

Maria Vinogradova

Socialistická filmová tvorba vs. Gosplan

Budování infrastruktury sovětského amatérského filmu

V Sovětském svazu pozvedaly a podporovaly organizovanou amatérskou filmovou tvorbu státní instituce, které ji považovaly za volnočasovou aktivitu a „lidové umění“. Na rozdíl od mnoha jiných zemí, kde se živá kultura amatérského filmu rodila už ve třicátých letech 20. století, se v Sovětském svazu začala ve velkém objevovat až ke konci let padesátých. Časově spadá tento rozvoj do posledních let Stalinovy éry a počátků relativní liberalizace veřejného sektoru díky chruščovovskému tání; masivní rozmach hnutí amatérských filmařů pak byl komplexním výsledkem působení mnoha různých faktorů. Na Západě sehrála aktivní roli při popularizaci volnočasové filmové tvorby a s tím souvisejícím rozvojem amatérského filmu zejména konkurence na trhu výrobců filmové techniky. Kamery, projektor a filmové pásy obecně byly v Sovětském svazu za Stalinovy éry nedostatkovým zbožím a negativně působila také absence infrastruktury, která by dokázala vyhovět potřebám amatérských filmařů. Tento stav na jednu stranu omezoval možnost šíření nekontrolovaného audiovizuálního materiálu, na druhou stranu šlo o velmi zásadní vedlejší produkt řízeného hospodářství a nedostatku zboží, který ho zákonitě musel provázet.

Tato studie popisuje vývoj technologické infrastruktury, která stimulovala a utvářela sovětskou kulturu amatérského filmu, a zdůrazňuje dopad řízeného hospodářství na tento proces. Zabývá se dvěma obdobími a dvěma organizovanými pokusy o posílení růstu amatérské kinematografie: k prvnímu došlo ve dvacátých a na počátku třicátých let 20. století, kdy v rámci obecněji pojaté kultury revolučního filmu podnikla kroky vedoucí k rozvoji amatérského filmu Společnost přátel sovětské kinematografie (ODSK), která ho hospodářsky zasadila do kontextu národního filmového průmyslu. Druhý pokus, zorganizovaný na popud skupiny nadšenců z řad profesionálních filmařů mezi rokem 1957 a koncem šedesátých let, byl zaměřen na vytvoření paralelní infrastruktury také pro amatérskou filmovou tvorbu. Tato pozdější iniciativa nakonec opustila svůj původní cíl smazat rozdíly v hierarchii amatérské a profesionální kinematografie a přispěla k organizaci výroby domácí sovětské techniky a vybavení pro natáčení na úzký film, čímž dala podnět ke vzniku masové kultury sovětského amatérského filmu.

Počátky

Nejdůležitějším faktorem rozvoje amatérské filmové tvorby kdekoliv na světě je dostupná filmařská technika, a proto lze téměř od počátku dějin kinematografie sledovat snahu o vytvoření lehčích verzí velkého a těžkopádného vybavení, které používají k natáčení nákladných snímků profesionální filmaři. K hlavním důvodům, proč se amatérskému natáčení a promítání filmů v domácnostech a menších prostorách mimo kina začalo věnovat mnohem více lidí než jen hrstka nadšenců, patřila zejména lepší přenosnost kamer i projekčního vybavení a také standardizace filmových formátů. Zlomovými okamžiky, kdy se film zejména ve Spojených státech, Velké Británii a západní Evropě přesunul do domácností a začal být pravidelně a s oblibou využíván i ve školách a mimo klasické kinosály, bylo uvedení filmového formátu 9,5 mm společností Pathé v roce 1922, dále formátu 16 mm společností Kodak v roce 1923 a představení filmových přístrojů pro materiál šířky 8 mm společnostmi Kodak a Bell & Howell na počátku třicátých let.¹⁾ Podle Heather Norris Nicholsonové „byl počátek dvacátých let 20. století svědkem opravdového průlomu v obchodování s filmařským vybavením pro nadšence, kteří měli zájem o natáčení a promítání komerčně natočených snímků u sebe doma.“²⁾ Tato oblast trhu se rozvíjela zejména díky různým konkurenčním výrobcům, kteří mezi sebou soupeřili o sestrojení cenově dostupné kamery a projekční techniky té nejvyšší kvality, kterou si budou moci dovolit zakoupit i neprofesionálové.

Zatímco v západních zemích se myšlenka tvorby amatérských snímků šířila díky narůstající popularitě a významu kinematografie, k čemuž přispíval i výše zmíněný konkurenční boj výrobců techniky pro natáčení na úzký film, v Sovětském svazu se tato konkurence neměla možnost rozvinout, neboť šlo o zemi znárodňující svá průmyslová odvětví a odstraňující kapitalistické modely výroby. V mladém Sovětském svazu tvořila hlavní hnací motor filmové kultury politika kladoucí důraz na tzv. „kinofikaci“, jejímž úkolem bylo zajistit celostátní šíření média, které bylo vnímáno jako nejvýznamnější nástroj propagandy nových socialistických hodnot, postojů a životního stylu. V procesu kinofikace se primárně angažovala zejména ODSK, jejíž členové vybudovali po celé zemi síť stacionárních i mobilních promítacích zařízení. Myšlenka zapojit do filmové tvorby i lid vznikla až o několik let později, v polovině dvacátých let 20. století.

O kreativitu amatérských tvůrců byl v oblasti sovětské politické kultury mimořádný zájem už od samých počátků revoluce. Nově vzniklé hnutí Proletářská kultura, zkráceně Proletkult, zastávalo názor, že nové myšlenky spojené s revolucí nelze lidi naučit prostřednictvím tradičních vzdělávacích metod, ale musejí se vyvinout pomocí experimentů a příkladů přímo z praxe, na jejichž základě vzniknou nové teorie a metody. V počátcích revoluce se jako nejprůhodnější jevíly experimenty v oblasti ochotnického divadla, které nabízelo možnost syntetických představení spojujících přednes, akrobacii a různé scénky, a jehož součástí byly plakáty, koláže a různé předměty vytvořené samotnými účinkujícími.

1) Alan Kattelle, The Evolution of Amateur Motion Picture Equipment 1985–1965. *Journal of Film and Video* 38, 1986, č. 3/4, s. 50–53.

2) Heather Norris Nicholson, *Amateur Film: Meaning and Practice, 1927–1977*. Manchester: Manchester University Press 2012, s. 3–4.

Námětem těchto představení byly často události všedního dne či aktuální společenské dění a právě každodenní všednost byla jakožto dějiště zásadních změn obecně považována za nejmocnější námět pro estetickou interpretaci. Tuto vizi naplňovalo například pásmo týdeníků *Kino-Pravda* Dzigy Vertova.

Na rozdíl od divadelních představení, která mohla být uvedena v podomácku vyrobených kostýmech a s rekvizitami zhotovenými „na koleně“ — či dokonce úplně bez nich — byly s natáčením filmů nevyhnutelně spjaty vyšší výdaje a nutnost odborného proškolení štábu. Nouze a chudoba sužující zemi v dekadě po ruské občanské válce nicméně velmi často znemožnily získat prostředky na výrobu filmů i profesionálním filmovým ateliérům (dobře známé jsou například Kulešovovy experimenty s „filmem bez filmu“). Za těchto podmínek a bez jasného zdůvodnění stanovených cílů byl rozvoj amatérského filmování v podstatě nepředstavitelný. ODSK při formulování těchto cílů varovala před několika „nebezpečími“, jednímž z nich bylo

[...] vydat se stejnou cestou jako amatérská filmová tvorba v západních zemích. V různých státech, zejména v Německu a v Americe, existují tisíce amatérských filmařů. K rozvoji tohoto hnutí tam přispěl masivní rozvoj filmového průmyslu a uvedení levných amatérských filmových kamer na trh. Práce amatérských filmařů v buržoazních zemích se nese v duchu individualistického maloměšťáctví. Jedná se pouze o omezený typ tvorby filmů, které nijak nesouvisí s národním hospodářstvím ani kulturou dané země. Anarchistická povaha kapitalistického režimu přikazuje, aby každý amatérský filmař působil izolovaně od ostatních. Tito amatéři se rekrutují výhradně z řad buržoazní mládeže; dělnický amatérský film zde neexistuje. Z toho přirozeně vyplývá, že amatérské filmové kamery zakoupené majetnou buržoazní mládeží nacházejí využití pouze při natáčení snímků určených k pobavení a potěšení diváka. Objevují se v nich autorovi nejbližší přátelé, příbuzní, zajímavosti z jejich života a podobně. Je jasné, že podobné plýtvání filmovými pásy by mělo být v našich podmínkách zcela vyloučeno — nyní i v příštích pěti letech, kdy dojde i v naší zemi k hmatatelnému rozmachu amatérské filmové tvorby a kdy budou k dostání i naše vlastní kamery a filmy.³⁾

To jasně naznačuje, že se ODSK neřídila pouze nezbytným požadavkem šetřit filmovým materiálem, ale neméně zásadní pro ni byla také vize amatérského filmaře, který upřednostňuje výkonnost a staví se nepřátelsky k podnětům konzumního stylu života. Ve stejném oběžníku z roku 1927 se mimo jiné také píše: „amatérská filmová tvorba v naší zemi může existovat pouze jako součást řízeného hospodářství a socialistického kulturního vývoje.“⁴⁾ Možnost naplnit tato slova viděla ODSK zejména v přípravě lidských zdrojů pro filmový průmysl, což zahrnovalo poskytnout dělnické mládeži základní předpoklady pro studium na filmových školách a vyškolit venkovské skupiny kameramanů, režisérů

3) *Cirkuljarno-informativnoje pismo* № 2, 1927. RGALI, F. 2495 (ODSK), Op. 1, Jed. chr. 2, 1927. Názvy všech dokumentů z ruských archivů jsou přeloženy souhrnně v závěrečné Poznámce k citacím archivních zdrojů (pozn. ed.).

4) Tamtéž.

a promítačů, kteří by byli schopni asistovat profesionálním „kino expedicím“ a následně se rozvinout ve spolehlivou síť místních dopisovatelů,⁵⁾ neboli „armádu diváků kino-oka“, jak to pojmenoval Dziga Vertov.⁶⁾

ODSK zajišťovala svým členům výuku filmařského řemesla a přístup k filmové technice a vybavení, čímž posilovala vazby mezi amatérskými a profesionálními filmaři, a dokonce se pokusila začlenit potřeby amatérských tvůrců do hospodářského systému profesionální sovětské kinematografie. Plánovaná opatření pro zajištění dodávek techniky a vybavení pro skupiny amatérských filmařů a fotografů zahrnovala například: „předestřít před organizacemi jako Foto-Kino, které vyráběly fotografickou techniku, papír, desky a podobně... požadavek naprosté nutnosti zahájit vlastní [tuzemskou] výrobu filmařských a fotografických potřeb, které by byly levné a dostupné i amatérským tvůrcům.“⁷⁾ Podle Mariny Glodovské zakoupil Sovětský svaz v polovině dvacátých let menší počet kompaktních německých 35mm kamer značky Ica Kinamo určených primárně pro amatérské filmaře, s nimiž pak natáčeli své zpravodajské týdeníky filmaři profesionální.⁸⁾ ODSK také vznesla požadavek, aby Sovkino, VUFKU (Všeukrajinský výbor pro fotografii a kinematografii) a další organizace stojící v čele profesionálního filmu zahrnuly do svých plánů na dovoz vybavení i potřeby amatérských filmařů.⁹⁾ V jednoznačné snaze upevnit postavení amatérských filmařů pod svým patronátem dosáhla ODSK v roce 1927 dohody s významným filmovým týdeníkem *Sovkino-žurnál*, na jejímž základě se v celostátně vysílaných týdenících pravidelně objevoval materiál natočený členy ODSK¹⁰⁾ a v souladu s ním měl týdeník zprostředkovávat pomoc při získávání nezbytného filmového vybavení. ODSK současně kritizovala „komercializaci“ některých svých buněk, protože považovala za naprosto nepřijatelné,¹¹⁾ aby lokální zpravodajství poskytoval někdo jiný než místní dobrovolníci. ODSK si ve svém působení uzurpovala monopolní roli a požadovala, aby v dělnických spolcích, kde si otevřela vlastní buňku, neexistoval žádný jiný filmový klub — všechny stávající filmové kluby musely být sloučeny právě s buňkami ODSK.¹²⁾

Počátkem třicátých let 20. století začalo působení skupin amatérských filmařů v rámci ODSK upadat a v roce 1934 byla společnost na základě Stalinova výnosu z roku 1932 o restrukturalizaci uměleckých organizací zrušena. Výnos označoval množství menších rozrůzněných organizací, které vznikaly v průběhu dvacátých let, za neefektivní a nařizoval, aby bylo veškeré kulturní dění organizováno centralizovaně, v podobě svazů sdružujících různé skupiny tvůrců — vzniknout tak měl například Svaz spisovatelů, Svaz architektů

5) Tamtéž, s. 2.

6) Dziga Vertov, *Statji. Dněvniky. Zamysly*, s. 99. Citováno v Marina Goldovskaja, *Tvorčestvo i tehnika*. Moskva: Iskusstvo 1986, s. 53.

7) *Rezoljucija po dokladu foto-kino ljubitel'skoj sekcii CK ODSK na Vserossijskoj konferencii ODSK, 1927*. RGALI, F. 2495 (ODSK), Op. 1, Jed. chr. 2, s. 2.

8) Srov. M. Goldovskaja, c. d., s. 51.

9) *Rezoljucija po dokladu foto-kino ljubitel'skoj sekcii CK ODSK na Vserossijskoj konferencii ODSK, 1927*. RGALI, F. 2495 (ODSK), Op. 1, Jed. chr. 2, s. 2.

10) *Dějatelnost' foto kino ljubitel'skoj sekcii ODSK, 1927*. RGALI, F. 2495 (ODSK), Op. 1, Jed. chr. 2, s. 1.

11) *Rezoljucija po dokladu foto-kino ljubitel'skoj sekcii CK ODSK na Vserossijskoj konferencii ODSK, 1927*. RGALI, F. 2495 (ODSK), Op. 1, Jed. chr. 2, s. 1.

12) Tamtéž.

nebo Svaz umělců. Členství v těchto svazech znamenalo v podstatě oficiální povolení žít se uměleckou prací a členové tvůrčích svazů požívali některých výhod. Tvůrčí činnost provozovaná nečleny těchto svazů byla označována za „ochotnickou“ či za „domácí umění“ a byla podporována jako volnočasová aktivita sloužící k osobnímu sebezdokonalení a zapojení občanů do dělnických spolků a „domů kultury“. Systém podpory domácího umění nicméně v oblasti amatérské filmové tvorby nedokázal dostatečně zastoupit někdejší propagační snahy ODSK. Ve stejné době se nedostatek regionálních kameramanů stal tak palčivým problémem, že byl řešen na nejvyšší státní úrovni a vydaný stranický výnos o filmových týdenících z počátku roku 1934 mimo jiné uváděl, že „další zlepšení objemu a kvality práce v oblasti filmových týdeníků je možné pouze ve spojení s činností amatérských filmařů z řad lidu (milovníků filmu a filmových nadšenců)“.¹³⁾ V tomto dokumentu bylo také uvedeno, že GUKF (Hlavní výbor filmového a fotografického průmyslu) „dokončí v prvním čtvrtletí roku 1934 projekt ruční (amatérské) filmové kamery k natáčení filmových týdeníků, což zavazuje Hlavní technický výbor NKTP (Lidového komisariátu těžkého průmyslu) a VOOMP (Všeodborové sdružení optického a mechanického průmyslu)... k tomu, aby byly tyto kamery nejdéle do konce druhého čtvrtletí roku 1934 zavedeny do sériové výroby“.¹⁴⁾ Aby zdůraznil význam amatérských příspěvků a pomohl vytvořit technologické podmínky k jejich realizaci, obsahoval výnos také upozornění, že „je nezbytné vyhýbat se ve zpravodajských týdenících nepodstatnému materiálu“¹⁵⁾ a že „[s]tvrdit nárok na produkci filmu mohou pouze vládou schválené filmové organizace... což znemožní natáčení soukromým subjektům a cizincům“.¹⁶⁾

Reálná výroba malých filmových kamer zmíněných ve výše citovaném výnosu o zpravodajských týdenících z roku 1934 není doložena. Do šedesátých let 20. století proto musela většina amatérských filmařů spoléhat na zahraniční techniku pořízenou z druhé ruky, na filmové kamery vyrobené svépomocí nebo na profesionální kamery 35 mm (formát 35 mm přetrval jako hlavní formát dokumentárních snímků a vzdělávacích pořadů). Po více než dvě desetiletí zůstávala amatérská filmová tvorba zálibou hrstky velmi schopných nadšenců s dobrými konexemi, kteří měli to štěstí a vzácnou filmařskou techniku si dokázali obstarat.

Amatérská kinematografie — druhá šance

V roce 1957 nastala druhá vlna vážně míněného a koordinovaného úsilí směřujícího k vytvoření infrastruktury pro masovější rozvoj amatérské kinematografie, to když se v rámci Šestého mezinárodního festivalu mládeže a studentstva v Moskvě konalo také první velké promítání amatérských filmů s mezinárodní účastí. Ve stejném roce byl rovněž zřízen organizační výbor Svazu filmařů. Podobně jako ostatní svazy tvůrčích pracovníků, které už

13) Projekt postanovlenija Orgbjuro CK VKP(b) o sovetskoy chronike. In: K. M. A n d e r s o n , *Kremlevskij kinoteatr: 1928–1953. Dokumenty*. Moskva: ROSSPEN 2005, s. 229.

14) Tamtéž.

15) Tamtéž.

16) Tamtéž, s. 230.

fungovaly zhruba dvacet let, byl i nově zřízený Svaz filmařů společenskou organizací pracovníků z jednotlivých tvůrčích profesí filmového průmyslu a skládal se z několika oddělení — například z oddělení pro psaní scénářů, pro práci s kamerou či ze samostatných oddělení pro televizní, dokumentární a populárně-naučné filmy. Vlastní oddělení měl v rámci svazu také amatérský film. Ústřední postavou v pozadí této iniciativy byl filmový režisér Grigorij Rošal (1899–1983), který zahájil kariéru ve dvacátých letech jako režisér v několika divadelních spolcích v rámci Proletkultu a který byl dlouholetým nadšeným filmovým amatérem natáčejícím na úzký film. Od roku 1957 organizoval Rošal pravidelná svazová setkání, jichž se kromě členů ostatních oddělení (například technických) účastnili také zástupci dalších státních organizací, jež se následně zapojovaly do rozvoje infrastruktury amatérské kinematografie.

Na jaře roku 1957, zhruba tři měsíce před zahájením Šestého festivalu, začalo oddělení shromažďovat informace o amatérských filmových studiích, sdruženích a filmařích-jednotlivcích pracujících v Moskvě. Na 15. května pak bylo zorganizováno promítání vybraných amatérských snímků pro zástupce z řad ministerstva kultury a přizváni byli také zaměstnanci organizací s vlastními spolky amatérského filmu. Cílem bylo zahájit diskuzi na téma, jak by jim mohlo oddělení pomoci získat techniku a vybavení pro jejich práci. Ve stejné době se oddělení rozhodlo zahájit osvětovou kampaň propagující a popularizující amatérskou filmovou tvorbu.¹⁷⁾ Členové oddělení vytvořili seznam devatenácti amatérských filmových spolků a (pouhých) tří amatérských filmařů-jednotlivců, o jejichž existenci věděli. Některé z těchto spolků měly poměrně početnou členskou základnu: například ateliér „Srp a kladivo“ sdružoval 85 členů a „MIIT-Film“ (ateliér moskevského Institutu dopravních inženýrů) s Klubem moskevských turistů (jeho filmová a fotografická sekce) jich měly každý 80. Ostatní ateliéry a spolky, z nichž většina působila při významných univerzitách nebo velkých průmyslových závodech, měly většinou 15 až 60 členů.¹⁸⁾ Tato čísla dokazují, že amatérská filmová tvorba byla už v tehdejší době velmi rozvinutá, přinejmenším ve velkých městech. Alexandr Kurakin, jeden z původních amatérských filmařů, vzpomíná na počátky moskevských spolků takto:

Řada z těch, kteří tu sedí, si určitě vzpomene, jak jsme se v letech 1947–1948 sdružovali u přepážek místních kampeliček. V roce 1948 jsme byli organizováni v Polytechnickém muzeu a v roce 1950 se zrodila filmová sekce Turistického domu.¹⁹⁾

Ve většině studií, která vznikla během tohoto desetiletí, se v roce 1957 natáčelo na film 35 mm, některá využívala oba typy: 35 mm i 16 mm, a pouze několik jich pracovalo výhradně s technikou pro natáčení na úzký film. K těm posledně jmenovaným patřil i Klub moskevských turistů, jehož členové museli pochopitelně pracovat s co nejlehčím filmařským vybavením a používali kamery 16 mm a 8 mm. Podobně na tom bylo i studio v Par-

17) Zejména prostřednictvím regionálního i celostátního tisku, vnitropodnikových novin v továrnách a dalších organizacích a také prostřednictvím rozhlasových zpráv a oznámení. RGALI, F. 2936, Op. 1, Jed. chr. 2296, s. 1–2.

18) Tamtéž.

19) RGALI, F. 2936, Op. 1, Jed. chr. 103, s. 21.

ku Gorkého, které pracovalo převážně s dětmi a využívalo film 16 mm. Všechny tři typy filmu podle šířky, tedy 8 mm, 16 mm i 35 mm, byly sovětskými amatérskými filmaři využívány až do počátku devadesátých let, kdy se standardem neprofesionální filmové tvorby stalo natáčení na video.

Všichni, kteří v padesátých a šedesátých letech 20. století působili v amatérské filmové branži, se shodli, že hlavním problémem sovětské amatérské kinematografie byla technologická zaostalost. Debaty o technických a materiálních potřebách amatérských filmařů se proto opět nevyhnutelně stočily k otázce, co je to amatérská kinematografie a jaký má smysl ji podporovat a rozvíjet — tedy ke stejné problematice, kterou se snažila v souvislosti s politikou podpory amatérské filmové tvorby rozpracovat už ODSK ve dvacátých letech. Je jasné, že původní definice amatérské filmové tvorby (a zejména její společenské hodnoty), kterou navrhovala ODSK ve dvacátých letech, musela ustoupit definici nové a pružnější, jež se objevila na konci let padesátých. Hodnota, kvalita a potenciál amatérské produkce již nebyly vnímány pouze v kontextu možného využití ve filmových týdenících a v televizním vysílání, ale všeobecný zájem se rozšířil na veškeré její rozmanité podoby a podněty. Výše zmíněný amatérský filmař Kurakin uvádí několik příkladů této rozmanitosti:

Voroncov-Veljaminov.²⁰⁾ Řada z těch, co jsou tady, studovala astronomii podle jeho učebnice. Člen Akademie věd, vášnivý amatérský filmař. Do jakého žánru patří?

Zprv je pro něj jako pro sovětského amatérského filmaře příznačné, že kameru využívá jako výzkumnou a pedagogickou pomůcku. Před pěti lety natočil sérii fragmentů o astronomii, natáčel filmy, a když chodil přednášet... bral je s sebou. Když se mu pak něco složitě vysvětlovalo slovy, použil k názorné demonstraci právě filmový záznam.

Rád natáčí, co se děje kolem. [Používá] kameru od Siemensu s manuálním ostřením a pracuje s násobnými — trojitými či čtvernými — expozicemi, které různě mění podle vzdálenosti.

Film využívá při práci i pro vědecké účely — pokaždé jiným způsobem.

Možná jste taky slyšeli o Masljukovovi. Neznamená to zrod nového žánru? Tihle herci musejí za práci často cestovat do zahraničí. On i Pticynová umějí oba slušně zacházet s kamerou 16 mm. Natáčejí všechno, co vidí, [a] když sem přijedou, připraví nám [filmové] promítání. Třeba tuhle [20. listopadu] měli večer v Hereckém domě — „Filmové zdokumentování toho, co jsme viděli ve Švédsku.“ Není to zajímavé? Naplnili celý sál a bylo to velmi svěží a barvitě, zaujalo mě to. Neměl by právě k tomu sloužit amatérský film?

Anebo ještě jiná forma. Mitrofanov, starý dobrý amatérský filmař. Soudruh, co pracuje se školáky, jezdí s nimi na tábory a organizuje tam kroužky pro malé amatérské filmaře, hlavně ty, co chodí točit do přírody. Děti pod jeho vedením natočily takovou spoustu záběrů všemožných rostlin a živočichů, že se o ně dokonce začali zajímat i vědci.

20) Zmiňovaným je Boris Voroncov-Veljaminov, přední sovětský astronom a autor středoškolské učebnice astronomie.

Anebo další příklad. Beskurnikov a Mazuruk — celá jejich cesta na severní pól je natočená na film... Mám dvě dcery a jedné už je 14. Když se podívám na plátno, rostete mi tam doslova před očima.²¹⁾

Kurakinovy příklady prezentují způsoby využití amatérského filmu v oblastech vědeckého výzkumu a pedagogiky, ale zmiňují také natáčení filmů z cest nebo rodinné filmy. Odvoláváním se na tyto příklady Kurakin apeloval, aby byly kamery, filmové pásy, projektor, plátna, vybavení pro střih, zvukové aparatury a filmové laboratoře zpřístupněny také amatérským spolkům a filmařům-jednotlivcům.

Inovace navzdory Gosplanu

Technologická zaostalost sovětské amatérské kinematografie vyplývala zejména z omezujícího vlivu řízeného hospodářství, v jehož rámci neexistoval tržní konkurenční boj, který by přispíval k technologickému pokroku, nutil výrobce přicházet s co možná nejlepšími technologiemi za nejvýhodnější cenu a umožňoval zákazníkům investovat rubly do výrobků, které by si přáli a které by nejvíce vyhovovaly jejich přáním a možnostem. Tato výroba musela být do plánu teprve dodatečně začleněna, což bylo podle Charlese Gatiho „nedílnou součástí podstaty každého hospodářství sovětského typu“:

[Plán] stanoví výrobní cíle, dále prostředky, jimiž by jich mělo být dosaženo, a také způsob, jakým budou distribuovány hotové výrobky. Nejhorší a nejextrémnější varianta plánu dokonce nařizuje, kolik a jak velkých hřebíků a šroubů musí daná továrna vyrobit, s minimální nebo dokonce žádnou přípustnou odchylkou — během plnění plánu téměř neexistuje možnost ho měnit. Původním záměrem, proč systém centrálně řízeného hospodářství vytvořit, byla nutnost vypořádat se s výkyvy — drobnými fluktuacemi a „zmatkem“ — nedílnou součástí kapitalistických nebo tržně orientovaných hospodářství.²²⁾

Kalkulace potřeb všech průmyslových odvětví byla úkolem Gosplanu, ústřední státní plánovací komise, a regionálních Gosplanů v dílčích oblastech. Určit plán výroby tak, aby naplňoval potřeby amatérských filmařů, předpokládalo rozpoznat tyto potřeby na nejvyšší státní úrovni, čehož bylo dosaženo prostřednictvím podpory ze strany Svazu filmařů. Ke splnění tohoto cíle musela být zmobilizována menší armáda organizací různého typu a zahájeno plánování schůzí, na nichž se setkávali zástupci z různých průmyslových odvětví a obchodních organizací s profesionálními i amatérskými filmaři, aby debatovali o tom, jak co nejlépe naplnit potřeby amatérské kinematografie. První z těchto schůzí zaznamenaná v archivu Svazu filmařů se konala 23. prosince 1957. S několika významnými zástupci z řad amatérských filmových tvůrců a profesionálních filmařů ze dvou oddělení

21) RGALI, F. 2936 (Svaz filmařů), Op. 1, Jed. chr. 1031, s. 25–27.

22) Charles Gati, *The Bloc That Failed: Soviet-East European Relations in Transition*. Bloomington: Indiana University Press 1990, s. 105.

Svazu filmařů — oddělení amatérského filmu a oddělení pro vědu a techniku — se zde sešli představitelé ministerstva kultury, zbrojního průmyslu a *Glavkulttorgu*, ústředního orgánu zodpovědného za distribuci takzvaných „kulturních statků“, mezi něž patřily například kancelářské potřeby, umělecké pomůcky, hudební nahrávky, hudební nástroje a také potřeby filmařů a fotografů.

Během rokování o rozvoji sovětské amatérské kinematografie vyjádřilo několik účastníků schůze obavy ohledně používání filmu 35 mm jako amatérského formátu a zmiňovalo v této souvislosti zejména fakt, že v mezinárodním měřítku není tento formát považován za amatérský, a proto ho nepřijímají komise filmových festivalů. Většina si nicméně uvědomovala, že v Sovětském svazu panuje vzhledem k důrazu na kolektivní práci jiná situace, a proto zaznělo, že „amatérské filmové spolky jsou pro naši zemi typické, protože podobné instituce neexistují nikde jinde na světě, a přestože filmové spolky najdeme i jinde, většinou se jedná o kolektivy sdružující filmaře-jednotlivce“.²³⁾ Přesto byly o několik let později během plánování výstavby laboratoří pro amatérské filmaře důsledně zamítány návrhy začlenit do nich i vybavení ke zpracování filmového formátu 35 mm.²⁴⁾ Toto opatření však neznamenalo jeho konec v amatérském filmu; udržel se v něm naopak až do konce osmdesátých let, a to z ekonomických důvodů — většina ateliérů pracujících s formátem 35 mm totiž měla silnou podporu svých hostitelských organizací, což jim umožňovalo fungovat autonomně a nezávisle na amatérské filmařské infrastruktuře. Nejsilnější z těchto spolků získaly později titul „lidová filmová studia“, což jim zajistilo financování a umožňovalo najímat placené zaměstnance, někdy až pět, kteří pomáhali s technickými záležitostmi, jako například nahráváním zvuku nebo zpracováváním filmového materiálu. Jedním z důležitých faktorů, proč amatérské filmové spolky zůstaly u profesionálního filmu 35 mm, byla „v podstatě naprostá absence technických možností, jak s amatérskými formáty synchronizovat zvukovou stopu“.²⁵⁾ Spolky amatérských filmařů pracujících s formátem 35 mm byly často vybavené vlastní, plně provozuschopnou laboratoří, jako například filmový ateliér při Polytechnickém institutu v Charkově (ChPI-Film) na Ukrajině.²⁶⁾ ChPI-Film nicméně podobně jako většina amatérských ateliérů neměl k dispozici vybavení ke zpracování barevného filmu, a musel proto využívat laboratoře profesionálních filmových ateliérů. Z toho důvodu je většina amatérských filmů z období před koncem sedmdesátých let 20. století černobílá.²⁷⁾

Zatímco amatérské natáčení na film 35 mm mohlo mít v oblasti profesionální kinematografie své místo jako druhořadá praxe, rozvoj filmové tvorby pracujících s formátem 8 mm a 16 mm vyžadoval zásadní technologickou inovaci. První kamerou 16 mm vyrobenou v Sovětském svazu byl v roce 1956 Kyjev-16, produkt kyjevských závodů Tochpribor. Rok 1956 však s žádnou revolucí amatérského natáčení na film 16 mm spojován nebývá. Kamera vycházela z blíže neurčeného prototypu z Velké Británie, podle všeho však její výro-

23) RGALI, F. 2936 (Svaz filmařů), Op. 1, Jed. chr. 1031, s. 17. Jednalo se o prohlášení V. Rudakova, uznávaného odborníka na film a filmovou techniku.

24) RGALI, F. 2936 (Svaz filmařů), Op. 1, Jed. chr. 1122.

25) RGALI, F. 2936 (Svaz filmařů), Op. 1, Jed. chr. 337, s. 30.

26) Irina Faustovová, dosud aktivní členka ChPI-Filmu, telefonický rozhovor s autorkou, 19. 3. 2013.

27) Ze zhruba stovky amatérských filmů, které jsem zhlédla.

ba neprobíhala právě úspěšně.²⁸⁾ Nápodoba designu oblíbené filmové techniky ze zahraničí byla nicméně velmi častým řešením — Sovětský svaz se koneckonců pokoušel dohánět pokrok i v globálním mezinárodním měřítku. „Měli bychom vzít několik úspěšných zahraničních modelů a nechat rozhodnout odborníky, co z nich můžeme využít,“ navrhoval filmový amatér Kasimov z filmového oddělení moskevského Turistického domu.²⁹⁾ Moskevské gramofonové závody vyšly při výrobě kamery Turista pro film 2×8 mm z českého modelu Admira-8E společnosti Meopta a druhý, kyjevský typ, Kyjev-16C-2 z roku 1957, zase kopíroval kameru 200T společnosti Bell & Howell. Stejná praxe kopírování zahraničních přístrojů byla využívána i při výrobě projektorů.

Někteří amatéři vyjádřili pochybnosti, zda přijetí zahraničních standardů představuje správný přístup k této problematice. Například Sokolov z „Turist-filmu“³⁰⁾ namítal, že formát 8 mm, který využívali všude na Západě už přes třicet let, začíná být zastaralý. Podle jeho názoru se formát těšil oblibě pouze proto, že mezi lidmi stále bylo velké množství kamer 8 mm, vyrábělo se pro ně příslušenství, a mohl se tak zrodit tržní mechanismus, který udržoval při životě dávno zastaralou technologii. „Nacházíme se v mimořádné situaci, kdy začínáme od nuly,“ uvedl Sokolov, který současně navrhoval, že formát Double 8 by mohl představovat lepší alternativu k dosud používanému standardnímu formátu 8 mm.³¹⁾

V roce 1957 se všeobecně dospělo k názoru, že amatérští filmaři znají své technické požadavky lépe než výzkumné instituce a závody vyrábějící nové vybavení. Výše zmíněný amatérský filmař Kurakin také navrhoval, že spíše než vynalézání nových kamer by pro průmyslovou filmovou tvorbu mohlo být lepším řešením převzetí ručních kamer, které už byly k dispozici:

Tady s vámi sedí soudruh, který je povoláním herec. Před jedenácti lety vyrobil stroj na řezání filmu a perforační zařízení. Založil si výrobu všech druhů filmových pásů, černobílých i barevných. Jeden soudruh se tu ptal, proč stát neřeší problematiku neutrálních filtrů. Tyto filtry se vyrábějí, řezací stroje už jsou hotové, a vaše dílna na Mazutnom projezdě řeže filmové pásy malou žiletkou... Proč vynalézat něco nového? Můžeme je vystavit a každý ať si z nich vybere svůj oblíbený model.³²⁾

Kurakinův návrh uspořádat výstavu podomácku vybavené filmové techniky byl vzat vážně, ale Kurakin pravděpodobně nebyl prvním, kdo s tímto nápadem přišel. Další výstavy následovaly v dubnu 1958, v květnu 1960 a v říjnu 1962.³³⁾ V Moskvě a okolí se tyto

28) „S tímto prototypem anglické kamery jsme měli v továrně potíže,“ uvedl Podgareckij, účastník schůze, jehož křestní jméno ani bližší příslušnost nejsou v přepisu uvedeny. F. 2936 (Svaz filmařů), Op. 1, Jed. chr. 1031, s. 35.

29) RGALI, F. 2936 (Svaz filmařů), Op. 1, Jed. chr. 1031, s. 51.

30) Studio, o němž se v přepisu mluví jako o „Turist-filmu“, je pravděpodobně filmovým oddělením moskevského Turistického domu.

31) RGALI, F. 2936 (Svaz filmařů), Op. 1, Jed. chr. 1031, s. 41.

32) RGALI, F. 2936 (Svaz filmařů), Op. 1, Jed. chr. 1031, s. 24.

33) Jaak Järvinen, *Vzgljad v prošloe: kratkaja istorija razvitija kinoljubitelstva v byvšem SSSR i v stranach Baltii*. Tallinn: OÜ Vali Press 2005, s. 30.

akce staly běžnou praxí a po následujících téměř třicet let tvořily doprovodný program mnoha festivalů amatérského filmu. Neví se přesně, kolik amatérských vynálezů převzal filmový průmysl, ale jelikož kvalita sovětského technického vybavení pro amatérské filmaře ponechávala, s nadsázkou řečeno, spoustu prostoru ke zlepšení, musela řada amatérů spoléhat na techniku vyrobenou podomácku. Řada těchto amatérských přístrojů byla velmi kvalitních a někteří vynálezci, z nichž mnozí byli občanským povoláním technici, využívali k výrobě součástek filmařského vybavení stroje přímo v továrnách, kde pracovali. Lidové studio LOMO, amatérský filmový spolek při průmyslových závodech LOMO, v nichž se vyráběla podstatná část vybavení pro sovětské amatérské filmaře, měl proto například k dispozici špičkové animační pracoviště s trikovým stolem, které si vyrobili sami jeho členové.³⁴⁾ Podstatnou část členů amatérského filmového studia LOMO totiž tvořili technici přímo z továrny, kteří měli k výrobě různých doplňků a vylepšení pro filmové vybavení přesně tu správnou kvalifikaci.

Počátkem šedesátých let 20. století vzniklo v sovětských továrnách několik typových řad kamer 8 mm a 16 mm. Ve výše zmíněných leningradských závodech LOMO vznikly v šedesátých letech tři typové řady kamer pro film 2×8 mm, s označením Sport, Neva, Lantan či Lada; v sedmdesátých letech to byly kamery formátu Super-8 ze série LOMO-Aurora a v osmdesátých letech některé velmi kvalitní kamery formátu Super-8, například LOMO-200, LOMO-220, Aurora-224 nebo Aurora-226. Krasnogorské závody (KMZ) nedaleko Moskvy vyprodukovaly průměrně úspěšnou řadu kamer 8 mm Quartz a také typ Krasnogorsk pro materiál 16 mm, což byly zřejmě nejznámější sovětské kamery, které se často používaly k natáčení televizní produkce a dokumentárních filmů. Kyjevské závody Tochpribor uvedly na trh kamery 16 mm typu Kyjev a později v šedesátých letech typ Alpha stejného formátu. Opticko-mechanické závody v Kazani (KOMZ) vyráběly v šedesátých letech kamery 8 mm typu Kama a Ekran a v sedmdesátých letech kamery Kama pro film 2×8 mm. Koncem padesátých a počátkem šedesátých let vyráběly kamery také Moskevské gramofonové závody, konkrétně již zmiňovaný typ Turista vycházející z českého modelu Admira.

Takový nárůst počtu různých modelů v rámci každé z řad kamer i projektorů (byť se od sebe tyto modely často nijak zvlášť nelišily) byl zapříčiněn zejména faktem, že od poloviny šedesátých let 20. století vyvážel Sovětský svaz svoji techniku pro amatérskou filmovou tvorbu do zahraničí. Recenzím sovětské techniky se často věnoval například britský časopis *Amateur Cine World*, který kromě kamer „M“ jako Ambassador nebo Quartz hodnotil také projektor Luch-2, který předcházela pověst „podle očekávání poctivě sestrojeného, obstojně kompaktního a poměrně levného“³⁵⁾ zařízení. Přestože sovětská amatérská filmaři, kteří si na kvalitu domácího filmařského vybavení často stěžovali, by s takovou recenzí asi nesouhlasili, existovala zvláštní kategorie zboží s „vývozní kvalitou“, které bylo mnohem konkurenceschopnější. Ačkoliv sovětské socialistické hospodářství odmítalo tržní konkurenci, muselo chtít nechtět bojovat s konkurencí na mezinárodních trzích a jednoznačně napodobovalo některé kapitalistické tržní strategie. „O problematice sjednocení se jedná, avšak nezapomínejme, že jsme napojeni na vnější trh a tam bychom měli být

34) Oleg Bazilevič, rozhovor s autorkou, 28. 9. 2010.

35) Russian Luch-2 Projector. *Amateur Cine World* 21, 1965, č. 4 (1. 4.), s. 436.

konkurenceschopní. Japonsko vyrábí 108 typů, západní Německo 106 a Američané přes stovku. My proto počet kamer nesmíme omezit“.³⁶⁾ Takto situaci v roce 1967 vysvětloval Latyšev, čelný funkcionář v oblasti obchodu.

„Ekonomika konexí“ v době hospodářské krize

Navzdory přetrvávajícím problémům technického rázu byly snahy Svazu filmařů o masové rozšíření amatérské filmové tvorby úspěšnější než činnost ODSK zhruba o třicet let dříve. Jedním z klíčových faktorů úspěchu byl všeobecně vstřícnější postoj, s nímž byli amatérští filmaři vnímáni jako spotřebitelé státního zboží a služeb za účelem strukturovaných volnočasových aktivit, a skutečnost, že se zbavili dřívější nálepky autorů filmových záběrů určených k veřejné spotřebě, kteří byli stavěni na roveň profesionálům. Tuto myšlenku podporuje zajímavý důkaz, že žádný ze sovětských průmyslových závodů, v nichž se nakonec v šedesátých letech 20. století začala vyrábět filmařská technika 16 mm a 8 mm, neproslul jako výrobce profesionální techniky. Podniky jako leningradské LOMO, moskevský Krasnogorsk nebo kyjevský Tochpribor v zásadě vyráběly kamery a projektory pro běžné spotřebitele pouze jako doplňkové zboží k výrobkům, na něž se specializovaly, ať to bylo vybavení pro vojenské, lékařské nebo vědecké laboratoře. Bylo tradicí, že spotřební zboží nebylo v sovětském hospodářství nikdy upřednostňováno a často vznikalo „doplňkové“ v rámci naprosto nesouvisejících průmyslových odvětví, přesně jako v případě vybavení pro amatérské filmaře.

Uznání amatérských filmařů za spotřebitele sice pomohlo masovějšímu rozvoji amatérské filmové tvorby, ale tento status je také učinil náchylnými k nedostatkům, které v rámci sovětského řízeného hospodářství často omezovaly dostupnost spotřebního zboží. Výroba musela spoléhat na složitý řetězec logistiky, protože výrobci většiny zboží byli závislí na dílech vyráběných někde jinde. Když došlo k narušení jednoho článku takového řetězce, byla negativně ovlivněna celá řada průmyslových odvětví. Hlavní důraz byl vždy kladen na těžký průmysl, a pokud bylo některé zboží nedostatkové, jako první byly vždy uspokojovány materiální potřeby těžkého průmyslu, až teprve potom potřeby spotřebitelů. Ekonom Marshall Goldman popisuje tuto situaci, kterou nazývá „špatně rozdělované zboží“, následovně:

[V] letech po Stalinově smrti lze najít rostoucí počet důkazů o nadbytku a současném nedostatku některých druhů zboží. Přestože jich byly ve skladech bohaté zásoby, v některých obchodech měli nedostatek soli, bot, petroleje, zápalek, ryb a ponožek. Z jedné oblasti přišla zpráva, že dostali dost dámských ponožek na deset let, ale všechny měly stejnou velikost. Jindy zase přišly do jedné oblasti kapesní svítilny, ale baterie do nich byly posílány do jiné oblasti...³⁷⁾

36) RGALI, F. 2936 (Svaz filmařů), Op. 1, Jed. chr. 1232, s. 25.

37) Marshall I. Goldman, *Soviet Marketing: Distribution in a Controlled Economy*. New York: Free Press of Glencoe 1963, s. 69.

Podobný „přebytek a současně nedostatek“ ovlivnil také dostupnost vybavení pro amatérské filmaře. Grigorij Rošal cituje jeden příklad z Kazachstánu, kde se prodalo více než 25 000 kusů kamer 8 mm, ale spotřebitelé je začali zase brzy vracet, protože k nim nemohli sehnat film.³⁸⁾ Jiný příklad uvádí ministr obchodu Volfenzon, který byl přizván na jednu z výše zmiňovaných schůzí oddělení amatérského filmu Svazu filmařů v roce 1967, kde se probíraly záležitosti techniky a dostupného zboží. Podle Volfenzona se v závodech LOMO úspěšně vyrobilo 30 000 projektorů 8 mm určených k prodeji v běžných tuzemských obchodech. Jelikož si ale podnik neobstaral dostatek motorů (vyráběných jinde), aby mohl sestavovat další výrobky, musel místo toho všechny tyto projektory nechat vyvézt do zahraničí. Sovětské úřady upřednostňovaly při obchodování právě vývoz a v situacích, kdy zavládl nedostatek či „hlad“, jak se často říkalo, musely být nejprve splněny podmínky vývozních smluv, a teprve potom byly uspokojovány materiální potřeby vnitřního trhu.

Domácí spotřebitelé, kteří si koupili vybavení pro amatérskou filmovou tvorbu, se často ocitali v absurdních situacích, jako byla ta, na kterou vzpomíná kameraman Boris Chrennikov:

LOMO v současnosti vyrábí [filmový projektor 8 mm značky] „Kvant“ za 250 rublů. Obchodní společnost „Kinoljubitel“ obdržela 19 těchto projektorů. Přišly jim, oni je rozbalili, v každé krabici našli papír s nápisem: „Sovětský znamená skvělý!“, jenže pak se ukázalo, že ani jeden z těch 19 projektorů nefunguje!³⁹⁾

Podobně jako motory, o kterých mluvil Volfenzon, se ani žárovky používané v projektorech na úzký film nevyráběly ve stejné továrně. Neustále jich byl nedostatek a také měly pozoruhodně krátkou životnost, někdy jen pouhých 30 minut.⁴⁰⁾

Tyto příklady pomáhají vysvětlit, proč byla nedílnou součástí života amatérských filmařů závislost na podomácku vyrobených zařízeních. Nejen že museli často vyrábět nebo pozměňovat přístroje pro vlastní potřebu, ale zruční technici často zhotovovali i další kusy svých nejúspěšnějších zařízení pro přátele nebo si své podomácku vyrobené přístroje navzájem vyměňovali.⁴¹⁾ Hlavním problémem vysoce kvalitní filmařské techniky tedy podle všeho nebyla její projektová ani výrobní fáze, ale její velkovýroba v souladu se stávajícím systémem centrálně řízeného hospodářství a její rozdělení takovým způsobem, aby byla uspokojena poptávka. Boris Chrennikov potvrzuje, že vytvořit technickou koncepci filmařské techniky byla asi ta vůbec nejsnadnější část celého výrobního procesu:

Když máte známosti a dobré vztahy s některými vedoucími pracovníky, vyrobí vám v továrně na elektrické žárovky — ve zkušebním oddělení — jakýkoliv druh žárovky budete chtít, jenom proto, že je to pro ně zajímavé. Ani je nemusejí zahrnovat do plánu, nikomu se za to nezodpovídají, ale klidně vám udělají pár exemplářů s jakýmkoliv vlastnostmi. Je to pro ně zajímavé... A poslední věc, kterou jsem chtěl říct.

38) RGALI, F. 2936 (Svaz filmařů), Op. 1, Jed. chr. 1232, s. 16.

39) Tamtéž, s. 34.

40) Tamtéž, s. 33.

41) Vitalij Pavlov, režisér lidového filmového studia „Start-Film“, rozhovor s autorkou, 17. 12. 2012.

Amatérští filmaři s vybavením 8 mm začínají konečně postupně synchronizovat obraz se zvukem. Konstrukteři filmových kamer to považují za neuvěřitelné. Ptají se: Jak to?! Podle všeho je to velmi jednoduché, protože to zařízení pracuje na velmi jednoduchých principech. Není potřeba žádný výzkumný ústav, stačí skupina lidí, co budou něco vědět o synchronizaci obrazu a zvuku, o filmové technice, kybernetice, matematice...⁴²⁾

Přístup k zavádění technologických inovací, který popisuje Chrennikov, spadá někam mezi řemeslnou výrobu v malém množství na základě poptávky a koncepci moderních podnikatelských startupů, které nezačínají uvádět své myšlenky do praxe úplně od nuly, ale opírají se o již existující výrobní možnosti a infrastrukturu. Jak dokládá výše uvedený příklad s žárovkami do projektorů, jestliže měl někdo díky zaměstnání nebo přes své známé přístup přímo ke zdroji, bylo někdy snazší vyslyšet poptávku a vyrobit zboží v malém množství neoficiálně (nikoliv však ilegálně). Cílem tehdejších „startupů“ nebylo zahájit podnikání v oblasti, ke které měl člověk blízký vztah, a být „placen za to, co ho baví“⁴³⁾ ale vyhovět nepsaným povinnostem plynoucím z „ekonomiky konexí“, jež v sovětské společnosti ustavovala rámec pro řadu soukromých i veřejných transakcí.

Technici z komunity amatérských filmařů se díky výrobě zařízení a jejich součástí, které si pak navzájem předávali, podíleli na „podpultové ekonomice“, jejíž rozvoj pramenil z nedostatku různých druhů zboží a služeb. Obzvláště zásadní je v této „ekonomice konexí“ či „podpultové ekonomice“ kategorie, kterou Alena Ledeněvová nazývá „režim sympatií“, v němž lze laskavosti mezi lidmi předvídat na základě přátelství, zatímco „vzájemná dosažitelnost [zúčastněných]... a ochota si pomoci přispívají k jistotě, že bude požadavek splněn... V rámci „ekonomiky konexí“ je soubor normativních závazků poskytnout ostatním pomoc, aby mohli realizovat vlastní projekty, vnímán jako pozitivum, jeho zhroucení a nenaplnění pak vyvolá pocit zrady“⁴⁴⁾

Za podstatou část úspěchu vděčila nejlepší amatérská filmová studia právě schopnostem svých čelních představitelů obratně a účinně působit v intencích této „ekonomiky konexí“. Na své úspěchy takto hrdě vzpomíná Oleg Bazilevič, někdejší ředitel Lidového filmového studia LOMO, spolku působícího při výše zmíněných optických závodech LOMO v Leningradu:

Docházelo tam k řadě nepsaných dohod... Všechny v rozumných mezích, samozřejmě, ale vzpomínám si, že tam nastalo i pár kuriózních situací. Jednou jsem potkal svého bývalého šéfa z továrenské sekce, který nově pracoval v takzvané „Ústřední montážní pobočce pro kulturu.“ Zeptal se mě: „Proč se někdy nezastavíš?... Nepotřeboval bys něco? Přijď, já to zařídím.“ Nakonec jsem tam nešel, ale volal jsem jim, protože jsem potřeboval optický blok ke stolu pro střih zvuku, které vyráběli v závodech Kinap v Kyjevě. Po půl roce mi zničehonic zavolali z dodavatelského od-

42) RGALI, F. 2936 (Svaz filmařů), Op. 1, Jed. chr. 1232, s. 29–30.

43) Chris Guillebeau, *The \$100 Startup: Reinvent the Way You Make a Living, Do What You Love, and Create a New Future*. Crown Business 2012, s. 40.

44) Alena V. Ledeněva, *Russia's Economy of Favours: Blat, Networking and Informal Exchange*. Cambridge University Press 1998, s. 47.

dělení... [ozvalo se] „Bazileviči, to je pro vás?... To z Kinapu, z Kyjeva?“ Tou dobrou už jsem na to skoro zapomněl, ale řekl jsem: „Jo, dobře, vezmu si to.“... Zahrnuli to do svého plánu a... LOMO to vyúčtovali... Až později jsem zjistil, že to stálo jako dva moskviče. Šílená suma. Ale byl to nepeněžní převod, který nikdo nikam nezapočítával.⁴⁵⁾

Velkorysost Bazilevičova vlivného známého spadá do další kategorie, kterou popisuje Ledeněvová a nazývá ji „režim postavení“. Ten podle ní „kopíruje vztah patron-klient, v němž se od nadřízených předpokládá, že vědí, jak co chodí, na vše dohlížejí a berou na sebe zodpovědnost, zatímco úlohou podřízeného je být loajální a uctivý“.⁴⁶⁾ Bazilevič si byl velmi dobře vědom, že žádá o laskavost, kterou nebude schopen oplatit, a podnikl kroky, aby se vyhnul tíze očekávání, jež z takové transakce plynulo. Nejdříve předstíral, že to zařízení vlastně ani nepotřebuje a nepodal si o něj oficiální žádost, a poté se ho „zdráhal“ převzít. Jelikož už ale bylo zapláceno, snažil se vzbudit dojem, že sám prokazuje službu někomu, kdo pochybil, když objednal něco, co nikdo nechtěl.⁴⁷⁾ Podobně fungovaly i vztahy mezi profesionálními a amatérskými filmaři, tedy na základě tohoto „režimu postavení“, kdy pomoc poskytnutá profesionály nepřinesla žádné hmatatelné výhody, pouze demonstrovala jejich vliv a autoritu jakožto patronů (byť několik amatérských filmařů ze sovětské éry v rozhovorech uvedlo, že se někteří profesionální filmoví tvůrci zajímali o amatérskou kinematografii proto, aby z ní čerpali inspiraci pro vlastní tvorbu).

Všudypřítomnost těchto transakcí je dalším vysvětlením, proč amatérští filmaři tak často používali film 35 mm. Výše jsem zmínila, že řada studií točících na tento formát si to mohla dovolit díky štědré podpoře svých majetných hostitelských organizací, avšak celá řada filmových spolků pracujících s filmem 35 mm se podobné podpoře těšit nemohla. Dětský filmový ateliér „Birobidžanský pionýr“ ve stejnojmenné autonomní oblasti vznikl z fotografického kroužku místního domu pionýrů. Jeho někdejší ředitel, Jefim Feldman, vzpomíná, jak jim někdy v roce 1955 věnovalo místní studio natáčející zpravodajské týdeníky Chronikon sovětskou kameru 35 mm ze třicátých let; od té doby jim pak pravidelně poskytovalo filmový materiál. Profesionální filmové ateliéry měly obvykle určité množství rezervních zásob, což byl další rys socialisticky řízeného hospodářství, „kdy je téměř neustále něčeho nedostatek... [a] chytrý a prozíravý ředitel bude požadovat víc materiálu, než potřebuje, protože tuší, že jeho požadavek s největší pravděpodobností nebude splněn v plné výši“.⁴⁸⁾ O toto nadbytečné vybavení se pak profesionální ateliéry pravidelně dělily se spolky amatérských filmařů. Během první schůze oddělení amatérského filmu Svazu filmařů v roce 1957 prohlásil Alexandr Černyj, ředitel „MIIT-Filmu“, jednoho z předních moskevských ateliérů, kde točili výhradně na film 35 mm, že „moskevská filmová studia jsou velmi bohatá a mohla by se rozdělit s ostatními“;⁴⁹⁾ čímž vyslovil domněnku, že i ostatní moskevské profesionální filmové ateliéry mají dost filmové suroviny, aby se o ni mohly

45) Oleg Bazilevič, rozhovor s autorkou.

46) A. Ledeneva, c. d., s. 150.

47) Oleg Bazilevič, rozhovor s autorkou.

48) Elie Abel, *The Shattered Bloc: Behind the Upheaval in Eastern Europe*. Boston: Houghton Mifflin 1990, s. 216. Abel cituje zdroj: János Kornai, *Economics of Shortage*. Amsterdam: North-Holland Pub. 1980.

49) RGALI, F. 2936, Op. 1, Jed. chr. 1031. P. 46.

podělit s amatéry. Závislost amatérských filmařů na profesionálních studiích však byla riskantní, protože spolupráce nemusela trvat věčně, o čemž na té samé schůzi prohlásil technik studia „Mosfilm“ Boris Konoplev:

Za poslední dva roky snad neuplynul den, aby mi někdo nevolal nebo ke mně nepřišli do kanceláře dva nebo tři žadatelé o nějaké starší vybavení, střihací stůl, zařízení na zpracování filmu a podobně. A to mluvíme jen o moskevském „Mosfilmu“, jednom jediném studiu!

Měl bych říct, že vyhovět všem těmto žádostem je už teď mimo možnosti jakéhokoli sovětského filmového studia, protože už jsme veškeré své rezervní vybavení rozdali, a dobrovolně v tom pokračovat jenom na základě dobrých sousedských vztahů není možné. Amatérskou filmovou tvorbu by si měl vzít na starost sovětský stát, měla by se stát věcí veřejnou...⁵⁰⁾

Jak je vidět, ani proměna amatérské filmové tvorby ve „věc veřejnou“ neomezila počet soukromých transakcí, které velkou měrou udržovaly toto hnutí v chodu. Kvůli přetrvávajícímu nedostatku dílů a vybavení představovala závislost na neformálních společenských sítích významnou součást života mnoha amatérských filmařů, z nichž si to většina pravděpodobně ani neuvědomovala, protože neoficiální nepeněžní transakce byly v pozdním socialismu běžnou součástí každodenního života.

Závěr

Navzdory faktu, že se kultura sovětského amatérského filmu vyznačovala vysokou mírou spolupráce amatérských a profesionálních filmařů (kdy první jmenovaní působili pod záštitou těch druhých), v oblasti technické infrastruktury obou typů filmové produkce, které tito tvůrci představovali, existovaly jasně viditelné rozdíly. Profesionální kinematografie představovala průmysl, o jehož technologické potřeby se staraly specializované výrobní závody a výzkumné instituce (byť i profesionální kinematografii sužovala technologická zaostalost), zatímco amatérským filmařům, bez ohledu na to, zda pracovali samostatně nebo kolektivně, byla přiřknuta role spotřebitelů, což znamenalo, že měly jejich výsledné produkty význam v podstatě pouze pro ně a jejich komunitu.

Tato rozdílnost jednak pomáhala udržet mezi profesionálními a amatérskými filmaři odstup a hierarchii — navzdory snahám tyto rozdíly minimalizovat, proti čemuž vystupovali aktivisté v rané fázi Proletkultu a organizace jako ODSK — a jednak umožnila překonat mnohé technologické potíže, které v období před počátkem šedesátých let vývoj amatérské filmové tvorby brzdily. Jedním z výrazných rysů chruščovovského tání a zároveň jednou z „neškodných“ zbraní studené války, která měla dát jasně najevo nadřazenost socialismu nad kapitalismem, bylo kladení většího důrazu na životní styl, individuální sebe-realizaci a kvalitu a dostupnost spotřebního zboží. Zapojení do tvorby amatérských filmů

50) Tamtéž, s. 60.

bylo dobrým příkladem uplatnění socialistického životního stylu v tuzemsku, zatímco účast na mezinárodních festivalech amatérských filmů znamenala možnost představit úspěchy sovětského socialismu v zahraničí. Proměna konzumní role v poststalinské éře podnítila růst pevné materiální základny pro amatérskou kinematografii, což bylo pozitivní, avšak tato materiální základna měla velmi daleko k dokonalosti a její uživatelé museli dál spoléhat na podomácku vyrobené přístroje, přídatná zařízení a vylepšení. Kultura amatérského filmu, která se v takových podmínkách vyvinula, silně odrážela specifické uspořádání oficiálních a neoficiálních sfér v rámci socialistického režimu.

Z anglického originálu „Socialist Movie Making vs. Gosplan: Establishing an Infrastructure for the Soviet Amateur Cinema“, určeného pro *Iluminaci*, přeložil Jan Kovář. Za kontrolu psaní ruských slov děkujeme Tomáši Hálovi.

Maria Vinogradova působí jako doktorandka Katedry filmových studií Newyorské univerzity. Věnuje se sovětskému a východoevropskému filmu, zejména pak amatérské filmové kultuře Sovětského svazu. Aktuálně dokončuje disertační práci zaměřenou na státem podporovanou sovětskou amatérskou filmovou tvorbu v letech 1957 až 1991. Její výzkum, zejména badatelské pobyty v ruských archivech, byl podpořen grantem Council of Media and Culture Dissertation and Thesis Grant.

Poznámka k citacím archivních zdrojů:

Všechny archivní dokumenty jsou citovány v souladu se systémem používaným v ruských archivech. K vyhledání dokumentu v ruském archivu je třeba znát následující údaje: název archivu, číslo *fondy* („rezervy“ či „sbírky“, zkratka „F“), číslo *opisu* („inventáře“, zkratka „Op.“) v rámci tohoto *fondy*, číslo tzv. *jedinicy chraněnija* („skladovací jednotky“ či „složky“, zkratka „Jed. chr.“) a data. V případě stránkovaných dokumentů uvádíme též příslušnou stranu či strany. Všechny dokumenty citované v této studii jsou uloženy v Ruském státním archivu literatury a umění (RGALI) — zde je jejich kompletní přehled s překlady názvů dokumentů:

RGALI, F. 2495 (ODSK), Op. 1, Jed. chr. 2. 1927–1928.

RGALI, F. 2936 (Svaz filmařů), Op. 1, Jed. chr. 2296, *Jed. chr./ Protokoly č. 1–7 ze schůzí oddělení. 6. květen–12. říjen, 1957.*

RGALI, F. 2936 (Svaz filmařů), Op. 1, Jed. chr. 1031, *SStěnogramma sovместnogo zasedanija sekcii nauki i tehniki, sekcii po rabotě s kinoljubiteljami g. Moskvy o tehnike ljubitel'skogo kino / Přepis společné schůze oddělení vědy a techniky a oddělení amatérského filmu města Moskvy ohledně technologií v amatérském filmu. 23. prosinec, 1957.*

RGALI, F. 2936 (Svaz filmařů), Op. 1, Jed. chr. 1122, *Matěrialy o projektirovanii laboratorii po obrabotke ljubitel'skich kinofilmov v Moskve, Rige, Tbilisi (protokoly, zadaniya, zaključenija) / Materiály*

k projektům laboratoří pro zpracování amatérských filmů v Moskvě, Rize [a] Tbilisi (protokoly, zadání a závěry). 10. září, 1962 — 14. prosinec, 1964.

RGALI, F. 2936 (Svaz filmařů), Op. 1, Jed. chr. 337, *Stěnoqramma zasedanija prezidiuma o razvitii kinoljubitel'skogo dviženija v straně i zadačach sekcii SK v rabotě s kinoljubiteljami / Přepis schůze prezidia o rozvoji tuzemského hnutí amatérského filmu a o cílech jednotlivých oddělení Svazu filmařů při spolupráci s amatérskými filmaři. 17. listopad, 1965.*

RGALI, F. 2936 (Svaz filmařů), Op. 1, Jed. chr. 1232, *Sekcija kinoljubitelej. Stěnoqramma soveščanija po obsužděniju kinosjomočnoj i kinoprojekcionnoj aparatury / Oddělení amatérského filmu. Přepis konference o filmařské a projekční technice. 12. duben, 1967.*

SUMMARY

Socialist Movie Making vs. Gosplan*Establishing an Infrastructure for the Soviet Amateur Cinema***Maria Vinogradova**

This essay outlines the development of technological and material base that stimulated and shaped the development of Soviet amateur film culture, and highlights the impact of planned economy on this process. It focuses on two periods: the 1920s and early 1930s when various Proletkult organizations, most notably the Society of Friends of Soviet Cinema (ODSK) and its efforts to develop filmmaking as a new proletarian art, and, second, the decade between 1957 through the late 1960s when advocacy by a group of enthusiastic professional filmmakers focused on creation of a parallel infrastructure for amateur filmmaking. Abandoning the earlier ambition to erase the difference and eliminate the hierarchy between amateur and professional cinema, this later effort was instrumental in organizing domestic production of small-gauge film equipment and supplies, and marked the beginning of a large-scale amateur film movement in the Soviet Union. The essay also discusses the role of the “economy of favors” in this process.