

MARTIN ŠRAJER / 30. 8. 2016

Vadí – nevadí. Česká filmová cenzura v 60. letech

V knižní podobě vyšla aktualizovaná a přepracovaná verze disertační práce Lukáše Skupy, která nabízí vítanou alternativu k převládajícímu pohledu na československou kinematografii šedesátých let. Více než jednotlivým filmům a filmařům se kniha *Vadí – nevadí* dopodrobna věnuje cenzurním mechanismům a vzájemné interakci mezi aktéry víceúrovňového vyjednávání.

Foto: Národní filmový archiv

Nová vlna československého filmu se těší pověsti hnutí, které odmítlo schematismus padesátých let ve prospěch moderních stylistických a vypravěčských postupů. Vznik filmů jako *Černý Petr* (1963), *Sedmikrásky* (1966), *O slavnosti a hostech* (1966) nebo *Spalovač mrtvol* (1968), řazených dnes do zlatého fondu domácí kinematografie, je zpravidla dáván do souvislosti se zesíleným vlivem západní kultury, diferenciací diváckých zájmů či potřebou nastupující filmařské generace zobrazovat pravdu a vyjadřovat svou osobní zkušenost. Díla mimořádné estetické hodnoty tak oproti předchozí dekádě komunistické nadvlády zdánlivě vznikala díky době, nikoli době navzdory.

Zkreslený obraz podmínek umělecké tvorby po mnoho let vyplýval z omezení hlediska na výsledné artefakty a tvůrčí vklad autora. Stranou diskuzí o vznachu domácí kinematografie v šedesátých letech dlouhou dobu zůstávaly restriktivní zásahy stranických, vládních a jiných orgánů, které by představu o uvolnění poměrů a možnosti natáčet bez rizika postihu v podstatě o čemkoliv problematizovaly. Mýtus o dějinné etapě postupně rostoucí společensko-politické a kulturní liberalizace, kterou ukončila teprve invaze vojsk Varšavské smlouvy v srpnu 1968, nejnověji narušuje kniha *Vadí – nevadí. Česká filmová cenzura v 60. letech* od filmového historika

z Filozofické fakulty Masarykovy univerzity Lukáše Skupy.

Účastníci hry

Kniha vydaná Národním filmovým archivem a připomínající svým praktickým formátem a elegantním grafickým řešením nedávný sborník *Tři oříšky pro Popelku* nabízí první překvapující informaci již na obálce. Tu zdobí vedle zvětšeného políčka z podobenství *Muž, který stoupl v ceně* (1967) také cenzurní značka, jež musela být začleněna do úvodních či závěrečných titulků všech domácích filmů. Bez specifického kódu nemohl být žádný film distribuován. Jde o první z nahlédnutí do zákulisí cenzurní praxe, která mnohdy zůstávala utajena i samotným tvůrcům.

Namísto metod orální historie, kterou aplikuje pouze v omezené míře, se Skupa opírá o pracnější archivní výzkum. Pečlivou analýzou, interpretací a kontextualizací dosud nepřiliš využívaných primárních pramenů z Archivu bezpečnostních složek, Národního archivu, Národního filmového archivu a archivu Filmového studia Barrandov vytváří komplexní obraz dění v pozadí vzniku filmů oceňovaných domácími kritiky i porotami zahraničních festivalů. Na podkladu několikaletého pátrání v interních záznamech institucí se mu daří rozkrývat mnohdy utajovanou komunikaci osob a institucí.

Přípravu, výrobu a schvalování filmů Skupa napříč pěti kapitolami nahlíží jako taktickou hru mezi jednotlivými členy cenzurní soustavy. Nehrálo se přitom o žádnou věcnou nebo peněžitou výhru, nýbrž o výše zmíněné cenzurní číslo. Jako velmi schopná hráčka se zejména za normalizace projevila Věra Chytilová, jejímuž provokativnímu proti-konzumnímu podobenství vděčí kniha za svůj název: „všichni ti, kteří byli v šedesátých letech zainteresováni do filmové cenzury, hráli hru, častokrát srovnatelně dobrodružnou a provokativní, jako Marie a Marie v *Sedmikráskách*“ (s. 17).

Právě *Sedmikrásky* a film Jana Němce *O slavnosti a hostech* se v roce 1967 staly podnětem k nechvalně proslulé interpelaci konzervativního poslance Jaroslava Pružince, který oba snímky, hrající si podle jeho slov „s nervy dělníků a rolníků“, požadoval stáhnout z kin. Pružinec zřejmě nebyl obeznámen s komplikacemi, které výrobu filmů provázely, nevěděl o zostřené vnitřní barrandovské regulaci v druhé polovině šedesátých let ani o důslednější kontrole „problémových filmů“ s „kritickým námětem“ (s. 125) a občasném pozdržování a omezování jejich distribuce.

Přehodnocení dramaturgické orientace, původně více nakloněné experimentujícím debutantům, vyplývalo ze snahy zastavit pokles diváků a zvýšit tržby, charakterizující podstatnou část šedesátých let. Omezování tvůrců v uměleckém rozletu jinými slovy nestálo pouze na ideologickém, ale také na hospodářském podloží. Esteticky méně náročné filmy pro široké vrstvy diváků na druhou stranu nepřispívaly k budování mezinárodního renomé domácí kinematografie a nebudily zvědavost zahraničních distributorů. Za vzor toho, jak vybalancovat množství proměnných a osobitou uměleckou stylizaci efektivně skloubit s komerční atraktivitou, byly nepřekvapivě vydávány oscarové Ostře sledované vlaky (1966).

Divácká návštěvnost přitom představovala pouze jeden z řady faktorů, jež museli aktéři rozvětvené schvalovací struktury, zahrnující vedle Filmového studia Barrandov také Hlavní správu tiskového dohledu (HSTD) nebo Ústřední výbor KSČ, brát v potaz. Jak Skupa dokládá řadou konkrétních příkladů, důkladnost cenzurního vyjednávání se lišila film od filmu (nejpozorněji byly posuzovány snímky tvůrčích skupiny Šmída-Fikar, Novotný-Kubala a Švabík-Procházka) a výsledek hodnocení mnohdy určoval osobní názor či vkus zodpovědného cenzora.

Obzvlášť hákliví byli zaměstnanci HSTD vedle politických narážek také vůči motivům vztahujícím se k sexualitě, což dosvědčují fotosky vystřižených záběrů ze Znamení raka (1966). Komunální satira Bílá paní (1965) zas vzbudila pohoršení svou drzostí dělat z volených orgánů „tupce a lidi, kteří si ve složitějších situacích nevědí rady“ (s. 110). Jako záminka k vyřazení libovolného nevyhovujícího obsahu pak sloužil vágní pojem „obecný zájem“, pod nějž se dle potřeby skrylo prakticky cokoliv. Pro mnohé čtenáře bude možná překvapením, že hořká komedie Miloše Formana Hoří, má panenko (1967), která tak rozohnila italského koproducenta Carla Pontiho, byla schválena bez připomínek, což Skupa vysvětluje mimo jiné tím, že film na papíře „vypadal“ a vyzníval odlišně než na plátně.

V kontextech

Ve vztahu k předcházející a následující dekádě se sice šedesátá léta mohou jevit jako období ideálních tvůrčích podmínek pro natáčení nekonvenčních autorských děl, ale Skupa pečlivým rozkrytím institucionálních podmínek filmové tvorby během celé dekády dosvědčuje, že společenská, politická a kulturní liberalizace nebyla přímočarou

záležitostí, ale procesem s několika vývojovými fázemi. Tvůrci tudíž neměli jistotu, zda jim dnes projde to, co bylo ještě včera přípustné. Během celého sledovaného období nicméně nedošlo k naplnění tradiční představy cenzury jako formy jednosměrných zákazů a příkazů. Skupa v tomto ohledu uplatňuje metodologii tzv. „nové cenzury“, zohledňující rozptýlenost procesu cenzurování i jeho produktivní účinky (například osvojení ezopovského jazyka nepřímých politických narážek).

„Nová cenzura“ vychází z postupů „nové filmové historie“, která odmítá černobílé vidění historie například jako série střetů mezi utlačovanými filmaři a utiskujícími cenzory a výrobní a schvalovací praxi zasazuje do kontextu politických, společenských a kulturních změn.[1] Autoři a cenzoři spolu vedli dialog, do něhož se vyjádřením zájmu či nezájmu nepřímo zapojovali také diváci, patřící pravděpodobně k nejméně informované skupině celého systému. Neboť Skupa neopomíjí ani intermediální vztahy mezi filmem a tiskem, dozvídáme se, že jednání o zákazech referovat o uvedení určitých titulů do kin probíhala i mezi odpovědnými redaktory a cenzory. Film, který prošel cenzurním řízením bez znatelnější újmy tak mohl být i dodatečně „zneviditelněn“ tím, že se o něm zkrátka nepsalo.

Stupeň informovanosti veřejnosti například o dílech „zatížených intelektuálským subjektivismem“ [2] lze zpětně jen těžko přesněji určit, ale podrobnější popsání způsobu dobové mediální reflexe problémových filmů může být badatelskou výzvou pro jiné filmové vědce. Podobných námětů k dalšímu výzkumu nabízí kniha více (například komparace schválených scénářů s hotovými filmy, sledování vnímavosti cenzorů vůči určitým tématům napříč časem, zkoumání podobností a odlišností cenzurní praxe za normalizace). Na vině přitom není autorova nedůslednost. Jde naopak o důsledek skutečnosti, že se danou problematikou doposud nikdo nezabýval natolik zevrubně, aby vyšlo najevo, o jak mnohohrstevnaté téma jde.

Filmová cenzura podle Skupy skončila v podstatě již v březnu 1968, kdy se o ní začalo otevřeně psát v tisku. K oficiálnímu zrušení došlo v červnu téhož roku, tedy jen dva měsíce před začátkem konce relativní umělecké svobody. Filmová výroba se během normalizace musela opětovně podřídit kulturní politice komunistické strany, „pravicoví oportunisté“ byli odstraněni a rozhodující úloha při posuzování filmů od námětu až po výslednou podobu připadla obávanému ústřednímu dramaturgovi Ludvíku Tomanovi.

Příběh o tom, která byla cenzura po vzoru sovětského filmu integrovaná do struktury filmového průmyslu a rozšířené možnosti vyjednávání na straně filmařů vzaly za své, částečně zpracovává kniha Štěpána Hulíka *Kinematografie zapomnění*, ale na fundovanou studii věnovanou normalizační cenzuře prozatím čekáme. Jisté je, že její autor bude muset vynaložit nemalé úsilí, aby se přiblížil laťce nastavené Lukášem Skupou.

Lukáš Skupa: *Vadí – nevadí. Česká filmová cenzura v 60. letech*. Národní filmový archiv, Praha 2016. 263 s.

Poznámky:

[1] Hlavním pramenem pro historické pasáže jsou pro Skupu překvapivě především knihy Karla Kaplana, nikoliv mladších historiků, kteří vůči dříve učiněným závěrům zaujímají – podobně jako Skupa – revizionistická stanoviska.

[2] Uvedené spojení použil na zasedání ÚV KSČ tajemník Jiří Hendrych, v knize je citován na straně 122.