

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Bakalářská práce

Sovětská kinematografie 20. let a její vztah k režimu

David Fedorjak

Plzeň 2015

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra politologie a mezinárodních vztahů

Studijní program Mezinárodní teritoriální studia

Studijní obor Mezinárodní vztahy a východoevropská studia

Bakalářská práce

Sovětská kinematografie 20. let a její vztah k režimu

David Fedorjak

Vedoucí práce:

PhDr. Magdaléna Leichtová, Ph.D.

Katedra politologie a mezinárodních vztahů

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2015

Tímto bych velice rád poděkoval vedoucí mé bakalářské práce, PhDr. Magdaléně Leichtové Ph.D. za vedení práce, cenné rady a připomínky, které mi během psaní poskytla.

Obsah

Seznam zkratk	
1. Úvod	1
2. Film po Říjnové revoluci 1917	6
2.1 Kinematografie v letech 1917-18.....	7
2.2 Kinematografie v letech 1919-20.....	8
2.3 Film a občanská válka	11
2.3.1 Využití filmu coby nástroje propagandy v občanské válce	12
3. Sovětská kinematografie v letech 1920-24	16
3.1 Kinematografie a zavedení NEP	16
3.1.1 Goskino	19
3.1.2 Sovkino	20
3.2 Cenzura	22
4. Montážní škola a její představitelé.....	25
4.1 Vsevolod Pudovkin	27
4.2 Lev Kulešov	28
4.3 Dziga Vertov	29
4.3.1 Muž s filmovou kamerou (1929)	31
4.4 Sergej Ejznštejn.....	32
4.4.1 Křižník Potěmkin (1925)	34
5. Kinematografie Sovětského svazu v letech 1925-30.....	37
5.1 Sovkino a kinofikace.....	38
5.2 První pětiletý plán a kinematografie	39
5.3 Kulturní revoluce a film	41
5.4 Konference o filmu v roce 1928 a její dopady.....	43
5.5 Vznik Sojuzkina a nástup třicátých let.....	45

6. Závěr	48
7. Seznam použité literatury a zdrojů	52
7.1 Seznam literatury	52
7.2 Seznam pramenů	55
8. Resumé	56

Seznam zkratek

ARRK	Asociace pracovníků revoluční kinematografie Ассоциация работников революционной кинематографии
FEKS	Továrna excentrického herce Фабрика эксцентрического актера
GRK	Hlavní repertoární výbor Главный репертуарный комитет
Goskino	Státní výbor pro kinematografii Государственный Комитет по кинематографии
Narkompros	Komisariát pro lidovou osvětu Народный комиссариат просвещения
NEP	Nová ekonomická politika Новая экономическая политика

ODSK	Společenství přátel sovětské kinematografie Общество друзей советской кинематографии
Sojuzkino	Všesvazový kombinát pro film a filmový průmysl (v r. 1930 nahradilo Sovkino) Союзное кино
Sovkino	Všesvazový kombinát pro film a filmový průmysl (1925-30) Советское кино
Sovnarkom	Rada lidových komisařů Совет народных комиссаров
VFKO	Všeruská fotografická a kinematografická sekce Narkomprosu Всероссийский фотокино отделъ
VSNKh	Nejvyšší Sovět národního hospodářství Высший Совет Народного Хозяйства
VUFKU	Všeukrajinská filmová společnost Всеукраинское фотокино управление

1. Úvod

Sovětskou kinematografii dvacátých let 20. století lze považovat za výkladní skříň ruské, potažmo sovětské kultury. Není náhodou, že politické události v Sovětském svazu po roce 1917 podnítily talentované režiséry k výrobě děl, která jsou dodnes považována za skutečné klenoty světové kinematografie. Rovněž postupy v těchto filmech uplatněné byly v mnohých případech nadčasové a to tak, že se v obměněné podobě užívají dodnes.

Základy sovětského filmového průmyslu byly položeny už v předrevoluční době. Smysl a role kinematografie v tehdejší společnosti byly však jiné. První porevoluční roky byla celá společnost zasažena nejprve 1. světovou válkou a posléze válkou občanskou, navíc v celé zemi panoval hlad. V těchto těžkých časech zde ale existovalo revoluční nadšení a v takových podmínkách se zrodila sovětská kinematografie. Političtí radikálové (ať už byli či nebyli bolševiky), kteří podporovali revoluční myšlenky, viděli kino jako médium určené (na rozdíl od divadla) masové společnosti. Tato myšlenka byla založená na prostém faktu, že k pochopení filmu nemusí divák oproti tištěným médiím umět číst. V zemi kde byla extrémně vysoká negramotnost (mezi 75-80 %) se tak film mohl stát a (jak posléze uvidíme) stal účinným nástrojem propagandy a kulturní osvěty (Youngblood 1991a: kapitola 1 – nestránkováno). Kinematografie měla všechny předpoklady k tomu, aby se stala propagandistickým médiem číslo jedna, protože splňovala několik důležitých podmínek. V očích bolševiků to bylo médium vizuální – to znamená, že překonávalo jazykovou bariéru, dynamické a hlavně mechanické. Asociace filmu a stroje obzvláště na venkovských oblastech zdůrazňovala pokrok. Filmy mohly být sledovány současně v Petrohradu a Vladivostoku či v Murmansku a Baku a jejich poselství bylo všude pochopeno stejně bez ohledu na řeč (Taylor 1979: 30-31).

Role, kterou kinematografie hrála v sovětském režimu, by dle mého názoru nebyla tak důležitá, kdyby ji nezaštítila osoba, jakou byl Lenin. Svým tvrzením, že: „kino je ze všech umění nejdůležitější“ totiž zdůraznil a naznačil nutnost vybudovat síť a strukturu, skrze kterou lze vytvořit jednotný ideologický prostor (Widdis 2003: 13).

I přes fakt, že má práce se zabývá především dvacátými léty, rozhodl jsem se věnovat jednu kapitolu období po roce 1917, protože právě v těchto letech se formovaly základy sovětské kinematografie, ze kterých má práce vychází. Zkoumané období – dvacátá léta, jsem se rozhodl rozdělit na dvě části¹. Tu první můžeme datovat od roku 1920 do roku 1924. Kinematografie byla v tomto období poznamenána následky občanské války a filmový průmysl na začátku dvacátých let bojoval o přežití. Jako významný krok, který filmový průmysl postrčil směrem dopředu, se ukázalo zavedení NEP². Tato politika se kromě jiných oblastí dotkla i kinematografie a způsobila významné změny (Bordwell-Thompson 2003: 119). Ve druhé části dvacátých let se věnuji období po smrti Lenina, přes mocenský boj uvnitř Komunistické strany a nástup Stalinovy vlády. V této etapě NEP skončil a Stalin vyhlásil skrze industrializaci první pětiletý plán (Gillespie 2000: 3). V témže období se navzdory zvýšení produkce a vývozu filmů upevňuje státní kontrola nad filmovým průmyslem. To také povede k ukončení nově vzniklé (a krátce trvající) montážní školy, o které se ve své práci samozřejmě také zmíním (Bordwell – Thompson 2003: 119).

Téma *Sovětská kinematografie 20. let a její vztah k režimu* jsem si vybral především ze zájmu o film a Rusko, potažmo Sovětský svaz jako takový. Dle mého názoru není toto téma v České republice dostatečně zpracováno a reflektováno, čemuž odpovídá i minimum českých zdrojů, se kterými jsem pracoval. Zároveň je obvyklé setkat se s názorem, že sovětský film ve dvacátých letech produkoval jen a pouze slaboduchá díla oslavující komunismus. V této práci se mimo jiné pokusím dokázat, že tomu tak není.

¹ Vysvětlení, proč jsem se rozhodl pro dané rozdělení je uvedeno níže.

² NEP = Nová ekonomická politika (1921-28) Jejím cílem bylo oživení sovětského hospodářství za částečného návratu ke kapitalistickým prvkům v některých odvětvích (např. soukromé zemědělství). Viz Brown, Archie (2011). *Vzestup a pád komunismu*, s. 80-89.

Hlavní výzkumná otázka zní: *Jakým způsobem zasahoval sovětský režim do filmového průmyslu ve dvacátých letech 20. století a jakou roli v tomto režimu hrála kinematografie?* Na tuto otázku se budu snažit odpovědět představením konkrétních kroků, které režim v oblasti filmu podnikl (vznik vládních institucí zabývajících se filmem, přímé státní dotace do kinematografie, cenzura a mnohé další). Cílem je také ukázat, co vlastně film sám o sobě pro režim znamenal, do jaké míry režim filmový průmysl kontroloval, jaké k tomu používal prostředky a jaké byly přímé důsledky a projevy této kontroly. Dále mě také bude zajímat, zdali se v tomto směru lišila první polovina let dvacátých od poloviny druhé. Práci jsem se rozhodl rozdělit do čtyř kapitol. Ve třech kapitolách jsem vytvořil „podotázky“, které by měly pomoci k zodpovězení hlavní otázky.

První kapitola práce představuje situaci ve filmovém průmyslu v období po Říjnové revoluci do počátku dvacátých let. V této části práce představím problémy, kterým sovětská kinematografie v daném období čelila, a cíle, které si dala. Zároveň zde poukážu na využití filmu ne pouze jakožto zábavního média, ale jako důležité formy agitace. První z otázek, které si zde pokládám, je následující: *S jakými problémy se potýkal filmový průmysl po Říjnové revoluci v sovětském Rusku a jaké bylo politické využití filmu v této době?*

Druhá kapitola začíná rokem 1921 (kdy byla zahájena Nová ekonomická politika) do roku 1925, ke kterému datujeme založení Sovkina³. Přes počáteční obtíže, se podařilo vytvořit fungující systém, který dokázal produkovat díla nejvyšší kvality (Bordwell – Thompson 2003: 123-124). V této kapitole popíši institucionální změny spojené právě s touto obrodou filmu a vznik nových organizací a svazů. Dále popíši důsledky vzniku SSSR na poli filmového průmyslu. Výzkumná otázka pro tuto kapitolu zní: *Jak se projevilo zavedení NEP ve filmovém průmyslu?*

Třetí kapitola je zasvěcena montážní škole a jejím vybraným čtyřem představitelům: Vsevolodu Pudovkinovi, Dzigu Vertovovi, Sergeji Ejzenštejnovi

³ Nová akciová společnost, která distribuovala film v Ruské SSR, jejímž předchůdcem bylo Goskino (centralizovaná firma s monopolem na distribuci filmů) (Bordwell – Thompson 2007: 131-132).

a Lvovi Kulešovovi. Nejprve vysvětlím, jak montážní škola vznikla a co si vlastně pod tímto termínem má čtenář představit. Poté zmíním jednotlivé režiséry a jejich nejvýznamnější filmy spojené s politikou. Detailněji rozeberu dvě díla režisérů Kulešova a Ejznštejna, na kterých budu podrobněji demonstrovat propojenost politiky a filmu.

Závěrečná čtvrtá kapitola se věnuje druhé polovině dvacátých let až do roku 1930. Montážní škola v roce 1927 oživila filmový průmysl, když našla odbytiště svých děl na Západě, kde se setkala s velkým úspěchem. Ironií je, že za tento úspěch tvrdě zaplatila kritikou, stejně jako Sovkino (Bordwell – Thompson 2003: 140). Oficiální politika experimentům montážní školy nepřála, naopak řídila se konceptem vyrobit co nejvíce ideologických filmů, které měly diváka zaujmout. To vše se ne náhodou dělo v době, kdy byl zahájen první pětiletý plán a s ním i kulturní revoluce, která kinematografii velmi ovlivnila. Práci ukončím rokem 1930, kdy sovětskou kinematografii zasáhla další reorganizace a do jejího čela nastoupil Boris Šumjatskij, který s filmem neměl žádné zkušenosti a který tak podle mne předznamenal budoucí vývoj filmu v Sovětském svazu (Taylor 1990: 44-45). Cílem této kapitoly je ukázat, *jakým způsobem se filmový průmysl v SSSR proměnil s nástupem Stalina a jak se konkrétně projevíly politické a kulturní změny (kulturní revoluce a první pětiletý plán) v kinematografii.*

Při tvorbě své práce budu analyzovat jednotlivé historické úseky (1917-1920, 1920-1924 a 1925-1930) a politické změny, které byly v těchto obdobích provedeny, budu porovnávat v návaznosti na kinematografii. Především mne bude zajímat, jak se občanská válka promítla do kinematografie, důsledky NEP a první pětiletky ve filmovém průmyslu, a také Stalinův nástup k moci a s ním související změna přístupu ke kultuře jako takové. Zdroje použité v mé práci vycházejí především z knih a odborných článků (*Cinema Journal* či *History Today*) renomovaných autorů. Jedním z důležitých autorů je Richard Taylor, který je pokládán za jednoho z největších znalců sovětské kinematografie a v mém přehledu literatury a pramenů je hojně zastoupen, stejně tak (ne-li ve větší míře) Vance Kepley či Peter Kenez. Téma sovětského filmu je v českém jazyce

zpracováno bohužel minimálně, což zřejmě (i přes atraktivnost tématu) svědčí o malém zájmu o tento fenomén. Pokud již český zdroj existuje, pochází většinou z doby socialismu, je ideologicky zabarvený a s informacemi v něm obsaženými je nutné nakládat opatrně. Jelikož se má práce zabývat filmem, jedním ze zdrojů budou také filmová díla režisérů zmíněných výše. V tomto případě jsem se zaměřil na Ejznštejnovo slavné dílo *Křižník Potěmkin*, které je vynikajícím příkladem toho, jak moc byla politika s filmem v Sovětském svazu spjatá, a *Muže s filmovou kamerou*, který, byť se politiky tolik nedotýká, je důkazem, že i přes režim panující v Sovětském svazu ve dvacátých letech, mohla vznikat inovativní a originální díla. Pro lepší přehlednost jsem se rozhodl do práce zařadit seznam zkratk.

2. Film po Říjnové revoluci 1917

V první kapitole se budu snažit ukázat důvody, proč si kinematografie získala poměrně velkou pozornost bolševiků, v jakých podmínkách a s jakými obtížemi se musela potýkat, a také mě bude zajímat samotné první větší využití filmu coby nástroje bolševické propagandy.

Abychom lépe pochopili význam filmu pro Lenina a jeho následovníky či spolustraníky, musíme se blíže podívat na to, co si vlastně bolševici od kinematografie slibovali. Klíčovým tématem bolševiků po Říjnové revoluci byla mobilizace mas. Skrze tuto mobilizaci měl lid získat gramotnost a vzdělání takovým způsobem, aby pochopil význam revoluce, nové socialistické reality a obecně své úlohy, kterou měl v tomto světě hrát. Především ale měla kinematografie legitimizovat režim v očích lidu, protože komunisté museli sladit svoji rétoriku „lidského porozumění“ s drsnou sovětskou realitou, která přišla v období velkých změn (Miller 2006: 103). Lenin si potenciál filmu jako jednoho z nástrojů této mobilizace uvědomil už v období první světové války. Ale proč právě film se stal tím „nejdůležitějším z umění“, jak slavně prohlásil⁴?

Kinematografie a film v této době dosahoval ohromné popularity, obzvláště mezi těmi, které chtěli bolševici svojí propagandou zaujmout. Městská třída filmy milovala, a tak existoval předpoklad, že rolnictvo a venkované budou reagovat stejně, pokud se k nim film dostane. Funkce, které mělo toto médium plnit, byly v zásadě dvě. Za prvé mělo být nositelem revolučních myšlenek a za druhé mělo být jakousi návnadou pro diváky, kteří budou chtít vidět nový technologický zázrak a před, či po promítání budou vystaveni agitaci (Kenez 1992: 30). Biografy byly nouzově zřizovány v zrekvírovaných kostelech a vesnických sálech. Právě o přízeň s hospodami a kostely měla kina podle

⁴ Lenin tento výrok pronesl v rozhovoru s Lunačarským v roce 1922. Také ho poznamenal v dopise Boltjanskému. Viz Boltjanskij M., G. (1924). *Lenin i kino*, s. 16-17

Trockého bojovat⁵ (Figes 2004: 385). Zajímavostí bylo, že téměř polovina publika dosahovala věku 10-15 let (!), což je ideální věk z hlediska formování osobnosti, zvláště pro režim, který v Rusku bude panovat (Figes 2004: 386).

Film jakožto vynález moderní doby a nositel pokroku měl také symbolizovat nový směr, jakým se země vydala. Otočila se zády směrem k Východu a za cíl si určila dohnat průmyslově rozvinutější západní Evropu. V neposlední řadě prozaickým důvodem hovořícím pro rozvoj kinematografie je skutečnost, že v roce 1920 byli pouze 2 z 5 lidí v sovětském Rusku gramotní a film se jevil jako komunikační kanál, kterému mohli tito lidé v mnohonárodnostní zemi rozumět (Kenez 1992: 30). Na úvod bych rád nastínil situaci, která v oblasti kinematografie v daném období panovala.

2.1 Kinematografie v letech 1917-18

Po Říjnové revoluci, která smetla vládu Alexandra Kerenského, bylo sovětské Rusko zaostalou zemí, která se nacházela ve válečném stavu a na pokraji další války, tentokrát občanské. Nelze se proto divit, že kinematografie v Rusku během 1. světové války nebyla zrovna v „nejlepší kondici“. Pomineme-li katastrofální dopady války na ekonomiku a společnost jako takovou, pro filmový průmysl představoval jeden z největších problémů nízký podíl domácích snímků a nedostatek materiálu vhodného k výrobě filmů. Situace se ale postupně zlepšovala, a tak zatímco v roce 1914 bylo přes 75% filmů importovaných ze zahraničí, v roce 1917 už tento poměr činil jen 30% (Kepley 1994: 262-263; Reiman 2013: 111-113). Co vlastně stálo za posílením domácí produkce právě v jednom z nejtěžších období 20. století? Především to byly těžké podmínky importu přes území zasažená válkou (Francie a Itálie v této době filmy ani nevyráběly) a dále zákaz dovozu filmu z Německa (Taylor 1979: 10-11). Velkou roli hrály také demografické faktory. Vlny uprchlíků se přesouvaly z venkova do

⁵ Trockij si také postěžoval, že když carský režim de facto založil síť hospod a nálevení, proč by tedy potom dělníci nemohli vytvořit síť kin, která bude současně pomáhat osvětou v boji proti alkoholismu a zároveň vydělávat (Trockij 1973: 33).

měst a s tím souvisel i narůst počtu nově vznikajících kin. S trochou nadsázky se dá říci, že 1. světová válka vytvořila ruskou (sovětskou) kinematografii, která byla do této doby limitována závislostí na prostředcích a kapitálu ze zahraničí (Taylor 1979: 11-12). Kinematografie se tak logicky musela obracet na domácí produkci. Lidé zdecimovaní válkou hledali zábavu a tu jim poskytovala kina, proto byly také největší výnosy z tržeb právě v tomto období (Kenez 1992: 18).

Většina institucí, které bolševici nechali zřídít, měla své kořeny v carském Rusku. Předrevoluční kinematografie skýtala propracovaný systém promítání filmů ve velkých městech, nikoli však už na vesnicích. Kromě asi 138 obcí, které měly možnost stálého promítání, byla většina vesnic odkázána na mobilní projekce (Kepley 1994: 262-263).

Budeme-li vycházet z těchto faktů, lze poměrně jednoduše vytyčit nejdůležitější úkoly, které před novým režimem po Říjnové revoluci vyvstaly. V první řadě je to především vytvoření soběstačného filmového průmyslu, který se už dále nebude spoléhat na dodávky materiálu ze zahraničí. S tím souvisí i vznik organizované struktury, která bude spolehlivě zásobovat kina. Nakonec je nutné rozšířit film z měst do venkovských oblastí, kde si bolševici potřebovali zajistit podporu obyvatel. V této kapitole se zaměřím právě na tyto prvky.

Období těsně po Říjnové revoluci velké změny v oblasti filmu nepřineslo. Prvotním úkolem se jevila snaha konsolidace trhu a rozvoj již započatých projektů. Přesto se už v roce 1917 objevují první náznaky budoucího znárodnění kinematografie (Taylor 1979: 15).

2.2 Kinematografie v letech 1919-20

Prvním logickým krokem nového režimu v oblasti kinematografie by se jevilo znárodnění tohoto odvětví. Bolševici ale ještě neměli dostatečně silný monopol, aby jej mohli provést. Vznikl tedy nový orgán známý jako Komisarját pro lidovou osvětu (Narkompros), který měl dohlížet na kinematografii. Do jeho

čela se postavil Anatolij Lunačarskij - muž, který se o film velmi zajímal a kterému je také nutné přiznat vytvoření příznivějších podmínek pro budoucí režiséry (nejen) montážní školy. Po celý rok 1918 se Narkompros snažil získat kontrolu nad filmovou výrobou a distribucí, ne vždy se mu to však dařilo – Sověty v jednu dobu dokonce vytvářely vlastní produkci. V témže roce utrpěla kinematografie v Rusku dvě rány.

Za první z nich můžeme označit hromadný porevoluční úprk filmových společností producentů Jermoljeva (který posléze pokračoval v úspěšné kariéře ve Francii) či Alexandra Drankova. Vybavení a majetek, který s sebou vzali, v Rusku citelně chyběl a především se ještě netušilo, kdo tuto generaci filmařů nahradí. Z tohoto popudu, byla v roce 1919 založena Státní filmová škola (Bordwell – Thompson 2003: 120-121). Ti, kteří v Rusku zůstali, byli donuceni dekretem „*O kontrole filmového podnikání*“ předložit veškeré informace o majetku (Taylor 1979: 45).

Druhý, poměrně kuriózní problém v tehdejší kinematografii představoval příběh Jacquese Cibraria - soukromého obchodníka s filmem. Ten byl najat Moskevským výborem k nákupu filmového materiálu za hranicemi sovětského Ruska. Nicméně tyto peníze zpronevěřil a zůstal v USA. Zhruba milion dolarů, které mu byly svěřeny, v kinematografii citelně scházely (Thompson 1992: 20-22).

Bolševici v tomto období ani zdaleka neměli konsolidovanou moc a dostatečný monopol na vynucení svých požadavků. Proto se mohlo stát, že byl v roce 1917 vytvořen Svaz vlastenecké kinematografie, který sdružoval největší soukromá filmová studia (Kapsajev, Chanžonkov, Biofilm,...) a jeho cílem bylo především chránit vlastní zájmy proti vměšování státní moci (Taylor 1979: 16-18). Proti této skupině stál Svaz filmových pracovníků, který se naopak zasazoval za co největší možnou účast státu v kinematografii (Taylor 1979: 19). Majitelé společností byli Lunačarským ujišťováni, že sovětská vláda nechce převzít jejich kapitál. Vláda také tvrdila, že státní a soukromé podniky vedle sebe budou koexistovat, přičemž ty státní nebudou zvýhodňovány a vláda bude

distribuovat pouze filmy týkající se politiky, v ostatních případech se angažovat vůbec nebude (Kepley 1990: 8).

Lunačarskij v dubnu 1918 sice oznámil, že nanejvýš jedno kino v každém městě bude vlastněno státem, aby se zajistila produkce filmů podporovaných vládou. Nicméně už o pouhých 17 dní později zplnomocnil Výbor pro kinematografii právem zrekvírovat přístroje a materiál filmových společností, jakož i možností prodat a pronajmout jejich objekty. Dále se v dekretu psalo o svěřením těchto zařízení do rukou jednotlivců či skupiny vybraných Výborem pro kinematografii, a pokud to bude nutné, byla zde i možnost odvolat ředitele těchto kin. Po několika dalších usneseních, ve kterých se výslovně psalo o nutnosti využití kina (a ostatních médií) ke komunistické propagandě, byl 27. 8. 1919 Leninem podepsán dekret o znárodnění všech filmových společností. Výbory byly přejmenovány nejprve na Všeruský kinematografický výbor a posléze na Všeruskou fotografickou a kinematografickou sekci Narkomprosu (VFKO). Tuto sekci řídil D. I. Leščenko, bývalý předseda Petrohradského výboru (Taylor 1979: 45-49).

Ačkoli to vypadalo, že zestátnění filmového průmyslu přišlo především z podnětu Lenina anebo Lunačarského, situace ani zdaleka nebyla tak jednoznačná. Tlaky na určitou silnější formu státního dohledu nad filmem přicházely od majitelů menších distribučních společností, kteří v ní viděli způsob jak zachovat stabilní trh a prostřednictvím státní politiky vymýtit výhody větších konkurenčních studií (Kepley 1990: 7).

Mezi mnohými odborníky na Sovětský svaz (ale už ne na sovětskou kinematografii) je rozšířen názor, že tento dekret znamenal okamžitý závazek vlády dotovat filmový průmysl. Důkazem, že tomu tak nebylo, může být existence montážní školy⁶, která vznikla právě z nedostatku materiálu a prostředků potřebných k vytvoření filmu. Finanční podpora od vlády byla v prvních letech skutečně minimální a nedostatečná. Soběstačnost filmového

⁶ Více informací o montážní škole ve třetí kapitole.

průmyslu (ještě v roce 1921!) závisela na dovozu a distribuci zahraničních filmů (Thompson 1992: 19).

Vance Kepley zdůrazňoval, že znárodňovací dekret ve své podstatě nic pozitivního nepřinesl a jeho existenci vidí jako poslední z neúspěšných opatření zavedených sovětskou vládou, které více než konsolidaci průmyslu, způsobilo větší zmatek. Nelze ani říci, že by dekret průmysl nastartoval, spíše zpomalil jeho vývoj. Samotná realizace dekretu nebyla výsledkem racionální úvahy, ale určitým způsobem vyplynula z daných okolností a dekret se stal nezamyšleným výsledkem těchto okolností (Kepley 1990: 3-4).

Filmový průmysl v sovětském Rusku mezi lety 1918-1920 lze bez přehánění označit za chaotický. Samotná výroba byla na tak nízké úrovni, že v roce 1918 bylo pod záštitou vlády natočeno pouhých 6 filmů. O rok později jich sice bylo už 63, nicméně valná většina z nich byly týdeníky, krátké filmy, agitky či filmy propagandistické. Soukromá studia však i přes potíže filmy točila (Bordwell – Thompson 2003: 121).

Zodpovědnost za kinematografii v roce 1920 připadla do rukou Narkomprosu s Lunačarským v čele. Ten musel řešit složitou situaci, jak rozšířit kinematografii do oblastí mimo velká města, když filmový průmysl finančně skomíral. Po znárodňovacím dekretu v r. 1919 předpokládal státní investice do kinematografie, které však dekret nepřinesl. Sovětské Rusko se muselo vypořádat s důležitějšími odvětvími, než jakým byla kinematografie. Naděje se však objeví se zahájením Nové ekonomické politiky (Kepley 1994: 265).

2.3 Film a občanská válka

Brest-litevský mír, který ukončil konflikt s Německem, v Rusku způsobil rozštěpení levicové koalice, která vznikla po Říjnu. První rozkol se udál mezi bolševiky, daleko vážnější však byl přechod eserů (socialistů - revolucionářů) k opozici. Pokud si k tomu všemu připočteme dlouhou zimu a hlad, který vypukl

ve městech, je jasné, že situace v Rusku nebyla jednoduchá (Malia 2004: 127-129). K přijetí bolševického programu bylo nutné donutit lid terorem. Bolševici totiž ani zdaleka nedisponovali takovou mocí, o to více si ji museli vymáhat právě násilnou formou (Reiman 2013: 114).

Nebylo náhodou, že největším obchodním spojencem nově vzniklého izolovaného bolševického státu se po roce 1918 stalo Německo. Z hlediska filmu disponovalo pro Sověty důležitým a nedostatkovým materiálem⁷. V návaznosti na Brest-litevský mír byla v dubnu roku 1918 podepsána i obchodní smlouva. Po zbytek občanské války mělo sovětské Rusko jen omezené možnosti jak dovážet materiál ze zahraničí legální cestou (Thompson 1992: 21).

Jak můžeme vidět, filmový průmysl v sovětském Rusku neměl zrovna lehké začátky. Po svrnutí carské vlády sice jeden konflikt skončil, ale vzápětí se objevil druhý. Země byla mezinárodně izolovaná a ekonomicky zruinovaná. Většina prostředků šla do armády a na film se nedostávalo. Zaměstnanci byli vypláceni ze státních rezerv, někdy dokonce jejich mzda představovala formu služby. Vstupné do divadel bylo zadarmo, popřípadě za velmi nízké ceny. To způsobilo, že filmový průmysl neměl možnost získat jakýkoli kapitál a byl tak odkázán na promítání starých filmů, které byly pašovány ze zahraničí (Thompson 1992: 22).

2.3.1 Využití filmu coby nástroje propagandy v občanské válce

Propaganda plní důležitou roli během jakékoli války a ani tato nebyla výjimkou. Problém byl, že válka probíhala spíše na venkově nežli ve městě a filmová síť, skrze kterou lze šířit propagandu zde prostě chyběla. Vláda se proto rozhodla využít agitační dopravní prostředky a jedním z takových symbolů

⁷ Německo vlastnilo jednu ze tří nejdůležitějších manufaktur na výrobu filmového materiálu (Agfa) a také se na jeho území nacházel významný výrobce osvětlovací techniky (Jupiter) (Thompson 1992: 21).

občanské války v Rusku se stal *agitpojezd* neboli agitační vlak (Bordwell – Thompson 2003: 122).

Vůbec první vlak použitý k účelům propagandy v této válce mířil na frontu do oblasti Kazaně. Záběry zde natočené byly poslány zpět do Moskvy, kde se zpracovaly a výsledný materiál byl následně přepravován na různá místa po celé zemi, aby podnítl podporu společnosti (Widdis 2003: 14).

Na strategických místech – železničních uzlech či frekventovaných úsecích vznikly agitační body – *agitpunkty* a vlaky se měly stát nositeli revolučních myšlenek do míst, kde to bylo nejvíce potřeba (Taylor 1979: 52). Tato idea zcela odpovídala Leninově představě o válečném komunismu, kdy se bolševici snažili efektivně využívat vše, co bylo k dispozici bez nutnosti větších investic. V tomto případě se jednalo o železniční systém vytvořený v předrevolučním období. Vlaky vybavené starými projektory s sebou kromě jiného vezly také dokumentární filmy a agitátory (Kepley 1991: 68). Z ostatních dopravních prostředků se také používaly dokonce parníky či nákladní auta pomalovaná hesly a karikaturou (Bordwell – Thompson 2003: 122).

Vznikl také nový filmový útvar – *agitka*. Jednalo se o krátký a jednoduchý filmový útvar, který se skládal pouze z několika scén, ale přímo apeloval na diváka. Tituly takovýchto agitek často vyzývaly k určité akci, například: „Na frontu!“, „Za rudý prapor!“. Jednoduchost agitek byla výhodou při rychlé výrobě. Ač se tyto útvary objevily již po Únorové revoluci, jejich masivní nárůst započal právě v občanské válce. Za jakousi „odrodu“ agitky jsou považovány také filmové plakáty (Rollberg 2009: 31).

Zde považuji za důležité zjednodušeně zmínit rozdíl, který byl podle bolševiků mezi propagandou a agitací. Propaganda měla spíše charakter déletrvající činnosti ovlivňující obyvatele v běžném životě. Naproti tomu agitace byla více bezprostřední, objevovala se jen v určitých situacích a kladla důraz spíše na mluvenou formu. Zatímco zpočátku byly tyto rozdíly jasné (agitky měly agitační formu), postupem času rozdíly mizely a například ve filmu *Křižník Potěmkin* se obě tyto formy vzájemně promíchaly (Taylor 1998: 29).

Spojení vlaku a kinematografu se netýkalo jen propagandy, ale bylo i součástí plánu jak rozšířit film na venkov. Výsledky takového snažení však byly poměrně omezené. Vzhledem k tomu, že válečná situace se neustále měnila, nedalo se na tento plán příliš spoléhat. Dále zde byly tisíce vesnic, ke kterým vlakové spojení vůbec neexistovalo (Kepley 1994: 265).

Zajímavým aspektem této epizody občanské války je účast slavných sovětských režisérů, kteří ve filmových oddílech Rudé armády dostávali první lekce. Chceme-li být konkrétní, hovoříme o Dzigu Vertovovi, Sergeji Ejzenštejnovi, Vsevolodu Pudovkinovi a dalších známých jménech. Právě v tomto období tito filmoví velikáni získali první zkušenosti a zformovali svůj nezaměnitelný revoluční styl, který se následně promítl v jejich pozdějších dílech (Gillespie 2000: 4-5).

Při své službě v Rudé armádě, byl Dziga Vertov jedním z těch, kdo cestoval agitačními vlaky a promítal filmy na vesnicích. Popularitu si získaly jeho zpravodajské týdeníky *Kinonedelja* a o rok později *Kinopravda*. Vertov si všiml, že při promítání většina negramotných diváků nejenže neuměla přečíst titulky, ale ani nerozuměla divadelním postupům, obsaženým v agitačních filmech. Toto publikum se většinou vůbec poprvé setkalo s filmem jako takovým a lidé neměli tušení, jaký má být jeho přínos. Vertova tato praxe přivedla na myšlenku, že budoucnost filmové tvorby v Rusku leží na dokumentárních filmech. Dziga Vertov právě na této zkušenosti v roce 1922 založil společně s bratrem Michajlem Kaufmanem a ženou Jelizavetou Svilovovou skupinu Kinok⁸ (Figes 2004: 386; Widdis 2003: 15).

Motivy revoluce a občanské války se stalo během dvacátých let vděčným tématem mnohých režisérů. Trilogie Vsevoloda Pudovkina *Matka* (1926), *Konec Petrohradu* (1927) a *Bouře nad Asií* (1928) vzdala čest revoluci a ve všech třech filmech figuruje víceméně stejná zápletka s tematikou revolučního uvědomění. Dalším příkladem může být *Arsenal* (1929) a *Zvenigora* (1928) od Alexandra

⁸ Spojení slov kino a oko, neboli kinoki = filmové oči; o díle Dziga Vertova se pojednává ve třetí kapitole (Figes 2004: 386).

Dovženka. Jakov Protazanov se ve filmu *Čtyřicátý první (1927)* také zaměřil na občanskou válku a věnoval se morálnímu dilematu – lásce dvou lidí, z nichž oba sloužili ve zneprátelených stranách. Většina těchto děl byla v nastupujících třicátých letech podrobena neúprosné kritice – tu kvůli dvojznačnosti výkladu jindy kvůli tomu, že jsou díla podána příliš „buržoazně“, ale o tom pojednává čtvrtá kapitola (Menashe 2005: 19).

Mým záměrem bylo v této kapitole ukázat, v jakém stavu se nacházela kinematografie v sovětském Rusku, jakým způsobem bolševici začali přetvářet filmový průmysl k obrazu svému a jakým způsobem film využili a hodlali dále využívat. Z výše uvedených faktů vyplývá, že kinematografie měla v carském Rusku sice tradici, ale vzhledem k minimální domácí produkci a odchodu mnohých filmových společností a režisérů, byli bolševici nuceni postavit kinematografii takřkajíc na zelené louce. Přes obrovské materiální potíže se ve zdecimované zemi podařilo vytvořit fungující organizační filmový aparát, ze kterého bude posléze vycházet pozdější kinematografie SSSR.

Lze jen stěží říci, zdali by bolševici přiřkládali kinematografii takový význam, kdyby v jejich čele stála jiná osobnost, než jakou byl Lenin, kterého film a možnosti jeho využití velmi zajímaly. Především se film ukázal jako ten nejvhodnější nástroj propagandy pro z velké části negramotnou a mnohonárodnostní populaci. První kroky související s propagací režimu skrze film se objevily během občanské války. Daleko větší rozmach však nastane až v letech dvacátých, o kterých pojednávají následující kapitoly.

3. Sovětská kinematografie v letech 1920-24

Z předchozí kapitoly je evidentní, že kinematografie během složitých porevolučních let a probíhající občanské války bojovala doslova o svoji existenci. Není proto žádným překvapením, že filmová výroba k roku 1920 téměř zanikla.

Hlavními sovětskými filmovými organizacemi, které přežily trable občanské války, byly Moskevské VFKO a Sevzapkino⁹. Znárodnovací dekret z roku 1919 převedl odpovědnost za distribuci a promítání na lokální představitele Narkomprosu nikoliv na centrální orgán. Z toho vyplývá, že dohled na kina „shora“ byl poněkud vágní a rodící se kinematografii spíše oslabil. Kina totiž zcela logicky upřednostňovala komerční produkci nad tou, která by se líbila vládě (Taylor 1979: 64-65). Ekonomický kolaps se samozřejmě týkal všech odvětví a z tohoto důvodu se Lenin rozhodl k částečnému návratu ke kapitalismu Novou ekonomickou politikou a filmový průmysl se načas ocitl znovu v soukromých rukách (Kresta 2013: 50).

3.1 Kinematografie a zavedení NEP

Zavedení Nové ekonomické politiky (1921-1928/9) bylo především pragmatickým krokem. Rolníkům bylo umožněno ponechat si přebytky z pevně stanovených odvodů. V novém pozemkovém zákoně byla připuštěna existence malých soukromých farem. Občané mohli podnikat a povoleny byly také soukromé obchody. Velké průmyslové podniky a zahraniční obchod zůstaly v rukou státu, ale přesto tento okleštěný návrat ke kapitalismu přinesl své ovoce v podobě výrazného zlepšení ekonomiky a hospodářství (Crozier 2004: 46). Nová ekonomická politika bývá někdy mylně interpretována jako ústup od

⁹ Severozápadní představenstvo pro fotografické a kinematografické záležitosti – bývalý Petrohradský výbor pro kinematografii (Taylor 1979: 64-65).

socialismu. Ve skutečnosti byla NEP schválena stranickými úředníky jako přechodná fáze hospodářského rozvoje, která povede k akumulaci kapitálu (Kepley 1991: 68).

NEP – jakkoli přinesla hospodářský úspěch, byla ze své podstaty nestabilní. Bolševici totiž vytvořili něco, co bylo proti jejich přesvědčení. Tím něčím bylo soukromé podnikání. Tento element způsobil také rozkol ve straně. Zatímco jedna část bolševiků podporovala tento smíšený ekonomický systém, druzí ho shledávali neslučitelným s učením Marxe. Tato druhá skupina se bála, že by nová politika mohla způsobit v dlouhodobějším horizontu ohrožení socialismu. Tento názor se týkal především venkova, kde si bolševici nemohli být jisti svým vlivem. Systém pak vytvářel paradoxní situace, kdy byli rolníci sice podporováni vládou k větším výnosům, zároveň ale čelili hrozbě označení za kulaky (Kenez 1988: 414). Co však NEP přinesla do filmového průmyslu?

Jedním z přínosů byla významná ekonomická autonomie filmových společností a také decentralizace. Moskva ještě stále neměla dostatečné kapacity k ovládnutí kin na periferii a tak spoléhala na úsilí regionálních organizací, kterým dala určitou nezávislost (Kepley 1996b: 345). Filmový průmysl byl po celá dvacátá léta financován metodou *chozrasčotu*. Tento termín označuje způsob řízení v centrálně plánovací ekonomice založený na předpokladu, že daná ekonomická jednotka bude financovat náklady ze svých zisků. V našem případě Narkompros spoléhal na výnosy z městských představení. Díky NEP, se v sovětském Rusku objevuje střední třída, od které se nově očekávalo, že část svých příjmů utratí právě za kino. Lunačarskij byl přesvědčený, že město pomůže rozšířit kino k dělníkům a rolníkům. Na jeho výroku: „Čím více vyděláme na bohatých, tím více můžeme dát chudým“ lze krásně ukázat, jakou strategii bolševici zaujali. Chátrající divadla a sály, kterých bylo ve městech více než dost, byly pronajímány soukromníkům – jednoduše z důvodu, že vláda neměla dostatek financí (Kepley 1994: 266).

Oficiálně byla NEP zahájena 9. srpna 1921. Bezprostředním účinkem NEP v kinematografii byl zisk skladovaného filmového materiálu, tiskovin a zařízení a

také vznik malých soukromých podniků. Nová politika se také projevila navázáním obchodních styků s Velkou Británií a skrze Rappalskou smlouvu s Německem. Kromě NEP se také objevilo centrální plánování, ale zdaleka ne v takové míře a s takovým efektem, jak tomu bude v pozdějších dvacátých letech. Vládní ekonomické úřady, z nichž nejdůležitější byl Nejvyšší Sovět národního hospodářství (VSNKh) a Státní plánovací komise (Gosplan) sice stanovily obecné plány pro sovětské hospodářství, ale chyběl donucovací prvek, který by zapříčinil jejich fungování (Kepley 1996a: 33).

Relativní prosperita soukromých filmových společností během občanské války ukázala, že tržní poptávka pro udržení komerčních aktivit kin zde stále existovala. Centrem filmové aktivity se stala Moskva, kam byla přemístěna většina studií (Kepley 1991: 69). Během celého období působení NEP¹⁰ bylo jako hlavní úkol vlády určeno vytvoření centrálního orgánu, který by mohl regulovat a koordinovat činnost různých soukromých a regionálních filmových společností a který by sám o sobě vytvářel a distribuoval ideologické filmy potřebné pro novou socialistickou společnost. Filmový průmysl se měl stát soběstačným a vykazovat zisk. Ten by v ideálním případě měl sloužit ke *kinofikaci*¹¹ odlehlých oblastí. Orgán, který měl tyto cíle zajišťovat, vznikl v roce 1922 z VFKO a nazýval se Goskino (Thompson 1992: 23). Byl vytvořen Radou lidových komisařů (Sovnarkom), coby reakce na permanentní krizi ve filmu¹² (Youngblood 1992: 14). Že tento krok situaci nezlepší, se ukáže za poměrně krátkou dobu.

¹⁰ Pro filmový průmysl jeho účinnost platila až do roku 1931 (Thompson 1992: 23).

¹¹ V případě Ruska (Sovětského svazu) hovoříme o „*кинофикации*“. Tento výraz lze připojit k podobným neologismům (např. radiofikace, elektrifikace) které vznikly v prvních letech Sovětského Ruska a poukazyvaly tak na významnost politických změn ve spojení s moderní technikou. Jedná se o proces rozšiřování kinematografie a umožnění přístupu k tomuto vynálezu i do řídkěji obydlených míst (Kepley 1994: 263). O strategii kinofikace a jejich důsledcích pojednává čtvrtá kapitola.

¹² V roce 1921 bylo natočeno pouhých 12 celovečerních filmů, o rok později 16 (Youngblood 1992: 14).

3.1.1 Goskino

Goskino mělo nahradit špatně fungující byrokratický aparát VFKO. Důkazem, že se tomu tak úplně nestalo, je fakt, že se muselo zpovídat Sovětské vládě v podobě tří oficiálních agentur: Komisariátu školství a osvěty, který měl v gesci politická rozhodnutí, VSNKh který měl na starosti přidělování surovin a zboží producentům a konečně Komisariátu zahraničního obchodu, jež převzal import zahraničních filmů (Kepley 1991: 69).

Nově vzniklé Goskino muselo po dobu své krátké existence čelit několika konkurentům, kteří na poli kinematografie fungovali již delší dobu. Těmi největšími bylo Sevzapkino a Kino-Sever. Tyto společnosti pokrývali oblast Petrohradu, dále Kino-Moskva, Proletkino a Mezhrabpom-Rus (Taylor 1979: 71-72). Goskino ve své podstatě nikdy ani zdaleka nemohlo naplnit mandát, který mu byl dán. Bylo hluboce podfinancované a odkázané na subdodávky z černého trhu. Skutečnost, že státní organizace musela o své přežití bojovat jak se soukromými, tak se státními podniky do velké míry ilustruje, na jaké bázi NEP fungovala. Vliv Goskina se ve větší míře omezil prakticky jen na Moskvu a tak i v rámci RSFSR hrálo druhořadou roli (Kepley 1996b: 346).

Plánů jak Goskino zachránit bylo několik, ale žádný se nezdařil. Když Lunačarskij pochopil, že finanční možnosti státu jsou omezené, zaměřil se na hledání zahraničních investorů. V této době nebylo ničím neobvyklé, že „zahraniční kapitalisté“ získávali koncese ve skomírajících odvětvích jako byla těžba, ropný průmysl či lesnictví. Vláda apelovala na americké a německé filmové společnosti aby do kinematografie investovaly, nicméně filmový průmysl ani zdaleka nebyl pro investory tak atraktivní oblastí, jako již zmíněné lesnictví. Nakonec se podařilo najít donora v podobě Mezinárodního výboru dělnické pomoci (Mezhrabpom) založeného v roce 1921 v Berlíně, který měl pomoci obětem postiženým ruským hladomorem. Kromě filmů o hladomoru, které pomohl tento výbor financovat, poskytoval úvěry, dodával Goskinu materiál a v roce 1924 získal celý podíl v jedné z hlavních ruských společností –

Mezhrabpomu (Kepley 1991: 70). Tato společnost byla sama o sobě praktickou ukázkou NEP v kinematografii. Vlastníkem byli němečtí investoři a i přesto (nebo právě proto) patřil vedle státního Sovkina k nejdůležitějším studiím (Kepley 1996b: 348).

Nabízí se otázka, proč byl filmový průmysl neustále v existenční krizi, když samotný film měl svého zastávce v Leninovi. Richard Taylor, který prostudoval několik článků deníku *Pravda*, přišel s prostým tvrzením, a sice že většina členů Strany potenciál ve filmu prostě neviděla. Teprve v roce 1923 se strana začala otázkou financování kinematografie pořádně zabývat (Thompson 1992: 25). Pro představu, jak vypadala situace v Goskinu na konci roku 1923: Goskino byla velmi podfinancovaná státní filmová společnost, která disponovala pouhými 23 tisíci rubly. Za tento obnos se nedal zaplatit ani jeden celovečerní film (Youngblood 1992: 14). S řešením přišla Mantsevova komise¹³, která navrhla vytvoření nového orgánu (Thompson 1992: 25).

3.1.2 Sovkino

V roce 1922, přesněji 13. prosince vzniká SSSR sloučením čtyř republik – Ruské, Ukrajinské, Zakavkazské, Běloruské. Ústava nově vzniklého státu byla přijata v roce 1924. V témže roce vznikly uzbecká a turkmenská SSR. Tádžická SSR byla v této době ještě součástí ruské SSR, jako samostatná je do Svazu začleněna až v roce 1929 (Veber 2001: 63). V souvislosti se změnou politického uspořádání přišla i změna v organizaci filmového průmyslu v nově vzniklém Sovětském svazu.

Goskino bylo rozpuštěno a místo něho v roce 1925 byla vytvořena nová agentura – Sovkino. Tato firma vznikla v Moskvě konsolidací několika menších studií (Kepley 1996b: 347). Ačkoli oficiálně bylo Sovkino autorizováno jako soukromá společnost, jeho akcie byly vlastněny různými vládními agenturami a

¹³ Komise byla nazvaná podle jejího předsedy V. N. Mantseva a zasedal v ní mimo jiné také Lunačarskij za Narkompros a Kadomtsev za Goskino (Taylor 1979: 77).

jednalo se tedy de facto o státní podnik fungující na principu *chozrasčotu*. Vedle Sovkina byl druhým největším distributorem již zmiňovaný Mezhrabpom. Sovkino mělo zákonný monopol na distribuci jen a pouze v ruské SSR, v ostatních svazových republikách ne. Každá svazová republika dostala příležitost vytvořit si vlastní orgán na svém území a v rámci SSSR tak vzniklo jedno velké obchodní společenství (Kepley 1996a: 36-37).

Nejsilnější filmová společnost mimo ruskou SSR sídlila na Ukrajině (VUFKU). Těžila především rozvinuté kinematografické sítě ve velkých městech (Oděsa, Kyjev, Charkov) a také z příjemných klimatických podmínek a prostředí u Černého moře¹⁴. Působil zde i jeden ze slavných režisérů montážní školy – Alexandr Dovženko. Samozřejmě i ve zbylých svazových republikách existovaly místní filmové společnosti, ale žádná z nich se Sovkinu co do velikosti nemohla rovnat a co se týče kinematografie v námi zkoumaném období, nedosáhly podle mne tyto společnosti takového významu, jako ty působící v RSFSR. Na trhu se tyto společnosti chovaly jako svrchovaní účastníci a interakce mezi nimi byla založena na bilaterálních dohodách. Žádná autorita nepožadovala, aby například běloruský distributor nakoupil ruské filmy od Sovkina, tím pádem můžeme říci, že výměny mezi studii byly založeny na tom, co zrovna trh v té či oné republice požadoval (Kepley 1996b: 348-349, 352).

Tato reorganizace měla i jiné důležité efekty. Například různé etnické skupiny mohly v neruských svazových republikách vidět filmy, které odrážely jejich vlastní kulturu (Bordwell – Thompson 2003: 123). Reorganizace ukončila „černou práci“ zprostředkovatelských obchodníků a snížila tlak inflace, což bylo pobídkou ke znovuotevření divadel. Snad nejvýznamnějším přínosem ale bylo uvolnění cesty k provádění Lunačarského dlouhodobé strategie komerčního využívání zahraničních filmů¹⁵ (Kepley 1991: 76).

¹⁴ Oblast Krymu a pobřeží Černého moře byla díky těmto příhodným podmínkám a existenci velkých filmových ateliérů srovnávána s americkou Kalifornií (Kepley 1996b: 348).

¹⁵ Ta probíhala následovně: Hlavní komerční divadla ve velkých městech měla jako první právo na dovezené filmy. Sovkino si za tuto výhodu účtovalo 50% jejich hrubého příjmu. Vstupenky byly u těchto divadel daleko dražší, než u těch, které provozovaly zaměstnanecké (většinou dělnické) kluby. Komerční kina byla také lépe vybavena, a proto přitahovala bohatou klientelu, která si mohla dovolit zaplatit dražší vstupné, které se stalo hlavním zdrojem příjmů pro celé odvětví (Kepley 1991: 76).

Tato strategie se zakládala na jednoduchém principu. Po celá dvacátá léta (a obzvláště v jejich polovině) z drtivé většiny převažovala zahraniční produkce nad domácí a návratnost této investice do zahraničních snímků činila obrovských 460 %¹⁶, které se následně mohly vracet zpět do domácí kinematografie (Kepley 1996a: 39).

3.2 Cenzura

Jestliže chceme prostřednictvím filmu ovlivňovat lid, musíme se také postarat o to, aby se k němu dostaly ideologicky nezávadné informace. Cenzura samozřejmě nebyla žádný nový vynález bolševiků, existovala již za carismu. Přesto byla (zvláště po reformách Alexandra II. okolo roku 1860) poměrně mírná¹⁷. V roce 1905 byla cenzura omezena a po Únorové revoluci v roce 1917 zrušena úplně. Po Říjnové revoluci vydal Lenin dekret, ve kterém stálo, že cenzura bude platit pouze do té doby, dokud bude pokračovat boj proti nepřátelům socialismu, což s přihlédnutím k budoucímu směřování sovětského Ruska (a posléze SSSR) bude trvat ještě několik desítek let (Zemtsov 1991: 39). Nyní k tomu, jak se projevovala cenzura v kinematografii.

První skutečně cenzurní orgán vznikl v sovětském Rusku a stal se jím v roce 1920 Hlavní repertoární výbor (GRK) při Sovnarkomu (Miller 2010: 53).

S tím, jak narůstala popularita cizích snímků (ze Západu), které se v kinech objevovaly čím dál častěji, ukázalo se nezbytným redukovat jejich údajně závadný obsah¹⁸. Tento postup se ale netýkal pouze sestřihání záběrů a přidání nových scén, ale také změny titulků a titulů filmů, v některých případech se předělala i jména hlavních hrdinů. Dokonce se předělávaly i filmy, které šly na export. Na základě těchto zkušeností byl vynalezen známý „Kulešovův efekt“¹⁹.

¹⁶ Měřeno z koncesionářských poplatků a nákladů na tisk (Kepley 1996a: 39).

¹⁷ Jako důkaz může posloužit existence marxistické literatury, ve které se psalo o svržení carské monarchie (Zemtsov 1991: 39).

¹⁸ Označováno termínem *peremontáž* (Tsivian 1996: 327).

¹⁹ Tato technika souvisí s Kulešovým předpokladem, že film vzniká až montáží jednotlivých výjevů. Není důležitý tedy obsah, ale způsob jakým záběr navazuje na další (Figes 2004: 53).

Studia, která se rozhodla dovážet zahraniční díla, samozřejmě musela tyto filmy podstoupit cenzurní komisi. Aby film prošel touto kontrolou, najímala studia pracovníky, kteří se postarali o to, aby byl obsah takového filmu ideologicky nezávadný a jeho schválení bylo bezproblémové. Postupem času bylo nutné povolání „re-editora filmů“ profesionalizovat v tom smyslu, že takový pracovník nejenže měl být politicky uvědomělý, ale také musel ovládat techniku montáže (Tsivian 1996: 327-333).

Počátek dvacátých let se ještě nesl v celkem svobodném duchu a cenzura byla poměrně mírná. Změna přišla až na přelomu let dvacátých a na začátku let třicátých. Filmy byly stahovány například z důvodu „idealizování buržoazní dekadence“ či kvůli „nízké morálce“. Vadilo ovšem také ukazování trestné činnosti nebo prostituce. Od roku 1928 můžeme zaznamenat prudký nárůst zákazu filmů jak zahraničních, tak domácích, ale také těch z ostatních svazových republik. Bylo by však chybou domnívat se, že většina filmů byla zakázána kvůli svému politickému obsahu, ačkoli důvody politické byly. Bolševici se cítili povinni kritizovat tehdejší populární filmy, jejichž účelem bylo především diváka pobavit. Poukazovali na to, že tyto filmy (a to jak sovětské, tak americké výroby) byly příliš „vulgární“ nebo měly „hloupou“ zápletku – což se týkalo romantických či dobrodružných snímků (Miller 2010: 53-54).

Jak můžeme vypořádat, klíčovým jevem v první polovině dvacátých let se ukázala být NEP, která mimo jiná odvětví změnila mnohé i ve filmovém průmyslu. Existoval zde paralelní systém jak státních (Goskino), tak mnohem úspěšnějších soukromých filmových společností. NEP, jakkoli existovala v režimu, který bychom dnes považovali za nedemokratický, v rámci trhu fungovala docela spravedlivě.

Neúspěch Goskina, jehož cílem byla distribuce ideologicky hodnotných filmů a zajištění soběstačnosti filmového průmyslu, byl zapříčiněn nízkými finančními příspěvky, velkou konkurencí především soukromých společností a závislostí na zahraničním importu. Proto byl orgán nahrazen Sovkinem, jehož

úkoly byly totožné. V době, které se tato kapitola věnuje, také vznikl SSSR a jednotlivým svazovým republikám bylo umožněno na svých územích tvořit tak, jak jim bylo záhodno. O tom jací režiséři v této době točili, o jejich dílech a spojení s režimem vypovídá následující kapitola.

4. Montážní škola a její představitelé

Termín *montážní škola* proslavil sovětskou kinematografii po celém světě. Za hlavního zakladatele je považován Lev Kulešov, který styl montáže přenesl z hollywoodských filmů. V této části práce bych rád vysvětlil, na jakém principu montáž fungovala a jací sovětští režiséři ji ve svých filmech používali. K montážní škole by se dal napsat daleko obsáhlejší text než je tento, mým cílem však není čtenáře seznamovat s filmovými technikami, ale podat srozumitelné vysvětlení o tomto termínu a také poukázat na propojení politiky a konkrétních filmových snímků.

Na počátku dvacátých let 20. století se objevila mladá generace sovětských režisérů, která nahradila filmaře v emigraci. I přes svůj mladý věk měli tito režiséři dostatek zkušeností s filmem. Někteří tyto zkušenosti získali během občanské války (Dziga Vertov), jiní se k filmu dostali přes divadlo (Sergej Ejzenštejn). Lev Kulešov či Grigorij Kozincev kvůli nedostatku filmového materiálu vytvářeli vlastní „filmy bez filmů“. Ačkoli se může zdát, že tyto filmaře lze zařadit do jednotné skupiny, není tomu tak. Všichni sice praktikovali teorii montáže, nicméně netvořili jednotnou školu a lišili se v estetických přístupech. Běžným jevem se stalo sdružování se do skupin či vytváření nových hnutí. Například s Kulešovem spolupracoval Pudovkin, Ejzenštejn měl k sobě Alexandrova a v Petrohradě pod vedením Kozinceva a Trauberga vznikl FEKS (Továrna excentrického herce). Tito muži se zajímali o nové postupy, experimentovali a především cítili jako svoji povinnost podporovat „nový svět“ podle bolševiků (Gillespie 2000: 5-6). Kvůli svému entuziazmu mnohdy opustili svá původní povolání, aby je vyměnili za umění budoucnosti – kino.

Režiséři se také zabývali myšlenkou, zdali to, co vidíme ve filmu, skutečně zobrazuje realitu anebo se jedná o jakousi „přetvářku“ před kamerou. Podle Vertova se měl změnit divákův pohled na svět skrze biograf. Prokládání

záběrů mělo za cíl vytvořit šokující kontrasty a publikum mělo pomocí této manipulace reagovat tak, jak chtěl režisér (Figes 2004: 387). Hlavní myšlenkou montáže tedy je, že více než na jednotlivých záběrech záleží na tom, jak jsou tyto záběry sestřihány (Bordwell – Thompson 2003: 123). Pokud se u této myšlenky zastavíme, najdeme geniální princip, jak ovládat diváka – což se v zemi jakou byl Sovětský svaz, podle mne jevílo jako politicky velmi užitečná věc.

Filmy montážní školy se také kromě techniky a jiných aspektů vyjímalý v žánrové rovině. Zatímco „nemontážní filmy“ se omezovaly převážně na komedie a adaptace literárních děl, filmy montážní školy vyzdvihovaly fyzický konflikt ve formě povstání, stávek a revolučních hnutí, vše v návaznosti na události bolševické revoluce, popřípadě revoluce z roku 1905. Mezi snímky z montážní školy lze ale samozřejmě nalézt také komedie nebo dramata, která se snažila poukázat na sociální problematiku (Bordwell – Thompson 2003: 130).

Teorie montáže byla použita v mnohých dílech, z nichž za zmínku stojí například: *Pan West v zemi Bolševiků* (1924), *Konec Petrohradu* (1927), *Muž s filmovou kamerou* (1929), *Stávka* (1925), *Křižník Potěmkin* (1925) či *Říjen* (1928) (Bordwell 1972: 15). Některé z těchto děl více přiblížím v části věnované konkrétním režisérům. Vnímání montáže režimem se měnilo s dobou a politickou situací²⁰.

V následující podkapitole se budu věnovat režisérům a jejich slavným filmům a to především těm, které se nějakým způsobem dotýkaly politiky nebo měly menší či větší ideologický význam pro režim. I s ohledem na zadání práce jsem se rozhodl představit čtyři osobnosti (Pudovkin, Kulešov, Vertov, Ejzenštejn), o nichž jsem přesvědčen, že nejlépe vystihují období dvacátých let. Zároveň provedu detailnější analýzu dvou snímků: *Křižník Potěmkin* od Sergeje Ejzenštejna a *Muže s filmovou kamerou* od Dzigy Vertova a pokusím se na nich demonstrovat spojitost mezi filmem a režimem.

²⁰ Většina těchto režisérů bude na konci dvacátých let (a v průběhu let třicátých) čelit kritice z důvodu, že se v jejich dílech objevuje mnoho individualismu, buržoazie a že tyto filmy běžnému divákovi (rozumějme dělníkovi) nic neříkají. Tuto skutečnost - byť se dotýká umělců montážní školy, jsem se rozhodl zařadit do čtvrté kapitoly kvůli její souvislosti se Stalinovou kulturní revolucí.

4.1 Vsevolod Pudovkin

Filmy Vsevoloda Pudovkina z let dvacátých v sobě skýtají revoluční romantismus, který ve třicátých letech přechází v socialistický realismus. V tomto je mu dokonce prisuzováno jisté průkopnictví. Jeho filmová kariéra započala v občanské válce, kde natočil krátké propagandistické filmy (např. *Srp a kladivo*). Ještě předtím však studoval na Státní filmové škole pod dohledem Lva Kulešova, se kterým následně spolupracoval na několika filmech (Gillespie 2000: 59). Pokud však mám jmenovat jeho nejdůležitější díla ve dvacátých letech, jsou to tato tři následující: *Matka* (1926), *Konec Petrohradu* (1927) a *Bouře nad Asii* (1928).

Matka je adaptací Gorkého románu, nicméně režisér se v ní opírá o vlastní vzpomínky z let 1905-06. Ve filmu se objevuje několik prostých situací: vztah mezi matkou a věčně opilý otcem, matčina křivda na synovi nebo finále vzpoury ve vězení. Ačkoli je film adaptací knihy, končí zcela jinak – smrtí jak syna, tak matky. Toto dílo si v rámci montážní školy vysloužilo velkou popularitu. Na rozdíl od jiných režisérů se Pudovkinova díla zpočátku líbila i sovětskému vedení, a to především díky důrazu na tradiční vyprávění (Kresta 2013: 56).

Za zmínku jistě stojí i *Bouře nad Asii*. Děj se odehrává v Mongolsku, kde je místní obyvatelstvo vykořisťováno Američany a Brity. Pod vedením Amogolana, který se považuje za Čingischánova potomka, a s pomocí tisíců jezdců dobydou svoji zemi zpět. Toto Pudovkinovo dílo vystupovalo proti imperialismu a vyjadřovalo tak podporu utlačovaným národům, které měly povstat proti svým vykořisťovatelům (Gillespie 2000: 106). Další ze snímků *Matka*, nám ukazuje protestující dělníky a hrdinství individuálních jedinců.

Je ironií, že tento režisér, který více než kdo jiný ve dvacátých letech splňoval požadavky *socialistického realismu*²¹, bude v letech třicátých čelit kritice kvůli tomu, že jeho filmy jsou údajně velmi málo ideologicky zaměřené (Gillespie 2000: 65-69).

4.2 Lev Kulešov

Lev Kulešov byl nejstarším z režisérů montážní školy (a v rámci přístupu k montáži je považován za nejkonzervativnějšího). Jeho filmařské zkušenosti sahaly do doby předrevoluční. V době kdy učil na Státní filmové škole v Moskvě, se jeho žákem stal Vsevolod Pudovkin a Boris Barnet (Bordwell-Thompson 2000: 130). Kulešov byl fascinován prvkem pohybu, který viděl v amerických filmech. Podle něho, měl herec převádět své myšlenky právě do pohybů. Také hlásal, že film vzniká teprve s montáží jednotlivých výjevů. Nerozhoduje tedy obsah jednotlivých záběrů, ale způsob jakým záběr navazuje na další. Tento postřeh je dnes znám jako „Kulešovův efekt“, který spočívá v tom, že divák vidí to, co mu vsugeruje montáž (Kresta 2003: 56).

První skutečně významný film Kulešov natočil v roce 1923. Jsou jím *Podivuhodná dobrodružství pana Westa v zemi bolševiků*. Tento film byl jednou z prvních sovětských komedií a již z názvu je patrná lehká ironie, kterou se režisér ve filmu snažil vyvracet západní předsudky o sovětském Rusku. Hlavním hrdinou je pan West, který je vůči zemi skeptický a je zde unesen (Kresta 2013: 53). Zachráněn je hrdinným policistou v uniformě Čeky a dochází k závěru, že země je ve správných rukách bolševiků, kterým jde jen o to, aby je Západ lépe pochopil (Gillespie 2003: 37-38).

²¹ Termín vznikl v roce 1932. „Socialistický realismus vyžaduje od umělce pravdivé a historicky konkrétní zobrazení skutečnosti v jejím revolučním vývoji. Tato pravdivost a historická konkrétnost uměleckého zobrazení skutečnosti se musí pojít s úkolem ideového přetvoření a výchovy pracujících lidí v duchu socialismu“ (úryvek ze stanov přijatých ustavujícím sjezdem Svazu sovětských spisovatelů, oddíl 1) V kinematografii se v tomto duchu kladl důraz na odsuzování montáže, návrat k natáčení ve studiu s divadelními kulisami podle maket a také návrat k dramaturgii, která se soustředila na jednoho hrdinu (Poznerová 2012: 17-18).

Inspirací pro Kulešovovy filmy se stal Hollywood a oblíbeným žánrem byly dobrodružné detektivky, které ale obsahovaly ideologický podtext. Takovým příkladem může být *Smrtný paprsek (1925)*, kde autor kromě detektivní zápletky vystupuje proti kapitalismu. Majitel továrny je zde vykreslen jako bezcitný člověk, který nutí své pracovníky k mnohahodinové práci – výrobě zbraní do Venezuely (příčemž tyto zbraně budou s největší pravděpodobností použity k likvidaci tamních venkovanů). Nakonec je otráven svým vnukem, který touží po moci (Gillespie 2000: 31-32).

V průběhu dvacátých let byl Kulešov opakovaně napadán stranickými kritiky z formalismu a také z toho, že jeho filmy až příliš adorovali „amerikanismus“. Mnozí mu nemohli odpustit skutečnost, že námět jeho snímků nevychází ze sovětských kořenů, ale z amerických. Žádný z režisérů nebyl tak dehonestován jako Kulešov, jehož filmy představovaly všechno to, proti čemu bude strana v druhé polovině dvacátých let brojit (Gillespie 2000: 24).

4.3 Dziga Vertov

Dziga Vertov (vlastním jménem Denis Kaufman) se už jako mladý režisér angažoval v občanské válce. Mezi lety 1918-21 natočil řadu krátkých dokumentárních filmů a poté pracoval v prvním sovětském týdeníku *Kino nedelja*. Po vyhlášení NEP zformoval měsíčník *Kino-Pravda*. V něm vytvořil zcela nový typ zpravodajství, kterému dodal agitační nádech. Vertov prosazoval „čistý“ a přesný obraz skutečnosti, jakýkoli děj byl podle něho pro film škodlivý. Teorie, kterou razil, byla podle něho vhodná právě pro účely komunismu, protože eliminovala osobní zaujatost a subjektivitu. Kino v tomto případě mělo pomáhat šířit definici marxismu-leninismu, ale aby tohoto cíle dosáhlo, muselo být osvobozeno od literatury a divadla. Ty Vertov chápal jako překážky k naplnění tohoto cíle (Rollberg 2009: 732-733).

Se svoji ženou a bratrem založil skupinu *Kino-Okó*. Ta byla kritikem filmových studií a filmů v nich natočených, které nazývaly „továrnami na sny“.

Proto vzali kamery do ulic a natáčeli filmy s cílem „zachytit život takový, jaký je“ či spíše s ohledem na jejich cíle „takový, jaký by měl být“ (Figes 2000: 386).

Vertov byl muž mnoha profesí a jeho velkou vášní byla etnografie. Nedělalo mu proto žádný problém odcestovat na Sibiř mezi lovce a šamany tamní populace. To co zde viděl – přírodní bohatství a rozlehlost chtěl ukázat sovětskému lidu a proto v roce 1926 natočil „ódu na masy“, film *Šestina světa*. Nechuť k buržoazii ze snímku přímo číší a Vertov si neodpusťl porovnávat záběry bavící se smetánky s těžkou prací dělníků, což u diváka v kině muselo vyvolávat nechuť (Bittencourt 2013: 20).

Nejslavnějším snímkem se stal *Muž s filmovou kamerou* (1929), který také rozeberu detailněji. Tento film je jediným, ve kterém se objevují Vertovy vlastní názory na společnost, ostatní díla jsou natočena z pověření vládních agentur a de facto se jedná o propagandu, jakkoli dobře umělecky ztvárněnou (Lawton 1992: 3). V roce 1930 natočil *Symfonii Donbasu*, která má s předchozím filmem společné zachycení konce dvacátých let o ohlášení nástupu stalinismu v letech třicátých. Po natočení tohoto díla byl Vertov nařknut z formalismu a musel se vrátit z Ukrajiny, kde několik let pracoval, zpátky do Moskvy, nicméně filmy natáčel dál²² (Civjan 2012: 41).

Vertovova nezaměnitelná práce s kamerou se pro komunistické účely velmi hodila, protože eliminovala osobní zaujatost a subjektivitu. Nastupující třicátá léta muži s nálepkou „nejradikálnějšího filmového avantgardisty“ ale nepřála a byl záměrně odsunut do pozadí. Druhou šanci na rozdíl od jiných již nedostal a jeho krátká, ale bohatá kariéra tak smutně skončila, když se Vertov musel živit jako editor filmových deníků (Rollberg 2008: 732-734).

²² Přesněji řečeno Vertov byl donucen přijmout práci na Ukrajině, protože si svým nekompromisním přístupem nadělal mnoho nepřátel a i přes mezinárodní renomé neměl na domácí půdě velkou podporu (Rollberg 2009: 733).

4.3.1 Muž s filmovou kamerou (1929)

Snímek je pojatý jako sled obrazů z blíže neurčeného sovětského města, které nemá daleko do ideálu. S kamerou sledujeme život lidí ve městě od rána až do večera (Figs 2000: 386). Samotného muže s kamerou na zádech také několikrát spatříme. Vertov nás ničím neruší, nezasahuje do děje, a jak deklaruje ve svém manifestu, nechává nás vytvořit si vlastní pohled. Ovšem zdání může klamat a Vertov, podobně jako ostatní avantgardní režiséři chtěl změnit pohled diváka na biograf. Montáž byla technologie, která se pomocí prokládáním záběrů snažila zmanipulovat reakci publika. Film je vlastně takovou přednáškou o tom, co člověk vidí a co je skutečnost. Co vlastně vidíme, když se díváme na film? Skutečný život nebo život zahráný na kameru? Vertov si s divákem pohrává a nutí ho přemýšlet. Jako takový příklad může sloužit scéna, kde film, který *Muž s filmovou kamerou* ukazuje v jeho vzniku je právě onen *Muž s filmovou kamerou*. Také začátek je umístěn do kinosálu a my vidíme, jak se zaplňuje. To samé vlastně udělal skutečný divák, když se šel na film podívat. Těžko říct, jak se lidé museli cítit v den premiéry, ale s velkou pravděpodobností je film ochromil.

Známým se stal záběr, kdy se hroutí Velké divadlo. Levá fronta umění, ve které Vertov působil, divadlo považovala za přežitek a překonané umění. Vertov existenci tohoto divadla viděl jako osobní urážku a tak ho prostě ve filmu nechal zničit.

Život města Vertov připodobnil k životu člověka. Fascinace technologickým pokrokem je patrná také v každém záběru na kola, stroje či továrny. Co se týče politických motivů, můžeme zde například spatřit portrét Lenina „zdobící“ vchod do kostela a je tak zcela zjevné kdo má z „dvojice Lenin x náboženství“ navrch. Diváka také může zaujmout žena, která se na střelnici trefuje do figury se svastikou (Civjan 2012: 41-47, Vertov: 1929).

Jiný druh symboliky však může být snadno přehlédnutelný. Vlada Petric si všimá několika obrazů, které celkem skrytě a nenápadně poukazují na sociální

nerovnost, která se přece v zemi, jakou je Sovětský svaz nenosila. Dělníky vidíme pracovat v nejhorších možných podmínkách charakteristických pro kapitalistické země, mezi výstavně oblečenými ženami se pohybují špinaví tuláci, bosá služka je zaměstnána nošením kufrů, zatímco dámy z vyšší společnosti pózují kameře. Nabízí se zajímavé vysvětlení. Vertov stejně jako většina revolučních umělců nesouhlasil s pojetím NEP, která zemi přiblížila k tomu, co tito lidé nenáviděli – buržoazii a kapitalismu (Petric 1992: 91-92).

Tento film je podle mne jeden z neoriginálnějších počínů na poli filmu vůbec. Oceňuji především komplexnost, s jakou autor dílo natočil a také určitou rafinovanost (nabízí se otázka, co je a co není iluze), která na diváka z filmu číší.

4.4 Sergej Ejzenštejn

Nadšení pro revoluci a sílu davu – to jsou jedny z hlavních znaků podle mne snad nejslavnějšího sovětského režiséra. Svůj původ by mohly mít v bolševických demonstracích proti Prozatimní vládě, kterých se Ejzenštejn v mládí zúčastnil. Scény útěku a střelby, které na vlastní kůži zažil, o několik let později přenesl na plátno. Ani Sergej Ejzenštejn nebyl výjimkou a aktivně se účastnil občanské války (na rozdíl od svého otce, který bojoval za Bílé) na straně Rudé armády (Figes 2000: 389). S armádou cestoval agitačními vlaky po venkově, maloval karikatury a v zastávkách organizoval divadelní představení. Po skončení služby u armády, působil v divadle Proletkult (Kresta 2013: 54). Osudovým se mu stalo setkání s režisérem Vsevolodem Mejerholdem jehož školu studoval. Osudové proto, že ho Mejerhold inspiroval k tomu, aby „přestal budovat“ a „oddal se umění“. Myšlenky „masové inscenace“²³, ke kterým dospěl, se budou objevovat v jeho pozdějších filmech. V té samé době (1923) koncipoval teorii montáže atrakcí. Znamená to, že režisér kombinací určitých prvků vyvolá u diváka emoční odezvu. K individuálním hrdinům se Ejzenštejn stavěl s odporem,

²³ Herci byli cvičeni jako atleti, do umění byla vnášena pantomima, gymnastika či fraška (Gillespie 2000: 39).

snažil se je nahradit davem, což se projevuje ve většině jeho dílech (Bordwell 2005: 1-4).

Do roku 1923 natočil Ejzenštejn čtyři filmy, ale se skutečným „trhákem“ přichází až v roce 1925 a jmenuje se *Stávka*. Tématem je brutální potlačení dělnických protestů v předrevolučním Rusku. Samozřejmostí je vykreslení tvrdých podmínek, za kterých jsou dělníci nuceni pracovat. Šéf továrny a její majitelé „ve službách kapitalismu“ jsou v kontaktu s policií a armádou a tyto ozbrojené složky po vzplanutí nepokojů zahájí tvrdé represe. Film končí detailně vykresleným masakrem, jehož cílem je šokovat diváky (Gillespie 2000: 39-40).

Dalším filmem v pořadí je *Křižník Potěmkin*, kterému ale věnuji samostatnou podkapitolu, proto přejdu k filmu *Říjen* (nebo také *10 dní, které otřáslы světem*). Už samotný název nám evokuje určitý vztah k událostem Říjnové revoluce. Snímek byl natočen v roce 1927 – tj. 10 let po této události. Ejzenštejn se stal v této době režisérskou hvězdou první velikosti, a proto byl osloven, aby natočil dílo, které připomene svrhnutí starého režimu a jeho nahrazení bolševiky (Bordwell 2005: 79). Snímek samozřejmě interpretuje revoluci očima bolševiků. Vznikají zde proto takové paradoxy, jakými jsou tisícíhlavé davy (přesněji řečeno 5 tisíc dobrovolníků) útočící na Zimní palác, leč ve skutečnosti jich bylo maximálně několik stovek (Figs 2000: 393). Premiér Prozatímní vlády Alexandr Kerenskij byl pomocí montáže připodobňován k Napoleonovi, kritice nešla ani církve, která zde byla zesměšňována. Ejzenštejn snímek považoval za nejlepší ve své kariéře, tehdejší vláda měla však odlišný pohled. Závadným se ve filmu ukázala postava Lva Trockého (vrchního velitele bolševických vojsk), který po Leninově smrti upadl v nemilost, a stejně nemilosrdně byly vystříhány scény s ním (Křesta 2013: 55).

V období kulturní revoluce byl Ejzenštejn stejně jako mnozí režiséři montážní školy pranýřován. Kritice vadila především jeho montáž atrakcí, která se odcizovala marxistickým myšlenkám a samozřejmě montáž jako taková (Kenez 1988: 424). Ejzenštejn byl na konci dvacátých let poslán do Spojených států, aby studoval technologii zvuku (Rollberg 2008: 207). Jeho pobyt

v zahraničí přišel vhod v pravou dobu, protože kritika se stávala neúnosnou. Ejzenštejnovi nepřátele se snažili vyvolat dojem, že v zahraničí chce zůstat. Když se vrátil zpět, v čele kinematografie stál Boris Šumjatskij. Až do roku 1938 se žádný nový Ejzenštejnův film neobjevil v kinech. Na rozdíl od ostatních osobností avantgardy měl však to štěstí, že tuto dobu přežil jako umělec (Kenez 1988: 425).

4.4.1 Křižník Potěmkin (1925)

Tento snímek byl dlouhou dobu považován za jeden z nejvýznamnějších v kinematografii a v roce 1958 byl dokonce mezinárodní kritikou zvolen za vůbec nejlepší film historie. I když film odkazuje na konkrétní událost (povstání), je vlastně syntézou událostí roku 1905 a o skutečnost se jen opírá.

Snímek je rozdělen na 5 dějství, která jsou ještě rozdělena na další části a jedno podruhé postupně gradují (Bordwell 2005: 63-64). Příběh začíná vzpourou námořníků na křižníku nedaleko od Oděsy. Pověstnou „poslední kapkou“ v revolučním roce 1905 se pro námořníky stane zkažené jídlo, které odmítnou jíst. Symbol zkaženého jídla je paralelou ke „zkaženému“ carskému režimu (Gillespie 2003: 41). Vybraná část posádky má být pro výstrahu zastřelena, ale střelci, kteří mají exekuci vykonat, se přidají ke zbytku posádky a ta převezme loď. Obyvatelé Oděsy, kteří s námořníky sympatizují, jim předávají zásoby. Vojenská posádka ve městě však zasáhne a provede slavnou scénu masakru na schodech. Křižník je nakonec podpořen ostatními loděmi a je mu umožněna plavba na otevřené moře. Takto ve stručnosti vypadá příběh *Křižníku Potěmkin* (Ejzenštejn: 1925). Nyní ovšem k tomu, co vlastně režisér určitými scénami myslel.

Námořníci představují masu utlačovaných dělníků, podobně jako ve *Stávce*. Důstojníci jsou naopak připodobněni k buržoazii a ještě zde vystupuje postava kněze (mimořádně velmi expresionisticky podaného), který jim

pomáhá. Záběr na kříž se zde několikrát objevuje v souvislosti s důstojnickou šavlí. Poselství, které nám má scéna sdělit je, že církev je jen další z represivních institucí a nástrojů carského režimu (Gillespie 2003: 41). Při vzpouře zahyne námořník Vakulinčuk. Jeho tělo je dopraveno na břeh a obyvatelé města mu vzdávají hold. Vystupuje zde agitátor, který „fanatizuje“ dav. Odhodlání lidu (reprezentujícího široku škálu sociálních vrstev) k protestu je ukázáno skrze ruce pomalu měnící se v pěst (Bordwell 2005: 73). Objevuje se zde muž svolávající k pogromu na Židy. Dav ukáže svoji sílu a zbaví se ho (Gillespie 2003: 41).

„Masy“ vůbec hrály v Ejzenštejnových filmech (a filmech jiných režisérů montážní školy) obrovskou roli, daleko větší než jedinci. Fenomén davu je zde ale trochu narušen na rozdíl od předchozí *Stávky*. V Křížníku lze přeci jen najít individuality, které z davu vyčnívají – ať už je jím Vakulinčuk či postava agitátora. Nakonec i neznámí obyvatelé Oděsy jsou charakterizováni daleko konkrétněji. Tyto znaky tak ukazují postupné směřování k „heroickému realismu“ (Bordwell 2003: 63).

Snad nejslavnější a nejvíce odkazovanou scénou je masakr na schodišti v Oděse. Dav je hnán střílejícím vojskem po schodech dolů. Ejzenštejn se snažil v divákovi navnadit pocit, že i on je součástí takového davu. Záběry jsou pojaty velkolepé i na dnešní dobu, protože protagonistů je na place opravdu mnoho. Tato scéna je zpomalena prokládáním detailních záběrů na obličej lidí v davu a na vojáky (Figes 2000: 391). Snaha šokovat je očividná a Ejzenštejn se ani nerozpakoval naznačit vraždu dítěte. Záměr režiséra je podle mne ještě více podnítit divákovu nenávist k vojákům, potažmo carskému režimu jako takovému (Ejzenštejn 1925: 52:14).

Domnívám se, že téměř každá scéna v tomto filmu má určitou symboliku a podrobnější rozbor by vydal na několik desítek stran. Mým záměrem však bylo představit čtenáři toto dílo a ukázat jeho poselství. Reakce tehdejší divácké obce si také ještě zaslouží zmínku. *Křížník Potěmkin* byl z kin stažen za pouhé dva týdny od prvního promítání a nahrazen americkou verzí *Robina Hooda* (Taylor

1990: 44). Tento výsledek je dle mne důkazem odmítání montážních filmů většinovým publikem.

Tato kapitola je příkladem toho, jaké rozpory ohledně montážní školy v Sovětském svazu panovaly. Na jedné straně máme režiséry, kteří točili z uměleckého hlediska špičkové filmy, jež si ale své publikum nenašly. Na straně druhé byl stát, který ale se svou myšlenkou propagace ideologie ve filmech u diváků také nepochodil. Přitom co se samotné ideologie týče, režiséři montážní školy ji (jak lze výše vidět) do svých děl zahrnovali, jak jen to šlo a z vlastního přesvědčení. Následující kapitola osvětlí události, o kterých zde padla zmínka, a sice silnou kritiku montážních režisérů, ale i samotného vedení Sovkina, která se po nástupu Stalina stupňovala s každým přibývajícím rokem.

5. Kinematografie Sovětského svazu v letech 1925-30

Montážní škola dosáhla úspěchů i za hranicemi Sovětského svazu, NEP byl v plném proudu a zdálo se, že rozkvět bude pokračovat. Lenina v roce 1922 ranila mrtvice a do pozice generálního tajemníka se dostal Stalin. O rok později schválila Lenina druhá mrtvice, která de facto ukončila jeho politickou kariéru a rok nato zemřel. Zbytek dvacátých let strávil Stalin likvidováním svých odpůrců a upevňováním moci (Brown 2011: 83). Tím se Stalin stal faktickým lídrem a jeho pohled na umění se pochopitelně odrazil i v námi zkoumaném filmovém průmyslu. Politické změny, které nastaly, měly výrazný vliv na směr, jakým se kinematografie měla ubírat.

Leninovo zahájení NEP se u mnohých řadových komunistů nesetkalo s úspěchem, stejně jako u Stalina. Ten si v polovině dvacátých let stanovil dvě cesty, jakým se měla politika v SSSR ubírat. Tou první byla možnost socialismu v jedné zemi, což použil proti Trockému – zastánci internacionalismu. Druhá cesta, která se daleko více dotýká našeho tématu, byla spojená s nezbytností rychlé industrializace a s ní postupující kolektivizací. Tyto kroky, které samozřejmě ovlivnily ekonomiku a vnitřní politický vývoj, měly vliv i na společnost a tím pádem na film, který s ní byl spjatý. Zcela zásadní je pro nás rok 1928, kdy byl v návaznosti na industrializaci zahájen první pětiletý plán a také konference o filmu, která přinesla do kinematografie obrovské změny (Brown 2011: 86-88). Především o nich bude pojednávat následující kapitola.

Kino bylo v druhé dekádě stále městským fenoménem i přes blížící se kinofikační strategii. Moskva sice nebyla reprezentativní město filmu, ale určovala jakýsi standard a filmová kultura zde byla dobře zavedená. V této době vycházela čtyři periodika věnovaná filmu (*Kino*, *Kino-front*, *Sovetskij Ekran*, *Sovetskoe kino*). Oficiální tiskoviny *Jiskra* a *Pravda* se filmu nevěnovaly. Bez kina by nebylo těchto časopisů a filmy zažívaly v krátkém období let 1926-28 velký vzestup. V roce 1927 se dokonce podařilo dostat domácí sovětskou

produkcí nad počet dovezených filmů. Vše ale nebylo tak idylické, jak se může zdát. Spousta těchto snímků se do kina ani nedostala, a pokud ano, vydržely nejvýše dva týdny, na rozdíl od americké produkce²⁴. Té se snažila vyrovnat produkce domácí a svým způsobem ji kopírovala, i když co do obsahu byla poplatná státní ideologii (Youngblood 1991b: 150-152).

5.1 Sovkino a kinofikace

Sovkino čelilo v druhé polovině dvacátých let několika vážným úkolům. Prvním z nich bylo zvýšení domácí produkce filmů, což mělo vést naopak ke snížení zahraničního dovozu. K tomu se ještě měla zvýšit kvalita sovětských filmů tak, aby zároveň filmy odpovídaly ideologickým potřebám strany. Druhou důležitou výzvou bylo soustředit svoji činnost na ty oblasti, které byly údajně Goskinem a dalšími filmovými organizacemi zanedbávány, což znamenalo venkov. Od Sovkina se očekávalo, že tyto oblasti vybaví zařízením a také celkově vytvoří síť, která se bude skládat z dělnických klubů, ozbrojených sil a mladé generace. Tyto výzvy se měly naplnit procesem kinofikace. V první kapitole zmíněné agitační vlaky můžeme považovat za jeden z takovýchto pokusů (Taylor 1979: 87).

Sovětský svaz měl okolo roku 1925 cca 146 milionů obyvatel, z nichž ovšem více jak tři čtvrtě žilo na venkově. Carský režim se s problematickým přístupem k těmto oblastem vyrovnal dost jednoduše – projekce probíhaly pouze ve velkých městech. Bolševici se s tímto faktem pochopitelně nesmířili a podnikali kroky, které tento stav měly změnit (Kepley 1996b: 346).

V roce 1925 vznikla Společnost přátel sovětské kinematografie (ODSK). Byl to pokus, jak prostřednictvím místních organizací vytvořit cosi jako kinematografický „předvoj“, jenž zajistí vybavení a v podstatě vytvoří novou filmovou veřejnost, pro kterou se kino stane každodenní součástí života. Cílem

²⁴ Pro srovnání: americký film *Zloděj z Bagdádu* byl v Moskvě promítán téměř rok (Youngblood 1991b: 151).

bylo vytvoření sítě mezi městy a vesnicemi, oproštěné od řízení centrálním orgánem a ODSK mělo tuto síť vytvořit (Widdis 2003: 14). Vesnice, které ležely blízko sebe, se sjednocovaly do družstev a skrze své nově založené výbory společně nakoupily potřebné vybavení. Tyto výbory po zaplacení dostaly od Sovkina zásobu filmů a s nimi (a s nakoupeným projektorem) navštěvovaly jednotlivé vesnice (Kepley 1994: 268-269). To samo o sobě rozhodně nebylo jednoduché, protože vzdálenosti byly veliké a infrastruktura ve špatném stavu.

Promítání filmů v zemědělských oblastech probíhalo většinou v dělnických klubech. Ty byly vytvořeny po revoluci a sloužily dělníkům a rolníkům k relaxaci a samozřejmě zde probíhala kulturní osvěta. Jakkoli se v těchto klubech prováděla i jiná zábavní činnost, kino představovalo nejpopulárnější formu oddechu (Kepley 1994: 269).

Účel Sovkina a jeho působení na venkově měl i jiné cíle. Kino mělo bořit pomyslnou bariéru mezi venkovem a městem a dohromady sjednotit celý Sovětský svaz do jedné souvislé politické entity (Taylor 1979: 88-89). Kinofikační procesy budou trvat i ve třicátých letech, kdy budou bolševici potřebovat film k obhajobě svých postupů.

5.2 První pětiletý plán a kinematografie

V roce 1928 se Sovětský svaz rozhodl opustit NEP a vydat se cestou rychlejší modernizace země. V praxi šlo o plán, který měl vést k urychlení kolektivizace zemědělství na venkově. Výdělky z vyšší produkce obilí, které by se vyváželo na export, by poté byly investovány do modernějších technologií nezbytných k rozběhu industrializace (Reiman 2013: 354). Tyto kroky rozpoutaly na vesnici boj proti kulakům (bohatším sedlákům) a měly za následek desetitisíce mrtvých lidí a další miliony deportovaných či poslaných na nucené práce (Brown 2011: 86-87). Plány jak pozvednout průmysl byly celkem tři, nás však zajímá ten první. V prvním plánu (1928-32) bylo hlavním záměrem postavit průmyslové stavby, otevřít doly a s pomocí elektráren zabezpečit přísun energie.

Samotný plán začal platit 1. 10. 1928 (Veber 2003: 34). V roce 1929 postavil Sovětský svaz ve městě Šotka (dnešní Ukrajina) vůbec první závod, který produkoval materiál nutný k výrobě filmů. Zakrátko následovala i druhá továrna u Pereslavli, s jejíž výstavbou pomáhala Lumiérova společnost. Kinematografie se začala orientovat na kvantitu a tyto továrny měly přispět k větší výrobě filmů (Miller 2006: 15).

Aby režim legitimizoval svoji politiku a zlepšil své jméno v očích rolníků, upnul se samozřejmě na propagandu, která se snažila o pozitivní vykreslení kolektivizace. Nedá se ovšem říci, že by se to s větším úspěchem povedlo. Rozvoj kin na vesnici v roce 1929 bývá trefně připodobňován k anarchii. Většina kinematografů byla mobilních a jejich organizace byla chaotická. Venkovské lokality patřily v distribučním žebříčku k těm s nejmenší prioritou a proto filmy, které kina dostala, byly ve špatném stavu z důvodu opakovaného používání (Miller 2006: 110).

První pětiletý plán do kinematografie přinesl strategii plánování a zjednodušeně řečeno zbyrokratizoval ji. Zatímco do této doby měly filmové organizace ve svazových republikách různé autonomie (co se například obchodních záležitostí týkalo), po vyhlášení první pětiletky byly pravomoce přeneseny na rozšířený administrativní aparát, který představovalo Sojuzkino. Tento postup přímo souvisel s celkovou byrokratizací Sovětského svazu během Stalinovy éry (Kepley 1996a: 32).

Zahájení první pětiletky bylo doprovázenou masivní filmovou propagandou. Dokumentární filmy mapovaly dosažené úspěchy prvního pětiletého plánu, jako například výstavbu obrovské ocelárny v Magnitogorsku. Slavný projekt hydroelektrárny *Volkhovstroj* byl také zahrnut v řadě dokumentárních filmů. Prostřednictvím filmu se měla šířit sláva těchto událostí do celé země. Snímek *Otevření Dněprostroje* byl zpracován už dokonce 3 hodiny po otevření tohoto závodu a promítala ho většina měst v okolí. Dziga Vertov patřil k těm režisérům, kteří podobné filmy natáčeli. Příkladem, který ukázkově demonstruje význam stroje a pokroku v tomto období, je Vertovův snímek

Sovětský krok (1926), kde stroj a jeho pohyb vytváří stejnou energii, s jakou je budován svět podle Lenina (Widdis 2003: 38).

5.3 Kulturní revoluce a film

Sovkino, stejně jako jeho předchůdce Goskino nemělo dlouhého trvání a bylo terčem kritiky kvůli organizaci kinematografického průmyslu. V podstatě se stalo obětním beránkem nové oficiální kulturní politiky (Taylor 1979: 102).

Bolševici nikdy nepřipustili úspěchy kinematografie ba co více, vnímali její existenci jako by byla v permanentní krizi. Jádrem celé věci spočívalo ve zcela nekriticky vysokém očekávání od sovětských filmových režisérů. Ti měli na jedné straně točit filmy umělecky hodnotné, ideologicky správné a politicky přínosné. Na straně druhé měly tyto filmy státu přinést peníze a přilákat velké publikum.

I přes nízkou materiální podporu režimem a omezené zdroje, vládnoucí elity vždy pečlivě sledovaly směřování kinematografie a kvůli bolševické víře ve film coby nejdůležitější médium, nebyla kinematografie nikdy úplně oproštěna od politických intervencí, jako například literatura.

Tyto podněty přispěly k tzv. „kulturní revoluci“, která se zrodila z frustrace kritiků a organizačních kruhů. Přesný počátek tohoto procesu nelze přesně datovat, ale jedná se o období poloviny dekády, kdy filmoví kritici útočili čím dál častěji na režiséry a filmové instituce. Kritizoval se malý počet snímků pro dělnické a rolnické publikum, či příliš početný import ze zahraničí (Kenez 1988: 417). Ředitelé kin a divadel byli obviňováni, že více než na účely filmu coby nástroje vzdělání, hleděli na komerční zisky. Upřímně není se co divit, vždyť mezi lety 1924-27 přiteklo do rozpočtu více než 15 milionů rublů (Kepley 1996b: 39).

Co se týče většiny režisérů, ti chtěli především bavit diváky nikterak složitými romantickými či dobrodružnými filmy bez ideologického obsahu.

Režiséři montážní školy sice ideologii do svých děl přidali, nicméně jejich díla byla obyčejnému sovětskému člověku hodně vzdálená (Gillespie 2000: 96). Velkou oddanost režimu, který odmítal kvalitní produkty montážní školy, dokazuje například Ejzenštejn, kterému nikterak nevadilo přestřihání jeho filmu *Říjen* (důvodem bylo zobrazení osoby Trockého – v té době už nepřítele režimu). Jako vynikající příklad toho, jak se divácká obec stavěla k filmům, nám může posloužit dlouhou dobu nezveřejněný průzkum moskevských kin mezi lety 1926-28. Z tohoto průzkumu vyplynulo, že většina diváků patřila k tzv. „bílým límečkům“ a studentům. Jednalo se tedy o mladé publikum. Převažující část z nich prohlásila, že do kina chodí především kvůli zábavě a někteří dokonce vyslovili názor, že chtějí filmy bez proletářské ideologie. Takováto prohlášení nezbudila u stranických aktivistů (kteří účel kina viděli hlavně v politické osvětě) mnoho radosti (Kenez 1988: 416-417).

První politické kroky, které měly vést k nápravě podobných problémů, je možné spatřit již v roce 1926, kdy se na setkání politicko-vzdělávacích orgánů (politprosvet) mimo jiné schválila rezoluce požadující snížení podílu cizích filmů na trhu a větší využití nedostatkového materiálu na agitační filmy, než na cokoli jiného.

Mezi první „odsouzené“ filmy patřila *Postel a pohovka* a *Čtyřicátý první* režiséra Jakova Protažanova (Kenez 1988: 417-418). Tento režisér byl přesto v jedné věci výjimečný. Vytvořil filmy, které se staly populárními a to už v předrevolučním období, po něm a pokračoval i v éře Stalina (Gillespie 2000: 10).

Postupem doby se měnil tón diskusí a váha kritických připomínek. Industrializace nabírala síly, NEP se rozpadala a kritika se tak stávala čím dál víc pronikavější. Dokud mocenský aparát bojoval mezi sebou, dalo se těmto výtkám čelit (Kenez 1988: 417-418). Klíčový moment troufnu si říci, celého období přišel v březnu roku 1928, kdy Komunistická strana uspořádala první všesvazovou konferenci o filmu.

5.4 Konference o filmu v roce 1928 a její dopady

V březnu roku 1928 se v Moskvě sešli zástupci stranických špiček a filmového průmyslu, aby diskutovali o dalším směřování kinematografie a především odsoudili „nešvary“, které filmový průmysl trápily. Jedním z účelů této konference bylo také proměnit kino v účinnější nástroj strany v průběhu kulturní revoluce, která doprovázela obrovské změny během prvního pětiletého plánu (1928-32) (Kepley 1996a: 39).

Z konference se zachovaly přesné zápisy, ve kterých si kromě mimořádně kritického tónu můžeme všimnout, že pouze minimum účastníků této události skutečně rozumělo filmu. Jak šéf Narkomprosu Lunačarskij, tak i vedoucí Sovkina Ilja Trainin – oba filmoví nadšenci byli na této konferenci v totální defenzivě. Jestliže jsem několik řádků v předchozí podkapitole psal o kulturní revoluci, nebál bych se tuto událost označit za její spouštěcí mechanismus. Hlavní vyřčené úkoly byly následující: Zvýšit produkci filmů a nahradit zahraniční snímky domácími skrze soběstačný filmový průmysl. Otázkou ale bylo, jak toho dosáhnout v situaci, kde jsou studia, potažmo divadla i celé odvětví finančně závislé právě na dovozu filmů. Tato výzva byla ještě ztížena jednou z největších technologických inovací své doby – vynálezem zvuku. To neznamenal nic menšího, nežli nutnost kompletní modernizace zařízení ateliérů, divadel a kin. Proškolit se musel i personál, což ve výsledku představovalo další výdaje. Kombinace těchto faktorů s nereálnými požadavky na propojení realismu a filmu, povede v příštích letech ke komerčnímu neúspěchu filmového odvětví (Youngblood 1991b: 148-149).

Konference se zajisté netýkala pouze ekonomických témat, ale dotkla se také politiky. Bylo rozhodnuto, že kinematografie by měla dosáhnout k masám a také určité rovnováhy mezi ideologií a obchodem, jejichž kombinace zajistí ziskovost tohoto odvětví. Směr jakým se film měl ubírat, byl vystižen heslem: „Kino srozumitelné milionům“. Což značilo, že filmy měly přinést politická poselství zábavnou formou, tedy tak, aby zaujaly většinu lidí. Podpora této

agendy pak byla přiznáním, že montážní škola ve dvacátých letech nezískala masové publikum a byla z toho tvrdě obviňována (Miller 2006: 106). Role režiséra ztrácela na významu, naopak posilovala úloha scénáře, který musel být schválen stranou (Gillespie 2000: 20). Ještě jeden výraz se zde v souvislosti s kritikou sovětských režisérů objevoval více než častěji a tím byl *formalismus*. Tento poněkud „vágní“ pojem znamenal, že film byl příliš složitý masovému publiku a že jeho tvůrci se více zajímali jeho stylem, nežli jeho ideologickou hodnotou. Ironií je, že v roce 1927 díky těmto režisérům vydělala domácí produkce poprvé více, než ta dovezená (Bordwell – Thompson 2003: 140). Kritici chtěli hrdiny, ale Ejzenštejn popřípadě Dovženko a ostatní režiséři, se ve svých snímcích zaměřovali na důležitost mas, což také nebylo dobře. Problémem se jevila i příliš velká možnost kontroly montážních režisérů nad jejich výslednými produkty a častá neexistence zápletky, neboť správný masový film ji musel mít (Kepley 1988: 423-424). Jsem přesvědčen o tom, že by se daly najít stovky dalších důvodů, které vedly k přehodnocení dosavadní filmové politiky. Setkání jakkoli mělo být především o filmu, bylo diskusí politiků, ne filmařů. Marně se vedení Sovkina bránilo poukazováním na nedostatek finančních prostředků a technické potíže. Zástupci propagačního oddělení ÚV vzkázali, že problém není v technologii či penězích, ale v absenci ideologického vedení (Taylor 1979: 111). To považuji za nesporný důkaz změny přístupu k filmu – ne jako k dílu, které by mohlo či mělo, ale které muselo mít určitý politický podtext na úkor umělecké kvality. Bylo by ale chybou myslet si, že v nově nastaveném kurzu nevznikaly kvalitní snímky. Jako příklad může sloužit jeden z nejtípnějších sovětských filmů své doby - *Don Diego a Pelageia* (1928) od Jakova Protažanova, skvělá satira namířená proti byrokracii, trochu ideologicky poopravená, ale na humoru jí to pranic nevzalo.

I když domácí filmová produkce nereagovala okamžitě na nově stanovenou linii stalinské kulturní revoluce, významné změny byly v plném proudu a jejich bezprostřední dopad zasáhl především dělnické publikum. Od května 1928 do konce téhož roku byly filmové sbírky „vyčištěny“ od domácích a zahraničních snímků, které oslavovaly „prostituci, zhýralost a kriminalitu“. Právě

tyto filmy ale byly mezi proletářskou obcí v klubech a druhořadých kinech nejvíce navštěvované. V tom samém roce Sovkino vyhlásilo nový výrobní plán, který počítal se změnou filmových témat na takové, jakými byly například nové socialistické vztahy, ekonomické a politické problémy, úspěchy kultury nebo organizace volného času (Youngblood 1991b: 154).

5.5 Vznik Sojuzkina a nástup třicátých let

V červnu roku 1929 se Ústřední výbor strany provést realizaci výsledků usnesení z filmové konference. Byl vydán dekret „O posílení kádrů v kinematografii“, jehož cílem nebylo posílit samotné kádry, ale ideologickou kontrolu nad nimi (Taylor 1979: 121). Proces výměny kádrů se týkal i kritiků, kteří byli nahrazeni lidmi filmovou kulturou nepolíbenými (Youngblood 1991b: 156). Šéf Narkomprosu Lunačarskij, v jehož gesci byly filmové organizace, se snažil filmovému průmyslu ve svazových republikách nechat po celou dobu svého působení volné ruce, jak nejvíce to šlo. Liberální pragmatisté (ke kterým Lunačarskij patřil) byli ovšem v průběhu kulturní revoluce nahrazováni a zbavováni vedení. Pro tyto důvody se v roce 1929 rozhodl sám rezignovat (Kepley 1996a: 40).

Na jaře roku 1930 bylo zrušeno Sovkino a bylo nahrazeno Sojuzkinem. Téhož roku Lunačarského v čele nově vzniklého Sojuzkina vystřídal Boris Šumjatskij. Tento muž sloužil Sovětskému svazu na různých postech, avšak co se filmu týče, byly jeho znalosti chatrné. Když přebíral svoji funkci a zapochyboval o svých schopnostech, bylo mu řečeno, že má „revoluční zápal“, zkušenosti s prací ve straně a že si jistě najde způsob jak se s touto výzvou vypořádat. Tím, že se vláda rozhodla postavit do čela filmového průmyslu osobu, jakou byl Šumjatskij (tj. filmový laik) znamenalo, že se film definitivně přestal brát jako umění a stal se politickým nástrojem, což mimo jiné znamenalo, že Šumjatskij zpřísnil cenzuru. Každý projekt musel projít mnoha fázemi, než byl schválen. Samotná změna Sovkina na Sojuzkino hlubší smysl neměla, byla spíše

výsledkem určitého „zalíbení“ Sovětského svazu v reorganizačních změnách²⁵ (Kenez 1988: 419-420).

Situace ve filmovém průmyslu vypadala na začátku třicátých let následovně. V roce 1930 bylo vytvořeno 146 filmů, následující rok 90 a v roce 1933 už toto číslo činilo jen 35. Na druhou stranu se povedlo splnit jeden z cílů daných během první pětiletky – sovětské filmy představovaly na trhu 100 procent. Jedním z faktorů, který přispěl k nižší produkci byly změny, které se dotkly filmových žánrů. Do té doby velice populární žánr melodramatu byl označen za buržoazní. Filmová periodika prošla také velkou proměnou. Přestala se věnovat filmům a čím dál více se na jejích stranách objevovala kritika režisérů, vedly se pomlouvačné kampaně a samotný film ustoupil do pozadí (Youngblood 1991b: 157-158).

Bez ohledu na to, jak se Sovětský svaz vyjadřoval o Západu, v případě kinematografie se ho snažil napodobit. Boris Šumjatskij se inspiroval Hollywoodem a jeho studia v Moskvě, Leningradě, Minsku a Kyjevě, jako na běžícím páse produkovala především muzikály, romantické komedie či westerny přizpůsobené sovětskému divákovi (tzv. easterny) (Figes 2003: 405). Úpadek kvalitní tvorby doprovázela agresivní propaganda, do které můžeme zařadit politické filmy tvůrců Kozinceva, Trauberga či Romma. Ti například prezentovali venkov, jako místo plné smějících se, zpívajících rolníků, jejichž skutečný obraz byl ve světle tehdejších politických událostí daleko jiný (Gillespie 2000: 97-98).

Stalinská kulturní revoluce rozhodně nepřinesla příliš pozitivního režisérům montážní školy, přesto si našla své příznivce i mezi ostatními filmovými tvůrci. Méně talentovaní režiséři dlouhou dobu záviděli svým slavnějším kolegům finanční možnosti. Přesto existovalo nemálo těch, kteří podporovali postup vlády v boji proti zahraniční tvorbě a zábavním filmům. Co

²⁵ Do těchto změn lze také zařadit přejmenování Asociace revoluční kinematografie (ARK) na Asociaci revolučních dělníků kinematografie (ARRK). Tato organizace byla založena v polovině první dekády mladými režiséry, kteří se domnívali, že film je především umění. Není náhodou, že většina režisérů slavné montážní školy do této organizace patřila. Organizace přežila i mnoho let po kulturní revoluci - především díky častým čistkám ve vedení (Kenez 1988: 420-421).

se však dá s jistotou tvrdit je to, že kulturní revoluce a věci s ní spojené negativně ovlivnily sovětskou kinematografii (Youngblood 1991b: 162).

6. Závěr

Hlavním cílem mé bakalářské práce bylo seznámit čtenáře s tím, jak režim v sovětském Rusku a posléze Sovětském svazu ovlivňoval kinematografii a její představitele ve dvacátých letech 20. století. Ve své práci jsem si nicméně položil několik menších otázek, na které v následujících stranách odpovím.

První z těchto otázek se týkala problémů, kterým musela sovětská kinematografie čelit po Říjnovém převratu. Druhá otázka v téže kapitole hledala odpověď na využití filmu v občanské válce. Problémy, které kinematografii po Říjnové revoluci trápily, souvisely jak s ekonomikou, tak s politikou. Ekonomika, která byla slabá již před obdobím První světové války, byla po jejím konci v ještě horší kondici, nová vláda nebyla příliš ochotná do kinematografie investovat a postupně se ukazovaly nedostatky předchozího carského režimu. Filmový materiál bylo i na dále nutné dovážet, protože nebyla vybudována žádná továrna či závod, který by tento materiál vyráběl. Problém číslo dva byla omezenost přístupu ke kinům a filmu jako takovému. Zatímco v několika málo městech se již za carských dob uchytila tradice sledování filmu coby společenské záležitosti, na venkově přístup k filmu nebyl. Bolševici už věděli, co v sobě film skýtá a jak je možné ho využít ve svůj prospěch – to jest prostřednictvím filmu šířit svou ideologii. Problém nízké produkce a malého pokrytí měl být tedy vyřešen vyvinutím vlastní produkce, na kterou bude dohlížet stát a vytvořením organizační struktury, která bude schopná distribuovat film po celé zemi. Poslední z velkých problémů jsem našel v tom, že mnozí kvalitní režiséři a lidé, kteří ve filmu něco znamenali, po bolševickém převratu emigrovali a s nimi odešla i kvalitní technologie, která jak se po krátkém čase ukázalo, byla více než žádoucí.

Druhá otázka se týkala způsobu, jakým byl film politicky využíván během občanské války. Především se jednalo o propagandu, šířenou prostřednictvím

vlaků. Ty se na jednu stranu ukázaly jako spolehlivý prostředek k šíření bolševických idejí, na straně druhé byly vlaky limitovány svým dosahem. Tato epizoda se ukázala být stěžejní pro nemalou část režisérů montážní školy, kteří v této době začínali točit své první filmy.

Ve druhé kapitole jsem se zabýval NEP a zajímalo mne, jakým způsobem se v kinematografii projevila. Projevy NEP vyplývaly z její samotné podstaty – to jest především menší vliv státu v určitých odvětvích a z toho vyplývající větší autonomie nevládních entit, v našem případě filmových studií a organizací. Jedním z „produktů“ NEP bylo vytvoření Goskina, tedy státní filmové společnosti, která měla nahradit předchozí špatně fungující organizaci VFKO. Zde se znovu projevila NEP a konkurence díky ní vzniklá, která Goskinu neumožnila prosadit se, proto bylo nahrazeno Sovkinem. V nově vzniklém SSSR se NEP projevila následujícím způsobem: Svazové republiky si mohly organizovat svoji kinematografii tak, jak samy chtěly, na trhu si byly rovny (i když samozřejmě produkce a prestiž ruské SSR byla zdaleka největší) a mohly nakupovat filmy, o které byl v tu dobu zájem.

Poslední podotázku jsem řešil ve čtvrté kapitole a týkala se nástupu Stalina a politických změn s ním spojených, které měly značný vliv na kinematografii. Vybral jsem si dvě události, na kterých se podle mne dalo nejlépe ilustrovat cestu, jakou se kinematografie s počátkem stalinského režimu vydala. Byla jimi první pětiletka a kulturní revoluce. Stalin se odvrhl od NEP (což znamenalo, že její principy skončily i v kinematografii) a rozhodl se pro rychlou cestu modernizace SSSR skrze industrializaci. Film jak se ukázalo, měl být nápomocen k ospravedlnění kroků vlády a získání podpory lidu prostřednictvím propagandy. Ta se zaměřovala na ukazování úspěchů sovětské modernizace (např. výstavby továren) a také na zobrazování pozitivního přijetí všech kroků, které stalinská administrativa udělala.

Ruku v ruce s modernizací se čím dál více objevovala kritika montážní školy a volalo se po nutnosti organizačních změn v kinematografii. Po konferenci o filmu v roce 1928 lze říci, že dosavadní poměrně liberální (v porovnání s tím, co mělo přijít) přístup k filmovému umění skončil. Scénář se ukázal být důležitější než osoba režiséra, který byl odkázaný na to, co mu cenzura dovolila. Poslání filmu mělo být výlučně politické, ale forma měla být zábavná. Je evidentní, že tento předpoklad nemohly filmy montážní školy naplnit. Za jeden z projevů stalinské politiky lze považovat i vznik Sojuzkina, organizace jež měla nahradit předchozí Sovkino. Jako vůbec největší symbol změny režimu ve vztahu k vnímání filmu, považuji nástup Borise Šumjatského - člověka, jehož znalosti o kinematografii byly minimální, ale který bez problému plnil příkazy strany²⁶.

Z výše uvedených poznatků bych rád odpověděl na hlavní otázku: *Jakým způsobem zasahoval sovětský režim do filmového průmyslu ve dvacátých letech 20. století a jakou roli v něm hrála kinematografie.*

Způsobů, kterými režim zasahoval do kinematografie, bylo několik a v průběhu doby se měnily. Prvním velkým zásahem bylo bezesporu znárodnění kinematografie v roce 1919, což byla nicméně už jen formalita, protože k zestátnování filmových studií a prostředku docházelo již v roce 1918. Ovšem o příliš velké kontrole státu nad filmem jak se může zdát, se hovořit nedá. V tomto období se bolševické Rusko potácelo v ekonomických problémech a především v občanské válce, tudíž film se dostal na okraj zájmu. Výjimku tvořily krátké propagandistické filmy (agitky), využité právě za občanské války. Možnost použít je a šířit svoji ideologii se ukázala být zásadní pro následující vývoj.

Leninova NEP přinesla kinematografii ze strany státu ještě více volnosti a možnost působení soukromých subjektů. Z filmového hlediska se toto období jevilo jako přínosné a pomohlo vzniknout kvalitním dílům. Zde bych rád zdůraznil, že ačkoliv v těchto dílech hrála ideologie obrovskou roli, bylo tomu tak z přesvědčení samotných režisérů. Toto poměrně krátké období skončilo se

²⁶ V roce 1938 byl označen jako „trockista“ a popraven (Figs 2004: 405).

smrtí Lenina a pokračovalo do nástupu Stalina v roce 1927. Stalinská politika měla vůči té Leninově kromě podobností i nemalé rozdíly, které jsem výše popsal. Režim se o film začal mnohem více zajímat, více do něj investoval a snažil se ho také více kontrolovat. Cenzura slouží jako jeden z příkladů toho, jak režim kontroloval filmy. Zpočátku byla poměrně mírná, s koncem let dvacátých se zpřísnila a režiséři byli nuceni své projekty přepracovávat podle toho, co chtěla strana. Režim do filmového průmyslu nicméně zasahoval i jiným způsobem. Vytvářel organizace, které měly rozličné úkoly – např. cílem „Společnosti přátel sovětské kinematografie“ bylo rozšiřovat přístup ke kinům.

Z těchto uvedených faktů se domnívám, že kinematografie v sovětském režimu plnila především roli propagandy a nositele „správných“ ideologických myšlenek, které se prostřednictvím filmu měly dostat k velkému množství lidí. To, jestli se jí to dařilo více či méně záviselo dle mne na tom, v jaké fázi se režim nacházel. Zatímco po Říjnovém převratu byly možnosti kontroly kinematografie (a tedy propagandy s ní spojené) omezené, s postupnou konsolidací moci se tyto možnosti rozšířily a na konci dvacátých let byla propaganda prakticky v jakémkoli filmu. Jestliže byl režim v počátcích dvacátých let vůči kinematografii poměrně liberální (a to jak ve smyslu ekonomickém – NEP, tak i politickém), na konci dekády a s nástupem nového desetiletí byl nastolen opačný trend. V tom spatřuji největší rozdíl mezi první a druhou polovinou dvacátých let.

7. Seznam použité literatury a zdrojů

7.1 Seznam literatury

Bittencourt, Ela (2013). Dziga Vertov's Revolutionary Cinema. *Cineaste* 20(23), s. 20-23.

Brown, Archie (2011). *Vzestup a pád komunismu* (Brno: Jota).

Bordwell, David – Thompson, Kristin (2003). *Film history – an Introduction* (New York: MHHE).

Bordwell, David (1972). The Idea of Montage in Soviet Art and Film. *Cinema Journal* 11(2), s. 9-17.

Bordwell, David (2005). *The Cinema of Eisenstein* (London: Routledge).

Boltjanskij, M. Grigorij (1924). *Lenin i kino* (Moskva: Gosizdat).

Crozier, Brian (2004). *Vzestup a pád Sovětské říše* (Praha: BB/Art).

Civjan, Jurij (2012). Sovětský film za Stalina (1928-53). In: Feigelson, Kristian – Kopal, Petr eds., *Film a dějiny 3, Politická kamera – film a stalinismus* (České Budějovice: Casablanca), s. 41–51.

Gillespie, David (2000). *Early Soviet cinema – Innovation, Ideology and Propaganda* (London: Wallflower).

Gillespie, David (2003). *Russian Cinema* (London: Longman).

Goodwin, James (2003). *Eisenstein, Cinema and History* (Illinois: University of Illinois).

Figes, Orlando (2004). *Natašin tanec. Kulturní historie Ruska* (Plzeň: Dobrovský).

Kenez, Peter (1992). *Cinema and Soviet Society, 1917-1953* (London: Cambridge).

- Kenez, Peter (1988). The Cultural Revolution in Cinema. *Slavic review* 47(3), s. 414-433.
- Kepley, Vance jr. (1991). The origins of Soviet cinema: a study in industry development. In: Christie, Ian – Taylor Richard eds., *Inside the film factory* (London: Routledge), s. 61-81.
- Kepley, Vance jr. (1990). Soviet cinema and State control: Lenin's nationalization decree reconsidered. *Journal of film and video* 42(2), s. 3-14.
- Kepley, Vance jr. (1994). 'Cinefication': Soviet Film Exhibition in 1920s. *Film history* 6(2), s. 262-277.
- Kepley, Vance jr. (1996a). The First „Perestroika“ : Soviet Cinema under the First Five-Year Plan. *Cinema Journal* 35(4), s. 31-53.
- Kepley, Vance jr. (1996b). Federal cinema: The Soviet Film Industry, 1924-32. *Film history* 8(3), s. 344-356.
- Kresta, David (2013). *Dějiny světového filmu 1. Němý film: studijní text pro kombinované studium* (Olomouc: Univerzita Palackého).
- Malia, Martin (2004). *Dějiny socialismu v Rusku v letech 1917-1991* (Praha: Argo).
- Menashe, Louis (2005). Chapayev and Company: Films of the Russian Civil War. *Cinéaste* 30(4), s. 18-22.
- Miller, Jamie (2010). *Soviet cinema, Politics and Persuasion under Stalin* (London: I.B.Tauris).
- Miller, Jamie (2006). Soviet Cinema, 1929 – 41: The Development of Industry and Infrastructure. *Europe - Asia studies* 58(1), s. 103-124.
- Petric, Vlada (1991). Cinematic Abstractions as a Means of Conveying as Ideological Messages in The Man with the Movie. In: Lawton, Anna ed., *The Red Screen. Politics, Society, Art in Soviet cinema* (London: Routledge), s. 91-112.

- Reiman, Michal (2013). *Zrod velmoci: Dějiny Sovětského svazu 1917-1945* (Praha: Karolinum Press).
- Rollberg, Peter (2009). *Historical Dictionary of Russian and Soviet cinema* (Lanham: Scarecrow Press).
- Poznerová, Valerie (2012). „Socialistický realismus“ a jeho využití pro dějiny sovětské kinematografie. In: Feigelson, Kristian – Kopal, Petr eds., *Film a dějiny 3, Politická kamera – film a stalinismus* (České Budějovice: Casablanca), s. 17-24.
- Taylor, Richard (1979). *Politics of Soviet cinema* (London: Cambridge).
- Taylor, Richard (1998). *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany* (London: I.B.Tauris).
- Taylor, Richard (1990). Soviet Cinema – The Path to Stalin. *History Today* 40(7), s. 43-47.
- Taylor, Richard (1992). Ideology and Popular Culture in Soviet Cinema: The Kiss of Mary Pickford. In: Lawton, Anna ed., *The Red Screen. Politics, Society, Art in Soviet cinema* (London: Routledge), s. 43-67.
- Thompson, Kristin (1992). Government Policies and Practical Necessities in the Soviet Cinema of the 1920s. In: Lawton, Anna ed., *The Red Screen. Politics, Society, Art in Soviet cinema* (London: Routledge), s. 19-38.
- Tsivian, Yuri (1994). *Early Russian Cinema and it's Cultural Reception* (New York: Routledge).
- Tsivian, Yuri (1996). The Wise and Wicked Game: Re-Editing and Soviet Film Culture of the 1920s. *Film History* 8(3), s. 327-343.
- Trockij, D. Lev (1973). *Problems of everyday life and other writings on culture and science* (New York: Pathfinder Press).
- Veber, Václav (2001). *Komunistický experiment v Rusku 1917-1991, aneb Malé dějiny SSSR* (Praha: Set out).
- Veber, Václav (2003). *Stalinovo impérium (Rusko 1924-1953)* (Praha: Triton).

Widdis, Emma (2003). *Visions of a new land. Soviet Film from the Revolution to the Second World War* (New Heaven: Yale University Press).

Youngblood, J. Denise (1991a). *Soviet Cinema in the Silent Era, 1918-1935* (Austin: University of Texas).

Youngblood, J. Denise (1991b). The Fate of Soviet Popular Cinema during the Stalin Revolution. *Russian Review* 50(2), s. 148-162.

Youngblood, J. Denise (1992). *Movies for the masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s* (New York: Cambridge University Press).

Zemtsov, Ilya (1991). *Encyclopedia of Soviet Life* (New Jersey: Quest).

7.2 Seznam pramenů

Ejzenštejn, M. Sergej (1925). *Křižník Potěmkin*.

Vertov, Dziga (1929). *Muž s filmovou kamerou*.

8. Resumé

The aim of this bachelor thesis is to describe the Soviet regime's influence to the cinematography during the 1920's. The main question is, how the Soviet regime interfered in cinematography and what was the role of cinematography in this regime. The first chapter concerns the situation in the film industry after the Bolsheviks took power in Russia. Cinematography faced many problems whether economic or technological but it got up quickly. At this time, movie propaganda was used in Civil war. In the second chapter I was written about New Economic Policy and its reflection in cinematography. This step has brought success but rather for private companies than for the state one. Many famous movies were shooted in this era which is called „golden age“ of Soviet cinematography. Third chapter is devoted to Soviet montage school and its representatives. Here i wanted to show, how was their work connected with the regime. I have choosed four directors (Eisenstein, Pudovkin, Vertov and Kuleshov) and two movies (Battleship Potemkin and Man with a movie camera) which I have analysed more. The main theme of the last chapter is Stalin's rule - exactly steps of his desicions (such the First year plan and the Cultural revolution) and their influence on movie industry. Censorship has increased and the quality of movies has fallen down. Soviet regime was closely connected with cinematography and it couldnt be otherwise.