

Alessandro Catalano: Rudá záře nad literaturou. Česká literatura mezi socialismem a undergroundem (1945-1959)

Peter Kenez: Cinema and Soviet Society, kap. 8

Katharina Clark: The Soviet novel. History as ritual. 1981

Belodubrovskaya: Politically incorrect: Filmmaking under Stalin and the failure of power. Disertace, University of Wisconsin-Madison, 2011

Irina Gutkin: The Cultural Origins of the Socialist Realist Aesthetic 1890-1934. Northwestern University Press, 1999

Socialistický realismus je **metoda**, NIKOLI styl nebo estetika.

Metoda založená na užitkové funkci umění.

Stalin – gen. tajemníkem KS /VKS(b) – všeruské komunistické strany bolševiků/ od 1922, 1924 zemřel Lenin,

Kulturní revoluce: /k tomu srov. Sheila Fitzpatrick: Cultural Revolution in Russian, 1928-1931/

první pětiletý plán – 1928-32, zdroje země vržené do industrializace

kulturní revoluce – v kinematografii – zahájení březen 1928, po stranické konferenci o kinematografii – film se má podílet na kulturní revoluci.

Vedení Sovkina **předmětem útoku**, především **Lunačarskij**.

Film se měl stát nástrojem agitace a komunistické výchovy a nástrojem mobilizace mas v době budování socialismu.

Sovkino zrušeno až 1930, ale byla už zahájena rychlá změna sov. filmu

konec kulturní plurality, kinematografie má sloužit industrializaci

I.fáze – 1928-30:

změna – výrobní plán Sovkina – už není zaměřený na zábavní filmy, ale na „nové socialistické vztahy, boj proti přežitkům minulosti, osvětu mas, třídní pohled na dějiny...“

produkce prozatím ještě rostla, vznikaly i zábavní sov. filmy,

ale začalo stahování některých zahr. filmů z distribuce.

1929 byl odvolán komisař pro osvětu Anatolij Lunačarskij, filmový nadšenec, který umožnil distribuci zahr. filmů.

II. fáze – 1930-32:

jaro 1930 – zrušeno Sovkino, místo něj Sojuzkino (Sojuzkino mělo kontrolu nad studii v národních republikách, projev centralizace).

V čele Sojuzkina – Boris Šumjatskij, odpůrce Ejzenštejna, propagátor „**kinematografie pro miliony**“, prosazoval realistické herectví, příběhy, emoční působení.

1934 – všesvazový sjezd spisovatelů, soc. realismus jako tvůrčí metoda

od 1934 politický teror, popravy, Mejerchold popraven 1940, Šumjatskij popraven 1938.

SOCIALISTICKÝ REALISMUS:

termín vznikl roku **1932 během diskuzí přípravného výboru na Sjezdu spisovatelů** – s cílem pojmenovat „**tvůrčí metodu**“, která bude společná všem sovětským tvůrcům – zahájení nové etapy umění, odpovídající stadiu socialistické společnosti.

V dubnu 1932 totiž Všeruská komunistická strana (bolševiků) rozpustila dosavadní literární sdružení a ustaven přípravný výbor nové organizace literátů – **Svazu sov. spisovatelů. posvěcení metody na 1. sjezdu Svazu sovětských spisovatelů, 1934** – v projevech Bucharina, **Gorkého, Ždanova** proklamován socialistický realismus jako nová jednotná metoda umělecké práce.

Ždanov vymezil literaturu jako propagandistický nástroj;

literatura chápána – podle Leninovy interpretace Marxovy filozofie – jako **nadstavba, podmíněná stavem ekonomické základny.**

Ždanov: „není a nikdy nebylo literatury, kromě sovětské, která by organisovala pracující a utlačované do boje za konečné odstranění všeho a veškerého vykořisťování a jařma námezdního otroctví. ... sovětská literatura – **zrozená naší socialistickou výstavbou.**“

dále Ždanov: „pravdivost a historická konkrétnost uměleckého zobrazení se musí pojit s úkolem ideového přetvoření a výchovy pracujících lidí v duchu socialismu. Taková metoda krásné literatury je tím, co nazýváme methodou socialistického realismu.“

znaky soc. realismu: třídnost, tendenčnost, „**revoluční romantismus**“ – spojený se schopností směřovat „vpřed“, zobrazovat vidinu našich „zítřků“. Z toho vychází optimismus spojený s touto metodou – tím se liší od klasického realismu.

Projevy Gorkého (tajemník Svazu spisovatelů) a první zasedání přípravného výboru 1932 – věnované tématu soc. realismu, ale kanonická formulace až 1934 na prvním sjezdu svazu spisovatelů – jako oficiální zdroj:

Ruské sdružení proletářských spisovatelů (RAPP) – 1925-32;

ale: v roce 1931 se vrací Maxim Gorkij z exilu a stává se „institucí“ svého druhu.

Sorela sestavená z několika dosavadních platforem sov. literatury:

proletářský realismus RAPPu,

revolučního romantismu – spojení zájmu RAPPu o pravděpodobnost s rolí revolučního romantismu: spisovatel by měl anticipovat budoucí vývoj lidstva, heroizovat, monumentalizovat jej. Důraz přitom spíše na to druhé – revoluční romantismus. Možné důvody – role Gorkého i Stalina při upřednostňování tohoto pojetí.

Změna přitom přišla po období pozitivismu, důrazu na fakta a statistiky a antiheroismu v letech 1928-31.

Klíčové pojmy:

partijnost' – **stranickost** – umělec si musí být vědom politiky strany a reflektovat ji ve své práci, a **strana by měla hrát zásadní roli v příběhu**. (s: Čapajev)

idejnost' – **ideovost**, edukační hodnota; podporuje potřebu mít takové umění, které vyjadřuje užitečné, výchovné ideje a nejen baví, ale i vychovává.

narodnost' – **lidovost**; srozumitelnost, realismus – umění pro lid, umění lidu (vědomí národních kultur SSSR)

tendencioznost' – **tendenčnost**; propagandistická kvalita, tendenčnost; třídní, politické umění

typičnost' – **typičnost**; založeno na Engelsově koncepci realistického umění – jako věrné reprodukce typických postav v typických okolnostech. V socialistickém realismu to znamenalo požadavek ukazovat **život, jak bude nebo by měl být**, a ne individuální okolnosti. /tedy ne ve smyslu starého kritického realismu – to je dobré jen pro ukazování minulosti, pro boj s přežitky minulosti, ale ne pro obraz socialistické přítomnosti/

socialistický realismus znamenal **utilitárnost** sovětského umění.

Měl sloužit straně v **mobilizaci obyvatelstva** na podporu stranických cílů, **vychovávat** sovětského občana.

Socialistický realismus spočívá ve schopnosti „**ukázat to, co ještě není typické dnes, ale co se stane typickým zítra – tedy ve schopnosti najít zárodky budoucnosti, ve schopnosti ukázat realitu v jejím revolučním vývoji.**“

Maxim Gorkij: „Nestačí ukázat to, co je, ale je nutné pamatovat na to, co je možné a žádoucí. Musíme znát nejen realitu minulosti a přítomnosti, ale také realitu budoucnosti.“

Socialistický realismus tak ukazuje přítomnost ve světle budoucnosti – to, co je, jako to, co by mělo být. Dichotomie přítomnost/budoucnost – základní princip sovětské estetiky.

Antinaturalismus – odmítání umění, které pouze odráží život;
potřeba umění, které je nástrojem **transformace** světa;

Oněch pět principů ale netvořilo formuli, kterou by bylo možné – tematicky či narativně – uplatnit v praxi – proto tak obtížné pro sovětské umělce.

Pouze dvě podoby, které formovaly naraci a styl:

srozumitelnost a lidovost – znamená, že **socrealistické umění nemůže tolerovat narativní a stylistické experimenty, srozumitelné jen malé části publika;**
a **političnost, tendenčnost a utilitárnost** socrealismu vyžaduje, **aby to nebylo samoučelné umění, umění pro umění.**

tradiční literární kánon socialistického realismu v literatuře:

Maxim Gorkij: Matka (1906) a Klim Samgin

Furmanov: Čapajev, 1923

Serafimovič: Železný proud, 1924

Gladkov: Cement, 1925

Michail Šolochov: Tichý Don (1928-32) a Rozrušená země

Tolstoj: Křížová cesta a Petr první (1929-34)

Nikolaj Ostrovskij: Jak se kalila ocel (1932)

Alexandr Fadějev: Porážka (1925-26) a Mladá garda (1945)

Na poč. 30. let vznikl i literární institut, který měl nové spisovatele vyučovat v následování těchto modelových děl.

Od poloviny 30. let většina románů byla psána na způsob jednoho „master plot“, jednoho narativního uspořádání. Vesměš šlo o jakousi syntézu syžetu Gorkého Matky a Gladkovova Cementu.

Vzorový syžet – nekontroluje sice vše, ale hlavní prvky ano: začátek, vyvrcholení, konec.

Statisticky většina románů sledovala to, co Clarková označuje jako vzorový syžet, ale ne vždy a ne ve všem. Pro Clarkovou: je tento syžet socialistickým realismem samotným – aby sovětský román byl socialisticko-realistickým, musí replikovat tento syžet.

Důležitý hybný prvek vzorového syžetu: dialektika „spontaneity“ a „uvědomělosti“ – dojde k syntéze, v komunismu, kdy uvědomělost vítězí, ale ne jako protiklad spontaneity.

Sorela – jako politizovaná varianta Bildungsromanu, kde hrdina dosazuje harmonie jak vnitřní, tak ve vztahu ke společnosti.

Typy románů:

budovatelský román

historický román

román o vynálezcích nebo intelektuálech

román o válce nebo revoluci

román špionážní

román o Západu

Všechny zahrnují:

cestu k uvědomění; a obvykle taky nějaký „úkol“.

historický román: obvykle o vůdcovství (např. A. Tolstoj: Petr První) nebo o politickém zranění.

Clarková vytvořila schéma fází syžetu pro typický budovatelský román – přístup na způsob Proppovy Morfologie.

ČAPAJEV:

noviny Pravda, 1934: film „ukazuje organizační úlohu strany, to, jak bylo navázáno spojení mezi stranou a masami, **jak strana zorganizovala spontánní vystoupení a vtiskla jim disciplínu.**“

film ukazuje, že hrdinové chybují, spontaneita vede k chybám, jednotlivci umírají, ale strana vidí daleko kupředu, nedopouští se omylů a nikdy neumírá.

rok 1919, občanská válka; boj proti Bílým, Čapajevovi posílá strana na pomoc politického komisaře Furmanova.

Kenez: Cinema and Soviet Society:

do kin 7. 11. 1934, 17. výročí říjnové revoluce. Nejpopulárnější soc.real. film vůbec, 50 mil. diváků.

jako politický komisař u něj: Dmitrij Furmanov; kniha – 1923.

Lenin – jen revolucionáři, bolševici, mohou dovést ostatní k uvědomělosti. Strana – vedoucí role.

Čapajev jako prototypický hrdina: nevzdělaný rolník, instinktivně chápe, že bolševici mají pravdu, ovšem bez vůdčí role strany by byl odsouzen k porážce.

dělnicko-rolnické spojení, resp. vedení rolníků dělníky – Čapajevova armáda vznikla v okamžiku, kdy zahrnula do své partyzánské bandy složené z rolníků také třídně uvědomělé dělníky.

proces vzdělávání rolnického hrdiny

vztah Anna – dělnice, Petia – rolník.

nepřítel: plukovník Bílých Boroždin; Potapov – sluha – přebíhá k Rudým

případ dialektiky spontaneita/uvědomělost:

čapajev, hist. postava, velitel oddílů na Sibiři a na Urale v době občanské války; Furmanov – působil jako komisař pro politické otázky, vyprávěno v 1. osobě – i když jméno změněno na Kličkov.

Kličkov: vzdělaný, nesobecký reprezentant dělnické strany – je pevnější, uvědomělejší vůdce, sice méně energický, ale spolehlivější než Čapajev.

Čapajev – rolnický vůdce, polovzdělaný, reprezentuje spontaneitu. člen strany, ale zmatený její ideologií a strategií, je anarchistický, impulzivní velitel. Kličkov ho podrobuje „osvětě“ v rozhovorech o politice,...

Dva typy hrdinů: čapajev – pozitivní a vitální verze „spontaneity“, Kličkov – ztělesnění uvědomělosti. čapajev se ale proměňuje – od spontaneity k většímu uvědomění, i když proces není dokončen a Č. umírá.

oba naplňují nějakou roli, kterou jim připravila „Historie“, Čapajev – i když není mladší – je „dětštější“, nezralejší. Přerod Čapajeva k uvědomělosti je motivováno „Historií“, takže nemusí být zdůvodněn syžetem nebo postavou a přichází bez většího úsilí - syžet je mytologizovaný.

KOMEDIE A MUZIKÁL:

Richard Taylor: A „Cinema for teh Millions“: Soviet Socialist Realism and the Problem of Film Comedy. In: Journal of contemporary history 3, 1983

Lunačarskij: „Socialistický realismus nepřijímá realitu takovou, jaká je, ale jaká bude. ...

Komunista, který neumí snít, je špatným komunistou. Sen komunisty není odpoutáním se od země, ale je letem do budoucnosti.“ (revoluční romantismus)

Média měla zajistit předběžnou „blížící se atrakci“ socialismu, muzikál – nástroj popisu socialistické utopie.

Grigorij Alexandrov: Veselye rebiata – Celý svět se směje, 1934; Cirkus – 1936; Volha-Volha – 1938,

Ivan Pyrjev: Bohatá nevěsta, 1938 – model kolchozního muzikálu; Nemotorný ženich – 1939, Poznali se v Moskvě – 1940, Kubáňští kozáci – 1949.

utopie; město – Alexandrov, venkov – Pyrjev; hvězdy – manželky – Ljubov Orlova – Alexandrov, Marina Ladynina – Pyrjev; vybírání ze dvou nápadníků;

po 2. sv. válce - některé změny – Stalin: život se stal veselejší – na základě toho se v literatuře vše „maluje v růžových barvách“ – *lakirovka*; a taky bezkonfliktnost – na základě teze, že sovětská společnost je natolik pokročilá na své cestě ke komunismu, že není realistické ukazovat v takové společnosti padoucha. Místo konfliktu mezi dobrým a zlým – napětí mezi dobrým a méně dobrým.

román 40. let byl méně ovládán strukturou rituálu přechodu – hrdina sovětský funkcionář, už prošel fází uvědomění, pouze se musí zdokonalit. Oponentem – byrokrat, ne padouch – někdo, kdo je jen méně dokonalý, než hlavní hrdina. To souvisí s doktrínou bezkonfliktnosti.

ČESKÉ ZEMĚ:

Michal Bauer – Ideologie a paměť;

usnesení předsednictva ÚV KSČ, duben 1950: Cesta k dalšímu ideovému a uměleckému rozvoji československého filmu