

Inspirativní praskliny, ozvěny Slavojе Žižka a kultura českého stalinismu

Vít Schmarc, *Země lyr a ocele: Subjekty, ideologie, modely, mýty a rituály v kultuře českého stalinismu*. Praha: Academia 2017.

Při čtení recenzované publikace se mi bezděky vrátil jeden zasutý, temně snový výjev. Je v něm zdánlivě nekončící pás komnat, které po otevření představují veškerou existující literaturu k určitému problému; ve všech jazycích a na regálech štábně seřazenou podle aktuální badatelské životnosti příspěvků. Kdyby do kterékoli komnaty směle nakoukl začínající autor s ambicí napsat další související text, patrně by na moment pocítil úzkost. Nazřel by totiž dosavadní vědění ve vši mohutnosti a vytušil, kolik času stráví toliko zpracováním existujících debat. Vše s rizikem, že se jeho navazující dílo nakonec ztratí kdesi na spodním kraji regálu... Přestože kniha literárního historika a filmového kritika Víta Schmarce pracuje s pojmy a koncepty, které již stačily obsadit objemnou komnatu (zde ideologie či socialistický realismus), autor při ohledávání literatury nepůsobí nikterak bezradně a vlastní badatelský výstup může na viditelný regál postavit bez pocitu nepatřičnosti.

Země lyr a ocele stopuje různé polohy a proměny ideologické komunikace českého pozdního stalinismu. Především prostřednictvím analýz dobové poezie a prózy dokládá, že enigmatický pojem *socialistický realismus* pod sebe vtahuje nečekané množství tvůrčích akcentů a rozmanitých děl, z nichž některé se zdají být ve vzá-

jemném sporu. Autor hledí vyzdvihnout mnohdy zcela ignorovanou dynamiku socialistického realismu, který v Sovětském svazu procházel ne-nápadnými, ač tím pozoruhodnějšími posuny a mutacemi. Když pak v rámci kulturního transferu stále silněji působil na pounorové Československo, tedy zemi s odlišnou historickou zkušeností i rozdílným vývojem pojmu, probíhalo adaptování vzorců zápletek a konvencí nepokrytě tápavě. Místy koženě a obezřetně, jindy rozšafně a nespoutaně, což při souvislejším pozorování odhalovalo praskliny a rozpory ve zdánlivě pevné, až únavně neměnné struktuře podceňované *sorely*.

Vít Schmarc dělí inspirativní výklad do tří celků: (a) země konceptů podrobně seznamuje s pojmy, (b) země lyr poznatky aplikuje na příkladu sbírek svazácké poezie a poněkud bezprizorně vsunuté analýzy filmu *ZÍTRA SE BUDE TANČIT VŠUDE* (Vladimír Vlček, 1952), (c) země ocele odkrývá evoluci spojení *socialistický realismus* s odkazem na sovětský román *Daleko od Moskvy* (1948), jakož i zkoumá potýkání s pojmem u autorů českého budovatelského románu první poloviny padesátých let. Recenze by měla samozřejmě všechny části adekvátně rozebrat s ohledem na silné stránky a nedostatky, vedle toho však nabídnout také doporučení do dalšího psaní. Těžko to-

tiž pominout závěr, v němž autor spiklenecky inzeruje: „Ještě není po všem...“ (s. 412, srov. s. 366).

V zemi, kde Slavoj Žižek bude mluvit i včera

Ačkoli Vít Schmarc věnuje metodologické části bezmála sto stran (s. 19–109), po esenci pojmů *ideologie* ani *socialistický realismus* nepátrá a jakékoli definice staví velmi opatrně. Intelektuální snažení vyústilo ve formulačně vytříbenou esej o dvou nepolapitelných pojmech. Na prosté argumentační úrovni má podle něj ideologie jedince orientovat ve vztahu k okolnímu světu při jeho souběžném začlenění „do sítě mocenských vztahů“ (s. 30). Při rozpracování tohoto procesu posléze staví střešní definici: „Ideologie je reprezentací imaginárních vztahů jednotlivce k jeho skutečným podmínkám existence“ (s. 34). Podstatnější než rámcové objasnění pojmu zůstává princip situovanosti, který autor důkladně aktualizuje. Ukazuje, že neexistuje bezpříznakový text a každé jednání je nevyhnutelně situované; čili ideologicky podmíněné. Kniha důrazně opakuje jednoduchou, leč pomíjenou myšlenku: pod obzor ideologické komunikace spadá pozdně stalinistické svazácké básnění — u níž pejorativní slovo *ideologie* skáče na mysl automaticky — i kupříkladu intimní poezie devadesátých let. Pocit osvobození od ideologie není než projevem podlehnutí jejímu působení. Nezarazí, že Schmarc odkazuje ke svému staršímu textu, jenž v názvu nese spojení *kapitalistický realismus* (s. 117).

Samozřejmost? V tuzemském kontextu nikoli. Autor implicitně naráží na situaci nedostatečně reflektovaného vymezování badatelů vůči předlistopadovému režimu. Jelikož poučnorová ideologická komunikace někdy zpětně působí až úsměvně očividně, vede mnoho (nejen) historiků

k nadřazenému tónu a absenci vědomí vlastní situovanosti. Ideologie se stala pejorativním slovem pro činy těch předtím, zatímco dnešní aktéři jsou z této komunikace domněle vyvázáni. Uvedený omyl stojí krom jiného za neschopností získat nadhled nad rétorikou. Ke slabému zhodnocení vlastní situovanosti bohužel tíhnou i někteří mladí filmoví historici, jakkoli pečliví a schopní shromáždit četné poznatky.¹⁾ *Země lyr a ocele* dává velmi názornou a doufám, že pochopitelnou lekci.

Vít Schmarc prokázal imponující nadhled, čímž se nemíní přepatrný jazyk, naopak. V knize najdeme po vzoru soudobých textů — vzhledem k autoritě Komunistické strany Československa — slovo „Strana“ s velkým počátečním písmenem (např. s. 87), nebo spojení typu „mechanismus ztročení“ (s. 78) či „destruktivní řádění“ (s. 409), aniž by zůstala pachut' zaujatosti, potažmo násilných spojení. Schmarc evokuje dobovou rétoriku a současně užívá antikomunistický slovník, přičemž oba diskursy udržuje obdivuhodně pod kontrolou; nenechá se ani jednou řeči zaslepit, adekvátně připájí ironický tón. Schopnost elegantně plout v zakaleném řečišti vychází právě z vnímání vlastní ideologické situovanosti. A vedle toho samozřejmě mnohaleté praxe autora coby filmového publicisty a glosátora rozhlasového pořadu *Čelisti*. Text je psán vyspělým jazykem s bohatou slovní zásobou, místy má téměř ráz zvolání: „nutnost zalidnit tento svět novými lidmi, lidmi, kteří prošli momentem katarze“ (s. 158). Čelistní výstupy publikace naštěstí tlumí (byť náběhy existují, viz s. 174–175), únavně však působí užívání vyvanutých a/nebo vyloženě iritujících anglicismů: „guilty pleasure“ (s. 249), „self-made man“ (s. 393) nebo „loajální socialistický everyman“ (s. 396). Doktrína KLDŘ se po deseti letech označuje česky čučche, nikoli po anglicku „Juche“ (s. 57).²⁾

1) Např. Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění: Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia 2011; Petr Slinták – Hana Rottová, *Venkov v českém filmu 1945–1969: Filmová tvář kolektivizace*. Praha: Academia — Ústav pro studium totalitních režimů 2013.

2) Srov. Kim Ir-Sen, *O čučche v naší revoluci I*. Pchjongjang: Vydavatelství cizojazyčné literatury 1976.

Přistoupím k podstatnějším úskalím, konkrétně k samotnému pojetí ideologie. Autor zkraje kapitoly připomíná množství heslovitých a mazaně znějících definic, které se leckdy vzájemně vylučují, aniž by tím jednotlivě ztráceli relevanci. Následně vnesená střešní definice se hlásí k myšlení Louise Althussera, jehož pojmy a logiku výkladu následuje. Text v uvedené části nezvládá zaplašit obavu, zda pod natolik rozkročený registr pojmu *ideologie* nakonec nespadá naprosto cokoliv. Autor pochyby předjímá a soudí, že právě Althusserova teorie o ideologických státních aparátech brání, aby ideologie byla „vším“ (s. 31). Nicméně vzápětí výklad stáčí odlišným směrem, takže v zásadě nabízí argumentaci s odkladem. Když se k ideologickým státním aparátům vrátí (s. 41–44), následuje rozčarování: pestrý soupis totiž čítá veřejné i soukromé instituce, od politických po rodinné a vzdělávací. Pokud ani po této teoretické intervenci není ideologie vším, působí přinejmenším všezahrnujícím, potažmo všeprostupujícím dojmem.

Na celém pojednání — mimo vši pochybnost nesmírně poučeném a rétoricky vyspělém — zazráží jednosměrnost argumentace. Schmarc pracuje s teorií, která na sebe za desetiletí nabalila množství vášnivých a seriózních kritiků. O nich nepadne jediné slovo, což bych u takto postavené práce zvláště očekával. Připadá mi podivné, že publikace z jedné strany oprávněně nabádá ke kritické ostražitosti před, řekněme, samozřejmostmi a nedostatečnou reflexí vlastní pozice, aby z druhé strany nechala projít Althussera celou kapitolou bez oponujících komentářů.³⁾ Pře-

mýšlím, jak by obstál badatel, kdyby dnes postavil rozsáhlý a ambiciózní výklad nekriticky na eseji „Vizuální slast a narativní film“.⁴⁾

Klíčovým zdrojem autorových úvah nicméně není Louis Althusser, nýbrž Slavoj Žižek. Třebaže od něj lze očekávat přichylnost k myšlenkám francouzského filozofa, autor *Země lyr a ocele* jej povolává i v momentech, kdy se zdá, že Althusser potřebuje oporu. V závěru pasáže o ideologických státních aparátech patrně tuší, že jeho pointa může vyznít truchlivě. Žižkem interpretovaný pojem *reálna* však nakonec příliš nezmůže, neboť jakožto místo, „kde jsou hranice skutečnosti a ideologie zjevné“ (s. 45), musí zůstat prázdné a ničím nezaplňené, jinak jej ideologie pohltí (čili opět návrat na začátek). Schmarc Žižkem rovněž opakovaně varuje před cynismem a/nebo rezignací (s. 26, 40, 64), přičemž si lze klást otázku, zda tyto nepříjemné pocity dílem nevyvěrají právě z akceptování Althusserova postoje.

Vliv Slavoj Žižka na podobu textu je celkově mimořádný: jádro metodologické části (s. 23–49) obsahuje devětadvacet poznámek pod čarou, přičemž osmnáct z nich směřuje na Žižka. A měl přijmout ještě jednu, poněvadž neopoznámkovaný příklad antropologického jevu Clauda Lévi-Strausse (s. 48) autor podle všeho čerpal z Žižkova sborníku, který uvádí v seznamu odborné literatury.⁵⁾ Inspirace populárním myslitelem začne vadit, jakmile značí vstup na zjednodušující půdu. Schmarc s odkazem na něj kritizuje pojem *totalitarismus*, který se z perspektivy jejich pojetí ideologie jeví pochopitelně zatíženě.⁶⁾ Podobný argumentační postup nahlíží na termín z křiklavé

3) Přitom se nemuselo jednat o dlouhé odbočky. Profil a argumenty jednoho z předních Althusserových kritiků — E. P. Thompsona — přináší srozumitelně a stručně např. Ondřej Slačálek, *Marxističtější než Marx*. A2 8, 2012, č. 3, s. 37. Srov. Petr Kužel, *Filosofie Louise Althussera: O filosofii, která chtěla změnit svět*. Praha: Filosofia 2014, s. 248–251.

4) Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Screen* 16, 1975, č. 3, s. 6–18. Srov. Laura Mulvey, *Vizuální slast a narativní film*. In: Libora Oates-Indruchová (ed.), *Dívčí válka s ideologií*. Praha: SLON 1998, s. 115–131.

5) Slavoj Žižek, *Introduction: The Spectre of Ideology*. In: Slavoj Žižek (ed.), *Mapping Ideology*. London – New York: Verso 2012, s. 25–26.

6) Při užití tohoto slova ztrácí autor dosud pevnou rétorickou suverenitu. Nejprve hovoří jednoduše o *totalitarismu* (s. 67), posléze o tzv. *totalitarismu* (s. 68), nakonec o „*totalitarismu*“ v uvozovkách (s. 69).

výšky a scvrkává jeho působnost na okleštěný soubor otázek. Když pod reflektorem neobstojí, širší nuance zůstávají stranou. Zejména vadí, že autor nevede kritický dialog — sám mám o uplatnění tohoto pojmu pochybnosti — s žádným konkrétním badatelem.⁷⁾ Smáznout vlivný pojem pouze s Žižkem na stole mi připadá pochybené.

Na uvedené části celkově zamrzí, že kritický dialog neprobíhá se samotným Slavojem Žižkem, byť z čelistních hovorů a publicistické činnosti tuším, že by toho byl autor důstojně schopen. Jistě, přinášet novátorské myšlenky k pojmu *ideologie* nelze očekávat. Jenže v knize figurují rovněž méně seprané termíny, které by zdravou polemikou dravost zasloužily: například Žižkův pojem *hyperidentifikace*, čímž míní natolik intenzivní ztotožnění s ideologickými emblémy, „že se demaskuje jejich vyprázdněnost a umělost“ (s. 410). Hyperidentifikace může spočívat v přestřeleně naivní identifikaci i v záměrném úsilí provést subverzi určitých hodnot; v obou případech pak dochází k obnažení potlačené či zastřené tváře ideologie. Při cíleném podvracení lze jev místy podchytit snáze, jak Schmarc naznačuje s odkazem na soudobého opozičního básníka Ivo Vodseďálka. Jeho báseň o malém mrzáčkovi líčí případ groteskně vážného vstupu nepravděpodobného hrdiny do víru heroického budování, ač „si uchovává rysy kolektivní nepřijatelnosti/výsměšnosti“ (s. 200).⁸⁾ Nicméně v jiném kontextu autor uvádí další Vodseďálkovu báseň v próze o dvou zamilovaných, která se obdobně prostému vyložení vzpírá. Vzbuzuje podivné mrazení, leč současně toliko reprodukuje očekávané. Lze zde hledat ozvěnu hyperidentifikace? Schmarc tvrdí, že báseň v próze „odhaluje ideologickou konstrukci

jako klam“ (s. 184) teprve po vřazení k ostatním — podvratným a výsměšným — básním Vodseďálka v jeho sbírce. Může neobratné rozmístění konkrétních děl rozezvučit zbytkové stopy hyperidentifikace, kupříkladu při protínání profesionálních básníků a výkonů, jež vzešly z četných akcí na podporu angažmá pracujících do literatury? Podobných námětů by se našlo jistě více. S ohledem na autorovy schopnosti bych viděl jakožto nedostatek absenci polemického vystupování vůči vzorovým textům.

Tahle země není pro kinematografii

Jakkoli si pojem *ideologie* uchovává pověst labyrintu pro velmi pokročilé, ani druhý ústřední termín knihy nepůsobí méně výhrudně. *Socialistický realismus* představuje další unikavý fenomén. Při pátrání po vhodném výkladovém rámci Vít Schmarc prozíravě obchází četné existující definice: jak soudobé, tak diachronně vnesené, u nichž agilního pozorovatele mnohdy dostihne nedostatečná reflexe vlastní ideové pozice. Moralizující výklad *sorely* totiž „spíše než podstatu metody reflektuje postoj autorů k doktríně“ (s. 81). Dobové texty pro změnu vynikají mnohoznačností, vágností či obecností. *Země lyr a ocele* nabízí vynalézavý způsob, jak pojem intelektuálně rozevřít i ponechat v analyticky plodném ustrojení.

Autor připomíná mlhavost fenoménu již při jeho kulturně-politickém zavádění, přičemž neurčitost pokládá za strategii, jak doktrínu nechat spoluutvářet teprve časem ve velkolepém projektu postupného vybudování beztrždní společnosti. Socialistický realismus připomíná částečně ote-

7) Značná část bádání o fenoménu totalitarismu jednoduše zkoumá způsob vykonávání politické moci a soudím, že v rámci svých tázání přináší četné podněty, což ovšem z textu neseznáme. Ke klasickým pojednáním patří např. Hannah Arendtová, *Původ totalitarismu I–III*. Praha: OIKOYMENH 2013. Systémovější a snadno aplikovatelné schéma nabízí Juan J. Linz, *Totalitarian and Authoritarian Regimes*. Boulder: Lynne Rienner Publishers 2000. Srov. Giovanni Sartori, *Teória demokracie*. Bratislava: Archa 1993, s. 183–214.

8) Varianta rozpaky budícího naivního ztotožnění vyžaduje mnohem členitější i opatrnější interpretaci: pronikavě je zvolena báseň Karla Šiktance, u níž autor líčí výbušný střet ideologické lásky, potlačené tělesnosti a tradiční sentimentální formy (s. 233, srov. s. 347).

vřené pole či „živoucí organismus reinterpretných tradic, „narativizovaných“ stranických doktrín, teoretických definic a mytických příslibů šťastné budoucnosti“ (s. 80). Jakožto základní skica umožňuje vepsání překvapivého množství podnětů, ovšem s trvalým rizikem, že kulturně-politická moc zakročí, nespoutané či pomýlené umělce vypudí a stanoví negativní definici nepřipustného. Výsledkem je komplexní, nestálý a stále znovu obnovovaný systém, při jehož neukončované formulaci probíhá čilé vyjednávání na mnoha úrovních. Část věnovaná výkladu socialistického realismu zůstává ve stínu mohutnějšího zamyšlení nad předchozím pojmem, leč hodnotím ji coby vrcholný moment celkově vyspělé publikace.

Oproti poněkud abstraktní debatě kolem pojmu *ideologie* lze otevřenost a proměnlivost socialistického realismu pozorovat přímo při pečlivých analýzách konkrétních románů a básnických sbírek. Pod Schmarcovým pozorným badatelským okem rázem působí literární projevy socialistického realismu mnohobarevně a přitažlivě. Jednotlivé rozborů současně detailně ozřejmí, v čem spočívá variabilita tvůrčích možností, jakož i způsoby, jak jich dosáhnout. Autor tedy pěstuje citlivost k dílům, která se zpravidla zdají být vyhrazena pro otrlé čtenáře. Precizně vyznívá hutná interpretace šestisetstránkového románu *Daleko od Moskvy* (s. 279–320) o stavbě naftovodu, který jsem vzal hned po dočtení nadšeně do ruky. Nikterak nepřekvapí, že výtečně dopadla právě analýza sovětského díla, byť kniha v podtitulu hovoří o kultuře *českého* stalinismu.

Vít Schmarc je evidentně vyzbrojen adekvátně zvolenou zahraniční literaturou, jejíž pokrytí tématu se vesměs a vcelku logicky omezuje na Sovětský svaz. Odsud plynou určité nesnáze: část o českých románech věnuje až přílišný prostor dokladům, kterak tuzemské prostředí nedokáza-

lo zcela ústrojně zapracovat sovětské podněty a konvence. Kulturní transfer zůstává srovnáván s velkým vzorem, což následuje poměrně tradiční obzor *sovětizace*. Lze ovšem zvažovat komplexnější logiku *sebesovětizace*, při níž badatelé tlumí představu nevyhnutelně přímého vlivu sovětského vzoru a spíše předpokládají lokální zásahy.⁹⁾ Česká varianta pak nepůsobí dojmem přesnější či horší kopie, stává se hybridní formou, do níž promlouvají místní tradice, zájmy a dílčí korekce. Připomínám, že autor i těmto faktorům dává částečně zaznít. Aby však tuzemské prostředí šlo blíže nahlédnout i bez zahraniční literatury, je klíčový původní výzkum. A nejsem si jistý, zda jej Schmarc provedl dostatečně důkladně.

Připomeňme autorovu přínosnou definici socialistického realismu „jako mnohovrstevnaté souhry mechanismů přináležejících k různým diskursům kulturním i politickým“ (s. 108). Současně varuje, že „pokud kteroukoli diskursivní vrstvu ze současné reflexe vyloučíme, stane se naše pozorování nekompletním“ (tamtéž). Úvodní rozvrhnutí románové části uvádí základní kontext (své samozřejmě schytá Zdeněk Nejedlý [s. 339 až 340]) a čerpá z předchozí rekonstrukce kulturně-politické debaty, již vedl časopis *Směna*. Nicméně dynamiku a nejistotu kolem vnímání doktríny nakonec více odkrývají recenze i prosté čtenářské ohlasy na jednotlivé romány, šikovně sesbírané a poskládané.

Zaujme, že u analýzy poezie lze pozorovat opačný proces: zatímco kontext kolem *Směny* určí užitečné směrnice pro následnou četbu svazkové poezie, kritické hlasy působí rozpačitě. Především mi uniká kritérium výběru, neboť Schmarc volí značně disparátní texty. Na jednom konci je Pavel Kohout, jemuž autor přidělí věhlasný polemický text Jana Trefulky. Nikoli prostou recenzí, nýbrž širší a ostré pozastavení, které se s Kohoutem táhlo po desetiletí, takže po jeho

9) K oběma těmto pojmům viz John Connelly, *Ztročená univerzita. Sovětizace vysokého školství ve východním Německu, v českých zemích a v Polsku v letech 1945–1956*. Praha: Karolinum 2008, s. 101–102. Srov. Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*. Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 250.

podpisu Charty 77 patřily k diskreditační kampani v podstatě identické citace z Trefulka textu.¹⁰⁾ Na druhém konci nacházíme například sbírku Jiřího Ostaše; ten musel vzít zavděk pouze letmou zmínkou v souhrnném textu Vladimíra Dostála o české poezii za rok 1951, což pokládám za omyl. Autor jej důsledně označuje za *lazara*, jelikož básník byl v době psaní vážně nemocen; když nachází analogickou zmínku u Dostála, sugeruje dojem, že kritická obec nahlížela Ostaše primárně optikou jeho choroby. Přitom básník napsal právě Dostálovi rozhořčenou reakci, kde uvedl, že jeho povrchní zhodnocení se oproti ostatním recenzentům zabývalo mnohem více osobními těžkostmi: „V 19 řádcích psal s. Dostál o mé nemoci a o mém zápasu s ní a 7, slovy sedm řádků věnoval sbírce samé.“¹¹⁾ Právě na tomto místě šlo zkoumat možný nesoulad či prasklinu v akcentech, jak autor činí u romanopisců; případně recenze zcela vynechat, neb kusé úryvky z Vladimíra Dostála spíše zavádějí.

Závažnější poznámku mám k oblasti kulturní politiky. Ze začátku knihy zaujme následující formulace: „Odmítám i v české literárněhistorické praxi pomalu opouštěný model kultury formované jen a pouze institucionálním a politickým tlakem...“ (s. 17). Zprvce doufám, že literární badatelé takto nemístně reduktivní hledisko dávno opustili — nedokonavý vid působí hrozivě. Z druhého z tónu cítím jistou averzi vůči textům, které hledí předně na kulturně-politickou dimenzi. O čemsi vypovídá, že čelní figura Ladislava Štolla v publikaci ani jednou nezíská výraznější prostor, a jméno Václava Kopeckého dle rejstříku dokonce nezazní vůbec. Když pak přichází řeč na kon-

krétní projevy kulturní politiky, autor v poznámce pasivně odkazuje na knihu historika Jiřího Knapíka (s. 43–44, 77–78) bez jakéhokoli stránkování, ba s neúplným názvem.¹²⁾

Rozumím, že Vít Schmarc poukazuje na specifické podoby vyjednávání s politickou mocí a hledí na umělce coby částečně soběstačné aktéry ve složité souhře diskursivních vrstev. Dynamicke posuny doktríny autor předpokládá zejména u emancipace *soukromé* sféry i konzumních lákadel, v tradičnější poloze splynouší s *veřejným* a kolektivním budovatelským úsilím. Nicméně nesouhlasím s rozhodnutím omezit reflexi debat na publikované prameny. K tisku pro veřejnost tehdy pochopitelně dospěly pouze prověřené formulace, zatímco pod povrchem mohlo v interních rozmluvách leccos bublat. Nešlo rekonstruovat neveřejné debaty kupříkladu v rámci Svazu československých spisovatelů? Uznávám, že by se jednalo o pracnější výzkum s nejistým výsledkem. Přesto u zahraničního kontextu autor s čímśi analogickým pracuje: v případě románu *Daleko od Moskvy* opakovaně zmiňuje (s. 282, 290), že spisovatel Vasilij Nikolajevič Ažajev zásadně změnil původní rukopis pod prozřetelným redakčním dohledem kolegy Konstantina Simonova. Česká část *Země lyr a ocele* ve výsledku sdílí primárně na publikovaná díla, kdežto šumění za zavřenými dveřmi nenaslouchá. Což shledávám nekompletním pozorováním.

Nedostatek vyplývá především po přečtení kapitoly věnované filmu *ZÍTRA SE BUDE TANČIT VŠUDE*. Autor rázně změní směr argumentace: nesleduje dynamiku a rozrůzněnost tradic socialistického realismu, namísto toho poučeně vypráví

10) Paradox života: rovněž Trefulka patřil k signatářům Charty, takže normalizátoři citovali text, aniž by uvedli, kdo jej napsal. *Ve jménu socialismu a šťastného života — proti rozvratníkům a samozvancům*. Praha: Svoboda 1977, s. 72. Srov. Jan Trefulka, *Spisy 3: Doteky a posedlosti*. Praha: Atlantis 2012, s. 14–34.

11) Citováno podle Jiří Ostaš, K Dostálově článku o české poezii. *Nový život* 5, 1953, č. 3, s. 383. Pakliže námátkou sáhne po recenzi v *Rudém právu*, nezdá se Ostašova kritika bezpředmětná. Srov. Ivan Skála, Radostný nástup. *Rudé právo* 31, 1951, č. 235 (5. 10.), s. 3.

12) Knize *V zajetí moci* výmluvně schází podstatný podtitul: *Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*. Jiří Knapík, *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*. Praha: Libri 2006. Roztomilý freudovský překlep autor provede ještě jednou, když spis Slavoj Žižka *Mluvil tu někdo o totalitarismu?* překřtí na *Mluvil tu někdo o ideologii?*. Slavoj Žižek, *Mluvil tu někdo o totalitarismu?* Praha: Tranzit 2007.

ví o strategiích ideologické komunikace. Po zkušenosti s předchozím oddílem ovšem vyznívá jeho výklad neočekávaně tradičněji. Postupy snímku se rázem zdají zmrazeny v jedné nevyhnutelné artikulaci, vypadá kontext vyjednávaní mnoha aktérů, střetávání tradic i nejistota kolem jejich kulturně-politické únosnosti. Jedná se o práci, kterou autor před několika lety publikoval v rámci třetího dílu knižní série *Film a dějiny*.¹³⁾ Zatímco do poněkud vyčerpávajícího a nevyrovnaného sborníku vnesl jeho příspěvek vítané oživení a zřetelnou inspiraci, tentýž text do recenzované knihy optimálně nezapadá. Paradoxně právě proto, že zůstává prakticky identický. Je z něj patrné zaujetí pro první polovinu metodologické části, kdežto tu druhou nikterak nezahodnocuje.

Autor si za oněch pět let od prvního publikování začal logicky pokládat komplexnější otázky, aniž by na ně bohužel starší text jakkoli adaptoval: jak z hlediska organizačního členění knihy, tak dokonce ani redakčních úprav. Dotyčná kapitola navazuje bezprostředně na rafinovaný výklad socialistického realismu, takže navnadí příslibem velmi poutavých otázek, aby po obrácení stránky následoval nepřijemný zpětný chod a skromnější soubor problémů. Redakčními nedostatky pak míním, že text nebyl zcela precizně přizpůsoben z hlediska sledování argumentace. Dochází k typickému úskalí, kdy autor dvakrát opakuje domněle poprvé tutéž myšlenku (překlad Althusserova pojmu, s. 44, 120).¹⁴⁾ Nepřipadá mi pak vůči vzpomínanému sborníku správné v knize nepřipomenout, že kapitola již jednou vyšla, jakož ani pro orientaci nezařadit do závěrečného seznamu

literatury průběžně připomínané další texty autora, jak je uvádí v poznámkách pod čarou (s. 117, 138, 139, 147, 240, 343).

Vít Schmarc zmiňuje, že je odkázán „na jistou míru spekulace“ (s. 124) v souvislosti s žánrovým zařazením snímku a jeho vztažením k sovětským vzorům. Na dvou krátkých příkladech se pokusím doložit, že právě adekvátně zvolený a zejména podpovrchový kulturně-politický kontext by mu mohl pomoci najít alespoň některé odpovědi. Připomínám, že v obou bodech vycházím přesně a pouze z impulsů metodologické části.

Se zřetelnou fascinací autor přibližuje milostnou linku mezi vedoucím souboru Pavlem a zástupkyní ČSM Alenou, která coby hlas ideologie odosobněně koriguje svého milého, aniž by k němu směřovala jakoukoli tělesnou blízkost (s. 130–131). Z výkladu knihy by šlo seznat, že snímek záměrně volí uvedený postup. Nicméně zápis z porady Filmové rady — kulturně-politického orgánu a jednoho z článků tehdejšího schvalovacího řetězu — naznačuje cosi jiného. V literárním scénáři výrazněji figurovala postava kultivovaného profesora AMU, který Pavla disciplinoval původně. Proti němu vystupuje na poradě dosti urputně hned několik přísedících. Vlídňější Marie Pujmanová řekne: „Nemohla by jej Alena přesvědčovat? Přidejte Aleně a jejich vztahu, bude to lepší, takhle jsou moc kožení“.¹⁵⁾ Když režisér Vladimír Vlček po chvilce opět čelí dotazům na profesora, nechá se přesvědčit; podle všeho zkrátka proto, aby měl klid. Srovnání jednotlivých verzí scénáře by odhalilo, jestli byla role profesora pouze mechanicky připsána Aleně, nebo došlo ke složitějším konstrukcím. Podstatné zů-

13) Vít Schmarc, Kdo tančí, věří. Ideologické apely ve filmu Zítřka se bude tančit všude. In: Kristian Feigelson – Petr Kopál (eds.), *Film a dějiny 3: Politická kamera — film a stalinismus*. Praha: Casablanca — Ústav pro studium totalitních režimů 2012, s. 373–396.

14) Pouze na okraj uvádím drobné případy jazykového nesjednocení: oproti zbytku knihy uvádí kapitola název díla, konkrétně snímku KUBÁNŠTÍ KOZÁCI (1949), rušivě v ruštině, třebaže muzikál Ivana Pyrjeva byl v Československu promítán. Příkladem střízlivý tón knihy mimoto u uvedeného titulu rázem nešetří podivnými a nerozvinutými superlativy — „slavný muzikál“ (s. 122), „legendárního snímku“ (s. 123) —, což vyznívá rozpačivě tím spíše, že jedinou autoritu historika v uvedené kapitole reprezentuje Richard Taylor.

15) Citováno podle NFA, f. Filmová rada (1948) 1949–1955, referenční označení: 2/1/74//2, popis: Zápis ze schůze; 31. schůze předsednictva Filmové rady..., 9. červenec 1951, s. 14.

stává, že porada naznačuje náhodnost, až účelovost volby konkrétních rysů postav, odvozenou od vyjednávání aktérů.

Když učiníme několik malých prostřihů, nacházíme Marii Pujmanovou na festivalu československého filmu v Moskvě. Spisovatelka si o cestě píše podrobný deník, který nezapomene otevřít ani při interních debatách o aktuálních československých snímcích. K velkému překvapení však od sovětských hostitelů vyslechne ostrou kritiku Vlčkovu filmu.¹⁶⁾ Návštěva probíhala v dubnu 1953, snímek ZÍTRA SE BUDE TANČIT VŠUDE běžel v kinech přibližně půl roku a schylovalo se k vypuštění některých jeho aspektů coby nežádoucích. Jinými slovy, Marie Pujmanová nejprve vystupuje bezmála v roli Konstantina Simonova a posléze je na moskevském setkání přímým svědkem prasklin socialistického realismu.

Nemělo by však současně zapadnout, že autor má k filmovému umění mimořádně pronikavé komentáře, které je v recenzované knize nucen pokradmu ukládat do poznámek pod čarou. Schovává do nich rozšiřující úvahy o nesmírně široké škále oblastí, včetně snímku TRUMAN SHOW (Peter Weir, 1998) (s. 51), reality show MAMA, OŽEŇ MA (2011–), (s. 64), série o Jasonu Bourneovi (s. 120–121) nebo adaptace TANKOVÉHO PRAPORU (Vít Olmer, 1991) (s. 283) — každá jednotlivá poznámka evokuje abstrakt inspirativní eseje. Dojem posiluje úvod a závěr — respektive prolog a epilog —, který čtenáře zve i se s ním loučí citací z filmu WERCKMEISTEROVY HARMONIE (Béla Tarr, 2000) a jeho nádherným poetickým přiblížením (s. 12–15, 408). Až zamrzí, že podobně nepokračuje zbytek knihy. Věřím totiž, že autorův soubor volněji poskládaných filmových esejů by v jedné nepříliš zaplněné tuzemské komnatě hravě obsadil ceněný a čelní regál v úrovni očí.

Pro knihu *Země lyr a ocele* jako celek platí v zásadě totéž: na českém regálu nalezne velmi důstojné umístění, byť v mezinárodním srovnání

bych její pozici viděl na skromnějším a méně viditelném místě. Text totiž vzdor svým nesporným kvalitám — je vyspělý jazykově, propracovaný metodologicky, pečlivý analyticky — zůstává v základních důzích příliš odvozený. Pakliže by však Vít Schmarc ve výzkumu pokračoval na méně probádaném výzkumném vzorku, dokázal invenčněji rozvinout vzorové metodologické texty, zvládl důkladněji i důsledněji zastoupit veškeré diskursivní vrstvy, pak by další publikací mohl sebejistě a úspěšně vstoupit do mezinárodních debat.

Martin Mišúr

16) LA PNP, f. Pujmanová Marie (roz. Hennerová), referenční označení: 3/4/2//6. Marie Pujmanová, V předposlední večer našeho pobytu..., 23. duben 1953, s. 46–47.