

„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