

ŽÁNROVÁ PRODUKCE V SOCIALISTICKÝCH KINEMATOGRAFIÍCH

Poprvé byl filmový průmysl zestátněn 12. dubna 1919 za Maďarské republiky rad. Ze 133denního trvání diktatury proletariátu se zachoval nepříliš úspěšný snímek *TEGNAP* (Včera) s melodramatickou zápletkou: dělník se zamiluje do továrníkovy manželky, organizuje stávkou, a když se dozví, že fabrikant jeho lásce ubližuje, zabije ho.¹⁾ Už na samém počátku historie znárodněných kinematografií tak pozorujeme dilema mezi žánrovostí, jež náležela „starému“ světu buržoazního umění, a třídním „posláním“.

V následujících desetiletích nabýval tento protiklad rozmanitých forem. Tvůrci znárodněných kinematografií věděli, jak jsou žánry pro obecnostvo důležité, ale zároveň je nechťeli, nemohli nebo neuměli rozvíjet způsobem, jaký byl běžný v kapitalistických produkcích. Operovali v pomyslném trojúhelníku mezi invenční adaptací, napodobeninou a parodií a přizpůsobovali žánry ideologické objednávce. Za první klasické dílo z dlouhé série transformací západních modelů můžeme pokládat *NEOBYČEJNÁ DOBRODRUŽSTVÍ MR. WESTA V ZEMI BOLŠEVÍKŮ* Lva Kulešova.

V období *RUDÝCH ĎÁBLÍKŮ* a raných komedií Borise Barneta se nad žánry zamýšleli ruští formalisté. „Nejromantičtější petrohradský intelektuál v době válečného komunismu“²⁾ Adrian Ivanovič Piotrovskij definoval filmový žánr jako „souhrn kompozičních, stylistických a syžetových postupů, spojených s určitým významovým materiálem a emocionálním zaměřením, které se však plně skládají do určitého ‚druhového‘ uměleckého systému, do systému filmového“.³⁾ Pokusil se probrat empirický katalog filmových žánrů a vyřadit z něj ty, které vycházejí z literární tradice a nevyhovují filmové specifice; odmítl „filmové drama“ i „filmový román“, přijal naopak americkou grotesku a dobrodružný film. Své náhledy si ověřil ve funkci uměleckého šéfa leningradského filmového studia, kde za jeho působení vznikly vzorové prototypy historicko-revolučního filmu: *ČAPAJEV* a *TRILOGIE O MAXIMOVĚ*. Za velkého teroru 1937–1938 byl popraven. Stalinova zášť tehdy dostihla i šéfa sovětské kinematografie Borise Šumjackého, jenž se ve třicátých letech

- 1) István N e m e s k ü r t y, *Wort und Bild. Die Geschichte des ungarischen Films*. Budapest: Corvina Kiadó 1980, s. 60–61.
- 2) Grigorij K o z i n c e v, *Život a film*. Praha: Orbis, 1975 (rusky *Glubokij ekran*, Moskva: Iskusstvo 1969), s. 95.
- 3) Adrian P i t o r o v s k i j, K teorii kino-žánrov. In: Boris E j c h e n b a u m (ed.), *Poetika kino*. Moskva – Leningrad: Kinopečať 1927. Slovenský překlad Adrian P i o t r o v s k i j, O teorii filmových žánrov. in: Peter M i h á l i k (ed.), *Antológia filmovej teórie II. Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*. Bratislava: SFÚ 1986, s. 199.

inspiroval Hollywoodem a zasloužil se o sérii hudebních veseloher Grigorije Alexandrova.

Vznik takzvané světové socialistické soustavy po druhé světové válce vedl k vytvoření spřáteleného trhu. V podmínkách omezeného dovozu z nesocialistických států se znárodněné kinematografie snažily kultivovat žánry „s přívlastkem“: socialistickou veselohru (viz dále stať Martina Kaňucha) či detektivku. Jak v produkční praxi, tak v kritické a historické reflexi působily vedle sebe přinejmenším dva koncepty. První byl spojen s proudem socialistického umění, jež si vytvářelo sobě vlastní, převážně tematicky definované žánry: agitku, budovatelský, respektive výrobní film, kolchozní operetu, historicko-revoluční film, historicko-životopisný film či dokonce subžánr takzvané leniniány neboli filmů „s leninskou tematikou“.⁴⁾ Na druhé straně tento svět reflektoval žánrové filmy vyráběné na Západě a snažil se reagovat na ně nápodobou, pastišem, parodií či transferem původních syntakticko-sémantických atributů do jiných časových a místních souřadnic, včetně ideologického překódování. Tak našel americký western svůj odraz a zároveň dialektickou negaci v easternu (dobrodružném snímku z doby bojů proti sovětské moci), dále v takzvaném partyzánském westernu, v indiánce, v rumunském „mămăligă-westernu“,⁵⁾ ale i v parodii, jakou je LIMONÁDOVÝ JOE.

„Na rozdíl od západoněmeckých studií, která v šedesátých letech produkovala hojnost schlagerfilme (populárních hudebních snímků), východoněmecké studio DEFA uvedlo během celých 45 let své existence jen kolem tuctu hudebních filmů,“ konstatuje až s jakýmsi údivem Andrea Rinkeová.⁶⁾ Ano, pro zestátněné kinematografie bylo příznačné, že se populárních žánrů zmocňovaly nikoli v rámci komerční sériové výroby, ale prostřednictvím ojedinělých, ideologicky nejednou ostře sledovaných a převážně autorských kreací. Alexandr Mita experimentoval v každém svém dalším snímku s jiným žánrem, easterny mají ve své filmografii Vytautas Žalakevičius i Nikita Michalkov, jako „auteuři“ byli vnímáni Žika Mitrović, Hajrudin Krvavac či Predrag Golubović.⁷⁾ Nízký stupeň autorského vkladu vykazují naproti tomu východoněmecké indiánky, na nichž se vystřídalo sedm režisérů a jejich stálíci byl Gojko Mitić (o studiu DEFA čteme v přítomném bloku případovou studii Pavla Skopala). Podobně v rumunském studiu Bufta nezáleželo příliš na tom, který režisér natáčí tu či onu část příslušného hajduckého, policejního, westernového cyklu, neboť za kontinuitu sérií ručili scenáristé a herci (srov. v tomto čísle interview s Vioricu Bucurovou). Výjimečný je ovšem případ Sergia Nicolaesca.⁸⁾

4) Srov. Vitalij Ž d a n a kol., *Stručné dějiny sovětského filmu*. Praha: ČSFÚ 1979 (rusky *Kratkaja istorija sovětskogo kino*. Moskva: Iskusstvo 1969).

5) Pojem „western-mămăligă“ použil Tudor C a r a n f i l, *Dicționar de filme românești*. București-Chișinău: Litera Internațional 2003, s. 172.

6) Andrea R i n k e, Eastside Stories: Singing and Dancing for Socialism. *Film History* 18, 2006, č. 1, s. 73.

7) Srov. Petar V o l k, *Sudbine. Uz stvaralačku biografiju Predraga Golubovića*. Beograd: Institut za film 1997. Mitrovićovy a Krvavcovy partyzánské westerny nazývá kritik Dimitrije Vojnov v rozhovoru s Dejanem Ognjanovićem „apartními autorskými interpretacemi“ mystifikačního mýtu o národněosvobozenec-kém hnutí. Dejan O g n j a n o v i ć, *U brdima, horori*. Niš: NKC 2007, s. 178.

8) „Ve své schopnosti magického kontaktu s diváky, charismatický jako hvězda a mnohostranný jako režisér, disponuje zřejmě Sergiu Nicolaescu duchem gladiátora; kdykoli se vrhá do filmářské arény, dělá to nikoli proto, aby bojoval, ale aby zvítězil,“ psala Manuela C e r n a t, *A Concise History of the Romanian Film*. Bucharest: Editura științifică și enciclopedică 1982, s. 88. V její knize figuruje Nicolaescu

Zatímco žánrová tvorba ve sledovaných zemích vzkvétala, teoretická reflexe zůstávala skromná. „Problém žánrů nikdy nebyl středem pozornosti filmových vědců. Svědčí o tom i bibliografie: o teorii filmových žánrů u nás nebyla dosud napsána ani jedna práce a nevíme ani o žádné zahraniční publikaci tohoto zaměření,“ tvrdil Semjon Frejlich ještě v roce 1976 v kapitole „Teorie žánrů“,⁹⁾ kde také žádnou teorii nenabídl. Na rozdíl od formalistů a mistrů avantgardy o půl století dříve považoval za samozřejmé dělení na žánry vysoké a nízké.¹⁰⁾

Protikladem nahodilého a esejistického přístupu byly systemizační snahy, kdy se za pomoci matematiky, včetně teorie množin, hledal logický model, jímž by bylo možné žánry třídit, vystihnout jejich vzájemný vztah, uchystat škatulku pro každý film. Taxonomické úsilí odpovídalo nárokům na vědecké řízení společnosti¹¹⁾ a nebylo vzdálené ani tehdejší distribuční praxi: Ústřední půjčovna filmů používala pro svůj „číselník žánrů“ dvoumístné cifry v rozpětí od 01 (situační komedie) po 00 (nelze určit). O nevelké praktičnosti a nízké vypovídací hodnotě tohoto systému svědčí například kód 22: „historicko-dobrodružný včetně westernů, indiánek, rytíren“, nebo kódy 34 (fantastický kostýmní), 35 (fantastický, horor) a 36 (vědecko-fantastický).¹²⁾ Značná část socialistické produkce přitom výraznější žánrové atributy postrádala a tvořila vágní množinu společensko-psychologicko-profesních dramát ze současnosti – číselník pro ně měl kód 52: „příběh s etickým nebo společenským posláním“. ¹³⁾ Spadaly pod něj stejně tak oficiální snímky o tajemnicích, ředitelích a stavbách socialismu, jako kritické filmy „morálního neklidu“. S inspirativním pokusem o žánrovou klasifikaci, jenž bral v úvahu zkušenosti znárodněných kinematografií a chtěl poskytnout prostor i pro zařazení žánrů budoucích, přišel na sklonku sedmdesátých let Zdenek Zaoral, když navrhl dělení na žánry základní (podle emocí) a tematické.¹⁴⁾

Málokdy byly otázky žánru zkoumány ve vztahu k filmové výrobě. Monografie o válečném filmu nepřekročily rozměr deskripce, klasifikace a kritické reflexe.¹⁵⁾ Elmar Klos přišel v knížce *Dramaturgie je když...* s jednoduchou definicí, která odpovídá i na otázky přetřásané v pozdějších diskusích: „Teprve více děl se styčnými vlastnostmi, které je

v kapitole „Champions of the box-office“, kde jsou dále pojednání režiséri Mircea Drăgan, Geo Saizescu, Dinu Cocea a Doru Năstase.

9) Semjon Frejlich, *Zlatý řez filmového plátna*. Praha: ČSFÚ 1987 (rusky *Zolotoje sečenije ekrana*. Moskva: Iskustvo 1976), s. 255.

10) Srov. názvy podkapitol: O příčinách zaujatosti proti nízkým žánrům, Schopnost proměn nízkých žánrů, Detektivka a melodram jako provokatéři vysokých žánrů. Tamtéž, s. 275, 278 a 287.

11) V jednom z kategoricky formulovaných pokusů například čteme: „Proto je třeba odmítnout žánrově, šovinistické a izolacionistické snahy ctitelů tzv. fantazy, kteří se snaží na bázi fantazy (zpravidla kýčovitých pohádek, označovaných např. „meč a magie“) a žánru sci-fi konstituovat fantastiku jako relativně malý, avšak velice samostatný žánr [...]“. Petr Pavlovský, *Žánr v umění z hlediska taxonomie*. *Film a doba* 33, 1987, č. 11, s. 640.

12) Srov. např. *Oběžný stav celovečerních filmových programů k 31. 12. 1986*. Praha: ÚPF 1986, s. 87–88.

13) Tamtéž, s. 87.

14) Zdenek Zaoral, *Filmové žánry. Pokus o klasifikaci*. *Film a doba* 25, 1979, č. 1, s. 41–47. Filmové žánry II. Metodologie rozboru. *Film a doba* 25, 1979, č. 2, s. 102–109. Srov. též: Kriminální film není filmová detektivka. *Film a doba* 24, 1978, č. 3, s. 149–155.

15) Manuela Gheorghiu-Cernat, *Arms and the Film. War-and-Peace in European Films*. Bucharest: Meridiane Publishing House 1983. Milutin Čolić, *Jugoslovenski ratni film 1–2*. Beograd: Institut za film 1984.

navzájem činí podobnými, nazýváme žánrem. Do takového skupenství se filmové dílo zapojuje vědomě a záměrně tím, že opakuje výrazné prvky určitého prototypu. Prototypem se stává film, který byl umělecky nebo divácky natolik úspěšný a společenská poptávka, kterou vyvolal, natolik výrazná, že si vyžádala napodobování, rozvíjení nebo obměňování původního vzoru.¹⁶⁾ Z domácích publikací, jež měly ve své době vliv, zmiňme ještě sborníček statí Jaroslava Bočka *O komedii*.¹⁷⁾

K tématu žánrových produkcí v socialistických kinematografiích lze přikročit z různých stran, primárně podle toho, zda klademe důraz na žánr, na produkci, na socialismus jako politický systém nebo na kinematografie (v plurálu), včetně distribuce, uvádění a recepce. Sám žánr jako ústřední pojem naší diskuse se chová flexibilně, lze ho rozličně ohýbat, přikládat jako nálepku, vést debaty, jaký je či jaký by měl ideálně být, lze dokonce zpětně konstruovat žánrovou množinu tam, kde nebyla dříve spatřena. Problematiku můžeme studovat v rámci jedné národní kinematografie (viz ukázky z knihy o srbském hororu), v kontextu interakce mezi socialistickými zeměmi (jak se o to pokouší článek „Vypůjčená imaginace“) nebo na pozadí kinematografie světové. Lze k ní přistupovat empiricky, včetně zájmu o dobový diskurs, jeho rétoriku a terminologii (což v tomto čísle ověřují Martin Kaňuch, Pavel Skopal i Anna Batistová), anebo spekulativně, pokud na filmy zpětně aplikujeme teoretické systémy vyvinuté později, jak na základě vlastního naratologického modelu o několik stránek dále předvede Radomír D. Kokeš. Když jsme před rokem formulovali výzvu k autorské spolupráci, netušili jsme, jak kreativně autoři k tématu přistoupí a jak vzrušující „žánrové“ chvíle nad jejich texty zažijeme. Téma je natolik rozlehlé a zároveň inspirativní, že se každý z článků stal svého druhu experimentem.

Přiblížme nyní tematický blok podrobněji.

Martin Kaňuch nás uvádí do jedné z diskusí, které se v padesátých letech vedly o poslání satiry. Nikoli bez pobaveného úsměvu odhaluje rétoriku a paradoxy doby, která byla ještě dosti sebevědomá, aby se oddávala iluzi, že vytváří cosi radikálně smělého a nového, a zároveň již dosti bojácná na to, aby měla strach své proklamace vážně (anebo s humorem) realizovat.

Pavel Skopal analyzuje jeden z případů, kdy se studia spojila k vytvoření společné veselohry za účasti hvězd z obou zemí. S využitím archivních materiálů odkrývá motivy a cíle koprodukcí, jakož i zákulisí studia DEFA v osudové sezóně 1965–1966, kdy 11. plénum ÚV SED podrobilo „kulturní frontu“ tvrdé kritice, řada filmů skončila v trezoru a zároveň se rozvíjel již dříve koncipovaný program výroby žánrových snímků.

Anna Batistová, inspirována metodologickým podnětem Jasona Mittella, se pokusila vystopovat, jak se u nás v šedesátých letech tříbil pojem science fiction. Dospívá k závěru, že na socialistickou produkci nelze aplikovat žánrové modely vycházející z hollywoodské praxe, neboť větší význam zde měly některé tematické cykly.

Radomír D. Kokeš ve svém originálním naratologickém experimentu dokazuje, že čtyři populární barrandovské sci-fi komedie, natočené podle scénářů Miloše Macourka, vyka-

16) Elmar Klouček, *Dramaturgie je když...* Praha: ČSFÚ 1988, s. 251.

17) Jaroslav Boček, *O komedii*. Praha: Orbis 1963.

18) Za upozornění na tuto práci vděčím Martinu Jirouškovi (pozn. rbl).

zují specifické strukturní rysy, které dovolují považovat je za exempláře zvláštního žánru, jehož rysy se neshodují s jinými snímky jmenovaného autora ani s dalšími českými filmy z období 1948–1989, jež obsahují „prvek, který není v našem reálném (aktuálním) světě považován za fyzikálně možný“.

Stvořitelem kánonu dosud neviditelného, či lépe nepřiznaného žánru, totiž srbského hororu, se stal nižší kritik Dejan Ognjanović, když prozkoumal všechny srbské strašidelné filmy včetně televizních. Několika ukázkami z jeho knihy *U brdima, horori*¹⁸⁾ přiblížíme způsob, jakým se o žánrových filmech psalo a přemýšlelo v bývalé Jugoslávii.

Článek „Vypůjčená imaginace“ se vydává po stopách uvádění socialistických žánrových filmů a jeho závěry jsou nakonec skromnější nežli výchozí hypotéza: tyto filmy, jakkoli úspěšné u svého domovského publika, jen ve výjimečných případech představovaly „v zemích přátel“ vážnější konkurenci pro import z nesocialistických zemí.

Měli jsme radost, že se k rumunským žánrovým filmům pro naše číslo podrobně a vtipně vyslovila Viorica Bucurová z bukureštské univerzity UNATC. Položit jí ještě dvě otázky navíc se nám už nepodařilo; profesorka Bucurová nečekaně zesnula právě v den, kdy jsme její materiál přijali do tisku. Rozhovor doplnil jeho autor Mircea Dan Duță o několik kontextových poznámek, jež polemizují s nostalgickým mýtem o studiu Bufta jako „Hollywoodu východu“.

Mircea Dan Duță tak odkryl etický problém, který se netýká jen Rumunska: nakolik nám znalost politického pozadí brání přiznat hodnotu filmům, které vznikly na objednávku minulého režimu a dodnes jsou uváděny? A dokážeme se smířit se zjištěním, že FANTOM MORRISVILLU reprezentoval českou kulturu úspěšněji než MARKETA LAZAROVÁ?

(rbl)