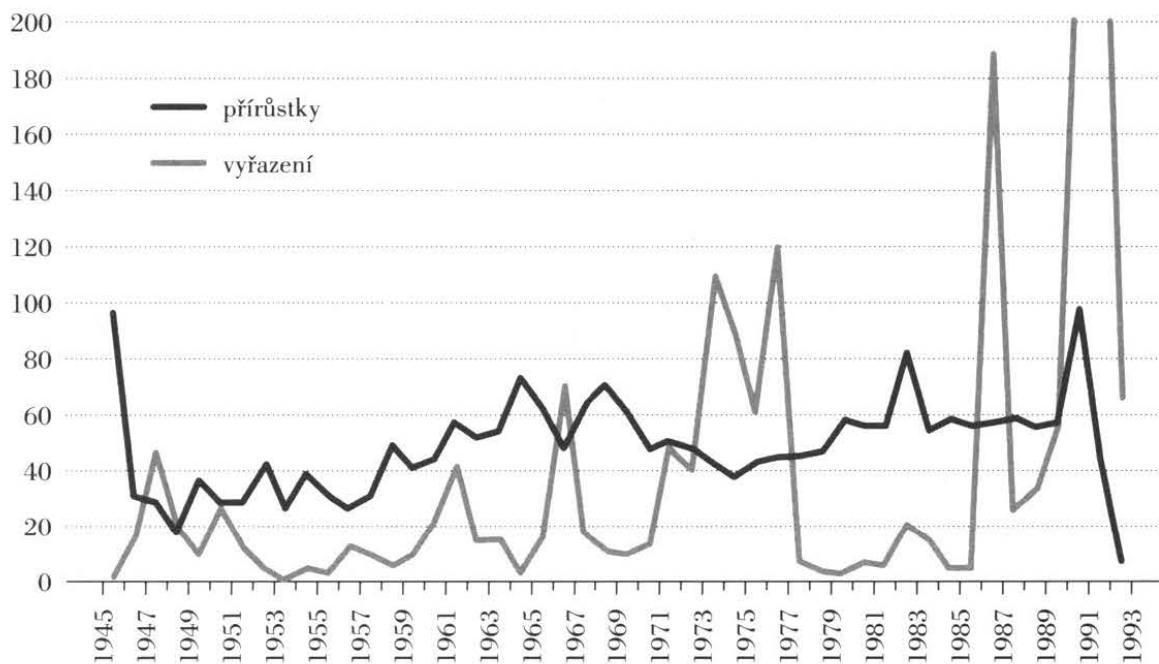
Nejprve nejjednodušší konstatování. Z období němé kinematografie se v programové nabídce zestátněné kinematografie objevilo jen šest titulů: TAKOVÝ JE ŽIVOT Carla Junghansa (uveden roku 1959), DOBRÝ VOJÁK ŠVEJK Karla Lamače (1964), BATALION Přemysla Pražského (1964), VARHANÍK U SV. VÍTA Martina Friče (1965), EROTIKON Gustava Machatého (1968) a pásma ZAČÁTKY ČESKOSLOVENSKÉHO FILMU v roce 1964.

3) Soupis těchto materiálů je uveden v příloze.

Do roku 1944 bylo dokončeno a uvedeno celkem 354 celovečerních československých hraných filmů. Z nich 200 nikdy nebylo v období znárodněné kinematografie oficiálně uvolněno do distribuce. To neznámá, že některé z nich nebylo možné vidět v promítací síni Ponrepo, v kinu Illusion nebo při příležitosti některých přehlídek nebo seminářů. 154 z nich se postupně zařadilo do nabídky filmové distribuce. Dále byly uvedeny čtyři celovečerní dokumentární programy natočené před válkou a za války. MANŽELSTVÍ POD DROBNOHLED, TAJEMSTVÍ MACOCHY a NEZAPOMENEME měly dobový charakter, ZEM SPIEVA Karla Plicky však patří do zlatého fondu kinematografie. Již v roce 1945 bylo uvedeno 92 starších filmů, které tvořily základ první programové nabídky znárodněné distribuce. Poslední dva – KVOČNA Hugo Haase a DŮM NA PŘEDMĚSTÍ Miroslava Cikána – se v oběžném stavu objevily bez oficiálního distribučního listu až v roce 1984. Tento soupis lze ještě doplnit o dva filmy z počátku roku 1945, které jsou v různých materiálech zařazovány různě a vyšly v roce 1945 poprvé a s velkým úspěchem – PRSTÝNEK Martina Friče a ŘEKA ČARUJE Václava Kršky.

Přírůstky programové zásoby lze identifikovat z dostupných podkladů poměrně přesně, poněkud horší je situace s vyřazováním filmů, protože, jak jsem již uvedl, ne všechna vyřazení byla evidována. V některých případech došlo k vyřazení kopií skutečně pouze z technických důvodů, na kartě nebylo ukončení oběhu vyznačeno a film byl během krátké doby obnoven. U tohoto filmu pak karty evidují dvě data uvedení, ale žádné nebo jen jedno vyřazení. V ojedinělých případech takto vyřazený film již obnoven nebyl, protože se na něj zapomnělo nebo někdo doporučil, aby se na něj zapomnělo. Z tohoto důvodu pouze z evidence přírůstků a vyřazení nelze vypočítat skutečný počet filmů v oběhu, který byl vždy nižší, a koncem osmdesátých let již rozdíl činí okolo 12 % oběžného stavu. Přesto pohled na vývoj oficiálně evidovaných přírůstků a vyřazování svědčí o mnohém.

Změny programové nabídky



Detailně si trendy popíšeme v jednotlivých obdobích, ale z grafu je patrný historicky nejnižší počet přírůstků v roce 1948 a těsně před rozpadem monopolu v roce 1992. Největší přírůstky jsou zaznamenány v šedesátých letech, roce 1982 a 1990. Vždy zde byla souvislost s vyšším počtem obnovených premiér starších filmů. I vyřazování filmů má své jednoznačné vrcholy. V letech 1947, 1948 a 1950 proběhla čistka mezi předválečnými filmy. Počátkem šedesátých let byly vyřazeny dobově nejvíce poplatné filmy z konce čtyřicátých a první poloviny padesátých let a v roce 1966 došlo k prvnímu důslednému pročištění programové zásoby z ekonomických důvodů. Jak je patrné z výběru filmů, postupovalo se na základě reálného zájmu diváků a provozovatelů kin – staré filmy prostě dělaly místo novým. Výrazná politicky motivovaná čistka přišla s normalizací na přelomu šedesátých a sedmdesátých let a vrcholila mezi lety 1973 až 1976. Vyřazeny byly i některé právem zapomenuté filmy, ale také výrazná část zlatého fondu českého filmu. Druhá ekonomicky motivovaná inventura s vyřazením zbytečných filmů se uskutečnila kupodivu přesně po dvaceti letech v roce 1986. Počátkem devadesátých let se programová nabídka rozšířila o „trezorové filmy“, jež se poprvé po dvaceti letech dostaly do kin, a celou řadu návratů filmů v minulých letech z distribuce vyřazených. Zároveň filmová distribuce výrazně odhazovala balast tendenčních filmů nasbíraný v letech totality. V roce 1990 bylo z nabídky ÚPF vyřazeno 263 filmů a v roce 1991 již Lucernafilm zlikvidoval dalších 276. Tato čísla se již dokonce vymkla z uvedeného grafu.

Pokud jde o politické čistky v programové nabídce, můžeme vidět, že vždy fungovaly s jistým zpožděním. Nový režim čistil předválečné a válečné filmy až v roce 1947, únorová vláda se k nejvýraznější likvidaci dostala až v roce 1950, normalizační čistka se uskutečnila hlavně po roce 1973, jen sametová revoluce zlikvidovala VÍTĚZNÝ LID, DVAČÁTÝ DEVÁTÝ a podobné perly hned v roce 1990. Důvody jsou prosté, zatímco první čistky distribuce realizovala obvykle až na příkaz a často po změně vedení, tu poslední zajistili pracovníci ÚPF dobrovolně a s nadšením. Vždy ovšem bylo pro vedení kinematografie jednodušší film do distribuce vůbec nepustit, než jej následně vyřazovat. Na to doplatila série filmů dokončovaných mezi podzimem roku 1968 a rokem 1970.

Připomeňme filmy PAŠTÁK Hynka Bočana, ZABITÁ NEDĚLE Drahomíry Vihanové, EZOP Rangela Valčanova, SMUTEČNÍ SLAVNOST Zdenka Sirového, DEN SEDMÝ, OSMÁ NOC Evalda Schorma, VTÁČKOVIA, SIROTY A BLÁZNI a DOVIDENIA V PEKLE, PRIATELIA Juraje Jakubiska, ARCHA BLÁZNŮ Ivana Baladi, EDEN A POTOM... Alaina Robbe-Grilleta, UCHO Karla Kachyni a asi nejznámější z nich SKŘIVÁNCI NA NITI Jiřího Menzela. Těsně před uvedením byly počátkem sedmdesátých let zrušeny i premiéry filmů LALIE POENÉ Elo Havetty, NAHOTA Václava Matějky a DEVĚT KAPITOL ZE STARÉHO DĚJEPISU Pavla Háši. Všechny tyto filmy čekaly na svoji premiéru prakticky dvacet let. Problémy s uvedením však nebyly jen do méně konce šedesátých let. Vzpomeňme DVAASEDMDESÁTKU Jiřího Slavíčka, která byla vyrobena v roce 1948 a uvedena až v roce 1953, TŘI PŘÁNÍ Jána Kadára a Elmara Klose z roku 1958 uvedené v roce 1963, film HVĚZDA JEDE NA JIH také z roku 1958, uvedený v roce 1964. Obdobná situace se opakovala i později, 30 PANEN A PYTHAGORAS Pavla Hobla z roku 1973 mělo premiéru v roce 1977, dva roky čekaly na uvedení filmy Věry Chytilové HRA O JABLKO a PANELSTORY. Od roku 1984 do roku 1988 čekal DŽUSOVÝ ROMÁN Fero Feniče, od roku 1980 do roku 1989 JA MILUJEM, TY MILUJEŠ Dušana Hanáka, od roku 1981

do roku 1990 EVŽEN MEZI NÁMI Petra Nýdrleho a dokonce do roku 1991 čekal na premiéru film Juraje Herze z roku 1983 STRAKA V HRSTI.

Programová nabídka ve čtyřicátých a padesátých letech

Podle Jiřího Havelky bylo od konce války do konce roku 1945 vydáno 97 československých programů. 94 filmů z minulé kapitoly doplnily tři premiéry – ROZINA SEBRANEC Otakara Vávry a dokumenty VLAST VÍTÁ a VĚRNÍ ZŮSTANEME. Musím konstatovat, že do konce roku 1952, kdy začaly vycházet distribuční listy, je mezi údaji na programových kartách a Havelkovou dokumentací hodně nesrovnalostí. Za důvěryhodnější informaci považuji spíše Havelku, protože karty byly podle pamětníků vystavovány dodatečně, nicméně i v jeho přehledu z let 1945 až 1950 jsou zjevné chyby. Dalším specifikem počátku znárodněné kinematografie je poměrně časté vyřazování a opětovně zařazování filmů do programové zásoby. To evidentně souviselo jak s opotřebením filmových kopií, tak se zůstávající se cenzurou. Karty filmů ovšem nereflktují všechny obnovené premiéry. Těch Havelka eviduje 17, z toho 9 právě v roce 1952. Karty zavedené až v šedesátých letech mají filmy REVIZOR Martina Friče (1967), PŘIJDU HNED Otakara Vávry (1968) a FUNEBRÁK Karla Lamače (1969). Dva filmy evidované v premiéře Jiřím Havelkou vůbec nemají kartu zavedenou, je pravděpodobné, že jejich uvedení bylo vyhlášeno, ale neuskutečnilo se. Jde o filmy PANÍ MORÁLKA KRÁČÍ MĚSTEM Čenka Šlégla, který měl vyjít v roce 1946, a DĚVČÁTKO, NEŘÍKEJ NE! Josefa Medeotti-Boháče, jehož uvedení v prosinci 1948 skutečně považuji za nepravděpodobné. Opačnou situaci jsem objevil u filmu MUŽI V OFFSIDU Svatopluka Innemanna, který byl podle karty v programové nabídce od září 1946 do března 1951, ale Havelkova publikace jej neuvádí.

Roční přírůstek programové zásoby československých filmů v období čtyřicátých a padesátých let kolísal mezi 25 a 40 filmy ročně, včetně obnovených premiér a registrovaných pásem krátkých filmů. Pod toto rozpětí klesl přírůstek jen v roce 1948 na sedmáct. Naopak těsně překročil čtyřicítku v roce 1952 (právě vzhledem k obnoveným premiérám) a v roce 1958 dokonce přibýlo do nabídky padesát filmů. Od roku 1946 do konce padesátých let bylo 183 československých filmů z distribuční nabídky vyřazeno. Z 97 filmů vydaných podle Jiřího Havelky v roce 1945 nepřežilo v programové nabídce rok 1948 plných 67!

Proměna filmové nabídky v šedesátých letech

Ještě v roce 1960 přibýlo do programové nabídky 46 filmů, již v roce 1961 však počet přírůstků překročil padesátku a v roce 1964 šedesátku. Pouze jednou v roce 1966 klesl přírůstek domácích filmů na 48. Zdrojem pro následující výčet je soupis všech premiér vydaných ÚPF od ustavení samostatného fondu pro filmové kluby do roku 1985, které připravil z tehdy dostupných materiálů programový útvar ÚPF v roce 1986.

Programová nabídka získala v první polovině 60. let zcela nový impuls. ÚPF začala vytvářet samostatnou nabídku pro filmové kluby. Brzy se ukázalo, že právě nabídka pro filmové kluby může být prostorem pro filmy, které z nějakého důvodu nemohly být zařazeny do běžné nabídky. Filmové kluby byly organizovanou společenskou aktivitou a navíc

měly zásadu, že v nich promítané filmy byly uváděné lektory. Z dnešního pohledu jde čistě o zájmovou aktivitu, v době státem kontrolované distribuce však bylo možné obhajovat uvádění některých filmů v klubech právě vhodným úvodem začleňujícím film do správného politického kontextu. Filmové kluby svoji aktivitu začaly již dříve a využívaly i filmy z Filmotéky. ÚPF vydala prvních šest filmů určených výhradně pro kluby v roce 1963. Mezi ně byl přerazen i film PUDR A BENZÍN z běžné distribuce. V roce 1964 bylo do fondu filmových klubů zařazeno dalších 56 filmů včetně první kolekce šestnácti českých filmů. Obsahovala pásma ZAČÁTKY ČESKOSLOVENSKEHO FILMU, němé filmy DOBRÝ VOJÁK ŠVEJK a BATALION a dále například TONKU ŠIBENICI Karla Antona, ZE SOBOTY NA NEDĚLI Gustava Machatého, PŘED MATURITOU Vladislava Vančury, TRHANI a LIDÉ POD HORAMI Václava Wassermana. Druhá kolekce čtrnácti domácích filmů z roku 1965 obsahovala sedm filmů Martina Friče: AŽ ŽIJE NEBOŽTÍK, ČAPKOVY POVÍDKY, DRUHÁ SMĚNA, EXPERIMENT, VARHÁNÍK U SV. VÍTA, VARÚJ...! a ŽIVOT JE PES. Dále pak SVÍTÁNÍ Václava Kubásky, ZEM SPIEVA Karla Plicky, NA SLUNEČNÍ STRANĚ a MARIJKA NEVĚRNICE Vladislava Vančury, VČERA NEDĚLE BYLA Waltera Schorsche, MLHY NA BLATECH Františka Čápa a konečně KLUCI NA ŘECE Jiřího Slavíčka. V následujících letech již takto vytvářené kolekce domácích filmů pro filmové kluby nebyly. V oficiálních premiérách se české filmy objevovaly poměrně ojediněle. Do nabídky filmových klubů byly v premiéře zařazovány hlavně zahraniční filmy. Z domácí tvorby se sem občas přerazovaly starší tituly, o něž byl mezi filmovými fanoušky zájem.

Jak jsem již uvedl, v šedesátých letech došlo i k dvojímu pročištění programové nabídky. Ze 41 vyřazených filmů v roce 1961 bylo 34 z období mezi lety 1947 až 1956. V roce 1966 pak mělo pročištění zásoby jednoznačně ekonomický důvod.

Devastace programové nabídky v sedmdesátých letech

V sedmdesátých letech poprvé překročil počet vyřazených filmů (500) počet přírůstků (460). V období hlavních čistek mezi lety 1973 až 1976 přibýlo do programové zásoby jen 167 filmů, ale zlikvidováno bylo 384 starších filmů. Podruhé po období přelomu čtyřicátých a padesátých let byla moc nad znárodněnou kinematografií vykládána spíše podle Leninova dekretu než v duchu preambule Benešem podepsaného dokumentu. Počet přírůstků klesl v prvních třech letech na 47 až 50 titulů, v roce 1973 klesl na 43 a v roce 1974 se propadl až na 37 – nejnižší počet od poloviny padesátých let! V druhé polovině sedmdesátých let velmi zvolna stoupal k 47 filmům v roce 1978. Skok na 57 přírůstků v roce 1979 je již předzvěstí vývoje v osmdesátých letech. V roce 1979 se zároveň objevila první obnovená premiéra v roce 1973 vyřazeného filmu OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY Jiří Menzela. Bohužel v tomto případě platilo, že první vlaštovka jaro nedělá. Šlo o ojedinělý počin reflektující i skutečnost, že Jiří Menzel již v té době točil, a měl v distribuci „rehabilitační“ film KDO HLEDÁ ZLATÉ DNO a neproblémové komedie NA SAMOTĚ U LESA a BÁJEČNÍ MUŽI S KLIKOU.

Zabývat se detailně čistkou téměř pěti set filmů není možné, přesto uvedu několik významných příkladů. První filmy byly vyřazeny již v roce 1971. Zejména šlo o sedm snímků Vojtěcha Jasného, samozřejmě včetně vrcholů jeho tvorby – VŠICHNI DOBRÍ RODÁCI a AŽ PŘIJDE KOCOUR. Stejný počet vyřazených filmů měla na kontě autorská dvojice Ján Kadár, Elmar Klos, přehlédnut byl jen ÚNOS z roku 1953, ale ten vypadl hned následující rok.

I slovenské vedení projevilo iniciativu likvidací tří filmů Stanislava Barabáše, jen jeho TRIO ANGELOS přežilo o dva roky déle. V roce 1972 byly vyřazeny všechny dosud dostupné filmy Čenka Duby (celkem pět) a také jediný celovečerní režijní počín Ivana Passera INTIMNÍ OSVĚTLENÍ. Hlavní vlna však přišla v letech 1973 a 1974. Po ní zcela zmizely z programové nabídky filmy režisérů Ladislava Helgeho, Pavla Kohouta, Jana Němce, to podstatné z tvorby Evalda Schorma... Zajímavé je, že nejvíce vyřazených filmů (po devíti) měli v těchto dvou letech režiséři Karel Kachyňa a Zbyněk Brynych, kteří jinak dále točili nové filmy. Je pravdou, že formálně byly v té době vyřazované filmy děleny na „pozastavené“ a „vyřazené“, pro historika to možná může být zajímavé, pro distribuci a diváka však bylo zcela jedno, zda film byl vyřazen na věčné časy nebo dočasně. Většina z nich se také společně počátkem devadesátých let vrátila. Spíše než převrácení obrovského množství vyřazených filmů je zajímavé si všimnout ojedinělých výjimek, na které nikdy nedošlo. Vyřazení se kupodivu vyhnulo filmům ADELHEID Františka Vlácil, SEDMIKRÁSKY Věry Chytilové, NEVĚSTA Jiřího Suchého, ROZMARNÉ LÉTO Jiřího Menzela a dokonce LÁSKÁM JEDNÉ PLAVOVLÁSKY Miloše Formana – většina přežila ukryta ve fondu filmových klubů. Nejpozoruhodnější je, že sedmdesátá léta přežil i PŘÍPAD PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA Pavla Juráčka, který byl 1. ledna 1976 přesunut ze standardní distribuce do fondu filmových klubů a vyřazen až roku 1981, když se rozpadla kopie.

Vývoj programové nabídky v osmdesátých letech a obnovené premiéry osmdesátých a počátku devadesátých let

Vývoj programové nabídky českých a slovenských filmů v osmdesátých letech přece jen má více shodných rysů s léty šedesátými než sedmdesátými, přesto zejména jejich počátek nebyl právě příznivý. S výjimkou roku 1982, kdy bylo bez oficiálního distribučního listu vráceno do kin třicet filmů, a celkový počet přírůstku stoupl na 82, zbývajících devět let jejich počet kolísal mezi 54 a 58 novými tituly. Celkem se v tomto desetiletí rozšířila programová nabídka o 586 titulů a vyřazeno bylo 365 filmů, z toho ovšem 190 v roce 1986, kdy distribuce přistoupila k ekonomicky motivovanému vyřazení filmů, které již nezískaly ani kina, ani diváky.

Počátek tohoto desetiletí však nebyl příliš optimistický. První pokus o systematické přehodnocení čistek zlatého fondu ze sedmdesátých let se uskutečnil již v roce 1981. V ÚPF vznikl pokus přehodnotit vyřazené filmy a aspoň část filmů vrátit do oběhu. Materiál se tvářil koncepčně, zdůrazňoval pokles celkové programové nabídky a vyhýbal se nejvíce problematickým filmům. Stejně neuspěl. Tehdejší ředitel ÚPF Vladislav Mašek se dokonce nechal přesvědčit a předložil tento návrh poradě vedení ÚŘ ČSF, ale výsledkem bylo odmítnutí a dokonce zpochybnění jeho řídicích schopností. Ve skutečnosti se předložený návrh stal záminkou k mocenským bojům ve vedení kinematografie. Když byl Mašek 1. dubna 1983 poslán do důchodu, spekulovalo se, že právě návrh na obnovu zlatého fondu české kinematografie byl jedním z pověstných hřebíčků do jeho profesní rakve. V roce 1982 ještě pod Maškovým vedením ovšem ÚPF realizovala zcela absurdní rozhodnutí vyplývající ze stanoviska „chtěli jste mít obnovené premiéry, máte je mít“. Celkem se do programové zásoby vrátilo úctyhodných 32 filmů. Výběru dominovalo sedm filmů Martina Friče a pět filmů Otakara Vávry. Považuji za zbytečné všechny filmy jmenovat, ani nechci snižovat jejich kvalitu. Pro diváky byl jistě příjemný návrat HOLU-

BICE a ĎÁBLOVY PASTI Františka Vláčila i ČERNÉHO PETRA Miloše Formana, ale původní záměr byl jiný. Rok po odchodu Vladislava Maška panovalo provizorium, v jehož pozadí probíhal boj o pozice. ÚPF vydala v roce 1983 devět a v roce 1984 deset obnovených premiér více méně v duchu kolekce z roku 1982. Což v praxi znamenalo, že se vydávaly filmy, jež jsou možná zajímavé, ale nic, co by mohlo jakkoli narazit z ideologických či politických důvodů. Tematicky stojí za zmínku NEBEŠTÍ JEZDCI (vyřazení v roce 1976), což je nicméně film prověřeného režiséra Jindřicha Poláka. Většina filmů ovšem stejně před nedávnem vypadla z distribuce z technických důvodů, takže obnovení LIMONÁDOVÉHO JOEA, KDYBY TISÍC KLARINETŮ nebo MARKETY LAZAROVÉ žádným mimořádným počinem nebylo. Vlády nad ÚPF se 1. května 1984 ujímá Tugan Veselý s otevřeným záměrem učinit pro sebe z distribučního podniku jen přestupní stanici na vrchol. V roce 1985 vydává ÚPF pět obnovených premiér, které stojí za to vyjmenovat: ROZINU SEBRANCE a NĚMOU BARIKÁDU Otakara Vávry, TŘI CHLAPY V CHALUPĚ Josefa Macha, STUDNU DŽINŮ Jana Dvořáka jako součást dětského pásma a MÁJOVÉ HVĚZDY Stanislava Rostockého. V roce 1986 vychází jediná obnovená premiéra IKARIE XB1 Jindřicha Poláka. Tugan Veselý byl velmi ambiciózní a schopný diplomat s úzkými vazbami na kulturní oddělení ÚV KSČ. Jeho orientace však v žádném případě nebyla reformní, snažil se udržovat dobré vztahy se Svazem českých dramatických umělců (SČDU), ale spíše s jeho konzervativnějším federálním vedením reprezentovaným Jaroslavem Balíkem než v té době progresivnějšími skupinami reprezentovanými kupříkladu Jiřím Svobodou. Nástup Michaila Gorbačova k moci a jakékoli tendence liberalizovat normalizační přístupy v oblasti kinematografie mu byly jednoznačně proti srsti, nicméně se navenek přizpůsoboval změně situace a občas se tvářil progresivně. V praxi se to projevilo tak, že zasedaly komise, které měly návrh obnovení zlatého fondu připravit, zástupci SČDU si promítali pozastavené filmy, ale k reálné změně distribuční strategie nedošlo, spíše se hrálo o čas.

Jako půvabný příklad kotrmelců v osmdesátých letech lze uvést případ ČERNÉHO PETRA, který byl obnoven 3. září 1982 a již 1. března 1983, v době natáčení Formanova AMADEA v Praze, opět potichu vyřazen na základě telefonického pokynu (poznámka na kartě filmu), údajně na doporučení některých režisérů z vedení SČDU, „aby toho Formana nebylo tak moc“... Po čtyřech letech, 1. června 1987, byl ovšem opětovně oficiálně uveden v obnovené premiéře jako řešení situace, kdy byl na poslední chvíli zakázán jiný snímek dalšího problematického režiséra. V tomto datu byl totiž již vydán distribuční list na obnovenou premiéru filmu SLADKÉ HRY MINULÉHO LÉTA Juraje Herze. Tomu bylo ovšem v roce 1984 zakázáno uvedení filmu STRAKA V HRSTI a Herz, který měl práci v Německu, se tam právě v roce 1987 rozhodl zůstat. Připravená obnovená premiéra SLADKÝCH HER MINULÉHO LÉTA tedy byla na poslední chvíli zrušena a jako náhrada použit ČERNÝ PETR, jehož vyřazené kopie čekaly ve skladu na příležitost.

V roce 1987 bylo obnoveno sedm filmů, vedle zmíněného Formanova ČERNÉHO PETRA také ZDE JSOU LVI Václava Kršky, KRÁL KRÁLŮ Martina Friče, POLNOČNÁ OMŠA Jiřího Krejčíka, ORGAN Štefana Uhera, KŘÍK Jaromila Jireše a MŮJ BRÁCHA MÁ PRIMA BRÁCHU „Tuganova přítele“ Stanislava Strnada. Ani v roce 1988 nedošlo k žádnému průlom, promítalo se, hodnotilo se a do kin se vrátily jen tři filmy – OBŽALOVANÝ Jána Kadára a Elmara Klose, UŽ ZASE SKÁČU PŘES KALUŽE Karla Kachyni a na druhý pokus SLADKÉ HRY MINULÉHO LÉTA. K 1. lednu 1989 Tugan Veselý opustil ÚPF a stal se ústředním ředitelem ČSF. Po

zabydlení ve funkci daroval ředitelský post v ÚPF k 1. srpnu 1989 RSDr. Miroslavu Pospíchalovi, pracovníku oddělení kultury ÚV KSČ a svému velkému podporovateli na cestě na vrchol. Ani jeden se ze svého postu dlouho netěšil, Tugan Veselý se ve své vytoužené funkci ani nedočkal zrušení ÚŘ ČSF 31. prosince 1991 a Miroslava Pospíchala ve funkci ředitele ÚPF vystřídal Jan Jíra již 2. května 1990.

V období mezi odchodem Tugana Veselého a nástupem Miroslava Pospíchala (1. 1.–31. 7. 1989) vedl ÚPF ředitel Kinotechniky František Vomela, který již dříve vyplňoval období mezi odvoláním Vladislava Maška a příchodem Tugana Veselého. Po zasedání mnoha komisí byl konečně dopracován návrh na „uvolnění všech dosud neuvedených nebo pozastavených filmů české filmové produkce“, jak jsem dohledal ve svých poznámkách z té doby. Zároveň bylo jmenovitě určeno „26 celovečerních filmů, jejichž uvedení má být realizováno do konce roku 1990“. Mé záznamy bohužel neuvádějí, o které filmy mělo jít. Listopad 1989 celý vývoj výrazně urychlil a jen v roce 1990 bylo nakonec obnoveny 37 filmů a uvolněno dalších 11 dosud neuvedených filmů. V roce 1989 bylo uvedeno v obnovené premiéře 9 filmů: HOŘÍ, MÁ PANENKO Miloše Formana, OBCHOD NA KORZE a SMRT SI ŘÍKÁ ENGELCHEN Jána Kadára a Elmara Klose, KLDIVO NA ČARODĚJNICE Otakara Vávry, ROMEO, JULIE A TMA Jiřího Weisse, GENIUS Štefana Uhera, KOČÁR DO VÍDNĚ Karla Kachyni, DÉMANTY NOCI Jana Němce a SVATBA JAKO ŘEMEN Jiřího Krejčíka.

Nepovažuji za nutné uvádět všechny filmy, které se v roce 1990 vrátily do kin. Připomeňme si však úplný start roku 1990, kdy šly do distribuce filmy, jejichž uvedení již bylo připravováno v roce 1989. Hned 1. ledna 1990 byli obnoveni VŠICHNI DOBŘÍ RODÁCI Vojtěcha Jasného a 1. února 1990 měl premiéru trezorový film SKŘIVÁNCI NA NITI Jiřího Menzela. Zásadní proměna byla dokonána, politické a ideologické bariéry proraženy, přestaly existovat filmy, které by z politických důvodů nemohly být uváděny, zbyly ovšem technické možnosti a výrobní kapacity. Formálně ještě existoval státní monopol, jeho základy však již korodovaly.

Vyřazování filmů v osmdesátých letech a počátkem let devadesátých

V roce 1986 došlo k velmi radikálnímu pročištění skladové zásoby filmů. Jeho stimulem bylo zlevnění nákladů a analýza oběhu filmových kopií, která prokázala naprosto nulový zájem o celou řadu filmů držených v programové zásobě. Z programové nabídky bylo vyřazeno plných 190 filmů. V rámci tohoto pročištění byla vyřazena i řada vysloveně tendenčních děl. Mezi sedmi vyřazenými filmy Karla Steklého byly i HROCH a ZA VOLANTEM NEPŘÍTEL, nabídku opustilo sedm filmů Jaroslava Balíka a Dušana Kleina (většinou detektivky z prvního období jeho tvorby), šest filmů Zbyňka Brynycha, čtyři Václava Matějky, BOTOSTROJ K. M. Wallóa, CESTA ŽENY Dušana Kodaje, VELKÉ PŘÁNÍ a TOBĚ HRANA ZVONIT NEBUDE Vojtěcha Trapla a mnoho dalších, většinou již zapomenutých filmů. Zároveň si ovšem musíme uvědomit, že v osmdesátých letech byl nejvyšší a stabilní přírůstek nových programů, mnoho z nich si zaslouží být také zapomenuto, ale již se mezi nimi vyskytovalo podstatně více pozoruhodných děl než v sedmdesátých letech. Programová nabídka tedy utěšeně bobtnala. *Oběžný stav* k 1. lednu 1979 zahrnoval 560 českých a slovenských dlouhých filmů a pásem krátkých filmů. Stav k přelomu desetiletí nelze naprosto přesně stanovit, protože *Oběžný stav* nevyšel, byl vydán pouze *Doplňk*. V polo-

vině desetiletí k 31. prosinci 1985 bylo v nabídce již 895 českých a slovenských programů. Po pročištění v roce 1986 obsahovala ke konci desetiletí k 31. prosinci 1989 programová nabídka celkem 807 titulů, tedy o 247 více než před deseti lety!

Na konci posledního roku faktického monopolu ÚPF k 31. prosinci 1990 to bylo již jen 650 filmů, celkem ÚPF vyřadila v roce 1990 ze své nabídky 263 filmů. To již ovšem nebylo řízené chování státního podniku, ale sebezáchovné odhazování zátěže a příprava na konkurenční prostředí a privatizaci. Mezi mnoha šedivými filmy vyřazenými hned v prvním pololetí roku 1990 samozřejmě byly i „ideologické poklady“, které ještě v roce 1986 Tugan Veselý pochopitelně vyřadit nedovolil. Hned v lednu opustilo nabídku pásmo *BYL ÚNOR 1948* a následovaly další filmy: *ANNA PROLETÁRKA* Karla Steklého, *NÁSTUP* a *OBČAN BRYCH* Otakara Vávry, *RUDÁ ZÁŘE NAD Kladnem* Vladimíra Vlčka, *REPORTÁŽ PSANÁ NA OPRÁTCE* Jaroslava Balíka, *DVACÁTÝ DEVÁTÝ*, *NA KOHO TO SLOVO PADNE* Antonína Kachlíka, *VÍTĚZNÝ LID* Vojtěcha Trapla, *KLEMENT GOTTWALD* Drahošlava Holuba atd. atd.

V roce 1991 Lucernafilm vyřadil dalších 276 filmů, uvedl poslední sérii obnovených premiér a na konci roku vykazoval v nabídce 406 českých a slovenských filmů. V den rozpadu společného státu a vstupu do roku, kdy byl i právně ukončen státní monopol kinematografie k 1. lednu 1993, měl Lucernafilm ve své nabídce ještě 305 českých a slovenských filmů, vedle toho již bylo třináct nových domácích programů v rukou vznikající konkurence. Pět filmů distribuoval samostatně privatizovaný Krátký film, tři Space Films, dva Heureka a po jednom Interama, Film Centrum Hradec Králové a Planfilm. Rozpad monopolu krátce vedl k omezení dostupnosti starších filmů, avšak dnes již české prostředí plně zvládlo efektivní logistiku a vedle aktuální nabídky se lze v kinech dostat prakticky k celé šíři české filmové historie, pokud existují použitelné kopie. Na zpřístupnění historie českého filmu digitální formou si ale ještě budeme muset počkat.

III.

Reflexe návštěvnosti českých filmů v poválečném období

Databáze českých a slovenských filmů a pásem, kterou jsem v průběhu sběru a porovnávání informací nashromáždil, obsahuje celkem 2397 titulů, počet uvedení vzhledem k obnoveným premiérám přesahuje 2600 položek. Nějaké údaje o návštěvnosti se podařilo dohledat u 1905 titulů, údaje o tržbách přitom obsahuje jen 1754 z nich. Všechny filmy, k nimž neexistují údaje o tržbách, skončily svůj distribuční život nejpozději v roce 1966. Filmy bez údajů jsou v drtivé většině filmy neuvedené po roce 1945 do standardní distribuce nebo uvedené v době společného státu jen na Slovensku, případně pásma nebo dokumenty uvedené a vyřazené z distribuce před rokem 1966. Počet představení, diváků a tržby zahrnují data od premiéry filmu až do vyřazení z distribuce, respektive konce roku 2009.

V některých obdobích ÚPF označovala filmy delší než 3 600 metrů jako dvojprogram a uváděla u nich dvojnásobný počet diváků. Tuto praxi sestavená databáze důsledně eliminuje.

Historický „Top Ten“ českých filmů od roku 1945 podle návštěvnosti asi nikoho příliš nepřekvapí:

ILUMINACE

Aleš Danielis: Reflexe nabídky českých filmů v období znárodněné kinematografie

režie	titul	představení	diváků	tržby
Bořivoj Zeman	Pyšná princezna	37 508	8 222 699	14 908 491
Bořivoj Zeman	Byl jednou jeden král	29 111	5 915 082	13 515 414
Martin Frič	Prstýnek	25 496	5 295 034	11 740 226
Martin Frič	Princezna se zlatou hvězdou	23 250	5 034 374	10 546 686
Vladimír Čech	Divá Bára	23 292	4 943 408	11 190 545
Josef Mach	Rodinné trampoty oficiála Třísky	21 895	4 916 941	11 344 774
Václav Krška	Řeka čaruje	22 707	4 807 856	9 818 086
Vladimír Slavinský	Poslední mohykán	23 506	4 726 068	9 597 742
Karel Steklý	Strakonický dudák	19 681	4 567 734	10 642 826
Oldřich Lipský	Limonádový Joe aneb Koňská opera	25 248	4 558 033	21 037 207

Dominují filmy z předtelevizní éry a jejich čísla jsou z hlediska dnešních poměrů zcela závatná. Podívejme se tedy na nejúspěšnější české filmy v období znárodněné kinematografie podle data jejich výroby. Nejprve filmy z období před rokem 1945:

režie	titul	rok výroby	představení	diváků
Martin Frič	Svět patří nám	1937	22 132	4 240 304
Vladimír Slavinský	To byl český muzikant	1940	22 541	3 836 768
Martin Frič	Katakomby	1940	20 149	3 436 511
Martin Frič	Hej rup!	1934	18 779	3 316 429
Martin Frič	Jánošík	1935	15 881	3 250 689
Jindřich Honzl	Peníze nebo život	1932	13 723	2 943 668
Jindřich Honzl	Pudr a benzín	1931	14 648	2 866 611
Martin Frič	Tři vejce do skla	1937	14 595	2 811 133
Martin Frič	Tetička	1941	14 456	2 642 035
Martin Frič	Anton Špelec, ostrostřelec	1932	15 010	2 637 801

Obrovské množství údajů a jejich obtížná srovnatelnost v běhu času samozřejmě komplikují možnost sestavit přehled, který by komplexně pokrýval tak dlouhé období. Podívejme se však, jak se proměňovala filmová tvorba a přízeň publika podle let výroby filmu, respektive jejich schválení do distribuce. Uvádím vždy divácky nejúspěšnější film:

Režie	Titul	r. výr.	představ.	diváků	tržby
Martin Frič	Prstýnek	1945	25 496	5 295 034	11 740 226
Vladimír Slavinský	Právě začínáme	1946	22 137	4 484 799	9 491 237
Vladimír Slavinský	Poslední mohykán	1947	23 506	4 726 068	9 597 742
Josef Gruss	Hostinec U kamenného stolu	1948	17 584	3 848 226	8 946 125
Vladimír Čech	Divá Bára	1949	23 292	4 943 408	11 190 545
Miloš Makovec	Veselý souboj	1950	17 743	3 480 741	8 021 918
Martin Frič	Císařův pekař	1951	13 927	4 434 662	6 325 439
Bořivoj Zeman	Pyšná princezna	1952	37 508	8 222 699	14 908 491

ILUMINACE

Aleš Danielis: Reflexe nabídky českých filmů v období znárodněné kinematografie

Karel Kachyňa	Ztracená stopa	1953	14 115	3 092 108	7 815 276
Bořivoj Zeman	Byl jednou jeden král	1954	29 111	5 915 082	13 515 414
Karel Steklý	Strakonický dudák	1955	19 681	4 567 734	10 642 826
Josef Mach	Hrátky s čertem	1956	19 615	4 038 676	9 769 420
Karel Steklý	Poslušně hlásím	1957	19 052	3 384 472	12 344 338
Jindřich Polák	Smrt v sedle	1958	15 879	3 056 156	12 129 632
Martin Frič	Princezna se zlatou hvězdou	1959	23 250	5 034 374	10 546 686
Karel Kachyňa	Práče	1960	12 405	2 295 813	4 279 454
Karel Zeman	Baron Prášil	1961	9 397	1 737 144	4 696 795
Václav Kašlík	Rusalka	1962	8 374	1 544 562	6 983 890
Vojtěch Jasný	Až přijde kocour	1963	11 590	1 982 629	9 457 597
Oldřich Lipský	Limonádový Joe aneb Koňská opera	1964	25 248	4 558 033	21 037 207
Miloš Forman	Lásky jedné plavovlásky	1965	13 223	2 256 681	7 873 199
Jiří Menzel	Ostře sledované vlaky	1966	13 907	1 923 576	7 519 550
Zdeněk Podskalský	Ta naše písnička česká	1967	12 498	1 822 596	11 325 513
Bořivoj Zeman	Šíleně smutná princezna	1968	16 312	2 904 744	9 255 041
Zdeněk Podskalský	Světáci	1969	18 028	2 836 982	16 266 480
Václav Vorlíček	Pane, vy jste vdova!	1970	12 604	1 862 908	12 584 239
Václav Vorlíček	Dívka na koštěti	1971	13 540	2 147 015	10 738 917
Oldřich Lipský	Šest medvědů s Cibulkou	1972	8 431	905 053	2 012 984
Václav Vorlíček	Tři oříšky pro Popelku	1973	16 098	2 851 538	8 807 338
Oldřich Lipský	Jáchyme, hoď ho do stroje!	1974	15 473	2 928 708	17 068 911
Stanislav Strnad	Můj brácha má prima bráchu	1975	10 303	1 393 176	8 075 324
Věra Chytilová	Hra o jablko	1976	13 369	2 237 419	12 801 159
Václav Vorlíček	Což takhle dát si špenát	1977	8 410	1 502 861	9 394 752
Ladislav Rychman	Jen ho nechte, ať se bojí	1978	8 423	1 504 044	9 412 583
Václav Gajer	Na pytlácké stezce	1979	9 496	1 268 486	5 228 129
Jiří Menzel	Postřižiny	1980	15 656	2 750 289	18 554 961
Milan Muchna	Matěji, proč tě holky nechtějí?	1981	7 030	828 878	5 009 026
Marie Poledňáková	S tebou mě baví svět	1982	15 832	2 588 085	17 091 070
Zdeněk Troška	Slunce, seno, jahody	1983	21 072	3 352 449	21 502 258
Jaroslav Soukup	Láska z pasáže	1984	10 843	1 754 147	12 101 909
Jiří Menzel	Vesničko má středisková	1985	22 497	4 429 017	30 522 547
Zdeněk Zorad	Pavučina	1986	7 316	1 208 302	7 383 467
Vít Olmer	Bony a klid	1987	13 147	2 659 372	24 206 073
Věra Chytilová	Kopytem sem, kopytem tam	1988	9 348	1 665 392	15 203 039
Zdeněk Troška	Slunce, seno a pár facek	1989	18 179	4 058 095	36 513 286
Jiří Menzel	Skřivánci na niti	1990	4 807	752 300	5 830 056
Vít Olmer	Tankový prapor	1991	5 615	2 022 335	25 896 778
Zdeněk Sirový	Černí baroni	1992	6 426	1 470 531	26 394 300

Většina světových statistik pracuje s tržbou, nikoli počtem diváků. Počty diváků samozřejmě u dlouhodobých statistik zvýhodňují předtelevizní éru, tabulky podle tržeb nao-

pak vzhledem k inflaci umožňují neustále překonávat rekordy. Alespoň jednu tabulku podle tržeb si nemohu odpustit. Abych omezil vliv období prudké inflace, zahrnuji do této tabulky pouze výsledky do konce roku 1990, tedy před praktickou demonopolizací distribuce. Zahrnuji tedy pouze filmy uvedené do distribuce před listopadem 1989. A zde je klasické „Top 20“ znárodněné kinematografie podle mezinárodních kritérií:

režie	titul	představení	diváků	tržby
Zdeněk Troška	Slunce, seno a pár facek	16 459	3 943 033	35 421 684
Jiří Menzel	Vesničko má středisková	21 679	4 396 066	30 232 271
Vít Olmer	Bony a klid	13 064	2 657 629	24 183 898
Oldřich Lipský	Limonádový Joe aneb Koňská opera	24 948	4 547 756	20 897 186
Zdeněk Troška	Slunce, seno, jahody	19 919	3 273 894	20 869 911
Jiří Menzel	Postřižiny	15 461	2 739 841	18 444 022
Oldřich Lipský	Jáchyme, hoď ho do stroje!	15 406	2 925 237	17 049 502
Marie Poledňáková	S tebou mě baví svět	15 389	2 558 220	16 903 940
Zdeněk Podskalský	Světáci	17 947	2 835 514	16 223 280
Václav Vorlíček	Jak utopit dr. Mráčka aneb ...	14 178	2 569 546	15 094 716
Věra Chytilová	Kopytem sem, kopytem tam	8 972	1 653 471	15 077 169
Bořivoj Zeman	Pyšná princezna	37 313	8 210 791	14 861 540
Ladislav Rychman	Starci na chmelu	18 096	2 968 171	14 352 635
Jaroslav Soukup	Discopříběh	11 288	1 656 002	14 212 846
Karel Steklý	Dobrý voják Švejk	18 404	3 718 338	13 700 156
Ján Roháč	Kdyby tisíc klarinetů	25 791	4 064 703	13 322 164
Bořivoj Zeman	Byl jednou jeden král	28 130	5 858 588	13 214 680
Karel Kachyňa	Sestřičky	11 513	1 968 907	13 068 695
Věra Chytilová	Hra o jablko	13 342	2 237 040	12 780 895
Václav Vorlíček	Pane, vy jste vdova!	12 564	1 861 265	12 565 674

Na závěr se podívejme na fungování institutu obnovených premiér, tak jak jej registrovaly dobové statistiky. V šedesátých letech byla nově vydána řada předválečných filmů, jejichž první poválečné uvedení obvykle skončilo okolo února 1948. Nejlepších výsledků v kinech dosáhlo těchto pět filmů:

režie	Titul	představení	diváků	tržby
Martin Frič	Eva tropí hlouposti	6 940	588 052	1 807 996
Vladimír Slavinský	Muži nestárnou	5 968	498 172	1 517 368
Vladimír Slavinský	Nebe a dudy	5 393	461 679	1 245 107
Ladislav Brom	Klapzubova jedenáctka	4 410	354 829	876 029
Jiří Slavíček	Pantáta Bezoušek	3 295	222 823	576 891

Další samostatnou skupinu tvoří dlouhá řada filmů šedesátých let, které byly obnoveny v letech osmdesátých a počátkem devadesátých let. Abychom si dovedli lépe představit jejich pozici v dobovém kontextu, připomeňme si, že v průběhu osmdesátých let chodil do kin čtyř- až pětinasobek stávajícího počtu diváků a v roce 1990 necelý trojnásobek. Podíl domácí produkce se přitom držel mezi 25 a 35 %. To samozřejmě zvýhodňuje návštěvnost filmů vrácených do kin dříve. OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY v době jejich znovuuvedení v roce 1979 navštívilo tolik diváků, co mírně nadprůměrnou premiéru. HOŘÍ, MÁ PANENKO bylo v roce 1989 čtvrtým nejúspěšnějším českým filmem v kinech po komediích SLUNCE, SENO A PÁR FACEK, KOPYTEM SEM, KOPYTEM TAM a VÁŽENÍ PŘÁTELÉ, ANO. Na stejném místě skončili v roce 1990 VŠICHNI DOBRÍ RODÁCI, kteří překonali i žhavé novinky Jiřího Menzela KONEC STARÝCH ČASŮ a Marie Poledňákové DVA LIDI V ZOO. Při svém návratu do kin diváky nejvíce zaujaly následující filmy:

režie	titul	představení	diváků	tržby
Miloš Forman	Hoří, má panenko	5 217	563 449	4 029 480
Jiří Menzel	Ostře sledované vlaky	5 458	416 845	2 345 662
Vojtěch Jasný	Všichni dobří rodáci	4 197	287 931	1 979 972
Miloš Forman	Černý Petr	3 152	172 087	1 043 258
Jiří Krejčík	Svatba jako řemen	3 668	167 967	1 134 867
Milan Vošmik	Martin a červené sklíčko	2 161	154 943	229 492
Bořivoj Zeman	Fantom Morrisvillu	2 789	126 510	592 541
Vojtěch Jasný	Až přijde kocour	1 755	71 309	515 930
Jaromil Jireš	Žert	1 307	50 762	361 111
František Filip	Utrpení mladého Boháčka	1 174	33 948	265 269

Poslední pohled je věnovaný tomu, jak diváci přijali filmy, které byly vskutku trezorové a byly uvedeny do kin až na přelomu osmdesátých a devadesátých let. SKŘIVÁNCI NA NITI, jak je patrné z výše uvedeného přehledu, byly vůbec nejúspěšnějším českým filmem roku 1990, UCHO zaujalo pátou pozici hned za VŠEMI DOBRÝMI RODÁKY. V kontextu doby a pozice slovenských filmů v Čechách bych za úspěch považoval i výsledek filmu Dušana Hanáka JA MILUJEM, TY MILUJEŠ. Ostatní filmy se k divácky úspěšným nezařadily. V některých případech šlo primárně o filmy typově určené filmovým klubům, některým samozřejmě uškodila dlouhá odmlka od natočení. V každém případě je dobře, že všechny dostaly příležitost. Skutečně výrazný divácký úspěch tedy zaznamenaly jen dva, ale pro orientaci jich uvádím pět:

režie	Titul	představení	diváků	tržby
Jiří Menzel	Skřivánci na niti	4 807	752 300	5 830 056
Karel Kachyňa	Ucho	3 351	274 100	2 221 085
Dušan Hanák	Ja milujem, ty miluješ	1 211	46 494	316 270
Drahomíra Vihanová	Zabitá neděle	229	7 974	61 281
Juraj Herz	Straka v hrsti	326	6 397	70 146

Závěr

Závěrečné shrnutí bych chtěl předeslat konstatováním, že znárodněná kinematografie je utopie, která je velmi lehce zneužitelná vládnoucí ideologií. A pokud tento model někdy fungoval, bylo to krátce a spíše omylem. I volný trh může potlačovat kulturní hodnoty, ale ve fungující pluralitní společnosti je dost mechanismů, jak jej regulovat, aniž by byla potlačena podnikatelská aktivita jednotlivých subjektů. Pokud chceme hodnotit vývoj programové zásoby, můžeme k tomu použít více úhlů pohledu. Mě vždy profesionálně zajímala proměna publika a divácké reakce projevující se skutečnou návštěvností resp. tržbou filmů. Kvalita filmu a jeho divácký ohlas jsou však dvě odlišné kategorie bez přímé vzájemné souvislosti. Pokud chci hodnotit kvalitu filmové distribuce z hlediska programové nabídky, musím mít neustále na zřeteli obě hlediska. Vyřazování filmů z programové nabídky je stejně přirozené jako neustálý příliv filmů nových. Zejména v současnosti, kdy existuje celá řada alternativních cest filmů k divákům. Jinou otázkou než vyřazení z nabídky, je zákaz veřejné prezentace filmu. To je vždy známkou pokřivenosti celé společnosti. Pro ÚPF byla vlna obnovených premiér zakázaných či trezorových filmů na přelomu osmdesátých a devadesátých let nezbytností, většina tehdejších zaměstnanců takovou praxi chápala jako svoji povinnost; bez ohledu na skutečnost, že v záplavě obnovených filmů se některé ztratily a práce s jejich uvedením vysoce převýšila ekonomický efekt. Šlo o zásadní princip dostupnosti a jednoznačného odříznutí se od situace, kdy komise různých úrovní meditovaly nad jednotlivými filmy, zda jsou, nebo nejsou vhodné pro našeho diváka... a když rozhodly, že ne, nebylo odvolání.

*Zvláštní poděkování Tomáši Bartoškovi, Miloši Fikejzovi a Aleši Strakošovi
za pomoc při kompletování podkladů.*

Aleš Danielis (1953)

Autor je ředitelem filmové distribuce společnosti Bontonfilm a docentem na Katedře produkce Filmové a televizní fakulty AMU. Zároveň působí ve vedení Unie filmových distributorů, kterou reprezentuje v představenstvu České filmové komory a ve Filmové radě při ČFK. Je členem České filmové a televizní akademie a Evropské filmové akademie. Pravidelně publikuje informace o vývoji filmového trhu ve *Filmovém přehledu*, občas pak v *Hospodářských novinách*, *Filmu a době*, *Cinepuru* apod.

(Adresa: ales.danielis@bontonfilm.cz)

Citované filmy:

30 panen a Pythagoras (Pavel Hobl, 1973), 322 (Dušan Hanák, 1969), Adelheid (František Vlášil, 1969), Amadeus (Miloš Forman, 1984), Anna proletářka (Karel Steklý, 1952), Anton Špelec, ostrostřelec (Martin Frič, 1932), Archa bláznů (Ivan Balada, 1970), Ať žije nebožtík (Martin Frič, 1934), Až přijde kocour (Vojtěch Jasný, 1963), Báječní muži s klikou (Jiří Menzel, 1978), Baron Prášil (Karel Zeman, 1961), Batalion (Miroslav Cikán, 1937), Batalion (Přemysl Pražský 1927), Blízká setkání třetího druhu (Close Encounters of the Third Kind; Steven Spielberg, 1977), Bony a klid (Vít Olmer, 1987), Botostroj (K.M. Walló, 1954), Byl jednou jeden král (Bořivoj Zeman, 1954), Byl Únor 1948 (pásmo), Cesta ženy (Dušan Kodaj, 1974), Císařův pekař (Martin Frič, 1951), Což takhle dát si špenát (Václav Vorlíček, 1977), Čapkovy povídky (Martin Frič, 1947), Černí baroni (Zdenek Sirový, 1992), Černý Petr (Miloš Forman, 1963), Dáblova past (František Vlášil, 1961), Démanty noci (Jan Němec, 1964), Den sedmý, osmá noc (Evald Schorm, 1969), Děvčátko, neříkej ne! (Josef Medeotti-Boháč, 1932), Devět kapitol ze starého dějepisu (Pavel Háša, 1969), Discopříběh (Jaroslav Soukup, 1987), Divá Bára (Vladimír Čech, 1949), Dívka na koštěti (Václav Vorlíček, 1971), Dobrý voják Švejk (Karel Steklý, 1956), Dobrý voják Švejk (Karel Lamač, 1926), Dovidenia v pekle, priatelja (Juraj Jakubisko, 1970), Druhá směna (Martin Frič, 1940), Dům na předměstí (Miroslav Cikán, 1933), Dva lidi v zoo (Marie Poledňáková, 1990), Dvaasedmdesátka (Jiří Slavíček, 1948), Dvacátý devátý (Antonín Kachlík, 1974), Džusový román (Fero Fenič, 1984), Eden a potom... (Alain Robbe-Grillet, 1970), Erotikon (Gustav Machatý, 1968), Eva tropí hlouposti (Martin Frič, 1939), Evžen mezi námi (Petr Nýdrle, 1981), Experiment (Martin Frič, 1943), Ezop (Rangel Valčanov, 1969), Fantom Morrisvillu (Bořivoj Zeman, 1966), Funebrák (Karel Lamač, 1932), Genius (Štefan Uher, 1969), Hej rup! (Martin Frič, 1934), Holubice (František Vlášil, 1960), Horečka sobotní noci (Saturday Night Fever; John Badham, 1977), Hoří, má panenko (Miloš Forman, 1967), Hostinec U kamenného stolu (Josef Gruss, 1948), Hra o jablko (Věra Chytilová, 1976), Hrátky s čertem (Josef Mach, 1956), Hroch (Karel Steklý, 1973), Hvězda jede na jih (Oldřich Lipský, 1958), Ikarie XBI (Jindřich Polák, 1963), Intimní osvětlení (Ivan Passer, 1965), Já miluju, ty miluješ (Dušan Hanák, 1980), Jáchyme, hoď ho do stroje! (Oldřich Lipský, 1974), Jak utopit dr. Mráčka aneb Konec vodníků v Čechách (Václav Vorlíček, 1974), Jánošík (Martin Frič, 1935), Jen ho nechte, ať se bojí (Ladislav Rychman, 1978), Katakomby (Martin Frič, 1940), Kdo hledá zlaté dno (Jiří Menzel, 1974), Kdyby tisíc klarinetů (Ján Roháč, 1964), Kladiivo na čarodějnice (Otakar Vávra, 1969), Klapzubova jedenáctka (Ladislav Brom, 1938), Klement Gottwald (Drahošlav Holub, 1986), Kluci na řece (Jiří Slavíček, 1944), Kočár do Vídně (Karel Kachyňa, 1966), Konec starých časů (Jiří Menzel, 1989), Kopytem sem, kopytem tam (Věra Chytilová, 1988), Král Králů (Martin Frič, 1963), Křik (Jaromil Jireš, 1963), Kvočna (Hugo Haas, 1937), Lalie polné (Elo Havetta, 1972), Láska z pasáže (Jaroslav Soukup, 1984), Láskám jedné plavovlásky (Miloš Forman, 1965), Lidé pod horami (Václav Wassermann, 1937), Limonádový Joe aneb Koňská opera (Oldřich Lipský, 1964), Májové hvězdy (Stanislav Rostockij, 1959), Manželství pod drobnohledem (Josef Kokeisl, 1940), Maratonec (Marathon Man; John Schlesinger, 1976), Marijka nevěrnice (Vladislav Vančura, 1934), Markéta Lazarová (František Vlášil, 1967), Martin a červené sklíčko (Milan Vošmik, 1966), Matěji, proč tě holky nechťejí? (Milan Muchna, 1981), Mlhy na blatech (František Čáp, 1943), Můj brácha má prima bráchu (Stanislav Strnad, 1975), Muži nestárnou (Vladimír Slavinský, 1942), Muži v offsidu (Svatopluk Innemann, 1931), Na koho to slovo padne (Antonín Kachlík, 1980), Na pytlácké stezce (Václav Gajer, 1979), Na samotě u lesa (Jiří Menzel, 1976), Na sluneční straně (Vladislav Vančura, 1933), Nahota (Václav Matějka, 1970), Nástup (Otakar Vávra, 1952), Nebe a dudy (Vladimír Slavinský, 1941), Nebeští jezdci (Jindřich Polák, 1968), Němá barikáda (Otakar Vávra, 1949), Nevěsta (Jiří Suchý, 1970), Nezapomeneme (pásmo 1939), Občan Brych (Otakar Vávra, 1958), Obchod na korze (Ján Kadár a Elmar Klos, 1965), Obžalovaný (Ján Kadár a Elmar Klos, 1964), Organ (Štefan Uher, 1964), Ostře sledované vlaky (Jiří Menzel, 1966), Pane, vy jste vdova! (Václav Vorlíček, 1970), Panelstory aneb Jak se rodí sídliště (Věra Chytilová, 1979), Paní Morálka kráčí městem (Čeněk Šlégl, 1939), Pantáta Bezoušek (Jiří Slavíček, 1941), Pasták (Hynek Bočan, 1968), Pavučina (Zdenek Zaoral, 1986), Peníze nebo život (Jindřich Honzl, 1932), Polnočná omša (Jiří Krejčík, 1962), Poslední mohykán (Vladimír Slavinský, 1947), Poslušně hlásím (Karel Steklý, 1957), Postřižiny (Jiří Menzel, 1980), Práce (Karel Kachyňa, 1960), Právě začínáme (Vladimír Slavinský, 1946), Princezna se zlatou hvězdou (Martin Frič, 1959), Prstýnek (Martin Frič, 1945), Před maturitou (Vladislav Vančura, 1932), Přijdu hned (Otakar Vávra, 1942), Případ pro začínajícího kata (Pavel Juráček, 1969), Pudr a benzín (Jindřich Honzl, 1931), Pyšná princezna (Bořivoj Zeman, 1952), Reportáž psaná na oprátce (Jaroslav Balík, 1961), Revizor (Martin Frič, 1933), Rocky (John G. Avildsen, 1976), Rodinné trampoty oficiála Třísky (Josef Mach, 1949), Romeo, Julie a tma (Jiří Weiss, 1959), Rozina sebranec (Otakar Vávra, 1945), Rozmarné léto (Jiří Menzel, 1967), Rudá záře nad Kladnem (Vladimír Vlček, 1955), Rusalka (Václav Kašík, 1962), Řeka čaruje (Václav Krška, 1945), S tebou mě baví svět (Marie Poledňáková,

1982), *Sedmikrásky* (Věra Chytilová, 1966), *Sestřičky* (Karel Kachyňa, 1983), *Skřivánci na niti* (Jiří Menzel, 1969), *Sladké hry minulého léta* (Juraj Herz, 1969), *Slunce, seno a pár facek* (Zdeněk Troška, 1989), *Slunce, seno, jahody* (Zdeněk Troška, 1983), *Smrt si říká Engelchen* (Ján Kadár a Elmar Klos, 1963), *Smrt v sedle* (Jindřich Polák, 1958), *Smuteční slavnost* (Zdeněk Sirový, 1969), *Starci na chmelu* (Ladislav Rychman, 1964), *Straka v hrsti* (Juraj Herz, 1983), *Strakonický dudák* (Karel Steklý, 1955), *Studnu džinů* (Jan Dvořák, 1970), *Svatba jako řemen* (Jiří Krejčík, 1967), *Svět patří nám* (Martin Frič, 1937), *Světáci* (Zdeněk Podskalský, 1969), *Světání* (Václav Kubásek, 1933) *Šest medvědů s Cibulkou* (Oldřich Lipský, 1972), *Šíleně smutná princezna* (Bořivoj Zeman, 1968), *Ta naše písnička česká* (Zdeněk Podskalský, 1967), *Tajemství Macochy* (V. Lachman, 1942), *Takový je život* (Carl Junghans, 1929), *Tankový prapor* (Vít Olmer, 1991), *Tetička* (Martin Frič, 1941), *To byl český muzikant* (Vladimír Slavínský, 1940), *Tobě hrana zvonit nebude* (Vojtěch Trapl, 1975), *Tonka Šibenice* (Karel Anton, 1930), *Trhani* (Václav Wassermann, 1936), *Trio Angelos* (Stanislav Barabáš, 1963), *Tři dny kondora* (Three Days of the Condor; Sydney Pollack, 1976), *Tři chlapy v chalupě* (Josef Mach, 1963), *Tři oříšky pro Popelku* (Václav Vorlíček, 1973), *Tři přání* (Ján Kadár a Elmar Klos, 1958), *Tři vejce do skla* (Martin Frič, 1937), *Ucho* (Karel Kachyňa, 1970), *Únos* (Ján Kadár a Elmar Klos, 1952), *Utrpení mladého Boháčka* (František Filip, 1969), *Už zase skáču přes kaluže* (Karel Kachyňa, 1970), *Varhaník u sv. Víta* (Martin Frič, 1929), *Varuj...!* (Martin Frič, 1947), *Vážení přátelé, ano* (Dušan Klein, 1989), *Včera neděle byla* (Walter Schorsch, 1938), *Velké přání* (Vojtěch Trapl, 1981), *Věrní zůstaneme* (Jiří Weiss, 1945), *Veselý souboj* (Miloš Makovec, 1950), *Vesničko má středisková* (Jiří Menzel, 1985), *Vítězný lid* (Vojtěch Trapl, 1977), *Vlast vítá* (J. A. Holman, 1945), *Všichni dobří rodáci* (Vojtěch Jasný, 1968), *Vtáčkovia, siroty a blázni* (Juraj Jakubisko, 1969), *Za volantem nepřítel* (Karel Steklý, 1974), *Zabitá neděle* (Drahomíra Vihanová, 1969), *Začátky československého filmu* (pásmo), *Zde jsou lvi* (Václav Krška, 1958), *Ze soboty na neděli* (Gustav Machatý, 1931), *Zem spieva* (Karel Plicka, 1933), *Ztracená stopa* (Karel Kachyňa, 1953), *Žert* (Jaromil Jireš, 1968), *Život je pes* (Martin Frič, 1933).

PŘÍLOHA

PRAMENY A ZDROJE

Databáze

CFCSR_AZ: tato databáze obsahuje údaje k hraným českým zvukovým filmům při dodržení podmínky použité při zpracování filmů do knihy *Československé filmy ve filmové distribuci I.*, to znamená hrané filmy o délce větší než 1 800 m filmového pásu. Je řazena abecedně od A do Z, obsahuje 1 986 vět. Zpracoval Jan Vymětal z karet filmů programového útvaru ÚPF v roce 1996.

CFCSR_OS: tato databáze obsahuje ostatní filmy a pásma, zjištěná při výpisu z karet filmů. Je řazena abecedně a obsahuje 562 vět. Zpracoval Jan Vymětal z karet filmů programového útvaru ÚPF v roce 1996.

VYCSR_PO: databáze obsahuje podrobné výsledky všech filmů (tedy z obou předchozích databází). Jsou odděleny výsledky filmů od premiér, obnovených premiér a výsledků filmů uvedených do roku 1990 a v období 1991 až 1995 (čerpaných z databáze Unie distributorů). Je řazena abecedně od A do Z, obsahuje 2 552 vět. Zpracoval Jan Vymětal z dostupných statistických sestav ÚPF v roce 1996.

Databáze obsahující katalog uvedených filmů a výsledků od 1. 1. 1991 – Unie filmových distributorů.

Publikace

Luboš B a r t o š e k, *Náš film. Kapitoly z dějin 1896–1945*. Praha: Mladá fronta 1985.

Šárka B a r t o š k o v á, *Československé filmy 1945–57, filmografie*. Praha: Československý film 1959.

Šárka B a r t o š k o v á, *Československé filmy 1958–59, filmografie*. Československý film 1960.

Šárka B a r t o š k o v á, *Československé filmy 1960–65, filmografie*. Praha: Filmový ústav 1966.

Šárka B a r t o š k o v á, *Československé filmy 1966–68, filmografie*. Praha: Český filmový ústav 1970.

Šárka B a r t o š k o v á, *Československé filmy 1969–71, filmografie*. Praha: ČSFÚ 1973.

Šárka B a r t o š k o v á – Luboš B a r t o š e k, *Československé filmy 1977–80, filmografie*. Praha: ČSFÚ 1983.

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 (eds.), *Československé filmy ve filmové distribuci I. – Dlouhé hrané zvukové filmy, 1930–1987*. Praha: ÚPF 1988.

Václav B ř e z i n a, *Lexikon českého filmu, 1930–1996*. Praha: Cinema 1996.

Český hraný film I. (1898–1930). Praha: NFA 1995.

Český hraný film II. (1930–1945). Praha: NFA 1998.

Český hraný film III. (1945–1960). Praha: NFA 2001.

Český hraný film IV. (1961–1970). Praha: NFA 2004.

Český hraný film V. (1971–1980). Praha: NFA 2007.

Gabriela G a v a l ě í n o v á, *Slovenský hraný film, 1945–1972.* Bratislava: Slovenský filmový ústav 1973.

Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství 1937.* Praha: Knihovna Filmového kurýru 1938.

Jiří H a v e l k a, *Filmové hospodářství 1938.* Praha: Knihovna Filmového kurýru 1939.

Jiří H a v e l k a, *České filmové hospodářství 1939.* Praha: Knihovna Filmového kurýru 1940.

Jiří H a v e l k a, *České filmové hospodářství 1940.* Praha: Knihovna Filmového kurýru 1941.

Jiří H a v e l k a, *Filmové hospodářství 1941.* Praha: Knihovna Filmového kurýru 1942.

Jiří H a v e l k a, *Filmové hospodářství 1942.* Praha: Knihovna Filmového kurýru 1943.

Jiří H a v e l k a, *Filmové hospodářství 1939–45.* Praha: Čs. filmové nakladatelství 1946.

Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství 1945–46.* Praha: Čs. filmové nakladatelství 1947.

Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství 1945–50.* Praha: ČSFÚ 1970.

Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství 1951–55, I. díl.* Praha: ČSFÚ 1972.

Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství 1951–55, II. díl.* Praha: ČSFÚ 1972.

Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství 1956–60.* Praha: ČSFÚ 1974.

Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství 1961–65.* Praha: ČSFÚ 1975.

Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství 1966–70.* Praha: ČSFÚ 1976.

Jiří H a v e l k a, *České a slovenské dlouhé filmy, 1945–1969.* Praha: ČSFÚ 1970.

Jiří H a v e l k a, *Film v číslech a událostech.* Praha: Filmový ústav 1965.

Sbírka zákonů a nařízení republiky Československé, Ročník 1945, Částka 24, vydána dne 28. srpna 1945.

Miroslav Š e b e k – Oldřich Ž e l e z n ý, *Filmová distribuce.* Praha: ÚPF 1958, s. 41–60.

Štefan V r a š t i a k, *Slovenské dlhometrážné filmy. Sto rokov kinematografie.* Bratislava: SFÚ 1995.

Miroslav Z ů n a (ed.), *Lenin a film.* Praha: ČSFÚ 1975.

Stanislav Z v o n í ě k, *Čtvrtstoletí československé socialistické kinematografie a její další perspektivy, 1945–1970.* Praha: Český filmový ústav 1970.

Katalogy

Programová zásoba celovečerních filmů k 1. 1. 1979. Praha: ÚPF 1979.

Doplňek katalogu celovečerních filmových programů. Praha: ÚPF 1979.

Oběžný stav celovečerních filmových programů k 1. 1. 1982. Praha: ÚPF 1982.

Oběžný stav celovečerních filmových programů k 31. 12. 1982. Praha: ÚPF 1982.

Oběžný stav celovečerních filmových programů k 31. 12. 1985. Praha: ÚPF 1986.

Celovečerní filmové programy, oběžný stav k 31. 12. 1986. Praha: ÚPF 1987.

Celovečerní filmové programy, oběžný stav k 31. 12. 1987. Praha: ÚPF 1988.

Celovečerní filmové programy, oběžný stav k 31. 12. 1988. Praha: ÚPF 1989.

Celovečerní filmové programy československé produkce, oběžný stav k 31. 3. 1988 Praha: ÚPF 1988.

Katalog celovečerních filmů. Praha: Ústřední distribuce filmů Čs. lidové armády 1988.
Celovečerní filmové programy, oběžný stav k 31. 12. 1988. Praha: ÚPF 1989.
Oběžný stav celovečerních filmových programů k 31. 12. 1989. Praha: ÚPF 1990.
Celovečerní filmové programy, oběžný stav k 31. 12. 1990. Praha: ÚPF 1991.
Katalog celovečerních filmových programů k 31. 12. 1991. Praha: Lucernafilm 1992.
Katalog celovečerních filmových programů k 1. 1. 1993. Praha: Lucernafilm 1994.

Distribuční listy

Kompletní sada distribučních listů vydávaných od 1. listopadu 1952.
 Československý státní film – správa distribuce, 1. 11. 1952 – 15. 6. 1954.
 Československý státní film – rozdělovna filmů, 15. 6. 1954 – 31. 12. 1956.
 Ústřední půjčovna filmů, 7. 1. 1957 – 31. 12. 1990.
 Lucernafilm, 1. 1. 1990 – 31. 12. 1992.

Filmový přehled

Pro kontrolu použity ročníky 1967–1992.

Archivní dokumenty

Seznam premiér 1945–1990, udržovaný programovým útvarům ÚPF.
 Seznam filmů vydaných pro FK od roku 1963 do roku 1985, programový útvar ÚPF.

Vlastní nezveřejněné podklady

Text o historii distribuce zpracovaný jako podklad pro přednášky na FAMU.
 Databáze filmů a jejich výsledků zpracovaná na základě výše uvedených přehledů uvedených filmů, databází a údajů o výsledcích.
 Vlastní vzpomínky a paměť doplněná pamětí bývalých kolegů Pavla Turka a Václava Březiny.

Internetové odkazy

České filmové nebe
<http://www.cfn.cz/>

Česko-Slovenská filmová databáze
<http://www.csfd.cz/>

NFA – Národní filmový archiv
<http://www.nfa.cz/?faid=10300>
<http://web.nfa.cz/CeskyHranyFilm/cz/obsah/index.html>

The Internet Movie Database
<http://www.imdb.com/>

Asociace českých filmových klubů
<http://www.acfk.cz/filmy-v-distribuci.htm>

ILUMINACE

Aleš Danielis: Reflexe nabídky českých filmů v období znárodněné kinematografie

Czech Film Center

<http://filmcenter.cz/cz/filmy-od-roku-1991/bygenre/0/0/20>

UFD – Unie filmových distributorů

<http://www.ufd.cz/>

SUMMARY

REFLECTION ON THE SUPPLY OF CZECH FILMS
IN THE ERA OF NATIONALIZED CINEMA

Aleš Danielis

The study describes conditions in the era of nationalized cinematography from 1945 to 1992, under which the offer of Czech films was developing. Particular emphasis is put on political and ideological aspects that influenced the offer of Czech films. The text also focuses on the twilight of the era of nationalized cinema, during which most forbidden films re-entered distribution. The description of the development is based on a database of public materials provided by the Central Film Lending Institute (Ústřední půjčovna filmů, ÚPF) and compiled by the author, as well as upon the author's own archives. The first part focuses on the nationalization of cinema, on how it was presented to the public and on alterations in the organizational structure of film distribution which was initially centralized and integrated into Czechoslovak State Film (Československý státní film). Since 1957 the organizational structure has been partially decentralized and independent companies, Filmexport and the ÚPF, have emerged in the field of film distribution. Despite this fact, the management of distribution was entirely under the control of the Central Management of the Czechoslovak Film (Ústředního ředitelství Československého filmu). However, the film distribution in cinemas began to face the competition from television broadcasting. In the 1980s, the strict control of films on offer was undermined by videocassettes and private exchange and import of films.

The next part is dedicated to the formation of programming under the conditions of nationalized cinematography. Firstly it sums up elementary aspects of programming, including foreign films, and the impact of these aspects on cinema attendance. Then the text focuses on the process of production, approvals and screenings of Czech and Slovak films in cinemas. The following section describes the position of the ÚPF in relation to a traditionally understood role of distribution organization.

The study then describes the possibilities of evaluation of choice of films on offer in cinemas and demonstrates the areas in which it was deformed in the era of nationalized cinema. It sketches out the influence of other distributional channels on programming of cinemas and explicates the time horizon of the development of programming as cinemas are only interested in new films for a limited period of time and this period has been shortening in the course of history. An independent section of the article is dedicated to the description of analyzed data, their insufficiencies and process of acquisition of numerical data employed in this study.

The second part of the text is dedicated to an overview of programming itself. The presented description reflects the way Czechoslovak films made before the end of the Second World War entered distribution. Further development is introduced by a graph reflecting evidenced acquisitions and rejections of films during the whole era. This section also includes the list of films banned before their opening in cinemas or the screening of which was forbidden or postponed for political reasons.

The overview of films on offer itself begins with the end of the 1940s and with the 1950s. In this period films made before the end of the war were significantly influencing the programming. At the same time, this was a period of total centralization and very strict political interventions related to the choice of films in distribution. The 1960s were an era of liberalization: the number of acquired films rose while the number of politically motivated bans on films has fallen. The movement of art-house cinemas emerged and a specialized choice of films was created for them. For the first time films were withdrawn from the program of cinemas for economical reasons and as a result of their inability to attract audience. In the 1970s, programming was severely devastated by the so-called era of normalization. It is the only decade, in which the number of disqualified films was higher than the number of new films available for distribution. The article mentions also some films that were surprisingly not withdrawn.

The largest part of the text is dedicated to the 1980s and early 1990s. Apart from general trends, the renewed opening nights of prohibited films are mentioned as well as the release of films retrieved from vaults that had never made it into distribution. The study also covers the internal development of the management of the ÚPF and its influence upon the formation of programming. The concluding part then describes a significant "clear-

ance” of programming in early 1990s, when the ÚPF (since January 1, 1991 renamed to Lucernafilm) was preparing to face competition on the market.

The third part of the text reflects on the development of programming from the perspective of audience reception. A list of the most successful films of the whole period and in individual years perfectly exemplifies changing conditions and taste of spectators. A survey of films made before the end of the war as well as the success of renewed opening nights of older films is also interesting in the given context. The text reflects in a detailed way specifically on those films which were discarded during the normalization era or never released.

In conclusion, the author brings forward once again the elementary thesis that distribution directed by the state is in itself a deformation and that the ideal shape of programming is a utopia in the given environment. He emphasizes a sensitive interconnection of freedom of entrepreneurship with the support of alternative and artistic projects.

Translated by Jan Hanzlík

SOUDNÍ PROCES SE SKUPINOU BAADER-MEINHOF

(Případ filmu Raná díla, 1968–1970)

Bogdan Tirnanić

Začátek byl komický, konec groteskní. Co bylo mezi tím, může posloužit jako instruktážní materiál pro studium našich padesátiletých (politických) povah a (ne)poměrů. Zkrátka, film Želimira Žilnika byl osobitý lakmusový papírek socialistické společnosti coby emanace teorie o věčném návratu téhož.

Začátek natáčení RANÝCH DĚL na podzim roku 1968 nijak nenaznačoval, že se tento film stane jedním z nejspecifičtějších „případů“ v celé historii jugoslávské kinematografie. Neprovázelo ho žádné zvláštní vzrušení, jaké už v té době realizace našich filmů dovedla vyvolat.

Denní a specializovaný tisk řádně, ale bez jakéhokoli entuziasmu, tak nějak mimochodem, rutinně, informoval veřejnost, že v okolí Nového Sadu začal mladý režisér Želimir Žilnik natáčet svůj první hraný projekt, ve kterém účinkuje úřadující Miss Srbska Milja Vujanović.¹⁾ Noviny zajímala tato informace více než obsah budoucího filmu nebo osobnost režiséra Žilnika, jinak velice „barvité“ osoby. Narozen v nižském koncentračním táboře, syn národního hrdiny (Konrad Žilnik), tento nadějný mládežnický funkcionář, stranický „parťák“ Mirka Čanadanović,²⁾ redaktor časopisu *Polja* a tehdy velmi agilní novosadské *Tribuny mladých*, jinak vystudovaný právník, utekl z nejasných důvodů k filmu a po několika málo amatérských (SRPSKE FRESKE, BORBA CRNACA U TUNELU) a krátkometrážních dílech (ŽURNAL O OMLADINI NA SELU, ZIMI, PIONIRI MALENI..., NEZAPOSLENI LJUDI) se proslavil u nás i ve světě jako laureát Velké ceny na prestižním festivalu v Oberhausenu.³⁾

1) Miss Srbska 1967 Milja Vujanović (1945–2005) hrála dále např. ve filmech SLOBODA ILI STRIP, BUBE U GLAVI a OLOVNA BRIGADA. Později se uplatnila jako astroložka (pozn. rbl).

2) Mirko Čanadanović (*1936) se v roce 1967 stal předsedou oblastního výboru Svazu komunistů Vojvodiny. Jeho působení ve vrcholných orgánech strany skončilo o pět let později v rámci kampaně proti tzv. liberálům, srov. B. E r d e l j a n: Obračun s liberalima u Vojvodini. *Nin*, č. 2713, 26. prosince 2002, online: <<http://www.nin.co.rs/2002-12/26/26512.html>> [cit. 1. 8. 2010] (pozn. rbl).

3) Velkou cenu na MFF v Oberhausenu získal v roce 1968 Žilnikův film NEZAPOSLENI LJUDI (pozn. rbl).

V novinách se tu a tam objevovala krátká interview s Miss Srbska, jejichž povinným a jediným tématem bylo svlékání se ve filmu. Žilnik se rozhodl takto zacílený zájem využít a svůj film od začátku natáčení propagoval jako dílo, které hovoří o „krásách vlasti a krásách ženského těla“. Při jedné příležitosti k tomu dodal:

Film je o jedné dívce a třech mladících, jimž je cizí lhostejnost. Nedělají ze své nespokojenosti profesi či kariéru, nechovají se jako funkcionáři. Jejich život je nebezpečný, jelikož dělají věci, které se nezamlouvají ani jedné z velmocí. Žijí intenzivně a krátce. A jak už to v životě bývá, na konci filmu umírají.⁴⁾

Z toho nebylo těžké vyvodit, že film „představuje polemické pokračování právě uplynulých studentských událostí“ (o kterých Žilnik natočil dokument LIPANJSKA GIBANJA, jenž se později promítal jako předfilm k RANÝM DÍLŮM). Nový snímek byl ale obrácen k budoucnosti: o několik let později se jeho hrdinové znovu vynořili pod značkou Frakce Rudé armády (RAF). Naštěstí se film a život nesešly v tomtéž geografickém prostoru.

Traktát o nervozitě

První aféra, která se k RANÝM DÍLŮM váže, je humorná. Některé listy (*Susret, Film novosti*) při stopování možných politicko-erotických lechtivostí tohoto projektu uveřejnily úryvky z technického scénáře RANÝCH DĚL; z nějakého důvodu se vždy jednalo o jednu a tutéž sekvenci, ve které jeden z mladíků, rádoby intelektuál Dragiša, selhává v posteli s dívkou Jugoslavou, navzdory chvástavým slibům, že „přejde od slov k činům“ a udělá jí „to“ šestkrát za sebou. Kvůli bratrství a jednotě, samozřejmě.

To podnítilo sarajevskou revui *Svijet*, aby ve své stále rubrice „Naše filmové (ne)poměry“, kterou vedl novinář Džavid Husić, otiskla komentář nazvaný „Kdo koho šokuje?“ Vedle zmíněného úryvku z technického scénáře vznesla dotaz, zdali filmoví pracovníci oním způsobem (nahotou) „reflektují naši dnešní realitu a nakolik jí přispívají“, nebo je jejich cílem nás „za každou cenu šokovat čtveřicí holobrádků (kvartet z RANÝCH DĚL), jejichž svoboda a drzost jsou ‚nesmírné‘ a jejich řeč je ‚bez komplexů a poddanské duše‘.“⁵⁾

To by jistě na „případ“ nestačilo, kdyby autorovi komentáře, k jeho smůle, neuklouzla jedna „nepřesnost“ v popisu scény mezi Jugoslavou a Dragišou. Ve *Svijeti* se totiž psalo: „Ti dva se protahují oknem do pokoje. Jugoslava nesmí domů, ale nechce se ani milovat s Dragišou. Přesto jí on kus po kuse svléká oblečení, zatímco ona ‚zmírňuje jeho nervozitu‘ čtením jakéhosi ne zrovna chytrého filozofického traktátu o studu a revoluci.“⁶⁾ Problém byl v tom, že „jakýsi ne zrovna chytrý filozofický traktát o studu a revoluci“ nebyl ničím jiným než závěrem významného Marxova prvního dopisu Rugemu z roku 1843, který patří mezi nejklašičtější „marxistické“ texty a který je zajisté nezbytný

4) *Film novosti*, č. 105, 30. října 1968.

5) Džavid H u s i ć, Ko koga šokira? *Svijet*, č. 550, 13. prosince 1968.

6) Tamtéž.

pro pochopení „mladého Marxe“. Byl autor komentáře ve *Svijetě* avantgardní (kontra)revolucionář? Ani nápad. On jen lehkomyšlně přešel upozornění, že autory „přidaných dialogů“ jsou ve filmu Karel Marx a Bedřich Engels.

Toto přehlédnutí bylo dostatečným podnětem pro tehdejší mládežnický a studentský tisk, jehož redaktory byli především „neomarxisté“, aby uveřejnil řadu kousavých komentářů na adresu autora článku jakožto bdělého strážce „naší reality“ („a jak jí přispívá“). Autor se ale snadno nevzdával a *Svijet* v následujících číslech publikoval několik příslovečných „dopisů čtenářů“. Tak například jistá Eleonora Pavišić⁷⁾ do této revue napsala:

V mém sousedství žije zaostalý chlapec [...který] není způsobilý pro žádnou školu ani pro normální život. Zkrátka: je to chlapec, „který nic neumí“. Ale když vyjde s dětmi na dvůr, z jeho úst jsou slyšet nejsprostší nadávky, ve kterých nedominuje urážlivé sloveso, nýbrž detaily... Každý člověk může přemluvit ženy a muže, aby se svlékli do naha, seděli na záchodech, nechali se tak či onak portrétovat. Ale nabízí se otázka, zdali je takový člověk i umělec. Cožpak to, „co dovede každý idiot“, má představovat umění?⁸⁾

Jelikož se to vše odehrávalo ještě v době natáčení filmu, Žilnik hned celou epizodu zařadil do RANÝCH DĚL způsobem, o jehož vkusu by se, z dnešního odstupu, dalo diskutovat a kterého si tehdy všiml týdeník *Studio*:

Je mi velice nepříjemné, že vám musím sdělit, do jak banálního nevkusu může dospět imaginace některých filmových režisérů. Takový Želimir Žilnik [...] nejspíš aby se kvůli některým článkům pomstil novináři Džavidu Husićovi, nutí svého herce vykonat velkou potřebu, aby po tomto filmovém rituálu, vedle zmínky novinářova jména, použil list, do kterého přispívá, k tomu, co se jinak dělá toaletním papírem... Takové krajně nechutné vyrovnávání účtů mne přivádí na myšlenku, že to Žilnik nemá v hlavě v pořádku. Konec konců film není soukromý majetek pomstychtivého režiséra, aby se v něm vyžíval takovýmto podřadným způsobem.⁹⁾

Film byl nicméně bez jakýchkoli vážných stresů dokončen v rekordním čase a jeho rozpočet byl i na tu dobu směšný – sedmdesát milionů (tehdejších starých) dinárů. Již v únoru roku 1969 byl připravený do kin, provázen vzkazem Milji Vujanović: „Vždy se budu svlékat!“ (*Politika ekspres*, 19. ledna 1969). Efektivnější druh propagace kromě „verbální reklamy“ ani nebyl možný, jelikož komise pro kontrolu filmů („cenzura“) zakázala tzv. foršpan, protože byly, podle něčího názoru, v upoutávce použity i záběry, které ve filmu nejsou, což odporuje pravidlům „profesní morálky“.

7) Eleonora Pavišić-Filipović (1926) je sarajevská novinářka a básnířka (pozn. rbl).

8) *Svijet*, č. 551, 20. prosince 1968.

9) Danas je petak (v redakci Pery Zlatara). *Studio*, č. 257, 7. března 1969.

Lepivá směs otazníků

Předpremiéry se konaly v Záhřebu, Bělehradě a Novém Sadě, ale film už předtím obdržel pozvání k účasti v oficiální soutěži berlínského filmového festivalu, který tehdy probíhal koncem června a začátkem července (nyní se koná v únoru) a v roce 1969 měl speciální, ambiciózně koncipovaný program věnovaný jugoslávské kinematografii. Zvláštní výběrová komise v čele s Ennem Patalasem, renomovaným kritikem a filmovým historikem, vybrala kolem deseti našich nejnovějších děl, mezi kterými byly snímky Puriši Đorđeviće, Živojina Pavloviće, Bora Draškoviće, Gordana Mihiće a Ljubiši Kozomary, vytištěna byla zvláštní příloha festivalového katalogu a štáby německých rozhlasů a televizí natočily v Bělehradě obsáhlé pořady věnované této události.

První kritiky RANÝCH DĚL byly kontroverzní. V *Mladosti* (Milan Jovanović) vyšlo pozitivní stanovisko, že „idea autora a jeho výtečných spolupracovníků je zcela dotažená do konce, ať se to někomu líbí, nebo ne“.¹⁰⁾ *Politika* nicméně uveřejňuje krajně negativně laděný text z pera M. S. Maksimoviće, jenž konstatoval, že RANÁ DÍLA jsou nudný film, který publikum v bělehradském Domu mládeže přijalo chladně:

Říci všemu ne, vystavit vše potupě a posměchu, dělat z dramatického komické, z lyrického drastické, z něžného surové, z lásky násilí, z pohlavního styku znásilnění, z nevěry násilí – není lehké. Spíchnout film, ve kterém bude nahé tělo Milji Vujanović hlavní senzací, a vše ostatní, co chtěl Žilnik říci i co se chystal říci, ale nepovedlo se mu to, bude vedlejší – není lehké. Z bláta, triérů, drhlíků, antikoncepčních prostředků, nevzdělaných sedláků, výkalů, bezdůvodného násilí a pranic, falešných i skutečných vražd, happeningů, škaredých slov, brutálních scén dělat anti-ideologický guláš – není lehké. Ale přesto nejsnazší způsob je ten Žilnikův [...] Někdo o Žilnikově filmu řekl, že je to plytký pamflet. Pamflet ano, ale bohužel tupý.¹¹⁾

Iniciálami Đ. R. (Đorđe Radišić?) podepsaný komentátor listu *Narodna armija* tehdy sice ještě film neviděl, ale k postřehu mu stačilo projít se novosadskou ulicí. Předposledního dne měsíce května roku 1969 píše:

Jednu „odborně“ vytvořenou reklamu jsme spatřili v těchto dnech na novosadských ulicích. A na ní jsme si přečetli toto: „*TRIBUNA MLADÝCH* – Muži a ženy! – Pracující lidé města a venkova! – *Tribuna mladých* organizuje slavnostní premiéru filmu Želimira Žilnika RANÁ DÍLA – filmu, který připravuje lid k eventuální všeobecné obranné válce,¹²⁾ filmu o kulturní, sexuální a pyrotechnické revoluci“ [...]

10) *Mladost*, č. 559, 29. dubna – 5. května 1969.

11) *Politika*, 18. května 1969.

12) Jde o narážku na jugoslávskou vojenskou doktrínu, která v případě útoku zvenčí přepokládala mobilizaci Jugoslávské lidové armády, teritoriální obrany, civilní obrany a všeho lidu. Tento plán vycházel z parťazánské zkušenosti za druhé světové války a jeho aktuálnost byla posílena po invazi pěti armád Varšavské smlouvy do Československa v srpnu 1968 (pozn. rbl).

Komentátor dále píše:

Žilnikův úkol je tvořit „sexuální a pyrotechnickou revoluci“, vystavit lásku potupě, například. Kdo mu nebo tomu, kdo dělá reklamu jeho jménem, dává právo zahrávat si s přípravami lidu na eventuální všeobecně obrannou válku? Tyto přípravy nejsou ani svátostí, kterou by bylo třeba sejmut z oltáře a zesměšňovat ji, ani se nevnučují našemu lidu, naopak vzešly z jeho skutečné a lidské potřeby bránit se a uchránit svoji nezávislost [...] Ať si Žilnik a jeho přátelé tvoří revoluce v sexu a pyrotechnice, jak je libo. Na plátně nebo mimo ně. Ale pokud už nepociťují afinitu, ale odpor vůči, například, připravám na všeobecnou obrannou válku, na kterých se podílejí miliony našich občanů, ať důvody toho, že stojí stranou a posměšně plivou do řeky, hledají nejprve v sobě. A ve svých postojích.¹³⁾

Jedná se, statisticky vzato, o nejvíce závěrů, jaké kdy byly vyvozeny z filmu bez jeho zhlédnutí. Nejasné zůstává, jsou-li na reklamě zobrazení Žilnik a spol., jak plivou do řeky. A do které? Jestlipak je na reklamě vidět, že tak činí posměšně, s odporem? Kvůli řece nebo... Lepivá směs otazníků, jak by řekl Krleža.¹⁴⁾

Žaloba a obhajoba

K rozhodující události došlo 19. června 1969, kdy bělehradský krajský žalobce Spasoje Milošev podepsal rozhodnutí o dočasném zákazu veřejných projekcí filmu *RANÁ DÍLA* pro těžkou urážku společenské a politické morálky. Veřejný žalobce při té příležitosti poskytl následující zdůvodnění:

Ve filmu *RANÁ DÍLA* jsou expresivním způsobem, mluvou, obrazy a hudbou ztvárněny zážitky tří mladíků a jedné dívky při hledání odpovědi na ideové a politické otázky, které je zajímají. Toulání těchto mladých lidí po venkově a městě je přivádí do kontaktu s některými jevy, které pokládají za podstatné pro společenské vztahy a pro které dle vlastního přiznání nacházejí chybná řešení.

Při označování příčin těchto jevů či jednotlivých společensky negativních případů však hlavní postavy filmu a jejich autor znehodnocují veškeré současné zásady společenských, ideologických a politických vztahů mezi lidmi obecně a zvláště u nás. Výslovným zostuzováním, ironickým přístupem i přímo nepravdivými argumenty se v tomto filmu dotýkají problémů lidí v rodině, v národě, v intimních vztazích mezi mladými, života na vesnici a ve městě, vztahu k existujícím a nezadatelným lidským právům a podobně.

13) *Narodna armija*, 30. května 1969.

14) Nepodařilo se nám doložit, že by slogan „lepivá směs otazníků“, který Bogdan Tirmanić přisuzuje Miroslavu Krležovi (1893–1981), vskutku pocházel od největšího chorvatského spisovatele 20. století; jedná se pravděpodobně o omyl nebo mystifikaci. (Za konzultaci v této věci děkuji českému editorovi a překladateli Krležových spisů Dušanu Karpatskému, pozn. rbl).

Zvláštní místo je ve filmu věnováno procesu nápravy – plnému jízlivostí a aluzí s výslovně negativní charakterizací politických otázek, vztahů mezi národy v Jugoslávii, agrární politiky, zaměstnaných i nezaměstnaných, postojů k událostem v Československu ze srpna loňského roku, role Svazu komunistů ve společnosti, všeobecně přijatých a uznaných symbolů společenských a historických hodnot a výdobytků pokrokové revoluční minulosti ve světě i u nás, metod a výsledků úsilí o rozvoj materiálního, politického a kulturního života pracujících vrstev společnosti apod.¹⁵⁾

Ačkoli zákaz vzbudil u veřejnosti překvapení, z výpovědi právního zástupce společnosti Neoplanta film (jednoho z producentů), jímž byl sám režisér Željko Žilnik, vyšlo najevo, že toto dějství bylo v předešlých týdnech nepřímo ohlašováno:

Iniciativa pro zákaz filmu, kterou rozpoutala žaloba, se k nám dostala před pár týdny. V touze nevyvolat incident v mezinárodních filmových kruzích (a poněvadž jsou všechny publikace berlínského festivalu již vytištěny a ve světě zveřejněny) sešli jsme se s republikovým a krajským žalobcem, abychom oznámili, že autor a producent jsou ochotni eliminovat z filmu příslušné části, které by mohly být vzhledem ke komplikacím v současných mezinárodních vztazích chybně nebo provokativně interpretovány či chápány.¹⁶⁾

Soudní proces s filmem RANÁ DÍLA začal u bělehradského krajského soudu 23. července a trval tři dny. Během přelíčení senát soudce Ljubomira Radoviće zhlédl zvukovou kopii filmu a přečetl literární a technický scénář. *Politika ekspres* o tom 25. června, v den začátku filmového festivalu v Berlíně, informovala takto: „Uzavřené projekce se vedle senátu soudce Ljubomira Radoviće účastnilo několik soudců krajského soudu, několik filmových pracovníků, jakož i hlavní protagonistka filmu Milja Vujanović. Celý rozruch kolem filmu ani slovem nekomentovala a záhy po projekci opustila sál.“¹⁷⁾ *Borba* o tom z pera F. P. (Feliks Pašić?) a D. D. (?) psala něco jiného:

Soudnímu senátu byla včera promítnuta první kopie filmu, nikoli ta, která byla již připravena pro berlínský festival. Z oné druhé kopie, která je zapečetěna, bylo odstraněno několik sporných scén. „Přistoupili jsme na kompromis, ale jako odpověď následovalo rozhodnutí svazové prokuratury,“ podotkl Žilnik. Přistoupil by Žilnik na eventuální nové zásahy do filmu, pokud by o to soud požádal? „I to, co jsem už udělal, udělal jsem proti svému svědomí. Ovšem pokud by důvody byly takto bez argumentů a pokud by – jak to činí prokuratura – představovaly ve skutečnosti abstraktní nálepkování, pak bych na takové dodatečné zásahy přistoupit nemohl.“¹⁸⁾

15) Krajská prokuratura, Ut. č. 31/69, červen 1969; otištěno v publikaci *Dokumentacija I, Neoplanta film*. Novi Sad 1972. (zakázáno); publikováno v časopise *Rok*, č. 3, prosinec 1969.

16) Prohlášení Neoplanta filmu. *Rok*, č. 3, prosinec 1969; taktéž: *Dokumentacija I*, c. d.

17) B. B e k a v a c, Sudije imaju reč. *Politika ekspres*, 25. června 1969.

18) F. P.-D. D., Sudskom veću prikazani Rani radovi. *Borba*, 26. června 1969.

Žilnikových šest bodů

Na hlavním přelíčení Žilnik coby zástupce Neoplanty v šesti bodech detailně analyzoval obvinění z rozhodnutí krajského soudu:

1. Intervence pěti zemí Varšavské smlouvy do Československa je v Jugoslávii hodnocena jako těžká rána socialismu. Ve filmu RANÁ DÍLA se na více místech tato intervence kritizuje, ironicky se hovoří o teorii omezené suverenity atd. Žaloba si správně všímá, že se tu jedná, jak se píše v rozhodnutí, o „ironickou negativní charakterizaci“; otázkou pouze je, proč se požaduje jiná charakterizace, zda by jiná charakterizace, nikoli ta, jež byla podána ve filmu RANÁ DÍLA, byla identická s našimi politickými postoji.
2. Ve filmu RANÁ DÍLA jsou jen v jednom místě zmíněny vztahy mezi národy v Jugoslávii. Zde je filmovými prostředky vyjádřena ironie v souvislosti s dřívější částečnou nerovnoprávností příslušníků albánské národnosti v Jugoslávii. Jak známo, některé aspekty této nerovnoprávnosti byly kritizovány i v nejvyšších politických orgánech této země, proto se už, mimo jiné, příslušníci této národnosti nenazývají Šiptari, ale Albánci. Ve filmu RANÁ DÍLA se o tom explicitně mluví. Proč žalobci vadí připomínání tématu, který je zmíněn výslovně v kontextu politické atmosféry, jež nastala po známém IV. plénu ÚV SKJ?¹⁹⁾
3. Žalobci vadí ironický přístup, jak říká, k „agrární politice“. Ve filmu RANÁ DÍLA se mluví pouze o jednom detailu z tohoto komplexního tématu – o politice kolektivizace. Také zde žaloba správně postřehla kritický přístup vůči politice kolektivizace, jenom je otázkou, proč se domnívá, že je tento kritický přístup v rozporu se „zásadami ideologických a politických vztahů u nás“, když byly dokonce na několika sjezdech SKJ kriticky hodnoceny deformace, které se objevovaly v období kolektivizace a dekretového družstevnictví. Jaký jiný než kritický přístup můžeme požadovat, pokud jde o tuto otázku?
4. Ve filmu se na jednom místě připomíná nezaměstnanost jako sociální a politický problém. Myslí si žalobce, že problém neexistuje, nebo si snad myslí, že všechny ostatní informační prostředky a politická fóra o některých otázkách mluvit můžou, ale film ne?
5. Žalobce tvrdí, že se ve filmu RANÁ DÍLA „negativní charakterizací“ posuzuje role SKJ ve společnosti. Na tomto místě je třeba širší zdůvodnění, jelikož je zřejmé, že je v rozhodnutí přítomna snaha nepravdivým nálepkováním představit film ve špatném světle. Celý film RANÁ DÍLA se věnuje frontě odporu, která se v loňském roce vynořila mezi mladými lidmi ve světě i u nás. A celý film ukazuje, že tuto frontu – bez ohledu na její inspiraci progresivními myšlenkami, z nichž některé inspirovaly dělnické hnutí po celé století – tedy že toto hnutí odporu nelze označit za „novou revoluci“ ani ve světě, ani u nás. Celý

19) Jedná se o tzv. brionské plénum Ústředního výboru Svazu komunistů Jugoslávie, na němž byl 1. července 1966 zbaven moci člen politbyra, místopředseda vlády a šéf tajné policie Aleksandar Ranković. Kritizován byl mj. jako nositel srbského nacionalismu (pozn. rbl).

film RANÁ DÍLA ukazuje iluzorní, nepřizpůsobivou, násilnou akci za „uspokojení pokroku“. Ve filmu se vůbec neukazují ani nezesměšňují prostředky samosprávného chodu společnosti, nemluví se ani o činnosti SKJ, ale mluví se konkrétně o jisté nesamosprávné akci, která zažívá porážku. V tomto smyslu snaha identifikovat SKJ s hrdiny filmu představuje nesprávnou interpretaci, jejímž cílem je film politicky diskvalifikovat.

6. V rozhodnutí se, pravda obecně a nepřesně, hovoří o „negativní charakteristice výdobytků revoluční minulosti ve světě i u nás“. Předpokládáme, že žalobce tu má na mysli čtyři citáty z děl klasiků marxismu, které se ve filmu RANÁ DÍLA objevují. Ale místa, ve kterých se ve filmu citáty objevují, a jejich smysl, se nemohou ani v nejmenším charakterizovat jako „negativní charakteristika“. Naopak, stejně jako všechna hnutí odporu, která se ve světě objevila, bez ohledu na jejich úspěšnost či neúspěšnost, je i toto z velké části inspirováno myšlenkami klasiků. To jen vypovídá o vitálnosti těchto myšlenek. Je nemožné, bez ohledu na názory předložené v rozhodnutí, rezervovat myšlenky klasiků pouze pro některé oficiální síly. A v tomto filmu se ukazuje, že se jimi mohou inspirovat aktivity, které ve svém konkrétním kontaktu s realitou vykazují diletantismus, nepřizpůsobivost podmínkám, což jen vede ke známému rozporu mezi teorií a praxí.²⁰⁾

Rozsudek a soudce

25. června roku 1969 tříčlenný senát krajského soudu v Bělehradě zamítl návrh krajské prokuratury zesílit rozhodnutí o dočasném zákazu promítání filmu RANÁ DÍLA a změnit ho na trvalý zákaz.

Ve zprávě Felikse Pašice z listu *Borba* se říká:

Senát došel k tomuto rozhodnutí po hodinové poradě, na konci včerejšího přelíčení o požadavku prokuratury. „Soud,“ řekl ve zdůvodnění rozsudku Ljubomir Radović, „respektuje důvody prokuratury, ale domnívá se, že naše samosprávná socialistická společnost je dostatečně zralá na to, aby jeden film nemohl zpochybnit ani naše mezinárodní vztahy, ani agrární politiku, ani náš postoj k událostem v Československu a k úloze Svazu komunistů ve společnosti, stejně jako všeobecně přijaté a uznané symboly společenských a historických hodnot i výdobytky pokrokové a revoluční minulosti ve světě i u nás.“ Podle mínění soudu je film RANÁ DÍLA posedlý zaostalými poměry, sociální bídou a apatií a může být použit pro špatné účely, ale zároveň soud shledává naše veřejné mínění natolik vyzrálým, aby posoudilo hodnotu uměleckého díla, tedy i tohoto filmu. Rozhodnutí, že se RANÁ DÍLA mohou volně promítat, je podle slov Ljubomira Radoviće motivováno právě těmi-

20) Prohlášení Neoplanta filmu, c. d.

to pohnutkami. Skutečnost, že se natáčejí a promítají i takové filmy, je odrazem síly naší společnosti.²¹⁾

Pro ilustraci lze dodat, že ke stejnému závěru později došli mnozí zahraniční kritici a po zásluze ocenili Jugoslávii za její odvahu a propagandistické schopnosti: „Jugoslávii jistě slouží ke cti, že se takto živý a nedvojsmyslný důkaz její svobody projevu a tvorby dostal na plátna mezinárodního filmového festivalu. Titova Jugoslávie umí vytvářet svoji popularitu. Jugoslávie není země hlupáků. Zaslouhuje si naše gratulace,“ napsal Novalis Teixeira z Brazílie.²²⁾

Problém byl pouze v tom, že takovýto názor neměl v samotné Jugoslávii mnoho stoupenců. Prokuratura své právo na žalobu k vrchnímu soudu využila v zákonném termínu tří dnů. 2. července však prokuratura Srbska uveřejňuje prohlášení, že již neexistují důvody pro zákaz filmu *RANÁ DÍLA*, jelikož byla z filmu odstraněna místa, která byla příčinou dočasného zákazu promítání (ale tato místa, jak je známo, byla odstraněna ještě před rozhodnutím o zákazu). Celý „případ“ byl dočasně ukončen pochopitelným aplaudováním soudu ze strany tisku: „Zvítězil historicky prověřený názor o zralosti této společnosti,“ psaly *Večernje novosti*.²³⁾ A část kritiky využila příležitost, aby přispěla ke zmírnění „společenského napětí“ umenšením samotného filmu: „Viděli jsme hlučně ohlášenou Žilnikovu exhibici: a ukázalo se (po kolikáté?), že bez skutečné jiskry není dobrodružství, že vše zůstává prázdné a zcela nudné bez ohledu na nahé hvězdičky a politické nadávky.“²⁴⁾ Byl to teprve začátek. [...]

Lov na medvěda

A tak Žilnik s osvobozeným filmem pod paží odcestoval do Berlína. Film se na tamním festivalu promítal 3. července, den poté, co byla v kulturně-osvětové radě Svazové skupštiny²⁵⁾ vedena diskuse o tom, kdo a jak posílá naše filmy na mezinárodní festivaly. Debatu inicioval Pero Djetelić poslancekým dotazem a Dušan Vojnović, předseda svazové komise pro kulturní styky se zahraničím, vysvětlil, že speciální porota svazové komise, sestavená z filmových pracovníků, vybírá filmy na největší světové festivaly a že se při té příležitosti stará o zájmy celé jugoslávské kulturní politiky, ačkoli – dodal Vojnović – to není vždycky jednoduché, jelikož se výběr provádí pouze mezi filmy, které přihlásí producenti, tedy je často výhoda na straně těch děl, která již mají pozvání na určité festivaly.

21) Feliks P a š i ć, Rani radovi nisu zabranjeni. *Borba*, 26. června 1969.

22) Novalis T e i x e i r a, Jugoslovensko nasilje. *O estado da Sao Paolo*, 19. srpna 1969; in: *Inostrana štampa o jugoslovenskom filmu*. Jugoslavija film 1970.

23) V. V i t e z i c a, Rani radovi. *Večernje novosti*, 27. června 1970.

24) Ranko M u n i t i ć, Vlak bez očiju (Kuda vrtoglavo juri jugoslovenski film?). *Politika*, 29. června 1969.

25) Svazová skupština byla v letech 1963–1974 nejvyšším zákonodárným orgánem SFRJ. Podle federální ústavy z roku 1963 měla pět rad (veče): svazovou, podnikovou, kulturně-osvětovou, sociálně-zdravotní a organizačně-politickou (pozn. rbl).

Denní tisk sleduje osud filmu v Berlíně. „Žilnik dorazil!“ – oznamuje *Ekspres* 4. července. „Film RANÁ DÍLA přijat normálně“ (*Politika*, 5. července). „Chladné přijetí RANÝCH DĚL“ (*Ekspres*, téhož dne, od téhož zpravodaje).

Festival skončil v neděli. Porota, které předsedal Willard van Dyke, ředitel filmového oddělení Muzea moderního umění v New Yorku, udělila hlavní cenu festivalu Zlatého medvěda jugoslávskému filmu RANÁ DÍLA režiséra Želimira Žilnika. Mezi pětici laureátů druhé ceny, Stříbrného medvěda, se nacházel i Brian De Palma s filmem GREETINGS. PŮL-NOČNÍ KOVBOJ Johna Schlesingera získal pouze cenu katolické poroty. V soutěži byli i Jean-Luc Godard, Elio Petri, Carlos Saura a mnoho dalších. „Festivalová porota ocenila náš film, jak se říká v odůvodnění, „za jeho provokativní ostrost a protiklad ideologie a skutečnosti.“ Mimoto se zdůrazňuje „schopnost režiséra vdechnout život jisté politické abstrakci, přičemž se mu současně podařilo být ve formě i obsahu moderní“,“ psaly *Večernje novosti*.²⁶⁾ Přestože měla na festivalu svého zpravodaje Milutina Čoliće, *Politika* zprávu o berlínském vítězství uveřejnila s podpisem Boži Torbici, zaměstnance Jugoslavijského filmu:

Žilnik poskytl dopisovateli Radia Zagreb Hanzlovskému odpověď na otázku, co si o ocenění myslí. Odpověděl, že je pro něj důležité přijetí filmu levicovými studenty a mládeží.²⁷⁾ Pouze studenti účtují s mýty svého avantgardismu a s politickými činy [...] Sami pochopili, nakolik je jejich hnutí nezakotveno v této kapitalistické sociální situaci, a hledají nové alternativy.²⁸⁾

Kritika většinou podpořila názor poroty. *Sunday Times* psaly: „RANÁ DÍLA mají revoluční záři, jakou západní film nemá.“ Ulrich Gregor (v *Züricher Woche*) říká: „Za skepticismem je oheň revolucionáře“. *New York Times*: „Svým duchem RANÁ DÍLA připomínají střední období Jean-Luca Godarda a film PRIMA DELLA RIVOLUZIONE od Bertolucciho, také mladého člověka.“ Přední německý filmový časopis *Filmkritik*: „Nejvýznamnější film roku jsou nepochybně RANÁ DÍLA, první hraný film Želimira Žilnika.“ *Variety*: „Film zasluhuje zmínku z více důvodů. Je to drastický, politicky významný, výjimečně sebekritický film coby výraz komunistického nahlížení věcí.“²⁹⁾

V domácím tisku byly ohlasy na výsledek berlínského festivalu zcela odlišné. Udělení Zlatého medvěda Žilnikovi je hodnoceno jako promyšlený útok na Jugoslávii. *Vjesnik u srijedu* (z pera Ranka Munitiće) pod titulkem „Filmový skandál po jugoslávsku“ píše:

Smíme se divit, že takové speciality slouží ve světě každému, kdo v naší společnosti nechce vidět nic jiného než džungli? Můžeme čestně bránit cestu, po které jdeme vstříc úspěchu? Protože jedna věc je odcházet do světa s pravdou, nestydět se za její trpkost – druhá pak je předkládat pomluvu v podobě odvahy, lež pod

26) S. S a v e l j i ć, Zbog provokativne ostrine. *Večernje novosti*, 9. července 1969.

27) Má se zato, že mezi levicovými studenty a mládeží na berlínské projekci byl i Jan-Carl Raspe (1944–1977), pozdější terorista z Frakce Rudé armády.

28) B. T o r b i c a, Gran pri dobio Žilnikov film Rani radovi. *Politika*, 7. července 1969.

29) *Inostrana štampa o jugoslovenskom filmu*, c. d.

pláštíkem fatální upřímnosti. A je oprávněné ptát se: cožpak jsme opravdu došli až sem? Což pro nás medaile znamenají tolik, že kvůli nim smíme prostituovat své základní ideje? Chceme zítra ještě otevřeněji plivat po vlastních úspěších, abychom ukořistili ještě nějaký ten dárek?³⁰⁾

Dopisovatel *Politiky* ze SRN Božidar Dikić byl názoru, že

[...] film *RANÁ DÍLA* nebyl v Berlíně oceněn pro to, co jím mladý Žilnik chtěl vybádat, ani nebyl poctěn pro mladický zápal pro revolucionářství a napravování světa, ani nebyl vybrán z nenadálé lásky k mladé, nepochopené a nespokojené generaci. Byl vyznamenán Zlatým medvědem, jelikož nechtěně odehrál úlohu, kterou využili zlomyslní duchové v zákulisní, intrikánské hře proti všemu pokrokovému, bez ohledu na to, vztahuje-li se to pouze k jedné socialistické zemi, Jugoslávii, nebo k zájmu socialismu a pokroku vůbec [...] Každý ve filmu našel muniici pro svá děla – reakční i dogmatická strana.³¹⁾

Temné stránky života

A tak se den po dni přibližuje Pula. Tehdy začíná příběh o „černé vlně“, přes nějž se osud *RANÝCH DĚL* proplétá s osudy dalších filmových „případů“. Přestože Žilnikův film na festivalu získal několik neoficiálních cen, základní tón pro pokračování jeho neveselého osudu udávaly pravověrně neúprosné kritiky. Všeobecné pobouření „pokrokového filmového myšlení“ ve své zprávě z Puly nejlépe shrnul sovětský kritik Dmitrij Pisarevskij:

Autor si vzal za téma anarchistický protest mládeže proti mnoha společenským konvencím a normám, jež zpracoval do podoby pamfletu. Příběh o „putování mezi lid“³²⁾ v podání trojice buřičsky naladěných mladíků a jejich kamarádky ani trochu lakomé v lásce (jež své tělo poskytuje celé trojici – protože bojují i za „sexuální revoluci“) oplývá kritickými útoky proti všemu a všem. Bouří se proti „rudé buržoazii“ i proti nezaměstnanosti i proti kolektivizaci. Zároveň jsou plni pochybností o roli Svazu komunistů ve společnosti i o revolučních tradicích minulosti. Naříkají na národnostní vztahy v Jugoslávii i na události v Československu. A jak se říká, hrdinové „nemají všech pět pohromadě“, [...] Jaký je postoj autora? Zde je těžké oddělit soucit od ironie. V mnohém je zajedno s levicovým radikalismem svých mladých hrdinů, ale občas se nevyhýbá ani posměchu. Převážně mu jejich tragikomické nehody slouží jako záminka vysypat na diváky pytel plný jízlivých aluzí a politických dvojsmyslů. [...] Film působí jako pyrotechnická raketa s velice pochybným palivem. V Jugoslávii se dočkal ostré kritiky a velmi hlasité polemiky (došlo dokonce i na soudní proces), čehož se samozřejmě ihned chopili „ob-

30) Ranko M u n i t i ć, Filmski skandal na jugoslovenski način. *Vjesnik u srijedu*, 16. července 1969.

31) Božidar D i k i ć, Berlinski medved. *Politika*, 13. července 1969.

32) Narážka na ruské hnutí narodníků: „chožděniye v narod“ (pozn. rbl).

hájci umění“ na Západě, [...] a byl hodnocen tamním reakčním tiskem výjimečně příznivě.³³⁾

Příběh pokračoval téměř o rok později, 9. dubna 1970, kdy *Večernje novosti* informují, že film Želimira Žilnika byl stažen z repertoáru kina v Zenici:

Na základě názoru kulturních a společensko-politických pracovníků Zenice rozhodla včera rada podniku Ekran stáhnout z repertoáru zenických kin film RANÁ DÍLA Želimira Žilnika. Film je hodnocen jako lživý obraz revoluce a poválečného rozvoje země, neopodstatněně pesimistický a vulgární, proto „nepřijatelný pro toto město, které se zapojilo do výstavby socialistické Jugoslávie“. RANÁ DÍLA se promítala v Zenici pouze jeden den a už při prvním uvedení vyvolala pobouření publika, které opouštělo sál uprostřed projekce.³⁴⁾

V poněkud obšírnějším textu citovala *Politika* téhož dne i některé názory kulturních pracovníků města o „nepřítomnosti elementární hudební, ideové a estetické hodnoty filmu“. Podtrhli, že „Zenica, s mimořádnými výsledky v proměně města i okolí,“ nejzřetelněji „dementuje lživé a tendenční zobrazení jugoslávské skutečnosti“. „Zoran Ristović,“ píše *Politika*,

[...] dramaturg Národního divadla, interpretoval kritiky jugoslávského filmového tisku a řekl, že RANÁ DÍLA jsou film bez imaginace, humoru a poselství, s šokujícími scénami a dějem, který se omezuje výhradně na temné stránky života. Žilnikovo dílo je nejtypičtější představitel černé vlny v domácím filmu, vzdálené od naší každodennosti. [...] Radovan Marušić, scénograf Národního divadla, zhodnotil film jako „svéráznou politickou diverzi“: „Pokud chtěl autor,“ říká, „vyvolat cynický vztah k naší revoluci, Zenica je povolána, aby se tomu vzepřela.“ A Đoko Vranješ, literát, vyjádřil mínění, že film je nesrozumitelný a odpudivý. Podle jeho názoru jsou RANÁ DÍLA vážné filozoficko-estetické selhání, které projektuje děsivé černé obrazy člověka, bez víry, naděje a ideálů, v prostředí, které vyvolává mrazení a hnus.³⁵⁾

Hlávky zelí

Díky tomu všemu se RANÁ DÍLA nedočkala opravdového kritického zhodnocení, zatímco ojedinělé pokusy v tomto směru zůstaly hluboko v pozadí společensko-politického skandálu. Zajímavá je v tomto smyslu polemika vedená mezi profesory Srđanem Vrcanem a Nikolou Viskovićem³⁶⁾ na stránkách splitského listu *Gdje*.

33) *Inostrana štampa o jugoslovenskom filmu*, c. d.

34) *Večernje novosti*, 9. dubna 1970.

35) R. K o v a č e v i ć, Zenica otkazala gostoprinstvo Žilnikovim Ranim radovima. *Politika*, 9. dubna 1970.

36) Srđan Vrcan (1922–2006) byl profesorem sociologie na univerzitě ve Splitu. Nikola Visković (1938) působí na téže univerzitě jako teoretik státu a práva (pozn. rbl).

Jeden z nejuznávanějších sociologů tehdejší Jugoslávie Vrcan byl toho názoru, že RANÁ DÍLA skutečně jsou filmem, který popírá marxistický pohled na svět:

Film mluví proti Marxovi z jeho raných děl dvěma způsoby. Na prvním místě se ve filmu konfrontují některé ideje z raných děl, stejně jako ideje, které se těmito díly inspirovaly, s realitou vojvodinské vesnice a němým vztekem vojvodinských vesničanů na jedné straně a těžkými pracovními a ještě více životními podmínkami dělníků jedné staré cementárny na straně druhé. A v této konfrontaci Marxovy ideje stěží obstojí a tahají za kratší konec. [...] Ideje z raných děl [jsou] jako čisté fikce, iluze, prostá a prázdná slova, která do tohoto světa nepatří a nemají v tomto světě co pohledávat. Nadto v konfrontaci s takovou skutečností působí tyto ideje groteskně, a není tedy divu, že i u publika vyvolávají smích. Na druhém místě film mluví proti Marxovi z raných děl způsobem, jakým jsou prezentováni nositelé a mluvčí Marxových idejí. Skupina studentů, která se ubírá na vesnici, je zobrazena krajně naturalisticky. Sprostota, vulgární scény a nahota mají v Žilnikově filmu právě tuto funkci. [...] Spíše se podobají nastaveným automatům zbaveným jakékoli špetky lidské emocionality a racionality a svým pohybem na plátně působí jako neosobní, přísně naprogramovaní roboti. Žilnik zašel do krajnosti tím, že studentům nepřiznal ani zrnko mladistvého idealismu a zanícení, nadšení či radosti [...].³⁷⁾

Nikola Visković v odpovědi Vrcanovi říká, že „Žilnikův film přesto svědčí ve prospěch idejí a proti stavu věcí“. Viskovićovi zvláště vadilo Vrcanovo traktování postav filmu a nachází v něm recepturu socialistického realismu, která ani v nejmenším nemůže „přijmout tři muže a jednu půvabnou ženu z Žilnikova filmu jako mladé lidi, kteří si inspirativně a „neúčinně“ pohrávají s revolucí a láskou a kteří nás tak, v protikladu k vnější a jejich osobní nepřípadné realitě, donkichotsko-chaplinovsky rozesmívají výjevy naší společné ubohosti“. Konečně: „Ptejme se, zdali veškeré hořké a směšné pravdy o revoluci z Žilnikovy tragikomedie znamenají popírání samotné možnosti revoluce a jejího étosu, jak se domnívá Srđan Vrcan, nebo nám možná jemným duchem ironie a humoru pomáhají osvobodit se od pštrosích politických reflexí, potřeby lakovat skutečnost narůžovo, nečistého svědomí a zbabělosti.“³⁸⁾

Nejdále v interpretaci filmu zašli slovinští kritikové, respektive intelektuálové, pro něž psaní o filmu není užší specializace – Taras Kermauner, Marjan Rožanc a Rastko Močnik –, jejichž texty byly otištěny v *Ekranu* a později v bělehradském *Roku*. Zde je úryvek z Močnikova textu, který předjímá směr, jímž se vydá studentská vzpoura:

Strategický problém: jak prorazit imperialismus sémiologie hodnot, která je již připravena lokalizovat revoluci do prostoru hry. Jakmile dojde ke konfrontaci „řád versus hra“ – bitva je prohraná [...]. Taktická chyba: revoluční subjekt se nemů-

37) Srđan Vrcan, Žilnikov film je film o Ranim radovima. *Gdje*, č. 2, Split 1970.

38) Nikola Visković, Političko u filmu Rani radovi. *Gdje*, č. 3, Split 1970.

že konstituovat jako revoluční subjekt. Působí jako symbol systému, který chce podvracet [...] Nic se nezměnilo. To je konec revoluce, ještě než začala.³⁹⁾

Marjan Rožanc se vrací k otázce osudu Marxových citátů ve filmu a říká, že

[...] i v tomto případě ukazují svoji skrytou a protikladnou povahu. Nejen proto, že nejsou zcela sladěny se světem; činnost v jejich jménu, která je namířena proti buržoaznímu řádu, lidskému odcizení, moci a útlaku končí konsolidací všeho, proti čemu byla namířena, tedy – konsolidací moci, útlaku a buržoazního řádu. Mladí aktivisté, kteří chtějí uspořádat svět a vztahy mezi lidmi k pravému lidskému obrazu, se nakonec ocitnou ve světě, který je již uspořádán k lidskému obrazu, ale uspořádanost světa k tomuto obrazu je právě moc, útlak, buržoazní řád atd. A co víc: také se ukazuje, že jejich činnost je pouze subjektivistickou touhou po moci, a že jsou tedy moc, odcizení a útlak jen vnitřní logikou a organickým výrazem jejich revolučních hesel a jejich činnosti.

Rožanc vyvozuje, že hrdinové filmu jsou „přesvědčeni, že jsou revoluční ideje takové, jaké jsou, neslučitelné se světem jen proto, že je revolucionáři ještě dostatečně radikálně neprověřili“. Paradoxně se Žilnik vrací do světa revolučních idejí „a tyto ideje se vlastně znovu konstituují“.⁴⁰⁾

Teskním po Soně Henie

Jak vesele začala, tak aféra RANÝCH DĚL skončila, ale bohužel až o jedenáct let později. V únoru roku 1980 dr. Draško Redep, tehdy opětovně zvolený náměstek ředitele Neoplanty, později pověstný „velký transportér“,⁴¹⁾ poslal řediteli Televizije Novi Sad Milutinu Stanišićovi dopis následujícího obsahu:

Vážený soudruhu řediteli,
v roce 1969 společnost Avala film v koprodukcii s Neoplanta filmem realizovala film RANÁ DÍLA Želimira Žilnika. Tento film byl, jak známo, z mnoha důvodů charakterizován jako antikomunistický a představoval prototyp tzv. černého filmu. Svě o něm řekla řada našich kritiků a společenských pracovníků a rovněž, analyticky a detailně, i členové aktivu Svazu komunistů při Neoplantě v kritické analýze z března 1973.

39) *Ekran*, č. 4/1969, Lublaň: Tri pogleda na koketovanje sa revolucijom; přetištěno v časopise *Rok*, c. d.

40) Tamtéž.

41) Bogdan Tirnanić zde naráží na aféru s velkofilmem Veljka Bulajiće *VELIKI TRANSPORT* (1983): „Ač pompězně podporováno důležitými vojvodinskými soudruhy, kteří budou později známi jako autonomisté, změnilo se natáčení tohoto filmu v řadu sporů a finančních skandálů, o nichž po celé měsíce psaly všechny noviny. Ne že by se při této rašomoniádě dobře rozlišovalo, kdo koho okradl, kdo podepisoval tajné nevýhodné smlouvy se zahraničními partnery, v čí kapse skončily provize [...]. Účet zaplatil Draško Redep, ředitel novosadského studia Neoplanta [...]“. Bogdan T i r n a n i ć: *Titov najbolji drug Veljko Bulajić*, online: <<http://www.ladjevic.com/blog/page/19/>>, [cit. 2. 8. 2010] (pozn. rbl).

Pramenný materiál tohoto filmu se nachází v Avala filmu. Máme informaci, že byla nedávno v rámci příprav natáčení hry Karpa Aćimoviće Godiny, v produkci TV Beograd a lublaňského Viba filmu, zorganizována, bez našeho vědomí a bez vědomí a souhlasu Avala filmu, projekce nesestříhaného materiálu z filmu RANÁ DÍLA a rovněž z natáčení tohoto filmu. Existují indicie, že tento materiál, a možná už i film, byl Avale a Neoplantě odcizen již před deseti lety, což znamená, stejně jako projekce tohoto necenzurovaného materiálu a filmu, přestupek. Karpo Aćimović-Godina je, jak je známo, autorem mnoha černých filmů v Neoplantě, rovněž i filmu NEDOSTAJE MI SONJA HENI, jehož promítání bylo zakázáno.

Jakékoli použití zmíněného materiálu z RANÝCH DĚL v inscenaci, kterou připravuje TV Beograd, podléhá trestnímu řízení, a my Vás žádáme, abyste na to ředitele TV Beograd upozornil.

Ceníme si i při této příležitosti Vašeho úsilí o samosprávný proces spolupráce TV Novi Sad a Neoplanty a zůstáváme se soudružským pozdravem.⁴²⁾

Dopis byl podivný přinejmenším z několika důvodů – pokud nepočítáme logické nesrovnalosti. Jak je možné, aby existovaly indicie, že něco možná bylo odcizeno již před deseti lety; proč tu figuruje materiál z filmu, ale ne sám film; jak to, že se i materiály filmu cenzurují, když u nás ostatně cenzura neexistuje, a tehdy už ani neexistovala republiková komise pro kontrolu filmů. Ale na tom nezáleží. Důležité je, že dr. Redep s RANÝMI DÍLY nakládá jako se zakázaným filmem; film nebyl zakázán, o čemž existuje i pravomocné rozhodnutí příslušného soudu, jak by pak mohlo jeho sledování znamenat přestupek? Kromě toho nejsou RANÁ DÍLA vlastnictvím Neoplanty – podle smlouvy tohoto producenta a Avaly o koprodukcii vlastní veškerá práva na film Želimira Žilnika bělehradské filmové studio. Proto byl svého času soudní proces s filmem v Bělehradě, a ne v Novém Sadě. Konečně, co má společného Televizija Novi Sad s projektem Televizije Beograd a Viba filmu (Lublaň)?

Bez ohledu na vše, jednalo se o zcela nepodložená tvrzení: jelikož ani Karpo Godina, kameraman a střiháč RANÝCH DĚL, neviděl film po jeho premiéře a neměl ani v úmyslu jeho materiály zahrnout do svého hraného debutu SPLAV MEDUZE, který se mimochodem později promítal asi na dvaceti světových festivalech a nakonec i na velké pařížské retrospektivě jugoslávského filmu v Beaubourgu. Za své početné „černé filmy“ získal Godina významná domácí a světová uznání (ZDRAVI LJUDI ZA RAZONODU). Co se však týče filmu NEDOSTAJE MI SONJA HENI, ten byl skutečně zakázán jako vedlejší oběť doby, kdy se Neoplanta vypořádávala se svými projekty W. R. – MYSTÉRIA ORGANISMU Dušana Makavejeva a SLOBODA ILI STRIP Želimira Žilnika.

V době konání bělehradského festivalu Fest v roce 1971 přišli Karpo Godina a Branko Vučićević s nápadem nabídnout přítomným slavným světovým režisérům natočení malých etud-asociací se stejnými technickými podmínkami pro všechny. Kamera byla statická a každý byl povinen ve svém filmu použít repliku „teskním po Soně Henie“, náhodně vybranou ze slavného komiksu Charlese Schulze o Charliem Brownovi a psu

42) Archiv Neoplanty; autor nemá možnost dokumentovat, jak k citovanému dopisu přišel.

Snoopym. Zároveň měl Godina druhou kamerou natáčet jejich pracovní proces. Pozvání k této veselici přijali, vedle dalších, Buck Henry a Miloš Forman, kteří ve spolupráci s herečkou Catherine Rouvel natočili parodii na film *JOHNNY GOT HIS GUN*, dále Tinto Brass, Paul Morissey, Puriša Đorđević a – Dušan Makavejev.⁴³⁾ Nebyla šance, aby film u vojvodinské cenzury prošel.

Tři měsíce po citovaném Ređepově dopise píše Karpo Godina předsednictvu skupštiny Festivalu jugoslávského hraného filmu v Pule:

Jsem autorem filmu *SPLAV MEDUZE*, přihlášeného na letošní festival. Včera jsem se z tisku dozvěděl složení poroty, ve které se nachází i dr. Draško Ređep. Letos na jaře, zatímco byl film *SPLAV MEDUZE* ve fázi příprav a natáčení, se dr. Ređep vícekrát pokoušel projekt zmařit, a to metodou pomluv, insinuací a zdůrazňováním nepřesných tvrzení o obsahu a povaze filmu. Insinuace v podstatě zkoušely diskvalifikovat umělecké a společenské hodnoty filmu a zpochybnit moji osobu, ale žádným způsobem se nevztahují k obsahu projektu a scénáře ani k metodě, jíž byl film vytvořen. Tímto chováním dr. Draško Ređep projevilsvoji neobjektivitu, a tím, že posoudil umělecké dílo ještě před tím, než je viděl, zdiskvalifikoval sebe sama jako nezaujatého, objektivního člena poroty, jenž má posuzovat umělecké a společenské hodnoty dokončeného filmu. Proto žádám, aby se předsednictvo skupštiny festivalu seznámilo s mým požadavkem, aby se dr. Ređep neúčastnil jednání letošní poroty.⁴⁴⁾

Dr. Draško Ređep v pulské porotě v roce 1980 zasedl, o čemž publikoval delší lyrickou zprávu v listu *Oko*.

Film *RANÁ DÍLA* se znovu promítal v roce 1982 v rámci retrospektivy Želimira Žilnika v bělehradském Studentském kulturním centru.

Jean-Loup Passek, ředitel filmového oddělení Beaubourgu, vybral *RANÁ DÍLA* do retrospektivy jugoslávské kinematografie v Paříži, jež byla hodnocena jako jeden z největších a nejvýznamnějších exkurzů do světa celé naší (tehdejší) kultury.

Dr. Draško Ređep nebyl přítomen slavnostnímu zahájení v Centru Georges Pompidou z objektivních důvodů: nacházel se ve vyšetřování.

Karpo (Aćimović) Godina se deklaroval jako slovinský autor.

(Přetištěno se souhlasem Filmski centar Srbije).

Přeložila Marcela Zárubová.

Přeloženo ze srbského originálu: Bogdan Timanić, *Suđenje grupi Bader-Majnhof (Slučaj filma Rani radovi, 1968–1970)*. In: Týž, *Crni talas*. Beograd: Filmski centar Srbije 2008, s. 66–82.

43) Bogdan Timanić zde skromně zamlčel vlastní podíl na autorství tohoto krátkého filmu (pozn. rbl).

44) Ze soukromého archivu.

Poznámka k textu

Případ Jugoslávie dokazuje, že se bez trezoru (bunkru) neobešel žádný komunistický režim, ani ten nejliberálnější. Přesněji řečeno ani ten, o jehož demokratičnosti panovaly v Československu jisté iluze.⁴⁵⁾ Jugoslávie v letech 1948–1991 nepodléhala sovětskému diktátu, měla odlišný politický systém, vlastní ideologii samosprávného socialismu – a přesto z bezmála osmi set celovečerních filmů vyrobených v tamějších studiích bylo čtyřicet (asi pět procent z celkového počtu) zakázáno.⁴⁶⁾ Jugoslávská trezorová praxe měla svá specifika a vedle „tichých“ zákazů, jaké známe z ostatních zemí, se proti kontroverzním filmům uplatnily i soudní procesy.

Kniha Bogdana Tirnaniće *Crni talas* (Beograd, Filmski centar Srbije 2008) vybrané aféry analyzuje. Nejde o metodologicky ryzí vědecký text, nýbrž o hybridní útvar na pomezí historické studie, eseje a memoárů. Autor do popisovaných konfliktů zasahoval jako kritik a ztělesnil jednu ze čtyř hlavních postav v proskribovaném snímku Želimira Žilnika *RANÁ DÍLA*.⁴⁷⁾ Vybrali jsme k otištění kapitolu právě o tomto filmu, neboť v oné kauze byly vyčerpány snad všechny možné metody restrikce: o zákazu v jednu chvíli rozhodoval soud, proti dílu byla vedena kampaň v tisku, do hodnocení se zamíchala sovětská kritika, byly využity „protesty pracujících“ a snímek nakonec tiše zmizel z oběhu. Případ se navíc dvojnásobem dotkl Československa: film byl v Jugoslávii kritizován za narážky, jež odsuzovaly intervenci pěti armád Varšavské smlouvy ze srpna 1968 (tyto pasáže z něj byly před soudním procesem vystřiženy) a zároveň patřil k zakázaným titulům také u nás: v roce 1969 byl zakoupen do československých kin, opatřen českými titulky, ale na jaře roku 1970 bylo rozhodnuto snímek neuvádět. A přestože se u nás nikdy nepromítal v distribuci, jde o film zdejšími cinefilům dobře známý: několikrát se hrál na Letní filmové škole, počátkem nultých let ho odvysílala Slovenská televize a v dubnu 2005 byl v rámci Žilnikovy retrospektivy uveden na Febiofestu (festival v Jihlavě téhož roku představil Žilnikovy dokumenty).⁴⁸⁾ Jako profilové dílo studentské revolty roku 1968 bývají *RANÁ DÍLA* často diskutována v akademickém prostředí a věnuje se jim jedna kapitola ve sborníku *Cinema of the Balkans*.⁴⁹⁾

Název odkazuje k textům mladého Karla Marxe, jež v šedesátých letech inspirovaly tzv. novou levici. Protestní hnutí zachvátilo v červnu 1968 i studenty v Bělehradě, kteří svou

45) Podle Jana Pelikána v průběhu pražského jara rostl „v československé společnosti i mezi proreformně orientovanou mocenskou elitou již dříve existující jev, který můžeme označit jako *jugoslávský mýtus*. V jeho rámci byly poměry v Jugoslávii vnímány jako mnohem atraktivnější model sociálně spravedlivé společnosti, než jaký existoval v ČSSR.“ Jan P e l i k á n, *Jugoslávie a pražské jaro*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta 2008, s. 337.

46) O čtyřiceti zakázaných filmech mluví v rozhovoru s Milanem Nikodijevićem televizní dramaturg Radoslav Zelenović: Milan N i k o d i j e v i ć, *Zabranjeni bez zabrane*. Beograd: Jugoslovenska kinoteka 1995, s. 164.

47) Obálku knihy *Crni talas* zdobí fotografie z filmu *RANÁ DÍLA*, s Bogdanem Tirnanićem v roli mladíka Dragiši vlečeného za trest blátem.

48) Obě Žilnikovy retrospektivy připravila a studii o jeho tvorbě publikovala Dominika P r e j d o v á, Angažovaný film podle Želimira Žilnika. *Do-revue pro dokumentární film* 3, Jihlava: JSAF 2005, s. 231–245.

49) Marina G r ž n i ć, Rani radovi/Early works. In: Dina I o r d a n o v a (ed.), *The Cinema of the Balkans*. London: Wallflower Press 2006, s. 65–72.

alma mater přejmenovali na Rudou univerzitu Karla Marxe (Crveni univerzitet Karl Marks).⁵⁰⁾ Želimir Žilnik (nar. 1942) natočil o studentské stávce desetiminutový dokument LIPANJSKA GIBANJA, jenž vrcholí vystoupením herce Steva Žigona, přednášejícího pro stávkující studenty monolog Robespiera ze hry Georga Büchnera *Dantonova smrt*. Policie univerzitu obklíčila, ale 9. června vystoupil v televizi prezident Tito a dal studentům za pravdu.⁵¹⁾ Žilnik vzpomíná: „Celá strana najednou hlásala: ‚Chtějí doleva a chtějí marxismus, skutečný socialismus. Tak dobře, vyhovíme jim.‘ A následovalo skoro deset let neostalinismu.“⁵²⁾

V RANÝCH DÍLECH deklaroval Žilnik svůj skeptický názor na vztah komunistické teorie a praxe i na radikální mládežnickou revoltu.⁵³⁾ V symbióze ideologické symboliky a absolutního verismu, v apelativním stylu navazujícím na tehdejšího Godarda (LA CHINOISE, WEEK END), sledujeme tři mladíky a plavovlásku, jak putují po nevábnych lokalitách Vojvodiny, deklamují hesla z děl klasiků marxismu-leninismu, inscenují revoluční performance (slyšíme přitom sborové písně dělnického hnutí), agitují mezi vesničany a praktikují sexuální revoluci. Když už se dívka Jugoslava nechce činnosti bojůvky dále účastnit, zhrzení hoši (v nichž navzdory vnějškovému radikalismu přežívá patriarchální mentalita) ji zastřelí a zapálí. Poslední mezititulek cituje Saint Justova slova: „Ti, kdo dělají revoluci jen napůl, kopou si vlastní hrob.“⁵⁴⁾

Závěr filmu byl bohužel prorocký nejen pro osud Jugoslávie (kterou nakonec rozstříleli a zapálili bývalí soudruzi, kteří v mládí tak dobře citovali díla klasiků), ale i pro hlavní hvězdu Milju Vujanović. V květnu 2000 jí žárlivý partner způsobil střelbou z pistole zranění, po němž ochrnula.

Po RANÝCH DÍLECH natočil Želimir Žilnik mj. krátký dokument CRNI FILM⁵⁵⁾ a svůj druhý celovečerní snímek SLOBODA ILI STRIP, jehož realizace byla přerušena a zůstal nedokončen.⁵⁶⁾ V letech 1974–1976 pracoval v Západním Německu, poté se vrátil do Jugoslávie, kde pokračuje ve své nekonformní tvorbě.

50) Svědectví z rozbořeného Bělehradu jsme si tehdy mohli přečíst v reportáži Anny T u č k o v é, Otcové a synové. *Reportér* 3, 1968, č. 25, s. 18–20.

51) Neveřejné záběry Josipa Broze Tita, kterak se, pln rozpaků, chystá v televizním studiu přednést tento důležitý projev, zařadil Lazar Stojanović do svého filmu PLASTIČNI ISUS, což ho v řetězu dalších událostí přivedlo do vězení. Tirnanić o tom píše na s. 150–151.

52) Hans-Joachim S c h l e g e l (ed.), *Podvratná kamera*. Praha: Malá Skála 2003, s. 199.

53) Druhým významným dílem ze socialistických kinematografií, jež bylo inspirováno studentskou revoltou, je neméně ironický film Miklóse Jancsóa SVĚŽÍ VÍTR, zařazený do soutěže na MFF v Cannes téhož roku 1969 a rovněž zakoupený, otitulkovaný a nakonec neuvedený v československých kinech.

54) Když se RANÁ DÍLA promítala pro prezidenta Tita, nechal znuděný maršál, dle svědectví promítače, zastavit projektor po dvaceti minutách a povzdechl si: „Co chtějí ti blázni?“ Nikdo neměl odvahu zeptat se ho, zda měl na mysli postavy z filmu, nebo filmaře. Srov. Hans-Joachim S c h l e g e l (ed.), c. d., s. 204–205, Milan N i k o d i j e v i ć, c. d., s. 112.

55) Název CRNI FILM odkazuje k filmu „noir“ i k „černé vlně“ v jugoslávské kinematografii. Žilnik sebral v nočním Novém Sadu nad ránem šest bezdomovců a přivedl je k sobě do bytu, kde spala jeho manželka a tříletá dcerka. Následující dva dny chodil s mikrofonem po městě a žádal kolemjdoucí o radu. Protože mu nikdo nebyl schopen poradit, rozloučil se s bezdomovci a vyhodil je zpátky na ulici.

56) Srov. on line: <<http://www.zelimirzilnik.com/content/view/34/28/>>, [cit. 14.8. 2010].

Ediční poznámka

Názvy podkapitol jsme graficky zvýraznili a píšeme je na samostatný řádek. Z podkapitoly „Rozsudek a soudce“ vynecháváme odstavec, který se věnuje další kariéře soudce Ljubomira Radoviće. Slova a pasáže, které Tirnanić napsal kurzívou, aby signalizoval jejich citátový původ, přenesený význam či distanci, dáváme do uvozovek, případně do citačních odstavců. V zásadě respektujeme původní poznámkový aparát, včetně neúplnosti bibliografických údajů. K vysvětlení některých méně známých okolností jugoslávského kulturního a politického života přidáváme poznámky vlastní, signované značkou (rbl).

Jaromír Blažejovský

Citované filmy:

Borba crnaca u tunelu (Boj černochů v tunelu; Želimir Žilnik), *Bube u glavi* (Brouci v hlavě; Miloš Radivojević, 1970), *Crni film* (Černý film; Želimir Žilnik, 1971), *Greetings* (Pozdravy; Brian De Palma, 1968), *La Chinoise* (Číňanka; Jean-Luc Godard, 1967), *Johnny Got His Gun* (Johnny si vzal pušku; Dalton Trumbo, 1971), *Lipanjka gibanja* (Červnová vřava; Želimir Žilnik, 1968), *Nedostaje mi Sonja Heni* (Teskním po Soně Henie; Tinto Brass, Puriša Đorđević, Miloš Forman, Buck Henry, Dušan Makavejev, Paul Morrissey, Bogdan Tirnanić, Frederick Wiseman, 1971), *Nezaposleni ljudi* (Nezaměstnaní muži; Želimir Žilnik, 1968), *Olovna brigada* (Olověná brigáda; Kiril Cenevski, 1980), *Pioniri maleni, mi smo vojska prava, svakog dana ničemo ko zelena trava* (Pionýři malí, my jsme vojska pravá, každý den rosteme jak zelená tráva; Želimir Žilnik, 1968), *Plastični Isus* (Plastický Ježíš; Lazar Stojanović, 1970), *Prima della rivoluzione* (Před revolucí; Bernardo Bertolucci, 1964), *Půlnoční kovboj* (Midnight Cowboy; John Schlesinger, 1969), *Raná dila* (Rani radovi; Želimir Žilnik, 1969), *Sloboda ili strip* (Svoboda nebo komiks; Želimir Žilnik, 1972), *Splav Meduze* (Vor medúzy; Karpo Acimović Godina, 1980), *Srpske freske* (Srbské fresky; Želimir Žilnik), *Svěží vítr* (Fényes szelek; Miklós Jancsó, 1969), *Veliki transport* (Velký transport; Veljko Bulajić, 1983), *Week End* (Víkend; Jean-Luc Godard, 1967), *WR – Mystéria organismu* (W. R. – Misterije organizma; Dušan Makavejev, 1971), *Zdravi ljudi za razonodu* (Zdraví lidé pro zábavu; Karpo Acimović Godina, 1971), *Žurnal o omladini na selu, zimi* (Žurnál o mládeži na vesnici, v zimě; Želimir Žilnik, 1967).

VEN Z TREZORU

*Přehodnocování a uvolňování
zakázaných československých filmů z 60. let*

Jindřiška Bláhová

V polovině března roku 1989 se v projekční místnosti Ústředního ředitelství Československého filmu (ÚŘ ČSF) v Jindřišské ulici v Praze sešla skupina kritiků, novinářů a filmařů ke speciální projekci.¹⁾ Na programu byly dva „kontroverzní“ a komunistickým režimem oceňované filmy *O SLAVNOSTI A HOSTECH* a *SPALOVAČ MRTVOL* a na akci dohlíželi prověření delegovaní zástupci ÚV KSČ. Je těžké odhadnout, jaká v sále panovala atmosféra, ale vzhledem k tomu, že se projekce konala v období, kdy československou společností i kulturní scénou rezonovaly události Palachova týdne, ale zároveň nebylo ještě zcela jasné, kam se bude vývoj v Československu ubírat, šlo pravděpodobně o směs vzrušení a lehké nejistoty. I proto, že promítání samotné bylo součástí kulturně-spoločenského kvasu, či minimálně jeho odezvou. Projekce, po níž následovalo do poloviny června téhož roku dalších dvanáct podobných, byla oficiální iniciativou Svazu českých dramatických umělců (SČDU)²⁾ a vedení Československého filmu. Série promítání tvořila páteř proreformního plánu SČDU přehodnotit zakázané filmy z let 60. včetně tzv. trezorových filmů,³⁾ s koncovým cílem uvést tyto snímky (či alespoň některé z nich) zpátky do široké distribuce. Paralelně se svazovými projekcemi, které byly organizované Filmovou sekcí SČDU, jíž v té době předsedal Jiří Svoboda,⁴⁾ přehodnocovala tvorbu 60. let i zvláštní komise na Ústředním ředitelství ČSF.⁵⁾ Souběžné, koncepční iniciativě SČDU a ČSF předcházelo několik impulsů přehodnotit zakázané československé filmy, impulsů, jež se na půdě československých filmových institucí sporadicky objevovaly v průběhu celých osmdesátých let.

1) Jan S v o b o d a, 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 (eds.), *Démanty všednosti: Český a slovenský film 60. let*. Praha: Pražská scéna 2002, s. 232.

2) Svaz českých dramatických umělců byl založen v roce 1976 a zrušen v roce 1990. Jeho předsedkyní byla herečka Jiřina Švorcová.

3) Pod termínem trezorový film se v této studii rozumí snímky skutečně trezorové – tedy ty, které byly dokončeny, ale nebyly nikdy uvedeny do distribuce.

4) Jiří Svoboda byl do funkce předsedy filmové sekce SČDU zvolen na IV. sjezdu Svazu československých dramatických umělců, který se konal v Praze ve dnech 4.–5. května 1987. Tuto funkci zastával až do zániku svazu v roce 1990.

5) Zasedání stranické skupiny, Praha, 3. 7. 1989. Národní archiv (NA), fond Svaz českých dramatických umělců (SČDU) (nezpracováno), karton 31, s. 13/5.

Osudu zakázaných filmů, jejich tvůrců, historickým souvislostem jejich zákazu i jejich formální a obsahové analýze filmů nové vlny věnovala česká historiografie značnou pozornost.⁶⁾ Jejich, často obdobně zajímavý, osud v pozdějších letech, včetně pokusů o jejich přehodnocení, je víceméně neznámou kapitolou dějin československé kinematografie. Předkládaná studie se věnuje přehodnocování zakázaných filmů z 60. let, jak k němu docházelo v letech osmdesátých. Zaměřuje se přitom na kroky, které v tomto ohledu podnikly Svaz českých dramatických umělců, Československý státní film a Ústřední půjčovna filmů; na cíle, které SČDU sledoval; a na zřízení a práci „hodnotící komise“⁷⁾ SČDU, jejíž závěry měly sloužit jako podklad pro rozhodnutí o osudu filmů zakázaných během normalizace. Jakou roli komise a otázka uvolnění zakázaných filmů vůbec hrály v rámci transformace československého filmového průmyslu koncem 80. let a v plánech Svazu českých dramatických umělců? Šlo skutečně o „nepříliš významnou epizodu v dějinách svazu“, který se snažil o celkovou přestavbu kinematografie, jak v souvislosti s komisí poznamenal Jiří Svoboda,⁸⁾ nebo je možné nahlédnout skrze práci komise a celkový proces přehodnocování filmů do fungování československých kulturních institucí koncem 80. let a prizmatem debat kolem uvolňování zakázaných filmů pochopit více o kulturně-politické situaci v ČSSR?

Text pracuje se třemi hlavními zdroji. Kombinuje informace z materiálů z nezpracovaných fondů SČDU a fondů federálního Svazu československých dramatických umělců (SČSDU) s ústním svědectvím pracovníků ve filmovém monopolu, kteří se otázkou uvolnění zakázaných filmů během své práce zabývali, či lidí, kteří byli přímo zapojeni do práce „hodnotící komise“. Jedná se o dramaturga ÚPF Václava Březinu, předsedu filmové sekce SČDU Jiřího Svobodu, filmového kritika a teoretika Jana Svobodu a Stanislavu Prádnou. Část materiálů pochází ze „soukromých archivů“ těchto přímých účastníků.⁹⁾ Archivní materiály a svědectví jsou doplněné o analýzu dobového tisku. Výpovědi přímých svědků událostí a dokumenty z „neoficiálních“ archivů, které si účastníci dění rozhodli zachovat, jsou klíčovým zdrojem informací o období, v němž se řada rozhodnutí sdělovala pouze ústně a neexistuje tak o nich písemný záznam, či pouze záznam fragmentární. Kauza uvolňování trezorových filmů tak ukazuje zásadní vý-

6) Vedle výše zmíněných *Démantů všednosti* se československou filmovou tvorbou 60. let zabývá řada studií. Např. Jan Ž a l m a n, *Umlčený film. Kapitoly z bojů o lidskou tvář čs. filmu*. Praha: Národní filmový archiv 1993; A. J. L i e h m, *Closely Watched Trains*. New York 1974; Peter H a m e s, *The Czechoslovak New Wave*. Berkeley, 1985; Jan J a r o š, *Cenzura a český film 60. let*. In: *Filmový sborník historický* 4, NFA, Praha 1993, s. 151–156; *Prameny zla I. Věda a kultura*. Public History, Praha 1990 – 1992; Nástupu normalizace v českém filmu a osudu tvůrců postižených zákazy se věnuje Jan L u k e š, *Jak nastupovala v českém filmu normalizace*. *Iluminace* 9, 1997, č. 1, s. 113–; týž, *Pád, vzestup a nejistota*, *Iluminace* 9, 1997, č. 1, s. 53–79.

7) V textu používám termín „hodnotící komise“. Jan Svoboda komisi označuje ve svém doslovu k publikaci *Démanty všednosti* za „komisi odbornou“, za „skupinu expertů – členů a aktivistů“. Filmové sekce SČDU či za „revizní skupinu“. S. P ř á d n á – Z. Š k a p o v á – J. C i e s l a r (eds.), *Démanty všednosti...*, s. 232.

8) Emailová korespondence autorky s Jiřím Svobodou, 9. 12. 2003.

9) Ohledně původu dokumentů citovaných v textu – návrh expertního dotazníku a Stanovisko komise teorie a kritiky pochází z osobního archivu Jana Svobody, časový harmonogram jednotlivých projekcí a Analýza hodnocení filmové tvorby 60. let pak z archivu Stanislavy Prádné.

znam orální historie jako výzkumné metody pro sledované období 80. let i pro dekády předcházející a následující.

První pokusy

První tendence k revizi zakázaných filmů ze 60. let se v Československu začínají objevovat začátkem 80. let. Podle výpovědí tehdejších pracovníků Ústřední půjčovny filmů (ÚPF) Václava Březiny a Aleše Danielise se první pokus o přehodnocení zakázaných filmů zrodil na ÚPF už v roce 1981. S návrhem na systematické přehodnocení filmů s cílem nejprve je odpromítat na půdě ÚPF a vybraným pracovníkům SČDU¹⁰⁾ a později případně některé z nich zařadit zpátky do distribuce, přišel podle výpovědi Aleše Danielise Václav Březina, který pracoval na ÚPF jako dramaturg a měl později v téže instituci na starosti právě otázku uvolňování zakázaných filmů ze 60. let. Březina, jak poznamenal jeho tehdejší kolega Danielis, svůj návrh na uvolnění některých zakázaných filmů odůvodňoval poklesem programové nabídky, který by bylo možné částečně vyřešit právě povolením některých filmů ze 60. let dříve vyřazených z distribuce. Jak píše Danielis ve studii uveřejněné v tomto čísle *Iluminace*, „tehdejší ředitel ÚPF Vladislav Mašek se dokonce nechal přesvědčit a předložil tento návrh poradě vedení ÚŘ ČSF, ale výsledkem bylo odmítnutí a dokonce zpochybnění jeho řídicích schopností“.¹¹⁾ Nakonec návrh vyšuměl do ztracena, ale podle Danielise posloužil k personálním bojům uvnitř československého filmu, neboť údajně urychlil Maškov odchod do důchodu k 1. 4. 1983. Od května 1984 byl do vedení ÚPF dosazen Tugan Veselý.

Výše zmíněný Březinův argument byl evidentním pokusem o ekonomickou racionalizaci kroku, který se zdál být potenciálně politicky kontroverzní. Pokud by ale Březinův návrh prošel, uvolnění zakázaných filmů a filmů stažených z distribuce by pravděpodobně skutečně znamenalo injekci filmové distribuci. Ačkoli v obecném povědomí je fenomén zakázaných filmů redukován na elitní skupinu filmů skutečně trezorových, tedy filmů, jež z ideologických a politických důvodů putovaly během normalizace do fyzického trezoru, aniž by byly uvedeny do kin, jako SKŘIVÁNCI NA NITI Jiřího Menzela, či UCHO Karla Kachyni, celkově se jednalo o relativně početnou skupinu snímků.¹²⁾ Zakazování filmů

10) Rozhovor s Václavem Březinou vedla Jindřiška Bláhová, 19. 12. 2003.

11) Aleš Danielis, Reflexe nabídky českých filmů v období znárodněné kinematografie. *Iluminace* 22, 2010, č. 3, s. 45.

12) K otázce zakazování filmů a celkové reorganizace kinematografie na začátku normalizace viz. Jiří H o p p e (ed.), Dokumenty z archivu ÚV KSČ. *Iluminace* 9, 1997, č. 1, s. 162–201. *Zpráva o situaci a návrh dalšího postupu konsolidace v čs. kinematografii* z 22. března 1971, zařazené mezi dokumenty v edici, rozlišuje filmy: „nedokončené zastavené ve výrobě“, „dokončené neuvedené“ a „vyřazené nebo pozastavené“ J. H o p p e (ed.), Dokumenty z archivu ÚV KSČ..., s. 194–198. Jako dokončené-neuvedené filmy jsou uvedeny: DEN SEDMÝ, OSMÁ NOC, UCHO, SKŘIVÁNCI NA NITI, SMUTEČNÍ SLAVNOST, DEVĚT KAPITOL ZE STARÉHO DĚJEPISU, EZOP, TĚCH NĚKOLIK DNŮ, ZABITÁ NEDĚLE. Do kategorie vyřazené nebo pozastavené spadají: HVĚZDA ZVANÁ PELYNĚK, ŽERT, OHLÉDNUTÍ, VŠICHNI DOBRÍ RODÁCI, STUD, MARATON, PŘEHLÍDCE VELÍM JÁ, SPŘÍZNĚNÍ VOLBOU, V SRDCI EVROPY, MEXIKO 68, ÚDOLIE VEČNÝCH KARAVÁN, PSYCHODRÁMA, TRI DCERY, ŽERT, SMĚSNÝ PÁN, OHLÉDNUTÍ, KONEC SRPNA V HOTELU OZON, PŘÍPAD PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA, VTÁČIKOVIA, SIROTY A BLÁZNI, ZBEHOVIA A PÚTNICI, ARCHA BLÁZNŮ, NÁVŠTĚVY, KDO JE VLASTNĚ B. ŠMERAL, ZAHŘÁDKÁŘ, SYMATRÁLA, Čs. JARO 1968.

bylo systémovým nástrojem znárodněné kinematografie a během 60. a 70. let byly zakázány desítky snímků. K vypořádání se s nechtěnými filmy disponoval komunistický režim rozličnými mechanismy. Snímky mohly být staženy z distribuce, mohla být zastavena jejich výroba, mohly být uzamčeny do trezoru nebo dokonce fyzicky zničeny, poleptány, spáleny.¹³⁾ Nejpočetnější kategorii tvořily filmy, které se ještě do kin dostaly, ale posléze byly staženy. To se týkalo například snímků KOČÁR DO VÍDNĚ (vyřazen 1973), O SLAVNOSTI A HOSTECH (vyřazen 1973), nebo PŘÍPAD PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA (původní premiéra 1970, stažen 1975). Ještě ve výrobě zákaz postihl PASÍK Hynka Bočana, ARCHU BLÁZNŮ, HOREČKU, UZAVŘENÝ PAVILON a NÁVŠTĚVY.¹⁴⁾

První pokusy o přehodnocení zakázaných filmů, jež vzešly z ÚPF, tedy neuspěly. Začátkem 80. let ještě jednoduše nebyly pro takovou aktivitu vhodné politicko-společenské podmínky. Stávající vedení ČSF nemělo zájem narušovat existující stav a přiklánět se k nějaké revizní aktivitě, jež by vedla ke koncepčním změnám. Příznačně pro politickou konzervativnost československých komunistů (v rámci režimů východního bloku), takto váhavý přístup charakterizoval pozici ÚPF a ÚŘ ČSF i přes postupující změny v Sovětském svazu po nástupu Michaila Gorbačova k moci v březnu 1985. Jak se ukázalo, stará garda československých komunistů byla změnám nakloněna mnohem méně než vedení v SSSR.

Po rychle zadušené iniciativě, která na počátku osmdesátých let vzešla z ÚPF, se otázka přehodnocení zakázaných filmů „vynořila“ jako součást aktivit Svazu českých dramatických umělců v letech 1983–1985. V tomto období odpromítala Filmová sekce SČDU komisi teorie a kritiky a vedení SČDU několik desítek snímků z 60. let.¹⁵⁾ Celkem měla komise zhlédnout 53 filmů, ale nakonec se na půdě SČDU promítlo pouze 49 z nich. Zbývající čtyři tituly sekce nedostala k dispozici, protože se jednalo o filmy tzv. skutečně trezorové.¹⁶⁾ Komise teorie a kritiky vypracovala v roce 1985 obšírné *Stanovisko komise teorie a kritiky filmové sekce SČDU k dvouletému studijnímu promítání filmů ze šedesátých let*, které shrnovalo práci komise, její záměr i výsledky (viz. Příloha). „Pořádání pracovního promítání vybraných filmů z tvorby šedesátých let bylo gigantickým úkolem komise teorie a kritiky v minulém období,“ vysvětlovalo *Stanovisko*, „Potřeba promítání těchto filmů vyplývala z toho, že čs. filmová věda a kritika dosud tvorbu šedesátých let z marxistických pozic dostatečně nezhodnotila.“¹⁷⁾ Komise na konci tohoto „gigantického úkolu“ doporučila k uvedení do distribuce tři zakázané filmy. Omilostnila slovenský snímek SLNKO V SIETI režiséra Štefana Uhera s odůvodněním, že jde o „společensky angažovaný a ideově nesmírně čistý film“¹⁸⁾ a s jistými výhradami k tvůrčímu týmu doporučila k uvedení do distribuce film OBŽALOVANÝ Elmara Klose a Jána Kadára. Souhlasila i s uvedením post-apokalyptického dramatu Jana Schmidta KONEC SRPNA V HOTELU OZON, který ohodnotila jako „vysoce burcující dílo“, ale u něhož svůj verdikt

13) J. L u k e š, Pád, vzestup a nejistota..., s. 58.

14) J. H o p p e, Dokumenty z archivu ÚV KSČ..., s. 194.

15) Rozhovor s Janem Svobodou vedla Jindřiška Bláhová, 12. 11. 2003.

16) Závěrečná zpráva komise SČDU z let 1983–1985, 197/85/OFT. Osobní archiv Jana Svobody.

17) Závěrečná zpráva komise SČDU z let 1983–1985, 197/85/OFT. Osobní archiv Jana Svobody.

18) Tamtéž.

doplnila upozorněním na ideově problematickou preambuli, v níž se odpočítávaly vteřiny do výbuchu atomové bomby ve světových jazycích včetně ruštiny.¹⁹⁾

I přes toto rozhodnutí ale v žádném případě ještě nešlo o snahu o koncepční změnu přístupu SČDU a následně dalších institucí k zakázaným filmům. Přestože měly projekce údajně nastartovat vnitrosvazovou diskusi nad filmovým odkazem 60. let a případně vést až k uvedení zakázaných filmů do distribuce, výsledek byl zcela opačný. Na jedné straně sloužily, jak je patrné ze *Stanoviska*, k doplnění vzdělání a povědomí vybraných členů SČDU.²⁰⁾ Jejich primárním cílem, zdá se, nicméně bylo spíše odvrátit pozornost od filmů tzv. československé nové vlny, zarámovat je jako relikty minulosti, jenž nijak pozitivně nepromlouvá k socialistickému dnešku. V obligátním duchu byli tvůrci i filmy odsouzeni stylem ne nepodobným normalizační rétorice 70. let:

Analýza tvorby 60. let dokazuje, že toto období představuje skutečně nejsložitější fázi ve vývoji čs. filmového umění. Pro tuto etapu je charakteristické narůstání revizionistických a antisocialistických tendencí a projevů. Nebezpečí revizionismu a ústupu od idelolgických zásad strany, od leninských principů stranickosti a lidovosti, od tvůrčí metody socialistického realismu, které v počátcích mnozí podceňovali, se později projevilo v mimořádně závažné podobě v krizovém období vývoje naší společnosti. [...] Ve vytvářených filmech se stále zřetelněji začaly projevovat vlivy idealistických filosofických směrů, zejména existencialismu. Tyto negativní rysy se stále prohlubovaly. Výrazněji se začíná objevovat snaha pod pláštěm upřímnosti mladé generace kritizovat téměř všechny kladné jevy, které s sebou socialismus přinesl. Tvůrci mladé generace jednostranně vyhledávali negativní stránky života, skepsi, pocity odcizení, individualismu a neúnosně zveličovali jevy, které jsou socialismu cizí, ale stále na něm parazitují. Apolitičnost se změnila až v nenávislnou antisocialistickou společenskou kritiku.²¹⁾

Ze *Stanoviska* je tedy zřejmá snaha nikoliv zakázané filmy skutečně přehodnotit, ale tyto filmy spíše upozadit, zbavit je jejich do jisté míry výsadního postavení v rámci československé kinematografie, a tím bagatelizovat obecněji celý filmový odkaz 60. let. Jak ostatně upozornila komise, projekt byl zaměřený na šestou dekádu jako celek, nikoliv pouze na novou vlnu, přičemž v současnosti bylo podle komise nutné nevracet se do minulosti, ale zaměřit se na přítomnost a aktuální problémy a hledět do budoucnosti. Jinými slovy, filmy ze 60. let patřily minulosti, kde by také měly zůstat jako uzavřená kapitola dějin československého filmu. Jednoznačnou prioritou komise teorie a kritiky SČDU měla být současná tvorba.

V současné době vidíme potřebu naši komisi aktivizovat spíše na hodnocení současné filmové tvorby. Dost úspěšně jsme začali, zhodnotili jsme v komisi film [KOMEDIANT] režiséra Vávry a [ZÁNIK SAMOTY BERHOF] Jiřího Svobody. Nyní se dostává-

19) Závěrečná zpráva komise SČDU z let 1983–1985, 197/85/OFT. Osobní archiv Jana Svobody.

20) Tamtéž.

21) Tamtéž. Srov. Jiří H o p p e (ed.), Dokumenty z archivu ÚV KSČ. *Illuminace* 9, 1997, 1, s. 162–165.

me k bezprostřední tvorbě letošního roku, a tím by se komise teorie a kritiky dostala do souladu s aktuálními společenskými potřebami,²²⁾

psalo se v závěru *Stanoviska*. Tímto dokumentem se nad otázkou přehodnocení zakázaných filmů a jejich uvolnění do širší distribuce uzavřela na více jak dva roky voda a to i přes Gorbačovův nástup na post generálního tajemníka KSSS a jeho politické a kulturní reformy. O tři léta později bude tato epizoda cílem kritiky ze strany předsedy filmové sekce SČDU Jiřího Svobody.

Československému komunistickému vedení se do Gorbačovem hláсанé přestavby nechtělo.²³⁾ KSČ, a s ní v závěsu i vedení ČSF, ÚPF a SČDU, zůstala ke Gorbačovovým reformám několik let víceméně chladná. Zatímco v Sovětském svazu, Maďarsku či Polsku přistupovaly kulturní organizace k přehodnocování filmového odkazu, Československo se otázce zakázaných filmů sveřepě vyhýbalo. Vedení KSČ drželo obecnou linii, že Československo přestavbu nepotřebuje, protože u nás již přestavba dávno probíhá. Podle této logiky nebylo ani potřeba se vracet k filmům ze 60. let. K hlavním odpůrcům revize zakázaných filmů patřil vedoucí kulturního oddělení ÚV KSČ Miroslav Müller. Müller nesouhlasil s převzetím idejí sovětské perestrojky, což se týkalo i přehodnocení filmové tvorby ze 60. let, které by s sebou nevyhnutelně přineslo i nutnost přehodnocení dobových politických rozhodnutí a událostí – hlavně těch týkajících se 21. srpna 1968. Snažil se přitom o to, aby byl jeho postoj SČDU, do jehož agendy otázka zakázaných filmů spadala, zcela jasný. Ve svém projevu k ústřednímu výboru SČDU v listopadu 1988 varoval, že vývoj v SSSR je v Československu špatně interpretován, že nelze přejímat vše, co přichází ze Sovětského svazu, že perestrojku nelze uplatňovat na místní poměry, neboť ČSSR si problémy, s nimiž se aktuálně potýká SSSR – jako například zásobování a další existenční otázky – už vyřešila v minulosti.²⁴⁾ Z Müllerova projevu na půdě SČDU je možné vyčíst mnohé o jisté tenzi mezi ÚV KSČ a SČDU. Müller obecně pracovníky SČDU varoval, že změny, jež se odehrávají v Sovětském svazu, často nejsou oficiální politikou KSSS, ale aktivitami různých frakcí či jednotlivců, kteří zacházejí příliš daleko, a jako k takovým je k nim potřeba přistupovat velmi obezřetně.²⁵⁾ Müllerův projev byl tak jasně zdviženým ukazováčkem těm umělcům a aktivistům v SČDU, kteří chtěli „pomýleně“ vybočovat a prosazovat důrazněji pro-reformní pozice. Müller si svůj negativní postoj v otázce zakázaných filmů zachoval i v roce 1989, po skončení práce hodnotící komise SČDU, kdy se stavěl proti jejich uvedení do distribuce. Obdobný nereformní postoj zastával i ředitel ÚPF Tugan Veselý,²⁶⁾ jenž nastoupil do funkce v květnu 1984 a který disponoval úzkými vazbami na kulturní oddělení ÚV KSČ. Jak poznamenává Aleš Danielis, Veselý se snažil,

22) Závěrečná zpráva komise SČDU z let 1983–1985, 197/85/OFT. Osobní archiv Jana Svobody.

23) Viliam Horňák, *Československo mezi přestavbou a revolucí, Politický deník 1987–1991, Díl 1. Přestavba*. Praha: Pražská Imaginace 1991, s. 26–27.

24) Stranická skupina, zasedání ústředního výboru Svazu českých dramatických umělců konaného dne 7. 11. 1988, NA, SČDU, karton 29, s. 1/2–1/3.

25) Stranická skupina, zasedání ústředního výboru Svazu českých dramatických umělců konaného dne 7. 11. 1988, NA, SČDU, karton 29, 2/1–2/3.

26) A. Danielis, *Reflexe...*, s. 46.

udržovat dobré vztahy se Svazem dramatických umělců, ale spíše s jeho konzervativnějším federálním vedením reprezentovaným Jaroslavem Balíkem, než v té době progresivnějšími skupinami reprezentovanými kupříkladu Jiřím Svobodou. Nástup Michaila Gorbačova k moci a jakékoli tendence liberalizovat normalizační přístupy v oblasti kinematografie mu byly jednoznačně proti srsti, nicméně se navenek přizpůsoboval změně situace a navenek se tvářil progresivně. V praxi se to projevilo tak, že zasedaly komise, které měly návrh obnovení zlatého fondu připravit, zástupci Svazu dramatických umělců si promítaly pozastavené filmy, ale k reálné změně distribuční strategie nedošlo, spíše se hrálo o čas.²⁷⁾

Na vedení ČSF v té době údajně panoval odlišný názor ohledně zakázaných filmů ze 60. let, než jaký zastávali Müller a Veselý. Podle Jiřího Svobody se kvůli zahájení procesu revize zakázaných filmů dostával s Müllerem do častých pří ústřední ředitel ČSF Jiří Purš, jenž ideu přehodnocení filmů podporoval.²⁸⁾ Purš v lednu 1989 vystřídal na postu ústředního ředitele ČSF právě „politicky spolehlivější“ Veselý.²⁹⁾ I v nové funkci Veselý nadále zastával konzervativní, nereformní pozice, pragmaticky ale spolupracoval i s progresivněji naladěným SČDU.³⁰⁾ To vedlo k tomu, že, jak poznamenává Danielis, Tugan Veselý otázku přehodnocování zakázaných filmů „přebral“ na SČDU, aby se zbavil zodpovědnosti, ale zároveň aby vytvořil dojem, že se na procesu pro forma podílí.³¹⁾ V druhé polovině 80. let tak přehodnocování zakázaných filmů obecně charakterizovaly stagnování, přešlapování na místě a liknavost. Nikdo nechtěl učinit rozhodující krok, který by ho později mohl stát místo, či ho přivést do problémů. Nikdo nevěděl, kam se bude ubírat politicko-společenský vývoj a všechny zúčastněné organizace – ÚPF, ČSF i SČDU – i jejich představitelé tedy jednali váhavě a vyhýbavě. V dobovém kontextu byl ale takový postoj dlouhodobě neudržitelný.

Otázka přehodnocení a uvolnění zakázaných filmů ze 60. let se ve světle vývoje v Polsku, Maďarsku a SSSR, příznačného tím, že tamní režimy otevíraly své „filmové trezory“ a liberalizovaly filmový trh, začala v roce 1988 vznášet nad československým komunistickým vedením i československým filmem jako nadořešený relikv minulosti, který dokonce hrozil poškodit pověst Československa ve světě. Přestože se nechuť aparátu ÚV KSČ k přestavbě a revizi zakázaných filmů nijak zásadně nezmenšila, už nešlo úplně ignorovat změny probíhající v SSSR, vymýšlet úhybné manévry a předstírat, že zakázané filmy jednoduše neexistují, což byla oficiální linie, kterou ale začal SČDU čím dál tím více zpochybňovat. Na zasedání ústředního výboru SČDU začátkem listopadu 1988 Jiří Svoboda apeloval:

Myslím, že problematika filmů 60. let je skutečně živá – a teď mluvím o těch 5 či 6 neschválených filmech. Myslím si, že je neudržitelné nadále tvrzení, že tyto fil-

27) Tamtéž, s. 46.

28) Emailová korespondence autorky s Jiřím Svobodou, 9. 12. 2003.

29) Ředitelem ÚPF byl namísto Veselého jmenován dosavadní výrobně-technický náměstek František Vomela, kterého ale velmi záhy, v srpnu téhož roku, vystřídal Miroslav Pospíchal.

30) Aleš Danielis, Česká filmová distribuce po roce 1989. *Iluminace* 1, 2007, č. 19, s. 54.

31) Rozhovor s Alešem Danielisem vedla Jindřiška Bláhová, 2. 4. 2010

my neexistují, které se razí po linii vedení Čs. filmu. S tím neobstojíme ani před členstvem svazu, ale ani před mezinárodní veřejností. A nemohl jsem tuto odpověď dát ani na volné tribuně v Karlových Varech, byť jsem byl k tomu nabádán, ať řeknu, že ty filmy neexistují. Protože dotyčná zahraniční delegátka SKŘIVÁNKY NA NITI, o kterých mluvila, viděla na kazetě [...]. Myslím si tedy, že je skutečně nezbytné přijmout nějaké zásadní stanovisko s přihlédnutím k současnému vývoji stavů společenského vědomí.³²⁾

Svobodovi zřejmě neležela na srdci ani tolik reputace ČSSR v zahraničí, ale reputace samotného SČDU. SČDU podle Svobody poškozovaly nedostatky v práci komise teorie a kritiky, která zatím seriózně nezhodnotila tvorbu 60. let. Její první zhodnocení z let 1983–1985 vyznělo do ztracena a k ničemu nevedly ani debaty na zasedání předsednictva SČDU v roce 1987.³³⁾ Seriózní analýza byla tedy naprosto nezbytná, protože koncem roku 1988 její absence hrozila velmi vážně poškodit profesní pověst SČDU a jeho vnitřní soudržnost. „Je to svět přízraků, glorifikací, svět fantomů a mýtů,“ vyjádřil se v souvislosti s tvorbou 60. let Svoboda na zasedání předsednictva SČDU v září 1988 na Dobříši. „A myslím, že je nezbytné, abychom vytvořili podmínky pro skutečnou a fundovanou analýzu tohoto období, abychom se vyrovnali s díly, která v minulosti, těsně po krizovém období, byla označena jako díla, která nebudou prozatím distribuována,“ dodal Svoboda s tím, že, „[j]e třeba se k nim vrátit a v nových kontextech je posoudit. Pokud se s těmito věcmi nevyrovnáme, myslím, že nejsme schopni udržet si autoritu vůči členstvu a udržet si tvář vůči členstvu.“³⁴⁾ Zakázané filmy z 60. let se tak koncem roku 1989 postupně zabydly v agendě ústředního vedení SČDU, které nakonec v součinnosti s vedením ČSF v roce 1989 začlenilo přehodnocení filmů do programu nutné celkové transformace. Svazový časopis *Scéna* označil později snahu po revizi filmů za „nosné pozitivum svazové činnosti po IV. sjezdu v roce 1987.“³⁵⁾ SČDU ostatně už ani nic jiného nezbyvalo, vzhledem k širokým tlakům na kulturní frontě na uvolňování dříve zakázané literatury, divadelních her či právě filmů. Což ale neznamená, že se konzervativnější vedení SČDU tlakům podrobovalo vždy ochotně a bez obhajování svých pozic, jak bude patrné dále v textu.

Z projevů předsedy Filmové sekce SČDU Jiřího Svobody je tedy patrné, že otázka zakázaných filmů byla spojena s celkovou pověstí, posláním i vnitřní stabilitou SČDU. V SČDU narůstaly problémy mezi mladými umělci a částí vedení, která zastávala konzervativní pozice. A zakázané filmy byly jedním ze zdrojů silného pnutí uvnitř této organizace. I proreformně orientovaný Svoboda reagoval poměrně podrážděně na text od jednoho z pracovníků Filmového ústavu nabídnutý čtrnáctideníku *Scéna*, který se stavěl kriticky k nedostupnosti filmů ze 60. let a tím pádem de facto i k nedostatku iniciativy ze strany

32) Stranická skupina, zasedání ústředního výboru Svazu českých dramatických umělců konaného dne 7. 11. 1988. NA, SČDU, karton 29, s. 6/3.

33) Zasedání předsednictva SČDU, Dobříš 24.–25. 9. 1988. NA, SČDU, karton 28, s. 11/2.

34) Zasedání předsednictva SČDU, Dobříš 24.–25. 9. 1988. NA, SČDU, karton 28, s. 11/2–11/3.

35) Stanovisko výboru filmové sekce SČDU k distribučnímu využití filmů tvorby z 60. let včetně titulů, které do distribuce nikdy nebyly uvedeny. *Scéna* 14, 1989, č. 19. (1.10.), s. 8.

SČDU se stávající situaci něco udělat.³⁶⁾ „Po čem volá autor tohoto článku, který je zaměstnancem Filmového ústavu? Proč se sám nezabývá analýzou tvorby 60. let? Proč tvrdí, že filmy jsou nepřístupné, když sedí ve Filmovém ústavu, který má filmotéku? Chci tím jen dokumentovat situaci, která je, situaci, kdo dá větší ránu a kdo na sebe lépe upozorní [sic]“,³⁷⁾ zlobil se na zasedání stranické skupiny SČDU v listopadu 1988 Svoboda. Jeho reakce dokládá, že otázku filmů ze 60. let je možné vnímat, alespoň částečně, jako boj o moc, či jako možnou cestu k osobním útokům na členy vedení svazu nebo na členy jednotlivých komisí. Do kauzy přehodnocení a uvolnění zakázaných filmů z 60. let se tak koncentrovalo pnutí uvnitř jednotlivých kulturních institucí, jež bylo odrazem změn na kulturní a politické scéně.

Aby eliminovalo možnost útoků na SČDU a zareagovalo na dobový vývoj, se vedení svazu ke konci roku 1988 prostřednictvím Svobody postavilo k filmovému odkazu 60. let aktivně a pozitivně: „Kolem čs. filmové tvorby 60. let se stále přešlapuje, ačkoli čím dál zjevnější se stává, že nadále je neudržitelné zjednodušeně odmítavé stanovisko, které bylo přijato bezprostředně po překonání krizového období,“ obhajoval pozice SČDU Svoboda a dodal, „[u]kazuje se, že právě některá díla kritizovaná jako ideově dezorientovaná, kterým se přisoudila řada nelichotivých přízvisek hraničících se všemi smrtelnými politickými hříchy, si zachovávají dosud platnou a aktuální výpověď, jejich poselství rezonuje i v soudobých podmínkách a hlavně pozornost si zjednávají myšlenkovou neokoralostí.“³⁸⁾ SČDU v té době už zadala pracovníkům Kabinetu pro studium dramatických umění Ústavu pro českou a světovou literaturu Československé akademie věd (ÚČSL ČSAV) Janu Svobodovi a Milanu Hanušovi, kteří se posléze podíleli i na samotném hodnocení filmů, úkol vypracovat návrh na přehodnocení filmů ze 60. let (viz níže). Postoj SČDU byl tedy jasný, k otázce se ještě musela vyjádřit KSČ.

Protože zakázané filmy už nešlo ignorovat, ÚV KSČ musel rozhodnout, jaký kurz v souvislosti s nimi nastaví. Případ zakázaných filmů řešila na své ustavující schůzi v listopadu 1988 Komise ÚV KSČ pro otázky kultury a umění. Podle této komise bylo nutné „[p]osoudit, jaké stanovisko zaujme k problematice části kulturního dědictví. V této souvislosti byl vysloven požadavek umožnit promítání filmů, které byly v minulosti zakázány a důvody zákazu již pominuly.“³⁹⁾ Československé komunistické vedení tedy nakonec souhlasilo, i když příznačně šalamounsky. Deklarovaná snaha o revizi filmů byla jasným a hmatatelným důkazem uplatňování idejí přestavby, ale zároveň do té míry neškodným, že se dal v jakékoliv fázi bez výraznějších následků přerušit. Mezitím z tohoto kroku mohlo Československo i ekonomicky profitovat. Zatímco jádro samotného přehodnocování filmů mělo být ideologické a politické, otázka uvolnění zakázaných filmů měla i svou ekonomickou dimenzi. Na uvolnění filmů tlačil například Filmexport, který je vnímal jako velmi vhodný devizový artikl na vývoz. Jiným ekonomickým aspektem, jenž na-

36) Stranická skupina, zasedání ústředního výboru Svazu českých dramatických umělců konaného dne 7. 11. 1988. NA, SČDU, karton 29, s. 6/1.

37) Tamtéž, s. 6/2.

38) Tamtéž, s. 6/1.

39) Informace o průběhu ustavující schůze komise ÚV KSČ pro otázky kultury a umění, 13. 12. 1988. NA, f. ÚV KSČ (1261/0/9), sv. 3, a.j. P 97/88, č. záp. 6 k info, s. 2.

opak proces zbržďoval, byla platba tantiém tvůrcům, kteří emigrovali.⁴⁰⁾ Jak nejlépe ošetřit problém využitelnosti filmů vyřazených z distribuce, u nichž figurovali jako autoři tvůrci žijící v zahraničí, a s tím spojené autorsko-právní nároky, dlouhodobě řešil výbor filmové sekce SČDU⁴¹⁾ i kulturní oddělení ÚV KSČ.⁴²⁾

Zatímco se komunistické i svazové vedení snažilo vyřešit rozličné ekonomické kličky, obecné stanovisko KSČ k přehodnocení trezorových filmů bylo koncem roku 1988 (alespoň formálně) pozitivní a SČDU jasně začlenil přehodnocení zakázaných filmů do svého programu. Neznámou tak jen zůstávalo, jak bude celý proces vypadat v praxi. Ještě se souhlasem tehdejšího ústředního ředitele ČSF Jiřího Purše⁴³⁾ se SČDU rozhodl založit hodnotící komisi složenou z členů komise teorie a kritiky filmové sekce a členů výboru filmové sekce, které bude promítnuta tvorba z 60. let s cílem „zamyslet se nad těmito filmy a vypracovat jednotné stanovisko, které bude předloženo vedení ČSF a stranickým orgánům“.⁴⁴⁾ Vytvoření skupiny následně schválil, i když se značnou nelibostí, i Puršův nástupce Tugan Veselý, který Purše vystřídal na postu ředitele ČSF od 1. ledna 1989, poté, co jeho předchůdce údajně na vlastní žádost po devatenácti letech z funkce odešel. SČDU a ČSF se pak 23. března prostřednictvím Jiřího Svobody a Tugana Veselého oficiálně ve filmovém klubu v pražském paláci Adria dohodly v této oblasti na užší spolupráci.⁴⁵⁾

Hodnotící komise, její práce a role v dějinách SČDU

Práci a poslání hodnotící komise vymezovala *Analýza a hodnocení filmové tvorby 60. let (námet k projednání)* (viz. Příloha), již na podzim 1988 vypracovali Jan Svoboda a Milan Hanuš.⁴⁶⁾ Pro rok 1989 se počítalo s vytvořením hodnotící komise při SČDU, která by

40) Rozhovor s Václavem Březinou vedla Jindřiška Bláhová, 19. 12. 2003.

41) Otázka autorsko-právních nároků pro tvůrce žijící v emigraci se například řešila na IV. sjezdu SČDU v roce 1987. Zápis č. 10 ze schůze výboru filmové sekce SČDU, dne 30. srpna 1988. NA, SČDU, karton 29, P-ÚV Dobříš 24–25. 9. 1988, s. 3.

42) Stranická skupina, zasedání ústředního výboru Svazu českých dramatických umělců konaného dne 7. 11. 1988. NA, SČDU, karton 29, s. 5/1–5/2. Miroslav Müller se vyjádřil v souvislosti se zhodnocením děl autorů-emigrantů následovně: „Ale chceme, aby se to udělalo v případě Milana Kundery, aby se udělal profil tohoto muže i dalších, kteří jsou na západě, aby to udělaly především odborné síly, tj. příslušný institut, charakteristiku těchto děl a jsou-li některé hodnoty, které by bylo třeba, aby se u nás na našem trhu objevily, nemáme nic proti tomu. Jan Pilař chce např. vydávat jednu knížku. Říkáme – proč ne. (Knižku Ludvíka Aškenázyho.) Ten člověk nijak proti nám nevystupoval, je už po smrti, takže v těchto otázkách je to spíš záležitost honorářová, protože musíme platit autorská práva dědicům ve valutě. Čili totéž nechť se udělá s těmi filmy 60. let. Je logické, že přirozeně za konkrétní politické situace mohly být některé filmy posuzovány zcela jinak, než mohou být posuzovány dnes, to je přirozené, ale to je otázka celé historie. A jakmile nebudeme přihlížet k dané konkrétní situaci, pak se dostaneme k nesprávným závěrům, ať jde o hodnocení kohokoliv, kteréhokoliv období a kteréhokoliv díla.“

43) Emailová korespondence autorky s Jiřím Svobodou, 9. 12. 2003.

44) Zápis č. 2 ze zasedání výboru filmové sekce SČDU ze dne 9. 2. 1989. NA, SČDU, karton 48.

45) *Zpravodaj Československého filmu* 15, 1989, č. 8, (20. 3.), s. 32.

46) *Analýza a hodnocení filmové tvorby 60. let*, strojopis, 27. 10. 1988. Osobní archiv Stanislavy Přádné.

v určitém časovém horizontu zhodnotila zakázané snímky po stránce umělecké i ideové.⁴⁷⁾ Smyslem práce komise podle autorů návrhu bylo „[v]rátit hodnoty na jejich náležité místo. Důkladnou analýzou objasnit vývojový přínos v domácím i mezinárodním kontextu. Vyplnit bílé místo v historii českého filmu.“⁴⁸⁾ Komise měla zhodnotit vybrané filmy na základě tzv. expertního dotazníku, jehož parametry definovali rovněž Jan Svoboda a Milan Hanuš. Dotazník obsahoval celkem sedm otázek týkajících se uměleckého přínosu, tématu, životnosti obsahu či vyjadřovacích prostředků a jeho hlavním cílem bylo „získat představu o vývojovém a hodnotovém přínosu filmu“ (viz. Příloha). Sebrané dotazníky vyplněné každým ze členů komise pak měly sloužit k vypracování závěrečné zprávy, jíž se měly SČDU a ÚFP následně zaštitit v plánovaném postupném uvolňování filmů do distribuce.⁴⁹⁾ Z vymezení práce komise i ze zaměření dotazníků samotných je patrné, že autoři celý projekt koncipovali s přihlédnutím k vlastnímu badatelskému zámeru zhodnotit tvorbu 60. let z hlediska filmové poetiky. (Analýze samotného dotazníku a roli kulturní inteligence v procesu přehodnocování filmů se věnuje úvod k dokumentům v rubrice *Edice a materiály* v tomto čísle *Iluminace*, v níž jsou přetištěné vybrané vyplněné dotazníky a další materiály související s prací komise).

Plánovaný časový horizont práce komise dokládá, jak obezřetně a pozvolna všichni zúčastnění k přehodnocování zakázaných filmů i přes deklarovaný pozitivní postoj kulturních organizací a KSČ přistupovali. Původně se počítalo se zahájením projekcí 15. září 1989. Konec projekcí byl plánován na 30. června 1990 a v prosinci 1990 měla pak komise předložit vypracovanou hodnotící studii k diskusi na vedení SČDU, ÚPF a ÚŘ ČSF. Celá akce se ale pod vlivem politicko-společenského kvasu začátku roku 1989 oproti původním plánům o několik měsíců uspíšila.

Politický a společenský vývoj v první polovině roku 1989 značně urychlily iniciativu SČDU v souvislosti s přehodnocením zakázaných filmů. Palachův týden v lednu 1989 odstartoval rok demonstrací, koncertů, divadelních představení, happeningů a občanských iniciativ. Na nátlak Sovětů přestala československá vláda rušit vysílání stanic Hlas Ameriky a Svobodá Evropa. Zvětšil se i dosah samizdatu a události se daly výrazněji do pohybu i v kulturní sféře, kde se umělci ze sféry oficiální, z disentu i z exilu spojili například ve snaze prosadit propuštění Václava Havla z vězení a odsoudit policejní zásah během Palachova týdne. V této situaci SČDU dospěl k závěru, že se musí jako organizace sdružující umělce a spolupodílející se na kulturní politice intenzivněji zapojit do probíhajících změn, postavit se k nim „čelem“ a přijít s novou otevřenou politikou. V reakci SČDU na události z ledna 1989 tak stálo:

Všechny svazové orgány až po nejnižší články musí přitom vytvářet ovzduší co nejúplnější informovanosti, ovzduší příznivé pro živý, čestný a pravdivý dialog, ve kterém si ani jednotlivci, ani různé skupinky nemohou osobovat právo na monopol

47) V dokumentech se sice hovoří o komisi, ale oslovení účastníci se shodují, že ve skutečnosti šlo spíše o volněji organizovanou skupinu. O rozvolněnosti komise vypovídá i fakt, že na projekce docházela i Stanislava Přádná, jež oficiálně nebyla členem komise ani členem SČDU.

48) *Analýza a hodnocení filmové tvorby 60. let*, strojopis, 27. 10. 1988. Osobní archiv Stanislavy Přádné.

49) Hodnotící komise měla také za úkol přezkoumat již zmíněné dřívější hodnocení komise teorie a kritiky zabývajících se stejným tématem v rozmezí let 1983–1985.

jediného správného názoru. V rámci tohoto vnitrosvazového dialogu je nutné vytvářet a posilovat vědomí členské základny, že umělecký svaz a jeho činnost není cílovou hodnotou, nýbrž prostředkem k vytváření příznivých podmínek pro uměleckou práci, rozvoj talentů a stabilizaci hodnotových kritérií umění a kultury našeho socialistického státu.⁵⁰⁾

Přehodnocení zakázaných filmů se tak ideálně hodilo jako dostatečně prestižní a viditelná aréna pro demonstrování nového směru SČDU. Pod vlivem událostí se změnil původní plán práce komise. Nově se měla komise scházet s týdenní, případně čtrnáctidenní periodicitou na pravidelných projekcích od března do června 1989. Podle harmonogramu projekcí se první konala 15. března a poslední byla naplánována na 14. červen.⁵¹⁾ Komise měla na dvanácti setkáních posoudit šestnáct českých celovečerních filmů, čtyři filmy slovenské, dva dokumenty a pásmo krátkých snímků (viz Původní plán projekcí).

Původní plán projekcí pro hodnotící komisi Filmové sekce SČDU:

Program filmů 60. let

15. 3.	9,00	O slavnosti a hostech (Němec, 1966) Spalovač mrtvol (Herz, 1968)
22. 3.	9,00	Případ pro začínajícího kata (Juráček, 1970) Žert (Jireš, 1968)
29. 3.	9,00	Čest a sláva (Bočan, 1968) Všichni dobří rodáci (Jasný, 1968)
5. 4.	9,00	Stud (Helge, 1967) Návrat ztraceného syna [(Schorm, 1966)]
12. 4.	9,00	Zbehovia a pútníci (Jakubisko, 1968) Vtáčkovia, siroty a blázni (Jakubisko, 1969)
19. 4.	9,00	Do videnia v pekle, priatelia (Jakubisko, 1970) Slávnosť v botanickej záhrade (Havetta, 1969)

50) Shrnutí diskuse předsednictva a ÚV SČDU, 23. 3. 1989. NA, SČDU, karton 48, s. 3.

51) Ohledně přesného data začátku projekcí ale existují určité nejasnosti. Podle dokumentů SČDU se první projekce konala už koncem února a druhá pak 9. března. Na prvním březnovém termínu byly údajně promítány filmy KOČÁR DO VÍDNĚ a SMĚŠNÝ PÁN. Oba filmy se komisi skutečně promítaly – existují na ně vyplněné hodnotící dotazníky a jsou připsané na začátek programu projekcí. Zápis č. 2 ze zasedání výboru filmové sekce SČDU ze dne 9. 2. 1989. NA, SČDU, karton 48; Pozvánka na projekci, Praha, 1. 3. 1989. NA, SČDU, karton 48.

- | | | |
|--------|------|--|
| 3. 5. | 9,00 | Devět kapitol ze starého dějepis (Háša, 1969)
Spříznění volbou (Vachek, 1968) |
| 10. 5. | 9,00 | [Archa bláznů] (Balada, 1969) ⁵²⁾
Ezop (Valčanov, 1969) |
| 24. 5. | 9,00 | Zabitá neděle (Vihanová, 1969)
Pasták (Bočan, 1969) |
| 31. 5. | 9,00 | Den sedmý, osmá noc (Schorm, 1969)
Smuteční slavnost (Sirový, 1969) |
| 7. 6. | 9,00 | Ucho (Kachyňa, 1969)
Skřivánci na niti (Menzel, 1969) |
| 14. 6. | 9,00 | Krátké filmy |

Změna programu vyhrazena!

Slovenské filmy ZBEHOVIA A PÚTNICI, VTÁČIKOVIA, SIROTY A BLÁZNI, DO VIDENIA V PEKLE PRIATELIA Juraje Jakubiska a SLÁVNOSŤ V BOTANICKEJ ZÁHRADE Ela Havetty byly z programu vyřazeny a nahrazeny snímky KAŽDÝ DEN ODVAHU režiséra Evalda Schorma, KOČÁR DO VÍDNĚ, AŽ ŽIJE REPUBLIKA a NOC NEVĚSTY Karla Kachyni. Ve finálním výčtu všech zhodnocených filmů figurují i Kachyňův SMĚŠNÝ PÁN a KONEC SRPNA V HOTELU OZON Jana Schmidta. Vedle filmů uvedených v následujícím seznamu měla komise zhlédnout také krátkometrážní a středometrážní filmy: KONEC JASNOVIDCE (Vladimír Svitáček, Ján Roháč), POSTAVA K PODPÍRÁNÍ (Pavel Juráček), MORAVSKÁ HELLAS (Karel Vachek), OBČANÉ S ERBEM (Vít Olmer), BYT (Jan Švankmajer), OBČAN KAREL HAVLÍČEK (Jaromil Jireš), RESPICE FINEM (Jan Špáta), OSUDY (Jan Šíkl), TRIBUNÁL (Jaromil Jireš), TÍCHO (Milan Peer) a ZÁHRADA (Jan Švankmajer). Tyto snímky byly pravděpodobně promítnuty během posledního projekčního termínu 14. června, vyhrazeného krátkým filmům.⁵³⁾ Na práci komise měla pak navázat série kulatých stolů – zcela v souladu s tradicí kulatých stolů organizovaných časopisem *Scéna* – pořádaných opět komisí teorie a kritiky SČDU. První kulatý stůl, k němuž měli být přizváni tvůrci filmu, kritici, novináři i studenti FAMU, se měl soustředit na film VŠICHNI DOBRÍ RODÁCI (viz Příloha).⁵⁴⁾ Kulatý stůl se ale nakonec nekonal.

52) V původním dokumentu je film uveden jako PAVILON Č. 6.

53) Na všechny řádně naplánované filmy existují hodnotící dotazníky, ze kterých ale nelze vyčíst, kdy se která projekce skutečně konala.

54) *První kulatý stůl – o filmu Všichni dobří rodáci /návrh/*. Osobní archiv Jana Svobody. K diskusím nad filmy se údajně už během roku 1988 scházeli v Jindřišské ulici režiséři (např. Jiří Sequens, Otakar Vávra...) a filmoví publicisté a novináři (Tereza Brdečková, Pavel Melounek, Jiří Cieslar...).

Složení komise určil SČDU, který vybíral ze svých členů nebo z kandidátů členství. Své zástupce dodal i ČSF a, jak bylo zmíněno v úvodu, na práci komise dohlíželi pracovníci kulturního oddělení ÚV KSČ.⁵⁶⁾ Hodnotící komise měla (pravděpodobně) jedenáct členů. Komisi předsedal režisér Július Matula. Členy byli Jan Svoboda a Milan Hanuš, coby autoři návrhu pracovní náplně komise a způsobu přehodnocování filmů.⁵⁷⁾ Její zbývající složení je potřeba odvodit z vyplněných dotazníků v kombinaci s výpověďmi přímých účastníků událostí.⁵⁸⁾ Z filmových kritiků a teoretiků se práce v komisi zúčastnili Jan Bernard, Galina Kopaněvová, Zdena Škapová, Jiří Cieslar, Jiří. P. Kříž, Miloš Petana a Vladimír Bor. Z tvůrců v komisi zasedl Josef Valušiak a zřejmě na projekce docházeli i někteří z mladších režisérů. Na vyplněných dotaznících figuruje i jméno Stanislavy Prádné, která ale podle svých slov nebyla oficiálně vybrána do komise, nýbrž byla jedním z přizvaných lidí z oboru, kteří se mohli projekcí také účastnit a kteří rádi využili možnosti zhlédnout filmy, k nimž by se jinak nedostali.⁵⁹⁾ Tato praxe tak stejně jako fakt, že projekce pravděpodobně nebyly pro členy komise povinné, svědčí o jisté uvolněnosti, která zřejmě pramenila z nové „otevřenější“ politiky SČDU. Filmoví tvůrci stejně jako zástupci KSČ filmy nehodnotili a dotazníky nevyplňovali.

Komise v červnu 1989 vypracovala hodnotící závěrečnou zprávu, v níž doporučila všechny zhlédnuté filmy k uvolnění do distribuce. Závěry hodnotící komise projednal na svém zasedání 29. června 1989 výbor filmové sekce SČDU, na nějž bylo přizváno kolegium ústředního ředitele ČSF, které dalo k dispozici výsledky vlastní hodnotící komise. Obě organizace „dospěly, byť se v detailech lišily, k jednoznačně stejnému názoru, a to je, že žádný z filmů by neměl být nadále uzavřen přístupu veřejnosti.“⁶⁰⁾ Na zářijovém zasedání předsednictva ÚV SČDU Jiří Svoboda shrnul práci obou komisí i jejich závěry a oznámil, že se „dořešila [...] otázka tzv. neexistujících filmů z konce 60. let“ a že „všechny filmy tohoto období, které doposud nebyly přístupné veřejnosti, budou zpřístupněny v diferencovaných formách distribuce, s výjimkou dvou filmů (jedná se o dokumenty), které budou prozatím k dispozici pro studijní účely.“⁶¹⁾ *Scéna* zveřejnila den na to „Stanovisko výboru filmové sekce SČDU k distribučnímu využití filmů tvorby z 60. let včetně titulů, které do distribuce nikdy nebyly uvedeny“, v němž stálo:

Společensko-politické důvody, které vedly k neschválení filmových děl pro veřejné promítání na počátku 70. let, podle názoru Výboru filmové sekce (VFS) již pomínuly, obdobně i důvody pro stažení dalších filmů z veřejné distribuce. Tato restriktivní opatření jsou dnes již mravním i politickým břemenem a přítěží, kterou je

56) Za ÚV KSČ se projekcí pravidelně zúčastnil zástupce vedoucího kulturního oddělení ÚV KSČ Josef Pernica. Emailová korespondence autorky s Jiřím Svobodou, 9. 12. 2003.

57) Rozhovor s Janem Svobodou vedla Jindřiška Bláhová, 12. 11. 2003.

58) Je přitom důležité mít na paměti, že ani takové odvození složení komise nezaručuje vyčerpávající informaci. Seznam dotazníků nemusí být úplný a paměť může selhávat.

59) Rozhovor se Stanislavou Prádnou vedla Jindřiška Bláhová, 23. 11. 2003. Podobně, u jedné ze souhrnných analýz filmů, konkrétně snímku *UCHO*, se objevuje jako jméno autora Jan Jaroš, přičemž ale jeho jméno nefiguruje na žádném z dotazníků, jež jsem měla k dispozici, ani nepadlo v souvislosti s komisí při rozhovorech s přímými účastníky práce komise.

60) Zasedání stranické skupiny, 3. 7. 1989. NA, SČDU, karton 31, s. 13/5.

61) Předsednictvo ÚV SČDU, Dobříš 30. září 1989. NA, SČDU, karton 48, s. 1/3.

třeba urychleně odstranit. Upozorňovala na to již některá diskusní vystoupení na IV. sjezdu SČDU, plenárních zasedáních filmové sekce, publikované články filmových tvůrců i pracovníků teorie a kritiky a v neposlední řadě vystoupení zahraničních kolegů z partnerských svazů některých socialistických zemí [...] v našich kinech i Čs. televizi bylo uvedeno mnoho filmových děl sovětských, maďarských, polských a dalších, která velkou mírou otevřenosti umělecké reflexe nazírala společenské jevy a procesy, tematicky souznějící s naší filmovou tvorbou 60. let. Po této stránce, v návaznosti na publikované statě a články domácí i zahraniční, lze předpokládat, že zpřístupnění vyřazených, či neschválených filmů nebude mít pro našeho diváka podobu překvapivých a nečekaných informací.⁶²⁾

Podle *Stanoviska* výboru následovalo po ukončení práce hodnotící komise sestavení „pracovní skupiny, která ve filmovém archivu prověřila distribuční přístupnost dalších filmů, u kterých v minulých letech vznikly [...] pochybnosti, zda nejsou podrobeny restriktivním opatřením“.⁶³⁾ Zároveň výbor apeloval na vedení ČSF, aby dořešil i otázku filmů, jež hodnotící komise neposuzovala, ale které také nebyly z nejrůznějších důvodů uváděné.⁶⁴⁾ Se závěry SČDU souhlasil i federální Svaz československých dramatických umělců, který na svém XI. zasedání ve Filmovém klubu v Bratislavě začátkem října 1989 došel k závěru, že je nutné, „ve spolupráci s filmem a dalšími orgány a organizacemi dořešit otázku zpřístupnění pozastavených filmů a jejich diferencovaného využití na distribuční, klubové, studijní účely, případně i prodej do zahraničí“.⁶⁵⁾

Za „dořešení otázky“ měl být zodpovědný předseda výboru filmové sekce SČDU. I když Jan Svoboda v doslovu k *Démantům všednosti* píše, že vedení SČDU „příznavně a zajímavě schválilo na doporučení revizní skupiny k uvolnění do distribuce všechny snímky ještě před listopadem 1989“⁶⁶⁾ ve skutečnosti byla situace složitější a mnohem méně přímočará, než jak optimisticky naznačují *Stanovisko* výboru filmové sekce a Svobodův doslov. Přestože ústřední výbor SČDU doporučil na základě hodnocení komise všechny filmy k distribuci, ať už do široké kino-distribuce, do filmových klubů nebo k přepisům na videokazety, znovu zaznívaly z vedení SČDU zásadní pochybnosti, zda by měly být uvolněny *všechny* zakázané filmy. Předsedkyně SČDU Jiřina Švorcová rozhodně nesdílela nadšení Jiřího Svobody a nezastávala tezi absolutní otevřenosti: „Já sama se udivuji nad ujištěním s. Svobody, že všechny tzv. trezorové filmy mají být zpřístupněny veřejnosti, protože o některých se domnívám, že jsou skutečně kontrarevoluční. Ale vidím je z pohledu roku 1968. Možná, že dneska bych je viděla asi jinak, dokonce že my budeme ex post říkat ‚Aha, tak tenhle pán byl takhle blbej, takhle nám politicky dělal to a to, ale tohle napsal hezky.‘ Tak za to mu snad i dáme státní cenu.“⁶⁷⁾

62) Stanovisko výboru filmové sekce SČDU k distribučnímu využití filmů tvorby z 60. let..., s. 8.

63) Tamtéž.

64) Tamtéž.

65) Harmonogram II. etapy řešení naléhavých problémů v oblasti filmu, XI. Zasedání Předsednictva SČSDU 2. 10. 1989, NA, SČSDU (nezpracováno), s. 791–799.

66) J. Svoboda, *Budoucím historikům...*, s. 323.

67) Zasedání předsednictva SČDU, 30. 9. 1989. NA, SČDU, karton 30, s. 25/6.

Varování Jiřiny Švorcové jako by předznamenalo distribuční problémy, které na některé zakázané filmy čekaly i poté, co je SČDU doporučil k distribuci. Jak se začalo ukazovat, prohlášení byla jedna věc, jiná bylo jeho uplatnění v praxi. Výbor filmové sekce sice ve svém *Stanovisku* navrhuje pro aktuální uvedení do kin filmy SKŘIVÁNCI NA NITI nebo VŠICHNI DOBRÍ RODÁCI, ale například podle Jiřího Svobody patřila právě tato díla k těm filmům, u kterých i nadále přetrvával spor mezi hodnotící komisí, respektive vedením filmové sekce SČDU, a vedením Československého filmu. Problematické zůstaly také snímky DEN SEDMÝ, OSMÁ NOC, UCHO, ARCHA BLÁZNŮ /PAVILON č. 6/, O SLAVNOSTI A HOSTECH, ŽERT a SPŘÍZNĚNÍ VOLBOU. SČDU se tehdy údajně dohodl s ústředním ředitelem ČSF na jistém kompromisu, že tyto filmy budou uvolněny pro studijní projekce, ale o jejich úplném uvolnění do distribuce se bude dále jednat.⁶⁸⁾ U dokumentů jako SPŘÍZNĚNÍ VOLBOU a TICHŮ stále vadila „přímá reflexe politicko-společenských událostí, a bylo proto třeba vedle hledisek estetických uplatnit při konečné rozvaze i hlediska politická. V každém případě by však tyto filmy měly být uvolněny pro uvedení s příslušným lektorským komentářem.“⁶⁹⁾ Jak poznamenává Václav Březina, *Stanovisko SČDU* otištěné ve *Scéně*, jež sám vnímal v té době jako „poměrně radikální“, vzbudilo dojem, že situace kolem zakázaných filmů je zcela dořešena, a naznačovalo, že vývoj se bude ubírat rychle k naprosté liberalizaci. V praxi ale cestu zakázaným filmům do kin brzdilo vedení ČSF, které tlačilo na ÚPF.

Sláva ukradená listopadem?

ÚPF připadl úkol připravit plán projekcí zakázaných filmů v široké distribuci. Samotnému plánu předcházelo vyřešení některých technických a technologických aspektů souvisejících s uvolňováním filmů. Bylo nutné vyřešit otázky týkající se autorských práv v případě tvůrců, kteří trvale žili v zahraničí (Jan Němec, Vojtěch Jasný, Milan Kundera, Juraj Herz a další), prověřit stav negativů, zajistit duplikační a rozmnožovací materiály a získat autorizaci režiséra či scenáristy u filmů, z nichž byly vystřiženy scény.⁷⁰⁾ V červnu 1989 uvažovala ÚPF v kolekci FFP – zima 1990 o uvedení do kin u tří zakázaných filmů. V rozhovoru pro časopis *Tvorba* tehdejší hlavní dramaturg ÚPF Alois Humplík, který do funkce přešel z Krátkého filmu v lednu 1989, sice potvrzuje, že v plánu na zimu 1990 figurují tři filmy ze 60. let, ale rozhodně to neměl být žádný z filmů nejvíce „kontroverzních“, které doporučovala filmová sekce SČDU. V úvahu tak nepřipadaly snímky VŠICHNI DOBRÍ RODÁCI, SKŘIVÁNCI NA NITI, STUD, ŽERT či SMĚŠNÝ PÁN, s nimiž nemohlo v žádném případě souhlasit vedení ČSF (VŠICHNI DOBRÍ RODÁCI měli být alespoň společně s filmy KOČÁR DO VÍDNĚ, PŘÍPAD PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA, DEN SEDMÝ, OSMÁ NOC a SMUTEČNÍ SLAVNOST uvedeni v rámci Letní filmové školy a Fóra mladého filmu v Bratislavě.) Pro dramaturgy v ÚPF tak vznikla paradoxní situace. Na jedné straně SČDU doporučil a schválil všechny zakázané filmy, ale na straně druhé vedení ČSF, hlavně ředi-

68) Emailová korespondence autorky s Jiřím Svobodou, 29. 11. 2003.

69) Stanovisko výboru filmové sekce SČDU k distribučnímu využití filmů tvorby z 60. let..., s. 8.

70) Tamtéž.

tel Veselý, trval na tom, že se s některými filmy jednoduše musí počkat. ÚPF pak následně podle Václava Březiny čelila ze strany SČDU výtkám, že do distribuce pouští jen méně kontroverzní filmy. Vznikl tak rozpor mezi tím, co bylo veřejně vyhlášeno, a tím, co bylo interně nařízeno, a obojetná situace přetrvávala.⁷¹⁾ Do zimní kolekce ÚPF se nakonec dostaly snímky ZABITÁ NEDĚLE Drahomíry Vihanové a LALIE POLNÉ Elo Havetty. Zbývající zakázané filmy stále čekaly na zařazení do distribučního plánu. Nakonec postoj ředitele ČSF údajně zlomil šestnáctý ročník Mezinárodního filmového festivalu v Moskvě v červenci 1989, kterého se zúčastnila československá delegace včetně členů ÚPF a Veselého. Pod vlivem sovětské zkušenosti, kdy se na festivalu i běžně v kinech promítaly dříve zakázané filmy, nakonec Veselý schválil plán, v němž figurovaly všechny zakázané filmy.⁷²⁾ Nicméně i v tomto rozhodnutí bylo místo pro lavírování. Formálně byl plán schválen, ale filmy se i tak měly pouštět pouze postupně, popřípadě měla být jejich dostupnost omezena počtem nově vyrobených kopií nebo distribucí do art a klubových kin. Dramaturgický plán například počítal na „doporučení“ Veselého s premiérou SKŘIVÁNKŮ NA NITI nebo VŠECH DOBRÝ RODÁKŮ až po sjezdu KSČ plánovaném na jaro 1990. Harmonogram sestavený vedením ČSF ale nakonec vzal za své. Dramaturgové ÚPF nemuseli čekat až na rok 1990, aby do kin pustili snímky považované za nejvíce kontroverzní. Situaci kolem zakázaných filmů definitivně a samospádem vyřešily listopadové události roku 1989. Už v listopadu a prosinci 1989 uvedlo kino krátkých filmů Praha filmové dokumenty z konce 60. let a některá pražská kina promítala snímky, jejichž kopie byly uloženy v Československém filmovém ústavu: O SLAVNOSTI A HOSTECH, JÁ, TRUCHLIVÝ BŮH, FARÁŘŮV KONEC, UTRPENÍ MLADÉHO BOHÁČKA, BÍLÁ PANÍ, ŽERT a dokonce i obávaný Jasněho snímek VŠICHNI DOBRÍ RODÁCI.⁷³⁾ V zatím ojedinělých kopiích se dostávaly snímky i mimo Prahu. Zakázané filmy se definitivně staly součástí distribučního plánu a ÚPF se je snažila co nejrychleji uvolnit. Hlavní dramaturg ÚPF Humplík v rozhovoru pro ČTK ze 14. prosince 1989 uvedl, že se ve Filmových laboratořích na Barrandově začalo od začátku prosince vyrábět třicet až čtyřicet kopií od filmů VŠICHNI DOBRÍ RODÁCI, UCHO, KOČÁR DO VÍDNĚ, DÉMANTY NOCI a SMRT SI ŘÍKÁ ENGELCHEN.⁷⁴⁾ Obnovená premiéra DÉMANTŮ NOCI se stihla ještě v prosinci 1989. V menším počtu kopií se začaly vyrábět filmy AŽ PŘIJDE KOCOUR a SMUTEČNÍ SLAVNOST. Některé tituly byly uvolněny pro televizní vysílání.⁷⁵⁾ Řada snímků, včetně VŠECH DOBRÝCH RODÁKŮ, se přepisovala i na videokazety, které měly být podle Humplíka k dispozici ve více než stovce videopůjčoven v ČSSR. Uvedení některých filmů do kin a jejich přepis na videokazety zpomaloval fakt, že do nich musely být doplněny scény, které byly dříve vystřiženy a že Filmové laboratoře čekaly na schválení od jednotlivých autorů.

Politický vývoj uvolnil ruce ÚPF, která ale i tak postupovala víceméně v souladu s distribučním harmonogramem naplánovaným ještě před listopadem 1989. SKŘIVÁNCI NA NITI měli podle záznamů společnosti Bontonfilm, jež převzala funkci a archiv společnosti Lucernafilm, která byla pokračovatelem ÚPF, první oficiální distribuční premiéru v čes-

71) Rozhovor s Václavem Březinou vedla Jindřiška Bláhová, 19. 12. 2003.

72) Tamtéž.

73) Kdy uvidíme „trezorové filmy“ v široké distribuci?, *České noviny*, 14. 12. 1989.

74) Tamtéž.

75) Tamtéž.

kých kinech v únoru 1990, kdy také získali Zlatého medvěda na festivalu v Berlíně. Během roku 1990 se pak v kinech objevily v premiéře či obnovené premiéře snímky EZOP, VŠICHNI DOBRŮ RODÁCI, ZABITÁ NEDĚLE (všechny tři duben), SMUTEČNÍ SLAVNOST, UCHO, DEN SEDMÝ, OSMÁ NOC (všechny tři červen), SPALOVAČ MRTVOL (srpen), NOC NEVĚSTY (září), FARÁŘŮV KONEC (listopad) a PASTÁK (prosinec). DEN SEDMÝ, OSMÁ NOC byl vydán pouze ve třech kopiích a směřoval do klubových kin. Zároveň s nasazováním filmů do kin uveřejňovala *Scéna* pod hlavičkou „Československé celuloidové panoptikum 1948-88“ dokumenty, „které negativním způsobem poznamenaly vývoj v uplynulých čtyřech desítkách let, obzvláště v normalizačním období po roce 1970“.⁷⁶⁾ V únoru 1990 například vyšel text Vojtěcha Trapla „Formování psychiky diváka filmovými díly“ tvrdě odsuzující filmy 60. let⁷⁷⁾ a následující měsíc *Scéna* otiskla útok poslance Pružince na filmy SEDMIKRÁSKY a O SLAVNOSTI A HOSTECH a na jejich tvůrce.⁷⁸⁾ Jako symbolické gesto a potvrzení nově nabyté svobody, jež slibovala „definitivní navrácení hodnot na jejich místo“, zakázané filmy představil v ucelené retrospektivě i 27. ročník Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech v červenci 1990.⁷⁹⁾

Závěr

Hodnotící komise SČDU, jež měla za úkol přezkoumat a přehodnotit zakázané československé filmy z 60. let s cílem doporučit ty vhodné z nich do distribuce, nebyla ani zdaleka „nepříliš významnou epizodou v dějinách svazu“. Naopak hrála podstatnou roli ve snaze SČDU začlenit se do probíhajících společensko-politických a kulturních změn v Československu na konci 80. let. SČDU se snažil debat kolem zakázaných filmů, k nimž vydatnou měrou přispíval, využít k předvedení progresivní tváře a k akceleraci procesu vlastní vnitřní reformy, jež zahrnovala omlazení členské základny i oživení spolupráce mezi organizací a samotnými umělci, které reprezentovala. Zakázané filmy 60. let a otázka jejich přehodnocení a uvolnění se tak na čas ocitly ve středu pnutí mezi pro-reformními a proti-reformními frakcemi SČDU, když oběma nabídly prominentní platformu k artikulaci postojů a prosazování rozdílných kulturních a ideologických agend. Na případu přehodnocování a uvolňování zakázaných filmů, které byly v československých poměrech obklopeny až aureolou mystického, krystalizují nicméně nejen přestavbové posuny uvnitř SČDU, ale i rozdílné zájmy a způsoby naplňování kulturní politiky dalších institucí – ČSF, ÚPF a ÚV KSČ – jež byly do procesu „vypořádání se“ s filmovým odkazem 60. let zapojené.

Stejně jako bylo fungování komunistického režimu a znárodněné kinematografie plné paradoxů, paradoxem se završil i proces uvolňování zakázaných filmů z 60. let. Listopa-

76) *Scéna* 15, 1990, č. 2 (7. 2.), s. 12.

77) Vojtěch Trapl, Formování psychiky diváka filmovými díly. *Scéna* 15, 1990, č. 2 (7. 2.), s. 12.

78) Velký den poslance Pružince. *Scéna* 15, 1990, č. 6 (28. 3.), s. 5.

79) Karlovarská retrospektiva byla rozdělena do sekcí Filmy osvobozené (československé filmy z trezoru), Nový film 60. let v Československu, Filmy osvobozené (svědectví dokumentaristů), Filmy osvobozené-Pásma krátkých filmů, Osudové chvíle-Pásma krátkých filmů, Exilová tvorba (filmy československých tvůrců žijících a tvořících v exilu) a Cizinci o nás.

dová revoluce roku 1989 je sice náhle osvobodila, ale zároveň jim, podobně jako tomu bylo například v Německé demokratické republice, značně ukrojila z jejich atraktivnosti zakázaného a tím i z diváckého zájmu a potenciálního distribučního úspěchu.⁸⁰⁾ Pád komunistického režimu umožnil kritické přehodnocení filmového odkazu 60. let jak z uměleckého, tak z politického hlediska. Nechybí ani hledisko osobní, jež nabízí pohledy jednotlivých tvůrců zakázaných filmů.⁸¹⁾ Předložený text naznačil možné další pohledy či okruhy zkoumání fenoménu tzv. trezorových filmů, jež je pevnou a zdánlivě jasnou součástí dějin československé kinematografie. Jedním z nich je například divácká recepce trezorových filmů po roce 1989. V souvislosti s tenzemi uvnitř kulturních organizací ve vztahu k uvolňování trezorových/zakázaných filmů se zase nabízí otázka, jaké mediální diskursy existovaly během 70., 80. a 90. let kolem této specifické skupiny filmů, jak se proměňovaly a jak přispívaly k postavení zakázaných filmů v rámci československé a později i české kultury a jakou roli tyto diskursy hrály ve formování národní identity či obrazu postavení umělce a funkce umění v socialistickém Československu.

* * *

Děkuji doc. Stanislavě Prádné za poskytnutí dotazníků a dalších materiálů, dr. Janu Svobodovi za poskytnutí materiálů a za užitečné komentáře a Václavu Březinovi a Jiřímu Svobodovi za poskytnuté rozhovory.

Studie vznikla s podporou Grantové agentury Univerzity Karlovy (GAUK číslo grantu 258126).

Mgr. Jindřiška Bláhová (1979)

Studentka doktorského programu na katedře filmových studií FFUK v Praze a School of Film and Television Studies na University of East Anglia, Norwich, Velká Británie. V současné době dokončuje doktorský projekt zabývající se působením a obchodními strategiemi Motion Picture Export Association, exportní organizace zastupující zájmy hollywoodských studií, v Československu a východní Evropě po 2. světové válce. Její odborné studie vyšly kromě *Iluminace* i v zahraničních odborných periodících *Historical Journal of Film, Radio and Television* a *Film History*. Je redaktorkou časopisu *Cinepur*.

(Adresa: Katedra filmových studií, FFUK, Nám. Jana Palacha 2, 11638, Praha 1,
jindriska_blahova@yahoo.com)

80) Daniela B e r g h a h n, Censorship in East German Cinema. In: Steve G i l e s – Peter G r a v e s (eds.), *From Classical Shades to Vickers Victorious: Shifting Perspectives in British German Studies*. Peter Lang: Bern – Berlin 1999, s. 183–97.

81) J. L u k e š, Pád, vzestup a nejistota..., s. 53–79.

Citované filmy:

Ať žije republika (Karel Kachyňa, 1965), *Archa bláznů* (Ivan Balada, 1970), *Bílá paní* (Zdeněk Podskalský, 1965), *Byt* (Jan Švankmajer, 1968), *Československé jaro 1968* (Bohuslav Musil, 1968), *Démanty noci* (Jan Němec, 1964), *Den sedmý, osmá noc* (Evald Šorm, 1965), *Devět kapitol ze starého dějepisu* (Pavel Háša, 1969), *Do videnia v pekle, priatelja* (Juraj Jakubisko, 1970), *Farářův konec* (Evald Šorm, 1968), *Hvězda zvaná Pelyněk* (Martin Frič, 1964), *Já, truchlivý bůh* (Antonín Kachlík, 1969), *Každý den odvahu* (Evald Šorm, 1964), *Kočár do Vídně* (Karel Kachyňa, 1963), *Komediant* (Otakar Vávra, 1984), *Konec jasnovidce* (Vladimír Svítáček, Ján Roháč, 1957), *Konec srpna v hotelu Ozon* (Jan Schmidt, 1966), *Lalie poľné* (Elo Havetta, 1972), *Maratón* (Ivo Novák, 1968), *Moravská Hellas* (Karel Vachek, 1963), *Návštěvy* (Otakar Fuka, Milan Jonáš, Vladimír Drha, 1970), *Noc nevěsty* (Karel Kachyňa, 1963), *O slavnosti a hostech* (Jan Němec, 1966), *Občan Karel Havlíček* (Jaromil Jireš, 1966), *Občané s erbem* (Vít Olmer, 1966), *Obžalovaný* (Elmar Klos, Ján Kadár, 1964), *Ohlédnutí* (Antonín Máša, 1968), *Osudy* (Jan Šíkl, 1964), *Pasták* (Hynek Bočan, 1968), *Postava k podpírání* (Pavel Juráček, 1963), *Přehlídce velím já!* (Jaroslav Mach, 1969), *Případ pro začínajícího kata* (Pavel Juráček, 1969), *Psychodráma* (Josef Zachar, 1964), *Respice finem* (Jan Špáta, 1967), *Sedmikrásky* (Věra Chytilová, 1966), *Skřivánci na niti* (Jiří Menzel, 1969), *Slávnost v botanické zahradě* (Elo Havetta, 1969), *Slnko v sieti* (Štefan Uher, 1962), *Směšný pán* (Karel Kachyňa, 1969), *Smrt si říká Engelchem* (Ján Kadár, Elmar Klos, 1963), *Smuteční slavnost* (Zdeněk Syrový, 1969), *Spalovač mrtvol* (Juraj Herz, 1968), *Spříznění volbou* (Karel Vachek, 1968), *Stud* (Ladislav Helge, 1967), *Těch několik dnů* (Yves Ciampi, 1968), *Ticho* (Milan Peer, 1969), *Tri dcéry* (Štefan Uher, 1968), *Tribunál* (Jaromil Jireš, 1969), *Údolie večných karaván* (Miroslav Hornák, 1968), *Ucho* (Karel Kachyňa, 1969), *Utrpení mladého Boháčka* (František Filip, 1969), *V srdci Evropy* (Drahošlav Holub, 1968), *Všichni dobří rodáci* (Vojtěch Jasný, 1968), *Vtáčkovia, siroty a blázni* (Juraj Jakubisko, 1969), *Zabitá neděle* (Drahomíra Vihanová, 1969), *Zahrada* (Jan Švankmajer, 1968), *Zánik samoty Berhof* (Jiří Svoboda, 1983), *Zbehovia a pútníci* (Juraj Jakubisko, 1968), *Žert* (Jaromil Jireš, 1968).

PŘÍLOHY

Seznam příloh:

- I. Stanovisko komise teorie a kritiky filmové sekce SČDU k dvouletému studijnímu promítání filmů ze šedesátých let
- II. Analýza a hodnocení filmové tvorby 60. let (Námět k projednání)
- III. Expertní dotazník
- IV. První kulatý stůl – o filmu Všichni dobří rodáci (návrh)

I.

[Stanovisko komise teorie a kritiky filmové sekce SČDU
k dvouletému studijnímu promítání filmů ze šedesátých let]^{a)}

Pořádání pracovního promítání vybraných filmů z tvorby šedesátých let bylo gigantickým úkolem komise teorie a kritiky v minulém období. Potřeba promítání těchto filmů vyplývala z toho, že čs. filmová věda a kritika dosud tvorbu šedesátých let z marxistických pozic dostatečně nezhodnotila. Vzhledem k tomu, že většina členů komise dostatečně tuto tvorbu neznala, zabezpečili jsme promítání některých zvlášť vybraných filmů z tohoto období. Na základě diskuse o jednotlivých titulech jsme se snažili objektivizovat určitá svá stanoviska k jednotlivým titulům.

Grandiosnost tohoto úkolu spočívala v tom, že šlo o tvorbu šedesátých let, přičemž ročně jen na Barrandově vzniká zhruba 30 celovečerních hraných filmů, za 10 let tedy 300 titulů. Pochopitelně jsme neposuzovali všechna jednotlivá díla, protože jsme o těchto filmech přece jen něco věděli. Zaměřili jsme se na filmy problematické, které v tom kterém období udávaly ton, kolem kterých bylo možno vést různé polemiky a na něž existovaly i nesprávné názory.

Převážná část titulů, které jsme promítali, byla tvorba tzv. nové vlny v čs. kinematografii. Vybrali jsme celkem 53 sporné tituly, které bylo třeba znovu shlédnout. K dnešnímu dni jsme promítání téměř dokončili, protože máme odpromítaných 49 filmů. Zbývající 4 tituly, které vznikly v r. 1968, jsme žádali k zapůjčení, protože jde o tzv. trezorové filmy. Doposud jsme kladnou odpověď nedostali.

Cílem promítání bylo do jisté míry přispět k orientaci členů komise teorie a kritiky na díla vytvořená v tomto přinejmenším rozporném období. Když se nad tím zamyslíme s odstupem let, je třeba především říci, že mnoho z filmů, které jsme odpromítali, už dnes není tak zajímavých jako v onom bezprostředním období. Mnohé za vývojem naší filmové tvorby velmi podstatně zaostaly. Během vlastního promítání jsme dospěli k určitým konkrétním závěrům. Analýza tvorby 60. let dokazuje, že toto období představuje skutečně nejsložitější fázi ve vývoji čs. filmového umění. Pro tuto etapu je charakteristické narůstání revizionistických a antisocialistických tendencí a projevů. Nebezpečí

revizionismu a ústupu od ideologických zásad strany, od leninských principů stranickosti a lidovosti, od tvůrčí metody socialistického realismu, které v počátku mnozí podceňovali, se později projevilo v mimořádně závažné podobě v krizovém období vývoje naší společnosti.

[197/85/OFPP]^{b)}

Už na I. festivalu českých a slovenských filmů v Banské Bystrici v r. 1959, na němž byla provedena analýza naší filmové tvorby, došlo ke střetnutí části filmových tvůrců a kritiků se stranickými a vládními představiteli, kteří vytkli některým režisérům a jejich dílům ústup od marxistických ideových pozic a kritizovali revisionistické a oportunistické tendence, které se ve filmech objevují. Vývoj v krizových letech ukázal, že revisionismus měl své počátky právě už v dílech, která byla na tomto festivalu kritizována.

Při hodnocení čs. filmového umění v šedesátých letech musíme mít na zřeteli několik skutečností. První spočívá v tom, že na počátku tohoto desetiletí vstoupila do filmové tvorby početná skupina nových tvůrčích pracovníků, režisérů, scénáristů a kameramanů, absolventů FAMU, u nichž se projevovala snaha o nový pohled na současnost, o hledání nového současného hrdiny své generace i o nové využití filmových výrazových prostředků včetně dokumentaristické metody. Své hrdiny nacházeli tvůrci ve všedních dnech současného života, především mladých lidí. Zachycovali je v reálném prostředí a pro jejich zpodobnění používali převážně nových herců nebo neherců. Jejich tvorbě nechyběly rysy zdravého experimentování, vytváření vlastního filmového jazyka. Tím vším byla počáteční fáze tvorby nejtalentovanějších režisérů této generace kladným přínosem do vývoje českého a slovenského filmu.

Mladí režiséři se koncentrovali na látky ze společenského života současnosti, ale jeho jevy hodnotili především z hlediska subjektivních postojů a pocitů. Současný hrdina byl často předváděn jako rozkolísaný, bolestínský, osamocený jedinec, vyřazený z kolektivu nebo stojící přímo proti němu. Ve vytvářených filmech se stále zřetelněji začaly projevovat vlivy idealistických filosofických směrů, zejména existencialismu. Tyto negativní rysy se stále prohlubovaly. Výrazněji se začíná objevovat snaha pod pláštíkem upřímnosti mladé generace kritizovat téměř všechny kladné jevy, které s sebou socialismus přinesl.

Tvůrci mladé generace jednostranně vyhledávali negativní stránky života, skepsi, pocity odcizení, individualismu a neúnosně zveličovali jevy, které jsou socialismu cizí, ale stále se na něm parazitují. Apolitičnost se změnila až v nenávistnou antisocialistickou společenskou kritiku. Takovýmto filmům se dostávalo nekritického obdivu na stránkách kulturních časopisů, sklízely pocty na západních festivalech a pochvalnou kritiku v kapitalistickém tisku.

[Evald]^{c)} Schorm, Passer, Chytilová, [Menzel],^{d)} Jakubisko, Němec a někteří další tvůrci mladé generace, nazývané československou novou vlnou nebo se značnou dávkou nekri-

tické nadnesenosti čs. filmovým zázrakem, se na konci 60. let dostali po stránce ideové i formální na scestí a natáčeli snímky s protisocialistickým obsahem a vyzněním.

Jestliže mluvíme o nové tvorbě 60. let, mám za to, že nelze tvorbu 60. let ztotožňovat s pojmem nová vlna v čs. kinematografii. Nelze odhlédnout od skutečnosti, že i v tomto období byla vytvořena významná díla, jejichž tvůrci zůstali věrni tvůrčím principům socialistického umění, a která i v tomto období výrazně plnila své společenské poslání jako socialistická filmová díla. Například národní umělec Vávra dosáhl velkého úspěchu trojicí adaptací poetických děl básníka Hrubína *Srpnová neděle*, *Zlatá reneta* a *Romance pro křídlovku*. Dvěma hlavními cenami byl v umělecké soutěži k 20. výročí osvobození poctěn film režiséra Sequense *Atentát*. Přední slovenský režisér Bahna natočil v roce 1965 významný film podle románu *Náměstí sv. Alžběty*, v němž se podařilo výrazně postihnout atmosféru Slovenského státu. V roce 1967 byl natočen vynikající Vláčilův film [Marketa]^{e)} *Lazarová*. Byl zpracováván téměř tři roky ve scénářistické podobě a další tři roky se natáčel. Byl to jeden z nejnákladnějších filmů v celé historii kinematografie. Uznání dosáhly i další filmy – *Starci na chmelu*, *Limonádový Joe* a některá další díla ze 60. let.

Celkově je možné konstatovat, že promítání filmů šedesátých let přispělo k určité orientaci komise teorie a kritiky a splnilo svůj účel a smysl. Otevřenou otázkou zůstává dopromítnutí čtyř chybějících titulů.

Po zhodnocení 49 titulů, které byly odpromítány, dospěla komise k závěru doporučit návrat některých filmů do filmové distribuce. Je třeba to ještě objektivněji zvážit, neboť to naráží na některé aspekty, které se týkají eventuální úpravy některých titulů. Úplné jasno nemáme v hereckém kádru, takže to může ještě na některé problémy narazit.

V podstatě jsme se shodli na tom, že pokud není, měl by se do distribuce vrátit film, který novou vlnu otevíral – *Uherovo Slnko v sieti*. Je to společensky angažovaný, ideově nesporně čistý film a po stránce řemeslné velice dokonale udělané dílo.

Za druhé máme na mysli návrat filmu *Obžalovaný*, kde je trochu problém v tvůrčím týmu. Z hlediska vlastního ideového vyznění považujeme film za nesporně pozitivní dílo, i dnes společensky platné, dílo vyhraněně socialistického typu, připomínající ostře postavenou otázku pro všechny, jak to učinily některé pozdější filmy, např. sovětská *Prémie* a některé další.

Dále doporučujeme návrat do distribuce filmu režiséra Schmidta, který přišel na plátna kin pod názvem *Konec srpna v hotelu Ozon*. Děj tohoto filmu se odehrává 15 let po skončení termonukleární války. Je to vysoce burčující dílo, které má některé ideové problémy. Jsou v preambuli filmu, kdy se připravuje výbuch atomové bomby. Odpočítávají se tam sekundy do výbuchu, a to ve všech světových jazycích, včetně ruštiny. Je to však ostře protiválečný, protimilitaristický, ostře burčující film. V této společensko politické situaci by bylo prospěšné, aby se znovu na plátna kin dostal, zvláště vezmeme-li do úvahy, jaké filmy jsou zařazovány do tzv. obnovených premiér.

V současné době vidíme potřebu naši komisi aktivizovat spíše na hodnocení současné filmové tvorby. Dost úspěšně jsme začali, zhodnotili jsme v komisi film Komediant režiséra Vávry a Zánik samoty Berhof Jiřího Svobody. Nyní se dostáváme k bezprostřední tvorbě letošního roku a tím by se komise teorie a kritiky dostala do souladu s aktuálními společenskými potřebami.

[Seznam filmů natočených v 60tých letech, které budou postupně promítány pro komisi teorie a kritiky filmové sekce a vedení Svazu v průběhu roku 1983]⁹⁾

Filmy jsou uváděny dle roku premiéry – nikoliv dle roku výroby

1962

Polnočná omša – J. Krejčík

1963

Slnko v sieti – Š. Uher

U stropu je pytel blech – V. Chytilová

Smrt si říká Engelchen – Kadár–Klos

Až přijde kocour – V. Jasný

O něčem jiném – V. Chytilová

1964

Démanty noci – J. Němec

Obžalovaný – Kadár–Klos

1965

Organ – Š. Uher

Každý den odvahu – E. Schorm

Bílá paní – Z. Podskalský

Obchod na korze – Kadár–Klos

Ať žije republika – K. Kachyňa

1966

Perličky na dně – J. Menzel, J. Němec, E. Schorm, V. Chytilová, J. Jireš

Sběrné surovosti – J. Herz

Nikdo se nebude smát – H. Bočan

Bloudění – A. Máša, J. Čuřík

Intimní osvětlení – I. [Passer]^{g)}

Každý mladý muž – P. Juráček

Kočár do Vídně – K. Kachyňa

O slavnosti a hostech – J. Němec

Sedmikrásky – V. Chytilová

1967

Návrat ztraceného syna – E. Schorm
 Hotel pro cizince – A. Máša
 Mučedníci lásky – J. Němec
 Konec srpna v hotelu Ozon – J. Schmidt
 Kristové roky – J. Jakubisko
 Hoří, má panenko – M. Forman
 Noc nevěsty – K. Kachyňa

1968

Spříznění volbou – K. Vachek

1969

Ohlédnutí – A. Máša
 Farářův konec – E. Schorm
 Čest a sláva – H. Bočan
 Nejkrásnější věk – J. Papoušek
 Žert – J. Jireš
 Spalovač mrtvol – J. Herz
 Všichni dobří rodáci – V. Jasný
 Já, truchlivý bůh – A. Kachlík
 Směšný pán – K. Kachyňa

1970

Kladivo na čarodějnice – O. Vávra
 Případ pro začínajícího kata – P. [Juráček]^{h)}
 Ovoce stromů rajských jíme – V. Chytilová
 Slávnost v botanické zahradě – E. Havetta

1971

Tvář pod maskou – R. Valčanov
 Šance – R. Valčanov

Filmy neuvedené v distribuci

Zde jsou lvi – V. Krška
 Fádní odpoledne – I. Paser
 Zbehovia a pútníci – J. Jakubisko
 Ucho – K. Kachyňa
 Den sedmý – osmá noc – E. Schorm
 [Pavilon č. 6]ⁱ⁾ – I. Balada
 Smuteční slavnost – Z. Sirový
 Ezop – [R. Valčanov]^{j)}
 Lálíe polné – E. Havetta
 Postava k podpírání – P. Juráček

II.

Analýza a hodnocení filmové tvorby 60. let [(Námět k projednání)]^{k)}

1. Co? nebo-li předmět úkolu

Analyzovat a zhodnotit fenomén českého nového filmu v letech 1963–[1969?]^{l)}
(Pojem nový film je širší než nová vlna, protože obsahuje tvorbu nejméně tří generací. Vznik fenoménu souvisí s postupnou destalinizací kultury. Nový film je reakcí na schematismus, na byrokratické pojetí člověka. Jeho podstatným rysem je nový, autentičtější způsob vidění a ztvárnění lidské skutečnosti.)

2. K čemu? Proč? nebo-li smysl, účel práce

Vrátit hodnoty na jejich náležité místo. Důkladnou analýzou objasnit vývojový přínos (ideový i estetický) v domácím i mezinárodním kontextu. Vyplnit bílé místo v historii českého filmu. Dosud nebyla tato práce z historického odstupu provedena. Chybí i z hlediska upevnění současných hodnotících kritérií.

3. Jak? nebo-li postup řešení

První krok: výběr filmů k analýze

Druhý " : sběr kritického a historického ohlasu k jednotlivým titulům; jiné pramenové materiály (explikace, rozhovory, scénáře, osobní svědectví); na základě dostupné dokumentace připravit resumé v podobě úvodního slova k projekci (10–15 min.)

Třetí " : projekce filmů pro členy komise, řešitele, příp. přizvané tvůrce a experty;
diskuse a shrnutí poznatků v heslovitém zápisu.

Čtvrtý " : vyplnění stručného expertního dotazníku, zaměřeného na zachycení významných a hodnotových dominant filmu a jeho specifického přínosu.

Pátý " : vyhodnocení a interpretace analytických podkladů; zvážení tvůrčího přínosu filmů a filmových autorů, jejich zařazení do vývojových souvislostí. Výsledky shrnout do podoby závěrečné hodnotící studie.

4. Kdo? čili personální zajištění

Členové komise TaK SČDU. Nabízí se spolupráce s Kabinetem pro studium dramatických umění ÚČSL, ČSAV, jehož pracovníci hodlají řešit úkol obdobného zaměření (poetika českého filmu).

Na půdě komise se ustaví užší řešitelský tým, který bude koncipovat úkol, organizovat průběh a syntetizovat výsledky práce.

Úkoly vyplývající ze zadání pro jednotlivé členy komise:

- sběr informací, dokumentace;
- účast na projekcích a v diskusi;
- vyplnění expertního dotazníku;

Úkoly řešitelského týmu:

- sestavit expertní dotazník
- průběžné zpracování a vyhodnocování analytických podkladů;
- vyplnění expertního dotazníku;
- vypracování hodnotící studie.

Náklady na řešení úkolu (projekce aj.) budou hrazeny ze zdrojů SČDU. Poctivou prací by bylo třeba ohodnotit premií z Litfondeu.

Tímto úkolem plníme dlouholetý dluh vůči kulturní veřejnosti i vůči sobě samým. V základu práce leží nejen profesní, nýbrž především mravní pohnutky. Přijetím našeho návrhu se úkol stává pro každého člena etickým závazkem.

5. Kdy? čili časový rozvrh

První pol. r. 1989 – metodická příprava: provést výběr filmů, zpracovat část dokumentace, sestavit dotazník, provést ověřovací projekci.

15.září 1989 – začít s pravidelnou projekcí (jednou týdně 2 filmy)

30.června 1990 – konec projekcí.

Prosinec 1990 – předložit vypracovanou hodnotící studii k diskusi v plénu.

v Praze 27. 10. 1988, zpracovali:

dr. Jan Svoboda, dr. Milan Hanuš

III.

Expertní dotazník

Cílem je získat představu o vývojovém a hodnotovém přínosu filmu a výsledky pak využít při interpretaci.

Název filmu

1. Charakterizujte téma filmu [(nastolený problém)].^{m)}
2. V čem spatřujete novost pohledu na problém (originalita přístupu).
3. Odhadněte míru významového sjednocení vyjadřovacích prostředků (dokonalost stylu). Označte číslicí ve stupnici nejméně 1 – nejvíce 5.
4. Charakterizujte stylovou osobitost filmu.
5. Uveďte a charakterizujte zvláštní umělecký přínos (výrazný výkon tvůrčího pracovníka).
6. V čem spatřujete životnost (aktuální smysl) filmu.
7. Odhadněte míru celkové umělecké hodnoty filmu (číslicí ve stupnici nejméně 1 – nejvíce 5).

IV.

První kulatý stůl –
o filmu Všichni dobří rodáci
[(návrh)]ⁿ⁾

Proč?

Tabuizování a diskriminování filmových hodnot pokládáme za nepřijatelný způsob zasahování do přirozeného vývoje filmové kultury, za neblahé dědictví minulosti, kterého je nutno se zbavovat. Film režiséra Vojtěcha Jasného patří k vrcholům české filmové tvorby, a přesto na dlouhá léta zmizel – podobně jako řada dalších významných českých filmů – z pláten kin a tím i z povědomí kulturní veřejnosti. Dodnes není tento film veřejně promítán. Podle svých možností bychom chtěli odčinit tento stav a kulatým stolem přispět k tomu, abychom vrátili výraznou hodnotu na její náležité místo – do přední řady v historii českého filmu. To však zároveň předpokládá zasadit se o uvedení filmu do široké distribuce v co nejkratší době.

Kdo?

Kulatý stůl uspořádá komise filmové teorie a kritiky SČDU. Zúčastní se tvůrci filmu (kameraman, výtvarník, hudební skladatel, herci...), filmoví kritikové, členové Svazu, pozvaní hosté, zástupci veřejnosti (novináři, studenti FAMU....)

Jak?

- Program bude obsahovat:
- Promítnutí filmu
 - Úvodní slovo
 - První část: Jak „Rodáci“ vznikali – vzpomínky a impresy, zejména na spolupráci s V. Jasným a na atmosféru.
 - Druhá část: Úvahy nad filmem

- Okruh otázek:
- jaký měl film kritický ohlas v době uvedení
 - jaký měl distribuční úspěch
 - proč byl film stažen z distribuce
 - jaké byly umělecké i lidské osudy V. Jasného v té době
 - jaké zaujímá film místo ve vývoji české kinematografie
 - na jaké kulturní, filmové, literární aj. tradice film navazuje
 - jaké výrazné estetické a ideové hodnoty film obsahuje.

- Třetí část: Volná debata

Kdy?

Polovina června 1989

Prvním kulatým stolem bychom chtěli založit určitou tradici – měly by na něj navazovat další diskuse o filmech, které postihl stejný osud jako Všechny dobré rodáky Vojtěcha Jasného.

-
- a) strojopisně podtrženo
 - b) značka dole vlevo na každé straně textu
 - c) chybně uvedeno *Ewald*
 - d) chybně uvedeno *Menzl*
 - e) chybně uvedeno *Markéta*
 - f) strojopisně podtrženo
 - g) chybně uvedeno *Paser*
 - h) chybně uvedeno *Jureček*
 - i) v distribuci byl film uváděn jako ARCHA BLÁZNŮ
 - j) doplněno jméno režiséra
 - k) lomítka na místech závorky nahrazena v celém textu kulatými závorkami
 - l) v textu je koncový rok nečitelný
 - m) lomítka na místech závorky nahrazena kulatými závorkami
 - n) lomítka na místech závorky nahrazena kulatými závorkami

SUMMARY

OUT OF THE VAULT:
RE-EVALUATING AND RELEASING BANNED
CZECHOSLOVAK FILMS OF THE 1960S

Jindřiška Bláhová

This article examines the re-evaluation and release/re-release during the 1980s of those Czechoslovak films of the 1960s that had, for political and ideological reasons, been banned during the period of the so-called normalization – “vault films” as they are often called. It outlines the ways in which the banned films tended to be re-evaluated with the view to release/re-release them, placing particular focus on the period 1988–1989, on the initiatives of the Syndicate of Czech Drama Artists (Svaz českých dramatických umělců, SČDU), and on the role of the special reviewing committee, that, during the spring of 1989, examined twenty-one banned films, including the highly “controversial” productions *LARKS ON THE STRING* (1969), *ALL MY GOOD COUNTRYMEN* (1968), and *THE EAR* (1969). The outcome of the committee was a report that recommended that all of the films be released either theatrically or through other distribution channels. This decision had been preceded by several attempts to reconsider the status of the banned films. The release of banned films had first been proposed in 1981 by the Central Film Lending Institute (Ústřední půjčovna filmů, ÚPF), as a way of alleviating, for the exhibition sector, a shortage of films. However, this attempt, was by no means a part of the Communist government’s broader cultural policy, and therefore ended abruptly. A more systematic attempt came two years later. After having screened almost fifty films over a two-year period, one of the SČDU’s committees upheld the verdict that had previously condemned the films as anti-socialist. Instead of re-evaluating the films in any meaningful way, the committee had dismissed the cinematic output of the 1960s as a relic of the past that was of little interest and little relevance to the committee or to Czechoslovak society. The article shows that this negative stance towards the banned films continued to characterize the position of the SČDU and the Czechoslovak Communist Party even after the appointment in 1985 of Mikhail Gorbachev to the position of the General Secretary of the Soviet Communist Party, an event that initiated political and cultural reforms in the Soviet Union. The Czechoslovak Communist Party was highly reticent to embrace changes that were taking place in the USSR and began to adjust its position only after the accelerated transformation of the Soviet Union and other satellite countries had exposed the extreme and unsustainable conservatism of the Czechoslovak Communist Party. The January 1989 demonstrations in Czechoslovakia, which ushered in a year of social and cultural unrest and change, marked a watershed moment with respect to the re-evaluation of the vault films by accelerating plans to reassess this “controversial” body of work and by re-positioning questions about the film heritage of the 1960s to the centre of debates about the transformation of Czechoslovak society.

The re-evaluation of the vault films from the 1960s was, as the article reveals, a high-profile cultural cause celebre during the transformation of Czechoslovakia at the end of the 1980s. Political and cultural tensions as well as tensions within the individual organizations that participated in the process of re-evaluating the banned films – the SČDU, the Czechoslovak State Film, ÚPF, and the Cultural Committee of the Czechoslovak Communist Party – converged around the issue of banned films as the diverse cultural, ideological, political, and economical agenda of those organizations clashed and competed with one another. The conflict between pro-reform and anti-reform forces, at a point in time at which the consequences of ongoing political, social, and cultural shifts still remained unclear, erupted visibly with respect to the vault films’ status as prominent cultural products. Moreover, for the SČDU, the issue of the banned films also provided a platform upon which the organization could re-define its stance, articulate its progressive politics, and showcase its internal transformation. The re-evaluation of the vault films is thus not only an important part of the history of Czechoslovak cinema and of the institutional history of Czechoslovak cultural organizations, but is a key component of the cultural and political history of Czechoslovakia in the 1980s, and both a symptom, and a reflection, of the socio-political changes that were sweeping the country.

Translated by Jindřiška Bláhová

Edice a materiály

**Hry s režimem:
přehodnocování zakázaných filmů a role kulturní inteligence**

Čtrnáctideník *Scéna*, list vydávaný Svazem českých dramatických umělců (SČDU) a sloužící jako jeho hlavní tribuna, otiskl ve svém prvním říjnovém čísle roku 1989 dokument nazvaný „Stanovisko výboru filmové sekce SČDU k distribučnímu využití filmů z tvorby 60. let, včetně titulů, které do distribuce nikdy nebyly uvedeny“.¹⁾ *Stanovisko* bylo vyvrcholením procesů a aktivit, které probíhaly na půdě SČDU v souvislosti s filmovým odkazem 60. let od začátku roku; hlavně pak práce speciální „hodnotící“ komise SČDU, jež měla za úkol zhodnotit z uměleckého a ideového hlediska vybrané filmy z 60. let zakázané během normalizace²⁾ a jež se k tomuto účelu scházela na projekcích od března do června roku 1989 v budově Ústředního ředitelství Československého filmu (ÚŘ ČSF) v Jindřišské ulici.³⁾ V prvním plánu tak bylo cílem *Stanoviska* seznámit kulturní obec i širokou veřejnost s postojem SČDU ve vztahu k ožehavému tématu uvolňování dříve zakázaných filmů do distribuce. Podstatnější ale byl motiv – tedy snaha demonstrovat veřejně zapojení SČDU do probíhající transformace československé společnosti a kulturně-společenského kvasu, který charakterizoval uplynulých devět měsíců a jehož katalyzátorem byly události Palachova týdne z ledna 1989.

Zásah proti demonstrantům, kteří se sešli na Václavském náměstí v Praze, aby si připomněli 20. výročí sebevraždy Jana Palacha, vyprovokoval v následujících měsících projevy občanské neposlušnosti, happeningy, koncerty... V klubech a na tzv. poslechových diskotékách se pouštěla hudba režimu nepohodlných zpěváků a kapel, na repertoáru divadel se čím dál tím častěji objevovaly doposud zakázané hry, umělci podepisovali petici „Několik vět“ a dříve striktní komunistický režim tyto aktivity víceméně tiše toleroval. Československo žilo v jakémisi schizofrenickém mezičase, kdy se komunistické vedení, jež se už samo rozštěpilo na pro a proti-reformní frakce, snažilo lavírovat mezi udržením stávajícího režimu a zdánlivou nevyhnutelností transformace pod tlakem probíhající ekonomické a kulturní přestavby v Sovětském svazu a uvolnění v okolních sovětských satelitech. SČDU jako hlavní organizace sdružující a reprezentující umělce se

1) Stanovisko výboru filmové sekce SČDU k distribučnímu využití filmů z tvorby 60. let, včetně titulů, které do distribuce nikdy nebyly uvedeny. *Scéna* 14, 1989, č. 19 (1. 10.), s. 8.

2) *Analýza a hodnocení filmové tvorby 60. let*, strojopis, 27. 10. 1988. Osobní archiv Stanislavy Přádné.

3) Jan S v o b o d a, 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 (eds.), *Démanty všednosti: Český a slovenský film 60. let*. Praha: Pražská scéna 2002, s. 232; Program filmů z 60. let. Osobní archiv Stanislavy Přádné.

v tomto období ocitl do značné míry v centru rozdílných názorových proudů a tendencí na kulturní scéně a jeho vedení cítilo potřebu definovat a posléze veřejně deklarovat svoji pozici ve vztahu k aktuální situaci. Ústřední výbor SČDU navíc znepokojovalo napětí vzrůstající mezi vedoucími strukturami organizace a mnohými členy umělecké obce, které organizace zastupovala. SČDU, zdálo se, v podstatě obezřetně hledal jakýsi rovnovážný bod, v němž by se mohl veřejně přihlásit k liberalizaci poměrů, ale zároveň se vyhnout možnému obvinění z radikálních či případně dokonce kontrarevolučních postojů a aktivit. I přes probíhající události a pohyby ve společnosti totiž nebylo jasné, kam se bude celá československá verze „přestavby“ ubírat a v co nakonec vyústí. Pro starou vládnoucí garnituru totiž transformace až příliš připomínala období pražského jara a nesla s sebou nutnost nevíтанého zásadního přehodnocení 21. srpna 1968. Atmosféra tak nebyla ani zdaleka revoluční, většina společnosti přinejlepším doufala v jakousi změnu uvnitř systému, nikoliv změnu systému samotného, a pozdější listopadové události pak byly víceméně nečekané.

Téma přehodnocení zakázaných filmů z 60. let a jejich uvolnění do distribuce se pro výše nastíněné záměry SČDU nabízelo jako více než vhodné. Zakázané filmy byly „na očích“. Od sjezdu SČDU v roce 1987 se ostatně otázka nutnosti vypořádat se tím či oním způsobem s filmovým odkazem 60. let stala častým předmětem debat na půdě SČDU. Když se toto téma začalo postupně objevovat v tisku, SČDU v prvních měsících roku 1989 odpověděl sestavením výše zmíněné hodnotící komise. Ta v červnu 1989 předala vedení SČDU hodnotící zprávu, kterou vypracovala na základě zhlédnutí jednadvaceti zakázaných celovečerních filmů, dvou dokumentů a pásma krátkých snímků a v níž doporučila všechny celovečerní filmy k uvedení zpátky do distribuce. Tato zpráva posloužila jako východisko pro text otištěný ve *Scéně*. Na stránky listu se ale *Stanovisko* SČDU dostalo až o tři měsíce později. Tato časová prodleva na jedné straně může poukazovat na jistou neochotu vedení SČDU přistoupit k radikálnějším krokům, poté, co už prokázalo progresivnější tvář, na straně druhé na rozdílné zájmy dalších institucí zapojených do procesu přehodnocování filmů – hlavně Československého filmu (ČSF) či kulturní komise ÚV KSČ – které ovlivňovaly, jak se bude osud zakázaných filmů vyvíjet dál. Vedle institucí, ale byly podstatnými aktéry i jedinci, či specifické skupiny, jejichž „aktivity“ či „strategie“ stojí za pozornost – jednou z nich byla právě zmíněná komise.

V jedenáctičlenné komisi, které předsedal režisér Július Matula, zasedli vedle střihače Josefa Valušiaika převážně filmoví kritici, teoretici a novináři: Jan Svoboda, Milan Hanuš, Jan Bernard, Galina Kopaněvová, Zdena Škapová, Jiří Cieslar, Jiří. P. Kříž, Miloš Petana a Vladimír Bor (do hodnocení se zapojili i Stanislava Přádná a Jan Jaroš, i když nebyli, podle dostupných informací, jejími členy). Komise hodnotila následující celovečerní filmy: *ARCHA BLÁZNŮ* (1969), *AŽ ŽIJE REPUBLIKA* (1965), *ČEST A SLÁVA* (1968), *DEN SEDMÝ, OSMÁ NOC* (1969), *KAŽDÝ DEN ODVAHU* (1964), *KOČÁR DO VÍDNĚ* (1966), *NÁVRAT ZTRACENÉHO SYNA* (1966), *NOC NEVĚSTY* (1967), *O SLAVNOSTI A HOSTECH* (1966), *PASTÁK* (1969), *PŘÍPAD PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA* (1969), *SKŘIVÁNCI NA NITI* (1969), *SMUTEČNÍ SLAVNOST* (1969), *SPALOVAČ MRTVOL* (1968), *STUD* (1967), *UCHO* (1969), *VŠICHNI DOBRÍ RODÁCI* (1968), *ZABITÁ NEDĚLE* (1969) a *ŽERT* (1968), a dva dokumenty *DEVĚT KAPITOL ZE STARÉHO DĚJEPISU* (1969) a *SPRÍZNĚNÍ VOLBOU* (1968). Podle *Scény* komise ohodnotila i snímky *SMĚŠNÝ PÁN* a *KONEC SRPNA V HOTELU OZON*, ty ale nefigurují na programu filmů pro komisi.

Hodnocení filmů probíhalo ve čtyřech fázích, jak je na žádost SČDU navrhli v dokumentu *Analýza a hodnocení filmové tvorby 60. let (námet k projednání)* Jan Svoboda a Milan Hanuš, tehdejší zaměstnanci Kabinetu pro studium dramatických umění Ústavu pro československou literaturu Akademie věd.⁴⁾ Samotnému promítání předcházela sumarizace dobových ohlasů na uváděný film v tisku, kterou vypracoval některý ze členů komise a před konkrétním promítáním ji přečetl ostatním. Následovalo promítání filmu a po něm patnácti až třicetiminutová diskuse a shrnutí závěrů nebo postřehů v heslovitém zápisu. Přítomní členové pak vyplnili expertní dotazníky, kde odpověděli na sedm otázek týkajících se „tématu“, „novosti pohledu“, „dokonalosti stylu“, „stylové osobitosti“, „zvláštního uměleckého přínosu“ a „životnosti“.⁵⁾ Každý film byl na závěr klasifikován celkovou známkou na stupnici 1 (nejméně) až 5 (nejvíce). Vyplněné dotazníky pak hodnotitelé předali jednomu ze svého středu, jenž na jejich základě vypracoval závěrečné stručné zhodnocení díla, opět podle kategorií vymezených dotazníkem. Na konci procesu tak komise měla v ruce dvacet tři sad dotazníků, které společně se závěrečnou zprávou putovaly na sekretariát SČDU. Závěrečná zpráva byla k dispozici i Tuganu Veselému, ústřednímu řediteli ČSF, jenž přehodnocování filmů „zaštlil“ společně s SČDU.⁶⁾ Přestože komise doporučila všechny filmy k uvedení do distribuce, jejich uvolňování mělo daleko k euforické spontánnosti, což je dojem, který navozuje text ve *Scéně*. Ústřední půjčovna filmů (ÚPF), jež sama měla z ekonomických důvodů zájem zařadit zakázané filmy zpátky do distribuce, se i nadále podrobovala konzervativnímu vedení ČSF i konzervativnější části SČDU (reprezentovaným hlavně předsedkyní Jiřinou Švorcovou), která práci revizní komise brala podle všeho spíše jako nutné zlo či úlitbu než start k progresivním změnám a podle toho přistupovala i k jejímu stanovisku.

V edici jsou přetištěny materiály týkající se pěti celovečerních filmů – VŠICHNI DOBŘÍ RODÁCI, ŽERT, PŘÍPAD PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA, UCHO a SKŘIVÁNCI NA NITI. Dokumenty zařazené do této edice byly vybrány tak, aby přiblížily jednotlivé fáze hodnocení filmů a práci komise a dokreslily samotný proces hodnocení, jeho kritéria a jeho zacílení. Zařazeny jsou tak: příklad sumarizace dobového kritického ohlasu na konkrétní film, výběr z jednotlivých dotazníků a exempláře závěrečných shrnutí u jednotlivých filmů jak ve formě shrnutí jednotlivých dotazníků, tak ve formě eseje. Jako záznamy postojů jednotlivých hodnotitelů tak dokumenty umožňují sestavit si komplexnější obraz celého procesu přehodnocování a uvolňování zakázaných filmů z 60. let, jemuž se podrobněji věnuje studie „Ven z trezoru“, kterou otiskujeme v tomto čísle *Iluminace*.

Snaha o zařazení celého spektra dokumentů tak byla jedním z faktorů, jenž podstatně ovlivnil, jaké filmové tituly se ve výběru nakonec ocitly. Např. závěrečná shrnutí nebyla k dispozici u všech filmů, a shrnutí dobové kritiky bylo k dispozici pouze u snímku VŠICHNI DOBŘÍ RODÁCI. Výběr byl determinován i prostou dostupností dotazníků – u řady posuzovaných filmů se žádné dotazníky nezachovaly (či přesněji autorka edice je neměla k dispozici). Počet zařazených dotazníků u jednotlivých filmů také nutně nekorespon-

4) *Analýza a hodnocení filmové tvorby 60. let*, strojopis, 27. 10. 1988. Osobní archiv Stanislavy Prádné.

5) Expertní dotazník. Osobní archiv Jana Svobody.

6) *Zpravodaj Československého filmu* 15, 1989, č. 8 (20. 3.), s. 32.

duje s počtem dotazníků, které byly u tohoto titulu celkově k dispozici. Například k filmu ŽERT existuje sedm dotazníků, zařazeno jich je ale pouze pět. Cílem totiž bylo vybrat „reprezentativní“ vzorek a zároveň zařadit pouze ty dotazníky, u nichž bylo evidentní, kdo je jejich autorem. Výběr usměrňovala i míra „kontroverze“ jednotlivých filmů. Zařazeny jsou tedy dokumenty k dílům, která jsou v obecném povědomí nejvíce spojována s fenoménem trezorový film, přičemž bylo snahou ukázat, jak se s touto kontroverzí vyrovnávali jednotliví hodnotitelé.

Edice obsahuje:

I.

- shrnutí dobové kritiky na film VŠICHNI DOBŘÍ RODÁCI
- shrnutí dotazníků k filmu VŠICHNI DOBŘÍ RODÁCI (Milan Hanuš)
- expertní dotazníky k filmu VŠICHNI DOBŘÍ RODÁCI (Jan Svoboda, Jiří Cieslar)

II.

- shrnutí dotazníků k filmu ŽERT
- expertní dotazník k filmu ŽERT (Július Matula, Jan Svoboda, Jiří Cieslar, Jiří P. Kříž, Galina Kopaněvová)

III.

- shrnutí dotazníků k filmu PŘÍPAD PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA
- expertní dotazník k filmu PŘÍPAD PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA (Jan Svoboda, Jiří Cieslar, Jiří P. Kříž, Galina Kopaněvová)

IV.

- analýza filmu UCHO (Jan Jaroš)
- expertní dotazníky k filmu UCHO (Milan Hanuš, Jiří Cieslar, Jiří P. Kříž)

V.

- zhodnocení filmu SKŘIVÁNCI NA NITI (Stanislava Přádná)
- expertní dotazníky k filmu SKŘIVÁNCI NA NITI (Július Matula, Jiří P. Kříž, Galina Kopaněvová, Jiří Cieslar)

Dokumenty, jež pocházejí ze soukromého „archivu“ Stanislavy Přádné, představují do značné míry unikátní zdroj informací o určitém aspektu historické události a jsou pro filmového historika zajímavé ze dvou důvodů.

Na jedné straně upozorňují na existenci soukromých „archivů“ účastníků určitých událostí jako alternativních zdrojů informací. Sem mohou vedle typu dokumentů zastoupených v této edici patřit například i poznámkové sešity a osobní záznamy, které si vedli lidé zapojení do kulturního dění (záznamy si například podle svých slov vedl předseda filmové sekce SČDU Jiří Svoboda, či tehdejší dramaturg ÚPF Aleš Danielis). Identifikování takových zdrojů informací a jejich kombinace s metodami orální historie a tradičním archivním výzkumem může přispět k historiografii období, v němž se často oficiální

dokumenty nezachovaly, zatím nejsou dostupné či v důsledku ústního předávání příkazů a pokynů vůbec nevznikly.

Narozdíl od „oficiálních“ dokumentů uložených ve fondech SČDU a ve fondech federálního Svazu československých dramatických umělců, které se vztahují převážně k fungování vnitřního aparátu obou organizací, ke způsobu, jakým se zapojovaly do prosazování kulturní politiky, a jak samy sebe vnímaly v rámci struktur československé kulturní scény konce 80. let, je možné z dotazníků a doprovodných textů vyčíst více o postojích hodnotitelů – příslušníků „kulturní inteligence“. Z jednotlivých odpovědí, ale hlavně ze způsobu, jakým jsou obratně formulovány otázky v samotném dotazníku, prosvítá jistá „hra“, již zástupci inteligence hráli s komunistickým režimem v kontextu nejistoty konce 80. let.

Uvážíme-li, že dotazník měl být hlavním vodítkem při přehodnocení zakázaných filmů, jejichž principiální problém z minulosti byl, že nevyhovovaly politicky, je pozoruhodné, jak se jeho autoři formulací otázek obratně vyhnuli ideologickému a politickému aspektu, a tedy i svému hlavnímu úkolu. Otázky jsou soustředěné primárně na uměleckou stránku filmu, na jeho styl či jeho přínos z tvůrčího hlediska. Dotazník tak navádí k určitému typu odpovědi a vynechává samotnou podstatu celého přehodnocovacího procesu. Ti, kteří dotazník vyplňovali, se tak nevyjadřovali přímo k potenciálně ideově-politicky ožehavému sdělení filmu, tedy k hlavnímu důvodu, proč byl zakázán a proč by měl být revidován. Soustředění se na uměleckou a tvůrčí stránku umožnilo členům komise vyhnout se palčivým otázkám, a tím i jakékoliv kontroverzi, nicméně ale zároveň vyřknout určitý hodnotící soud, jenž mohl být brán jako východisko pro konečné rozhodnutí o uvolnění nebo neuvolnění filmu. Dotazník byl tak založený na argumentu, že v umělecké hodnotě je obsažena i ideovost. Komise vykazala žádanou činnost stylem, který byl tolik typický pro stagnaci a lavírování konce 80. let na československé politické a kulturní scéně. Šlo tak o jistý způsob vyjednávání s režimem, kdy byly tolerovány určité ústupky či tvrzení (viz např. dotazník Jana Svobody k filmu PŘÍPAD PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA), ale v žádném případě hodnotitelé nenavrhovali revoluční řešení, nýbrž prosazovali vnitřní obrodu socialismu (viz např. dotazník Jiřího P. Kříže k ŽERTU či shrnující hodnocení k PŘÍPADU PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA). Pročítání dotazníků a hodnotících zpráv tak mimo jiné vybízí k zamyšlení nad rolí kulturní inteligence v socialistické společnosti Československa 80. let.

Jindřiška Bláhová

Archeografický úvod

Publikované dokumenty pocházejí ze soukromého „archivu“ Stanislavy Prádné. Shrnutí dobové kritiky, závěrečné zprávy a většina dotazníků byla psána na psacím stroji. Některé dotazníky jsou vyplněné rukou. U některých dokumentů zbyly, pravděpodobně v důsledku xeroxování, na jejich pravém okraji pouze fragmenty slov, které byly tam, kde byl jejich význam zcela jasný, doplněny (doplnění jsou v textu vyznačena hranatými závorkami). V ojedinělých případech, kdy význam jasný nebyl, je namísto textu hranatá závorka s otazníkem ([?]). Hranatými závorkami je vyznačena i grafická úprava textů a případy, kdy bylo nutné upravit chyby ve vlastních jménech. Vnější popis dokumentů je vyznačen písmennými indexy a legenda k nim je uvedena průběžně v poznámkách pod čarou.

Pět dotazníků bylo formálně upraveno v tom smyslu, že hodnocení, jež se evidentně vztahovalo k určitému bodu, ale „přeteklo“ pod bod jiný, bylo přemístěno na určené místo (u dotazníku Jiřího P. Kříže k PŘÍPADU PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA hodnocení pod bodem 6, „přeteklo“ do bodu 7; u dotazníku Milana Hanuše k filmu UCHO hodnocení patřící pod bod 4 bylo umístěno na konec dotazníku; u dotazníku Jiřího P. Kříže k filmu UCHO bod 6 „přetekl“ do bodu 7; u dotazníku Jiřího Cieslara ke SKŘIVÁNKŮM NA NITI odpověď k bodu 4 „přetekla“ pod bod 3; a u dotazníku Galiny Kopaněvové ke SKŘIVÁNKŮM NA NITI se odpověď na bod 2 objevila pod samotným názvem filmu na začátku dotazníku). Upraven byl i dotazník Jiřího Cieslara k filmu UCHO. Autor vyplňoval nikoliv standardní tiskopis expertního dotazníku, ale jeho přepis, který se nicméně nijak co do podstaty nelišil od originálního dotazníku, pouze v něm byly jednotlivé otázky nahrazeny stručnými hesly shrnujícími podstatu otázky (Téma, Novost pohledu, Životnost filmu etc.). V edici je dotazník v plném znění s celými otázkami.

Přetiskované texty zůstaly v původní podobě, protože autoři dokumentů používali současné spisovné normy. V textu byla bez označení opravena interpunkce či zjevné překlepy. Všechny dokumenty v edici byly pravděpodobně psány na psacím stroji, který neměl kulaté závorky, a namísto nich jsou použita lomítka. V edici jsou nahrazeny kulatými závorkami.

J. B.

*Edice a materiály***Vyplněné expertní dotazníky a další hodnotící materiály****I.**[Všichni dobří rodáci]^{a)}

Cena za režii v Cannes 1969, cena čes. film, kritiky 1968, hl. cena na nář. f. Finále v Plzni

Rec, kritiky, stati: Dvořák (FaD), Kučera (FaD), Kopaněvová (MF), Hepnerová (S. Slovo) a (Zem. Noviny), Kliment (Tribuna), Tunys (Vlasta), Brabec-Vodička-Wichterle (FTN).

Kritika se v drtivé většině shodla na tom, že jde o film mimořádné hodnoty a působivosti. Jediný posudek, který problematizuje hodnotu filmu, je kritika J. Klimenta v Tribuně (věnujeme jí samostatnou pozornost). Ve svém hodnocení volí kritikové následující označení filmu:

úchvatný, šťastný, vřelý, osudový, klíčový, mimořádný a dlouhověký umělecký čin, předčasný epilog, okouzlující, ale též poplatný době, v níž vznikl, falešně idealizovaný.

Záměr (o projektu)

V. J.: „Věděl jsem, že jednou budu muset natočit takový film. Znáám všechny lidi, jsou to skutečně moji rodáci z valaš. městečka Kelče. Od konce války tam sice nežijí, ale stále jsem tam jezdil, mám tam mnoho přátel, nemusel jsem si mnoho vymýšlet. Z hlavních postav se zrodila ve scénáři pouze ženská hrdinka Veselá vdova, jen proto, aby spojila ostatní postavy příběhu. Ti druzí žijí a mnozí z nich zemřeli skutečně tou smrtí, kterou film ukazuje.“ (Existuje také skutečný František?) Ano, František žije, je to můj přítel. Je to vzácný člověk, hluboce věřící, velice čestný. Zajímavý tím, že je takový nikoliv proto, že by takový chtěl být, ale že je takový. Říká, že jeho vzory jsou Kristus, T. G. M. a můj otec, ředitel gymnasia, který zahynul za války v Osvětimi. František byl opravdu také v padesátých letech zatčen – ta událost působila jako otřes i v mém životě. Pak se vrátil, stal se dokonce předsedou zemědělského družstva, do něhož nechtěl vstoupit, vytáhl je z bídy a dnes tam pracuje jako vedoucí živočišné výroby.“

[Téma]^{b)}

Úvahy o tématu se v kritikách točí kolem vztahu člověk – osud, člověk – síla dějin.

„Charaktery nejsou abstrahovány do typů. Naopak: z obecné předlohy desperáta, slabocha, idealisty, snílka, selského tvrdohlavce, milence atd. se vyhrocuje do ostrého, jedinečného profilu Zášinka, Plecméry, Očenáše, Pyřka, Františka, Bertina atd.“ (Kučera) Člověk v Jasného pojetí má tedy lidskou jedinečnost, ale každý v sobě nese také univerzální možnost žít šťastný život, čili možnost spasení a smíření, která vyrůstá z organického sepětí venkovského života s přírodou a ze zakotvení v tradičních (křesťanských) hodnotách, vztazích a vazbách, jež mají i své topografické značení – pole, kostel, hospoda

– i svůj výraz: zpěv. Je to pojetí člověka neobyčejně starobylé, patriarchální, křesťansky humanistické, ale zároveň i obdivuhodně úplné, vzdálené jakéhokoli schematismu.

Člověk svádí zápas se silou, která jej drží a přesahuje, s Osudem. „Jasného fátum ... spočívá v tom, že se vědomě rozrušují jisté ustálené vztahy a vazby a formují se – opět vědomě – vztahy a vazby nové, ale tento proces nabývá jiného pohybu, než se mu člověk snažil vtisknout. Obrací se proti člověku, drtí toho, kdo chtěl být tvůrcem ... vše je zvráceno. Následuje trest ... Všichni jsou obětováni. Molochem jsou „dějiny“.“ (Brabec)

[Tvar]^{c)}

Téměř všichni zdůrazňují, že kronikářský záznam tvoří vnější rámec, elementární způsob rozvržení látky. Vnitřní uspořádání, ráz a duch této kroniky je svébytný. Označování je různě: osobní zpověď toho, kdo se vrací a zároveň moudrá meditace nad lid. životem (Dvořák), vyznání (Kopaněvová), pasionál neboli sbírka životopisů „svatých mučedníků“ (Soeldner), epopěj, jejíž několik rovin se spojuje v elegický obraz života (Hepnerová), romantická baladičnost (Vodička). K tvarové stránce zformulovali drobné výhrady Kliment a Humplík: „některé scény (např. tanec) mohou leckomu připadat příliš dlouhé, rytmus se tam téměř zastavuje“, scéna Zašinkovy zpovědi má charakter téměř estrádního výstupu. Jiní kritici (Dvořák) však tvrdí opak: celé epizodické pásmo má obdivuhodně vyrovnanou úroveň, zřídka kdy vídanou lid. hloubku.

[Mimořádné výkony]^{d)} – kameraman, výtvarnice, herci

Téměř všichni hodnotí v superlativech výkon Jaroslava Kučery a výtvarnost obrazu.

„Setkáváme se s tlumenou barevností a groteskním aranžmá Breughela (přátelé pod stromem), monetovským koloritem s lidskou dominantou nad obzorem (František oře), s renoirovsky rozostřenými barvami (zahradka u paní učitelky), se švajgrovsky secesní stylizací (bílý kůň v podhledu), s hnědou a načervenalou zemí Antonína Slavička nebo Rabase. Samozřejmě s osobitou malířskou výtvarností J. Kučery a s kontrastním koloritem Ester Krumbachové. Řeklo by se: ekleticismus. Nikoli. Je to podle mého soudu filmová syntéza různého výtvarného uchopení skutečnosti, jednotl. výtvarných zkušeností lidstva. Světelnost barev slučuje vzájemně si vzdálené styly v mnohohlasou jednotu. Tuto fci má i Havelkova hudba.“ (Kučera)

Většina vysoce hodnotí režisérovu spolupráci s herci „kolektivní tvorbu rodáckého mikrosvěta“ (Kopaněvová). Z jednotlivých výkonů je nejvýše ceněn projev Vladimíra Menšíka, který tu vytvořil možná svou životní roli. (a)

Naproti tomu téměř u všech je pokládáno za jedinou výraznější chybu obsazení W. Matušky do role Zašinky. „Matuška je přece jenom příliš vyhraněná osobnost jiného typu, než aby zapadl do vesnického prostředí beze zbytku, a není natolik přizpůsobivým hercem, aby se všechny švy vyhladily.“ (Kliment)

[Aktuální smysl]^{e)}

Film pro většinu kritiků vyzněl jako výzva k zamyšlení nad vlastním údělem, nad stopou, kterou jsme zanechali v době a doba v nás.

„Konec konců jsme všichni Rodáky V. Jasného,“ uzavírá Eva Hepnerová.

Zcela jinak hodnotí film Jan Kliment. V čem podstatném se jeho kritika liší od všech ostatních?

Také on uznává uměleckou zvládnutost filmu, výrazovou osobitost, emotivní účinnost atd. Ale vyvozuje, že „Jasnému z toho vyšla rozhodně krásná, leč o to ne méně falešná

idealizace, která nutně vede na scestí“. Kliment namítá, že film zkresluje skutečnost, vývoj událostí, průběh združstevňování. Argumentuje třídním bojem i před r. 1948, terorem proti komunistům, neoddiskutovatelným pokrokem na vesnici v důsledku dobré myšlenky kolektivizace, přílišnou shovívavostí k obyčejnému zloději Pyřkovi atd. Všechny tyto kritické výhrady mají jediný zdroj; jím je předem daná ideologická interpretace dějinné reality, sloužící urč. politickému cíli, kterou kritik pokládá za jedinou historickou pravdu. A jelikož umělecká interpretace V. Jasného nezapadá do tohoto kadlubu, liší se od úředně stanoveného výkladu, usvědčuje kritik v roli politruka umělce z „falešného idealismu“. Čítankový příklad pohlavkování tvorby.

[A závěrem]^{f)} zlověstný dovětek.

Když v r. 1972 odpovídal V. J. rakouskému listu Neue Kronen Zeitung na několik otázek, RP¹⁾ na talentovaného a poctivého tvůrce nevybíravě zaútočilo.

V. J. v rozhovoru říká: „Musel jsem pryč, protože filmy které jsem chtěl dělat, bych dělat nemohl. Noví lidé by ode mne žádali, abych se pro ně politicky angažoval, čímž bych zradil své krédo. Zradil bych vlastně to, co jsem ve svých filmech až dosud říkal.“

A Jaroslava Houfová chytá inkvizitorsky Vojtěcha Jasného za slovo: „Opravdu, filmy, které by byly namířeny proti zájmům pracujícího lidu, proti socialismu, by dělat určitě nemohl. Jinými slovy: pochopil, že skončila éra, kdy šlo neomezeně za státní peníze dělat protistátní propagandu.“

Co k takové špíně dodávat?

a–f) strojopisně podtrženo

1) Zkratka RP zde znamená *Rudé právo*. Deník *Rudé právo* byl ústřední tiskový orgán Komunistické strany Československa. První číslo vyšlo v roce 1920. Deník vycházel i po roce 1989, ale byl vydávaný soukromým vydavatelem, a v roce 1995 byl přejmenován na *Právo*.

[Všichni dobří rodáci]^{g)}

R, Sc: Vojtěch Jasný, K: Jaroslav Kučera, H: Svatopluk Havelka, V: Ester Krumbachová, hrají: R. Brzobohatý, V. Menšík, V. Brodský, V. Babka ad. FS8 1

Film získal v době svého uvedení domácí i mezinárodní uznání – cenu za režii v Cannes 1969, cenu české filmové kritiky 1968, hlavní cenu na národním festivalu Finále v Plzni 1968. Dobová kritika se v drtivé většině shodla v tom, že jde o film mimořádných hodnot a působivosti, o „dlouhověkový umělecký čin“ (Jan Kučera).

Film zachycuje v širokém kronikářském záběru rozklad venkovského společenství a tradičních forem života v éře kolektivizace, líčí životní osudy „rodáků“ a pojímá tok proměnlivého života i drtivý mechanismus dějin v zorném úhlu odvěkého, nadosobního řádu přírody a světa.

Základní hodnota spočívá v úhrnnosti pohledu na lidský život, člověka a dějiny. Šíří epického toku, napětím dramatické pružiny dějinného zlomu a násilí, nadneseností baladické osudovosti a hřejivostí lyrického humoru získává kronika lidských osudů v rozpadajícím se světě venkovských tradic hlubší pravdivost a naléhavost. Z jednotlivých postav se stávají nezaměnitelné osobnosti, tolik vzdálené byrokratickým schématům a sociálně i třídně predestinovaným typům.

Svým duchem film navazuje na tradici venkovského románu, jehož patriarchální svět vyličil barvitě i básnivě především Josef Holeček v románovém cyklu Naši. Jasného lyrizovaná kronika „roků na vsi“ s elegickým laděním vzpomínkového návratu k uplynulým časům má sice kořeny v 19. století, ale tvarem i náplní zůstává aktuální. Filmovým výrazem se blíží stylu magického či fantastického realismu, který se ve světové kinematografii naplno rozvinul až o desetiletí později.

Film vyniká nejen mnohostranností a hloubkou pohledu na lidský život, ale též nespornými estetickými hodnotami, svou básnivostí. Zejména upoutává výtvarné pojetí filmových obrazů:

„Setkáváme se s tlumenou barevností a groteskním aranžmá Breughela (přátelé pod stromem), monetovským koloritem s lidskou dominantou nad obzorem (František oře), s renoirovsky rozostřenými barvami (zahrádka paní učitelky), se švajgrovsky secesní stylizací (bílý kůň v pohledu). Řeklo by se: eklekticismus. Nikoli. Je to podle mého soudu filmová syntéza různého výtvarného uchopení skutečnosti, jednotlivých výtvarných zkušeností lidstva. Světelnost barev slučuje vzájemně si vzdálené styly v mnohohlasou jednotu. Tutéž funkci má i Havelkova hudba.“ (Jan Kučera)

Výraznou hodnotou filmu jsou i vesměs nadprůměrné výkony většiny herců a působivé využití tváří neherců. Zejména vyniká Menšíkova „záračná lapidární podobizna lidského ‚originálu‘“ (Jan Svoboda). Dokonalost tvaru a mimořádný režijní výkon nesnižují ani drobné „vady na kráse“ (např. sporné obsazení V. Matušky do role sedláka Zášinky a interpretačně nezvládnutá scéna zpovědi).

Celkově film vyznívá jako osobní zpověď toho, kdo se vrací (Jan Dvořák), jako spravedlivá a upřímná bilance lidských zkoušek a ztrát v těžkém údobí poválečné historie i jako moudrá meditace nad lidským životem zmítaným dějinami. Film působí jako výzva k zamyšlení nad společně sdíleným (národním) údělem, brání základní etické hodnoty

vystavené drtivému tlaku dějin, vede k pochopení příčin dnešního morálního stavu společnosti, osvobozuje od traumat minulosti a moudře chápavým pohledem pomáhá hledat cestu, jak se „nezbláznit“ z dějin (Jiří Cieslar).

(mh)

Svoboda Expertní dotazník

Cílem je získat představu o vývojovém a hodnotovém přínosu filmu a výsledky pak využít při interpretaci.

Na volné dotazy odpovídejte nejméně jednou větou!

Název filmu Všichni dobří rodáci

1. Charakterizujte téma filmu (nastolený problém).
Zamyšlení – bilance životních osudů venkovského společenství v proměnách poválečných dějin, jejich bolestí i nadějí, „odvěký řád“ versus politika a etika jeho změny.
2. V čem spatřujete novost pohledu na problém (originalita přístupu).
V naprosté upřímnosti, nepředpojatosti a chápavém vidění lidí, jejich nezaměnitelných osobností, postojů a hodnotových orientací – bez ohledu na „ideo[lo]gická“ (spíše byrokratická) schémata tzv. třídní konfrontace.
3. Odhadněte míru významového sjednocení vyjadřovacích prostředků (dokonalost stylu). Označte číslicí ve stupnici nejméně 1 – nejvíce 5.

5

(s trvalou výhradou Zášinkovy-Matuškovy zpovědní scény, interpretačně nezvládnuté)

4. Charakterizujte stylovou osobitost filmu.
Lyrizovaná kronika „r[ok]ů na vsi“ s elegickým „laděním“ vzpomínkového návratu k uplynulý[m] časům (Na začátku vidíme městečko jakoby z polní cesty, v závěru se [po] ní vzdalujeme. Určující je „smyslové“ sepětí lidského osudu a údělu s koloběhem přírody (nevyhnutelné jistoty).
5. Uveďte a charakterizujte zvláštní umělecký přínos (výrazný výkon tvůrčího pracovníka).
Kamera J. Kučery – důsledně realizuje obrazov[ý] styl ve starobylé vznešenosti kompozic, v bohatství světelných a ba[re]vných poloh rozmanitých výjevů a scénérií. Hudba Sv. Havelky – sjedno[cul]je „zvukovou náladu“ příběhu ve vazbě na obraz. Snad Menšíkova zázračně lapidární p[o]dobizna „originálu“ ...
6. V čem spatřujete životnost (aktuální smysl) filmu.
Ve stále platné opravdovosti a spravedlnosti bez kompromisů – v životě i jeho uměleckém zobrazení. Viz 2.
7. Odhadněte míru celkové umělecké hodnoty filmu (číslicí ve stupnici nejméně 1 – nejvíce 5).

5

(navzdory „kazové“ zpovědní scéně a drobným „vadám kr[á]sy“, mj. nepřesnému doznívání některých záběrů – třeba pokosená louka při Františkově zatčení).

Expertní dotazník

Cílem je získat představu o vývojovém a hodnotovém přínosu filmu a výsledky pak využít při interpretaci.

Na volné dotazy odpovídejte nejméně jednou větou!

Název filmu VŠICHNI DOBŘÍ RODÁCI

1. Charakterizujte téma filmu (nastolený problém).
Dvojí proud světa: dějinný, rozhánějící sourodé společenství lidí [do] různých stran, kdy se projeví jejich charakter, krása i zřůdnost a nad tím elegický, přírodou zasklovaný proud času, (v lidské dimenzi proud „vyšší moudro[sti“])
2. V čem spatřujete novost pohledu na problém (originalita přístupu).
V jedinečném spojení obou proudů, tedy pronikavého vidění světa a současně moudře chápavého (to neznamená osleplého!) pohledu, který osvobozuje od toho, aby nás hrůzné zkušenosti vnitřně zlomily.
3. Odhadněte míru významového sjednocení vyjadřovacích prostředků (dokonalost stylu). Označte číslicí ve stupnici nejméně 1 – nejvíce 5.
5
4. Charakterizujte stylovou osobitost filmu.
Lyričtější, poetické vnímání světa, které však nezastírá jeho brutální podoby.
5. Uveďte a charakterizujte zvláštní umělecký přínos (výrazný výkon tvůrčího pracovníka).
Ovšem režisér, kameraman, ale i hudba S. Havelky, herectví některých – zvl. zázračné prolnutí sebe a role u Vl. Menšíka
6. V čem spatřujete životnost (aktuální smysl) filmu.
Člověk by měl vždy hledat cestu, jak se z dějin nezbláznit – Jasného chápání světa k ní poukazuje.
7. Odhadněte míru celkové umělecké hodnoty filmu (číslicí ve stupnici nejméně 1 – nejvíce 5).

5 (a je to pořád málo!)

[Jiří Cieslar]ⁱ⁾

i) podpis hodnotitele

II.

[ŽERT (režie Jaromil Jireš) – 7 dotazníků]^{j)}

[Téma (problematika):]^{k)} Etické hodnocení politického fanatismu 50. let, stalinských deformací, křivd a odcizenosti v lidských osudech a charakterech „svazácké generace“ – obětí i spoluviníků. Tragická paradoxnost jízlivé pomsty, která vede ke ztrátě životní otevřenosti (Cieslar) nemůže přinést opravdovou katarzi a naplnění existence.

[Originalita přístupu:]^{l)} Nesmlouvavá otevřenost, nesentimentálnost pohledu; důsledná historická přesnost charakterů a dobového prostředí, bez jakékoli karikatury. Minulost jako „galejnická koule“ zmrzačené existence. (Svoboda)

[Jednota stylu:]^{m)} rozpětí 4 – 5, průměr 4,4

[Styl:]ⁿ⁾ Dokumentarizující, veristická střízlivost, věcnost a přesnost svědectví – bez jakékoli snahy o přehánění či deformace (i bez pozdějších i dřívějších Jirešových „ornamentů“, lyrismů). Mimořádně působivé je sjednocení hrdinova přítomného prožitku a reminiscencí. Prolínání časových rovin je konciznější než v Kunderově předloze.

[Výrazné tvůrčí přínosy:]^{o)} Výstižný autorský převod předlohy do scénáře. Mimořádně zdařilý výběr herců až do epizodních rolí. „Životní role“ Josefa Somra: zachycení (v hlase, pohledu očí, mimice, pohybech) Ludvíkova zatracení – nejen v jeho pokušitelské nenávistnosti, ale i v jeho „únave“ realitou (dekor maloměsta), zlomyslností dějin, sebou samým – ničivou zahořklostí duše (Cieslar). Dále přesná kresba charakteru – zejména Luděk Munzar (vždy bravurně suverénní „muž v linii“), Jana Dítětová, Jaromír Hanzlík, Evald Schorm... – Zvuková a hudební partitura (Zdeněk Pololáník) – i jímavý výraz „ztracené životní dimenze“. – Střihová skladba (Josef Valušiak): vynikající vedení dvou časových rovin – neustálá (konfliktní) konfrontace přítomnosti a palčivé minulosti (včetně vynalézavých obrazově-zvukových přesahů). (Podle Jireše „historická montáž“ jako vědomí souvislostí.)

[Životnost (aktuální smysl):]^{p)} Odstup neoslabil aktuálnost, naléhavost (Kříž). Typičnost protagonistů je natolik průkazná, že přesně vypovídá o prožitku jedné generace, o sociální a mravní kvalitě života zachyceného období (Kopaněvová). Katarze je přítomna v otevřenosti výpovědi. Převod osudů vyúsťuje v poznání, že produktivním postojem není odvěta, ale hledání pravdy, pochopení vlastní situace i spoluzodpovědnosti.

[Celková umělecká hodnota:]^{r)} rozpětí 4 – 5, průměr 4,6

j–r) strojopisně podtrženo

[Matula]^{s)}

Expertní dotazník

Cílem je získat představu o vývojovém a hodnotovém přínosu filmu a výsledky pak využít při interpretaci.

Na volné dotazy odpovídejte nejméně jednou větou!

Název filmu Žert

1. Charakterizujte téma filmu (nastolený problém).
Velká „směšná láska“, pokoušející se vyřešit osobní i společenské trauma 50. let.
2. V čem spatřujete novost pohledu na problém (originalita přístupu)
Především v prezentaci samotného problému, v nedávné minulosti zcela zamlčenému.
3. Odhadněte míru významového sjednocení vyjadřovacích prostředků (dokonalost stylu). Označte číslicí ve stupnici nejméně 1 – nejvíce 5.
4
4. Charakterizujte stylovou osobitost filmu.
Vynikající vedení dvou časových rovin v první polovině filmu.
Bohužel, obě se sejdou příliš brzy. Dále poněkud toporné.
5. Uveďte a charakterizujte zvláštní umělecký přínos (výrazný výkon tvůrčího pracovníka).
Především téma, hudba Z. Pololánika, střih ing. Valušiaka.
6. V čem spatřujete životnost (aktuální smysl) filmu.
V tématu, ve ventilaci traumat minulosti, jejichž zamlčování vede k jejich prohlubování a historické diskontinuitě vědomí. Vrácení Kundery a původního Jireše kulturní veřejnosti.
7. Odhadněte míru celkové umělecké hodnoty filmu (číslicí ve stupnici nejméně 1 – nejvíce 5).
4,5

s) ručně vepsané příjmení hodnotitele

Expertní dotazník

Cílem je získat představu o vývojovém a hodnotovém přínosu filmu a výsledky pak využít při interpretaci.

Na volné dotazy odpovídejte nejméně jednou větou!

Název filmu Žert

1. Charakterizujte téma filmu (nastolený problém).
„Obecné“ i osobní vyrovnání s křivdami, politickými deformacemi doby kultu – u obětí i spoluviní[ků].
2. V čem spatřujete novost pohledu na problém (originalita přístupu).
Neúprosné vidění poškozeného života jako nenávratného kontinua – „minulost jako galejnická koule“. Avšak ani malicherná pomsta nemůže přinést katarzi a naplnění.
3. Odhadněte míru významového sjednocení vyjadřovacích prostředků (dokonalost stylu). Označte číslicí ve stupnici nejméně 1 – nejvíce 5.

5

4. Charakterizujte stylovou osobitost filmu.
Dokumentarizující stř[í]dmost, věcnost a přesnost svědectví – bez jakékoli snahy o přehánění či deformaci (mj. důsledné reály, citace dokumentár. záběrů), využití také neprofesionálních herců; vyhýbání se neobvyklým zorný[m] [ú]hlům kamery, optickým a světelným deformacím – pohledy „zpřímá“.
5. Uveďte a charakterizujte zvláštní umělecký přínos (výrazný výkon tvůrčího pracovníka). Výstižný, úsporně dramatizující přev[od] předlohy do scénáře. Výkony Josefa Somra (v mimice i hlase je skrytý pod ironií smutek s příměsí démoničnosti), L. Munzara (vždy bravurně suverénní „člověk v linii“), J. Dítětové (zralá panička v zajetí myšlenkových schémat spjatých se sentimentem). Stříhová skladba (spolu se s[cé]nářem a režii, J. Valušiak) – neustálá konfliktní konfrontace příto[m]nosti a mučivé minulosti (včetně obrazově-zvukového překrývání). Hudba Z. Pololánika jako nezkalený výraz „zmařené životní dimenze“.
6. V čem spatřujete životnost (aktuální smysl) filmu.
Předvedení osudů vyúsťuje v „očistném“ poznání, že produktivním postojem není odvěta, ale poznání pravdy, pochopení, vlastní situace i odpovědnosti.
7. Odhadněte míru celkové umělecké hodnoty filmu (číslicí ve stupnici nejméně 1 – nejvíce 5).

5

[Jan Svoboda]^{t)}

t) podpis hodnotitele

Expertní dotazník

Cílem je získat představu o vývojovém a hodnotovém přínosu filmu a výsledky pak využít při interpretaci.

Na volné dotazy odpovídejte nejméně jednou větou!

Název filmu Žert

1. Charakterizujte téma filmu (nastolený problém).
Osud člověka, který neunesl strašlivou křivdu dějin: proměnil se v cynika. Jeho zbloudění (které však zaslouží pochopit!) se ozřejm[í] ve chvíli msty, jež se obrací nepravým směrem a nakonec proti jemu samotnému.
2. V čem spatřujete novost pohledu na problém (originalita přístupu).
V naprosté nesmlouvavosti a nesentimentalitě pohledu: [Somrův]^{u)} hrdina přitahuje sympatie pro svůj osud outsidera, ale současně nezakryto [je] v jeho nesporně čestném postoji, jak se v něm rodí hlubší selhání vo[?] ot[?]nosti: jeho [život?] se redukuje [na] j[?]vé gesto: ms[tu].
3. Odhadněte míru významového sjednocení vyjadřovacích prostředků (dokonalost stylu). Označte číslicí ve stupnici nejméně 1 – nejvíce 5.

5

V Jirešově tvorbě jedinečně vyrovnané, střizlivé filmové podání (bez pozdějších ornamentů, „lyrismů“), mimořádně působivé sjednocení hrdinova přítomného prožitku a vnitřních reminiscencí, konfrontující realitu let padesátých a šedesátých plus odkrývající kořeny [L]udvíkova li[dské]ho ztracení: v t[om] [je] jeho dvojnásobná tragé[die], jednak prvoplánově v j[eho] společenském vyřazení, [hlou]běji v jeho mravním zm[rza]čení (není však tupě j[edno]značné: Ludvík si stál[e] uchovává jistou důstoj[nost] i věrnost sobě samému).

4. Charakterizujte stylovou osobitost filmu.
viz. 3
5. Uveďte a charakterizujte zvláštní umělecký přínos (výrazný výkon tvůrčího pracovníka).
[Somrovo]^{v)} herectví: zachycení (i v hlase, pohledu očí, v mimice, v pohybech) Ludvíkova ztracení, nejen v jeho pokušitelské nenávistnosti, ale i v jeho „únavě“ unavující realitou (dekor maloměsta), zlomyslností dějin, sebou samým – ničivou zahrožklostí duše.
6. V čem spatřujete životnost (aktuální smysl) filmu.
Životnost: ten osobní mechanismus ztracení je ovšem nadčasový, současně je to tak typický český osud.
7. Odhadněte míru celkové umělecké hodnoty filmu (číslicí ve stupnici nejméně 1 – nejvíce 5).

5

[Jiří Cieslar]^{w)}

u) v původním textu chybné Sommrův

v) v původním textu chybné Sommrovo

w) podpis hodnotitele

Expertní dotazník

Cílem je získat představu o vývojovém a hodnotovém přínosu filmu a výsledky pak využít při interpretaci.

Na volné dotazy odpovídejte nejméně jednou větou!

Název filmu Žert (J. Jireš)

1. Charakterizujte téma filmu (nastolený problém).
Příběh člověka, [který] se nedokáže zbavit utrpené křivdy, jejímuž vědomí podřizuje energii „nes[ne]sitelné lehkosti bytí“. Zároveň konfrontování živ. cest a osudů generace na prahu změn, o nichž nikdo nepochyboval, že povedou k ozdravení a nápr[avě].
2. V čem spatřujete novost pohledu na problém (originalita přístupu).
Bez ironizování a karikování pohled nemilosrdný z hlediska objektivizac[e] problému jednotlivce ve společnosti. Na začátku žert, doba ho promění v křivdu a řetěz trestů vedoucích ke skepsi a nevěře. Trvalé?
3. Odhadněte míru významového sjednocení vyjadřovacích prostředků (dokonalost stylu). Označte číslicí ve stupnici nejméně 1 – nejvíce 5.

4

Klasické vyprávění s prolínáním několika čas. rovin j[e] stylově čisté (dokonce se jeví konciznější než Kunder[ova] literární předloha), vyjádření peripetií 50. let (zhruba). Převládá zatrpkllost pohledu (na zatrpkllost má ovšem hrdina Ludvík plné právo) a na (rovině?) katarze je osnováním pomsty desiluze celku prohloubena...

4. Charakterizujte stylovou osobitost filmu.
Film hledá poziti[vní] východiska, je ovšem otázkou, můžeme-li za taková považovat upnutí se k[e] [karié?]ře, nebo k lidové písni nebo k „osvícenější“ politice. Jirešův Žert je osobitější rozvrstvením rovin vyprávění – v přesném rytmu a tempu.
5. Uveďte a charakterizujte zvláštní umělecký přínos (výrazný výkon tvůrčího pracovníka).
Nesporná kvalita předlohy umocněna autorským přetvořením do scénáře (M. Kundera), režijní koncepce (J. Jireš), a především v našich poměrech mimořádně zdařilý výběr herců do hlavních i epizodních rolí. Dominující J. Somr (život[ní] role), J. Dítětová, E. Schorm, J. Hanzlík atd.
6. V čem spatřujete životnost (aktuální smysl) filmu.
Jako u mnoha [filmů] [z] 60. let odstupu ovlivnil aktuálnost Žertu. Na prahu bilan-cování společenského a politic[kého] vývoje může film znovu sehrát roli pozitivní. Katarze je totiž přítomna [v] otevřenosti výpovědi, v oprávněnosti konfrontovat deformace s nápravou.
7. Odhadněte míru celkové umělecké hodnoty filmu (číslicí ve stupnici nejméně 1 – nejvíce 5).

Mimořádně přesvědčivé dílo, jehož optimismus zůstává vrostlý do otevřenosti umožňující vyslovit víru v lepší společenské uspořádání, ve spravedlnost, neopakovatelnost (?)²⁾ destrukcí hodnot.

Ve zvolené stupnici: 4½

[Jiří P. Kříž]^{x)}

x) podpis hodnotitele

2) Otazník je součástí odpovědi, nikoli ediční značkou.

Expertní dotazník

Cílem je získat představu o vývojovém a hodnotovém přínosu filmu a výsledky pak využít při interpretaci.

Na volné dotazy odpovídejte nejméně jednou větou!

Název filmu Žert

1. Charakterizujte téma filmu (nastolený problém).

Téma bych charakterizovala jako boomerangový efekt podlosti pomsty, protož[e] nejsilnější stránkou románu je mravní, etické zhodnocení stalinism[u] přes mezilidské vztahy a konflikty lidí touto epochou formovaných, realizujících se v jejím životním stylu.

2. V čem spatřujete novost pohledu na problém (originalita přístupu).

Upoutává především historická přesnost charakterů a psychologie hr[di]nů, logičnost jejich vývoje, jejich osudů v podmíněnosti s charakte[rem] doby. Problémy a konflikty vyrůstají především z mravního stavu pro[ta]gonistů – to je vzácné v naší kinematografii.

3. Odhadněte míru významového sjednocení vyjadřovacích prostředků (dokonalost stylu). Označte číslicí ve stupnici nejméně 1 – nejvíce 5.

4

Nepovažuji Žert za film velkého stylu; je to ve[lmi] poctivá práce, klasicky realistická, zaměřující se především na her[eckou] interpretaci tématu a zvýraznění nevábné, šedě každodenní všednos[ti]. Jde o poctivé přetlumočení románu, bez větší filmařské invence.

4. Charakterizujte stylovou osobitost filmu.

Pokora vůči předloze vyjádřená snahou o co nejvěrnější ilustraci.

5. Uveďte a charakterizujte zvláštní umělecký přínos (výrazný výkon tvůrčího pracovníka).

herecký výkon Josefa Somra
hudební a zvuková partitura

6. V čem spatřujete životnost (aktuální smysl) filmu.

[A]ktuálnost filmu vidím především v tom, že působivě doplňuje histor[ic]kou informaci o prožitku jedné generace – byť je zvolen výlučný p[ří]pad – typičnost jeho protagonistů je natolik průkazná, že přesně [vy]povídá o sociální a mravní kvalitě života zachyceného období.

7. Odhadněte míru celkové umělecké hodnoty filmu (číslicí ve stupnici nejméně 1 – nejvíce 5).

4

[Kopaněva]^{y)}

y) podpis hodnotitelky

III.

[PŘÍPAD PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA (režie Pavel Juráček) – 8 dotazníků]²⁾

[Téma (problematika):]^{aa)} Satirické podobenství – volná fantazie na motivy z Jonathana Swifta (Gulliverovy cesty). Cizinec v uzavřeném absurdním světě, podrobeném nesmyslu – falešným iluzím, mýtům, voluntaristickým představám (učení Akademie vynálezců) – ve světě, který odmítá změnu a cokoli odlišného. Konfrontace „normálního“ a „posunutého“ obrazu světa (Svoboda). (Srovnej Marxův kritický pojem ideologie!) Nekonečný řetězec lidské manipulovatelnosti, nicotnosti v soustavě bizarních mocenských praktik.

[Originalita přístupu:]^{bb)} Ve snaze (ne zcela důsledně uskutečněné) vytěžit groteskně absurdní filozofickou metaforu z mozaiky epizod – (putování Gullivera, který nemá vlastní tvář a pouze zrcadlí dění kolem). V naprostém vyloučení přízemních, komunálně „satirických“ pořouchlostí – ve prospěch konstrukce funkčního modelu „nepochopitelných“, iracionálních společenských vztahů. Autor nutí diváka filmově [myslet:]^{cc)} stále vnímat napětí mezi předváděným příběhem a metaforicky sdělovaným smyslem (Cieslar), pracovat fantazií „jako když se čte Orwell“ (Kopaněvová).

[Jednota stylu:]^{dd)} rozpětí 4–5, průměr 4,35

Nadměrnost dílčích, samoučelně vtipných motivů poněkud rozmělnuje vnitřní myšlenkovou strukturu, nepomáhá funkčně vyklenout hlavní pointu – ta se v bloudění labyrintem leckdy ztrácí (Kopaněvová).

[Styl:]^{ee)} Kaleidoskop, koláž či leporelo. Stylizační pr[in]cip: racionalistická globální metaforičnost, kde „nic se nepodobá ničemu a všechno všemu“. Přitom fantastický svět – amalgam vize, reality, snu, vzpomínky (Bernard) – je předváděn důsledně veristickými iluzivními prostředky (srovnej „věcné záznamy vnitřního světa“ v obrazech Paula Delvauxe či Reného Magritta, nemluvě o Boschovi)... Juráček důsledně podržuje všechny složky obecně platné výpovědi: konstruuje modelové situace a postavy (naprosté odpsychologizování hereckých pr[o]jevů, eliminace časových dimenzí). Avšak modelovost je záměrně natolik transparentní, že v tomto podobenství jasně nacházíme zprávu o daném stavu naší společnosti (Škapová).

[Výrazné tvůrčí přínosy:]^{ff)} Juráčkovo promyšlení, domyšlení a aktualizování světové předlohy – v české scenáristice ojediněle odvážný čin (Cieslar). Režijně precizní groteskně metaforické ztvárnění absurdního „společenského divadla“ – včetně výběru a vedení herců ve všech epizodách (Macháček, Kryžánek, Hálek ad.) Nejsilněji působí podivná „scénérie“ filmu: režisér a kameraman (Jan Kalíš – využití „snově skutečné“ světelné tonality halucinace) stvořili přízračné prostředí, které zneklidňuje jako tíživý sen: důmyslně propojují důvěrně známé detaily (ulice, interiéry, předměty), jež nabývají hodnoty mnohovýznamového znaku, vrstevnaté výpovědi (Škapová).

[Životnost (aktuální smysl):]^{gg)} Univerzálnost výpovědi. Vědomí deformované dogmatismem a demagogií je záležitost nadčasová (Kopaněvová). Společnosti, která děsivě trpí ztrátou paměti, budoucnosti a „vědomí souvislostí“, byla zcizena možnost naplňovat vlastní osud (Škapová). Juráčkovu dílo nezestárla, stalo se naléhavějším, protože konkrétnějším (Kříž). Autorský přístup možno považovat za vizionářský: To, co před lety působilo až příliš metaforicky, se přibližuje dnešní realitě (Matula). Nejenom konstruktivní principy obrazu světa, ale také podoba naší empirické reality se stále nezadržitelněji přibližují k filmovému obrazu země Balnibarbi a Laputy... (Svoboda).

[Celková umělecká hodnota:]^{hh)} rozpětí 3,5–5, průměr 4,1

z) strojopisně podtrženo

aa–hh) strojopisně podtrženo

Expertní dotazník

Cílem je získat představu o vývojovém a hodnotovém přínosu filmu a výsledky pak využít při interpretaci.

Na volné dotazy odpovídejte nejméně jednou větou!

Název filmu Případ pro začínajícího kata

1. Charakterizujte téma filmu (nastolený problém).
Konfrontace přirozeného a deformovaného, „normálního“ a „posunutého“ obrazu světa (viděno cizincem – narušitelem, zevnitř tomu naopak) v uzavřené společnosti, ovládané jedinou voluntari[s]tickou představou založenou na mýtu (učení Akademie vynálezců) a hromadně rozšířené iluze – viz. Marxův kritický projev ideologie.
2. V čem spatřujete novost pohledu na problém (originalita přístupu).
naprostém vyloučení komunálně satirických „poťouchlostí“ ve pr[o]spěch konstrukce funkčního modelu vztahů – důsledně umělého nepochopitelného absurdního světa.
3. Odhadněte míru významového sjednocení vyjadřovacích prostředků (dokonalost stylu). Označte číslicí ve stupnici nejméně 1 – nejvíce 5.
4
4. Charakterizujte stylovou osobitost filmu.
Racionalistická globální metaforičnost, kde „nic se nepodobá bezprostředně ničemu a vš[e]chno všemu“. Fantastický „snový“ svět je předváděn důsledně veri[sti]ckými iluzivními prostředky v předkamerové realitě i snímání.
5. Uveďte a charakterizujte zvláštní umělecký přínos (výrazný výkon tvůrčího pracovníka).
Juráčekův myšlenkově konstruktivní a [re]alizačně precizní, důsledný výkon při sjednocení všeho – včetně [vý]běru a vedení herců ve všech epizodách. Hudba L. Fišera (zvl. trium[fál]ní variace Laputské hymny); kamera Jana Kališe – „snově skutečná“ s[vě]telná tonal[ita] a lapidární, přehledná kompozice obrazu.
6. V čem spatřujete životnost (aktuální smysl) filmu.
Ve faktu, že nejen konstruktivní principy obrazu světa, ale i doba naší empirické reality se stále nezadržitelněji přibližuje filmovému obrazu země Balnibarbi a Laputy...
7. Odhadněte míru celkové umělecké hodnoty filmu (číslicí ve stupnici nejméně 1 – nejvíce 5).
4
- x) (Srov. obrazy – „věcné záznamy“ vnitřního světa Paula Delvauxe, Reného Magritta, H. Bosche a P. Breughela, na něž se Juráček odvolává).

[J. Svoboda]ⁱⁱ⁾

ii) podpis hodnotitele

Expertní dotazník

Cílem je získat představu o vývojovém a hodnotovém přínosu filmu a výsledky pak využít při interpretaci.

Na volné dotazy odpovídejte nejméně jednou větou!

PŘÍPAD PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA

Název filmu

1. Charakterizujte téma filmu (nastolený problém).
Cizinec v absurdním světě, podrobeném nesmyslu, falešným iluzím, mýtům, a přece světě, který je se sebou natolik smířen, že odmítá změnu a vůbec cokoli nového, odlišného – a tedy i cizince.
2. V čem spatřujete novost pohledu na problém (originalita přístupu).
V originální výstavbě filmu, v mozaikovitém navěšování epizod, v důsledně uplatňovaném metaforickém klíči, nutícím diváka od prvního záběru „neotřele“ (filmově) myslet: to jest stále vnímat napětí mezi [rea]litou [pří]běhu [a] metafor[ou] sdělovan[ým] smyslem.
3. Odhadněte míru významového sjednocení vyjadřovacích prostředků (dokonalost stylu). Označte číslicí ve stupnici nejméně 1 – nejvíce 5.
5
4. Charakterizujte stylovou osobitost filmu.
viz 2
5. Uveďte a charakterizujte zvláštní umělecký přínos (výrazný výkon tvůrčího pracovníka).
Juráčkovo myšlenkové domyšlení a aktualizování slavné předlohy – v české scenáristice ojediněle odvážný čin (navíc v případě světově proslulého díla), i jeho filmo[vé] groteskně-metaforické vidění, díky němuž má film univerzálně platný významový do[sah?] (byť je tak sp[ol]jen s českým groteskním pocitem [?] let).
6. V čem spatřujete životnost (aktuální smysl) filmu.
Jen opakuji: V univerzalitě jeho vyjádření viz odpověď č. 5
7. Odhadněte míru celkové umělecké hodnoty filmu (číslicí ve stupnici nejméně 1 – nejvíce 5).
5

[Jiří Cieslar]^{jj)}

jj) podpis hodnotitele

Expertní dotazník

Cílem je získat představu o vývojovém a hodnotovém přínosu filmu a výsledky pak využít při interpretaci.

Na volné dotazy odpovídejte nejméně jednou větou!

Název filmu PŘÍPAD PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA (P. Juráček)

1. Charakterizujte téma filmu (nastolený problém).

Člověk drcený mechanismem moci; swiftovská látka s esencí kačkovské filozofie o nicotno[s]ti jedince v soukolí bizarních mocenských praktik. Důsledkem není nákaz[a] rozumem a vzpoura, nýbrž podílnictví na výkonu moci, ztráta identity.

2. V čem spatřujete novost pohledu na problém (originalita přístupu).

V kontextu tvorby 60. let nešlo ani tak o „novost pohledu“ jako spíše o ideovou korespondenci s díly nikoli podružného proudu (O slavnosti a hostech), o ztotožnění s vědomím potřeby napravovat mocenské úchytky defor[mu]ující socialismus v samotných základech.

3. Odhadněte míru významového sjednocení vyjadřovacích prostředků (dokonalost stylu). Označte číslicí ve stupnici nejméně 1 – nejvíce 5.

Dílo patří k esteticky a ideově nejnáročnějším projekt[ům] české „nové vlny“. Vlastně jím sedm zlatých let naší kinematografie vrcholí. Ačkoli se nedá uvažovat o jednotě fabulace, stylové prostředky jsou při záměrné absurdizaci obsahu dovedeny v celek podivuhodné emocionální účinnosti.

Ve zvolené stupnici: 4 ½

4. Charakterizujte stylovou osobitost filmu.

Koláž? Leporelo? Ze zdánlivě nesouvislých epizod je sestaven varovný a [myšle]nko-vě bohatý obraz společenského rozvratu, v němž za logický je přijat [pri]ncip nelogičnosti. Tento narativní plán je umocněn stylem absurdních epi[zod] a charakterů lidí v nich. Obklopují „hrdinu“ v bludném kruhu marasmu.

5. Uveďte a charakterizujte zvláštní umělecký přínos (výrazný výkon tvůrčího pracovníka).

Jednoznačně režijní ztvárnění absurd[ní]ho společenského „divadla“, metaforičnost, alegoričnost výpovědi plné [vol]ně interpretovatelných významů, nezahlcující diváka daností, vyzývající naopak k volným asociacím. Takže přínosná je především režie P. Juráčka.

6. V čem spatřujete životnost (aktuální smysl) filmu.

Sub 2 jsem se pokusil charakterizovat film z hlediska přijetí (ostatně krutě znemožněného) na konci 60. let. Podobně jako u dalších děl té doby téma nezest[ár]lo, naopak stalo se aktuálnějším a naléhavějším, protože konkrétnějším.

7. Odhadněte míru celkové umělecké hodnoty filmu (číslí ve stupnici nejméně 1 – nejvíce 5).

Juráčkův film zůstává ideově náročným um[ě]leckým vyjádřením absurdnosti – appendixu společenského vývoje člověka ja[ko] živočišného druhu určeného vlastním přičiněním (totalitností) k vyhynutí.

Ve zvolené stupnici: 4

[Jiří P. Kříž]^{kk)}

kk) podpis hodnotitele

Expertní dotazník

Cílem je získat představu o vývojovém a hodnotovém přínosu filmu a výsledky pak využít při interpretaci.

Na volné dotazy odpovídejte nejméně jednou větou!

Název filmu Případ pro začínajícího kata

1. Charakterizujte téma filmu (nastolený problém).
Volná fantazie n[a] swiftovská témata, převedená do roviny absurdního dramatu s průhlednými narážkami na deformace společenského vědomí, formovaného dogmatickou a demagogickou ideologií
2. V čem spatřujete novost pohledu na problém (originalita přístupu).
Originalita přístupu spočívá ve výše charakterizované kombinaci význa[mo]vých rovin i poetik, i ve snaze – nedůsledné – vytěžit filozofickou me[ta]foru; je patrná jen v některých fragmentech, motivech dospívajících k [poin]tě.
3. Odhadněte míru významového sjednocení vyjadřovacích prostředků (dokonalost stylu). Označte číslicí ve stupnici nejméně 1 – nejvíce 5.

4

Nadměrnost dílčích a detailizovaných, samoučelně vtipných motivů roz[mě]ňuje vnitřní myšlenkovou strukturu, nepomáhá funkčně vyklenout hlavní [poin]tu – ta se v bloudění labyrintem vytrácí a oslabuje nutností stále na [sebe] nově navazovat – neustálým přeladováním emocí na ratio.

4. Charakterizujte stylovou osobitost filmu.
„Velký styl“ nevyšel pro nadměrnou délku filmu a povlovný temporytmus; nejlépe a nejsuggestivněji působí fragmenty „v tempu“, kde kamera nepo[pisu]je, nesetrvává pohledem na objekty, na rozehranou akci, ale jen „těká“, „vyhmatává“ – nutí pracovat naši fantazii, jako když se čte Orwell.
5. Uveďte a charakterizujte zvláštní umělecký přínos (výrazný výkon tvůrčího pracovníka).
Nejsilněji působí „scénérie“ filmu – kombinace exteriérů, interiérů, vý[běr] rekvizit – „vizuální svět“ děje – s výhradou, že místy efekt „kurióznosti“ a [ne]normálnosti“ vyhasíná – pro již zmíněnou popisnost a poznatelnost, kterou nevýhodně poznamenává, či zatěžuje realismem herecké akce.
6. V čem spatřujete životnost (aktuální smysl) filmu.
[V]ědomí poznamenané dogmatismem a demagogií je záležitost nadčasová a nadnárodní, tudíž vtipné pojednání projevů takto zformovaného vědomí vždy aktuální. Životnost a svěžest filmu vtiskuje i vkusná stylizace [?]ní a obrazové vrstvy.
7. Odhadněte míru celkové umělecké hodnoty filmu (číslicí ve stupnici nejméně 1 – nejvíce 5).

4

[Kopaněva]^{ll)}

ll) podpis hodnotitelky

IV.
UCHO

Režie: Karel Kachyňa, scénář: Jan Procházka,
hrají: Jiřina Bohdalová, Radoslav Brzobohatý
FSB 1969 (1970)

Ucho patří mezi tzv. trezorové filmy, které nebyly nikdy schváleny pro veřejné uvádění. Byl mu vyčítán protisocialistický postoj, šíření nenávistných protikomunistických pomluv, vydávání deformací socialismu za produkt tohoto zřízení. Byl spojován s působením nejkrajnější pravice v krizovém období. Jeho osud jako by symbolizoval rozdrčení nepřátelských sil. Na tomto výkladu, naprosto odmítavém, nikdy nedošlo k nejmenšímu posunu.

Ucho se odehrává v blíže neurčeném časoprostoru (soudobé ošacení, soudobá vozidla Tatra 603 apod.), avšak ten vykazuje všechny rysy stalinistického období s předstíranou přízní, věčnou existenční nejistotou, nenadálými zatýkáními, všudepřítomným podezíráním a uměle nadiktovaným optimismem. Příběh přitom není zasazen do prostředí lidí, kteří pouze pociťují tíživou přítomnost rozrušení základních etických i mravních jistot, aniž rozumí tomu, co se kolem nich děje, aniž chápou důvody svého postižení, situace, v níž se nenadále ocitli. Procházka s Kachyňou si zvolili prostředí vysokých státních a stranických funkcionářů, kteří stojí tak říkájíc u zdroje vysoké politiky, ale přesto zůstávají v nejistotě, možná právě proto na ně dopadá nevysvětlitelné, iracionální a přitom nesmírně hmatatelné ohrožení ještě tíživěji, neboť si zřetelněji uvědomují jeho působení, jehož se najednou stávají více či méně poslušným nástrojem.

Probdělá noc vysokého ministerského úředníka a jeho zbohatlické měšťácké paničky, která začala vysoký post přijímat jako samozřejmost, je naplněna strachem z nejbližších událostí, neboť mužův nadřízený ministr i někteří spolupracovníci byli zatčeni jako škůdci a nepřátelé lidu. Nejistota zvýrazněná ještě nálezem odposlouchávacích zařízení je ztvárněna s realizačním mistrovstvím, v našem filmu málokdy vídaném. Dramatický půdorys příběhu je omezen na prostor bytu a dvojici prakticky nepřetržitě rozmlouvajících protagonistů. Ale ani v nejmenším není zatížen divadelní mnohomluvností, dialogy se aktivně spolupodílejí na postižení atmosféry napjatého očekávání, kdy mezi manžely dochází k vyjasňování vzájemných vztahů, rozmluva se pohybuje od nenávistných hádek a vyčítání k ironickému, bezmocně apatickému svěřování. Výjimečná situace vede hrdiny k odhazování posledních zábran, v plné nahotě se projevuje zdeformované jejich vědomí, pramenící ze pštrosích reakcí – zavírání očí před znepokojivými příznaky, pasivní plnění nařízení těch, díky kterým se dostali „nahoru“. Plně se odkrývají slabošské, přizpůsobivé charaktery lidí, jejichž kádrové předpoklady nestačí na lidsky i odborně odpovědné zvládání zastávaných funkcí. Muž – v zásadě slabošský a nerozhodný – byl vyzdvižen pro svůj proletářský původ a sám si přiznává nedostatečnou kvalifikovanost na zastávané místo, ale nemá odvalu „zklamat důvěru mu vloženou“. Jeho žena se projevuje jako maloměšťácká panička, které se vlastně splnil životní sen – stát se dámou z lepší společnosti, aniž si uvědomuje cenu, jakou by mohla za taková privilegia zaplatit. Projevuje více přirozeného sebezáchovného pudu, podléhá přese všechno bolestnému

zklamání a obavám o nejbližší, její citové prožívání ani vědomí odpovědnosti (i vlastního prospěchu) není zcela umrtveno. Procházkův scénář a Kachyňova pečlivá vivisekce, pronikající do nejzazších zákoutí lidské psychy, náhle se ocitavší tváří v tvář krajnímu ohrožení, předkládají jedinečnou analýzu strachu a jeho příznaků.

Význam filmu spočívá především v důsledném předvedení represivní povahy byrokraticko-policejní manipulace totalitního režimu, zahalujícího se frázemi o všelidové moci a prospěchu lidovým vrstvám. Mrazivě věrohodné je postižení lidí, kteří se stali dobrovolnými kolečky tohoto systému, kteří jej pomáhají udržovat jak panovačnými manýrami vzhledem dolů, tak psovskou podřízeností směrem nahoru. Přitom pohled autorů není jednoznačně v monotónně tragické tónině, pocity absurdity jsou umocňovány ironickou nadsázkou, akcentováním nepochopitelných rituálů a divadelních obřadů (scéna recepce, z níž se jednotlivé výjevy retrospektivně vracejí, když si oba manželé v duchu přehrávají události z nedávno minulých hodin), předstírání a vytváření preludů, jimž stejně nikdo nevěří, ale také nikdo to nahlas neřekne – aspoň mezi těmi, kteří jsou do „hry“ zasvěceni a přesto se na ní podílejí.

Předností filmu je střízlivá analýza nejvyšších společenských míst (včetně bodře se tvářícího „nejvyššího soudruha“), aniž by se kdekoli projevil záblesk znehodnocující karikatury či povrchního zesměšnění. Ucho je stylově vyrovnané a vzorně koncentrované v dramatickém vedení příběhu podobně jako Kočár do Vídně, s nímž má společnou komornost vyprávění, soustředění na herecké kreace a mistrně psané dialogy, spontánně osvětlující navozované situace, aniž by je popisovaly, avšak v ideovém vyznění nepoměrně důraznější, neboť jde o stále aktuální společenskou výpověď, která nic neztrácí ze své životaschopnosti. Zobrazené události mají rozhodně širší platnost, byť v takto otevřené podobě jsou příznačné zřejmě jen pro stalinismus.

Vedle režijní vytríbenosti a ideové preciznosti, prozrazující detailní obeznámení s psychologií vládnoucích špiček a jejich mentalitou, se vyzdvihuje herecký výkon Jiřiny Bohdalové, pro kterou se role funkcionářské paničky stala životní příležitostí, jíž se naplno zhostila. Tragikomické rozpětí ztvárňované role, schopnost plynule přecházet z jedné psychické polohy do jiné je obdivuhodná, neustálá nervnost herecké kreace, dokonalá práce s hlasem, s výmluvnou charakterizací nejen obsahem pronášených replik, ale i jejich tónem, způsobem přednesu, zabarvením hlasu, jeho otevřenou zvonivostí i chraptivostí, prozrazuje svrchované mistrovství. Oproti proměnlivé ženské hrdince zůstává postava manžela v podání Radka Brzobohatého více monotónní, skleslá, bezradná, se sklonem trpně se poddávat očekávání věcí příštích a pokud možno nenarušit stále ještě existující dojem pořádku a harmonie. Brzobohatý je i vzhledem k vytvářené postavě nepoměrně zklidnělejší, jeho výkon nemá takové výrazové rozpětí jako u jeho partnerky.

Treš filmu koncentroval Milan Hanuš do otázky: „Kdo jsou a v jakém mravním klimatu žijí stalinští držitelé moci?“ Dodejme, že nejen stalinští... Závěrečná pointa, krutě ironická a ozřejmující, že vlastně žádná funkce ani povýšení člověka nechrání před pádem a zničením (manželovi je k ránu telefonicky oznámeno, že byl jmenován ministrem místo toho zatčeného), že jeho osud je stále bezmocnou hříčkou v iracionálním systému totalitní moci, tvoří výmluvnou tečku ve zpodobnění existence na výsluní, za niž se platí trvalou nejistotou a strachem. Přitom v zájmu objektivity i úplnosti nutno dodat, že ani

Ucho nedospívá k výslovnému analyzování mocenských mechanismů, drtících každého i eventuálně nevyhovujícího jako v pekelném mlýnu – o to se pokusil až režisér Costa-Gavras ve filmu Doznání (pochází prakticky ze stejné doby), který pečlivě rekonstruoval postupné rozvíjení vykonstruovaného politického procesu na základě skutečných událostí (proces se Slánským, jak se jeví z pohledu jednoho z obžalovaných, A. Londo-
na). Zde se totiž rozkrývá osobní tragedie nikoli člověka, uměle vyzdviženého do vysokého postu, nýbrž životní tragedie člověka, který je obviněn ze zrady všeho, zač po celý život bojoval, co pomáhal připravovat, který je posléze donucen k přiznání těchto ob-
ludných obvinění. Ucho přece jen tak daleko nedohlíží. Lze říci, že předvádí tíživé očeká-
vání něčeho dosud tušeného, i když pociťovaného zla jako vrcholně nebezpečné, zatím-
co Doznání se dotýká situace, kdy doba očekávání skončila a nastoupila skutečnost, nepochopitelnější než všechna očekávání...

Jan Jaroš

Expertní dotazník

Cílem je získat představu o vývojovém a hodnotovém přínosu filmu a výsledky pak využít při interpretaci.

Na volné dotazy odpovídejte nejméně jednou větou!

Název filmu Případ pro začínajícího kata

1. Charakterizujte téma filmu (nastolený problém).

Volná fantazie n[a] swiftovská témata, převedená do roviny absurdního dramatu s průhlednými narážkami na deformace společenského vědomí, formovaného dogmatickou a demagogickou ideologií

2. V čem spatřujete novost pohledu na problém (originalita přístupu).

Originalita přístupu spočívá ve výše charakterizované kombinaci význa[mo]vých rovin i poetik, i ve snaze – nedůsledné – vytěžit filozofickou me[ta]foru; je patrná jen v některých fragmentech, motivech dospívajících k [poin]tě.

3. Odhadněte míru významového sjednocení vyjadřovacích prostředků (dokonalost stylu). Označte číslicí ve stupnici nejméně 1 – nejvíce 5.

4

Nadměrnost dílčích a detailizovaných, samoučelně vtipných motivů roz[mě]lňuje vnitřní myšlenkovou strukturu, nepomáhá funkčně vyklenout hlavní [poin]tu – ta se v bloudění labyrintem vytrácí a oslabuje nutností stále na [sebe] nově navazovat – neustálým přeladováním emocí na ratio.

4. Charakterizujte stylovou osobitost filmu.

„Velký styl“ nevyšel pro nadměrnou délku filmu a povlovný temporytmus; nejlépe a nejsuggestivněji působí fragmenty „v tempu“, kde kamera nepo[pisu]je, nesetrvává pohledem na objekty, na rozehranou akci, ale jen „těká“, „vyhmatává“ – nutí pracovat naši fantazii, jako když se čte Orwell.

5. Uveďte a charakterizujte zvláštní umělecký přínos (výrazný výkon tvůrčího pracovníka).

Nejsilněji působí „scénérie“ filmu – kombinace exteriérů, interiérů, vý[běr] rekvizit – „vizuální svět“ děje – s výhradou, že místy efekt „kurióznosti“ a [ne]normálnosti“ vyhasíná – pro již zmíněnou popisnost a poznatelnost, kterou nevýhodně poznamenává, či zatěžuje realismem herecké akce.

6. V čem spatřujete životnost (aktuální smysl) filmu.

[V]ědomí poznamenané dogmatismem a demagogií je záležitost nadčasová a nadnárodní, tudíž vtipné pojednání projevů takto zformovaného vědomí vždy aktuální. Životnost a svěžest filmu vtiskuje i vkusná stylizace [?]ní a obrazové vrstvy.

7. Odhadněte míru celkové umělecké hodnoty filmu (číslíci ve stupnici nejméně 1 – nejvíce 5).

4

[Kopaněva]¹⁾

[Hanuš]^{mm)}

Expertní dotazník

Cílem je získat představu o vývojovém a hodnotovém přínosu filmu a výsledky pak využít při interpretaci.

Na volné dotazy odpovídejte nejméně jednou větou!

Název filmu U c h o (Kachyňa-Procházka)

1. Charakterizujte téma filmu (nastolený problém).

Téma: Stranický funkcionář v pasti všemocné a iracionální sítě stalinské StB.

Plíživé ohrožení a vzrůstající trauma strachu mění životní situ[aci] v peklo – vyjevuje se v něm zpusťosenost a zmrzačenost života manželské dvojice, příslušníků privilegiované mocenské vrstvy. Metoda stalinského násilí – teror strachu – obrácená do vlastních řad mocných. „Noc pravdy“ jednoho falešného manž. vztahu posvěceného privil[egiem?] moci.

2. V čem spatřujete novost pohledu na problém (originalita přístupu).

V nesmlouvanosti, důslednosti a otevřenosti, s jakou je obnažen nízký životní horizont, v němž se manželé z mocenského výsluní pohybu[jí] a který je vyznačen: tvrdým egoismem, manželskou nenávistí, politickým kariérismem, pokrytectvím, zbohatlickým komfortem.

3. Odhadněte míru významového sjednocení vyjadřovacích prostředků (dokonalost stylu). Označte číslicí ve stupnici nejméně 1 – nejvíce 5.

4–5

(Reminiscence na hradní recepci mají nevyrovnanou intenzitu, některé působí ilustrativně)

4. Charakterizujte stylovou osobitost filmu.

Psychologické drama existenciálního ladění: v mezní situaci plíživé[ho] ohrožení se uvolňuje strach a padají zábrany ... Jednota času a prostoru zvyšuje dusnou atmosféru, stoupá napětí. Studie charakterů koncipovaná na způ[sob] soubor, který podněcuje ten slabší z dvojice – žena. Sevřená forma filmu má tradiční rysy psychologického thrilleru, v němž dominuje psychologická věrojatnost a plastická mnohotvárnost herecké kreace.

5. Uveďte a charakterizujte zvláštní umělecký přínos (výrazný výkon tvůrčího pracovníka).

Scenárista – dram. analýza charakterů opřená o důvěrnou znalost „hradního“ prostředí a psychologie mocných;

Herecký výkon Jiřiny Bohdalové plný eruptivní nenávisti zbohatlické dryádnice, kterému nechybí ani subtilní polohy skutečné bolesti, zkla[mání].

mm) ručně vepsané jméno hodnotitele

6. V čem spatřujete životnost (aktuální smysl) filmu.
V položení otázky: Kdo jsou a v jakém mravním klimatu žijí stalinští držitelé moci?
7. Odhadněte míru celkové umělecké hodnoty filmu (číslicí ve stupnici nejméně 1 – nejvíce 5).

4–5

Expertní dotazník

Cílem je získat představu o vývojovém a hodnotovém přínosu filmu a výsledky pak využít při interpretaci.

Na volné dotazy odpovídejte nejméně jednou větou!

Název filmu UCHO (Karel Kachyňa)

1. Charakterizujte téma filmu (nastolený problém).

Téma: Mocenská elita, obraz její „soudružnosti“, budované ze vzájemného „špiclování“ (odposlouchávání) a strachu. Deformace lidí, kteří se smířili s nedůstojnou existencí v strachu a ponížení, které je jen v zdánlivě nelogickém spojení s jejich vysokým společenským postavením ([B]rzobohatý-náměstek ministra). Moc je proto lákadlem i pastí, zdrojem úzkosti (viz náměstkova finální reakce na jmenování ministrem).

2. V čem spatřujete novost pohledu na problém (originalita přístupu).

Novost pohledu: Především ve „vystoupení“ pozornosti až do nejvyšší společenských míst (nejvyšší „Soudruh“ a jeho ministerské kruhy) a v pohledu do tohoto elitního světa opravdu zevnitř, je tu znát důvěrná znalost.

3. Odhadněte míru významového sjednocení vyjadřovacích prostředků (dokonalost stylu). Označte číslicí ve stupnici nejméně 1 – nejvíce 5.

4,5

4. Charakterizujte stylovou osobitost filmu.

Stylová osobitost: Bez (pozdějších kachyňovských) ornamentů, soustředění na hereckou akci, dramatické napětí, stylově jednotná koncentrace na fenomen strachu a uzavření (vila, v níž jsou de facto uvězněni oné noci, a nejen oné noci), přitom nikde pád do karikatu[ry].

5. Uveďte a charakterizujte zvláštní umělecký přínos (výrazný výkon tvůrčího pracovníka).

Přínos některého tvůrce: G. Opočenský v roli nejv. soudruha: příklad „kritického“ a přitom nikterak karikaturního herectví. Pozoruhodná herecká miniatura.

6. V čem spatřujete životnost (aktuální smysl) filmu.

Životnost filmu: V obnažení lidské deformace majitelů totalitní moci (viz i výtečný portrét nejvyššího soudruha – jeho marné snahy po příjemnosti a velkorysosti na recepcích, přitom je znát, jak je spoután svým úřadem, a hlouběji ouřednickostí své duše)

7. Odhadněte míru celkové umělecké hodnoty filmu (číslicí ve stupnici nejméně 1 – nejvíce 5).

Celková hodnota: 4,5

[Jiří Cieslar]ⁿⁿ⁾

nn) podpis hodnotitele

Expertní dotazník

Cílem je získat představu o vývojovém a hodnotovém přínosu filmu a výsledky pak využít při interpretaci.

Na volné dotazy odpovídejte nejméně jednou větou!

Název filmu UCHO (Karel Kachyňa)

1. Charakterizujte téma filmu (nastolený problém).

O dani, kterou čl[ověk] splácí kariéru, a pragmatismus a přizpůsobivost umožňující zařazení do vyšších sfér společenské hierarchie. Tou daní je obyčejný lidský strach; neschopnost přirozené rados[ti] z práce, devalvace vztahů, zošklivení světa, neodvratná sounáležitost s lid[mi], jimiž hrdina opovrhne, ale není schopen v konfrontaci obstát čestně.

2. V čem spatřujete novost pohledu na problém (originalita přístupu).

Maximálně otevřený a pravdivý pohled na krutost české odnože stalinismu, v němž „socialismus“ určují už jenom temné síly tajné policie, v němž nikdo si není jist, jaký osud je mu chystán v příští hodině. Odhalení metod a prost[řed]ků má následovníky teprve v představových dílech sovětské kinematografie.

3. Odhadněte míru významového sjednocení vyjadřovacích prostředků (dokonalost stylu). Označte číslicí ve stupnici nejméně 1 – nejvíce 5.

Tíživost atmosféry v prolínání příběhu s krátkými retro[spek]tivami podtrhuje rytmičování sekvencí a gradace v postu[pném?] odhalování amorálnosti smutných hrdinů pokřivených dobou. Autorům se příkl[adně] podařilo akcentovat negativnost estetického zážitku, vyslovit vlastní stan[o]visko a postoje. Ve zvolené stupnici: 4 ½

4. Charakterizujte stylovou osobitost filmu.

Klasické vyprávění se [pro]měňuje v šokující výpověď odhalující pokřivenost, přetvářku, nabubřelost [vše]mocného lidského póvlu obdařeného neomezenou totalitní mocí (vrcholná scén[a] noční návštěvy policejních kumpánů) a směřuje k pointě, v níž hlavní hrdin[a] není schopen radosti nebo aspoň uspokojení z jmenování do funkce ministra.

5. Uveďte a charakterizujte zvláštní umělecký přínos (výrazný výkon tvůrčího pracovníka).

Jiřina Bohdalová v netradiční nekomické roli naznačila opravdové rozpětí t[a]lentu, později utopeného v průměru. Kamera Josefa Illíka na rozhraní klasi[cké]ho pojetí a dokumentarismu. Režie Karla Kachyni – vedle Kočáru do Vídně je[ho] největší dílo.

6. V čem spatřujete životnost (aktuální smysl) filmu.

Dokud bude Ucho K. [Ka]chyni prohlašováno za „nejprotisocialističtější“ film naší kinematogr., neztratí svoji akt[uál]nost, neboť obrana policie vydávaná za obhajobu socialismu se rovná obhajo[bě] stalin. totalismu, slepotě nebo záměrnému ignorování současného sov. příkl[adu] ve výkladu této ostudy na cestě k dnešku. (Co je vlastně protisocialistické?... Milióny mrtvých, nevině mrtvých, nebo samozvaní kati!)

7. Odhadněte míru celkové umělecké hodnoty filmu (číslicí ve stupnici nejméně 1 – nejvíce 5).

Děs ideologických strážců z odvahy promítnout do filmového příběhu prakti[ky?] špičky mocenské hierarchie (za slavnostmi nejistota a tvrdý zápas o bytí), oprávněný (z jejich pohledu), i když umělecky Ucho je poplatné dobové kon[cep]ci více než kupř. Helgeho Stud, Jirešův Žert atd. Ve stupnici: 3 ½

[Jiří P. Kříž]^{oo)}

oo) podpis hodnotitele

V.

SKŘIVÁNCI NA NITI

V pořadí šestý film Jiřího Menzla *Skřivánci na niti* (1969) – a jeho třetí adaptace literární předlohy Bohumila Hrabala – vycházel ze sbírky *Inzerát na dům*, ve kterém už nechci bydlet (1965). Ze čtyř povídek (*Divní lidé*, *Anděl*, *Ingot a ingoti* a *Krásná Poldi*) vznikl ve scénářistické spolupráci spisovatele a režiséra mozaikovitý průhled do uzavřeného, vyděleného světa železného šrotiště poblíž kladenské Poldiho huti. Poprvé bylo v našem filmu ukázáno dlouho utajované prostředí nucených prací, ustanovených v 50. letech po Únorovém převratu, kam byli po rázných čistkách internováni z „ozdravělé“ společnosti odsouzenci, kteří se provinili už jen samotným původem, profesí, vírou, živnostnickým obchodem atd. Tyto odpadlíky, kteří se prostě do nového politického zřízení nehodili, měla manuální podřadná práce jako „spravedlivý“ trest napravovat a zbavovat jejich „přežitků z minulosti“.

Menzel v duchu Hrabalovy smířlivé humánní filozofie, podle níž cenu člověka nelze zničit ani tím nejhorším ponížením, vykresluje atmosféru neladného, rozpadlého „pracoviště“ s jakousi netušenou poezií; outsideři i v ubíjející nesmyslné práci a nesvobodě žijí přesto svým jedinečným životem, jemuž nechybí vitalita, zdravý nadhled a především nepotlačitelná touha po svobodě. Svržení až na samé dno – ono hrabalovské „smetiště dějin“ – už se nemají čeho bát a v každé postavě vládne navzdory všemu lidská hrdost. Doktor filozofie, prokurátor, bývalý obchodník nebo „kopečkárky“ odsouzené za pokus emigrovat a řada dalších tu nežijí v nárcích, zdeptané a v beznaději, ale v jakémsi tichém, vzdorném smutku, který přebíjejí černým humorem, drobnými radostmi z mála, poťouchlým žertováním. Ani v těchto nelidských podmínkách nevymřela v lidech přirozená potřeba pospolitě soudržnosti, lásky a v neposledním – úcta k oné nenápadné, ale životně nezbytné slušnosti ve vztazích, která se z té „lící“ režim[ové] strany zcela vytratila.

Z oficiální struktury společnosti sem štitivě vstupují její „zdraví“ reprezentanti jako do zamořené zóny: pokrytecký funkcionář ÚRO, demagogická učitelka s pionýry. Štáb filmařů, kteří dostali za úkol vyslat na veřejnost uměle příkrášlený, falešný „dokument“ zdejšího života a úspěšně se „polepšující“ odsouzence. I z nejvyšších kruhů navštíví šrotiště laskavý, senilní hodnostář, který i ve své tuposti stačí uškodit (po jeho odchodu je zvýšen trest mladíkovi – věřícímu, který se nebál upřímně promluvit před zástupcem Moci). +/

Menzlův film s citlivostí a půvabem vytvořil obraz společnosti v její odvrácené, skrývané podobě. Železné haraburdí, v jeho odžitém a odloženém „bytí“, jež má být přetavené v „ušlechtilou ocel“, se stává ve filmu nejen bohatým, surrealisticky inspirovaným zdrojem výtvarnosti: kamera J. Šofra s okouzlenou lačností se „prohrabuje“ v haldách bizarních předmětů, které tak dostávají nový „život“ a stávají se artefakty. Ale toto prostředí vytváří hlubší, symbolickou paralelu k tomu lidskému „odpadu“ v něm živořícím, který však – stejně jako vyřazená předmětnost – je hodnotově povýšen ve třpytu oné vzácné „perličky na dně“.

Zjemnění hrubého tématu v Menzlově filmu, jeho lyrizace a harmonizace krutosti, oškli-
vosti, jakož i „zhumornění“ utrpení a úporné hledání životního smyslu i v trestuhodném
zmarňování bezbranných existencí vcelku přesně koresponduje s Hrabalovým světoná-
zorem. Tento pohled můžeme považovat za neadekvátní, sporný – vzhledem k dosud ne-
odčiněným vinám společnosti na nevinně odsouzených. Nicméně je třeba brát v úvahu
i dobu vzniku tohoto filmu, kdy už zvolené téma bylo vlastně odvážným gestem, a politi-
kum věci bylo poněkud decentně zasunuto do druhého plánu. Ale úvahové hrabalovské
věty vkládané do promluv jednotlivých postav jasně napovídají, že skutečný stav a pod-
stata celé záležitosti nechtějí být tvůrci zastírány, pouze ztlumeny. Povznesení nad rea-
listické zobrazení drsnosti má tedy i v tomto uměleckém vidění svůj platný význam.

Kromě působivé obrazové poetiky se vyznačuje tento snímek vzácně nepodbízivou pří-
stupností, diváckou sdělností v tom nejlepším smyslu, což potvrzují i výborné herecké
výkony V. Brodského, L. Suchařípy, F. Řeháka, V. Neckáře, ad. Uvedené kvality filmu
zařazují Skřivánky na niti nejen k nejlepším dílům ve filmografii J. Menzla, ale i k nej-
významnějším filmům druhé poloviny 60. let v naší kinematografii.

Stanislava Přadná

+/ Tuto scénu s postavou parodující Z. Nejedlého (ve vynikajícím hereckém ztvárnění
Vl. Šmerala) byl nucen Menzel nahradit nově dotočenou zcenzurovanou verzí. Bylo by
záhodno do distribuce navrátit původní verzi.

Expertní dotazník

Cílem je získat představu o vývojovém a hodnotovém přínosu filmu a výsledky pak využít při interpretaci.

Na volné dotazy odpovídejte nejméně jednou větou!

Názevfilm Skřivánci na niti

1. Charakterizujte téma filmu (nastolený problém).
Padesátá léta obnažena v drastických osudech lidí, na které je nahlíženo úsměvně s ironickou laskavostí.
2. V čem spatřujete novost pohledu na problém (originalita přístupu).
Nekritičnost, neapelativnost, spíše vlídný povzdech.
3. Odhadněte míru významového sjednocení vyjadřovacích prostředků (dokonalost stylu). Označte číslicí ve stupnici nejméně 1 – nejvíce 5.
4–5
4. Charakterizujte stylovou osobitost filmu.
Neskrývaná literárnost vytváří zvláštní atmosféru.
5. Uveďte a charakterizujte zvláštní umělecký přínos (výrazný výkon tvůrčího pracovníka).
Zjevně fungovala skutečná kolektivnost tvůrčích pracovníků, koncentrované výkony všech.
6. V čem spatřujete životnost (aktuální smysl) filmu.
Naznačenost, nedorečenost sledovaných charakterů.
7. Odhadněte míru celkové umělecké hodnoty filmu (číslicí ve stupnici nejméně 1 – nejvíce 5).
4–5

[J. Matula]^{pp)}

pp) podpis hodnotitele

Expertní dotazník

Cílem je získat představu o vývojovém a hodnotovém přínosu filmu a výsledky pak využít při interpretaci.

Na volné dotazy odpovídejte nejméně jednou větou!

Název filmu SKŘIVÁNCI NA NITI (Jiří Menzel)

1. Charakterizujte téma filmu (nastolený problém).
O nepokořitelnost morálky, lidství, lásky, hodnot, které přetrvávají navzdory době devalvující je. Obraz epochy, o níž dnes zejména mladší generace nevědí pravdivého nic. (Tato ztráta kontinuity devastuje národní identitu.)
2. V čem spatřujete novost pohledu na problém (originalita přístupu).
Filmů, které se lidsky, nezaújatě a pravdivě dokázaly ohlédnout za 50. l[e]ty, není v naší kinematografii mnoho. Menzel to dokázal díky originalitě Hra[balo]va námětu a scénáře, navíc s úsměvností až groteskní, nijak však neubírá závažnosti tématu.
3. Odhadněte míru významového sjednocení vyjadřovacích prostředků (dokonalost stylu). Označte číslicí ve stupnici nejméně 1 – nejvíce 5.
Jediná kulisa „pohřebiště“ kovošrotu vytváří základní [at]mosféru obrazu „lidských trosek“ zavržených novou epochou jako materiál [urče]ný také k sešrotování. Jediné režijní spojení prostředí a charakteri[zace?] je kupodivu pohledem optimistickým pro neotřesitelnou víru v nápravu věc[í]. Ve zvolené stupnici:
3 ½
4. Charakterizujte stylovou osobitost filmu.
Jemná ironie, humor, scénaristický vklad pábitelství, výtečný půdorys hlavních postav i příbě[hu], promyšlené reflektování konfliktu mezi dobou a společností – to vše činí ze Skřivánců na niti jedno z nejdiváčtějších, a zároveň myšlenkově nejzávažnějších děl konce 60. let.
5. Uveďte a charakterizujte zvláštní umělecký přínos (výrazný výkon tvůrčího pracovníka).
Plastičnost kamery Jaromíra Šofra, herecké výkony (Václav Neckář, Leoš Suchařípa, Vlastimil Brodský, neviditelný Bohumír [sic!] Šmeral).
6. V čem spatřujete životnost (aktuální smysl) filmu.
Každý podobně [za]ujatý pohled na dobu stalinských represí ve specifických modulacích Česko[slovenska] [je] osvětlováním bílých míst; Skřivánci patří k dílům, jejichž aktuálnost za [20?] let ještě vzrostla. (Tím se většina českých trezorových filmů liší kupř. [od] sovětského díla Komisařka, jejíž forma je s odstupem 20 let „od věci“.)
7. Odhadněte míru celkové umělecké hodnoty filmu (číslíci ve stupnici nejméně 1 – nejvíce 5).

Skřivánci na niti patří nejenom k nejexponovanějším dílům naší kinematografie, svým určením nejširšímu publiku tvoří zřejmý kontrast k dnešní bezduchosti určené „pro lid“.

Ve zvolené stupnici: 4

Jiří P. Kříž

Expertní dotazník

Cílem je získat představu o vývojovém a hodnotovém přínosu filmu a výsledky pak využít při interpretaci.

Na volné dotazy odpovídejte nejméně jednou větou!

Název filmu Skřivánci na niti
(ve filmu chybí dosti závažná pasáž projevu starého funkcionáře)

1. Charakterizujte téma filmu (nastolený problém).
Jde o projev příznačného Hrabalova zájmu o „perličky na dně“ – situovaného mezi outsid[ery] režimu v kladenských hutích v době stalinismu; zvýrazněn je nezni[či-
tel]ný cit lidské soudržnosti, nepodléhající erozi dogmat a hesel, vz[doru]jící těmto pomíjivým „hodnotám“ jistotami slušnosti, dobra, lásky.
2. V čem spatřujete novost pohledu na problém (originalita přístupu).
Film je oslavou lidství v člověku v typické hrabalovské happening[ové] formě. Život – včetně politické reality – a lidé jsou tu nazřeni po[dle] hrabalovského zákona odrazu a ozvláštnění a třeba mystifikací. Po[liti]kum doby je proluto hravostí, provokací, gagy, organicky vyplýva[jící]mi z hrabalovského „zapisovatelství“, jehož smysl pro lidské „předvádění se“ i „voyeurství“ je dobře interpretováno režii.
3. Odhadněte míru významového sjednocení vyjadřovacích prostředků /dokonalost stylu/. Označte číslicí ve stupnici nejméně 1 – nejvíce 5.
4 (místy prostupuje literární žurnalismus)
4. Charakterizujte stylovou osobitost filmu.
Režie se upíná k výr[azu] ironie, mystifikace i drobných lží, jimiž se sebevyjadřují Hrabal[ovi] hrdinové ve své potřebě svobodné tvorby vlastního života, a převá[dí] [je] ve spolupráci s kamerou a herci do poetiky totálního realismu, v duchu se spisovatelovou intencí.
5. Uveďte a charakterizujte zvláštní umělecký přínos (výrazný výkon tvůrčího pracovníka).
Způsob režijní interpretace Hrabala, stylotvornost kamery Šofra, herecký ansámbl.
6. V čem spatřujete životnost (aktuální smysl) filmu.
Film se proměnil v historickou výpověď. Cenná je jeho konvence „s [?] o těžkých dobách“ i lekce dobra, velkorysosti, soucitu, milos[rdenst]ví, shovívavosti vůči lidským slabostem – výraz člověčenství lidí [v] jejich kladných i záporných projevech, jeho optimismus.
7. Odhadněte míru celkové umělecké hodnoty filmu (číslicí ve stupnici nejméně 1 – nejvíce 5).

Expertní dotazník

Cílem je získat představu o vývojovém a hodnotovém přínosu filmu a výsledky pak využít při interpretaci.

Na volné dotazy odpovídejte nejméně jednou větou!

Název filmu SKŘIVÁNCI NA NITI (Jiří Menzel)

1. Charakterizujte téma filmu (nastolený problém).
Násilné odklizení lidí na „smetiště dějin“, právě tito lidé však navzdory všemu si uchovávají lidskost, v marasmu doby ji doslova zachraňují, zatímco moc pod velkhubými hesly kryje ve svých zástupcích perversi.
2. V čem spatřujete novost pohledu na problém (originalita přístupu).
V hrabalovsko-menzlovském lyrismu – v hledání „perliček na dně“ doby a lidí, děs společenské situace se tu nesporně změkčuje, ale na rozdíl od pozdější[ch] Menzlových filmů nemizí.
3. Odhadněte míru významového sjednocení vyjadřovacích prostředků (dokonalost stylu). Označte číslicí ve stupnici nejméně 1 – nejvíce 5.
4,5
4. Charakterizujte stylovou osobitost filmu.
V kongeniálním převodu Hrabalova pohledu na svět: v lyrizaci brutálního světa, což sebou nese jistou idealizaci, současně se tu vyjadřuje jistá neumlátitelnost, nevyhnutelnost lidské vůle po kladu...
5. Uveďte a charakterizujte zvláštní umělecký přínos (výrazný výkon tvůrčího pracovníka).
6. V čem spatřujete životnost (aktuální smysl) filmu.
Ve své houževnaté vůli lyrizovat mi právě tento film už připadá anachronický.
7. Odhadněte míru celkové umělecké hodnoty filmu (číslicí ve stupnici nejméně 1 – nejvíce 5).
4,5

Jiří Cieslar

*Ad fontes***Veselý Bohumil**
(/1893/ 1909–1971)

*Promítat život, který byl –
se světly, lidmi, stíny –
a stíny stínů těchto chvil
zachovat pro dějiny.¹⁾*

Jen málokdy jsou běh života i smrt tak úzce spojeny s láskou k filmovnictví jako osudy Bohumila Veselého. Narodil se 10. března 1903 v Praze v rodině průvodčího pražských Elektrických drah. V roce 1909 utrpěl úraz, jehož následkem byla amputace levé nohy. Invalidita i sociální postavení jej – podle jeho vzpomínek – vyloučily ze společnosti jeho vrstevníků. Veselý se stal samotářem a náhradu za společnost, sport a chlapecká dobrodružství začal hledat v biografech. Od 14 let se zajímal o vše, co s filmem a filmovnictvím souviselo. Po absolvování měšťanské školy (mravy „uspokojivé“, pilnost „dostatečná“) úspěšně absolvoval dvoutřídní Maděrovu obchodní školu, kde se vedle účetnictví též naučil výborně německy.

V letech 1921–1935 vystřídal celkem 12 zaměstnavatelů: byl mj. „filmovým manipulátem“ u Universal-Filmu, „výpomocnou silou“ a „expedientem filmů“ u firmy Biografia, „kancelářskou silou“ u Elektafilmu, ale též „fakturistou a česko-německým korespondentem“ u lahůdkářské firmy Kulík. Od všech svých zaměstnavatelů si odnesl a uložil pochvalná vysvědčení.

Když filmové půjčovny, u nichž právě pracoval, prodávaly obehnané filmy jako surovinu „na váhu“, Bohumil Veselý (jak vzpomíná) „předtím [...] z tohoto ‚bezceňného‘ materiálu zachránil pro své sbírky několik metrů ‚hlaviček‘“. Stal se tak – počátkem dvacátých let – asi prvním systematickým sběratelem filmů u nás. Sám ale píše, že počátek jeho sbírek spadá až do období „kolem roku 1928“. Jako osaměle pracující sběratel se musel naučit všem potřebným konzervátorským a restaurátorským postupům – tedy více než jen řemeslu promítače filmů.

Podle mnoha svých žádostí o podporu byl Bohumil Veselý velmi chudý, žil postupně ve 22 podnájmech a od roku 1935 nebyl – alespoň oficiálně – nikde zaměstnán. Můžeme však předpokládat, že měl určité příjmy ze svých různých obchodů: prodeje filmů a jeho zprostředkování, prodeje různé filmové techniky, fotografování a soukromých filmových představení.

V jeho písemné pozůstalosti se neuchovaly žádné doklady o tom, zda a jak bylo finančně či i jinak úspěšné promítání jeho stříhového pásma němých filmů *Großmutter's Kino* – roku 1936 v Rakousku, 1938 ve Švýcarsku (*Stumm-Film-Perlen*, Curych) a o rok později ještě ve Francii (*La boutique aux illusions*, Paříž, Théâtre Edouard VII.). Nanejvýš pravděpodobně se totéž pásmo promítalo i v ČSR pod názvem *Filme und Filmstars* (např. Litoměřice r. 1935) v produkci německého kul-

1) Národní filmový archiv (dále jen NFA), f. Veselý Bohumil, k. 3, inv. č. 61, příležitostné verše básníka Jana Nohy ze dne 13. listopadu 1953 věnované B. Veselému.

Kvitance

na 800 st.

osm set zlatých s m. j. za
podpisem pana Křiženeckého
Tadák, obchodní zastupitel
v Praze, jakožto druhou a poslední splátku
na koupený aparát s kinematografem v
vám současně v seznamu firmy
„Lumiere et ses fils“ uvedenýmu a s 22 dca.
sif k promítání spřísobitýmu řádně
zaplatil, což tímto náležitě stvrzuje.

Na prokázání se tento kvitanci bude
používat majitel dne 16. října 1898, stíž
svědu související s tím přislíbeností
vydání, naproti čemuž původní majitel
přesá svou za včasnou shodu do 16. října
1898 měl na sloh vniknout.

V Praze dne 16. října 1898

Jana Křiženecký
svědek
místní
svědek

J. J. Křiženecký
svědek
místní
svědek

Bohumil Veselý věnoval při svých sběratelských
aktivitách pozornost i písemným dokumentům.
Potvrzení z roku 1898 o uhrazení splátky na
kinematografický aparát určený pro Jana Kři-
ženeckého. NFA, f. Veselý Bohumil, k. 5, inv.
č. 139.

turního spolku Urania. Autorem průvodního slova – patrně na podkladě Veselého údajů – byl
pražský německý spisovatel Erich Juhn. O úspěšnosti či neúspěšnosti ani o finančním efektu se
nezmiňuje žádný z nepočetných (a velmi stručných) Veselého nekrologů a nejsou o tom ani do-
klady v jeho fondu. Stejně tak nejsou doklady o tom, zda se Veselý pokoušel své pásmo prosadit
v české filmové distribuci.

Za protektorátu (možná i dříve) se Veselý těšil stálé finanční i aprovidační podpoře svého strýce
a prokazatelně získal několik tisíc říšských marek (1 marka byla tehdy 10 korun) prodejem ně-
kterých filmů ze své sbírky do Německa, o čemž svědčí mj. rozsáhlá korespondence s Dr. R. Küm-
merlenem z Reichsfilmarchivu v Berlíně.

Bohumil Veselý sbíral nejen filmy, ale i gramofonové desky k prvním zvukovým filmům, fotogra-
fie, autografy a autogramy (všeho druhu), filmové přístroje i staré hrací strojky. Ve svém bytě měl
i jakési soukromé kino (s cca 10 židlemi), kam velice horlivě zval hosty zvláště z uměleckých kru-

New York, 24. prosince 67

Milý pane Veselý,
Díky za písmo i za
truchlivý výtět neobtěžklí. O většině písem
ovšem čte a otyčel – ale Jan. Fraagner a Deyl
ml. mne ohromili.

Díky za tři fotky z Podmokli či Děčína!
Nakoupiš se památku jako v mlhavém snu –
byla to divná otrava ani dva dny – a u těch
Schichtů nařít tam máleajovali, a byli jsme
vichurou přetržení. Ty dvě dívky to každé okráš
toho denní hranice božského šelofáka, který to
všechno s nemeřitelnou bujarostí organizoval,
to je Perčička Reifová (byla to v Pohádku máje)
– a není to druka (v barech) Jaromila Vacková?
Mním ji to ukázat, až ji uvidím. Žijí už dávno
šťastně provdána v Hollywoodu s maďarským
film. klíčkem (ovšem Američanem) Martonem.
Možná je v Hollywoodu zkamarádili.

Koldova adresa je: 60 West 87 Street, New York,
(jsem teď takto soudu. A ještě N.Y. 10024)

Season's Greetings
Blahopřání k Svátku Housčů mládí (Hamidori)
O U. Pöckelůvovi nevím nic – dokonce mním
druhat, že nevím kdo to je.
Jan. Křiženecký adrese písem mím, ale nemohu
ji najít. Koldo však ji ani zna.
Mějte to co nejvíce – budte zde v a mějte
trudu. Rád sdělím, že architektu mím ležt
povolila. Pohyb a mímé učení a aspirin
pomáhají. Doufám, že to chvíli vydrží.
Srdce Váš Jiří Voskovec

Bohumil Veselý hojně korespondoval s osobnostmi
meziválečné české kinematografie. Dopis od
Jiřího Voskovce z New Yorku ze dne 24. prosin-
ce 1967. NFA, f. Veselý Bohumil, k. 4, inv. č. 67.

hů a předváděl jim ukázky ze své bohaté sbírky. Majitelům kin – především asi soukromým kinařům – filmy ze své sbírky též půjčoval.

Veselý byl i aktivním filmařem: do svého pražského pavlačového bytu ve Školské ulici č. 38 zval četné osobnosti z řad prominentů i zapomenutých lidí ze světa filmu a české kultury vůbec. (Sám natočil asi 440 osob!) Na často pokoutně získaném materiálu tak vytvářel kratičké „portréty“ či „galerie“. Tuto jeho zpočátku asi ryze soukromou iniciativu spíše jen morálně než finančně podporovala Česká akademie věd a umění.²⁾ Ovšem – jak vzpomíná Karel Čáslavský – nikdo mu pro tento účel nedal nebo nepůjčil lepší kameru a další vybavení a nenaučil ho ostřit.³⁾ I tak má Veselého filmová „galerie“ obrovskou dokumentární hodnotu; záznamy návštěv např. K. Biebla, J. Fanty, V. Havla st. s rodinou, V. Holana, J. Š. Kubína, J. Seiferta, Fr. Šrámka, J. Zrzavého a dalších jsou unikátní.

Jeho oficiální a placená (nejprve externí) práce pro dnešní Národní filmový archiv v podobě poloovičního úvazku začíná až v roce 1947. Pracoval především jako konzervátor a restaurátor – vzhledem ke své invaliditě doma. Jeho vztahy s nadřízenými kolísaly mezi pochopením, přízní a nepřiznáním.⁴⁾ Do důchodu (s velmi malou penzí) odešel roku 1965.

V roce 1947 prodal filmovému archivu 1 027 krabic filmů, mj. KABINET DOKTORA CALIGARIHO, dva Mélièsovy filmy, původní tónovanou verzi BATALIONU a mnoho dalších rarit a vzácností. Byly to také ukázky 360 herců cizího němeého filmu a téměř 200 českých (do r. 1929). Odhadní cena (původně 300 000 až 400 000 Kč) byla snížena a konečná částka 120 000 Kč, byla vyplacena ve dvou splátkách, druhou splátku obdržel Veselý krátce po měnové reformě roku 1953 – v poměru 1:50 – tedy 1 400 „nových korun“.

Jak mu roku 1947 s nadsázkou napsal jeho korespondenční přítel Gustav Machatý, kdybyste „tuto energii, kterou Jste po 25 let měl, převedl do jiného praktického povolání, jako například prodej smetáků, musel byste mít několik činžáků.“ Milionářem se nikdy nestal a nikdy se snad necítil bohatým jinak než hodnotou svých sbírek. V korespondenci se Bohumil Veselý chlubí, že shromáždil na 10 000 fotografií se vztahem k dějinám filmu a cca 350 autografů, které nakupoval i v antikvariátech.

Bohumil Veselý zemřel 8. ledna 1971. Jediným dědicem jeho pozůstalosti (soudis neznáme) se stala jeho žena Marie. O okolnostech jeho smrti a osudu sbírek podal svědectví v pamětnickém interview ředitel NFA Vladimír Opěla. (Následkem záchvatu hněvu, že nezískal unikátní film, stihla Veselého mozková příhoda.)

Veselého fond neobsahuje zdaleka jeho veškerou korespondenci, neuchovalo se mnoho ze sbírky autografů a autogramů, fotografie byly zařazeny do zvláštní sbírky. Unikátní součástí fondu je

2) Významnou otázku vzniku a realizace myšlenky *Národní filmové galerie* řeší Alena M í š k o v á ve studii *Národní filmová galerie*. *Iluminace* 2, 1990, č. 2, s. 71–95. Ani literatura ani osobní fond B. Veselého nebo fond Česká akademie věd a umění (uložený v Masarykově ústavu a Archivu AV ČR) neřeší otázku, zda se B. Veselý stal pokračovatelem původní myšlenky, či zda jeho „galerie“ byla paralelní či následující samostatnou akcí.

3) Libuše K a b í č k o v á, Objevitel ztraceného času. S Karlem Čáslavským do minulosti. *Slovo na neděli* (víkendová příloha deníku Svobodné slovo, č. 231), 1. 10. 1994, s. 3.

4) „Dobrovolné vstupné“ či „pozornost“ některých návštěvníků jeho domácího kina mohly být i jedním ze zdrojů jeho příjmů. V padesátých letech byl za toto „nedovolené a nezdaněné podnikání“ obžalován. Roku 1959 byl odsouzen na jeden rok podmínečně, roku 1960 dostal milost prezidenta republiky. Nepřízeň nadřízených byla jistě ovlivněna i jinou trapnou aférou a snad i komplikovanou povahou Bohumila Veselého.

Sichern Sie sich sofort einen TERMIN
 bei dem **Kulturfilm-Verleih, Wien VII, Neubaugasse 1**
 Telefon B-33-0-25

Dieser lustige Film erzielte überall ausverkaufte Häuser!

Grossmutter's Kino
 FILME u. FILMSTARS VON GESTERN u. VORGESTERN
Lustige Conference: Erich Tuhn
 VERLEIH: KULTUR-FILM, WIEN VII.

Žertovná reklama na Grossmutter's Kino – stříhové pásmo vytvořené z němých filmů z Veselého sbírky. Vídeňské projekce se uskutečnily v roce 1936. NFA, f. Veselý Bohumil, k. 5, inv. č. 148.

ovšem jak jeho „filmová galerie osobností“, tak i sbírka starých filmů. Teprve s přihlédnutím k této části „pozůstalosti“ Bohumila Veselého můžeme docenit velikost jeho vášnivě sběratelské činnosti. I když se některé Veselého práce k dějinám českého i světového filmovnictví a stejně tak i většina jeho drobných odborných článků (do časopisu *Kino* psal např. seriál „Třicet dva kroky“ – kroniku let 1898–1930) ve fondu neuchovaly, najde budoucí životopisec i v tomto torzu dostatek biografického materiálu.

Největší informační potenciál má soubor Veselého korespondence; zejména složka „Kříženecký“ spojující korespondenci s členy rodiny s dokumentací od roku 1898, konvolut dopisů od Gustava Machatého z jeho pobytu v zahraničí⁵⁾ a několik zajímavých dopisů Jiřího Voskovce z USA. Virtuální adresář soukromých „kinařů“, sběratelů a zájemců o film může doplnit studium jeho obchodní korespondence.

Množství zajímavých informací přinášejí i jednotliviny – vděčné dopisy zapomínaných a zapomenutých osobností, například malá autobiografie kdysi slavné subrety Mařenky Zieglerové napsaná v nemocnici. Z celkového počtu téměř 300 respondentů tvoří nejméně čtvrtinu dopisy skutečně významných osobností a mnohé z nich mají větší cenu než jen jako autografy.⁶⁾ Mezi dokumenty spadajícími do kategorie „kuriozita“ a „zajímavý doklad“ je například soubor dokládající zápasnickou kariéru a poválečnou činnost Gustava Frištenského – kdysi filmového představitele kata Jana Mydláře, či pamětní kniha hostů hotelu Passage s fotografiemi slavných osobností ze světa hudby a umění.

Fond nabízí množství dat, informací, ilustračního materiálu a někdy i přímo originálních dokumentů k dějinám českého filmovnictví (např. soubor Kříženecký), doplňkový materiál k biografickým řadám velkých osobností⁷⁾ i „pěchoty“ filmového oboru. Má ovšem i nemalý význam jako velká sbírka autografů a autogramů.

Jindřich Schwippel

-
- 5) Gustav Machatý uvažoval r. 1947 o návratu do Československa; píše Veselému o Hugo Haasovi a dalších v Hollywoodu. Bohumil Veselý připravoval jeho pobyt v Praze, později urgoval pozvání Machatého do Karlových Varů.
 - 6) V inventárním seznamu jsou mj. jména jako P. Bezruč, O. Bubeníček, J. Havlasa, Vl. Holan, bratři Lumírové, A. Nedošínská, F. A. Ponec, G. Včelička, V. Vydra aj.
 - 7) B. Veselý si např. dopisoval s Ludmilou Salmonovou-Wegenerovou, vdovou po významném režisérovi a herci Paulu Wegenerovi, která žila v Praze. Její pozůstalost je uložena v NFA.

Obzor

Paralelní dějiny jugoslávského filmu

Bogdan Tirnanić: *Crni talas*.
Beograd: Filmski centar Srbije 2008, 212 stran.

„Země, která nechápe své filmy, je odsouzena prožít si je znovu ve skutečnosti,“ konstatoval v závěru své knihy *Crni talas* (Černá vlna) prominentní srbský žurnalista Bogdan Tirnanić (1941–2009).¹⁾ Právě on kdysi ztělesnil „rádoby intelektuála“ Dragišu v buičském a zakázaném filmu Želimira Žilnika *RANÁ DÍLA* (Rani radovi, 1969),²⁾ byl jedním ze spoluautorů (vedle Miloše Formana, Bucka Henryho, Tinta Brasse, Paula Morrisseye, Fredericka Wisemana, Dušana Makavejeva, Puriši Đorđevića a Karpa Aćimoviće Godiny) taktéž zakázané patnáctiminutové hříčky *NEDOSTAJE MI SONJA HENI* (Teskním po Soně Henie, 1971) a scenáristicky se podílel na diskutované komedii Miloše Radivojeviće *DEČKO KOJI OBEČAVA* (Slibný mladík, 1981). „Tirke“, jak ho oslovovali přátelé, býval redaktorem kulturní rubriky ilustrovaného týdeníku *NIN*, přispíval do listu *Politika*, publikoval v ústředním stranickém orgánu *Borba* a v dalších novinách a časopisech; podílel se na dramaturgii bělehradské přehlídky FEST, působil v rozhlasu i v televizi. Kromě filmu se věnoval psaní o fotbalu, komiksech, graffiti, literatuře, populární kultuře a rokenrolu; vydal knihy esejů *Beograd za početnike* (Bělehrad pro začátečníky, 1983, 2006), *Beograd za ponavljaće* (Bělehrad pro repetenty, 1998, 2005), *Ogled o Paji Patku* (Esej o kačeru Donaldovi, 1989), *Coca-cola art* (1989). Nad jeho úmrtím 16. ledna 2009 vyjádřil lítost i srbský prezident Boris Tadić.

Kniha *Crni talas*, s podtitulem „prilozi za paralelnu istoriju nekadašnjeg jugoslovenskog filma“ (příspěvky k paralelním dějinám bývalého jugoslávského filmu) a s žánrovým označením „fejeton“,³⁾ vznikala od osmdesátých let, kdy Tirnanić začal ve svém domovském týdeníku *NIN* uveřejňovat na pokračování „paralelní dějiny“ jugoslávské kinematografie, popisující její tajný život v sekretariátech a kuloárech. „Fejeton vycházel měsíc dva a skončil. Ve skutečnosti byl přerušen s mým mlčenlivým souhlasem,“ vysvětlil Tirnanić. „Dobře informované vedení časopisu, s vazbami na politické kruhy, vyvíjelo tichý nátlak, aby se věc *odbyla* dříve, než provokativnost jejích epizod překročí hranici tolerance, po čemž bude nevyhnutelně následovat kritika, sebekritika a diferenciace prostřednictvím *demokratického dialogu do konečného zúčtování*.“⁴⁾ Tehdejší pokus

1) Bogdan T i r n a n i ć, *Crni talas*, s. 203.

2) Tehdy sedmadvacetiletý Tirnanić byl v *RANÝCH DÍLECH* jedním ze tří hereckých partnerů Milji Vujanović (Miss Srbska 1967), jež ztělesnila dívku Jugoslavu. Dle nekrologů v srbských médiích prohlašoval Tirnanić za svůj největší životní úspěch, že „viděl nahou Milju Vujanović a živého Che Guevaru“. Srov. online: <www.srbijanet.rs/vesti/drustvo/7576-preminuo-novinar-bogdan-tirnanic.html>, [cit. 10. 8. 2010].

3) Pojem „fejeton“, jenž má v různých národních kulturách odlišnou sémantickou náplň, označuje v zemích bývalé Jugoslávie nejen krátký „podčárník“, ale také esejistické útvary otiskované na pokračování.

4) B. T i r n a n i ć, cit. d., s. 7.

přinesl zadostiučinění: do centra pozornosti se vrátila otázka zakázaných filmů a ty se znovu začaly promítat: nejprve v rámci sympozií, později, byť vzácně, v kinech.

Od zmíněného seriálu pro *NIV* do jara 2008, kdy byla čtenářům představena kniha *Crni talas*, vyšla tiskem řada vzpomínek a dílčích svědectví o kinematografii za Titovy Jugoslávie. Jugoslovenská kinoteka v Bělehradě například vydala v roce 1995 knížku Milana Nikodijeviće *Zabranjeni bez zabrane* (Zakázané bez zákazu) s podtitulem *Zona sumraka jugoslovenskog filma* (Zóna soumraku jugoslávského filmu). Tři z jedenácti rozhovorů (s podtituly *Plastický Jidáš I-III*) tu byly věnovány kauze filmu *PLASTIČNÍ ISUS* (Plastický Ježíš, 1971), do níž byl zavlečen nejen jeho autor Lazar Stojanović (odsouzen na tři roky do vězení), ale i jeho pedagog Aleksandar Petrović. Kromě dalších režisérů zde hovoří i dramaturg Radoslav Zelenović, jenž v roce 1983 v bělehradské televizi inicioval cyklus zakázaných jugoslávských filmů.⁵⁾ O proskribovaných dílech natočili pak Milan Nikodijević a Dinko Tucaković 52minutový televizní dokument *ZABRANJENI BEZ ZABRANE* (2007).

Kniha *Crni talas* probírá jednu kauzu za druhou, s četnými odbočkami po časové ose vzad i vpřed. Jakkoli je každý z oněch případů jedinečný, vyvstává před čtenářovými očima pomyslný katalog motivů a metod, s jejichž pomocí docházelo k postihům. Nešlo přitom o nějaký aparát, jenž by byl za tento dozor zodpovědný, i když cenzura jako instituce (Republička komisija za pregled filмова) existovala v každé svazové republice. Impuls k zákazu mohl vzejít odkudkoli a kdokoli také mohl být do tohoto procesu zapleten: dělníci, novináři, kritici, armáda, filmaři, členové Svazu bojovníků, soudy a prokuratura, špičky strany a státu i vedení filmových společností, pod jejichž značkou byly filmy vyrobeny. Kdo se v jistou chvíli projevil jako dogmatik, mohl se v jiném dějinném okamžiku ocitnout na straně disentu nebo se stát obětí následující kampaně (biografie některých aktérů se Tirnanić snažil stručně dopovědět).

První kapitola „Raní kohouti“ (Rani petli)⁶⁾ zkoumá, proč byla v padesátých letech zakázána chorvatská satira *CIGULI MIULI* (1952) a film *JEZERO* (1950) režiséra Radivoje Loly Đukiće. Ve scénáři tohoto budovatelského snímku figurovala postava záškodníka na stavbě přehrady: měl jím být agent amerického imperialismu. Po připomínkách Agitpropu, vedeného pozdějším disidentem Milovanem Đilasem, byl škůdce nahrazen agentem sovětským (nedlouho předtím došlo k roztržce mezi Jugoslávií a Informbyrem), s čímž po zhlédnutí natočeného materiálu nesouhlasil jiný člen nejužšího vedení Edvard Kardelj. Proti motivu sabotáže protestoval svazový ministr energetiky a film byl nakonec zakázán na údajnou žádost pracovních kolektivů z jablanické hydroelektrárny. Scenárista Jugoslav Đorđević se oběsil.

Druhá kapitola rekapituluje případ povídkového filmu *GRAD* (Město), který natočili bělehradští filmoví amatéři Marko Babac, Kokan Rakonjac a Živojin Pavlović pod záštitou sarajevské firmy Sutjeska. V dějinách jugoslávské kinematografie šlo o jediný případ, kdy byl snímek soudně zakázán a kdy bylo nařízeno jeho zničení, a to z iniciativy studia, které ho produkovalo. Ve zdůvodnění rozsudku se mimo jiné pravilo, že třetí povídka ukazuje „kavárny plné protispolečenských

5) Prosadit tento cyklus do vysílání se nepodařilo. Z projektu ale vzešel nápad promítat zakázané filmy na festivalu v městečku Vrnjačka Banja. Stojí za zmínku, že Tirnanić tehdy pro TV Beograd připravil cyklus spaghetti westernů. Viz Milan Nikodijević, *Zabranjeni bez zabrane*, Beograd: Jugoslovenska kinoteka, 1995, s. 163.

6) Tirnanić použil adjektivum „rani“ (jež lze do češtiny přeložit jako „ranní“ i „raný“) jako analogii s titulem *Raná díla*, jenž se vztahuje k edici textů mladého Karla Marxe a ke stejnojmennému filmu Želimiru Žilniku.

individuí, život ve městě se odvíjí ve znamení morbidní sexuality a chuligánské mládeže, kde je hrdinou příběhu ponuře naladěný invalida [...].⁷⁾

Třetí kapitola „Orfeus mezi tanky“ připomíná, jak se v roce 1967 zvedla organizovaná kampaň „čtenářských dopisů“ proti filmu Puriši Đorđevići JITRO (Jutro), který ukazoval poválečné partyzánské účtování s údajnými zrádci. Tirnanić si mimochodem povšiml, že nové kritické generace hodnotí tento film značně níže a že někdejší vášniví zastánci režisérovy poetiky dnes už tento film tolik neobdivují.⁸⁾ Věnuje dále pozornost kameramanovi tohoto díla Mihajlovi Al. Popovićovi (1908–1990), jenž v roce 1932 natočil po léta nedoceněný a až ke konci osmdesátých let rekonstruovaný válečný film SA VEROM U BOGA (S vírou v Boha).

Následuje kapitola o filmu RANÁ DÍLA (otiskujeme ji v českém překladu v tomto čísle *Illuminace*) a dvě kapitoly o kampani proti „černé vlně“ z roku 1969, kterou rozpoutal článek Vladimira Jovičića v listu *Borba*.⁹⁾ Tirnanić analyzuje případy filmů V PASTI (Zaseda) Živojina Pavloviće a BRZY BUDE KONEC SVĚTA (Biće skoro propast sveta) Aleksandra Petroviće, kterého charakterizuje jako přecitlivělého podivína, jenž se do konce života cítil nedoceněn a poškozován. Stihomam velkého filmaře se projevil zvláště v aféře kolem snímku PLASTIČNI ISUS, o němž prý Petrović tvrdil, že byl lstivě natočen proto, aby ho kompromitoval. V deváté kapitole, věnované tomuto případu, Tirnanić dokládá, že se Petrović jako profesor bělehradské akademie za realizaci Stojanovićova debutu osobně zasadil a zároveň byl uměleckým ředitelem firmy Centar FRZ,¹⁰⁾ která ho vyrobila; musel by tedy Petrović po dvou liniích usilovat o vlastní poškození.

Nejdelší sedmá kapitola referuje o provokativním pamfletu Dušana Makavejeva WR – MYSTÉRIA ORGANISMU (WR – misterije organizma, 1971). Na počátku stál skandál s ilustrovaným časopisem *Fleš*, který otiskl fotoreportáž z natáčení, kde jedna nahá žena stojí před plakátem s postavou Lenina, zatímco druhá, rovněž neoblečená, drží fotografii Hitlera; inkriminovaný záběr ovšem ve filmu není. Dušan Makavejev veřejně odhalil, že nakladatelství Interpres jako vydavatel tohoto žurnálu vydává také časopis *Země sovětů*... Petici za uvedení WR na festivalu v Pule 1971 podepsali mimo jiné čerství absolventi FAMU Srđan Karanović a Rajko Grlić, nikoli však záhřebský kritik Vladimir Vuković, jenž připomněl případ filmu LISICE (Pouta) chorvatského režiséra Krsta Papiće, kterého se o rok dříve nezastal nikdo, ani Dušan Makavejev. V následující kapitole Tirnanić cituje fámou, že LISICE (první snímek o teroru tajné policie proti tzv. informbyrovcům, tedy zastáncům stalinské linie) zachránil Josip Broz Tito, když prohlásil, že je to dobrý a silný film. Na

7) Dikci onoho rozsudku se tehdy dostalo parodické reflexe v článku Dejana Đurkoviće, otištěném v časopise *Delo*: „Myslí si soudní senát, že by se společenský rozvoj socialistické Jugoslávie ukázal pozitivně [...], kdyby se natočil film o životě města, jenž se odvíjí ve znamení zdravé sexuality a zlaté mládeže, v kavárnách plných společenských individuí, kde by hrdinou příběhu byl světle naladěný invalida [...]“ B. T i r n a n i ć, c. d., s. 39.

8) Tamtéž, s. 49–50. Z osobní pedagogické zkušenosti mohu dosvědčit, že film JITRO, v šedesátých letech vysoce hodnocený i u nás, je pro dnešní studenty takřka nesrozumitelný. Jde o jeden z případů, kdy je pro pochopení díla natočeného za socialismu nezbytná znalost dvojího kontextu: historické chvíle, kdy se odehrává děj, a veřejného diskursu v době, kdy byl film uveden. Bez této znalosti nelze dešifrovat, jakých tabuizovaných otázek se dílo dotklo; nemluvě o dobové estetické normě, bez jejíhož pozadí nemůžeme docenit míru jeho originality.

9) Vladimir J o v i ć i ć: „Crni talas“ u našem filmu. *Borba*, příloha Reflektor, 3. 8. 1969, s. 1–7. Tirnanić odhalil, že autorem přidruženého, ale nepodepsaného článku o špatných hospodářských výsledcích filmů „černé vlny“, přetištěného z listu *Ekonomika politika*, byl novinář Nebojša Glišić; tuto informaci nabízí jako řešení záhady, kdo s termínem „černá vlna“ přišel jako první.

10) Centar filmskih radnih zajednica (Centrum filmových pracovních kolektivů).

námítku, že se ve filmu dějí „strašné věci“ (znásilnění nevěsty, její lynč, poprava – pozn. rbl), údajně odpověděl: „To nic není, dělali jsme i horší věci.“¹¹⁾

O dilematech takzvané slušnosti svědčí trpkost, kterou Tirnanić i po letech cítil vůči Batovi Čengićovi (1933–2007), jenž v roce 1971 na festivalu v Pule přijal Stříbrnou arénu za svůj snímek *ULOGA MOJE PORODICE U SVETSKOJ REVOLUCIJI* (Úloha mé rodiny ve světové revoluci), aniž vyslyšel apel kritiků a filmařů, aby se onen 18. ročník bilančního festivalu, vzhledem k vynucené absenci filmu *WR – MYSTÉRIA ORGANISMU*, prohlásil za neplatný. Tirnanić uznává, že si Čengić nezasloužil svůj pozdější hořký osud, kdy byl léta bez zaměstnání a jeho *GLUVI BARUT* (Neslyšný střelný prach, 1990) byl na posledním ročníku pulského festivalu před novou válkou přijat jako „četnický film“ a „poslední komoušské dílo“.¹²⁾ Rozsáhlými citáty Tirnanić dokládá, jak tvrdým kritikem Makavejeva i Čengićova filmu byl v roce 1971 scenárista Stevan Bulajić, bratr tvůrce partyzánských velkofilmů Veljka Bulajiće, jenž o deset let dříve zažil podobně drsnou kritiku svého filmu *UZA-VRELI GRAD* (Město, v němž to vře, 1961).

V kapitole „Ideová kritika genitálií“ se Tirnanić zamýšlí nad případy, kdy recenzenti vedeni ušlechtilými úmysly zadusili pokusy o žánrový film, počínaje melodramatem Branka Bauera *DNY ČEKÁNÍ* (Samo ljudi, 1957), přes filmy Vojislava Nanoviće, na něhož počátkem šedesátých let zaútočili budoucí protagonisté „nového filmu“ (odešel pak do USA), až po komedii Miloše Radivojeviće *KVAR* (Kaz, 1978), která po televizním odvysílání v prime timu vyvolala vlnu (tentokrát spontánní) mravně rozhořčených diváckých dopisů.¹³⁾

Polemikou o filmu Lordana Zafranoviće *OKUPACE VE 26 OBRAZEC* (Okupacija u 26 slika, 1978) začal proces politické diferenciaci uvnitř kritické fronty bojující za „noví film“. Dříve než Tirnanić ocituje vlastní pozitivní recenzi o tomto díle, rozepíše se o westernově koncipovaném válečném filmu Predraga Goluboviće *PLAMENY POD ZEMÍ* (Crveni udar, 1974), jehož zákaz požadovaly stranické orgány v Kosovu, ačkoli šlo o typický státní („državni“) film, tedy o ideovou objednávku. Partyzánské filmy, navzdory obecnému mínění, byly sledovány obzvlášť ostře: „Na náklady se nehledělo a důležití soudruzi navštěvovali v terénu filmové štáby a nechávali se fotografovat v srdečném rozhovoru s herci nebo při odborném pohledu do hledáčku kamery. Každý takový projekt měl kromě toho svůj poradní orgán, v němž zasedali politici, a cenzura fungovala *preventivně*, jako tomu bývalo v *administrativním období* v dávných padesátých letech.“¹⁴⁾ Epilog knihy nazvaný „Spuštěná opona“ je pak věnován analýze filmu Srđana Dragojeviće *LEPA SELA LEPO GORE* (Hezké vesnice hezky hoří, 1996) jako svého druhu intertextové hry, mimo jiné s motivy válečných spektaklů Veljka Bulajiće.

11) B. T i r n a n i ć, c. d., s. 136.

12) Tázal-li se Tirnanić v závěru kapitoly pateticky, kde je Čengić dnes, bylo to poněkud trapné, neboť tento bosenský filmař byl v době vydání knihy *Crni talas* už několik měsíců po smrti. Se smíšenými pocity čteme poznámku, v níž se Tirnanić chlubí, jak se mu v roce 1971 podařilo Čengiće urazit připomenutím jeho původního rodného muslimského jména Bahrudin. Bato Čengić byl v roce 2001 jedním z hostů Letní filmové školy v Uherském Hradišti (vedle Dušana Makavejeva, Krsta Papiće, Karpa Godiny, Lordana Zafranoviće) a organizátoři tehdejší retrospektivy v dobré víře uvedli jméno Bahrudin v informačních letácích. Čengić se rozzlobil: „Nejsem žádný fundamentalista!“ Tirnanić viděl v Čengićovi, nikoli bez jistého zadostiučinění, outsidera, kterému se nepodařilo zapojit se mezi bělehradské příslušníky černé vlny, ani se po poslední válce integrovat do nové bosenské kinematografie. Srov. B. T i r n a n i ć, c. d., s. 143.

13) Film začíná ranním pokusem o soulož, po němž hlavní hrdina objeví na svém penisu herpes.

14) B. T i r n a n i ć, c. d., s. 180.

Crni talas se čte jako kniha populární, ač je koncipována jako odborná, tedy s poznámkovým aparátem. Přečteme-li si vedle ní popis týchž událostí, např. osobní svědectví o filmu *RANÁ DÍLA*, v jiném autorově „fejetonu“ *Tajna istorija Jugo filma*, dostupném na internetu, odhalíme, jak rozverně uměl Tirnanić psát, pokud se necítil vázán odborným stylem.¹⁵⁾ Ani ve svazku *Crni talas* se nezřekl jízlivých odboček, subjektivního zaujetí a sarkasmu. Citáty z novin a časopisů, soudních rozsudků, záznamy z jednání porot v Pule a dokumenty z archívů kombinoval s osobním svědectvím a obšírně citoval z vlastních recenzí. Čtenář je tu konfrontován s řadou osobností veřejného života v bývalé Jugoslávii, s politickými peripetemií v jejích republikách a autonomních oblastech a s ironickým uplatněním politické frazeologie, kterou v Česku neznáme, neboť byla typická právě pro jugoslávský systém tzv. samosprávného socialismu.

Fakticky je Tirnanićova kniha řetězem volně propojených historek. Například největší festivalový úspěch jugoslávského nového filmu, totiž Velká zvláštní cena poroty z Cannes (ex aequo) pro Petrovićův snímek *NÁKUPČÍ PEŘÍ* (Skupljači perja, 1967), tu vypadá jinak než v učebnicích: když prý legendární šéf Avala filmu Ratko Dražović viděl, že *NÁKUPČÍ PEŘÍ* mají šanci, „přikázal, aby se z Bělehradu vypravil kamion s přívěsem, plný jehněčího, vepřového, sýra, kajmaku, pršutu, vína a rakije, což posloužilo jako proviant na recepci v ceně tehdejších 250 000 dolarů“.¹⁶⁾ Ještě jinak onen úspěch vypadá, když narazíme na nevěrohodné tvrzení Aleksandra Petroviće, že Ratko Dražović již přiklepnutou Velkou cenu tajně prodal producentu Carlovi Pontimu, takže v Cannes nakonec vyhrála Antonioniho *ZVĚTŠENINA* (Blow-Up).¹⁷⁾ Takové anekdotické epizody se těžko zobecňují; povšimnout si můžeme jen vzdálené analogie mezi životopisy Ratka Dražoviće a normalizačního ředitele Krátkého filmu Praha Kamila Pixy, když oba byli „odloženi“ k filmu poté, co odvedli jistou práci v řadách tajné policie.

15) Podle Tirnanićových vzpomínek měli ve filmu *RANÁ DÍLA* hrát dva mladíci a dvě dívky. Jenže Snežaně Nikšić její tehdejší manžel, režisér Vuk Babić, účinkování ve filmu kvůli erotickým scénám zakázal. Když tři dny před natáčením scenárista Branko Vučićević a režisér Želimir Žilnik „běhali zoufale po bělehradských ulicích, kudy se proháněl vítr, a opakovali si Leninovo ‚co dělat‘, narazili na autora a vyložili mu svůj problém.“ Ale ani „Tirke“ nesouhlasil, aby jeho tehdejší dívka v takovém filmu hrála. „Tehdy Branko řekl: ‚Tak to zahrej ty!‘ [...] Vučićević odešel připravit s Marxem a Engelsem scénář a já jsem se zeptal Žilnika, kdo to bude snímat. Kdybych se byl nezeptal, možná by se film nenatočil. Neboť Žilnik úplně zapomněl na onu drobnost, které se říká kameraman. Vtom jsem si vzpomněl na jistého Slovince, kinoamatéra, na něhož jsem náhodou měl telefonní číslo. Žilnikovi se ten nápad zalíbil, jelikož sám byl amatér. [...] Slovinec se už nazítří objevil v Novém Sadu s hromadou knih o fotografii: pánové, vyberte si styl! Lehčí by pro nás bylo zápasit s medvědem. Ten chlap byl absolutní profesionál a jmenoval se Karpo Acimović Godina. Kromě toho, že byl režisérem, kameramanem a střihačem, byl také Slovincem z profese, což je to jediné, co zbývá tomu, kdo se narodil jako Makedonec. [...] Vše se natáčelo, jak se říká, veristicky, v tehdy módním stylu cinéma vérité: když má někdo dostat výprask, tak skutečně dostane výprask. Jak to s tímhle verismem bylo v erotických scénách, zůstane pro vás, milí čtenáři, věčným tajemstvím.“ Online: <xtratvision.forumxpress.net/filmovanje-f71/tajna-istorija-jugo-filma-t320.htm>, [cit. 10. 8. 2010].

16) B. T i r n a n i ć, c. d., s. 48. Stopy této události zachytil tehdy ve svém referátu Jan Svoboda: „Jugoslávský film [...] zahájil ofenzivní mezinárodní nástup s plnou palebnou silou. Patřily k ní nejen filmy, ale i nejbohatěji zásobený a nejlépe fungující propagační stánek, zájem o novináře i osobní a společenské kontakty početné a kvalifikované jugoslávské delegace na patřičně velkorysé úrovni... Úhrnem vytvořila tato strategie takovou atmosféru, že ani malá aféra a vynucené odstoupení režiséra Clauda Lelouche [...] nemohly připravit Jugoslávce o rozhodující úspěch [...]“ Jan S v o b o d a, Cannes. *Film a doba* 13, 1967, č. 8, s. 445.

17) B. T i r n a n i ć, c. d., s. 48 a 95.

Tirnaničova kniha mimo jiné ukazuje, jak těžké je systémově uchopit dějiny socialistických kinematografií: kdykoli přistoupíme blíže k událostem, abychom odhalili jejich skrytou logiku, ocitáme se v tragikomické spleti náhod, osobních loajalit a averzí, selhání a dramatických interakcí mezi umělci a mocí. Přičemž ztělesněním oné moci nebyl častokrát nikdo jiný nežli titíž intelektuálové a umělci.

J a r o m í r B l a ž e j o v s k ý

Obzor

Something Big This Way Comes

Sheldon Hall – Steve Neale, *Epics, Spectacles and Blockbusters: A Hollywood History*.

Detroit: Wayne State University Press 2010, 363 stran.

The recent publication of a major piece of scholarship like Sheldon Hall and Steve Neale's *Epics, Spectacles and Blockbusters: A Hollywood History* serves as a timely reminder of the huge amount of research that needs to be conducted when it comes to unravelling the complex activities of the companies that comprise the ever-shifting contours of the American film industry. For, at a point in time at which research-driven industry-focused Hollywood historiography has become, to some extent, marginalized in Anglophone Academia, yet still sees its findings cited routinely in film scholarship of various other stripes, *Epics, Spectacles and Blockbusters* blows out of the water two emergent myths that have been gaining considerable power in film studies circles. First, is debunked the fallacy that the "Hollywood story" already has been told in full. Also dunked is the equally misguided notion that a reading of Kristen Thompson and David Bordwell's textbook *Film History: An Introduction* (wonderfully informative as it is), combined with the ability to recall industry publicity rhetoric that is circulated through popular media channels, suffices to make an expert on Hollywood history.¹⁾

By chronicling the changing production, distribution, and exhibition strategies employed to bring to American audiences, what the book describes as, "large scale, high-cost" motion pictures, and by combing analysis of primary archival documentation and of secondary sources such as trade and popular press coverage, *Epics, Spectacles and Blockbusters* provides, what is, to date, the most comprehensive account of the shifting and complex character of big-budget movies and the economic logic and commercial strategies that have been employed to maximize the profitability of this high-risk business activity. The scope of the book is inclusive, beginning with the dawn of commercial film distribution in 1894 and concluding over a century later with discussion of the release of the biggest hit of the twenty first century, James Cameron's *AVATAR* (2009). Developments that unfolded across the 115 years that separated these landmark events are presented across eleven chronologically ordered chapters, each of which is divided into sub-sections that deal with key trends and case-studies of particularly influential films and important paradigm shifts that took place during the respective periods being covered.

The richness, depth, and detail of Hall and Neale's contribution to Wayne State University Press' ongoing "Contemporary Film and Television Series" is such that it requires multiple readings truly to appreciate its contribution to American film historiography and to understandings of American film history, chronicling, as it does, across a long time scale, a wide range of events and shifts –

1) Kristin Thompson – David Bordwell, *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill 2009.

many of which will be largely unknown to even experts on the particular eras in which they took place or unfolded. Accordingly, mapping briefly the content of the book must come with an apologetic caveat regarding those fascinating and important aspects that go unmentioned. Thus, the book begins by focusing on the bill-topping shorts of early cinema; the attention-grabbing boxing films and passion plays that were major draws in the cities, towns, and nickelodeons around which they were moved. From there the advent of multi-reel feature film and the emergence of roadshow epics are examined through case-studies of Italian-made imports such as *QUO VADIS!* (1912), and their American counterparts, most notably the films of D. W. Griffith and Cecil B. DeMille – *BIRTH OF A NATION* (1915), *JOAN THE WOMAN*, and *INTOLERANCE* (both 1916). Close attention is paid in chapter three to what were known in their day as “Superspecials”; lavish, budget-busting productions of a longer than average duration exemplified by the epic westerns and epic war films of the mid-to-late 1920s. Chapter four summarizes the roles technology played in the first thirty-five years of high-end movie-making and exhibition, as it looks at colouring processes, large and wide screens and, of course, sound, the widespread use of which is examined in chapter five, as Hall and Neale show how musicals and animated features played key roles in Hollywood’s depression-era operations. Chapter six concentrates on the war- and post-war years, with an examination of the distribution of *GONE WITH THE WIND* (1939) – in real terms still, by a wide margin, Hollywood’s highest ever earner – occupying, unsurprisingly, a key place in the chapter. Hollywood’s response to the Paramount decrees is the subject of the next chapter, as the commercial forces behind, and the aesthetic influences of, updated technologies including 3D and widescreen are scrutinized by way of discussion of such films as *HOUSE OF WAX* (1953), *AROUND THE WORLD IN EIGHTY DAYS* (1956), and *BEN HUR* (1959). What Hall elsewhere has dubbed the „Roadshow-era“²⁾ is the focus of chapter eight, in which historical epics including *SPARTACUS* (1960) are discussed alongside lavish musicals à la *THE SOUND OF MUSIC* (1964). The industry turmoil brought about by the unprofitability of other films of this sort, Hollywood’s subsequent turn to youth-market fare like *THE GRADUATE* (1967), literary adaptations like *THE GODFATHER* (1972), disaster films like *THE POSEIDON ADVENTURE* (1972), and prestige horror – 1973’s *THE EXORCIST* and 1975’s *JAWS* – as well as the shift away from roadshowing to saturation releases are investigated in chapter nine. Moving into the “Super blockbuster” era of 1976–1985, Hall and Neale’s tenth chapter splits its focus between heavily marketed musical films such as *A STAR IS BORN* (1976), special effects driven science fiction films in the vein of *STAR WARS* (1977), and prestige dramas like *THE DEER HUNTER* (1978). The final chapter brings us up-to-date with a summary of the last quarter of a century of top-line film product, as issues of globalization, synergy, and digitalization take centre-stage amid discussion of the rise of independently produced and released blockbuster hits such as *PLATOON* (1986), major studio epics like *DANCES WITH WOLVES* (1990) and digitally enhanced product like the new *STAR WARS* trilogy (1999–2005).

One could be critical of *Epics, Spectacles and Blockbusters* based on its lack of an overarching argument, but that would seem to miss the point of the book. Hall and Neale’s approach is one that embraces the contradictions and differences in play at any particular historical juncture, reflecting the multi-dimensional character of their subject and the periods of time they examine rather than cherry-picking those examples which support neat yet simplified patterns. As a consequence,

2) Sheldon Hall, Tall Revenue Features: the Genealogy of the Modern Blockbuster. In: Steve Neale (ed.), *Genre and Contemporary Hollywood*. London: BFI 2002.

reductive notions of epochal breaks and era-defining moments that have posited a break between roadshowing and saturation releases at the moment of *JAWS*' release in 1975 are revealed to be highly misleading as Hall and Neale detail that these two methods of distributing and exhibiting high-cost film have both been part of industry conduct for much of the last hundred years. Similarly, the prevalent notion that, what we today would call, calculated blockbusters, are invariably mindless thematically impoverished showcases for spectacle and excess is also challenged, as is the equally reductive notion that such films are invariably flashy genre product aimed at narcotized hordes of teenagers and easily-satisfied children. Similarly, the fallacy that budget-busting films are a wholly American phenomenon is revealed to be inaccurate. With *Epics, Spectacles and Blockbuster*, two of the UK's leading historians of the American film industry have produced an intimidatingly well researched, well organised, and well written account of the high-end product of the American film industry, one which revises existing accounts and which will provide an invaluable resource for scholars who are invested in shedding new light on the most powerful movie business on the planet, as well as those who wish to draw upon their findings.

Invariably, *Epics, Spectacles and Blockbusters* reflects something of the scholarly backgrounds of its writers, with Neale's background as one of the godfathers of film genre theory and study leading to the book's strong focus on film types,³⁾ and the book's emphasis on distribution/exhibition patterns reflecting a prominent strand in Hall's previous output.⁴⁾ And, while by no means a criticism, the emphasis placed on these threads may mean that readers looking to see significant new light shed on the roles stars, corporate personnel, and filmmakers have played historically in big-budget films might need to look elsewhere. While the phrase „more work needs to be done“ has, as Jason Mittell so wisely pointed out,⁵⁾ become a somewhat ubiquitous and hallow statement in the conclusions to scholarly writings, *Epics, Spectacles and Blockbusters* demonstrates that the phrase still holds true with respect to exploring and to understanding the history of the American film industry. In much the same way as Neale and Hall go about making important correctives to our understandings of the production, distribution, and exhibition of high-cost film, so too has the time come to re-approach lower cost areas of Hollywood's repertoire, as well as that of the various independents that have operated in the shadow of the majors over the years. The enormity of such a project, or, more accurately, projects, cannot be underestimated and becomes readily apparent when one takes the time simply to skip through the pages of a leading trade paper like *Variety* only to be confronted by a seemingly unstoppable avalanche of “lost” patterns, trends, developments, and events. Coming close to a decade after the release of the last volumes in Schribner/University of California's series of silver-covered “History of the American Cinema” encyclopaedia,⁶⁾ *Epics, Spectacles and Blockbusters* hopefully will lead the way in re-invigorating

3) See for example, Steve Neale, Questions of Genre. *Screen* 31, (1990), č. 1, s. 45–66; týž, Melo Talk: On the Meaning of Use of the Term „Melodrama“ in the American Trade Press. *The Velvet Light Trap* 32 (1993), s. 66–89. týž, *Genre and Hollywood*. London: Routledge 2000.

4) Např. Sheldon Hall, Tall Revenue Features; týž, *Zulu: With Some Guts Behind It – The Making of the Epic Movie*. Sheffield: Tomahawk Press 2005.

5) Jason Mittell, *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons*. New York: Routledge 2004.

6) Charles Musser, *The Emergence of The American Cinema: The American Screen to 1907 (History of the American Cinema, Volume 1)*. Berkeley: University of California Press 1990; Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema, 1907–1915 (History of the American Cinema, Volume 2)*. Berkeley: University of California Press 1990; Richard Koszarski, *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915–1928 (History of the American Cinema, Volume 3)*. Berkeley: University of

historical research into the American movie business, encouraging other scholars not only to question the cornerstones of contemporary understanding in the area but prompting them to illuminate the countless areas that have fallen victim to the selective traditions that unavoidably are a product of scholarly endeavour but which point to the fact that when it comes to American film history much new work does genuinely need to be done.

Richard Nowell

California Press 1994; Donald C r a f t o n, *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926–1931 (History of the American Cinema, Volume 4)*. Berkeley: University of California Press 1999; Tino B a l i o, *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930–1939 (History of the American Cinema, Volume 5)*. Berkeley: University of California Press 1993; Thomas S c h a t z, *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s (History of the American Cinema, Volume 6)*. Berkeley: University of California Press 1999; Peter L e v, *The Fifties: Transforming the Screen, 1950–1959 (History of the American Cinema, Volume 7)*. Berkeley: University of California Press 2003; Paul M o n a c o, *The Sixties, 1960–1968 (History of the American Cinema, Volume 8)*. Berkeley: University of California Press 2001; David A. C o o k, *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970–1979 (History of the American Cinema, Volume 9)*. Berkeley: University of California Press 2000; Stephen P r i n c e, *A New Pot of Gold: Hollywood under the Electric Rainbow, 1980–1989 (History of the American Cinema, Volume 10)*. Berkeley: University of California Press 2000.

**Miloš Forman doopravdy,
aneb „Tak obtížně postižitelné tajemství ‚formanovštiny‘“¹⁾**

Stanislava Přádná, *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty.*

Brno: Host, 2009, 376 stran.

Odborné knižní monografie o zdejších filmových tvůrcích lze spočítat málem na prstech jedné ruky: dvě jsou o Evaldu Schormovi (Jan Bernard 1994 a Radka Denemarková 1998), další o Alfrédu Radokovi (Zdeněk Hedvábný 1994 a sborník editovaný Evou Stehlíkovou 2007), Karlu Vachkovi (Martin Švoma 2008) a Ivanu Passerovi (Jiří Voráč 2008). Na polovině titulů se navíc výhradně či zásadně podíleli teatrologové a jejich téma je rozloženo mezi divadlo a film. Nepříliš povzbudivý stav dále vynikne ve srovnání se slovenskou produktivitou, která již přinesla práce o Dušanu Hanákovi (Václav Macek 1996), Karolu Plickovi (Martin Slivka 1999), Martinu Hollém (Richard Blech a kol. 2001), Štefanu Uhrovi (Václav Macek 2002), Juraji Jakubiskovi (Peter Michalovič – Vlastimil Zúška 2005) nebo Jánú Kadárovi (Václav Macek 2008), a to zůstávám jen u režisérských jmen. Mimochodem, posledně jmenovaná Mackova monografie je ukázkovým příkladem historické práce, založené na úctyhodné rešerši archivních pramenů, z níž se rodí původní, plastický obraz pojednaný v náležitých kulturněhistorických souvislostech. Společným jmenovatelem slovenských knih je vydavatel, a to Slovenský filmový ústav, který podněcuje systematickou badatelskou činnost na poli dějin slovenské kinematografie, jakkoli její publikační výsledky mohou být kolísavé úrovně. Podobné institucionální zázemí na české straně bohužel postrádáme; ediční činnost pražského Národního filmového archivu je nejen sporadická, ale především nahodilá (ostatně NFA je uveden v tiráži výše uvedených českých monografií pouze v jednom případě, a to jen jako spoluvydavatel).

Na tomto pozadí bývá každá nová monografie vítána již proto, že zaplňuje jednu z četných mezer. V tomto smyslu lze přivítat také monografii Stanislavy Přádné *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty*, vydanou brněnským nakladatelstvím Host, které postupně dozrává k založení samostatné filmologické řady (dosud vydalo čtyři tituly „mimo edice“, letos má ještě následovat *Gustav Machatý* od Jiřího Horníčka).

Není v dějinách české kinematografie téma, které by se těšilo větší a trvalejší pozornosti. Miloš Forman a jeho filmy jsou součástí širokého kulturního povědomí, jeho filmy (snad) každý viděl nebo o nich aspoň slyšel a sám Forman je mediálně velmi vděčnou osobností, jež se stala ikonou úspěchu v oblasti populárního průmyslu (srovnatelnou snad jen s hokejistou Jaromírem Jágre) a dosáhla výlučného statusu profesionální a veřejné autority. O Formanovi existuje poměrně rozsáhlá literatura, převážně publicistická, přičemž jen z domácího prostředí vzešly tři monografické

1) Přádná, s. 35.

náčrty (A. J. Liehm 1976 a 1993, Jan Foll 1989, Jasmin Dizdarevič 1990). Dále je tu desítka dokumentárních portrétů, čtyři z nich vznikly od roku 1990 v české produkci (tři z nich natočil Milošlav Šmídmajer 1990, 1996, 2009), zbylé mají sice produkce zahraniční, ale režiséry české (Věra Chytilová 1981 v Belgii, Jaromil Jireš 1985 v Německu, Vojtěch Jasný 1989 v USA). Tento zájem svědčí o trvalé fascinaci formanovskou legendou, která prostupuje mediální, populární i oborový a odborný diskurs. Do něj Forman významně přispěl mimo jiné a zejména autobiografií *Co já vím?* (Miloš Forman – Jan Novák 1994, rozšířená verze 2007), kde jako otevřený a brilantní vypravěč vylíčil svůj osobní i filmařský život, a poskytl tak svůj autoritativní životopisný výklad.²⁾

Právě formanovská legenda se nabízí jako předmět kritické reflexe. Stanislava Přádná si to uvědomuje, když hned na první straně předmluvy píše, že se Forman „v jistém smyslu stal přivlastněným kulturním statkem, do něhož si může kdokoli promítat své vize a vlastní interpretace o úspěchu“ (s. 9) a Formanovým „mediálním podobám“ (s. 321) posléze věnuje závěrečnou kapitolu „Američan s českým srdcem“. Namísto analýzy příslušného diskursu a mediálně konstruovaného obrazu si však Přádná klade psychologickou otázku, jaký je Forman „doopravdy“.

Hned v předmluvě se autorka poněkud sugestivním, repetitivním způsobem ptá, „v čem spočívá jeho mimořádnost – to, co není vidět navenek. Proč právě on se stal tím vyvoleným a poštěstilo se mu dosáhnout tak vysoké mety“ (s. 9) a odpovídá si, že „teprve celkový souhrn jeho osobních předpokladů (talent, vůle, adaptabilita a šťastná konstelace náhod) mu umožnil prorazit“ (s. 10). Cíl práce pak autorka definuje jako „v tom nejlepší slova smyslu službu jeho dílu“, která má vést „k poznání díla i k hlubšímu proniknutí do jeho osobnosti“ (s. 11) a která, navzdory pochybnosti, „zda lze ještě v interpretaci přijít na něco nového“, chce „otevřít nové pohledy z dnešního odstupu a v jiných souvislostech“ (s. 12). Soudí přitom, že „vkládat [do díla] domyšlené významy, byť zajímavé a závažné, je superinterpretací, na záměrech tvůrců nezávislou, tudíž i těžko doložitelnou“ (s. 48).³⁾ K výzkumným rešeršům autorka konstatuje, že s Milošem Formanem se dostala do osobního kontaktu jen jednou, což chápe „z autorského hlediska jako výzvu: k objektivnímu přístupu“ (s. 12). V praxi to znamená, že autorka zkoumá Formanovo dílo jako víceméně izolované autorské texty a Formanovu osobnost vykládá na základě zmíněné autobiografie, jinak řečeno hledá příbuznosti mezi dílem a osobností režiséra, a dospívá k závěru, že „jeho filmové dílo odráží jeho komplexní osobnost“ (s. 340).

Pokud bychom na knihu Stanislavy Přádné hleděli jako na populárně-naučnou publicistiku, potom by výhrady směřovaly především k poněkud topornému, jaksi až mechanickému stylu a k mnohohlavné a mnohoznačné rétorice, která text příliš neposouvá k novým poznatkům, ale spíše zacykluje v opakovaných tezích (nebo frázích). Hodnota knihy by spočívala v úhrnu víceméně známých informací, v podrobné deskripci jednotlivých filmů a v rešerši kritických ohlasů, které jsou tu bohatě citovány, přičemž je zřejmé, že autorka se snaží být vnímavou k předmětu svého zájmu a pečlivou v jeho popisu. Pokud však knihu bereme jako odbornou monografii,

2) Roku 2009 přidal Jan Novák další knižní rozhovor s Milošem Formanem, v němž se „podělil o věci, které se nám nevešly do jeho autobiografie *Co já vím*“ a který vyšel jako součást šestice rozhovorů s exulanty v USA *Za vodou* (Praha: Nakladatelství Franze Kafky; cit. s. 5).

3) Pravidlo „superinterpretace“ ovšem autorka záhy porušuje, když praví, že Hoří, má PANENKO bylo „průhlednou parabolou tehdejší společnosti. A nic na tom neměnilo Formanovo tvrzení, že neměl v úmyslu natočit politickou alegorii“ (s. 67).

a k odbornému textu se hlásí formálními atributy, jakými jsou poznámkový aparát, podrobná filmografická příloha či rejstříky, výhrady budou zásadnější.

Týkají se především metodologického zázemí. Autorka implicitně staví na konceptu filmového autora a volí psychologizující postup, kdy skrze dílo (mediální obrazy) usuzuje něco o autorovi (režisérovi) a skrze autora čte dílo. Tato klíčová strategie, sama o sobě problematická a historicky překonaná, není navíc v textu nijak reflektována, užívá se jaksí intuitivně a stejně volně se nakládá i s dalšími diskursy – naratologickým, genderovým či exilovým. O metodologickém zázemí nic nenapovídá ani pohled do seznamu literatury a pramenů. V literatuře totiž překvapivě schází jakýkoli teoretický titul, a dokonce i historiografické práce, konkrétně pak k dějinám amerického filmu.⁴⁾ Schází i literatura k dílčím tématům z oblasti filmového herectví, kultu hvězd nebo teorie komiky. V práci zkrátka abscentuje jak standardní metodologická reflexe a odpovídající pojmový aparát, tak příslušná historická kontextualizace.

Tento problém se projevuje již v neústrojně struktuře knihy, v její nesouměrné kompozici a ve vágním názvosloví jednotlivých kapitol: schází tu nějaký řád a ukazatele jsou místy dosti zavádějící. První kapitola má jen necelých 6 stran a nese název „Životopis. Charakteristika osobnosti“: životopisná fakta se tu však uvádějí jen do roku 1956, kdy Forman absolvoval FAMU, a naopak biografická linie stejně jako psychologizující výklad se neomezují jen na tuto kapitolu. Druhá kapitola čítá 160 stran (polovinu knihy), je nazvána „Tvorba“ (s částmi Scenáristické začátky, Rovnocenný triumvirát, České filmy, Americké filmy) a chronologicky rekapituluje Formanovo české i americké dílo; tím se ovšem zaobírá i zbylá část knihy. Další kapitoly jsou tematické a nesou názvy „Metoda a styl“ (Humor jako postoj a Neherec – subjekt i tvůrčí „nástroj“), „Filmový vypravěč a „story teller““ (Příběh a proměna narace, Scénář, Stříhová skladba a čas, Forman – herecký režisér), „(Anti)hrdinové versus ženy“ (Mužský svět, Ženský svět, Vztahy, erotika, sex, Zobrazení těla jako objektu) a „Američan s českým srdcem“ (poslední, šestá kapitola řeší problém Formanova osobnostního profilu včetně jeho „českosti“ a „američanství“, s. 321).

Stěžejní kapitola „Tvorba“ se na časové ose člení na České filmy a Americké filmy a ty na dílčí kapitoly pojmenované po jednotlivých filmech. Každý film je tak pojednán samostatně, a to podle obvyklého modelu, který zahrnuje produkční a recepční historii a coby hlavní část podrobnou deskripci a interpretaci příslušného filmového textu zaměřenou především na narativní složku s důrazem na psychologii a sociologii postav. Zatímco u českých filmů autorka dělí svůj zájem vcelku rovnoměrně (zhruba deset stran na film), u těch amerických jsou velké disproporce, aniž je to ozřejmáno proměnlivým způsobem výkladu nebo četností reflektovaných témat: VALMONTovi je věnováno necelých šest stran, PŘELETU NAD KUKAČČÍM HNÍZDEM nebo RAGTIMU osm stran, VLASŮM patnáct stran a AMADEOVI dvacet stran. Odlišná je také vnitřní struktura těchto kapitol: u českých filmů se dále nečlení, u těch amerických se naopak objevují v různé míře různé mezititulky.⁵⁾ A značné rozdíly panují i v rozsahu rešerší: česká část se opírá i o studium archivních pramenů, americká část vychází jen z publikovaných zdrojů (citace z amerického tisku jsou občas přebírá-

4) S výjimkou – s prominutím – předpotopního spisu Jerzyho Toeplitze *Kam spěje nový americký film* z roku 1977.

5) Obzvlášť členitě je pojednání o AMADEOVI: obsahuje sedm částí s názvy jako Shaffer a Forman, Mozart versus Salieri, Salieri, Mozart, Hudba nebo Pražský alias vídeňský kolorit. A obzvlášť matoucí je jediný mezititulek v případě PŘELETU NAD KUKAČČÍM HNÍZDEM, který zní Skupinová terapie, ale pod nímž se z větší části píše o oscarovém a kritickém ohlasu filmu.

ny až ze sekundárního zdroje, tj. z českého překladu v interních tiskovinách Filmového ústavu).⁶⁾

Jistá asymetrie v rešerších je pochopitelná vzhledem k různé míře fyzické dostupnosti českých a amerických zdrojů. Méně pochopitelná je ale absence některých základních (a navíc pohodlně dostupných) zdrojů: pro české období, a konkrétně pak z hlediska produkční historie, se lze těžko obejít bez periodik typu *Filmové informace* a obecně bez využití digitální knihovny Národního filmového archivu Kramerius; při rešerších zahraničního tisku se zase nechce věřit, že autorka nepoužila elektronické databáze typu *Film Index International* nebo *FIAF International Index to Film Periodicals*⁷⁾ a jednotlivé články dohledávala takříkajíc ručně.

Pojednání o českém období je propracovanější a cennější částí práce. Díky autorčině bádání v Národním filmovém archivu a v Archivu Barrandov Studio se dozvídáme některé nové detaily o scenáristické a dramaturgické genezi díla, mnohdy ovšem ke škodě výsledné monografie ukryté jen v poznámkách. Jako velmi zajímavý se jeví případ ČERNÉHO PETRA (1963), na němž Prádná ukazuje, jak produktivní vliv měl na vývoj scénáře systém lektorských posudků a jak byl tvůrci akceptován: „Ze všech nanejvýš zasvěcených lektorských posudků různých scenáristických verzí ČERNÉHO PETRA je zjevné, že autoři reagovali na jejich výhrady a snažili se v dalších verzích najít jiné řešení. Šlo vesměs o velmi vstřícná hodnocení [...]. Politikum v ději jako by přehlíželi, vedení především uměleckými parametry“ (s. 46, pozn. 46; srov. s. 37). Tento konkrétní poznatek ozřejmuje nejen scenáristickou praxi daného tvůrce/tvůrců, ale také fungování barrandovské dramaturgie a dobový kinematografický kontext. Na základě důvěrné znalosti scénářů lze také přesvědčivě korigovat představu o míře a funkci improvizace v realizační praxi: „Formanovy filmy byly pevně scenáristicky vystavěny, v situacích i dialogích. Změny, k nimž při natáčení docházelo, vycházely jen sporadicky z improvizace“ (s. 49).

Škoda, že podobně precizně autorka nepracovala s výrobními a distribučními údaji, konkrétně s finančními náklady a diváckou návštěvností, které zmiňuje pravidelně, ale jen v obecné rovině, bez komparativního měřítka a bez odkazu na zdroje, což činí dané informace bezcennými a daný postup metodicky vadným. Například o KONKURSU (1963) autorka bez dalšího tvrdí, že se stal „hitem sezóny a stály na něj před kiny dlouhé fronty především mladých lidí“ (s. 44); náhledem do *Lexikonu českého filmu*⁸⁾ přitom u KONKURSU nalezneme necelých 550 tisíc diváků (za distribuční období 1964–1975), což je zhruba stejně jako u KŘÍKU nebo IKARIE XB 1, ale dvakrát méně než u SMRT SI ŘÍKÁ ENGELCHEN a bezmála čtyřikrát méně než u AŽ PŘIJDE KOCOUR a BYLO NÁS DESET (ty měly téměř 2 miliony diváků – absolutně nejvyšší návštěvnost ze všech filmů daného výrobního roku). Podobně libovolně a bez jakékoli opory se u LÁSEK JEDNÉ PLAVOVLÁSKY (1965) píše, že „návštěvnost a exportní údaje svědčily také o komerčně úspěšném uměleckém ‚artiklu‘“ (s. 60), a u HOŘÍ, MÁ PANENKO (1967) se zase operuje „vyšším finančním vkladem“ oproti předchozím filmům (s. 64) a „velkým diváckým úspěchem i finančním ziskem“ (s. 68); opět však žádný bližší

6) Ačkoli badatelova povinnost pracovat s primárním pramenem je tím dotčena, musím ze své zkušenosti podotknout, že výběr výňatků (většinou se nepřekládaly celé články) i jejich překlady se v tehdejších interních přehledech zahraničního filmového tisku, které vydával FÚ, dělaly vcelku profesionálně a nenesou stopy ideologického zkreslení či dokonce cenzury.

7) Všechny uvedené zdroje jsou dálkově přístupné všem zdejším filmologickým pracovištím na základě společného grantového projektu.

8) Václav Březina, *Lexikon českého filmu*. Praha: Cinema 1996 a další vydání. Viz též týž: *Československé filmy ve filmové distribuci I. Dlouhé hrané zvukové filmy 1930–1987*. Praha: ÚPF 1988.

údaj, žádný zdroj, ačkoli se údaje o rozpočtu nacházejí ve výrobních složkách (uložených v archivních fondech, pravda ne vždy se složky zachovaly a ne vždy obsahují všechny údaje) a údaje o domácí návštěvnosti byly dokonce souhrnně publikovány (viz Březina, *Lexikon*). Zůstává záhadou, kde a jak autorka ke svým tvrzením přišla a pokud citovala prameny (dobový tisk nebo pamětníky), proč je neuvedla? Z bibliografických odkazů lze každopádně soudit, že autorka pracovala – pokud jde o archivní fondy – výhradně s fondem scénářů, nikoli s fondem produkčních dokumentů, jež nikde jako zdroj neuvádí ani necituje (s výjimkou smluvní dokumentace k československo-italské koprodukcí HOŘÍ, MÁ PANENKO, kterou obsáhle cituje na s. 68 v pozn. 75).⁹⁾

Hlavním zdrojem se Přídné stala česká publicistika šedesátých let, se kterou ovšem nepracuje metodou kritiky pramenů, ale jako se stále platnou normou, z níž vychází nebo k níž se obrací pro potvrzení svých úvah (nejcitovanějšími kritiky jsou Jaroslav Boček a A. J. Liehm). A zdá se, že poněkud v zajetí tehdejšího diskursu zůstává i dnešní diskurs Stanislavy Přídné, v němž jsou zřetelné vlivy dvojí dominantní tradice: bočkovské psychologicko-sociologicko-filozofující kritiky a liehmovské politizující kritiky (které do značné míry utvářely styl a mentalitu následujících generací filmových publicistů, k nimž patří i Přídná).

Jak už bylo zmíněno, kniha se vyznačuje rozbujelou interpretační rétorikou, která postrádá vůli k terminologické přesnosti a pospíchá často k tautologickému systému argumentace v ahistorickém způsobu výkladu. Například při žánrové charakteristice HOŘÍ, MÁ PANENKO se uvádí: „udeřila nelaskavá, nesmlouvavě břitká satira“ (s. 65), „komediální taškařice se přeladí do tíživého zvážnění“ (s. 66), „melancholicky vyladěnou scenerií probleskne pár ironických formanovských šlehubů“, „rozhněvaná satirická groteska o české povaze“, „průhledná parabola tehdejší společnosti“ (vše s. 67). Pomineme-li poněkud militantní slovník „úderů, blesků, šlehubů a hněvů“, zůstává jen nesourodá slovní skrumáž. A příklad tautologický: „Jeho tvůrčí ambice se hned zpočátku, i navzdory ctižádosti osobně vyniknout, upíraly k nadosobnímu cíli: ukázat autentický obraz člověka v jeho přirozenosti, a tudíž i směšnosti tak, aby naplňoval kritéria pravdivosti, samozřejmě ve smyslu umělecké pravdy. [...] Přesnější je však chápat význam ‚filmové pravdy‘ ve Formanově pojetí nikoli v doslovném významu, nýbrž jako autentický odraz pravdy ve filmu“ (s. 17). Nebo: „Jako filmař Forman myslí takřikající stříhově, po skončení natáčení se pro něj stříh stane vyprávcím nástrojem“ (s. 233). V úvodu kapitoly „České filmy“ se zase praví, že „Formanova režijní metoda“ je „na pohled jednoduchá a prostá“ (s. 35), v závěru téže kapitoly o čtyřicet stran dále se teze téměř doslova opakuje, tentokrát ve znění, že „témata a zápletky“ Formanových filmů se vyznačují „nezvyklou jednoduchostí a prostotou“ (s. 75). O metodě a stylu se píše: „přínos Formanových českých filmů spočíval v totálním oproštění od dosavadní normy – ve formě i obsahu. Důsledným zbavováním navrstvených nánosů vznikla metoda a zrodil se styl“ (s. 75). A v kontextové kapitole „Forman v proudu nové vlny“ autorka rekapituluje, že Forman „si vytyčil ambici nadmíru obtížnou: vytvořit v hraném filmu co nejskutečnější odraz reality a nelítostně do ní proniknout ostrými hroty svého humoru, který zacílil na obyčejného občana a úmornou, všední mizérii“ (s. 79). Součástí této rétoriky je sklon k tvrzení typu, že Forman je „rozeným realistou“ (s. 214) nebo že pro Jacka Nicholsona „předvádivost je vrozenou vlastností“ (s. 258), a to tam,

9) Občasné problémy se zdrojováním (chybějící nebo neúplné odkazy) se objevují i na jiných místech knihy: VLASY jako „nejdražší muzikál“ (s. 118), rozpočet VALMONTA (s. 148), „parafrázovaná zpráva z *Lido-vých novin*“ (s. 152), rozpočet LID VS. LARRY FLYNT (s. 158), dále pozn. 235 na s. 166, pozn. 52 na s. 305, ad.

kde by se očekávala analýza stylu, nebo časté užívání bezvýhradných obrátů typu „nezpochybnitelné tvrzení, neoddiskutovatelná kvalita, bezesporu, bezpochyby, rozhodně“, a to tam, kde by se očekávala relativizující úvaha. Nelze se zbavit dojmu, že tímto způsobem se naše poznání nijak neobohacuje.

Přádná se vyhýbá práci s klíčovými pojmy, jako jsou realismus, verismus, film-pravda, autenticita, každodennost, tragikomedie, a volí velmi složité, pramálo přiléhavé a stále se opakující publicistické opisy. Pokud už použije například termínu realismus, potom třeba ve spojení „přílišný realismus“, který má být škůdcem „umělecké přesvědčivosti“ (s. 80).¹⁰⁾ Pokud použije termínu tragikomedie, potom jako „tragikomedie mravů“ (s. 221), který navíc opatří uvozovkami, což je nešvar, jímž se autoři obvykle zbavují odpovědnosti za závaznější sémantický výklad použitého pojmu (uvozovka u slov aspirujících na termínové či polotermínové využívá Přádná velmi hojně v celé knize). Volné je užívání pojmů jako styl a forma nebo děj, příběh a syžet. Naopak tu najdeme výrazy a obraty jako „inscenační kompakty“ (s. 53), „situační výseky z příběhů“ (s. 91), „dějové řečiště“ (s. 119), „pomocné vehikly“ (s. 129, míněna vedlejší postava služky), „humoristický zářez do živého“ (s. 190) či „zářez do jádra věci“ (s. 255), „tančící rebelant“ (s. 262), „hispánská fyzis“ (s. 277), „hollywoodská typáž“ (s. 293), „typus tzv. zlobivých holek“, „sexus v komplexní podobě“, „výkroj dekoltáže“ nebo „erotické fascinózum“ (to vše na s. 316–317); namísto pojmu inscenace se píše představení (s. 20), namísto status se píše statut („pyšný statut rebelanta“, s. 109), soustavně se užívá zeměpisného označení Čechy, ačkoli se míní státní celek České, respektive Československé republiky, nebo geopolitického označení z dob studené války východní Evropa, ačkoli se míní střední (případně tzv. postkomunistická) Evropa, nemluvě o frázích typu „celá řada“ (řada nemůže být celá, nebyla by to řada) nebo o hovorových výrazech typu potentát, kulturtrégr atd. Zvláštní zálibu našla Přádná v užívání slova figura (namísto postava), od něhož odvozuje další slovní druhy a spojení: „téma se prostorově i figurálně rozepjalo“ (s. 64), „podrobil figurální typáž svérázné humorizaci“ (s. 189), „ženská figurace“ (s. 283, ve smyslu pojetí ženských postav) nebo „jak rozsáhlý ansámbl figuruje v jeho paměťovém vybavení“ (s. 330, píše se o Formanově způsobu vybírání herců). Velmi expresivní slovník se váže k západní kinematografii, jak dokládají „vlčí praktiky komerčního systému“ (s. 68), „tvrdé hollywoodské praktiky“ (s. 83) nebo „knuta Hollywoodu“ (s. 212).

Nutno říci, že je obtížné prokousat se touto krustou k nějakým objevným jednotlivostem, ať už faktografického nebo výkladového druhu. Přádná má přitom značně široký a na pohled vynalézavý tematický rejstřík, v němž se najde místo i pro tak detailní a speciální témata, jako je jídlo a stolování (s. 218–219) nebo služebnictvo (s. 244–251), jemuž je dokonce věnována samostatná tematická subkapitola s exkurzem do divadelní služebnické tradice od antických komedií po *commedii dell'arte* a s obsáhlou poznámkou o služebnictvu ve filmech Luise Buñuela a v anglosaské literatuře a filmu (takový nahodilý exkurz k jednotlivosti, jakkoli třeba zajímavý, však působí zcela bezkonceptně, jinde totiž kulturně historické kontextualizace scházejí, jak už bylo generálně řečeno výše). Vesměs však autorka zůstává jen u deskripce, schází překvapivé poznatky a zobecňující závěry, případně se jeví dost problematicky a spekulativně: „Formanova autorská ‚gastro-nomická askeze‘ je v jeho filmech o to zvláštnější, neboť režisér sám je vyhlášeným gurmitem. [...] Jedním z osobních, bezděčných důvodů režisérova odstupu k tomuto fenoménu může být jis-

10) „Forman k dobové realitě přistupoval nanejvýš opatrně, ve snaze ukázat ji bez retuše, ale tak, aby přílišný realismus nepoškodil uměleckou přesvědčivost“ (s. 80).

tá nechť k rozšířenému obžerství v Čechách (kondelíkovskému bařtipánství) jako příliš lapidární a snadné příležitosti ke komediálnímu zesměšnění“ (s. 219). Nebo: „Režisérův maskulinní názor [vyplývá] z výchovy a zkušeností v totalitním státě, ale i z jeho osobní povahy“ (s. 292).

Souhrnně lze uvedené problémy demonstrovat na tematické kapitole o humoru, která měla být úhelnou, alespoň dle autorčiny proklamace v úvodu, kde si za „cíl i interpretační klíč“ vytyčila „Formanův osobitý, humoristicky vyhraněný pohled na člověka a svět“ (s. 11). V příslušné kapitole „Humor jako postoj“ se hned v první větě dozvíme, že Forman má „vrozenou povahu humoristy“ a ve druhé větě, že se „v komediálním žánru usadil hned na počátku své dráhy, s neomylným přesvědčením o svém nejvlastnějším teritoriu“ (s. 181). Následuje výklad o české humoristické tradici, kde Přádná nachází genetické příbuznosti a inspirace (Voskovec a Werich, Hašek, kondelíkovština) či odlišnosti (Hrabal); kupodivu tu ve výčtu schází Josef Škvorecký, s nímž Forman přímo a opakovaně spolupracoval, jak Přádná uvádí jinde a v jiné souvislosti, a s nímž jej pojila nejen generační blízkost, ale také například sklon k ironické stylizaci. Mimochodem, Přádná zde poukazuje na rozdíl mezi „opozičním humorem“ Haškovým a „politickou indiferencí“ Formanovou (s. 186), aniž přihlédně k tomu, že „politická lhostejnost“ ve Formanově době fungovala právě jako subverzivní („opoziční“) nástroj vůči oficiální ideologické doktríně a politickému diskursu a byla taktó formanovskou generací sdílená, což je ostatně další prvek, který sbližuje Formana se Škvoreckým. Na závěr kapitoly se pak konstatuje, že „specifikum formanovského humoru“ spočívalo v „paradoxu směšné vážnosti, která čím víc lpí sama na sobě, tím snáze podléhá nevědomé komické inverzi“ (s. 189). Shrnutí: od úvodní esencalistické teze se přes kulturní exkurz, o jehož přiléhavosti by se zřejmě dalo polemizovat, dospívá k poněkud vágnímu, tezovitému a nikterak převratnému závěru. Celé pojednání o humoru se navíc z neznámých příčin drží jen českého kontextu, jako by ve Formanových amerických filmech humoru už nebylo.

K nejpřínosnějším pasážím knihy náleží ty vyložené informativní, například citace Miroslava Ondříčka o tom, jak upravovali reál při natáčení *LÁSEK JEDNÉ PLAVOVLÁSKY* (s. 76, pozn. 88) nebo zmínka o filmu *NEDOSTAJE MI SONJA HENI* (Teskním po Soně Henie, 1971) (s. 84–85), která se jinde ve formanovské literatuře neobjevuje. A dále části věnované hereckému, respektive nehereckému fenoménu, jemuž se autorka věnovala již v dřívějších svých studiích.

Po faktografické stránce jsem v knize nenarazil na nesrovnalosti, vyjma chybného roku Formanova nástupu na FAMU (na s. 14 se uvádí 1956, což je rok ukončení studií, nástup byl 1950, ale jde zjevně o přepis, neboť v pozn. 3 na téže straně je již datace správná) a mylné informace, že film Ivana Passera *CUTTEROVA CESTA* obsahuje „krvavé přestřelky“ (s. 227; neobsahuje: výstřel tam padne jediný, v posledním záběru, a má navíc funkci symbolickou). Další drobnosti spadají již i na vrub redakce. V knize zůstalo několik míst, kde se opakují totožné pasáže (například informace o článku Andreje Stankoviče na s. 209, pozn. 39 a na s. 284, pozn. 25; nebo tvrzení stran *AMADEA*, že „výtku vůči ahistorické svévolnosti, i navzdory virtuozitě filmového zpracování, má svoji relevanci“ na s. 266, pozn. 9 a 268, pozn. 11). Lze také narazit na tvrzení, která si, alespoň bez dalšího vysvětlení, odporují: jednou se říká, že „rozvleklost“ byla základním prvkem „vtipnosti formanovských trapasů“ (s. 206), a o pár stránek dále, že Forman se vždy snažil, „aby nenudil rozvleklostí“ (s. 211). Při ojedinělém a nahodilém použití rejstříku tento vykázal chybu („reálný“ Larry Flynt zmíněný na s. 273 schází ve jmenném rejstříku). Fotografický doprovod je vcelku postačující výběrem a šikovným rozmístěním na stránkách, jakkoli by čtenář jistě uvítal četnější a pestřejší kolekci a zejména přítomnost osobních fotografií (zastoupeny jsou výhradně filmové a pracovní) a také zvýšení nevalné úrovně černobílé reprodukce.

Stanislava Přádná pojímá a představuje Miloše Formana jako výlučnou autorskou osobnost, nadanou silnou vůlí a talentem, která prošla zatěžkávací zkouškou své integrity – s přechodem do Hollywoodu „podstoupil náročnou transformaci osobnostní i tvůrčí“ (s. 10) – a v této zkoušce obstála. Tento příběh v zásadě jen potvrzuje známou formanovskou legendu. Zdá se mi to málo.

Jiří Voráč

Obzor

(Převážně) biologický obraz Peckinpahových světůZdeněk Hudec, *Sam Peckinpah a jeho filmy: biologický obraz světa.*

Praha: Casablanca 2010, 456 stran.

Na úvod bych rád předeslal, že více než čtyřsetstránková publikace Zdeňka Hudce *Sam Peckinpah a jeho filmy* je pravděpodobně nejpreciznější režiséřskou monografií napsanou českým autorem, co jsem kdy četl. Její autor je detailně obeznámen nejen s jednotlivými filmy, ale také s impozantním množstvím „peckinpahovské“ literatury (monografie, studie, články) a s dobovými rozhovory. V tomto ohledu je dost výmluvný už poznámkový aparát, čítající 931 položek a odkazující k řadě různých zdrojů a pramenů. Přesto nebo právě proto se chci v následujícím textu postavit k Hudcově v určitých aspektech mimořádně dobré knize co nejkritičtěji a odhalit její slabá místa. Navíc pro mě bylo obtížné se čtenářsky i metodologicky vypořádávat s textem, který filmy jako estetické objekty „trhá“ na více či méně propojené soubory sémantických trsů reprezentujících především rozličná ideologická nebo etologická východiska.

Zdeněk Hudec na straně 24 píše, že Peckinpahovo „dílo musí být posuzováno jako celek. Tematický a motivický okruh jeho filmů je konstantní, s každým dalším filmem se vrací, variuje, podtextově obměňuje“. Jako společné tematické hledisko pak vidí homogenní biologický obraz světa a ve své práci se „zaměřil na opomíjenou etologickou problematiku“ (s. 25). Z argumentace pak vyplývá, že „celkem díla“ se chápe suma Peckinpahových filmů, napříč nimiž Hudec vede spojnice mezi jednotlivými tématy a motivy. Svůj text rozděluje do čtyř bloků a třinácti kapitol, které dané motivické/tematické celky sledují: PUD („Homo Ardreyensis“; „Člověk a zvíře“), POHLAVÍ („Děti“; „Ženy“; „Mužské přátelství“), ETIKA („Technika a utopie“; „Víra a náboženství“; „Politika“; „Válka“; „Revolta a nihilismus“; „Humor a ironie“), OBRAZ („Násilí a katarze“; „Estetika násilí“). Mimo tyto kategorie pak stojí appendix „Sam Peckinpah – život a kariéra“. Již z názvů jednotlivých kapitol lze usoudit, jaké metodické prostředky či způsoby myšlení monografie využívá: etologii, symptomatickou ideologickou kritiku, obsahovou analýzu, kulturní antropologii, feminismus, psychoanalýzu a auteurismus.

V souvislosti s posledním přístupem se přitom nedostatečně rozlišuje, jaká autorská instance se v monografii pod označením Sam Peckinpah vlastně míní. Hudec občas pracuje s biografickým autorem (využívá paralely s Peckinpahovým dětstvím nebo vychází z toho, co tvůrce četl apod.), jindy s Peckinpahem jako mediální identitou (rozhovory v médiích, mediální reflexe) a nejčastěji s Peckinpahem jako implikovaným (nebo v sémiopragmatické terminologii spíš *konstruovaným*) autorem, který „řídí“ celou podobu filmového díla. Nejzřejmější je to nakonec při čtení biografického appendixu, který výrazně problematizuje možnost „totálního“ Peckinpahova vlivu na podobu díla, a to zejména v případě debutových KUMPÁNŮ SMRTI. Hudcovo vysvětlení, že problém autorského projekcionismu „přijal s jeho veškerou rozporností včetně hlavního aspektu, že autorská in-

tence (autor) není spolehlivý pramen, natož garant či ručitel významu díla“ (s. 25), mi nepřipadá uspokojivé.

Většina témat a motivů se propojuje s ústředními tezemi o Peckinpahově etologické inspiraci (především teoriemi Roberta Ardreyho, ale i Konrada Lorenze nebo Desmonda Morrisa) a biologickém obrazu světa. Tyto se nejzjevněji představují v první kapitole „Homo Ardreyensis“, která se rozsáhle zabývá vysvětlováním Ardreyho koncepce, založené (velmi zjednodušeně řečeno) na víře, že „sklon k agresivitě je naším ‚majetkem‘, neopomenutelným faktem lidstva jako druhu“ (s. 37). Ardrey současně tvrdil, že „teritorialita je automatická norma prostorového chování, kterou geneticky sdílíme se zvířaty“ (s. 39).

První kapitola (a dále pak celá kniha) posléze hledá a nachází paralely mezi zmíněnými etologickými postuláty a Peckinpahovými filmy. Výklad se však popisem etologických konceptů zabývá natolik detailně, že rozebírané Peckinpahovy filmy posléze v textu první kapitoly působí spíš jen jako prostředky k jejich potvrzení. V JÍZDĚ VYSOČINOU a DIVOKÉ BANDĚ je to o to problematičtější, že Peckinpah se podle životopisců dostal k ardreyismu až po jejich natočení. Jistě, to píše i sám Hudec – ale pak zarazí tvrzení, že „s tematizací Ardreyho ‚teritoriálního imperativu‘ se lze setkat již v druhém Peckinpahově celovečerním filmu JÍZDA VYSOČINOU“ (s. 40). Pokud tedy Hudec ví, že v době natáčení JÍZDY VYSOČINOU Peckinpah Ardreyho teorii „teritoriálního imperativu“ ještě neznal, není zřejmé, proč v souvislosti s tímto filmem o její „tematizaci“ přímo hovoří.

Samotná aplikace etologických východisek na film STRAŠÁCI je pak dost mechanická, protože pokud jste film předtím viděli, není obtížné s poskytnutou terminologickou výbavou na začátku analýzy filmu odhadnout, co se na dalších stranách objeví. Ještě diskutabilnější je následné srovnání STRAŠÁKŮ s MECHANICKÝM POMERANČEM, zvláště když Hudec nakonec přizná, že podobnost je spíš povrchní (evoluční aspekt vrozeného násilí): „Kubrickův intelektuálnější film postupuje k jinému typu otázek než STRAŠÁCI, kde byla Peckinpahovým primárním cílem výzva k uvědomění si nebezpečí původu lidské agresivity“ (s. 54).

Etologická východiska se prolínají celou knihou, ale některé kapitoly podle mě působí spíš jako intelektuální cvičení než epistemicky podnětný rozbor daného motivu/tématu. Dojmu povrchnosti a opakování jsem se nemohl zbavit zejména u kapitol „Víra a náboženství“, „Politika“, „Válka“, „Revolta a nihilismus“ a zejména „Humor a ironie“, která se „zasekne“ u psychoanalytického žertování. Ve všech kapitolách se dají najít výborné interpretační postřehy, ale z mého pohledu je jejich počet často neúměrný počtu stran, na kterých se jednotlivé motivy/témata zpracovávají. Například kapitoly „Politika“, „Válka“ a „Revolta a nihilismus“ jsou tak propojené, že jim rozdělení do uzavřených celků škodí a není zřejmé, proč má každá z nich vlastní prostor a nejsou pojednány komplexněji v jednom rozsáhlejší souhrnu. Nehledě na to, že mnohé motivy „hostují“ v kapitolách jiných. Třeba vidění dítěte jako „tvora predisponovaného k násilí“ (s. 79) se objevuje nejen v příslušné třetí kapitole „Děti“ (zařazené trochu překvapivě do bloku POHLAVÍ), ale už v obou kapitolách předchozích (např. na stranách 41 a 67). Samotná kapitola „Děti“ je potom i přes nabízenou originální typologii peckinpahovských dětských postav poněkud redundantní. Navíc se k motivu dětí jako svědků nebo původců násilí text opakovaně vrací i později.

Nejlepší část monografie tvoří závěrečná (nepočítaje apendix) dvojice kapitol „Násilí a katarze“ a „Estetika násilí“. I přes společné téma násilí v nich Hudec volí natolik rozmanité pole možných úhlů pohledu, že se vlastně plodně vrací k většině už řečeného, ale v nových souvislostech. Za-

mýšlené paralely mezi etologií a Peckinpahovými filmy tentokrát navíc z textu vyplývají i bez rozsáhlé aplikace etologického slovníku. Souběžně tyto kapitoly efektivně vyvracejí takzvaný mýtus „Krvavého Sama“, pod nímž se skrývá „nelichotivá reputace [Peckinpaha jako] režiséra samoučelných násilnických filmů bez jakýchkoliv morálních skrupulí“ (s. 177). Inteliktuálně vzrušující je zejména debata o vztahu mezi Aristotelovou *Poetikou*, Peckinpahovou interpretací jeho pojmu katarze¹⁾ a snahou využít ji ve vlastních filmech – což se mu nedařilo tak, jak by si přál. Podle Hudce byla katarze „pro Peckinpaha způsob, jak dosáhnout ‚pozitivního vyznění‘ násilí. [...] Šok ze zobrazení nahromaděného násilí měl u diváka vzbudit kritický ohlas, jehož ideálním výsledkem měla být jeho sebereflexe“ (s. 180). Skepse z nepochopení tohoto záměru jasně vyplývá z Peckinpahova výroku: „Nepracuji s násilím ve filmu s úmyslem, aby si ho lidi užívali. Chci jen, aby pochopili, o co se jedná. Bohužel většina lidí sleduje násilí proto, že je nějakým způsobem vzrušuje“ (s. 181). I kvůli tomu posléze Peckinpah od katarzní ideje ustoupil.

Hudec nabízí podnětnou taxonomii typů emocionální identifikace s násilím u Peckinpaha, založenou na koncepci hlediska: 1) obětí násilí, 2) pachatelů násilí, 3) postav násilí přihlížejících (s. 189). Opět se tu ve zmínce vrací k dětem (přičemž v kontextu tvrzení této kapitoly je teze o dětech mnohem přesvědčivější – s. 192). Nakonec se opakovaně obrací k mýtu „Krvavého Sama“ a konstatuje, že „zasmušilá melancholie, která Peckinpahovými filmovými obrazy smrti proniká v souladu s jeho trudnomyslností nad nevyhnutelně násilnou povahou člověka, poněkud neodpovídá populární báčorce o šířiteli extrémního násilí“ (s. 194). Naopak jako dost polovičaté zpracovaná se jeví snaha srovnat Peckinpaha s filmaři jako Quentin Tarantino, Martin Scorsese, Robert Rodriguez, John Woo nebo Sergio Leone. Hudcova komparace vyznívá otevřeně kriticky a dopouští se na některých z nich srovnatelné interpretační vulgarizace (používá slova jako „úpadek“ – s. 197), jakou vyčítá šířitelům báčorek o „Krvavém Samovi“.

Vyjevuje se tu podobný problém jako při dřívějším srovnání Peckinpaha s Kubrickem²⁾ – určité společné znaky tu jsou, ale tím to končí, protože všichni sledují jiné cíle. Scorsesemu jistě v otázkách zobrazování násilí v *MAFIÁNECH* nebo *CASINU* nešlo o „psychologický rozměr“, ale spíš poukazoval na amorálnost a absurditu systému, ve kterém nemohou fungovat přirozené mezilidské vztahy, a (nedevidantní) divák *MAFIÁNŮ* jen obtížně najde postavu vhodnou k sympatizování, natož k empatickému spolčení. Hudec nakonec dochází k závěru, že nejbližší je Peckinpahovi ze současných filmařů Oliver Stone, jehož „konceptuální reflexe násilí má řadu Peckinpahovských [sic!] rysů“ (s. 198), což však tvrdí jen na základě *TAKOVÝCH NORMÁLNÍCH ZABIJÁKŮ*. Naopak možnost srovnat Peckinpahův *ÚTĚK* s jeho remakem *ÚTĚK Z MEXIKA* z roku 1994 zůstává nevyužita.

V následující kapitole „Estetika násilí“ se autor knihy věnuje analýze stylu, přičemž je s podivem, že v úvodu monografie se v této souvislosti odkazuje k neoformalismu. Jeho terminologický aparát totiž vlastně nepoužívá a soustředí se především na implicitní a symptomatické významy, které neoformalistický přístup spíš upozaduje. Svým ideologickým rámováním má Hudcův způsob vedení rozboru stylu blíže například k textuální analýze, kombinované se statistickou stylistickou analýzou Barryho Salta. Například formální rozbor scén znásilnění a farní slavnosti ve *STRAŠÁCÍCH* mu slouží především k tomu, aby mohl vyvrátit mýtus o Peckinpahovi jako nepříteli

1) Hudec do argumentace zapojuje ještě koncepci „divadla krutosti“, vypracovanou divadelním teoretikem Antoninem Artaudem.

2) Neefektivní je i snaha zapojit do interpretace Peckinpaha koncept tzv. velkého selhání z filmů Wernera Herzoga, rozvíjená na stranách 160 a 161.

žen: „Touto sekvencí [...] Peckinpah dostatečně vyvrátil veškerá obvinění své osoby z ‚mužského fašismu‘, libujícího si v nenávisti k ženám“ (s. 228).³⁾

V Peckinpahových filmech Hudec rozeznává čtyři základní montážní principy: zpomalený pohyb, zobrazení násilí „off-screen“, prolínání, „poetickou montáž“ (s. 213). Věnuje se postupně všem čtyřem, přičemž za nejpodnětnější považují analýzu přestřelek z *DIVOKÉ BANDY* a útoku na dům ve *STRAŠÁCÍCH*. Rozbor zmíněných sekvencí je navíc podpořen přesnými daty z detailní statistické analýzy Bernarda F. Dukorea z publikace *Sam Peckinpah's Feature Films*.⁴⁾ I tady se Hudec obrací k interpretaci z etologických pozic, když píše, že „v *DIVOKÉ BANDĚ* Peckinpah ukázal násilí jako atavistické, hluboce zakořeněné v lidské přirozenosti a po stylové stránce i v určitém ‚epickém‘ rozměru“ (s. 217).

V souvislosti s formální analýzou mě naopak mrzí, že v rozboru flashbackových sekvencí v *DIVOKÉ BANDĚ* jsou pozorování omezena na poznámku, že flashbacky se řeší prolínáčkami, a na jejich následnou deskripci. Narážím především na moment nazývaný Hudcem „druhý flashback“ a popsáný jako „situovaný do Bishopovy a Engstromovy večerní siesty u ohně, zobrazuje Bishopovu vzpomínku na útěk z nevěstince, při němž byl Thornton chycen Pinkertonovými agenty“ (s. 222). Rozhodně totiž nejde o jednoduchý Bishopův flashback, ale scéna je formálně ozvláštněná zásadním znejasněním toho, kdo vlastně vzpomíná – jestli Bishop, nebo Thornton. Oba sedí v noci na různých místech a pravděpodobně přemýšlejí o tomtéž, přičemž celá sekvence má 30 záběrů. Z nich první, devátý, devatenáctý a závěrečný třicátý snímá detail Bishopa. Šestý, šestnáctý a devětadvacátý záběr tvoří polodetaily Thorntona. Mezi devětadvacátým záběrem (Thornton) a třicátým (Bishop) je ke všemu naznačena falešná kontinuita: Thornton se v záběru otočí vpravo a následuje střih na Bishopa v úplně jiném prostoru, který sice reaguje na Engstromovu repliku zleva, ale v první chvíli se zdánlivě otáčí na Thorntona. Záběry obou mužů rámuje patero vstupů do možné minulosti, přičemž není jasně rozhodnutelný konkrétní „vypravěčský“ podíl žádného z nich. Hudcova poznámka tedy stylistické i narativní ozvláštnění sekvence nepravdivě redukuje na běžný flashback, popsáný s lakonickým až banálním konstatováním, že stejně jako další dva v *DIVOKÉ BANDĚ* nevybočuje z linearity vyprávění a pomáhá porozumět motivacím postav.

Více mi však vadila jednotvárnost následných analýz úvodních titulkových sekvencí Peckinpahových filmů. Jejich podkapitola nakonec ústí do významově nečekaně široké interpretace, že tyto expozice v „kontextu celé kinematografie neméně silně vystupují jako stabilní ideové rámce, které podávají zhuštěný výklad nejdůležitějších etických motivů a impulsů Peckinpahova autorského pohledu [...], kterým se neopominutelně zapsal do kinematografického dědictví“ (s. 254). To je jistě podnětné tvrzení, ale jako závěr hlavního textu knihy, po němž následuje už „jen“ čtyřicetistránkový biografický appendix, je popravdě poněkud neuspokojivý.

Samotný appendix představuje převážně biografický a faktografický výčet, který ale naštěstí obsahuje i některé čtenářsky vzrušující pasáže. Za prvé nabízí genezi různých verzí sestřihu *PATA GARRETTA A BILLYHO THE KIDA*, za druhé – a to především – popisuje dobrodružnou odyseu zdánlivě ne-

3) K tomu se Hudec vyjadřuje už v kapitole „Ženy“, která však svá tvrzení utápí v rétorice plně feministického a psychoanalytického slovníku. „Hemží“ se to v ní pojmy jako impotence, patriarchát nebo maskulinita a výklad rozmělnjuje řada mimotextových odboček (výňatky z rozhovorů) a argumentačně diskutabilní využití statistik v souvislosti s prostitucí ženských postav. Nefunkčně totiž proplétá referenci k aktuálnímu (historické zdůvodnění prostituce žen v Americe 19. století) s interpretací filmového díla (významová funkce prostituce v Peckinpahových snímcích).

4) Frank Bernard D u k o r e, *Sam Peckinpah's Feature Films*. Urbana: University of Illinois Press 1999.

konečné snahy uvést v Británii podruhé (brzy byli staženi) na videu/DVD STRAŠÁKY v plné necenzurované verzi. Poslední sekce knihy je rozsáhlý bibliografický a filmografický soupis. Jen škoda, že nebyla větší pozornost věnována pravopisu, protože chybí řada čárek ve větách, adjektivum „peckinpahovský“ je zatvrzele uváděno s velkým P a dokonce jsem narazil i na chyby ve shodě přísudku s podmětem (fyzické obrazy drtili a přiváděli otřes – s. 179). Kniha sice v některých částech působí nekoherentně a struktura kapitol do motivických a tematických celků občas vzbuzuje pocit opakování již řečeného, ale navzdory všem výhradám jsem přesvědčen, že jde na poli režiséřských interpretačně pojatých monografií o vysoce profesionální a obdivuhodnou práci. Snad bude přeložena i do angličtiny, v níž by si oprávněně našla mnohem širší publikum, než se jí může dostat u nás.

R a d o m í r D . K o k e š

*Projekty***Česká národní hvězda:
Jiřina Štěpničková****Vymezení a cíle projektu**

Název této diplomové práce svádí k představě monografie, ve skutečnosti jde ale o poněkud komplikovanější projekt. Ačkoliv jsou jména prvorepublikových hvězd jako Adina Mandlová, Nataša Gollová, Lída Baarová či Raul Šchránil široce známá a jejich životu a herecké kariéře je věnována nejedna popularizační publikace, přestože víme, že například Oldřich Nový vynikal sice úzkým, ale brilantně zvládnutým typem salonního milovníka, nebo že drama *MARYŠA* (1935) stálo na začátku série „krojovaných rolí“ herečky Jiřiny Štěpničkové, faktem zůstává, že domácí filmová historiografie dosud nedisponuje analýzou československého hvězdného systému třicátých let a první poloviny let čtyřicátých. Ambice tohoto projektu tedy sahá dál než k hranici monografie – na příkladu výseku z kariéry jedné herečky má za cíl alespoň načrtnout některé historické a společenské faktory, které utvářely a determinovaly český hvězdný systém 30. let a protektorátu a identifikovat jeho specifické rysy v porovnání se známějšími a mnohem podrobněji prozkoumanými hvězdnými systémy. Projekt tak může otevřít cestu k systematictějšímu prozkoumávání fenoménu hvězd a hvězdného systému v československé kinematografii a případně být i přínosem pro obecnější teorie zaměřené na herecké hvězdy a hvězdnost.

Časoprostorové zasazení

Ve zvoleném období dějin české kinematografie se více než v jakékoli jiné historické etapě zábavní průmysl jako odvětví blížil ideálnímu tržnímu modelu. Filmový trh ovládaly soukromé společnosti, s posvěcením státu bylo filmové dílo primárně vnímáno spíše jako obchodní než kulturní artikl, kolem něj se v rámci mediální interference pohybovaly další sféry zábavní produkce, jako například hudební nosiče s populárními písněmi, „star“ divadla (například Osvobozené divadlo s protagonisty Jiřím Voskovcem a Janem Werichem či Divadlo Vlasty Buriana) nebo populární literatura typu „červené knihovny“.¹⁾ Hvězdy v tomto obchodním modelu zaujímaly, podobně jako například v americkém filmovém průmyslu klasické éry (30. až 60. léta 20. století), jasně vymezené místo, coby záruka silné divácké odezvy, která slibovala výrobním společnostem návratnost nákladů.

1) Dagmar M o c n á – Josef P e t e r k a (a kol.), *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha, Litomyšl: Paseka 2004, s. 86. Původně se termínem červená knihovna označovala jedna z meziválečných edic sentimentální četby pro ženy, postupně ale výraz přerostl v pojmenování žánru populární literatury, jehož tematickou dominantou je líčení peripetií milostného vztahu.

Tento model nejlépe fungoval v podmínkách hollywoodské produkce, která svými filmy a prostřednictvím hvězd ovlivňovala představy o kráse, eleganci, úspěchu a moderním ženství po celém světě. Lokální evropské kinematografie tento způsob výroby filmů i hvězd přebíraly, ale vedle této praxe existovaly i národně laděné filmy, vycházející z historických legend, národních pověstí nebo místní literatury, a na ně napojená praxe vytváření specifických hvězd. V této části produkce velmi silně rezonovalo propojení uměleckých ambicí a národního diskursu, a to nejen mezi současníky, ale také ve zpětném pohledu autorů rozličných filmových historií.²⁾ Není proto divu, že progresivní a umělecky ambiciózní snímky evropských kinematografií velmi často obsahovaly nacionální apel, jak je tomu u eposu NIBELUNGOVÉ (1924) Fritze Langa v případě Německa nebo NAPOLEONA (1925) Abela Gance v případě Francie.³⁾ V československé prvorepublikové kinematografii najdeme početné zastoupení obou směrů.

Na jedné straně dovedla produkovat filmové zboží, zacílené pouze na generování zisku – této části tvorby nahrávala také právní nařízení upravující dovoz zahraničních filmů, takzvaný kontingentní a později registrační systém, z nichž první určoval poměr počtu dovezených titulů k doma vyprodukovaným filmům. Proti těmto dílům, nejčastěji z žánru veseloher či melodramat, se v dobovém tisku ozývaly stále ostřejší kritické výpady. Na druhou stranu, ve 30. letech vznikla v Československu řada snímků s vážnějšími uměleckými či ideologickými ambicemi, které námětově čerpaly zejména z vlasteneckého prostředí 19. století a legionářské tematiky. Oba proudy tvorby vedle sebe volně koexistovaly – měly své produkční zázemí, režiséry a hvězdy a každý také v divákovi budil jiné emoce. Ve stále složitější politické situaci druhé poloviny 30. let nabízely veselohry a melodramata snadný eskapismus, zatímco literární adaptace, vytvářející přímé paralely s bojem za národní svébytnost v 19. století, dávaly české společnosti víru v pozitivní vyústění mezinárodní situace a později v brzký konec druhé světové války. A právě filmové adaptace nacionalisticky laděné literatury daly vzniknout specifickému typu filmové hvězdy Jiřiny Štěpničkové.

Terminologie

Volba Jiřiny Štěpničkové coby objektu výzkumu mne tedy přivádí ke slávě vzešlé ze zfilmované nacionalisticky laděné literatury. Takto vygenerovaná hvězdnost úzce napojená na konstrukci národní identity v určitém historickém momentu je diskursivně složitějším systémem než hvězdnost vzešlá z čistě tržního hollywoodského modelu (přestože, slovy Richarda Griffithse, žádná mašinerie ještě nevytvořila hvězdu⁴⁾), jelikož „národní hvězdu“ daleko víc limitují historické, politické a společenské determinanty, které v důsledku mohou být daleko zrádnější než pravidlo ekonomické rentability. Angloamerická filmová historie a teorie se problematikou geneze, existence i recepce filmových hvězd detailně zabývá od 70. let minulého století.⁵⁾ Její terminologie je s českým

2) Georges S a d o u l, *Dějiny filmu – Od Lumiéra až do doby současné*. Praha: Orbis 1958. Enno P a t a l a s, Ulrich G r e g o r, *Dějiny filmu*. Bratislava: Tatran 1968.

3) Anton K a e s, Siegfried: A German Film Star. Performing the Nation in Lang's Nibelungen Film. In: Laura V i c h i (ed.), *L'uomo visibile/The visible man. VIII International Film studies conference*. Udine: Forum 2001, s. 386.

4) Richard G r i f f i t h s, *The Movie Stars*. New York: Doubleday 1970, s. 23.

5) Richard D y e r, *White: Essays on Race and Culture*. London: Routledge 1997; též, *Stars*. London: British Film Institute 1998; též, *Heavenly Bodies*. Abingdon: Routledge 2004.

prostředím kompatibilní pouze zčásti, s přihlédnutím ke specifikům národní kinematografie ve srovnání s kinematografií, jež svou „národní“ příslušnost systematicky potlačuje ve prospěch mezinárodní identity. Přesto jsou některé pojmy, jako obraz hvězdy (*star image*), osobnost hvězdy (*star persona*) či jednání (*agency*), použitelné a přínosné i pro zkoumání československého prvo-republikového hvězdného systému. Dílčí charakteristiky jednotlivých pojmů, srovnávací herecké profily, typologie herectví nebo také teorie filmového kostýmu, kterým se věnuji v následující části tohoto projektu, jsou zpracované zejména na základě sborníků *Contemporary Hollywood Stardom*, *Fashioning Film Stars*, *The Visible Man* a *Women and Film*.⁶⁾

V případě termínu *obraz hvězdy* (*star image*) nejde jen o jeden konkrétní obraz, ale o celkový obraz, jenž je vytvořen shlukem podobizen, fotografií a portrétů. Přestože obraz konotuje jakýsi ukončený, celistvý obsah, ve skutečnosti v sobě může ukrývat mnoho kontradikcí. Jeho kořeny spočívají v ideologii, ve společenských, historických a politických představách o kráse, úspěchu nebo také selhání (jednomu splněnému snu odpovídá nespočet těch zmařených), výjimečnosti, ale i obyčejnosti (hvězdy jako úspěšnější, ale pořád jedny z nás). Podle Richarda Dyera zejména ženské hvězdy ztělesňují důležité ideologické rozpory, musí je však silou svého obrazu buď zakrýt, nebo udržovat v neustálé rovnováze – například Marilyn Monroe a její kombinace nevinnosti a výbušné sexuality.⁷⁾ Československý dobový tisk stvořil v textech plných vlasteneckých přesahů obraz Jiřiny Štěpničkové coby plavé, krojované „české madony“. Takový obraz měl v konečném důsledku velmi blízko k podobným, ale mnohem problematičtější hvězdám „heimat filmů“ v německy mluvících zemích, jako byli Paul Richter nebo Paula Wessely.⁸⁾ Srovnání nacionalistického aspektu jako styčného bodu obrazu těchto tří hvězd nám může pomoci porozumět nejen sdíleným prvkům, ale i specifikům nacionálně laděné hvězdnosti v případě jednotlivých státních celků.

Termín *osobnost hvězdy* (*star persona*) obohacuje vizuálně plochý obraz o textuální rozměr. Označuje povědomí o hvězdě, jak ji známe z rolí, rozhovorů, biografických článků, recenzí nebo fotografií. Spolu s hvězdným obrazem se osobnost sloučí v komplexní představu o hvězdě, kolující jak v době její nejvyšší působivosti, tak i v podobě pověsti modifikované zpětným pohledem. I v této

6) Pam C o o k – Phillip D o d d (eds.), *Women and Film, a Sight and Sound Reader*. London: Scarlett Press 1993; Laura V i c h i (ed), *L'uomo visibile/The Visible Man*; Thomas A u s t i n – Martin B a r k e r (eds.), *Contemporary Hollywood Stardom*. London: Arnold 2003; Rachel M o s e l e y (ed), *Fashioning Film Stars*. London: British Film Institute 2005.

7) R. D y e r, *Stars....*s. 64.

8) Žánr „heimat filmů“, tedy filmů zobrazujících ideál domoviny, dominoval v německé, rakouské a švýcarské kinematografii od 40. do konce 70. let, avšak jeho přímé předchůdce lze nalézt už ve 30. letech 20. století. Heimat filmy charakterizovalo rurální prostředí (zejména často používané horské exteriéry), sentimentální tón vyprávění a zjednodušená morálka. Příběh se dále rozvíjel na polarizaci protikladů – mezi mladými a starými, mezi městem a vesnicí, mezi tradicí a pokrokem. Spolu s atmosférou idylického bezčasí tak vyvstává jejich nejproblematictější prvek, a tím je, řekněme, latentní rasismus, projevující se formou vykázání všeho cizorodého, městského nebo prostě málo malebného za hranice filmového obrazu. V eseji „Zrození hvězdy“ Karl Sierek až v metafyzickém duchu dešifruje obraz Pauly Wessely jako oproštěný od tělesnosti, a tedy příznačný pro dobu, která se také chtěla pozvednout nad sebe samu, k lepším světům a k věčnosti. Na druhou stranu obraz Paula Richtera definovala plavá krása a pevné zdravé tělo odpovídající ideálu „Körperkultur“, podle něž není národní síly bez silných těl. Karl S i e r e k, *Zrození hvězdy*, Paula Wessely v *Maškarádě*. In: Gernot Heiss – Ivan Klimeš (eds.), *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let*. Praha – Brno: NFA 2003, s. 65–71; Gernot H e i s s, *Žně aneb Julika*. Tamtéž, s. 121–134; A. K a e s, Siegfried, s. 389.

rovině se Jiřina Štěpničková podobala, ve smyslu hvězdy spojené s národem a národní identitou, výše zmíněným středoevropským hvězdám. Paula Richtera proslavil už v roce 1924 film NIBELUNGOVÉ, ale jeho další kariéra obsáhla až na třicet „heimat filmů“. Richterova osobnost byla vnímána jako „tělesná metafora německého národa“.⁹⁾ O Jiřině Štěpničkové se psalo jako o „hereckém typu vyznařujícím češství“.¹⁰⁾ Ženský pandán Štěpničkové tvořila Paula Wessely, rakouský ženský národní ideál 30. let. Kromě venkovského zasazení jejich snímků a podobně ztěžklé, jakoby k zemi obrácené fysis obě osobnosti spojovala dobově vnímaná a podmíněná autenticita, přirozenost a nadčasová hodnota hereckých kvalit. V případě Wessely tuto klíčovou vlastnost vizualizoval už její první film MAŠKARÁDA (1934), kdy finále snímku „zatuhne“ na hereččině tváři. Štěpničkovou na skutečnou herečku-umělkyni povyšovala vazba na divadlo a vlasteneckou literaturu.

Největší překážky při hledání ekvivalentního českého výrazu klade termín *star vehicle*, nakonec nepřekládaný, protože by byla škoda přijít o jeho etymologické a historické kořeny, a tím i signifikanci. Tento termín totiž vzešel ze samotné filmové a výrobní praxe amerického filmového průmyslu v jeho klasickém období a trefně vystihuje práci s ekonomickým potenciálem hvězd. Popisuje způsob přípravy, natáčení a propagaci filmů soustředěné kolem osobnosti a obrazu hvězdy, hledání vhodných námětů a jejich modulaci tak, aby zaručily co nejúčinnější využití hvězdy. Československé prostředí sice nedisponovalo hollywoodsky propracovanou mašinerií (důsledná příprava hereček na první hvězdnou roli, „vehicle“ nabírající až kvality žánru, analýza úspěchů a nezdarů), přesto však vytvořila některé velmi konzistentní „vehicle“, jako v případě Vlasty Buriana nebo Oldřicha Nového. Filmografie Jiřiny Štěpničkové obsahuje do roku 1945 celkem dvanáct rolí typu „vehicle“. Ve své práci se budu věnovat jeho detailnímu popisu, hledání vizuálních konstant i reflexi v dobovém tisku, jeho dílčím vnitřním variacím i důsledkům, které z něj pro Štěpničkovou, či lépe její hvězdný obraz, plynuly. Ačkoliv natočila i jiné snímky, které se charakteristice „vehicle“ vymykaly, i ty se z tohoto skoro téměř subžánru přece jen vnitřně sytily.

Základním materiálem výzkumu jsou tedy samotné filmy, dobová odborná, populární i fanouškovská periodika a archivní materiály uložené v Oddělení písemných archiválií Národního filmového archivu (NFA) ve fondech jednotlivých výrobních společností (fond Lucernafilmu, fond Nationalfilmu). Tyto dokumenty jsou doplněny, jak bude specifikováno později, materiály z Fondu Národního divadla uložené v Národním archivu a biografiemi.

Posledním pojmem, který lze z teorie hvězd a hvězdnosti použít, je svébytné *jednání* aktéra (*agency*). Tento termín stojí v angloamerickém prostředí poněkud stranou, neboť jeho úkolem je především problematizace konceptu slávy hollywoodských hvězd coby čistě marketingové manipulace, a to poukazováním na vlastní aktivitu hvězdy – může jít o osobní vlastnosti, zážitky a zkušenosti, rodinné zázemí, uvažování a rozpravu o rolích, společenský status, politické postoje aj. Právě tudy probleskuje komplikovaná existence československých hvězd, protože, jak již bylo řečeno, jejich úkolem nebyla pouze ekonomická rentabilita, ale také jejich přispívání do nacionalistického diskursu, což znamenalo „česky“ myslet, cítit a jednat.

9) A. K a e s, Siegfried, s. 388.

10) Red, Galerie našich herců: Jiřina Štěpničková. *Kinorevue* 4, 1937, č. 27, s. 1.

Specifika českých národních hvězd

Tento nacionalistický aspekt se spíš než s filmem pojil s divadlem a právě propojení dvou odlišných uměleckých sfér diktovalo specifika české filmové hvězdnosti. Sláva generovaná filmem, tento modernitou prostoupený multimediální koncept, nabírala v českém prostředí rysy historismu a díky její úzké vazbě na divadlo sahaly její kořeny hluboko do 19. století.

Paralelní divadelní a filmová kariéra nebyla v žádném případě doménou pouze Jiřiny Štěpničkové. Ryze filmové hvězdy představovaly v českém prostředí spíše jakousi anomálii. Danou situaci způsobovaly dva faktory. Za prvé z praktického hlediska menší objem kinematografické produkce v Československu neumožňoval existenci závislou čistě na filmové práci. Za druhé, a podstatněji, divadlo, spojené ve středoevropské kultuře s respektem, kvalitou a často také s národním sebeodfinováním, dodávalo herečkám vlasteneckou gloriolu a společenskou prestiž. Proto se obě „výjimky z výše zmíněného pravidla“, Adina Mandlová a Lída Baarová, v období protektorátu pokoušely dostat na jeviště v rámci pohostinských vystoupení. Specifická kategorie divadelního herectví tedy tvoří důležitou součást tohoto projektu.

Jedním z důležitých pramenů tak byly herecké monografie a biografie, v nichž se objevují informace týkající se praktického provozu divadel z hlediska hvězdného diskursu. Útržkovitá fakta se spolu s materiály Fondu Národního divadla v Národním archivu složila v celkem komplexní mozaiku fungování první herecké generace, která svůj čas rovnou měrou dělila mezi kinematografii a jeviště. Tento rámec však bylo zapotřebí ještě rozšířit o exkurz do 19. století, protože právě tehdy se utvořila idea české hvězdy se všemi důsledky pro další herecká pokolení. Divadelní kultura, která v druhé polovině 19. století suplovala absentující veřejnou politickou diskuzi, vyzdvihovala jako největší přednost českých hereček jejich vlastenectví. Hvězdy nejenže dodávaly pomalu se formující bohaté měšťanské vrstvě jemně nuancovaný kodex aristokratických mravů, ale zejména byly ceněny pro své spisovné vyjadřování a okázalou demonstraci národní pýchy, ať už formou módního deklamačního projevu nebo účasti na rozličných národně laděných akcích a táborech lidu. V průběhu 19. století došlo k celoevropské nobilitaci hereckého stavu, související s akcenty na výchovně vzdělávací funkci divadla; v kontextu českého národního obrození se divadlo profilovalo jako instituce národně výchovná. Spolu s touto společenskou elevací herectva byly české hvězdy dokonce oslavovány jako novodobé „matky národa“ – například Václav Brožík portrétoval Otýlii Sklenářovou Malou coby kněžnu Libuši.¹¹⁾

Je logické, že takto silná adorace měla i odvrácenou tvář. Divadelní diva, která nedostála nárokům české vlastenecké společnosti a nechala se zlákat profesionálnější zázemím německých scén, nesměla až do konce kariéry vkročit na česká jeviště. Tato situace se pro české herečky opakovala i po druhé světové válce a dodnes rezonuje v předpokladu, že herci a umělci vůbec by měli být ti lepší z nás, nezapadat se, ale zaujímat pevné občanské postoje a silou svého vlivu působit na veřejné mínění.

Jak již bylo řečeno, cílem tohoto projektu je snaha o alespoň rámcový popis československého hvězdného systému 30. a první poloviny 40. let, a to na bázi zkoumání prominentního výseku z kariéry jedné z předních hvězd – Jiřiny Štěpničkové. Ačkoliv se práce primárně zabývá ženským

11) Otýlie Sklenářová Malá – sólistka činohry Prozatímního divadla v letech 1863–1883, poté sólistka činohry Národního divadla v letech 1883–1903.

mi hvězdami, nečiní si nároky být genderovou analýzou. Prizma ženského herectví jsem zvolila z důvodu volby centrálního předmětu výzkumu a také proto, že kariérní podmínky herců a jejich ženských protějšků se ve sledovaném období podstatně rozcházejí. Akcentace tohoto rozdílu však nebyla mou prioritou, tím zůstává popis různých podmínek, fází, specifík a komplikací, které provázely zrození československé ženské herecké hvězdy ve zvoleném časoprostoru.

Šárka Gmitterková

*(Vedoucí diplomové práce: doc. PhDr. Ivan Klimeš; Katedra Filmových studií FFUK;
3. rok řešení; sagm@seznam.cz)*

Projekty

**Gay tematika a žánr romantické komedie
v severoamerické kinematografii od 90. let po současnost**

Cíl projektu

Ve své disertační práci bych chtěla nastínit, jakým způsobem pronikají lesbická, gay, bisexuální a transgender (LGBT) témata do tradičně heterosexuálního filmového žánru – romantické komedie. Projekt se zabývá filmy vyrobenými v letech 1993–2009 v rámci americké a kanadské kinematografie a zaměří se především na (mužská) gay témata. Metodologicky projekt vychází z teorie žánru a teorie diskursu. Žánrová a diskursní analýza bude aplikována s cílem ozřejmit, k jakým dochází v tomto žánru proměnám, ve smyslu žánrových charakteristik a norem v souvislosti s reprezentací gayů, a v jakých diskurzech se v romantických komediích vyskytují gay postavy a vztahy. Bude mě zajímat, zda toto téma v romantických komediích funguje subverzivně, nebo „tradičně“ a zda se v závislosti na něm proměňují žánrové struktury romantické komedie.

Romantická komedie, žánr a LGBT

Romantická komedie, neboli romkom, patří k žánrům s ustálenou formou (využívajícím shodné narativní vzorce, ideologické vyznění atd.). Tamar J. McDonaldová definuje žánr romkomu ve své monografii *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre* následovně: „Romantická komedie je film, jehož hlavním narativním motorem je hledání lásky a který zobrazuje toto hledání optimistickým způsobem a téměř vždy s úspěšným zakončením.“¹⁾ Toto zakončení nemusí v každém případě znamenat svatbu, ale svatba je, jak se shodují další teoretici žánru Frank Krutnik a Steve Neale, jako státem i církví posvěcené spojení muže a ženy ve většině případů implicitně přítomná.²⁾ I přes svoji žánrovou stabilitu prochází romantická komedie proměnami závislými na soudobém společenském a kulturním diskursu. Odráží společenskou, kulturní, ekonomickou i politickou situaci a poměrně pružně reaguje na všechny významné změny, mezi něž patří například proměna postavení žen ve společnosti či zlepšení společenského pozice různých minorit. Během 20. století vznikla celá řada subžánrů romkomů. Ve 30. letech například dominovala *screwball comedy*, které je věnováno patrně nejvíce pozornosti, v 50. a 60. letech zase převládala takzvaná komedie pohlaví. V roce 1977 se s úspěchem filmu ANNIE HALLOVÁ zrodil nový typ romkomů, silně poznamenaný dobovým pohledem na sex a vztahy. Pro současnou romantickou komedii je typické napětí mezi tradičně chápanou romantickou láskou a jejím dnešním pojetím.

1) Tamar J. McDonald, *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre*. London: Wallflower Press 2007, s. 9.

2) Frank Krutnik – Steve Neale, *Popular Film and Television Comedy*. London: Routledge 1990, s. 132–173.

Navzdory zmíněné flexibilitě stále převažuje dominantní (heteronormativní) společenská ideologie, jež představuje hranice toho, co je pro mainstreamovou romantickou komedii přijatelné a co nikoliv. Jako žánr je romantická komedie úzce spjata s tradičně požímanou koncepcí romantické lásky a využívá spíše konvenční reprezentace genderových rolí. Heterosexualita je skrze romantické příběhy neustále stvrzována, a tím je upevňováno její výsadní postavení a normativní charakter. To platí i u snímků s LGBT tematikou, jakými jsou například SVATBA NARUBY (1997) či PTAČÍ KLEC (1996). Heterosexuální orientace je jakýmsi ideálem, neboť je nahlížena z esencionalistického hlediska jako přirozená, nadčasová a všudypřítomná. Přestože od 90. let zájem o žánr romantické komedie výrazně vzrostl, LGBT romkomy byly v celkovém objemu natočených snímků jen ojedinělými případy. Romantická komedie s gay tematikou, která je považována za první svého druhu, se objevila až v roce 1993. Šlo o snímek Anga Leehe SVATEBNÍ HOSTINA. Od poloviny 90. let se pak gay a lesbické romkomy začaly objevovat o něco častěji, v závislosti na celkovém uvolnění společenských norem ve vztahu k sexualitě a genderu.³⁾ Jejich celkový počet se však výrazněji zvýšil až po roce 2000. Romkomy byly filmovými teoretiky a teoretičkami často přehlíženy, protože byly jako nízký „ženský“ žánr považovány za méněcenné.⁴⁾ Odborné reflexe romantických komedií se začaly objevovat až na přelomu 80. a 90. let 20. století, kdy tento žánr slavil velký návrat.⁵⁾ Ačkoliv se, jak již bylo řečeno, první LGBT romkomy objevily v první polovině 90. let, někteří teoretici se domnívají, že žánr romantické komedie je výhradně heterosexuální.⁶⁾ Vystává tedy otázka, zda vůbec existují gay romantické komedie, když porušují základní vzorec romkomu, kdy „chlapec potká dívku, ztratí dívku a nakonec získá dívku“. Jsou pouhou obměnou tohoto vzorce, nebo jej naprosto převrací a vytvářejí nová pravidla?

Struktura, metodologie a stav poznání

Úvodní teoretická část práce bude aplikovat sociálněkonstruktivistické koncepty na fenomén romantické lásky a rovněž bude vymezen žánr romantické komedie.⁷⁾ Pohled na lásku skrze sociální konstruktivismus pomáhá pochopit, jakým způsobem se vyvíjelo naše chápání romantického vztahu v závislosti na historicko-společenských podmínkách. Model homosexuální lásky je na rozdíl od heterosexuálního modelu upozaďován. Je tedy zcela jasné, že konstrukce homosexuální romantické lásky měla zcela jiný vývoj. Dále se zaměřím na žánrovou analýzu vybraných snímků, přičemž důraz budu klást na odchylky od zavedené formy. Vymezím tak teoretický rámec a perspektivu, ze které budu na romantické komedie nazírat.

3) Steve Neale ve svém článku publikovaném v časopisu *Screen* z roku 1992 uvádí, že „neexistují žádné [hollywoodské] romantické komedie, kde by partneři z mileneckého páru byli lesby nebo gayové nebo Asiaté nebo černí...“ Steve Neale, *The Big Romance or Something Wilde?* *Screen* 33, 1992, č. 3, s. 288.

4) Catherine L. Preston, *Hanging on a Star: The Resurrection of the Romance Film in the 1990s*. In: Wheeler W. Dixon (ed.), *Film Genre 2000: New Critical Essays*. Albany: State University of New York Press 2000, s. 228.

5) Steve Neale, *Genre and Hollywood*. London: Routledge 2000, s. 63.

6) David R. Shumway, *Modern Love: Romance, Intimacy, and the Marriage Crisis*. New York: NYU Press 2003, s. 8.

7) Peter, L. Berger – Thomas Luckmann, *Sociální konstrukce reality*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 1999.

Soubor vybraných snímků zahrnuje všechny severoamerické (USA a Kanada) gay romantické komedie natočené v letech 1993–2009. Romkomy byly vybrány podle následujícího klíče: jedná se o celovečerní snímky, které lze charakterizovat jako romantické komedie, jejichž hlavním tématem je romantický vztah mezi mužskými protagonisty a byly natočeny mezi lety 1993 a 2009 v Kanadě nebo USA (včetně koprodukcí, tedy např. Kanada a Velká Británie).⁸⁾ Jedná se přitom jak o velké hollywoodské produkce s hvězdami v hlavních rolích (např. SVATBA NARUBY), tak o produkce malých nezávislých produkčních společností, nezřídka zaměřených na LGBT kinematografii (např. Guest House Films). Analýza bude zahrnovat následující snímky: SVATEBNÍ HOSTINA (1993), JEFFREY (1995), SVATBA NARUBY (1997), I THINK I DO (1997), BILLY'S HOLLYWOOD SCREEN KISS (1998), TRICK (1999), KLUB ZLOMENÝCH SRDCÍ (2000), BIG EDEN (2000), ALL OVER THE GUY (2001), MAMBO ITALIANO / MOJE DIVOKÁ ITALSKÁ SVATBA (2003), DOTYK RŮŽOVÉ (2004), ADAM & STEVE (2005), NEUVĚŘITELNÝ ŽIVOT ETHANA GREENA (2005), EAST SIDE STORY (2006), LONG-TERM RELATIONSHIP (2006), A FOUR LETTER WORD (2007), MAKE A YULETIDE GAY (2009) a I LOVE YOU PHILLIP MORRIS (2009).

V případě žánrové analýzy projekt vychází z teorií žánru Ricka Altmana a Steva Neala. Žánr chápu jako nejasně ohraničenou kategorii kulturních textů charakteristickou opakováním určitých zápletek, postav, prostředí atd. Altman hovoří o dvou způsobech, kterými lze k analýze žánru přistupovat. První je skrze vymezení sémantických prvků, jako jsou postavy nebo lokace, a druhým je přístup syntaktický, který tyto prvky skládá dohromady. Propojením těchto dvou přístupů umožnil Altman zkoumat i přechodné žánrové formy a jejich proměnlivost. Altmanův přístup tak nabízí metodologické nástroje, které umožňují efektivní analýzu proměn žánru, což je centrální téma mého projektu. Altmanovy kritické teorie žánru kombinuji s teoriemi Steva Neala, jenž vymezuje žánr jako fungující součást sociopolitických a kulturních dobových kontextů.⁹⁾ Žánry jako takové pak odrážejí i významné proměny těchto kontextů. Žánrová analýza v tomto pojetí se tedy zdá být vhodná pro objasnění klíčové otázky tohoto projektu, proč se LGBT romkomy začaly objevovat právě v 90. letech a jak se proměňují.

Analýzou vybraných diskursů (např. rodina, svatba, etnicita, sexualita) v rámci žánru romkomu se pokusím prokázat, které z těchto diskursů se opakují a jakých nabývají podob. Použitím této metody budu moci interpretovat konstruované významy v jednotlivých snímcích. Vycházet budu z koncepce diskursu Michela Foucaulta, který jej chápe jako souhrn určitých kulturně a historicky daných pravidel a norem, jež třídí a vytvářejí různé formy vědění. Jednotlivé diskursy se navzájem ovlivňují a prolínají.¹⁰⁾ Důležité je pro mě také Foucaultovo rozdělení diskursů na dominantní, tedy převažující a vyzdvihované (v tomto případě heterosexuality), a subverzivní, které jsou těmi dominantními potlačované (homosexualita). Využiji také analýzu diskursu Teuna A. van Dijka, který se zaměřuje na projevy ideologie v mediálních textech, přičemž van Dijk skrze reprezentace sleduje, jakým způsobem je definována sociální identita skupiny.¹¹⁾ Dále pracuje s konceptem dominantního a subverzivního diskursu, jak jej definoval Foucault, přičemž do dominant-

8) Do souboru jsem nezařadila snímky, které obsahují romantickou zápletku mezi mužskými hrdiny, ale neodpovídají žánrovým konvencím romkomu (např. *teen* komedie).

9) Steve Neale, *Genre and Hollywood*. London: Routledge 2000, s. 5.

10) Viz <www.michel-foucault.com/concepts/index.html>, [cit. 6. 9. 2010]; srov. též Michel Foucault, *Diskurs, autor, genealogie*. Praha: Svoboda 1994, s. 7–8.

11) Teun A. van Dijk, Ideology And Discourse Analysis. *Journal of Political Ideologies* 11, 2006, č. 2, s. 115–140.

ního diskursu spadají podle van Dijka takzvané *in-groups* a do subverzivního *out-groups*. Od striktního rozdělení na *My* a *Oni* se odvíjí i následná reprezentace členů a členek těchto skupin (pozitivní vs. negativní). Při analýze se budu snažit odhalit, jakými způsoby se v kontextu romkům subverzivní diskurs (*Oni*) dostává do popředí a zaujímá místo diskursu dominantního (*Nás*). Důležité je při diskursivní analýze také přihlédnout k tomu, zda jsou filmy určeny pro mainstreamové publikum, či nikoliv.

Přestože je LGBT tematika objevující se v mainstreamových romkomech filmovými teoretiky a teoretickými upozadována a opomíjena, několik studií nabízí přínosné koncepty, z nichž budu ve svém projektu vycházet.

McDonaldová například v jedné z kapitol knihy *Romantic Comedy*, jež už ve svém názvu reflektuje základní premisu filmové romantické komedie, vymezuje gay a lesbické romantické komedie jako takzvané radikální romkomy. Za jeden ze zásadních textů, z něhož budu ve svém projektu čerpat, považuji studii Debry A. Modellmogové „Can Romantic Comedy Be Gay? Hollywood Romance, Citizenship, and Same-sex Marriage Panic“.¹²⁾ Autorka v ní komparuje heterosexuální a LGBT romkomy a poukazuje na nerovnosti vyplývající zejména z rozdílného přístupu k heterosexuálním a homosexuálním svazkům (věnuje se hlavně postoji ke stejnopohlavním manželstvím). Ewan Kirkland ve svém textu „Romantic Comedy and the Construction of Heterosexuality“ vymezuje heterosexuální milostné příběhy vůči těm homosexuálním.¹³⁾ Tyto texty jsou pro mne přínosné právě rozpracováváním dichotomií *My* a *Oni*, kde *My* je privilegovaná většina (s možností manželství) a kde *Oni*, kteří jsou podřízeni většině, stejná práva nemají.

Cílem tohoto projektu bude tedy nejen zmapovat tematiku sexuálních minorit v rámci heterocentrického žánru, jakým je romantická komedie, ale zároveň dokázat, že se jedná o variaci „heterosexuálního“ romkomu, který funguje navzdory porušení základní premisy žánru. Ambicí projektu je přispět k samotné žánrové teorii, zejména pak v pohledu na proměny žánru v závislosti na různých kontextech (politických, ekonomických, kulturních atd.). Analýza gay romantických komedií zpracovaná v tomto projektu tak na jedné straně nabídne kritické přehodnocení žánrové hybridizace a jejího fungování, a na straně druhé přispěje k pochopení reprezentace příslušníků a příslušnic sexuálních minorit v rámci mainstreamové i „nezávislé“ kinematografie.

E v a C h l u m s k á

(Vedoucí disertační práce: Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D.)

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií FF UP v Olomouci;

1. rok řešení; echlumska@centrum.cz)

12) Debra A. M o d d l e m o g, Can Romantic Comedy Be Gay? Hollywood Romance, Citizenship, and Same-Sex Marriage Panic. *Journal of Popular Film & Television* 36, 2009, č. 4, s. 162–173.

13) Ewan K i r k l a n d, „Romantic Comedy and the Construction of Heterosexuality“, *Scope*, 2007, č. 9 (October). Dostupné online: www.scope.nottingham.ac.uk/article.php?issue=9&id=957, [cit. 5. 9. 2010].

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

ADAMOVIČ, Ivan

Planeta Eden : svět zítřka v socialistickém Československu 1948 – 1978 / Ivan Adamovič, Tomáš Pošpiszyl. -- Vyd. 1. -- V Řevnicích : Arbor vitae, 2010. -- 246 s. : většinou barev. il. a faksim. -- Úvod, poznámky v textu, anglické a ruské resumé – Rejstřík jmenný – Stříbrné komety filmového plátna : hledání budoucnosti v československém vědecko-fantastickém filmu / Jiří Adamovič, s. 174–193 – Bohatě ilustračně vybavená kniha, která vychází jako součást stejnojmenné výstavy, přibližuje historii vědecko-fantastického žánru v Československu na poli knižní kultury, výtvarného umění, filmu, komiksu i společenské teorie v období 1948–1978. Kniha se v jedenácti tematických a obrazových kapitolách vrací k nedávným představám o budoucnosti, která v této podobě nikdy nenastala. Přibližuje víru ve vědeckotechnický rozvoj, dogmata sociálních utopí a oblibu vědecko-fantastického žánru v podmínkách socialistického režimu. Obsahuje samostatné profily výtvarníků Zdeňka Buriana a Teodora Rotrekla, reflexi témat budoucnosti v dobovém avantgardním umění i obrazové materiály vztahující se k oblasti tehdejší masové kultury. -- ISBN 978-80-87164-34-1 (brož.)

AUMONT, Jacques

Obraz / Jacques Aumont ; [z francouzského originálu ... přeložil Ladislav Šerý]. -- 2. vyd. -- Praha : Nakladatelství AMU, 2010. -- 319 s. : il. -- Úvod, poznámky v textu – Bibliografie v textu – Kniha zahrnuje široké pole problematiky vizuality od základních zákonitostí optiky, přes fyziologii vnímání k problematice estetiky realistického a tzv. abstraktního malířství až k fotografii a filmu. – Název originálu: *L'image* / Aumont, Jacques, 1942-. -- Paris : Nathan/VUEF, 2003. -- ISBN 978-80-7331-165-0 (brož.)

TARR, Béla

Béla Tarr : v oku velryby / editorka Kamila Boháčková ; [András Bálint Kovács ... et al.]. -- Praha : Casablanca – Václav Žák, 2010. -- 202 s. : il., por-

tréty. -- Citáty, poznámky v textu, ediční poznámka, filmografie, ocenění, anglické resumé, o autorech – Bibliografie na s. 192–196 – Monografický sborník se pokouší osvětlit z různých úhlů pohledu dosavadní dílo stěžejního maďarského režiséra současnosti – Bély Tarra. Kolektivní monografie vychází u příležitosti Tarrovy retrospektivy na Letní filmové škole v Uherském Hradišti 2010, které se tvůrce osobně zúčastnil. Jednotlivé studie doplňují rozhovory se samotným režisérem a s jeho blízkými spolupracovníky (spisovatel László Krasznahorkai, kameraman Gábor Medvigy). Publikace vznikla také jako součást projektu Panorama filmové kritiky III, který se zaměřuje na spolupráci předních filmových časopisů z okruhu zemí visegrádského prostoru. -- ISBN 978-80-87292-07-5 (brož.)

DELEUZE, Gilles

Pusté ostrovy a jiné texty : (texty a rozhovory 1953–1974) / Gilles Deleuze ; [z francouzského originálu ... přeložili Miroslav Petříček a Miroslav Marcelli]. -- Vyd. 1. -- Praha : Herrmann & synové, 2010. -- 332 s. -- Úvodní poznámka francouzského vydavatele, poznámky v textu, ediční poznámka – Pusté ostrovy shrnují méně známé texty, které Gilles Deleuze publikoval v letech 1953–1974 v různých časopisech, jeho předmluvy a rozhovory či kapitoly ve sbornících a kolektivních dílech. Představují nedocenitelný vstup do jinak myšlenkově značně náročných knih tohoto francouzského filosofa, věnovaných nejen filosofii (Hume, Nietzsche, Bergson aj.), ale i literatuře, filmu a výtvarnému umění. – Název originálu: *L'île désert et autres textes : (textes et entretiens 1953–1974)* / Deleuze, Gilles, 1925–1995. -- [Paris] : Les Éditions de Minuit, 2002. -- ISBN 978-80-87054-19-2 (váz.)

HANÁKOVÁ, Petra

Paľo Bielik a slovenská filmová kultúra / Petra Hanáková. -- 1. vyd. -- Bratislava : Slovenský filmový ústav : Vysoká škola múzických umení, 2010. -- 313 s. : il., portréty, faksim. -- (Orbis pictus). -- Úvod, citáty, filmografie, ocenění, poznámky na

s. 224–267, anglické resumé – Bibliografie na s. 277–303, rejstřík jmenný a názvový – Monografie, která přináší kritický, ale zejména kontextuální pohled na tvorbu a kariéru slovenského filmaře a herce Paľo Bielik. Kniha se víc než na interpretaci Bielikových tvořivých vrcholů, analýzu či reflexi jeho filmů zaměřuje na jeho tvorbu v souvislostech, a to nejen autobiografických, ale i ideologických, ekonomických, institucionálních či širších kulturně-historických. -- ISBN 978-80-85187-58-8 (brož.)

KONČELÍK, Jakub

Dějiny českých médií 20. století / Jakub Končelík, Pavel Večeřa, Petr Orság. -- Vyd. 1. -- Praha : Portál, 2010. -- 310 s., xxxii s. obr. příl. : faksim. -- Předmluva, anglické resumé, o autorech – Bibliografie v textu a na s. 273–285, rejstřík – Tato učebnice dějin českých médií, která dosud chybí na českém trhu, je základním studijním materiálem pro řadu vysokoškolských oborů. Kniha mapuje nejdůležitější oblasti oboru z hlediska dějin cenzury, legislativy, tisku, televize, rozhlasu, filmu a dalších médií. Autoři postupují chronologicky podle jednotlivých etap rozvoje jednotlivých médií, zvláště se zabývá klíčovými etapami české historie. Výklad se ovšem nemohl omezit pouze na média, takže knihu lze číst jako dějiny Československa a České republiky ve 20. století z určitého zorného úhlu. -- ISBN 978-80-7367-698-8 (brož.)

NACHTFALTER

Nachtfalter : Asta Nielsen, ihre Filme / Karola Gramann, Heide Schlüpmann (Hg.). -- Wien : Verlag Filmarchiv Austria, 2009. -- 431 s. : (některé barev.) il., portréty, faksim. -- (Kinothek Asta Nielsen). -- Předmluva, výňatky – Bibliografie na s. 426, rejstřík názvů filmů chronologický a abecední – Druhá část dvousvazkového kompletu o dánské a německé herečce Astě Nielsenové přibližuje podrobně všechny její filmy. Kniha je vybavena bohatou obrazovou dokumentací. -- ISBN 13-978-3-902531-76-6 (brož.)

SLADE, Mark

McLuhan : a pocketful of mirrors / by Mark Slade. - [Montreal] : National Film Board of Canada, 1972. -- 20 l. : il. -- (Screen ; No 3/1972 ; Vol. V). -- Citáty – Monotematické číslo kanadského filmového časopisu Screen, v němž se Mark Slade zamýšlí na některými východisky kanadského filozofa a teoretika médií H. M. McLuhana. -- (Brož.)

SVEJKOVSKÝ, Jiří

Čas marných nadějí : roky 1968 a 1969 ve zpravodajství ČST : dokument / Jiří Svejkský. -- Vyd. 1. - Praha : Nakladatelství Epoque, 2010. -- 116 s., xvi s. obr. příl. : il., portréty, faksim. -- Prolog, o autorovi – Dokument připomíná některá známá fakta, ale

obsahuje i dosud nezveřejněné podrobnosti o tom, jakým způsobem se televizní pracovníci podíleli na informacích o vývoji politických událostí v letech 1968 a 1969. Autor jako jeden z dosud žijících televizních aktivních účastníků té doby využil pro dokument písemné záznamy svých kolegů techniků, své archivní písemné doklady, fotografie a dopisovou dokumentaci televizních diváků, aby připomněl rádo zapomínanou a nadšenou podporu většiny obyčejných lidí pro tehdejší politiku socialismu s lidskou tvář. -- ISBN 978-80-7425-050-7 (váz.)

TILLE, Václav

Moskva v listopadu / Václav Tille ; [jedičně připravila, úvodní studií a ediční poznámkou opatřila Dagmar Blümllová]. -- V této úpravě vyd. 1. -- České Budějovice : Společnost pro kulturní dějiny, 2009. -- 217 s. -- Poznámky v textu, anglické resumé – V knížce autor shromáždil své dojmy z cesty do Sovětského svazu, kde se zúčastnil oslav 10. výročí Velké říjnové socialistické revoluce. Nebyla to jediná kniha, která se na konci 20. let pokoušela československé veřejnosti přinést reálný obraz sovětské současnosti; její tón se však výrazně lišil. Tille do této knihy nevložil ani politický rozměr, ani kritiku, ba ani literární ambice – nabídl prostě detailní záznamy o každém svém kroku. -- ISBN 978-80-254-5149-6 (brož.)

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH DALŠÍCH ČÍSEL

Prostřednictvím monotematických bloků se *Iluminace* snaží podpořit koncentrovanější diskusi uvnitř oboru, vytvořit operativní prostředek dialogu s jinými obory a usnadnit zapojení zahraničních přispěvatelů. Témata jsou vybírána tak, aby korespondovala s aktuálním vývojem filmové historie a teorie ve světě a aby současně umožňovala otevírat specifické domácí otázky (revidovat problémy dějin českého filmu, zabývat se dosud nevyužitými prameny). Zájemcům může redakce poskytnout výběrové bibliografie k jednotlivým tématům. **Každé z uvedených čísel bude mít rezervován dostatek prostoru i pro texty s tématem nijak nesouvisející.** S nabídkami příspěvků (studií, recenzí, glos, rozhovorů) se obraťte na adresu: szczepan@phil.muni.cz nebo ivan.klimes@volny.cz. V nabídce stručně popište koncepci textu; u původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran. Podrobné pokyny pro bibliografické citace lze nalézt na webových stránkách časopisu: www.iluminace.cz, v položce Redakce/kontakty.

Film je jinde / Mimo prostor kina*(uzávěrka 30. listopadu 2010)*

editorka tematického bloku: Lucie Česálková

Záměrem tohoto tematického bloku je prozkoumat prostor předvádění a recepce filmu jako klíčový faktor ovlivňující jeho kulturní, historické a společenské funkce. Důraz přitom bude kladen na prostory předvádění filmu mimo běžná kina jakožto prostředí, jež zásadně proměňují význam filmu tím, že jej nově geograficky, architektonicky, ale i sociokulturně ukotvují. Z metodologických hledisek, kterými je možné fenomén filmu mimo prostor kina nahlédnout, nás budou zajímat především ta, jež do popředí svého zájmu kladou důraz na specifika „ne-kinové“ filmové zkušenosti (stranou tedy necháme otázky technické a problematiku distribučních strategií a praktik). Budeme se tak pohybovat na pomezí dějin filmové recepce a předvádění, teorie relokace a nově se rozvíjejícího bádání v oblasti filmové geografie, v němž se poznatky zpravidla lokálně historických výzkumů filmových dějin kombinují s poznatky kartografie, architektury, urbánních studií či studií prostorové zkušenosti a psychologických a fyziologických aspektů pohybu v městském prostoru.

Uvažování o specifikách prostředí filmového předvádění a recepce přinesly do filmových studií výzkumy reflektující nástup televize, videa a digitálních médií. Spolu s tím, jak se namísto filmového plátna stávala stěžejním interfacem filmové zkušenosti obrazovka (televizoru, počítače, nově i mobilního telefonu) a jak se sledování filmu prostřednictvím televize, videa, DVD a dalších nosičů přesouvalo z veřejného do privátního sektoru, bylo nutné nově přehodnotit, jak je divácká zkušenost determinována časoprostorovými okolnostmi předvádění/sledování filmu. Byla tak, především v pracích Barbary Klingerové, vymezena specifika zkušenosti domácího sledování filmů a zejména v rámci dějin amatérského filmu se začala odhalovat archeologie domácího sledování filmů před nástupem těchto médií.¹⁾

Zatímco výzkumy Klingerové a dalších měly svůj základ v proměně technického zázemí sledování filmu, další, tentokrát spíše teoretická linie zabývající se prostředím předvádění a recepce našla svá východiska v reflexi experimentální a avantgardní tvorby raného videoartu a videoinstalací. Teorie relokace, jak ji prezentují například Francesco Casetti²⁾ či Phillipe Dubois, se často odvolává na uměleckou tvorbu a teoretické myšlení tzv. expanded cinema, jež se snaží záměrně aktivizovat kontext sledování skrze diváckou interakci, a přetvářet tak historické a kulturní kontexty „architektury recepce“. Myšlenku tzv. expanded cinema jako filmu/filmového obrazu, který „nemá žádné místo, ale okupuje prostor“, od šedesátých let 20. století v různých uměleckých variacích revokovali zejména tvůrci britské Filmaktion Group (William Raban, Malcolm Le Grice, Gill Eatherley), kteří záměrně dramatizovali filmová představení a zapojovali diváky jako aktivní spolutvůrce filmové zkušenosti.³⁾ Zatímco samotní tvůrci o „expanzi“ v souvislosti s filmem přemýšlejí především ve smyslu rozšiřování zkušenostního horizontu diváka skrze jeho interakci s filmovým obrazem,⁴⁾ teorie relokace si

všímá i obecnějších problémů souvisejících s expanzí filmových projekčních ploch a obrazovek ve společenském prostoru a zohledňuje také vztah diváka a prostorových podmínek recepce.⁵⁾

Teorie relokace je i přes své téměř výhradní zaměření na experimentální projekty pro přemýšlení o recepci a předvádění filmu mimo prostor kina zajímavá tím, že vyzdvihuje význam obrazovky a jejího umístění. Dotýká se tak témat, která zajímají i autory, již se zabývají „mapováním“ filmové zkušenosti v městském prostoru. K filmovým obrazům (obrazovkám, projekčním plochám) přistupují s ohledem na každodennost pohybu v městském prostoru a za pomoci metod psychokartografie se pokoušejí interpretovat vztah mezi jejich prostorovým umístěním a pamětí, emocemi a chováním městského chodce-diváka.⁶⁾ Význam kin jako specifických institucí v rámci městské infrastruktury přitom kladou na stejnou úroveň jako jiná místa předvádění pohyblivých obrazů (promítání pod širým nebem, obrazovky na nárožích a zdech, promítání ve veřejných místnostech – restaurace, pošty, společenské sály, kostely a fary, univerzity a školy, obchodní střediska, dopravní prostředky atp.).

Připravovaný tematický blok by měl upozornit na místa, kam se film šířil „za zdi“ běžného kina, a ukázat, jak tato nová prostředí svým geografickým a společenským vymezením ovlivňovala diváckou zkušenost. Budeme se tedy ptát na význam vyplývající z pozice prostoru předvádění filmu na mapě zeměpisné i sociální, a to tak, že se pokusíme

- nahlédnout rozdíl mezi veřejným a privátním prostorem předvádění a recepce;
- přemýšlet o umístění prostoru předvádění filmu ve vztahu k jiným objektům – místům zprostředkovávajícím zábavu, služby atp.;
- zohlednit význam prostoru předvádění filmu v rámci dějin města, čtvrti, jeho kulturní tradice a společenské funkce.

Stručný výběr literatury:

Robert C. Allen, Relocating American Film History: The Problem of the Empirical. *Cultural Studies* 20, 2006, č. 1, s. 48–88.

Robert C. Allen, The Place of Space in Film Historiography. *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 9, 2006, č. 2, s. 15–27.

Francesco Casetti, The Last Supper in Piazza Della Scala. *Cinema & Cie* 11, 2008, č. 3, s. 7–14.

Philippe Dubois – Lúcia Ramos Monteiro – Alessandro Bordina (eds.), *Oui, C'est du cinéma/ Yes, It's Cinema. Formes et espres de l'image en mouvement/ Forms and Spaces of the Moving Image*. Udine: Companotto Editore 2009.

Malte Hagener, Where Is Cinema (Today)? The Cinema in the Age of Media Immanence. *Cinema & Cie* 11, 2008, č. 3, s. 15–22.

Ina Rae Hark (ed.), *Exhibition. The Film Reader*. London: Routledge 2002.

Ian Christie, Histories of the Future: Mapping the Avant-garde. *Film History* 20, 2008, č. 1, s. 6–13.

Barbara Klinger, *Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies, and the Home*. Berkley: University of California Press 2006.

Anne Kelly Knowles (ed.), *Placing History: How Maps, Spatial Data and GIS Are Changing Historical Scholarship*. Redlands, California: ESRI Press 2008.

Alexandra Schneider, „The Cinema Is the Theatre, the School, and the Newspaper of Tomorrow“: Writing the History of Cinema's Mobility. *Cinema & Cie* 11, 2008, č. 3, s. 57–66.

Anthony Slide, *Before Video: A History of the Non-Theatrical Film*. New York: Greenwood Press 1992.

Gregory A. Waller (ed.), *Moviegoing in America*. Malden – Oxford: Blackwell Publishers Ltd 2002.

Maxa Zoller, *Places of Projection: Re-Contextualising the European Experimental Film Canon*. Disertační práce. London: University of London, Birkbeck College 2007.

Poznámky:

- 1) K tomu více např. monotematické číslo *Illuminace* 3/ 2004 a v něm zmíněná literatura.
- 2) Francesco Casetti o relokaci říká: „Relokací míním proces, v jehož rámci zkušenost, ať už jakákoli, přesouvá z jednoho místa na druhé. Jedná se o přemístění (displacement), jehož záměrem je dobyt celou novou sféru (fyzickou, existenční, technologickou atp.), v níž bychom mohli znovuoživit téměř ve stejné podobě to, co by bylo možné nechat žít jinde. V této nové sféře můžeme najít nové možnosti a nové dimenze.“ Viz Francesco C a s e t t i, The Last Supper in Piazza Della Scala. *Cinema & Cie* 11, 2008, č. 3, s. 7–14.
- 3) K projektům expanded cinema lze přiřadit i tvorbu Valie Export, Petera Weibela, Tonyho Conrada, Petera Kubelky, Paula Sharitse a dalších.
- 4) K práci Valie Export a k významu „expanded cinema“ skrze její vlastní dílo viz Valie E x p o r t, Expanded Cinema as Expanded Reality. *Senses of Cinema* 4, 2003, č. 28. Online: <http://archive.sensesofcinema.com/contents/03/28/expanded_cinema.html>, [cit. 13. 11. 2009].
- 5) Viz např. název konference Expanded Cinema: Activating the Space of Reception (Tate Gallery, Londýn, 17.–19. 4. 2009). Online: <<http://www.studycollection.co.uk/expanded/index.html>>, <<http://www.tate.org.uk/modern/eventseducation/symposia/18016.htm>>, [cit. 13. 11. 2009].
- 6) Tomuto typu výzkumu se věnují například Floris Paalman na University of Amsterdam (The City as Cinematic Network/ Rotterdam) či prof. Ian Christie na University of London (History of London Screen Entertainment) aj.

Archeologie médií v postmediální době

(uzávěrka 28. února 2011)

hostující editorka: Kateřina Svatoňová

Historikové a teoretici filmu, médií, vizuálních umění a dalších kulturních forem v posledních 25 letech různými cestami dospívají k problematizaci tradičních historiografických konceptů, pevně daných časových a prostorových souřadnic a kauzality dějinného vývoje. Jedním z důsledků těchto změn je i vznik badatelského směru nazývaného někdy „archeologie médií“. Mediální archeologové se zaměřili na hledání přítomnosti konceptů médií novějších v dějinách médií starších a výzkum počátků jednotlivých jevů zaměnili za sledování historických souvislostí a rezonancí. Vyšli především z Foucaultovy *Archeologie vědění*, která napovídá, že každé médium v dějinách neznamena jen obraz/sdělení nesený konkrétním materiálem, jednu určitou kulturní formu a objekt, ale je součástí širšího diskursu. Médium jako diskursivní objekt je zasazeno do sítě dalších společenských konstruktů, témat a očekávání, které se vážou na určité sociokulturní procesy a praktiky. Mediálně archeologický přístup se zaměřil jednak na výzkum cyklicky se vracejících objektů a motivů, které formují mediální kulturu, jednak na odkrývání způsobů, jak jednotlivé diskursivní tradice a formace utvářejí specifické mediální aparáty a systémy v různých historických kontextech, a tak definují jejich sociální identitu.¹⁾

Na přelomu století se však situace mediální kultury opět proměňuje. Rosalinda E. Kraussová mluví o *postmediální době* a říká: „Myslím, že nejprve musím udělat čáru za slovem médium, pohrbit nános toxického odpadu a vyjít do světa lexikální svobody. ‚Médium‘ se zdá příliš infikované, tolik ideologicky, dogmaticky, diskursivně zanesené.“²⁾ A Siegfried Zielinski se věnuje médiu jako něčemu nekonečně rozsáhlému a všepohlcujícímu, z čeho tesáme jednotlivé tvary, texty, obrazy, interfacery či formální postupy.³⁾ Teoretikové relokace sledují, jak dochází k neustálému přesunu obrazů, jak těkají mezi rozdílnými materiálními objekty, podléhají odlišným módům předvádění a způsobují tak transformace horizontů divácké zkušenosti (Francesco Casetti, Barbara Klingerová). Tyto koncepce ukazují, že se mění jak pojetí média, tak obecněji obrazu, jeho kontextu i jeho diváků, a že se tedy lze ptát: Jak můžeme mluvit o archeologii médií v *postmediální době*?

I proto začala archeologie médií, byť ještě velmi mladá, nabývat odlišných podob, více či méně vzdálených od původního rámce foucaultovské archeologie. Siegfried Zielinski se začal zajímat více o subverzivní část dějin umění a zaměřil se na *anarcheologii médií*, která celý výzkum posouvá do osobnější roviny fascinovaného interdisciplinárního hledačství sbírek kuriozit, později do ještě otevřenějšího prostoru *variantologie*, ve kterém již tyto disciplinární hranice zcela mizí a nově otevřený archiv všeobecných dat a znalostí umožňuje volné hledání nečekaných transhistorických souvislostí. Oliver Grau, Thomas Elsaesser, Erkki Huthamo a Carolyn Marvinová na základě historických médií definují vlastnosti nových mé-

dií a virtuálních realit, „archeologie možných budoucností“, a nalézání opakujících se *topoi* v dějinách mediálních diskursů jim pomáhá nejen odlišně nahlédnout jednotlivé zobrazovací praxe (jakými jsou například stereoskop, pohyblivá panoramata či virtuální realita), ale i odlišná percepční paradigmatata a variace diváckých zkušeností. William Uricchio sleduje, jak rozdílné technologie médií a kulturní praktiky utvářejí reprezentační strategie, ale i recepci a odlišná publika. Fridrich Kittler naopak zcela opomíjí divácký subjekt a zaměřuje se pouze na technologická média jako určitá a priori. Archeologický rámec umožňuje zkoumat obrazy z odlišných diskursů (Laura Marksová například sleduje matematické vzorce a přesahy diagramatického a algoritmického myšlení v umění, Arianna Borrelliová zkoumá metaforu jako klíčové vzorce pro možný překlad mezi jednotlivými diskursy), využít odlišné metody a přístupy (Alison Griffithsová se zaměřuje na fenomenologicky orientovanou archeologii diváckého zážitku uprostřed imerzivních médií) a inspirovat uměleckou tvorbu (Jeffrey Shaw, Werner Nekes, Gustav Deutsch, Péter Forgács, Zoe Beloffová, Gebhard Sengmüller, v domácím prostředí Filip Cenek, Martin Blažíček apod.). Relokace médií pak inspiruje další větev mediálního výzkumu, který se částečně vzdaluje od původního archeologického vymezení a zaměřuje se na transmediální intertextualitu a vyprávění, tedy na zkoumání příběhů přecházejících mezi jednotlivými médii a toho, jak se jednotlivá *topoi* objevují napříč historií literatury, výtvarných zobrazení, jak proměňují filmový obraz, ať už promítaný v kinosále či na osobním počítači, jak se uplatňují ve videohrách či digitálních simulacích, jak obdobné kulturní historie vytvářejí transmediální „sítě“ veřejných prostorů. Tyto transmediální sítě pak propojují historiografii, teorii a praxi, a redefinují a dekonstruuji tak definici archivu a transformují jeho sbírky – podloží mediálněarcheologických výzkumů.

Problematizace archivu, médií či disciplinárních hranic tedy znovu inspiruje k otázce, jak lze mluvit o archeologii médií a co vše spadá do jejího výzkumného pole. Mediálněarcheologický rámec nám umožňuje nahlédnout témata, která doposud byla limitována tradičním vymezováním jednotlivých médií, zkoumat otázky v širším, dynamičtější poli Zielinskiho archivu, sledovat, co se děje s obrazem i jeho divákem v době postmedií. Zároveň nám takto vymezené pole zájmu otevírá možnosti k „relokaci“ archeologického přístupu a stopování konkrétních idejí (a to nejen v obrazových médiích, ale i v teoretických textech) a aplikovat ji na disciplíny a diskursy, které doposud s tímto zkoumáním nebyly spjaté. Cílem tohoto tematického bloku *Illuminace* (spojeného s mezinárodní mediálněarcheologickou konferencí, která se uskuteční koncem roku 2010 v Praze), je ukázat odlišné možnosti využití archeologického přístupu, nabídnout prostor pro teoretické úvahy o proměně mediálních kategorií, archeologické metody jako takové a zároveň pro případové studie z (nejen českého) mediálního prostředí.

Stručný výběr literatury:

Barbara Büscher – Jana Horáková, *Imaginary Spaces. Raum/Prostor – Medien/Média – Performance/Performance*. Praha: KLP 2008.

Tomáš Dvořák, *Sběrné suroviny. Texty, obrazy a zvuky nedávné minulosti*. Praha: Filosofia 2009.

Thomas Elsaesser, The New Film History as Media Archeology. *CiNéMAS* 14, 2004, č. 2–3., s. 75–117.

Oliver Grau, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*. Massachusetts: New The MIT Press 2003.

Oliver Grau, *MediaArtHistories*. Massachusetts: New The MIT Press 2007.

Alison Griffithsová, „Pohyblivé obrazy nebes“. Pohroužení do vesmírného divadla planetária. *Illuminace* roč. 20, 2008, č. 3 (71), s. 68–106.

Erkki Huhtamo, „Od kybernetizace k interakci: příspěvek k archeologii interaktivity“. *Teorie vědy*, roč. 26, 2004, č. 2, s. 81–92.

Friedrich A. Kittler, *Optical media. Berlin Lectures 1999*. Cambridge: Polity Press 2010.

Friedrich A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press 1999.

Eric Kluitenberg (ed.), *Book of imaginary Media: excavating the dream of the ultimate communication medium*. Rotterdam: NAI Publishers 2006.

Carolyn Marvin, *When Old Technologies Were New. Thinking About Electric Communication in the Late Nineteenth Century*. New York and Oxford: Oxford University Press 1988.

Avital Ronell, *The Telephone Book. Technology, Schizophrenia, Electric Speech*. Lincoln: University of Nebraska Press 1989.

William Uricchio, *Media, Simultaneity, Convergence. Culture and Technology in an Age of Intermediality*. Utrecht: Universiteit Utrecht 1997

Wolfgang Ernst, „Let there be irony. Cultural history and media archaeology in parallel lines“. *Art History*, roč. 28, 2005, 5, s. 582–603.

Wolfgang Ernst, „Medienarchäologie. Eine Provokation der Kommunikationsgeschichte“. In: Habbo Knoch – Daniel Morat (Hg.), *Kommunikation als Beobachtung. Medienwandel und Gesellschaftsbilder 1880–1960*. München: Fink 2003. s. 37–56.

Siegfried Zielinski, *The Deep Time of the Media. Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge: The MIT Press 2006.

Siegfried Zielinski – Silvia M. Wagnermaier (eds.). *Variantology I. On Deep Time Relations of Art, Science and Technologies*. Berlin: Verlag der Buchhandlung Walter König 2005.

Siegfried Zielinski – David Link (eds.). *Variantology II. On Deep Time Relations of Art, Science and Technologies*. Berlin: Verlag der Buchhandlung Walter König 2006.

Siegfried Zielinski, *Audiovisions. Cinema and Television as Entr'Actes in History*. Amsterdam: Amsterdam University Press 1999.

www.thelabyrinthproject.org

Poznámky:

- 1) Erkki Huhtamo, „Od kybernetizace k interakci: příspěvek k archeologii interaktivity.“ *Teorie vědy*, roč. 26, 2004, č. 2, s. 91.
- 2) Rosalind Krauss. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson 2000, s. 5.
- 3) Siegfried Zielinski, *The Deep Time of the Media. Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge: The MIT Press 2006, s. 32–34.

ILUMINACE

je recenzovaný časopis pro vědeckou reflexi kinematografie a příbuzných problémů. Byla založena v roce 1989 jako půlletník. Od svého pátého ročníku přešla na čtvrtletní periodicitu a při té příležitosti se rozšířil její rozsah i formát. Od roku 2004 je v každém čísle vyhrazen prostor pro monotematický blok textů. Od roku 2005 jsou některé monotematické bloky připravovány ve spolupráci s hostujícími editory. Iluminace přináší především původní teoretické a historické studie o filmu a dalších audiovizuálních médiích. Každé číslo obsahuje rovněž překlady zahraničních textů, jež přibližují současné badatelské trendy nebo splácejí překladatelské dluhy z minulosti. Velký prostor je v Iluminaci věnován kritickým edicím primárních písemným pramenů k dějinám kinematografie, stejně jako rozhovorům s významnými tvůrci a badateli. Zvláštní rubriky poskytují prostor k prezentaci probíhajících výzkumných projektů a nově zpracovaných archivních fondů. Jako každý akademický časopis i Iluminace obsahuje rubriku vyhrazenou recenzím domácí a zahraniční odborné literatury, zprávám z konferencí a dalším aktualitám z dění v oboru filmových a mediálních studií.

Pokyny pro autory:

Nabízení a formát rukopisů

Redakce přijímá rukopisy v elektronické podobě v editoru Word, a to e-mailem na adrese szczepan@phil.muni.cz nebo ivan.klimes@volny.cz. Doporučuje se nejprve zaslat stručný popis koncepce textu. U původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran, u rozhovorů 10–30 normostran, u ostatních 4–15; v odůvodněných případech a po domluvě s redakcí je možné tyto limity překročit. Všechny nabízené příspěvky musí být v definitivní verzi. Rukopisy studií je třeba doplnit filmografickým soupisem (odkazuje-li text na filmové tituly – dle zavedené praxe Iluminace), abstraktem v angličtině nebo češtině o rozsahu 0,5–1 normostrana, anglickým překladem názvu, biografickou notickou v délce 3–5 řádků, volitelně i kontaktní adresou. Obrázky se přijímají ve formátu JPG (s popisky a údaji o zdroji), grafy v programu Excel. Autor je povinen dodržovat citační normu časopisu (viz „Pokyny pro bibliografické citace“).

Pravidla a průběh recenzního řízení

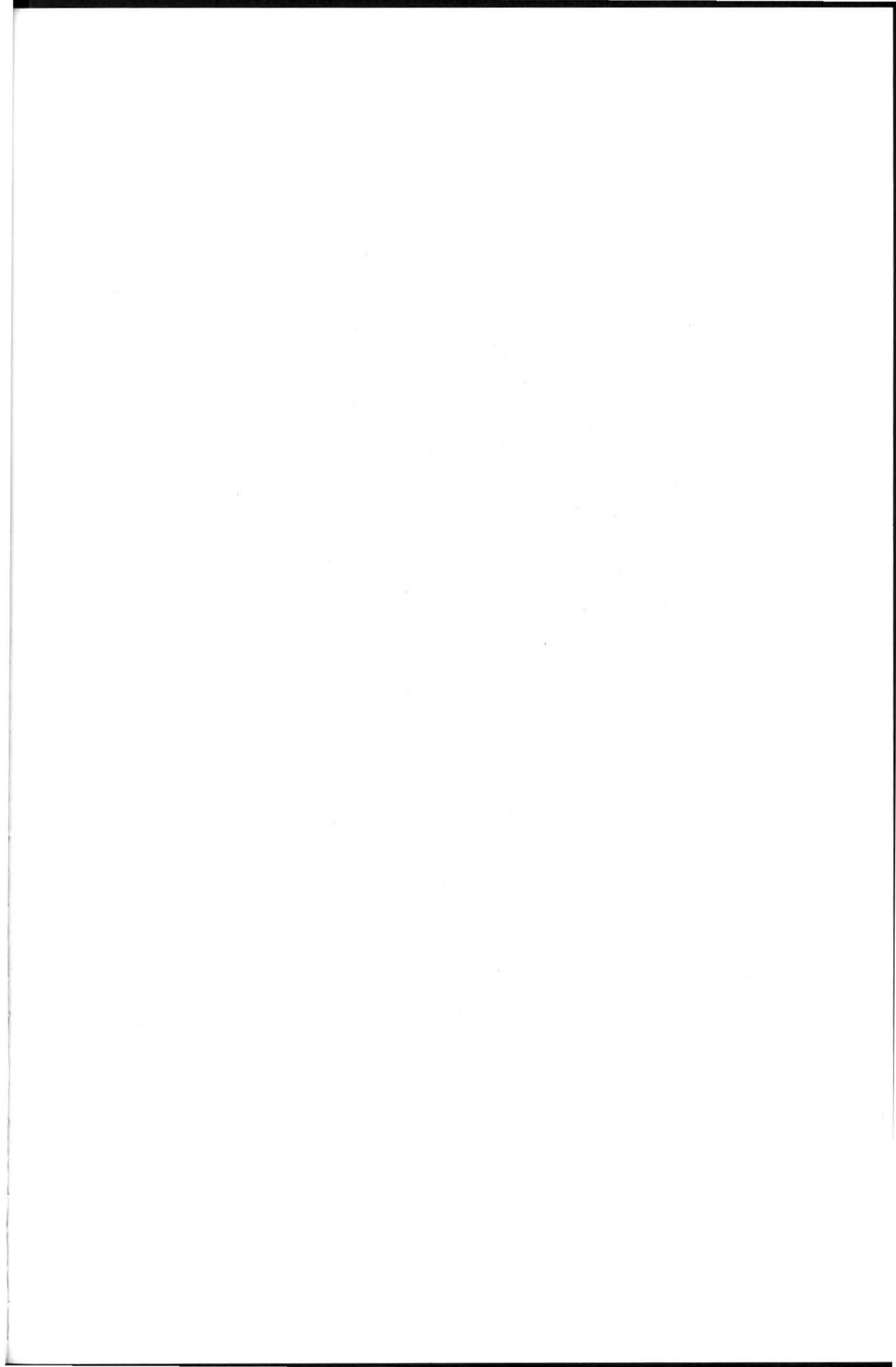
Recenzní řízení typu „peer-review“ se vztahuje na odborné studie, určené pro rubriku „Články“, a probíhá pod dozorem redakční rady (resp. „redakčního okruhu“), jejíž aktuální složení je uvedeno v každém čísle časopisu. Šéfredaktor má právo vyžádat si od autora ještě před započatím recenzního řízení jazykové i věcné úpravy nabízených textů nebo je do recenzního řízení vůbec nepostoupit, pokud nesplňují základní kritéria původní vědecké práce. Toto rozhodnutí musí autorovi náležitě zdůvodnit. Každou předběžně přijatou studii redakce předloží k posouzení dvěma recenzentům. Recenzenti budou vybíráni podle kritéria odborné kvalifikace v otázkách, jimiž se hodnocený text zabývá, a po vyloučení osob, které jsou v blízkém

pracovním nebo osobním vztahu s autorem. Autoři a posuzovatelé zůstávají pro sebe navzájem anonymní. Posuzovatelé vyplní formulář, v němž uvedou, zda text navrhuje přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v příloženém posudku. Pokud doporučuje zamítnutí nebo přeprocování, uvedou do posudku hlavní důvody, resp. podněty k úpravám. V případě požadavku na přeprocování nebo při protichůdných hodnoceních může redakce zadat třetí posudek. Na základě posudků šéfredaktor přijme konečné rozhodnutí o přijetí či zamítnutí příspěvku a toto rozhodnutí sdělí v nejkratším možném termínu autorovi. Pokud autor s rozhodnutím šéfredaktora nesouhlasí, může své stanovisko vyjádřit v dopise, který redakce předá k posouzení a dalšímu rozhodnutí členům redakčního okruhu. Výsledky recenzního řízení budou archivovány způsobem, který umožní zpětné ověření, zda se v něm postupovalo podle výše uvedených pravidel a zda hlavním kritériem posuzování byla vědecká úroveň textu.

Další ustanovení

U nabízených rukopisů se předpokládá, že autor daný text dosud nikde jinde nepublikoval a že jej v průběhu recenzního řízení ani nebude nabízet jiným časopisům. Pokud byla publikována jakákoli část nabízeného textu, autor je povinen tuto skutečnost sdělit redakci a uvést v rukopise. Nevyžádané příspěvky se nevracejí. Pokud si autor nepřeje, aby jeho text byl zveřejněn na internetových stránkách časopisu (www.iluminace.cz), je třeba sdělit nesouhlas písemně redakci.

Pokyny k formální úpravě článků jsou ke stažení na téže internetové adrese, pod sekci „Autoři článků“.



ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU
THE JOURNAL OF FILM THEORY,
HISTORY, AND AESTHETICS

www.iluminace.cz

Redakce / Editors:

LUCIE ČESÁLKOVÁ,
JAN HANZLÍK, IVAN KLIMEŠ

PETR SZCZEPANIK (Šéfredaktor / Editor-in-chief)

Redakční rada / Editorial Board:

ANNA BATISTOVÁ, PETR BEDNAŘÍK, KAREL
ČADA, JANA DUDKOVÁ, NATAŠA ĎUROVIČOVÁ,
TEREZA DVOŘÁKOVÁ, MÁRIA FERENČUHOVÁ,
PETRA HANÁKOVÁ, JIŘÍ HORNÍČEK,
MARTIN KAŇUCH, TOMÁŠ LACHMAN, MIROSLAV
MARCELLI, PETR MAREŠ, PETR MÁLEK,
PETER MICHALOVIČ, MIROSLAV PETŘÍČEK,
IRENA REIFOVÁ, PAVEL SKOPAL,
VĚRA ADINA ŠEFRANÁ, KAREL THEIN,
VLASTIMIL ZUSKA

Grafická úprava / Graphic layout: Ivan Exner

Tajemnice redakce / Editorial assistant:

Ivana Lukešová

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv, oddělení teorie a dějin filmu
Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1
tel. ++420/2/2423 1988, fax ++420/2/2423 1948

Vydává / Published by:

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
Malešická 12, 130 00 Praha 3
tel. 271 770 509, fax 271 770 501

Iluminace je tiskovým orgánem

České společnosti pro filmová studia (CEFS) /
Iluminace is the publishing venue
of the Czech Society for Film Studies

Sazba: studio@vemola.cz

Tisk: Marten, s. r. o.

Rukopis byl odevzdán do výroby v září 2010

Podávání novinových zásilek povoleno

Ředitelstvím poštovní přepravy Praha
č. j. 3154/92 ze dne 23. listopadu 1992

Podávání novinových zásilek povoleno

Českou poštou, s. p., OZSeč Ústí nad Labem,
dne 26. 1. 1998, j. zn. P – 324/98

Vychází 4× ročně. Cena jednoho čísla 85,- Kč
MK ČR E 55255; MIČ 47285

Předplatné zajišuje / Subscription information

Roční předplatné pro tuzemsko
300 Kč

Adresa / Address:

A.L.L. Production, s. r. o.
P. O. Box 732, 111 21 Praha 1
tel. ++420/2/340 928 51
tel. ++420/2/340 928 30
fax ++420/2/340 928 13
www.allpro.cz

ISSN 0862-397X

Annual subscription for Europe

Institutional: US\$ 46,- / € 49,- *Individual:* US\$ 32,- / € 34,-

Annual subscription for other countries

Institutional: US\$ 68,- *Individual:* US\$ 44,-

Iluminace is published four times a year

Prices include postage

Na obálce:

Fotoska k filmu *Pokání* (Monanieba; Tengiz Abuladze, dokončeno 1984, uvedeno 1987).

35029/2010/3



10106028 Národní filmový archiv

ILUMINACE

Podobně jako většinu důležitých pojmů nacházíme i „iluminaci“ již u Platóna: Popisuje tímto termínem zážitek – pro něho zjevně častý – náhlého porozumění, prozření, záplavy světla, které zalévá mysl dosud tápající v tmách. Platón se přidržuje analogie se světlem a klade korespondenci mezi viděním a věděním, světlem fyzikálním a světlem logu. Vyžaduje-li oko a předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i řád věcí vyžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzdobení ducha i skutečnosti do jasu, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochodně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvícení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, vzhled do podstaty věcí, není záležitostí chladného rozumu. Náhlé prozření zachvacuje celou bytost vidoucího, jež se hrouží v bezbřehý oceán veškerenstva.

Světlo je katem stínu, ale současně i jeho matkou. Hra světla a stínů, pravdy a klamu, poznání a zla – co víc je život? A co víc je film? Je film jen iluze, mihotavé chvění falše a ploché zábavy, nebo jde analogie dále? Může být film iluminací v prapůrodním smyslu – odhalováním krásy, pravdy a dobra v podstatě lidské i v podstatě světa? ILUMINACE proto obrací kritický paprsek reflexe na film a jeho roli, na jeho historii, teorii i společenské souřadnice v přesvědčení, že v podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.