

Blažejovský, Jaromír

Nahlédnutí do skrytých dějin sovětského filmu

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická a filmologická. 2000, vol. 49, iss. Q3, pp. 158-162

ISBN 80-210-2349-X

ISSN 1212-3358

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114629>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

NAHLÉDNUTÍ DO SKRYTÝCH DĚJIN SOVĚTSKÉHO FILMU

Valerij F o m i n : *Kino i vlast', Moskva (Matěřík) 1996, 372 s.*

Oficiální dějiny sovětské kinematografie¹ sledovaly obvykle stopu dějin KSSS – každou kapitolu otvírala charakteristika dané etapy budování socialismu a citáty ze sjezdových direktiv. Ale tak jako oficiálně tradované dějiny VKS(b) nebyly reálnými dějinami strany bolševiků, nebyly ani oficiální dějiny sovětské kinematografie skutečnými dějinami tohoto média v SSSR. Kromě oficiální historie, prezentované jako výsledek stranického řízení, měla totiž sovětská kinematografie své dějiny skryté, jež byly, bohužel, rovněž produktem stranického řízení. Do skrytých dějů tzv. epochy stagnace, čili Brežněvovy éry (1965-1985), nahlíží v knize *Film a moc* Valerij Fomin. Rozmnožil tak řadu publikací, mapujících škody, jež byly sovětské kinematografii způsobeny diktátorským a byrokratickým řízením.²

Temperamentní publicista Valerij Fomin je příslušníkem generace XX. sjezdu. V prvé půli 70. let pozoroval zblízka práci režisérů Emila Lotjanua, Jurije Iljenka, Otara Ioseliianiho, Bulata Mansurova, Tolomuše Okejeva, Gleba Panfilova a Vasilije Šukšina, z čehož vznikla svěží a cenná kniha tvůrčích portrétů *Peresečenije paralelnych* (Moskva (Iskusstvo) 1976, česky pod názvem *Symfonie filmového plátna*, Praha (Panorama) 1979). Jeho vztah k tématu je proto velmi osobní a také styl, jímž nyní látku zpracovává, je otevřeně polemický. Fomin prostudoval množství archivních dokumentů, převážně z archívu Goskina. Shromáždil kilometry magnetofonových pásek s nahrávkami vzpomínek a vyznání zúčastněných osobností. V úvodu, příznačně nazvaném *Ponoření do bažiny – podruhé*, píše, že knihu psal z podnětu Alese Adamoviče, dokončil ji v květnu 1990 a po rozpadu SSSR ji doplnil o dokumenty z archívu ÚV KSSS. Cílem bylo odhalit skryté páky stagnace, historii reálnou, byť neuvědomovanou. Zároveň se Fomin svěří, jak se mu do této práce nechtělo: nač se hlouběji nořit „do bezedného bláta totální lži“?³ Jako metodu si zvolil filmověvědné zkoumání doplněné citacemi z dokumentů. Výsledkem je komentovaná „čítanka“ příkazů, hlášení, udání, prosebných dopisů, vzpomínek. Fomin tyto dokumenty nejen uvádí (a bohužel ne vždy datuje, publikaci také citelně chybějí rejstříky), ale i hodnotí, často velmi expresivně a sarkasticky. Metoda je to sporná, neboť Fominovy komentáře někdy jen zdvojují to, co čtenář pozná z výchozího textu, a navíc vyznívají hněvivě, jako projev nikoli badatelské střízlivosti, nýbrž permanentního údivu nad tím, co všechno bylo v dané době možné. Vzniká dojem, jako by autor cítil ustavičnou potřebu se od zkoumané doby distancovat. Kdo je vinen: ideologie, strana, ústřední výbor, úředníci či obávaný předseda Goskina Filip Jermaš? Fomina odpověď je opět emotivní: „Nejkrajněji by se ono pekelné zařízení, které schvalovalo náš film, mělo nazvat jediným slovem – *škrtírna*.“⁴

1 Viz *Stručné dějiny sovětského filmu*, Praha (ČSFÚ) 1979.

2 Srov. publikaci Jevgenije Margolita a Vjačeslava Šmyrova *Iz' jatoje kino 1934–1953*, Moskva (Dubl-D) 1995, katalog trezorových filmů stalinské éry.

3 Fomin, Valerij: *Kino i vlast'*, s. 5.

4 Rusky „daviľna“. Op. cit., s. 130.

Fomina zajímá, kdy a jak došlo k nehlasitému odklonu od destalinizace. V politické rovině je věc vyřízena odstavením Nikity Chruščova z šéfovského postu v říjnu 1964. V kinematografii se ustupovalo postupně. V roce 1965 byla zablokována „protikultovní“ témata.⁵ Zakázán měl být dokonce i Rommův *Obyčejný fašismus*, protože funkcionáři v něm našli svědectví o přibuznosti sovětské a nacistické estetiky. V roce 1966 byly odloženy „na polici“ *Andrej Rublev*, *Ošklivá anekdota*, *Pramen žitných*, *Jeden navíc*, *Příhody zubního lékaře* a podroben kritice *Červencový děš*. V roce 1967 byly zakázány *Komisařka* a *Asjino štěstí*, *Denní hvězdy* dány k přepracování. Osmašedesátý rok byl podle Fomina nejkravější. Tehdy se připravovalo a bylo i sepsáno usnesení o kinematografii, ale vrchní ideolog Michail Suslov nakonec nařídil provést všechny změny tiše a nenápadně. Došlo ke kádrovým změnám, zastavena byla práce na připravovaných scénářích, řada filmů byla zakázána. Zlikvidovány byly ukrajinská vlna poetického filmu a experimentální skupina Grigorije Čuchraje. Válečné filmy byly později kontrolovány, aby odpovídaly Brežněvově verzi druhé světové války, což v praxi znamenalo „méně Žukova“. Za přecenění úlohy tohoto velitele bylo káráno i Ozerovo *Osvobození*.

Prvá část knihy, nazvaná *Opozice: Umělec a moc* dává nahlédnout do mechanismů, jimiž Goskino, ale také republikové orgány, KGB či dokonce armáda ovlivňovaly filmovou tvorbu. Rozhodující byla role dramaturgů. Koncem šedesátých let jich v celé sovětské kinematografii působilo kolem čtyř set. Ačkoli Fomin přiznává dramaturgii nezbytnou funkci ve filmovém procesu, vše svědčí o jednoznačně mocenské, většinou cenzurní a potlačující roli této profese v systému sovětské kinematografie. Všechny dramaturgické zákroky, které Fomin uvádí jako příklad, měly nebo měly mít omezující, oklešťující, zplošťující účinek na konečný tvar díla. Přičemž zásahy se neomezovaly na centrální Výbor pro kinematografii (pozdější Goskino) v Moskvě, ale probíhaly na různých úrovních komunikace mezi centrem a republikami – nejednou republikové orgány film uvolnily, zatímco centrální jej zakázaly, jindy tomu bylo naopak jako v případě Končalovského debutu *První učitel*. Někdy se tvůrci pracovalo lépe pod ochranou republikových stranických funkcionářů (jako Elemu Klimovovi v Bělorusku), jiný našel naopak zastání v Moskvě či v Leningradě.

Zásahy Goskina klasifikuje Fomin do svérázné typologie. Dramaturgie například bděla, aby filmy nešířily alkoholismus. Komicky vyznívá dopis jednoho z armádních generálů proti silvestrovské televizní komedii Eldara Rjazanova *Ironie osudu aneb Rozhodně správná koupel*. Problémy měla dokonce i reprezentativní eposej Jurije Ozerova *Osvobození*, jmenovitě scéna, v níž si vojáci připiřejí vodkou na nový rok. Filmy neměly být příliš smutné, ale komedie nesměly být přehnaně rozpustilé. Tvůrci se měli vyhýbat naturalismu, ale stejně tak i symbolismu. Náboženské motivy se netpěly, sexuální scény byly vnímány jako nezdravá móda, zanášená ze Západu. Končalovského eposu *Sibiriáda* se kupříkladu dostalo těchto připomínek: „Prosíme prověřit nezbytnost ne zcela

⁵ Bývalý stranický činovník Igor Černoucan vysvětlil Fominovi, jak se taková instrukce dostala do praxe: »To se dělá taktó. Uspořádá se porada řídicích pracovníků tisku, rozhlasu a televize. Řekne se jim: „Začal se nesprávně používat pojem ‚období kultu osobnosti‘. Ve skutečnosti žádné období kultu osobnosti nebylo, byly jen nějaké ztráty, úchylinky. Soudruzi, budovali jsme mohutný průmysl, vytvářeli grandiózní stát, a oni říkají: ‚období kultu osobnosti‘.“ To stačí. Lidi si to zapsali za uši. Pokud si to nezapsali za uši, byli odvoláváni.« Op. cit., s. 158.

vkusných scén, jako když tajemník oblastního výboru nese v doprovodu cikána bednu šampaňského.⁶ „Prosimе prozkoumat možnost jiného řešení epizody v posteli.“⁷ „Symbolické bratření živých a mrtvých nesmí nabývat charakteru třídního smíření.“⁸ Dokumenty však hovoří i o statečné sebeobraně tvůrců; například po obvinění svého filmu *Sajar-Nova* z formalismu se Sergej Paradžanov bránil dopisem, v němž tyto námitky hodnotí jako urážku arménského lidu.

Z obavy před krutými scénami nebyl připuštěn do výroby Šukšiniův *Strěnka Razin*, ukazovat se nesměly ani hrůzy války. Ze strachu před naturalismem se podle Fomina pořádně nerozvinul ani žánr filmové pohádky. Schvalovači projevovali děs z čehokoli nečekaného, nedořečeného, víceznačného, z vedlejších významů, ať domnělých či skutečných. V byrokraticko-stranické hantýrce bylo vše autentické vyhodnocováno jako chyba, příklad nízké bdělosti, nepozornosti, nedostatečné kvalifikovanosti. Ale ne všichni dramaturgové tvůrcům škodili; Fomin uvádí i případy, kdy příslušníci této profese vybavovali problémové filmy „ochrannými“ posudky. Povinnost upozorňovat moskevské orgány na problematické momenty řešili republikoví dramaturgové i tak, že upozorňovali na bezvýznamné věci, zatímco skrytý hlavní problém chystaného díla soudruhům z ústředí zamlčeli. Metody ke zkrocení vzpurných filmařů byly rozličné: nízké mzdové kategorie, minimální počet kopií (což ovlivnilo honorář), vydání barevného filmu v černobílé verzi, „distanc“ od festivalů.

Bolestná je otázka interních hodnocení. Aby vedoucí dramaturgové vytvořili zdání objektivity svých soudů, zadávali význačným osobnostem (tvůrcům i filmovým vědcům) interní recenze. Oslovené kapacity objednavce dle nejlepšího svědomí vyhověly. K nejserióznějším hodnotitelům patřil podle Fomina režisér Lev Arnštam, který ve svých posudcích nikoho neshodil. Naproti tomu Rostislav Jureněv projevoval stejnou náročnost, jakou se řídil ve své veřejné kritické praxi, což mělo na osud posuzovaného scénáře zničující vliv. Pokud se totiž posudky na jeden projekt lišily, vybrali si šéfové ten, který byl bližší jejich zpravidla negativnímu názoru.

Na přelomu 60. a 70. let se sovětská kinematografie pustila do koprodukcí s italskými partnery. Tyto koprodukce byly kupodivu v tvůrčím prostředí (ale také v KGB, kde se o film staral sám Jurij Andropov) vnímány jako ideová ztráta, poněvadž sovětská realita byla prý v těchto filmech zkraslována, na projektu více vydělal západní koproducent a sovětská filmaři byli záměrně korumpováni dárečky od svých italských hostitelů. Režiséry koprodukčních filmů byli přitom, jak víme, tak bezúhonní mistři jako Sergej Bondarčuk (*Waterloo*), Michail Kalatozov (*Červený stan*), z italské strany komunistu Giuseppe De Santis (*Šli na východ*) a klasik neorealismu Vittorio De Sica, jehož italsko-sovětská *Slunečnice* vyvolala prudký nesouhlas sovětských oficiálních míst pro údajně nepravdivou informaci o italských zajatcích na východní frontě.

Druhou část Fominovy knihy tvoří rozhovory z roku 1989. Nejprve hovoří pamětníci z řad činovníků. Jeden z nejobávanějších šéfdramaturgů a za normalizace u nás hojně publikovaný Vladimír Baskakov se tu najednou projevuje jako liberál, jenž trpěl odklonem od linie XX. sjezdu, kritik Alexandr Karaganov prozrazuje zákulisí Svazu sovět-

6 Op. cit., s. 26.

7 Op. cit., s. 44.

8 Op. cit., s. 47.

ských filmařů a stranický pracovník Igor Černoucan vypráví pikantní historky. Třeba jak si Chruščov přál poznat nebezpečné „modernistické“ dílo Federika Felliniho *Osm a půl*, které nečekaně vyhrálo moskevský festival, ale krátce po začátku promítání usnul. „Jestliže film navozuje u sovětského člověka tak silný spánek, znamená to, že v něm nic zvlášť nebezpečného není,“ prohlásil Nikita Sergejevič.⁹ Straničtí kormidelníci si nechávali nové filmy pouštět vždy o víkendů na dačách. Šéf Goskina se v pondělí do úřadu netěšil, protože ho čekaly jejich rozmrzelé telefonáty.

S dávkou ironie, zoufalství či smutku vzpomínají na dobu stagnace scenáristé Jurij Klepikov, Rustam Ibragimbekov, Ales Adámovič a režiséři Elem Klimov, Alexej German, Alexandr Sokurov a Andrej Smirnov. Nejstrašnější muka s projekty, jež byly zastaveny těsně před natáčením, prožil Klimov, přestože vzpomíná zdánlivě lehce a s humorem. Smirnov šel od počátku do otevřeného konfliktu s mocí a nakonec se profese režiséra zcela vzdal. German dělal filmy „na zlost“, a když byly zakazovány, tvářil se, že nemá co ztratit. Sokurov se projevuje jako nejpovznesenější skeptik, když nepřikládá hodnotu žádnému filmu natočenému v sovětské éře.

Opakovaně se v různých částech Fominovy mozaiky vrací pověstná diskuse kolegia Goskina o filmech *Zrcadlo*, *Podzim*, *Nejteplejší město* a *Romance o zamilovaných*. Svoboda byla na sklonku roku 1974 kvůli *Zrcadlu*, znamenala veřejné odsouzení Tarkovského, ale podle zvláštní logiky oněch let, máme-li věřit tvrzení Alexandra Karaganova, šlo vlastně o to, aby se Tarkovskému pomohlo – pozvání mistři (Gerasimov, Naumov, Chučijev aj.) sice vznesli jakési námitky, ale zároveň ocenili práci režiséra a „film byl zachráněn“.¹⁰ Zcela hořkou vzpomínku si ovšem z téhož zasedání odnesl Andrej Smirnov, neboť jeho *Podzim* byl evidentně předurčen hrát roli nejhoršího filmu z oněch čtyř, jakéhosi pozadí, na němž hodnoty Tarkovského díla lépe vyniknou.

V posledním oddíle své knihy pátrá Fomin po osudu scénářů, jež nesměly být realizovány. Vedle tak známých a tragických případů, jako je Panfilovův projekt *Johanky z Arku* s Innou Čurikovovou v titulní roli či Šukšinův *Stěnka Razin*, objevil Fomin dokumenty o postupné likvidaci plánu adaptovat *Deník Niny Kostěrinové*. Na vývoji této kauzy lze doslova měsíc po měsíci sledovat atmosféru postupného „zamrzávání“ po Brežněvově příchodu do nejvyšší stranické funkce. Nejprve se autorům radí, aby ve scénáři „posílili linii Komsomolu“ a přiblížili Ninu profilu Pavky Korčagina, pak aby motivy stalinských represí omezili jen na postavu hrdčina otce, a nakonec byl projekt zcela vyřazen z plánu studia.

Fominův výzkum škrtících mechanismů sovětské kinematografie pomáhá pochopit také český a slovenský kontext. To, co se s československou kinematografií dělo za normalizace, včetně neblahé úlohy ústředního dramaturga Ludvíka Tomana, bylo nepochybně odrazem sovětské praxe. Česká nová vlna měla v 60. letech svou sovětskou analogii a úder, kterým brežněvovci zastavili nadějný rozkvět sovětského filmu v 60. letech, byl na tancích přenesen do Prahy. Překvapen musí být z Fominovy knihy každý, kdo si pamatuje, jak byly sovětské filmy v 70. letech uváděny u nás. „Nejdeovětší“ ze všech kinematografií byla svými rodnými partajnký vnímána jako semeníště možného ideového rozvratu. Jistěže jsme tehdy tušili, že se oficiální obraz sovětské kinematogra-

⁹ Op. cit., s. 162

¹⁰ Op. cit., s. 147.

fie nekryje s jejím uměleckým významem a že jsou to vlastně kinematografie dvě: jedna oficiální, pompézní, kinematografie S. Gerasimova, S. Bondarčuka, J. Ozerova a všech dalších, kteří pravidelně jezdili na karlovarský festival – a druhá, nekonformní, kinematografie A. Tarkovského, S. Paradžanova, A. Michalkova-Končalovského, V. Šukšina, E. Klimova, L. Šepitkové, K. Muratovové či G. Panfilova. Po prostudování Fominovy knihy si musíme tento názor opravit: vždyť i příkladné výrobní drama Alexandra Gelmana a Sergeje Mikaeljana *Prémie*, pochválené samotným Brežněvem z tribuny XXV. sjezdu, mělo problémy a v některých sovětských okresech je funkcionáři zakazovali. A Sergej Gerasimov byl statečný muž, který se zastal mnoha mladších kolegů. Bondarčukův film *Bojovali za vlast* se nelíbil maršálu Grečkovi a na Ozerovovo *Osvobození* si stěžoval vysoký funkcionář z Ukrajiny, protože mu v epopěji chyběla úloha stranických organizací v bojových útvarech.

Fomin se nevyhýbá faktu, že navzdory dusivé atmosféře přece jen v sovětské kinematografii oněch let vznikala vynikající díla, byť ne jako systémové pravidlo, ale jako výsledek osobního nasazení jednotlivých tvůrců. To je skutečnost snadno verifikovatelná zpětným studiem řady filmů, které – ať už se dostaly do distribuce ve své době, nebo byly vysvobozeny z trezoru po V. sjezdu sovětských filmařů v roce 1986 – imponují dodnes jedinečností a pravdivostí lidské zkušenosti, která je v nich obsažena. Každý z těchto snímků má svůj pohnutý životopis, který Fominova kniha pomáhá odhalit.

Jaromír Blažejovský