

věk, který ze svých teoretických postulátů a etických norem nikdy neustoupil. Pokud pak Tarkovskij na díle některého autora lpěl nebo ho dával za příklad, byli to často klasici (nejen z dnešního pohledu), ať už to bylo ve filmu, v hudbě, literatuře nebo ve výtvarném umění. Pro své současníky nacházel málo povzbudivých slov, nejvíce mu vadila právě absence duchovního rozměru, malé vědomí odpovědnosti. (V tomto směru nelze přehlédnout jeho zaujetí pro některé sekvence Sokurovova filmu OSAMĚLÝ HLAS ČLOVĚKA, které líčí v již zmíněném rozhovoru s Panfilovem, viz str. 79-83.) Vydání obou knih nám dává jasnější obraz Andreje Tarkovského, přesněji řečeno umožňuje nahlédnout jej jako dvě strany jedné mince. Tarkovskij ve více podobách, často afektovaný a prudce (zásadově) jednající v knize Krása je symbolem pravdy tak naprosto souzní s vyhraněným a do sebe ponořeným filmovým tvůrcem, autorem Zapečetěného času.

Zbývá jen doufat, že vydavatel naplní svůj plán a ucelí tarkologickou literaturu i plánovaným českým vydáním Martyrologu, Tarkovského deníků z let 1970-1986, protože jejich vydání nakladatelstvím Větrné mlýny v roce 1997 musíme považovat za nepřilíš fundované (viz Galina Kopaněvová, Poznámky k české edici deníku Tarkovského, FaD 3/1998, příloha). Ty přinášejí až niterné záznamy profesní a životní zkušenosti tvůrce, který natočil „jen sedm filmů“ a jehož život, a nakonec i naši snahu o poznávání jeho díla, poměrně přesně charakterizuje poslední, trochu záhadně znějící věta z jeho deníkového záznamu, datovaného 5. prosince 1986: „Negativ, z nějakých důvodů rozřezaný na mnoha náhodných místech...“

PETR GAJDOŠÍK

Film a dějiny potřetí

Kristian Feigelson – Petr Kopal (eds.): Film a dějiny 3. Politická kamera – film a stalinismus. Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů, Praha 2012, 564 str.

Na začátku byl seminář pořádaný v Humpolci každoročně od roku 2002 na téma Film a dějiny a spojený s nezbytnou přehlídkou diskutovaných filmů. Z aktivity jeho organizátorů, zejména Petra Kopala, který nakonec editoval všechny tři svazky, vzešla myšlenka na knihu, která by se po letech vrátila k zaměření někdejšího Filmového sborníku historického, jenž přestal vycházet na počátku devadesátých let. Přejít od historie k historii filmové byl pozvolný, daný faktem, že to byli historici, kdo se tu rozhodl zabývat se žánrem historického filmu, a nikoliv filmoví vědci. Ovšem zatímco na prvním svazku se filmových historiků a teoretiků podílelo minimum (Ivan Klimeš, Mária Ferenčuhová, Luboš Ptáček), na druhém a třetím se jejich řady utěšeně rozrostly a spolupráce s historiky, jak mediévisty, tak odborníky na novodobé dějiny, se ukázala více než podnětná. Problematika nejprve hlavně českého a posléze i zahraničního historického filmu s přibývajícemi a neustále obsažnějšími svazky cizeluje své zákonitosti i přesahy. Navzdory rozšiřujícímu se poznámkovému aparátu zůstává zaměření všech dílů i jednotlivých studií natolik přitažlivé, že v nich vedle odborníků, jimž jsou knihy určeny především, neutone ani poučený laik. Přirozenou tematickou pestrost prvního počínu, který vydalo Nakladatelství Lidové noviny v roce 2005, nahradila v letech 2009 a 2012 větší konzistent-

nost zařazených textů. Od prvního „zahledění se“ do historického filmu jakožto obrazu středověkého světa a jeho možné mentality se autoři postupně přeorientovali na tento žánr jako nástroj prezentace a propagace totalitní moci, čímž se změnil rovněž jejich nakladatel a na vydání dílu druhého a třetího se vedle filmové laděné Casablanky významně podílel také Ústav pro studium totalitních režimů. Rozpačitou grafickou úpravu Aleny Buriánové nahradila s tématem podstatně lépe ladící grafika Jakuba Trojáka, zajímavé však je, že pro všechny tři obálky jsou příznačné zarputilé výrazy filmových hrdinů: Zikmunda Lucemburského (PROTI VŠEM, 1957), rytíře temné síly Dartha Vadera (HVĚZDNÉ VÁLKY, 1977-1983) a Ivana Hrozného (IVAN HROZNÝ, 1945-1948), zřejmě proto, že problematika zla, ať už personifikovaná Adolfem Hitlerem nebo Josefem Visarionovičem Stalinem, v historickém filmu zůstává dominantní.

Totalitní režim, zachycený filmovým médiem, je rozhodující pro svazek druhý Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla i třetí s názvem Politická kamera – film a stalinismus. Stejně jako zde někteří autoři volně procházejí vícero díly, si snadno představíme, že by se mohly přemísťovat i jejich práce. Například kdyby editor věděl, že třetí díl bude věnován stalinismu, jistě by počkal se studií Petra Blažka o filmovém záznamu soudního procesu s Miladou Horákovou až pro tento díl, stejně jako by sem bylo možné zařadit i texty Daniela Růžičky, Petra Bednařika a Šimona Dominika o normalizačních seriálech. Tato poznámka ovšem ne-

ní míněna jako výtka, ostatně v nejnovějším svazku se hned v úvodu dozvíme, že podnět k jeho vzniku přišel tentokrát ze zahraničí. Kristian Feigelson projevil zájem vydat český překlad sborníku *Caméra politique – cinéma et stalinisme* (Presses Sorbonne Nouvelle 2005), s čímž se ale editor prvních dvou svazků „nespokojil“ a rozšířil jej o zastoupení českých autorů. Sám dodává, že se nabízelo přidat texty tematicky začlenit mezi stávající, ale nakonec bylo rozhodnuto, aby česká část zůstala samostatná. Vznikly tak tři kapitoly: Sovětská zkušenost, Stalinův obraz/Destalinizace a Ve světle a stínu Stalina; první dvě s autory převážně francouzskými, třetí většinou českými. Rozhodnutí jistě legitimní, nicméně ve své kritické reflexi si dovoluji přispěvků členit podle jiných kritérií: na texty formulující terminologii tématu, studie o stalinismu v SSSR a mimo jeho území, stalinismus dokumentovaný na jediném filmu a budovatelskou tematiku v české hrané a dokumentární tvorbě (produkce, tisk, festivaly, osobnost Klementa Gottwalda).

Umění v období stalinismu bývá často označováno pojmem socialistický realismus. Jde o estetickou doktrínu? Jaký je vztah mezi teorií a praxí, původ a užití tohoto termínu? To jsou jen některé z otázek, jež si klade Valérie Poznerová a tak nás uvádí do terminologické problematiky epochy, jejíž postsovětskou tvář výborně dokresluje Svetlana Boymová na pojmech kýč a nostalgie, příznačných pro její originální analýzy děl Nikity Michalkova UNAVENÍ SLUNCEM (1994) a LAZEBNÍK SIBIRSKÝ

(1998). „Jeho režisérská dráha ukazuje vývoj od reflexivní nostalgie a autorského filmu k nabubřelému stylu plnému obrodných tendencí, v nichž se manipulativně zachází se zobrazením moci. Michalkovova nostalgie ztrácí na své sebe-reflexivité: Jeho historická drama už nesoňají čas, nýbrž znovuutvářejí národní mýty“ (str. 121). Podobně terminologicky kořatá je také studie Petra Kopala, reflektující filmovou propagandu nejen jako historický problém, nýbrž demonstující její kořeny a přesahy do oblasti výtvarného umění, mytologie či náboženského myšlení. Pojmu německé historičky Aleidy Assmannové stabilizátor paměti zase výstižně využívá Kamil Činát, když se zaměřuje na dobový význam husitské revoluční trilogie a dalších filmů s historickou tematikou. Podle něho přitom nejde „pouze o legitimizaci stalinistického modelu společnosti, ale také o katarzní efekt ve vztahu k latentně traumatizujícím vzpomínkám na předválečné a válečné zážitky české společnosti“ (str. 319), což představuje nový pohled na žánr českého historického filmu. Stalinismus jako epochu sovětské zkušenosti mapují práce tří zvláště ceněných filmových historiků Petera Keneze, Jurije Civjana a Natalji Nusinové.⁷ Kenezův text zahrnuje celé stalinistické období 1928-1953, Civjan se soustřeďuje výhradně na rok 1929 s důrazem na filmy Dziga Vertova JEDENÁCTÝ (1928) a MUŽ S KINOAPARÁTEM (1929) a také Nusinová dále rozvíjí své oblíbené téma, jímž jsou kosmopolitní filmaři. Tentokrát jí ale jde především o osobní zkušenost se stalinistickou represí. Vedle honu na čarodějnice ve filmovém prostředí staví rovněž osud svého dědečka Isaaka Nusinova, literárního vědce a komparatisty, jenž byl jako údajný kosmopolita bez ob-

vinění popraven v roce 1950. Nové poznatky pro českého čtenáře však přináší hlavně texty zaměřené na projevy stalinismu mimo území Sovětského svazu, Za nejstalinistější film natočený za hranicemi SSSR považuje Daniel Sauvaget americkou MOSKEVSKOU MISI (r. Gregory Ratoff, 1943), jeho práci přitom zásadně rozvíjí pohled Jindřišky Bláhové na „sovětský“ Hollywood ve spojitosti se stejně poznamenaným Barrandovem. Obraz stalinistického aktivismu ve Francii zprostředkovává text Françoise Garçon, autorsky zkušená Michèle Lagnyová se zabývá komunistickou utopií v Itálii, a to zejména kritickým komunismem Luchina Viscontiho, Mircea Dan Duřá přináší informace o specifické situaci rumunského filmu padesátých let a stejnému období ve slovenské kinematografii se věnují i studie Kataríny Mišíkové a Martina Ciela. Na pomězi stalinismu a destalinizace se pohybuje text Tadeusze Lubelského, upozorňující na význam snímku OSVĚTIM (1947) právě pro stalinismus i ČLOVĚKA Z MRAMORU (1976), představujícího proces destalinizace samotného režiséra. Podobně kriticky se na stalinistickou epochu své země, konkrétně Kuby, dívá Maria Giovanna Vagenasová prostřednictvím domácích klasiky, filmu VZPOMÍNKY (1967). Tím se dostáváme ke skupině textů, které demaskují stalinismus s pomocí jediného filmového titulu. Éricu Schmulevitchovi se podařilo shromáždit nové detaily k cenzurnímu zásahu v případě BĚŽINA LUCHU (1937), stejně jako Adě Ackermanové k IVANU HROZNĚMU (1943-1945), k jehož natočení Sergeje Ejzenštejna údajně podnítl Stefan Zweig. Zvláště intenzivní zážitek představuje četba práce Kristiana Feigelsona na téma POKÁNÍ (1984), popisující tragédii představitelů prvního obsazení fil-

mu, hlavního hrdinu jakožto zosobnění všech světových diktátorů a Gruzii jako místo zrodu sovětských katů. „Stalinismus zde figuruje spíš než jako politický či společenský fenomén jako pozadí dekadentního rodinného románu. Rodina je místem soukromé i kolektivní paměti. V komunistickém období rodina tvořila jednak institucionalizovaný společenský model, jednak byla útočištěm před stalinismem. Z tohoto hlediska tvoří pouť mezi generacemi základní osnovu gruzínské kinematografie, v níž posloupnost otec-syn a motiv předávání vzpomínek ve společnosti, která ztratila paměť, tvoří základní téma“ (str. 203). Vedle tak hutného textu měl český zástupce Tomáš Hála se stejným námětem těžkou pozici, přesto jeho Pokání: rehabilitace paměti na cestě k chrámu obstálo se ctí a navíc doplnilo snad vyčerpávající množství nových detailů o zrodu tohoto proslulého titulu. Možnost dvojího pohledu na stejné téma se tak ukázala jako následovánímhodná. Blízké kategorie jsou rovněž práce Sylvie Rolletové a Caroline Moineové. Rolletová analyzuje pocit úzkosti pramenící jak ze zalidněných scén, tak vyprázdněných krajin signifikantních pro dílo Alexeje Germana CHRUSTALJOVE, VŮZ z roku 1997, Moineová se zase zabývá nitrem destalinizovaného režiséra Michaila Romma, natáčejícího svůj OBYČEJNÝ FAŠISMUS (1965). Domácí autoři Vít Schmarc, Jan Jaroš a Petr Slinták si pro své interpretace vybrali filmy ZÍTRA SE BUDE TANČIT VŠUDE (1952), TOUHA (1958) a CESTA HLUBOKÝM LESEM (1963). Na závěr jsem si nechala okruhy prací, věnujících se budovalské problematice v českém hraném a dokumentárním filmu a pocházejících z pera naší nejmladší badatelské generace, která se jeví jako metodologicky přesná a tematicky

vyhraněná. Lucie Česálková je evidentně znalá produkce Krátkého filmu, a to nejen vymezeného období 1945-1954, Luděk Havel přehledně popisuje zázemí a etapy vývoje Filmového festivalu pracujících v letech 1948-1959 a Jan Adamec podává rovněž zajímavou zprávu o Mezinárodním filmovém festivalu v Mariánských Lázních v roce 1948. Své důležité místo v knize mají také texty Petra Bednařka, Šimona Dominika a Daniela Růžičky, zaměřující se na osobnost českého stalinistického prezidenta Klementa Gottwalda, objevujícího se v československé normalizační kinematografii i televizní seriálové produkci.

Myšlenka českého překladu zahraničních prací doplněných o domácí pohled na dané téma se ukázala velmi cenná a naznačila, že čeští vědci jsou důstojnými partnery i na mezinárodním filmově historickém poli. Jejich sebejistota, opírající se o pečlivé studium archivních pramenů, včetně orální historie, tak představuje příslib budoucnosti. Vedle opravdu kvalitního obrazového doprovodu moje jediná drobná výhrada směřuje ke korektuře – zatímco texty jsou téměř bez chyby, pár nedostatků lze objevit v poznámkách, na jejichž kontroly zřejmě již nezůstal dostatek energie. Jinak nezbyvá než se těšit na Film a dějiny 4 a zvědavě se ptát po jejich tématu.

BRIANA ČECHOVÁ

⁷ Od Petera Keneze připomeňme alespoň jeho knihu Cinema and Soviet Society. From the Revolution to the Death of Stalin. I.B. Tauris, New York 2001; od Jurije Civjana Lines of Resistance. Dziga Vertov and the Twenties. Le Giornate del cinema muto, Gemona 2004 a od Natalji Nusinové Kogda my v Rossiju verňomsja. Russkoje kinematografičeskoje zarubežje 1918-1939. Ejzenštejn-centr, Moskva 2003.