

„Zlatá šedesátá“ z cenzurní perspektivy

Lukáš Skupa, *Vadí – nevadí. Česká filmová cenzura v 60. letech.*
Praha: NFA 2016.

Pod poněkud matoucím názvem *Vadí – nevadí*, označujícím tradičně (alespoň pro mě) spíše pubertální hru mezi holkami a kluky, publikoval brněnský filmový historik přepracovanou verzi své disertační práce obhájené v roce 2014 a věnované české filmové cenzuře ve „zlatých šedesátých“.

Metodologicky autor vychází z konceptu *new censorship*, v němž se obráží nové uchopení cenzury jako procesu vyjednávání, nikoliv přímých striktních zákazů mocenských institucí. Vzhledem ke komplikovanému a dlouhotrvajícímu zrodu filmového díla se v tomto ohledu kinematografie značně odlišuje od literatury a její nakladatelské praxe, výtvarného umění či hudby. Zatímco v jiných uměleckých oborech vstupovala cenzura do hry spíše až ve finální fázi před výstupem díla před veřejnost, u výroby filmu tomu bylo zásadně jinak. Předmětem hodnocení (jistěže s cenzurním podtextem) se v úplně počáteční fázi stávaly už tzv. tematické plány, dítko poučkových let, opečovávané státním filmem až do roku 1989. Cenzurovány byly i jednotlivé fáze literární přípravy (přínejmenším literární scénář a technický scénář), a to cenzory z Hlavní správy tiskového dohledu (HSTD) při ministerstvu vnitra, transformované v roce 1967 do Ústřední publikační správy (ÚPS), a nadto i pracovníky Ideologického oddělení ÚV KSČ.

Fenomén rozptýlené cenzury byl už vícekrát částečně zdokumentován pro padesátá léta, v případech let šedesátých se naše povědomí dlouho omezovalo na několik málo případů, mimo jiné i proto, že pozornost badatelů i publicistů nejvíce přitahoval až dramatický závěr dekády a praktiky tzv. konsolidace. Lukáš Skupa podrobně popisuje spleť sítí schvalovatelů, jejich možnosti zasahovat do podoby filmového díla, a má-li k tomu prameny, pak i průběh schvalovacích řízení. Upozorňuje, jak velký vliv na celý cenzurní proces mělo personální složení cenzurujících orgánů. Uvádí také řadu konkrétních případů, kauz, jejich vývoj a řešení. Údiv přece jen budí, jak rozsáhlé bylo angažmá aparátu ÚV KSČ — nevyjadřoval se jen ke scénářům a hotovým filmům, ale spolu s HSTD ovlivňoval také způsob a intenzitu propagace a mediální odezvy, vyskytly se i případy zákazu o daném filmu v tisku vůbec psát. Opravdu působný je třeba případ filmu Jana Němce *O SLAVNOSTI A HOSTECH* (1966), na jehož název se právě takový publikační zákaz HSTD vztahoval. V jednom mimopražském kinu tak visel plakát ohlašující premiéru nového českého filmu, avšak bez uvedení jeho názvu. Stejně tak ovšem ÚV KSČ ve vybraných případech ovlivňoval i způsob distribuce, třeba uklizením filmu do kin náročného diváka. Zmapování celého hodnotící-

ho systému je rozhodně úctyhodné pramenným rozsahem i řadou nových zjištění, která ze Skupovy knihy činí nepřehlédnutelný titul.

Podtitul nás omezuje na české země a kniha se skutečně Slovensku důsledně vyhýbá. A tu se vstírá otázka, zda je to tak bezproblémově akceptovatelné. Československo bylo až do října 1968 unitární stát členěný z hlediska státní správy do krajů (nikoliv zemí jako za první republiky), výraz „české země“ je tak vlastně historický. Toto vymezení vskutku zasluhovalo důkladnější komentář včetně elementární informace o institucionální cenzuře na Slovensku, ale také cenzurování produkce z gottwaldovského studia, které jako by se z autorovy perspektivy vytratilo.

Zastavme se nicméně znovu u principu rozptýlené cenzury, protože pro autora představuje klíčový úhel pohledu a také není tak bezproblémový, jak by se mohlo zdát. Jsou zde různé zneklidňující otázky, které autor příliš nevnímá. Například můžeme každé schvalování, ať už scénáře, či filmu, automaticky chápat jako cenzurní akt? Zcela určitě nikoliv, budeme-li se pohybovat v prostředí tvůrčích skupin a na půdě studia, pokud projekcí nebyli přítomni mocnější vetřelci zvenčí. Stejně závažná je i otázka, zda je projevem cenzury každý zásah do filmu. Ani tady se nedá odpovědět kladně, řada zásahů plyne jednoduše z vývoje celého projektu. V tom je Skupovo chápání rozptýlené cenzury poněkud bezbřehé. Rozhodně by stálo za to mnohem ostřeji odlišovat vnitřní prostředí kinematografických kruhů od vnějších mocenských subjektů. V žádném případě spolu netvoří jeden cenzurní celek a autor konečniců sám snesl řadu příkladů o tom, že kinematografický management filmaře před vnějšími tlaky hájil. Za všechny můžeme připomenout autorem zmiňovaný případ filmu *STUD* (1957), k jehož režiséru Ladislavu Helgemu nejspíš žádné cenzurní komplikace ani nedolehly, ačkoliv film bezproblémový nebyl. Že by mu byly vypadly z paměti, není příliš pravděpodobné, vynucená změna závěru jeho filmu *VELKÁ SAMOTA* (1959) ho trápila po zbytek života.

Ve své koncentraci na problematiku cenzury autor nezahrnuje do hry širší kulturní trendy a někdy připisuje strategie tvůrčích skupin právě a jen cenzurním tlakům. Ale daleko vlivnější musela přece být celková kulturní atmosféra šedesátých let. Vůbec se nejednalo jenom o dekádu autorského filmu. Všechny umělecké druhy velmi intenzivně experimentovaly s žánrem, vytvářely různé žánrové fúze, rozvíjely parodické reflexe uměleckých i společenských konvencí. To vše byl mnohem intenzivnější vjem než setkání s cenzorem. Tento širší kulturněhistorický rámec by do dal celému tématu zcela určitě větší plasticitu.

Nechci zde vyjmenovávat různé drobné nepřesnosti, které se v knize tu a tam objevují, ale rád bych upozornil alespoň na existenci diplomové práce Martiny Aicher z Vídeňské univerzity *Ideologie und die tschechoslowakische Filmzensur 1962–1972* (2006), která vznikla v rámci oboru historie a je k dispozici v Knihovně NFA. Vzhledem k blízkosti tématu je na místě i tuto školní práci brát v potaz. Jinak mohu jen zopakovat, že v případě Skupovy knihy jde o významný badatelský počín, který výrazně posouvá stav bádání jak o fenoménu filmové cenzury, tak o dekadě šedesátých let.

Ivan Klimeš