

**Film  
a dějiny 3  
Politická  
kamera –  
film a stalinismus**

**Kristian Feigelson – Petr Kopal  
(eds.)**

Václav Žák – CASABLANCA  
Ústav pro studium totalitních režimů

Valérie Poznerová „Socialistický realismus“  
a jeho využití pro dějiny  
sovětské kinematografie

Co vlastně skrývá pojem socialistický realismus, kterým bývá často označováno sovětské umění v období stalinismu? Je řeč o estetické doktríně? A bylo by možné tuto doktrínu jednoduše redukovat na její ideologický obsah? Jaké jsou vztahy mezi teorií a praxí? Co tento termín naznačuje o fungování umělecké sféry? A především, co tento pojem, jímž se charakterizuje i sovětský film, vlastně přináší? To jsou otázky, na něž se pokusíme stručně odpovědět tím, že načrtneme závěry, které vyplývají z debat a vyjádření ohledně tohoto označení.<sup>1</sup>

#### Původ a užití termínu

Termín „socialistický realismus“ vznikl roku 1932 během diskuzí přípravného výboru na Sjezdu spisovatelů za účelem označení „tvůrčí metody“, která se měla stát společnou všem sovětským tvůrcům a prosadit se jako etapa estetického vývoje odpovídající stadiu socialistické společnosti, jež vzešla z Říjnové revoluce roku 1917.<sup>2</sup> Tato metoda byla posvěcena během 1. sjezdu Svazu sovětských spisovatelů roku 1934:

„Během let diktatury proletariátu vypracovaly literatura a sovětská literární kritika krácející bok po boku dělnické třídy a vedené komunistickou stranou své nové tvůrčí principy. Tyto tvůrčí principy, vycházející na jedné straně z kritického osvojení literárního dědictví minulosti a na straně druhé ze studia zkušeností úspěšného budování socialismu a pokroků socialistické kultury, našly svůj hlavní výraz v principech socialistického realismu. (...) Socialistický realismus, který je základní metodou socialistické literatury i literární kritiky, vyžaduje od umělce pravdivé a historicky konkrétní zobrazení skutečnosti v jejím revolučním vývoji. Přitom pravdivost a historická konkrétnost uměleckého zobrazení skutečnosti se musí pojit s úkolem ideového přetvoření a výchovy pracujících lidí v duchu socialismu.“<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Tento text vychází do značné míry z diskuzí během semináře věnovaného socialistickému realismu, který založil Michel Aucouturier v roce 2000. Od roku 2002 v něm pokračovala na Oddělení slavistiky při univerzitě Paris IV Catherine Deprettoová za přispění Marie-Christine Autant-Mathieuové, Michela Niqueuxe a Leonida Hellera.

<sup>2</sup> Autorství termínu dnes bývá připisováno Stalinovi samému, který ale spíše vybral za oficiální jeden z předložených návrhů.

<sup>3</sup> Úryvky ze stanov přijatých ustavujícím sjezdem Svazu sovětských spisovatelů, oddíl 1.

V tomto smyslu je socialistický realismus podle sovětského pojetí jakýmsi dalším paradigmatem, jež následuje po klasicismu, romantismu a modernismu.

Vedle tohoto normativního pojetí si může historik zvolit přístup pragmatičtější, bude-li promýšlet socialistický realismus jediň na základě jeho realizací. V takovém případě budeme moci prohlásit, že socialisticko-realistické je každé dílo přijaté režimem a šířené v prostoru, jenž tuto tvůrčí metodu vyžadoval. Podle toho, kterou z těchto perspektiv zvolíme, dostaneme také obraz socialistického realismu a tyto obrazy se do značné míry liší.

V prvním případě se socialistický realismus ukazuje jako systém pravidel, norem a zákazů stanovených instancemi, které rovněž zajišťují určitou funkci politické kontroly. Vzhledem k poměrné neurčitosti této doktríny (odraz konfliktů uvnitř samotných orgánů řídicích její utváření) a rozostřenosti oficiálních výkladů se výpověď nějakého konkrétního obsahu pouze na základě teoretických a kritických textů ukazuje jako značně problematičká. Proto se mi jako mnohem schůdnější jeví pokus definovat tento pojem na základě množiny děl, jež byla politicko-estetickým aparátem upřednostňována, ať už šlo o díla nějakým způsobem vyznamenaná nebo dávaná ve školách za vzor, například prostřednictvím vyobrazení v učebnicích. Stejně jako každá poetická škola je i socialistický realismus v této optice uchopován jakožto celek stylistických, žánrových a narativních rysů.

V oblasti kinematografie klade většina odborníků důraz na odsuzování montáže a nemotivovaného hlediska (rysy avantgardní poetiky pranýřované od konce 20. let), návrat k natáčení ve studiu s divadelními kulisami vytvořenými pomocí maket (jež stojí v opozici ke kulisám přirozeným a k zacházení s fakturou skutečných předmětů charakteristickému pro předcházející desetiletí)<sup>4</sup> a konečně na návrat ke „klasické“ dramaturgii, soustřeďující se na jednoho hrdinu. Podobně jako u literatury bývá věnována pozornost několika častým narativním schémátům, jako je socialisticko-realistická verze *Bildungsromanu*, jehož hrdina pod vlivem vnějších okolností prochází vnitřním vývojem vedoucím k jeho politickému uvědomění pod ochranou strany. Zdůrazňuje se rovněž oblíbenost určitých žánrů (biograficko-historický film zaměřený na národní hrdinu, muzikál, film-představení „ekranizující“ divadelní hru), stejně jako vývoj dokumentu směrem k postavám vycházejícím z filmu hraného. V tomto přístupu se zhodnocení celé produkce děje prostřednictvím několika málo příkladů, které jsou považovány za paradigmatické. V případě kinematografie se za „kanonické“ filmy nejčastěji považují snímky *Vstřícný plán* (Vstrečnyj, r. F. Ermler a S. Jutkevič, 1932), *Čapajev* (S. a G. Vasiljevovi, 1934), *Celý svět se směje* (Veselyje rebrjata, r. G. Alexandrov, 1934), *Volha-Volha* (Volga-Volga, r. G. Alexandrov, 1938), „Trilogie o Maximovi“ (r. G. Kozincev a L. Trauberg,

<sup>4</sup> K tomuto tématu viz např. příspěvek Oxany BULGAKOVÉ, *Sovetskoje kino v poiskach „obščej modeli“*, in: *Socrealističeskij kanon*, Ed. H. Günther – J. Dobrenko, Sankt-Pěťburg 2000, s. 1036.

1934–38), *Profesor Poležajev* (Děputat Baltiki, r. A. Zarchi a J. Chejfic, 1936), *Členka vlády* (Člen pravitělstva, r. A. Zarchi a J. Chejfic, 1939), *Nemotorný ženich* (Traktoristy, r. I. Pyrjev, 1939), *Její velký den* (Svetlyj puť, r. G. Alexandrov, 1940), *Suvorov* (V. Pudovkin a M. Doller, 1940), *Poznali se v Moskvě* (Svinarka i pastuch, r. I. Pyrjev, 1941), *Přísaha* (Kljatva, 1945–46), *Pád Berlína* (Paděnije Berlina, 1949, oba r. M. Čiaureli) či *Zatva* (Vozvraščanije Vasilija Bortnikova, r. V. Pudovkin, 1952–53).

Takový přístup lze kritizovat z několika důvodů, v prvé řadě pro jeho tendenci zobecňovat rysy vypořádané na vcelku omezeném počtu děl. K tomu se připojuje častý teleologický omyl spočívající v automatickém přisuzování charakteristiky vypořádané na základě zkoumání té „nejkarikaturnější“ produkce z let 1946–1953 také 30. letům.<sup>5</sup>

Tento přístup navíc celkově přispívá k přehnané diferenciaci mezi cenzurními instancemi ratifikované a Stalinovou cenou ověčené kinematografie a snímky, v nichž odkrýváme použití poetických prvků předem diskvalifikujících některé „autentické“ tvůrce, jež jim nedovolily zapsat se do „kánonu“ (*Nesmlouvavý mladík* /Strogyj junosa, 1936/ *Abrama Rooma*, *Ejzenštejnův Běžin luh* /Bežin lug, 1934–36/ atd.). A konečně, když popisujeme charakteristické znaky socialistického realismu, nezřídka těmto rysům přisuzujeme výlučnost danou touto doktrínou: skutečnost, že kladný hrdina je často prostáček, zatímco hrdina záporný je nevěrohodnou karikaturou, v sobě nemá nic výhradně socialistickorealistického a najdeme ji snadno i v jiných kinematografiích.<sup>6</sup>

Opačný, pragmatický přístup však v sobě nese riziko naprostého rozmělnění pojmu. Konstatování různorodosti socialistickorealistických děl nás může nakonec přivést k pochybnostem o jeho samotném významu coby nástroje k uchopení sovětské produkce začínající ve 30. letech. Jako bychom do protikladu ke každému příkladu mohli postavit příklad opačný: tendence přikrášlovat skutečnost (většinou dokládána na příkladu *Jejího velkého dne* Grigorije Alexandrova z roku 1940) je vyvažována sklonem k „faktografičnosti“ (filmy *Esfir Šubové* a *Vladimira Jerofejeva* ze 30. let); proti sklonu k prudérnosti můžeme postavit mnoho příkladů zobrazovaného násilí a erotismu (*Ščors* Olexandra Dovženka, 1938–39; *Stěnka Razin* Ivana Pravova a *Olgy Preobraženské*, 1939) atd. Vedle toho se často vyskytují případy režimem ceněných děl, jež se posléze stala předmětem veřejného odsouzení a zmizela z pláten kin.<sup>7</sup>

Tato problematika však neumožňuje výklad jen ve smyslu vývoje doktríny: jinými slovy, prokázané nesoudržnosti brání v uchopení celkové jednoty. Někteří

<sup>5</sup> Několik nedávných retrospektiv (Locarno 1999; Toulouse 2000; Centre Pompidou v Paříži 2002) umožnilo objevit mnohem obsáhlejší panoráma sovětské kinematografické produkce mezi 30. a 60. lety a značnou měrou se zasloužilo o nápravu předchozích příliš homogenních podání.

<sup>6</sup> Což implicitně uznává Peter KENEZ na stránkách věnovaných socialistickorealistické kinematografii ve své práci *Cinema and Soviet Society. From the Revolution to the Death of Stalin*, London – New York 2001.

<sup>7</sup> Velmi přesný průběh tohoto „mizení“ je ostatně explicitně popsán v předpisech týkajících se kinematografické cenzury.

badatelé se snaží prokázat kontinuitu mezi lety dvacátými a třicátými bez ohledu na trhliny, které většina odborníků na dané otázky zdůrazňuje: *Láska a nenávisť* (Ljubov i nēnavist', r. A. Gendelštejn, 1935), *Ztráta vnímání* (Gibel sensaci, r. A. Andrijevskej, 1935), abychom ocitovali jen ta díla, jež navazují na avantgardní filmy 20. let. Zatímco sklon k větší zábavnosti, patrný ve 30. letech, přebírá a rozvíjí některé prvky přítomné již v několika filmech z předchozího desetiletí (často neprávem redukováného na svou avantgardní složku).

## „Socialistickorealisticá kinematografie“?

### O užitečnosti jednoho termínu

Užívání výrazu socialistickorealisticá v souvislosti s filmem předpokládá jeho propojení s literaturou, či dokonce jeho přímou závislost na ní. Můžeme však předložit i několik opačných tezí: na rozdíl od literárních kruhů se v kruzích kinematografických mezi lety 1932–1935 debatuje jen velmi málo o tom, jaký obsah dát samotnému termínu socialistický realismus. Ten je nanejvýš zmiňován jako „hlavní styl“ sovětského filmu, zatímco mezi nejdiskutovanější otázky patří například používání zvuku, návrat k zápletky, stejně jako otázka žánrů, která je principiální pro uvedení každoročních „tematických návrhů“ produkce. O těchto třech otázkách, omezíme-li se jen na ně, se však diskutuje ve stejné době i v jiných zemích a někdy ve velmi podobném znění. Filmová konference z ledna 1935 se nestala obdobou I. sjezdu spisovatelů z roku 1934; nezavdala příčinu k vytvoření instituce typu svazu filmařů (vytvořeného teprve roku 1965 po více než sedmi letech práce organizačního výboru); profesionální organizace ARRK<sup>8</sup> zde byla rozpuštěna tak jako její literární kolegové v roce 1932. Práce zabývající se socialistickým realismem ve filmu však obtížně překonávají jistý literárněcentrický pohled, jenž pochopitelně odpovídal reálnému tlaku tehdejších čelných představitelů k psanému slovu, hojně motivovanému cenzurními záměry. Tím však zatemňují podstatnou součást povahy zkoumané oblasti. Současně se také vkrádá otázka, zda je pojem socialistického realismu pro kinematografii vhodný.

Podívejme se nicméně blíže na to, co toto označení zahrnuje vzhledem k jiným často užívaným termínům, jako jsou „stalinský film“ nebo jen „sovětský film“. Nejprve chronologicky: socialistický realismus překračuje rámec stalinské epochy ve vlastním slova smyslu (ta je ukončena rokem 1953, zatímco socialistický realismus přetrvává jakožto oficiální doktrína prakticky až do konce režimu).<sup>9</sup>

Jeho uvedení coby „tvůrčí metody“ nekoresponduje ani se Stalinovým vzestupem (1928): termín, jak jsme již uvedli, se poprvé objevil roku 1932. Co se týká pojmu „stalinistické“ umění či film, dostává se mu rozdílných přijetí v závislosti na jednotlivých autorech: pro některé označuje celek umělecké produkce spadající do období let 1928 až 1953, zatímco jiní jimi označují díla, jež uvádějí na scénu Stalinovu osobu; pro další umožňuje toto syntagma rozlišovat uvnitř socialistickorealisticáho korpusu to nejužší období let 1946 až 1953, během něhož Stalin osobně činil zásadní rozhodnutí týkající se uměleckých námětů. Pojem socialistickorealisticáho filmu se tedy neslučuje s pojmem „sovětského filmu“, do něhož by spadala i díla předcházející vyhlášení doktríny a díla vytvořená uvnitř hranic SSSR, třebaže byla režimem odmítnuta.<sup>10</sup>

### Otázka pojmu

Vzhledem k problematickosti užívání těchto rozličných termínů je téměř nemožné dosáhnout u nich přesnějšího chronologického vymezení. Implicitně z toho vyplývá problém nalezení obecného interpretačního rámce sovětských dějin, konkrétněji nazírání vztahů mezi estetikou a politikou. Dá se předpokládat, že se umění stalo poslušným nástrojem stranického aparátu ovládajícího celý stát a umělci nutně předmětem či nástrojem manipulace. Podle tohoto přístupu se volba konzervativní estetiky založené na mimetickém pojetí umění snaží o zpřístupnění ideologického obsahu, jehož je dílo nositelem.<sup>11</sup> A i když zůstává obsah doktríny vágní a proměnlivý, to podstatné spočívá v jeho restriktivní povaze, v kontrole, kterou vykonávají státní cenzurní orgány. Tento „totalitární“ model vnímání můžeme ovšem zpochybnit jako neadekvátní či příliš zjednodušující a uchýlit se k jinému přístupu, který dokáže zachytit rozpory, paralely i analogie s jinými zeměmi. Diskuze z let 1970–1980 mezi zastánci „totalitárního“ modelu a „revizionisty“ se nyní jeví jako mírně zastaralé.<sup>12</sup> Otevření archívů a hromada dnes přístupných dokumentů v každém případě vyvolaly potřebu po opětovném nalezení vhodného interpretačního rámce, které se zatím ohlašuje jen velmi pomalu. Podle názoru některých badatelů by bylo záhodno nejprve detailněji prozkoumat tuto novou dokumentaci, i kdyby to mělo znamenat odložení interpretační práce na pozdější dobu. Tento postoj porůznu častovaný přívlastky „deskripcionistický“ či „dekonstruktivistický“ však nepřináší uspokojivé výsledky, neboť jakákoli analýza dokumentů předpokládá

<sup>8</sup> Asociace pracovníků v revoluční kinematografii (Associacija rabotnikov revoljucionnoj kinematografii): založená v roce 1924 jako Asociace revoluční kinematografie, v roce 1929 přejmenovaná na ARRK. V roce 1935 bylo toto sdružení usnesením I. všesvazové konference tvůrčích filmových pracovníků rozpuštěno.

<sup>9</sup> Pravdou je, že pro některé autory se socialistický realismus omezuje na dobu, jež následuje bezprostředně po jeho zavedení: 1933–1941 pro Keneze (jenž poté rozlišuje období válečného filmu, 1941–1945, a období filmové nouze, 1945–1953; tato klasifikace se ovšem vyznačuje matoucí nesourodostí hodnotících hledisek), viz P. KENEZ, *Cinema and Soviet Society*. Podle knihy *Réalisme socialiste et cinéma*

(1928–1941), Paris 1996, Érica Schmulevitche se soc. realismus ve filmu objevuje již roku 1928. Specifickým tématem je také problematika vývozu socialistickorealisticáho modelu v poválečné době do zemí východní Evropy, kterým se zde ale nebudeme zabývat. Viz Paul GRADVOLH – Arpád v. KLI-MÓ: *Représentations et usages de l'histoire*, in: *Cinéma hongrois: le temps et l'histoire* (Théorème, č. 7). Ed. K. Feigelson, Paris 2003, s. 11–22.

<sup>10</sup> Z tohoto hlediska připadá v úvahu například protisovětská báseň, ale obtížněji už film.

<sup>11</sup> Pro jeden z nejučenějších úvodů k socialistickému realismu z této perspektivy viz Michel AUCOUTURIER, *Le réalisme socialiste*, Paris 1998.

<sup>12</sup> Shrnutí osvětlující tento spor nabízí např. úvodní pasáž práce Natachi LAURENTOVÉ, *L'œil du Kremlin. Cinéma et censure en URSS sous Staline*, Toulouse 2000.

nějaká zvolená interpretační východiska a ta zde jednoduše nejsou zformulována a jsou ponechána na badatelově intuici.

Tento postoj najdeme jen zřídka mezi historiky sovětského filmu, kteří většinou zůstávají věrní „totalitárnímu“ modelu zděděnému z období studené války, ať už se jedná o badatele západní, či odborníky z bývalého Sovětského svazu.<sup>13</sup> Všimněme si, že v textech těchto autorů jsou termíny „socialisticko-realistický“ a „stalinský“ (s hanlivou konotací) často zaměnitelné. Směšování tohoto modelu s „autorským“ čtením, jež dějiny kinematografie stále zatěžují, zřejmě vysvětluje, proč i přes zpřístupnění archívů neztratila představa vztahů v intencích autor/moc, stejně jako obraz tvůrce jako oběti nebo komplice, téměř nic ze své platnosti. A přesto dnes přístupná dokumentace vrhá světlo na spletnost těchto vztahů a pluralitu chování v závislosti na místě a času uvnitř jednoho stejného itineráře.<sup>14</sup> Stejně tak je na škodu věci, že studie upřednostňující jedinečnost děl a směřování tvůrců stále převažují nad studii socio-profesními. Poznamenejme, že na rozdíl od výzkumu vedeného více než deset let v oblasti literární historie<sup>15</sup> se v dějinách kinematografie k cenzuře nadále přistupuje skrze tyto konkrétní příklady, aniž se dospělo k jádru nějaké syntézy; stejně tak zůstávají ležet laďem dějiny filmových institucí. A byť se zastánci totalitárního modelu rádi věnují technickým a ekonomickým otázkám, přesto o nich dosud nemáme žádnou studii, jež by vycházela z nových archívních nálezů.

Jeden z předních odborníků na socialistický realismus v literatuře, Leonid Heller, nedávno zformuloval „systémovou“ verzi totalitárního modelu, jež přináší odpověď na většinu mezer a námitek vznesených na adresu jeho dřívějších interpretací.<sup>16</sup> Na otázku, zda je možné socialistický realismus uchopit jako globální a ucelený jev, zřetelně přitakává, dodává však, že tento spletný fenomén musí být popsán jako „systém“. Tento přístup by dal prostor událostem, které spolu zdánlivě nesouvisí a nejsou slučitelné s „kánonem“; přítomnost děl, forem a žánrů odporujících hlavní linii socialistického realismu nejenže by byla tolerována na základě principu vyvážení, ale „díky stavu trvalé mobilizace“, kterou by podnítila, by dokonce umožnila zachování systému.

Nechceme se tu tímto tvrzením umožňujícím dostat se dál za předchozí holistické a homogenizující popisy zabývat příliš detailně, ale stojí za povšimnutí, že jeho chronologické mezníky zůstávají, stejně jako jeho předmět, nejasně definovány: o čem v konečném důsledku mluvíme, o socialistickém realismu,

o sovětské kultuře obecně, nebo o konkrétní stalinské kultuře? I přes autorovu snahu pojmut tuto analýzu co nejvěcněji se mu nepodařilo rozplést chaotické vztahy mezi režimem, z něj vycházející kulturou a uměleckou oblastí ve vlastním slova smyslu, zmatek, který nastal v určitém období dějin režimu. Socialistický realismus by byl „ústřední, směrodatnou položkou“, „atraktorem komplexního dynamického systému“ sovětské kultury. Kromě toho tato koncepce každý zkoumaný fakt vnímá jako záměrný výsledek snah režimu, který vychází z jeho základních předpokladů. V tomto ohledu se daný postoj shoduje se sovětskou definicí, jež socialistický realismus predikovala ještě před jeho vlastním vyhlášením (ukázkový příklad tvoří Gorkého *Matka* z roku 1906). Toto schéma tak z oblasti politiky činí v poslední instanci mezi všemi dalšími řadami jevů jediný determinant.

### Estetika a politika: perspektivy

Více než k systémovému pohledu, jenž upřednostňuje shodnost odlišných prvků a zkoumá vyřešení zjevných nesoudržností uvnitř jakési vyšší jednoty, se můžeme přiklonit k jinému modelu: ten postuluje shlukovou povahu umělecké oblasti.<sup>17</sup> Tato koncepce se z našeho pohledu jeví jako výhodná vzhledem k tomu, že heterogenost a protiklady uznává za autentické, nikoliv jen za přípustné či vyvolané pouze za účelem manipulace. Připustíme-li, že neexistuje absolutní model ani vůle jím něco definitivně kodifikovat – a že je to právě tato neurčitost, co bývá ustavičně přehlíženo –, proč nejít ještě dále a neuznat, že naprostá nadvláda moci nad kulturou zůstává jen na úrovni plánování, aniž se kdy zcela uskutečnila? Řada estetických jevů tak již není naprosto a výhradně podřízena jevům politickým. Tyto jevy pak můžeme zkoumat spíše ve vztahu k těm ostatním, zejména ekonomickým a technickým, na něž politika sice přímo působí, ale nejsou jí zcela podřízeny. Toto pojetí otevírá možnost sblížení s jinými kinematografiemi, a aniž by opomíjelo specifickou sovětských dějin, umožňuje uniknout představě jejich bezpodmínečné jedinečnosti.

Termín „socialistický realismus“ má tudíž dvojí hodnotu, zároveň denotativní i konotativní: na jedné straně popisuje doktrínu a na straně druhé je neoddělitelný od perspektivy bádání, v níž byl zkoumán. Ideologickým odpůrcům režimu připadalo užitečné zachovat tento termín, spisovatel Andrej Siňavskij dal dokonce roku 1956 svému pamfletu pranyřujícímu iracionální a protiřecící si povahu doktríny zdánlivě ultraortodoxní název: „Co je socialistický realismus?“<sup>18</sup> Dnešní badatel musí znát celou historii tohoto problému se všemi jeho aspekty. Jsem přesvědčena, že pokud bychom si stanovili jiné cíle a jiné perspektivy, opustilo by bádání o dějinách sovětské kinematografie koncept

<sup>13</sup> Viz například postoj Petera KENEZE, jasně zformulovaný v závěru jeho kapitoly „Socialistický realismus, 1933–1941“, in: *Cinema nad Soviet Society. From the Revolution to the Death of Stalin*, London – New York 2001.

<sup>14</sup> Jak ukázala N. LAURENTOVÁ, *L'œil du Kremlin*, 8. kap.

<sup>15</sup> Pro přehled těchto rešerší viz Catherine DEPRETTO, *La censure à la période soviétique (1917–1953): état de la recherche*, *Revue des Études slaves (La littérature soviétique aujourd'hui)* 73, 2001, č. 4, s. 651–665.

<sup>16</sup> Leonid HELLER, *Un pas en avant, deux pas en arrière ou Comment on étudie le réalisme socialiste soviétique*, tamtéž, s. 719–738.

<sup>17</sup> Tuto možnost zkoumal právě Leonid Heller v již citovaném článku, ale nakonec ji zavrhl. Viz L. HELLER, *Un pas en avant*, s. 729–731.

<sup>18</sup> Pamflet „Co je socialistický realismus?“ vyšel roku 1957 v Paříži v revue polské emigrace *Kultura* pod pseudonymem Abram Terc. Francouzský překlad: *Le réalisme socialiste*, Esprit, únor 1959 a posléze přetištěno in: Abraham TERTZ, *Le Verglas*, Paris 1963.

socialistického realismu coby ohniska svého zájmu – ponechalo by si jej jen jako nástroj (jeden mezi ostatními) – a vydalo by se na průzkum jiných terénů, jako jsou dějiny teorie, kritiky, recepce či filmová analýza.

Bylo by politováníhodné, kdyby byla vlastní oblast estetiky filmu z období, jímž se tu zabýváme, opuštěna pod záminkou, že jsme na ni aplikovali dnes již nedostačující schémata. Není pochyb o naléhavosti zkoumání institucionálních dějin sovětské kinematografie, ale stejně tak je potřebné znovu prozkoumat základy dějin estetických<sup>19</sup> a pustit se tak, abychom zůstali jen u jednoho příkladu, do úvah o přechodu mezi 20. a 30. léty. Oproti tradičnímu obrazu „tíživých okovů“, „tragického konce avantgard“, „násilného přerušení tvůrčího vzruchu“ či „radikálního zjednodušení výrazových prostředků“ vidíme – ostatně jako všude jinde –, že to byl již nástup zvukového filmu, který stimuloval myšlení filmařů a radikálně proměnil jejich postupy. Tyto změny iniciovaly řadu projektů, diskuzí, příležitostí a spustily novou teoretickou reflexi. Uvedené aspekty jsou však v rámci daného období prozatím prozkoumány jen velmi slabě či příliš útržkovitě: *locus communis* těchto snah je úpornost, s níž se upozorňuje na několik geniálních výjimek (Vertovova *Symfonie Donbassu* /*Symfonija Donabassa*, 1930/; *Sama uprostřed bílé smrti* /*Odna*, 1931/ Kozinceva a Trauberga; Pudovkinův *Dezertér* /*Dezertir*, 1933/), tvořících protipól „vzoru“, který představuje většinou negativně nahlížený snímek *Vstřícný plán*. Je také nejvyšší čas zaměřit se na dokumentární film – kdo zná například *Komsomol – patron elektrifikace* (K. Š. E.) Esfir Šubové z roku 1932 nebo *Dva oceány* (Dva oceana, 1933) Vladimira Šnejderova – nemluvě o filmových týdenících, vzdělávacích či populárněvědných filmech, na nichž se podílelo mnoho režisérů, kameramanů, scenáristů, bývalých členů tvůrčího spolku Levá fronta umění (LEF) či skupiny Říjen, blízké konstruktivistickým architektům. Nejde nám zde o to, převrátit celkový přehled a postavit proti sobě jeden obraz idylický a druhý, na jehož utvoření se podílely generace historiků. Nastal jednoduše čas přezkoumat vztahy mezi estetikou a politikou, zvláště skrze jejich propojení s technologickými a ekonomickými dějinami, ve světle nových, ať už filmových, či nefilmových archívních dokladů.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> K tomuto viz článek Natachi LAURENTOVÉ, *Cinéma et stalinisme, pour une histoire des institutions*, in: *Caméra politique – cinéma et stalinisme* (Théorème 8), Ed. K. Feigelson, Paris 2005, s. 35–39.

<sup>20</sup> V této souvislosti vyzýváme odborníky na filmovou estetiku, aby při hledání odpovědí na své otázky upřeli pozornost i k jiným archívům než k tradičnímu RGALI (Ruský státní archiv literatury a umění), jak to již dlouhou dobu činí jejich kolegové, literární historici.

## Peter Kenez **Sovětský film za Stalina** (1928–1953)

Jestliže se na konci 20. let těšila sovětská kinematografie a její tvůrci mezinárodnímu věhlasu, v následujícím období tuto výsostnou pozici rychle ztratila. Její zlatý věk trval krátce a následný propad byl náhlý a trvalý. S příchodem zvukového filmu slavná teorie „ruské montáže“ zastarala. Zvuk byl však jen jednou z příčin úpadku, zásadnější roli sehrály politické otřesy na začátku 30. let.

### Přelom 20. a 30. let

V letech 1928 až 1932 prodělal Sovětský svaz obří transformaci, která poznamenala všechny oblasti života. Změny zavedené do kulturní sféry se staly aktivními i pasivními činiteli, zahrnujícími nucenou kolektivizaci venkovského života spojenou s likvidací „kulaků“ a s urychlenou potřebou budování průmyslového systému.

Umírněný pluralismus, charakteristický pro intelektuální život 20. let, byl zlikvidován v rámci procesu, jež představitelé stalinského režimu cynicky označovali za „kulturní revoluci“. Řídící místa nabízela podporu pouze těm umělcům, kteří se budou držet principů a metod odpovídajících novému řádu. Jen málokdo se uchýlil do pasivní opozice. Většina umělců na výzvu zareagovala a dala se do služeb nového režimu. I přes uznání, že stalinská moc projevovala sovětské kinematografii zlatého věku, nebyla s jejím účinkem spokojená. Bolševici pokládali film za ideální nástroj k šíření svého poselství lidu a chystali se jej použít, ve větší míře než ostatní umělecké formy, k vytvoření „nového sovětského člověka“.<sup>1</sup> Takto protikladně stanovené cíle ovšem vedly nutně k pocitu zklamání, neboť filmy, v nichž se tvůrci snažili propojit estetiku zlatého věku s novým komunistickým kánonem, nebyly pro soudobého diváka příliš přitažlivé. Bolševici si přáli, aby měly snímky přidanou uměleckou hodnotu, aby komerčně uspěly a přitom byly „politicky korektní“. Takový rozpor vedl k nezdaru, neboť žádný režisér nedokázal splnit všechna kritéria.

Kulturní revoluce měla podle bolševických vůdců napravit jeden základní nedostatek: nejzajímavější a nejnovativnější díla zůstávala obyčejnému člověku

<sup>1</sup> Viz Peter KENEZ, *The Birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilization 1917–1929*, Cambridge – New York 1985.